SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Per una definizione di ironia architestuale.

Una prospettiva semiotica sull'ironia tra verbale e intertestuale

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di Lettere e Culture Moderne
Dottorato di ricerca in Scienze documentarie, geografiche, linguistiche e letterarie (XXXVIII ciclo)

Curriculum in Teoria dei linguaggi e educazione linguistica

Federica Ruggiero
Matricola 1669372

Tutor

Filomena Diodato

Co-tutor

Grazia Basile

A.A. 2022-2023

© 2026 – Tutti i diritti riservati

Indice

Introduzione....1

Capitolo I *Così nascosta in bella vista* L'ironia attraverso i secoli 10

I.1. Il mondo antico....13
I.1.1. Le origini greche e l'ironia socratica....13
I.1.2. Dalla filosofia alla retorica: ironia, simulatio, dissimulatio nel mondo latino....21
I.2. Il Medioevo: e il Rinascimento....36
I.2.1. La sostanziale stabilità di oltre un millennio....36
I.2.2. Una lenta transizione e il sentore di modernità in epoca premoderna. Il caso dell'«ironia della finzione» di Ariosto....44
I.3. Il Settecento e l'Ottocento: una svolta epocale....54
I.3.1. Da toni sferzanti della satira settecentesca al gioco serio e simpatetico dell'ironia ottocentesca....54
I.3.2. L'ironia romantica....57
I.3.3. Hegel: l'ironia e l'aspra polemica contro i romantici....71
I.3.4. Kierkegaard: Socrate, la «negatività infinita e assoluta» e l'«ironia dominata»....80
I.4. Il Novecento....86
I. 4.1. Una ricca e straordinaria fioritura di interessi e di approcci....86
I.4.2. Il decostruzionismo, l'«indecidibilità» e la «retorica della temporalità» di Paul de Man 89
I.4.3. La critica letteraria e l'ironia postmoderna....95
I.4.4 Agli albori della pragmatica: innovazioni reali, limiti ereditati, ricezioni controverse..105
1.5 Ironia situazionale....121

Capitolo II Questioni teoriche preliminari.... 125

II.1. Ironia e significato letterale. Un primo sguardo critico sul confine tra semantica e pragmatica....128
II.2. L'ambiguità dell'ironia e il rapporto con la menzogna....138
II.3. Ironia e comicità: un rapporto controverso....144
II.3.1. La costellazione della comicità....146
II.3.2. Le teorie classiche del riso e una proposta neuropragmatista....154
II.3.3. Un ghigno impassibile e una risata a denti stretti. Ironia e riso....168

Capitolo III Le Colonne d'Ercole dell'ironia verbale Ripensare i modelli per un orizzonte semiotico e architestuale.... 176

III.1. Considerazioni introduttive sul dibattito....177
III.2. Presupposti cardine dei modelli esistenti....180
III.3. Il filone post-griceano....184
III.3.1. La Teoria della Pertinenza. Ironia come «menzione ecoica»....185
III.3.2. Pretense Theory. Ironia come finzione esibita....192
III.3.3. Allusional Pretense Theory of Discourse Irony: tra filone post-griceano e Speech Acts Theory....200
III. 3.4. Una pragmatica senza il codice....203
III.4. Il progetto linguistico-filosofico di Tommaso Russo Cardona....209
III.4.1. Ironia come «antiperformativo con valore epipragmatico»....211

III.4.2. Nuove prospettive sull'approccio di Russo Cardona 219
III.5. Verso un paradigma alternativo: dalla filosofia del linguaggio ordinario alla semiologia 222
III.6. Tracce di ironia architestuale: il punto di partenza di una nuova indagine 231

Capitolo IV La testualità: il terreno della strategia ironica architestuale 234

IV.1. Il testo come occorrenza comunicativa 237
IV.1.1. Le condizioni di testualità 237
IV.1.2. Coerenza, intenzionalità e accettabilità: riflessioni critiche 241
IV.1.3. L'architettura del testo linguistico: il Modello Basilese 246
IV.2. L'autonomia del livello del testo 248
IV.2.1. Tradizioni discorsive: livello individuale o livello storico? 256
IV.3. Il testo come spazio dialogico. Verso una pragmatica del testo 265
IV.4. Competenza testuale e competenza intertestuale 271
IV.5. Classificare i testi: le forme dell'architestualità 274

Capitolo V Il codice interdiscorsivo. Per una semiotica dell'ironia verbale e architestuale 284

V.1. Fondamento semiotico dell'ironia verbale 287
V.1.1. Il codice linguistico e le sue proprietà semantiche 288
V.1.2. Indeterminatezza semantica 297
V.1.3. Ironia come forma di metalinguisticità riflessiva 303
V.2. Dal contesto all'intertestualità: il funzionamento dell'ironia architestuale 308
V.2.1. Interdiscorsività e voci distanziate dall'ironia 309
V.2.2. Dalla parola al testo: transtestualità 317
V.2.3. Architesto come sfondo e bersaglio dell'ironia 322
V.2.4. Una definizione di ironia architestuale e il confronto con l'ironia intertestuale di Eco 330
V.2.5. Ironia e parodia: un rapporto incerto e ambiguo 337

Capitolo VI Una casistica di ironia architestuale 344

VI.1. Strategie dissimulative: esibizione della norma tramite la sua trasgressione 347
VI.1.1. Sottrazione del contenuto atteso 347
VI.1.2. Erosione interna della norma 362
VI.2. Strategie simulative: conflitto tra norma inequivocabile e contenuto incongruo 380
VI.2.1. Imitazione ridicolizzante 381
VI.2.2. Imitazione disturbante 396

Conclusioni e prospettive 416

Bibliografia 424

Introduzione

La presente ricerca è nata *bianca-come-una-radice*.

Non soltanto un interesse scientifico, ma innanzitutto una reazione da lettrice è stata il detonatore che mi ha portata a concludere che il *textum* era stato fedele alla sua etimologia. Ero caduta in una trama, in una trappola ben congegnata, di cui mi sono accorta soltanto inciampando in un curioso sintagma, assolutamente fuori contesto.

Si inizia in genere la lettura riponendo fiducia nell'autore, immaginando una mano tesa che dispensa premi e gratificazione a chi accetta di camminare con lei. E così è stato per me all'inizio del racconto *Solomon Silverfish*. Fin dalle prime pagine, David Foster Wallace mi ha posto di fronte a una tecnica stilistica che non avevo mai visto: con «il culo troppo-stupido-e-ciccione-anche-solo-per-commentare-quanto-fosse-stupido-e-ciccione di Ira Schoenweiss» mi ha esposta a un'*hyphenation* esorbitante, che mi ha insegnato a interpretare come la resa grafica di una voce parodiata, come la ridicolizzazione delle rigidità dei personaggi.

Ho visto Foster Wallace beffarsi delle proprie creature a colpi di trattini sardonici, e ne ho riso a mia volta, seguendolo ciecamente nel percorso che aveva tracciato. Finché non è arrivato a prendersela anche con Sophie, la coprotagonista, malata terminale di cancro. Attraverso flashback sparsi, il racconto ricostruisce il suo deteriorarsi inesorabile: il rimpicciolirsi del suo corpo, il suo implodere con l'avanzata inarrestabile della malattia, il rigettare con le nausee non solo vomito ma tutto ciò che il tumore le stava strappando via – ossia sé stessa –, «cadendo un pezzetto alla volta dentro un punto nero e immobile che finiva col diventare tutto quello che c'era».

E, d'improvviso, uno stilema fino a quel momento parodizzante, che era stato riservato a personaggi messi in ridicolo, si scaglia anche contro di lei: «Sophie senza seno bianca-come-una-radice». E allora fu prima sorpresa, poi perplessità, infine fastidio. Quell'espediente stilistico mi apparve improvvisamente crudele. Foster Wallace mi aveva tradita: farmi seguire quell'implosione per poi prendersene gioco in questo modo?

Eppure, per quanti aggettivi possano adattarsi a Foster Wallace, *crudele* non è tra questi. Qualcosa non tornava.

È a quel punto che ho compreso appieno quale fosse il patto che quella mano tesa mi stava offrendo, e che «non c'è che un'opportunità tra questo mondo e l'altro. *Fuoco cammina con me*». Ed è lì che ha avuto inizio la presente ricerca: capire se la mia fosse stata una reazione soggettiva e casuale, oppure il risultato di un dispositivo minutamente studiato; capire perché il testo mi avesse ingannata, e come ci fosse riuscito.

Questo aneddoto autobiografico è il primo indizio di un meccanismo testuale che la presente ricerca intende analizzare. Infatti, ci si propone qui di sviluppare un quadro teorico e degli strumenti d'analisi adatti a esaminare una peculiare tipologia di ironia, in cui un testo risulta ironico anche se estrapolato dal contesto originario. In questi casi, le caratteristiche ironiche del testo (sia esso un testo esteso o anche un solo enunciato) sembrerebbero infatti incorporate nella configurazione discorsiva stessa, senza richiedere necessariamente la conoscenza della situazione enunciativa per risalire all'intento ironico. L'interesse di tali occorrenze, finora poco indagate, risiede nell'apparente contrasto con un presupposto condiviso da tutti gli studiosi dell'ironia, nonostante le loro forti differenze teoriche: ovvero, che l'ironia sia un fenomeno spiccatamente pragmatico, dove l'ancoraggio al contesto e ai parlanti è più che mai imprescindibile per la ricostruzione del senso. L'ironia, in effetti, possiede una natura intrinsecamente performativa, ed è profondamente legata alla lingua come prassi sociale.

La tesi principale che si intende verificare è se la dimensione contestuale – elemento per l'ironia ancor più essenziale che per altre attività semiotiche – possa essere assolta non soltanto da un contesto concreto, con interlocutori particolari in un preciso spazio-tempo, ma possa manifestarsi anche attraverso l'intertestualità, intesa non solo e non tanto come rete di rapporti tra i testi ma, più profondamente, come l'insieme degli usi discorsivi sedimentati nella lingua, che risuonano nei testi che i parlanti producono.

L'intertestualità costituisce parte integrante dell'enciclopedia dei parlanti, fungendo da sfondo alla produzione e alla ricezione dei testi. Questi ultimi, infatti, non vengono interpretati solo in relazione al contesto extralinguistico e alle azioni che in esso si svolgono, ma anche alla luce delle convenzioni linguistiche (e più generalmente semiotiche) che caratterizzano la dimensione "testuale" dell'esperienza di ciascun parlante. Queste strutture non sono mai neutre: condizionano i percorsi di senso, creando un insieme di aspettative nei destinatari e influenzando le scelte interpretative, spesso in modo inconsapevole.

Quella che propongo di chiamare "ironia architestuale" si configura come una strategia che procede attraverso le seguenti fasi. Innanzitutto, richiama forme rappresentative convenzionali allo scopo di attivare nel ricevente un insieme di aspettative sul testo. Una volta resa sufficientemente riconoscibile la forma prescelta, predisponendo il destinatario a un certo percorso interpretativo, si introduce un elemento incongruente con una funzione di "straniamento", provocando così la de-familiarizzazione della forma richiamata. Il ricevente, dovendo ricostruire il senso senza potersi più appigliare a ciò che *normalmente* sa di quella forma, è chiamato a interrogarsi sui motivi per cui quella forma "smette di funzionare", e ne mette a fuoco dunque le regole e le implicazioni che comporta.

Perciò, l'incongruenza tipica dell'ironia non si gioca qui sul contrasto tra enunciato e contesto extralinguistico (come nell'ironia verbale), ma sullo scarto tra enunciato (o espediente stilistico, o tecnica, eccetera) e co-testo, stile, registro, genere, tipologia testuale, e così via. Si tratta di una strategia dell'emittente volta a richiamare l'attenzione del ricevente su presupposti e assunzioni che l'uso di una determinata forma implica. In ultima istanza, l'ironia architestuale, al pari dell'ironia verbale, ha l'obiettivo di revitalizzare la capacità di significazione della lingua e, in particolare, delle convenzioni testuali che tendono invece naturalmente a stereotiparsi con l'uso.

La strategia ironica qui in oggetto è accennata fuggevolmente in alcuni contributi che evidenziano l'assenza di un quadro teorico adeguato alla sua analisi (cfr. Mizzau, 1984; Russo Cardona, 2017: 110). In senso ampio, essa risulta in qualche modo affine alla nozione di «ironia intertestuale» discussa da Eco (2016). Tuttavia, la riflessione echiana mette a fuoco un fenomeno diverso rispetto a quello qui individuato, che ricalca, in modo significativo, i tratti della "ironia postmoderna" della critica letteraria. Inoltre, non viene esplicitata la natura semiotica del fenomeno, tanto che tuttora «a proper theorization of intertextual irony is still lacking, especially in its relationship with pragmatics, as well as for its potential practical application in everyday literary criticism» (Brondino, 2023: 178).

Tenendo conto di tali suggestioni e di questo confronto necessario, si propone qui il termine "ironia architestuale" per designare un tipo di ironia distinto dalla categoria di Eco. L'etichetta richiama la classificazione genettiana delle cinque forme della «transtestualità» e segnala che il bersaglio in questi casi non sono testi specifici, ma strutture testuali, registri discorsivi, stili, generi e così via. Già il nome precisa così il tipo di relazionalità testuale su cui questa strategia ironica si fonda, e il rapporto di differenza e complementarità con la cosiddetta "ironia intertestuale".

Partendo dall'ironia verbale, intesa come evento pragmatico della comunicazione indiretta, si è qui aperto un dialogo con la riflessione critico-letteraria di Eco sull'ironia intertestuale. Successivamente, rielaborando la tassonomia letteraria genettiana della transtestualità in chiave semiotica, si è giunti a una definizione di "ironia architestuale" servendosi di alcuni modelli post-saussuriani e degli strumenti della semiotica interpretativa. In questo modo, il lavoro ha inteso offrire alcuni elementi per un possibile quadro semiotico dell'ironia nel suo complesso, capace di tener conto della sua generalità e della continuità con le proprietà di pragmaticità radicale, indeterminatezza semantica e metalinguisticità riflessiva (cfr. in part. De Mauro, 1982, 2008).

Se si assume la *langue* come un sistema intersoggettivo e storicamente determinato, in cui semantica e pragmatica risultano inscindibili, allora l'ironia non appare più come un'anomalia rispetto all'uso codificato. Essa rappresenta invece l'esito estremo dell'indeterminatezza semantica – condizione segnica primaria che consente alla lingua di adattarsi a tutte le esigenze

comunicative dei parlanti (De Mauro, 1982: 102) – e chiama in causa una dimensione metalinguistica, nella sua forma metapragmatica, che consente ai parlanti di costruire il senso dell'enunciato anche quando questo non risulta immediatamente conciliabile con le circostanze contestuali in cui è inserito. In questa cornice, l'ironia è una potenzialità del sistema linguistico: ne rispecchia la natura dinamica ed è uno strumento efficacissimo per mantenerlo in vita. Grazie all'ironia, i parlanti possono infatti riconsiderare gli usi linguistici ritualizzati attraverso delle prospettive alternative, rinegoziandone il senso e rinnovandone il significato.

Il presente lavoro sull'ironia architestuale riprende come contraltare teorico sull'ironia verbale la proposta interpretativa di Russo Cardona, rielaborandola in un orizzonte più pienamente semiotico. Inserendo le sue osservazioni nella prospettiva saussuriana-demauriana – già presente nel lavoro dello studioso, ma lasciata sullo sfondo – si evidenzia la natura semiologica della lingua, che va ben oltre una nozione ristretta di 'codice' inteso come sistema di corrispondenze tra significanti e significati. La lingua, come codice *sui generis*, esalta alcune proprietà dei codici semiologici (carattere intersoggettivo, sociale e storicamente determinato ecc.), da cui si distingue per alcune proprietà speciali come l'indeterminatezza, la metalinguisticità ecc.

In definitiva, si ritiene qui che il raccordo con l'ironia postmoderna e le riflessioni di Eco sull'intertestualità possano contribuire a colmare una lacuna teorica su un fenomeno finora poco studiato, configurandolo non come fatto letterario ma come meccanismo semiotico, permettendo così di chiarire alcuni aspetti dell'ironia come strategia semiotica generale.

La tesi è strutturata secondo la seguente scansione. Il Capitolo I ripercorre la storia delle maggiori trattazioni dell'ironia dalle origini greche fino alla straordinaria fioritura di approcci nel XX secolo, con l'intento di restituire tridimensionalità al dibattito. Se, infatti, fino al secondo Novecento vige in modo pressoché indiscusso la cosiddetta concezione antifrastica – secondo cui l'ironia consiste nel "dire il contrario di quel che si intende" – dall'altro è poco verosimile che questa formula abbia attraversato secoli e contesti culturali diversi senza risentirne in alcun modo. Per questa ragione, si propone una rilettura attenta delle trattazioni tradizionali, spesso liquidate come uniformemente antifrastiche, mettendone invece in luce le specificità storiche e culturali e le dinamiche più ampie in cui si collocano. Già se si guarda al contesto originario in cui la concezione antifrastica si sedimenta, ossia il mondo latino, si incrina l'omogeneità che molti studiosi suggeriscono. La concezione antifrastica viene qui storicizzata per arrivare a comprendere le ragioni della cesura segnata dal secondo Novecento. L'emergente pragmatica, infatti, interessata com'è alla lingua come azione, non poteva accontentarsi di una spiegazione controfattuale, e riserva così tanta attenzione all'ironia in quanto emblematica delle modalità di

comunicazione indiretta, in cui proprio la messa a margine del significato esplicito rende più evidente la natura performativa delle espressioni linguistiche.

Il Capitolo II delinea le premesse teoriche per distinguere l'ironia da altri fenomeni affini, come la menzogna e le varie forme di comicità. Innanzitutto, si pone il problema del suo rapporto col significato letterale, che è stato qui inteso come varco sul delicato rapporto tra semantica e pragmatica. L'analisi ha qui ripreso le fila del dibattito tra letteralismo e contestualismo, che collidono riguardo all'incidenza dei processi inferenziali. Si è inteso sottolineare come anche quest'ultimo, nel tentativo di correggere il cosiddetto modello del codice, finisca per marginalizzare a monte la nozione di codice, non ritenendola determinante per uno studio operativo della comunicazione. La conclusione a cui si giunge (che costituisce l'avvio del Capitolo V) è che non si possa prescindere dalla natura pur sempre semiologica delle lingue e che un simile approccio renda inconciliabili usi linguistici standard e forme indirette. Per ovviare a questa discontinuità, a differenza delle interpretazioni più frequenti, si sono poste le basi per ricollocare il fenomeno dell'ironia nei termini di una semantica già di per sé pragmatica, in quanto strutturalmente radicata nelle interazioni dei parlanti e nelle pratiche sociali. Il secondo punto toccato dal capitolo riguarda il rapporto tra ironia e menzogna. Sebbene entrambe implichino una dissimulazione della verità, perseguono però scopi pragmatici molto diversi. Si ritiene qui che l'aspetto che ha indotto spesso a confonderle è che l'ironia risulta tanto più efficace quanto meno è esplicita. Il suo paradosso è il riuscire a essere al contempo estremamente evidente ma sfuggire a un'interpretazione definitiva del suo senso ultimo (Mizzau, 1984). L'ultima questione posta dal capitolo è il rapporto dell'ironia sia con le altre forme di comicità sia col fenomeno del riso (cfr. anche Ruggiero, 2026). La problematicità di tale indagine è data dal fatto che già di per sé nozioni quali *comico*, *umorismo*, e così via sono non meno complesse da definire. Altrettanto spinoso è il dibattito sulla risata, dove si presentano interrelazioni tra aspetti fisiologici e aspetti culturali difficili da districare; in questo senso, si sono privilegiati quegli studi che evidenziano le funzioni protosemiotiche della risata, tali da renderla una modalità di regolazione dei rapporti sociali. L'ipotesi qui proposta parte dalla premessa che ogni forma di comicità costituisca una risposta al tragico, per cui il riso che ne scaturisce non è mai l'obiettivo in sé stesso. Se il comico rifugge il dolore con l'intrattenimento e l'umorismo spinge alla compassione, l'ironia rappresenta una forma particolare di distanziamento: non rifugge le contraddizioni, ma le espone e le esaspera, spesso in modi volutamente provocatori. Lungi dal neutralizzare la tragicità, la rende più acuta. Essa mira a disorientare, a generare perplessità, portando alla luce i paradossi che costellano la nostra esperienza. Il riso che ne può scaturire è una risata a denti stretti davanti al conflitto tra ciò che ci si aspetta e ciò che realmente avviene.

Il Capitolo III approfondisce le riflessioni più recenti sull'ironia in ambito pragmatico, discutendone i limiti e le potenzialità con l'obiettivo di individuare un paradigma dell'ironia verbale coerente con la natura dell'oggetto e delle esigenze teoriche della presente ricerca. Come direttiva di lavoro, si è assunta la sostanziale complementarità tra ironia verbale e ironia architestuale. Pur con caratteristiche molto peculiari, quest'ultima presenta meccanismi sovrapponibili alla più comune ironia verbale, tali per cui è preferibile parlare di ironia come pratica semiotica nel suo complesso, che può colpire di volta in volta diversi piani. La rassegna dei principali approcci post-griceani (*Echoic-Mention Theory, Pretense Theory* e *Allusional-Pretense Theory*) mostra come tali interpretazioni, pur offrendo spunti rilevanti, restino ancorate a un quadro teorico che presuppone una problematica separazione tra semantica e pragmatica. Si è assunto invece come punto di partenza l'approccio di Russo Cardona (2017: 37), secondo cui l'enunciato ironico richiama un atto linguistico per violarne deliberatamente le condizioni di felicità, mostrando l'inadeguatezza delle assunzioni di default su cui esso si fonda. L'ironia si configura così come «antiperformativo con una funzione epipragmatica». Questa interpretazione risulta particolarmente feconda non solo per l'originale rielaborazione del quadro austiniano in direzione demauriana, ma anche perché propone una riflessione filosofica sulla ragione ultima dell'ironia, definendola un «antidoto simbolico alla normatività della lingua». Muovendo da questi presupposti, la presente ricerca ha mantenuto i concetti di antiperformatività ed epipragmaticità, concentrandosi in particolare sul rapporto tra ironia e funzionamento del codice linguistico. Se Russo Cardona (2017: 15) sembra più interessato al «legame che unisce l'ironia con la questione più generale del rovesciamento di prospettiva», qui lo sforzo è stato di indagare come la metapragmaticità possa tradursi in metatestualità, dando così luogo a forme di ironia che Russo Cardona aveva intercettato ma non aveva approfondito.

Il Capitolo IV affronta il complesso tema della testualità a partire da alcuni nodi teorici fondamentali: le condizioni di testualità, il posizionamento del testo all'interno dei diversi livelli del linguaggio (Coseriu, 1985; 1997), la concezione del testo come spazio cooperativo che apre a una «pragmatica del testo» (Eco, 1979), così da poter delineare, per quanto possibile, le categorie che costituiscono la cosiddetta architestualità. L'ironia è una strategia spiccatamente intersoggettiva che richiede l'intervento di un destinatario per compiersi appieno; perciò è risultato indispensabile mostrare *in primis* in che modo il testo possiede una natura dialogica, e in che modo questa si manifesta al suo interno. Tra i punti di questo denso capitolo se ne segnalano due. In primo luogo, si è proposta una parziale revisione dei rapporti tra le condizioni di testualità. La coerenza viene tradizionalmente considerata il vero discrimine; tuttavia, poiché questa non consiste in una proprietà intrinseca del testo, ma piuttosto in un principio guida

dell'interpretazione (Conte, 1999), bisogna porre al centro l'intenzionalità e l'accettabilità. Prima ancora di ricercare connessioni, l'interprete deve assumere che quelle parole siano il risultato di un progetto comunicativo. È doveroso però precisare che l'intenzionalità va ricondotta non a stati mentali privati, ma alla dimensione illocutiva: data l'intersoggettività delle convenzioni linguistiche, si sedimentano delle associazioni tra forme espressive e progetti intenzionali ad esse normalmente legate. D'altra parte, ciò che rende una sequenza accettabile come testo non è tanto la presenza di un progetto intenzionale originario, quanto la *presunzione* di intenzionalità che il ricevente attribuisce alla sequenza linguistica, perciò l'accettabilità svolge un ruolo prioritario. In seguito, si è riflettuto sull'autonomia del livello del testo in riferimento al modello di Coseriu (1985; 1997). Un ulteriore contributo del capitolo consiste in una riflessione critica sul rapporto tra competenza testuale e competenza intertestuale. Esse vengono qui concepite come strutturalmente intrecciate, spostando l'asse verso la seconda: la competenza testuale presuppone infatti la capacità di attivare repertori intertestuali, sceneggiature e convenzioni sedimentate nella tradizione dei testi. Comprendere un testo non significa soltanto decodificarne le relazioni interne, ma riconoscere come esso si inscrive in una rete di forme, generi e usi precedenti che orientano il lavoro inferenziale del destinatario. In questa prospettiva, l'intertestualità non costituisce un'aggiunta opzionale al testo, bensì una condizione di possibilità della sua intelligibilità e accettabilità, fornendo il contesto implicito che rende praticabile la cooperazione interpretativa.

Il Capitolo V presenta le principali proposte teoriche della presente ricerca. In primo luogo, il riferimento al pensiero di De Mauro consente di fondare l'analisi su una concezione della lingua come codice semiologico intrinsecamente prassico, in cui la determinazione del senso avviene sempre all'intersezione delle dimensioni sintattica, semantica, pragmatica ed espressiva. Questa impostazione permette di superare l'opposizione rigida tra semantica e pragmatica che caratterizza molta riflessione contemporanea sull'ironia, mostrando come il significato sia il risultato di un'attività interpretativa già inscritta nella lingua. Su tale base, l'ironia verbale viene riletta non come deviazione occasionale dal codice, ma come strategia che sfrutta alcune sue proprietà strutturali per metterne in tensione le assunzioni normative. Questo impianto viene traslato sul piano intertestuale attraverso il confronto col pensiero di Bachtin, dal quale si assume in particolare l'intrinseca polifonia delle strutture linguistiche. L'obiettivo è di mostrare come tali forme non neutrali possano diventare esse stesse oggetto di una presa di distanza ironica: non più soltanto l'enunciato o l'atto di parola, ma la forma testuale in quanto tale può essere riecheggiata e criticata. Il capitolo prosegue rielaborando il contributo di Genette, integrando la nozione di architestualità all'interno di una riflessione semiotica sull'ironia. L'architestualità non viene

assunta come semplice categoria descrittiva dei generi, ma come spazio normativo di aspettative discorsive che orientano il senso prima ancora di imbattersi nel contenuto. Su queste basi viene formulata la nozione di ironia architestuale, intesa come modalità ironica che agisce sulle convenzioni testuali condivise, rendendone visibile il potere condizionante.

Il Capitolo VI analizza alcuni casi di studio per chiarire le questioni teoriche emerse nel corso della trattazione. L'insieme dei testi selezionati non costituisce un *corpus* nel senso stretto del termine. I testi sono stati scelti per la loro capacità esemplificativa rispetto al concetto qui proposto in base ad alcune affinità non sistematizzabili, privilegiando un approccio ermeneutico caso per caso. Trattandosi di testi non soltanto linguistici ma anche audiovisivi, i casi vengono suddivisi in due macro-filoni in base alla strategia adottata, intesa come il progetto formale attraverso cui il testo rende percepibile al ricevente la norma architestuale messa in questione. In entrambi i filoni, l'ironia architestuale mette in evidenza e problematizza una convenzione tramite la sua rottura, senza richiedere necessariamente riferimenti all'autore o al contesto. Questa prospettiva consente di analizzare l'organizzazione testuale in testi afferenti a semiotiche diverse.

Il primo filone potrebbe chiamarsi *dissimulativo* e ricomprende quei testi in cui la norma non è chiaramente evidente a una prima impressione, ma lo diventa grazie alla sua improvvisa trasgressione. Il ricevente percepisce così un'anomalia e risale alla convenzione violata che non aveva inizialmente riconosciuto. Si può ulteriormente distinguere tra due diverse operazioni dissimulative. Si può avere una *sottrazione del contenuto atteso* quando la norma viene resa evidente perché manca il contenuto che ci si aspetterebbe. Alternativamente, con una *erosione della norma*, una determinata convenzione è frammentata o distorta, così da rendere il testo incoerente se non attraverso una ricostruzione retrospettiva della norma violata.

Il secondo filone, invece, è definibile come *simulativo*: riunisce quei testi che manifestano sin da subito una norma in modo estremamente riconoscibile, quasi stereotipato, per poi introdurre un contenuto incongruente che la invalida. L'operazione è basata sulla componente imitativa, la variazione è data fondamentalmente dai diversi effetti che si vogliono raggiungere. In questa cornice si ritroveranno testi che potrebbero sembrare più vicini alla parodia. Tuttavia, l'operazione può anche assumere toni molto disturbanti: in tutti i casi, ciò che resta centrale è la strategia ironica, mentre la parodia rappresenta soltanto una delle possibilità attraverso cui può concretizzarsi. Si può perciò distinguere tra *imitazione ridicolizzante* (in presenza di un'impronta comica tendente al parodistico) e *imitazione perturbante* (laddove il contenuto introduce elementi inquietanti, surreali o disturbanti).

Naturalmente, non sempre è possibile tracciare un confine netto, anzi è assai frequente che i testi in cui il fenomeno è presente portino avanti una strategia combinata, attraverso strumenti sia

dissimulativi sia simulativi, il cui fine comune è di rendere la norma architestuale non la cornice per il contenuto, ma il contenuto stesso. Si è cercato quindi di individuare la componente dominante, tenendo ben presente l'eventuale simultaneità dei piani implicati.

Capitolo I

Così nascosta in bella vista
L'ironia attraverso i secoli

«Che cos'è dunque il tempo? Se nessuno me lo domanda lo so; quando devo spiegarlo a chi me lo chiede, non lo so più»[1]. Benché tutt'altro sia l'argomento di questo estratto dalle *Confessioni* agostiniane, chi si occupi di ironia, o anche vi si interroghi solo occasionalmente, avvertirà forse lo stesso disagio. Mentre tutti, a livello intuitivo, abbiamo una qualche idea di che cosa si tratti, l'ironia costituisce un oggetto di studio tanto antico quanto enigmatico, avvolto tuttora da incertezza e disaccordo tra gli specialisti. L'ironia «is as hard to define as poetry» (Thomson, 1978: 2), e «getting to grips with irony seems to have something in common with gathering the mist; there is plenty to take hold of if only one could» (Muecke, 2020: 3).

Come fenomeno verbale, l'ironia è stata ed è in parte tuttora ritenuta un uso anomalo della lingua, indagato essenzialmente come procedimento retorico. Eppure, da numerosi studi degli ultimi decenni (cfr. in part. Sperber and Wilson, 1992; per un'ampia ricognizione cfr. Colston e Gibbs, 2007) emerge sempre più chiaramente come si tratti invece di un fenomeno che sorge in modo spontaneo nella comunicazione quotidiana, senza richiedere né la conoscenza di convenzioni retoriche né un apprendimento specifico.

Al tempo stesso, si deve precisare che, nonostante costituisca almeno in potenza uno strumento comunicativo utilizzato dalla maggior parte dei parlanti, non c'è in ciascuno la stessa predisposizione né ad utilizzarla, né a coglierla e né perfino ad accoglierla. Possono incidere fattori diversi, di natura cognitiva, sociale, culturale, o anche semplicemente caratteriale. Per esempio, molte ricerche sembrerebbero evidenziare un'estrema fatica da parte di soggetti neurodivergenti (soprattutto di soggetti rientranti nello spettro autistico) nell'identificare atti linguistici indiretti (tra cui l'ironia) a causa di carenze nella lettura della mente di secondo ordine, come mostrerebbe l'ipotesi della *ToM* (*Theory of Mind*)[2].

[1] «Quid est ergo tempus? Si nemo ex me quaerat scio; si quaerenti explicare velim, nescio» (*Conf.* XI, 14, trad. mia).

[2] Il dibattito è estremamente controverso e acceso, le posizioni in campo sono talora quasi antitetiche. Per una ricognizione aggiornata sulla sua storia e il suo andamento cfr. Marocchini (2023).

Nelle varie culture, l'ironia non è una pratica diffusa e socialmente accettata nella stessa misura e nelle stesse situazioni. In certe società l'ironia è relegata solo ad alcune circostanze, oppure è letta solo in termini di sarcasmo (la sua variante esacerbata e sprezzante), e dunque risulta sconveniente, se non addirittura offensiva; il che disabitua a riconoscerla e a farne uso. L'ironia può costituire un mezzo comunicativo molto efficace, ma la sua interpretazione può variare notevolmente a seconda della comunità linguistica. L'appropriata interpretazione dell'ironia è determinabile solo in riferimento a un contesto, non solo situazionale ma anche socioculturale. Non ultimo, il nostro carattere e la nostra storia personale (differente per educazione ricevuta, per estrazione sociale, per professione esercitata, per orientamenti politici e non solo) possono renderci più o meno propensi a questo uso linguistico (cfr. Hutcheon, 1994).

La storia interpretativa dell'ironia è assai accidentata. Secondo Colebrook (2004: 3), passare in rassegna il susseguirsi degli approcci su questo tema è già di per sé addentrarsi nel problema dell'ironia, perché «we have to be sure that the past we grasp means what it seems to mean». La discussione attraverso le varie epoche ha assunto talvolta contorni più ampiamente filosofici che non strettamente filosofico-linguistici.

Allo stato attuale, le prime comparse del tema si rilevano nella Grecia classica, dove l'εἰρωνεία viene inquadrata non tanto come fenomeno discorsivo, quanto piuttosto come comportamento da valutare in senso etico-morale in riferimento al concetto di verità. A partire da Platone, l'ironia è associata quasi esclusivamente alla figura di Socrate e al suo metodo della maieutica, accompagnata da reazioni di aperta ostilità, o quantomeno di ambiguità e diffidenza. Se in origine si riscontra un legame tra ironia e filosofia, nel passaggio al contesto latino questo nesso si dissolve, e a poco a poco l'ironia è ridotta a mero dispositivo retorico, equivalente all'antifrasi, che prevede il "dire il contrario di quel che si pensa" con toni e modalità che lasciano però intendere la vera intenzione del parlante.

Dato il lungo radicamento del tema nella riflessione occidentale, sarebbe lecito supporre un'evoluzione significativa della sua definizione nel corso della storia. Eppure, a conti fatti, così non è stato. Rispetto ad altri usi speciali del linguaggio (quali la metafora o l'allegoria), l'ironia ha suscitato minore attenzione, essendosi consolidata l'interpretazione antifrastica (cfr. Knox, 1989).

Per quanto, senza dubbio, il termine "ironia" abbia nel tempo acquisito o perduto aspetti e connotazioni diverse – a seconda della dimensione eletta a precipua (il discorso, la componente etico-morale, l'atteggiamento esistenziale), degli scopi perseguiti (esprimere dissenso, biasimare, distanziarsi da un pensiero altrui, polemizzare, sdrammatizzare, stemperare toni critici, creare complicità, suscitare effetti comici), dei legami con concetti contigui (si pensi alle relazioni con altre forme di comicità, o al rapporto tra ironia e menzogna) e altri elementi ancora – fino al XX

secolo non si registrano radicali cambiamenti di paradigma rispetto alla definizione antifrastica. Si deve attendere il tardo Novecento per un effettivo affrancamento dalla tradizione, che procede con tempi né rapidi né lineari.

Nel corso dei secoli, negli studi linguistico-filosofici la concezione antifrastica ha dominato in modo quasi indiscusso. Di fatto, malgrado i primi rilevanti mutamenti nel passaggio dal contesto greco d'origine al mondo romano, da Quintiliano in poi l'ironia si stabilizza in una fisionomia rimasta pressoché intatta fino all'Ottocento, e in un modo o nell'altro persiste fino al secondo Novecento, con modalità più o meno evidenti. Dal XIX secolo in poi, peraltro, movimenti filosofici hanno rimodellato il concetto di ironia, per offrirne una propria versione che non presenta quasi alcun aggancio con la dimensione discorsiva[3]. In un certo senso, viviamo in un momento storico in cui niente significa davvero ciò che dice: è l'era del citazionismo, del *pastiche*, della simulazione e del cinismo; «an all-encompassing irony», «the very sense that everything is somehow quoted or simulated relies on a lost sense of the truly valuable or original» fanno sì che «irony, then, by the very simplicity of its definition becomes curiously indefinable» (Colebrook, 2004: 1–2).

Nell'ambito della critica letteraria, si è parlato di ironia come caratteristica essenziale di alcuni autori (richiamando solo la letteratura italiana, i casi più famosi sono l'ironia ariostesca e l'ironia di Parini), collegandola a poetiche particolari, senza mostrare grande interesse a delineare un quadro generale. Il postmodernismo letterario ha fatto dell'ironia un cardine imprescindibile della propria estetica, intendendola però in un modo altamente peculiare, forse poco produttivo per una generalizzazione di tale fenomeno verbale. C'è poi un dibattito sul carattere ironico non di fenomeni linguistici o di atteggiamenti individuali, ma di eventi della realtà, che hanno fatto parlare di "ironia situazionale". Si tratta di una nozione piuttosto problematica, su cui sarà necessario ritornare[4]: se da un lato, a tal proposito, alcuni studiosi sottolineano che «la situazione ironica si verifica senza l'intenzione di qualcuno» (Scianna, 2022: 30) sarebbe improprio affermare che manchi un'intenzionalità, perché fatti e situazioni reali risultano ironici solo se qualcuno li interpreta come tali (Kerbrat-Orecchioni, 1978).

---

[3] "Ironici" per Schlegel e il gruppo di Jena sono la condizione umana in sé e il rapporto tra il soggetto e il mondo; per il decostruzionismo l'ironia contraddistingue intrinsecamente la Storia, ed è intimamente intrecciata con la nozione di «indecidibile», che di per sé è estesa a tutto il linguaggio, perciò perde di specificità.
Ho affrontato la problematicità dell'ironia romantica in una relazione al XXV World Congress of Philosophy (2024), per poi tornare sul tema in un successivo intervento per il XVI International Conference on the History of the Language Sciences (ICHoLS), a qualche mese di distanza. Per una rassegna sulla questione e sugli studi a riguardo cfr. Brondino (2023b).

[4] La questione è connessa, in una certa misura, anche alla cosiddetta "ironia tragica"; tuttavia, non mi vi soffermerò, poiché rappresenta un tema di carattere più drammaturgico, distante dal tipo di ricerca qui condotto, oltre che estremamente complesso e dai confini difficilmente delimitabili.

In definitiva, al momento non esiste un consenso unanime né sulla natura dell'ironia, né sulla metodologia più adatta per studiarla, a dispetto dell'interesse destato fin dall'antichità (Colston e Gibbs, 2007) – interesse che va, peraltro, circostanziato, poiché la concezione antifrastica è stata a lungo accettata in modo aproblematico, senza sollevare l'esigenza di ulteriori precisazioni. C'è da chiedersi allora se ci sia un'insufficienza di strumenti teorico-metodologici adeguati a disposizione, o se tale elusività non sia indicativa di per sé.

L'ironia è caratterizzata da una fluidità, da un'apertura e da una pluridimensionalità che la rendono difficile da delimitare (Muecke, 1970). Data quindi la natura stessa del fenomeno, l'interdisciplinarietà è l'unica strada possibile. Quel che resta invariato in tutte le prospettive interpretative finora avanzate è una certezza soltanto, forse: *l'ironista non intende mai realmente ciò che dice*. Qualcuno potrebbe trovarla un'ovvietà, potrebbe considerare ridicola la necessità di ribadirla, ma molto spesso, parafrasando Foster Wallace (2009a: 12.2) «the most obvious, ubiquitous, important realities are often the ones that are the hardest to see and talk about».

È doveroso quindi ripercorrere le tappe storiche di questo annoso dibattito, per evidenziare gli aspetti ormai ritenuti inadeguati e riduttivi, e salvare invece quelli che meritano ancora attenzione.

I.1. Il mondo antico

I.1.1. Le origini greche e l'ironia socratica

Il termine "ironia" (εἰρωνεία) nasce nella Grecia del V sec. a.C., eppure sia la sua etimologia sia il suo esatto significato sono incerti (Melchiorre et al., 2006: 5839; Scianna, 2022: 24). In questa prima fase della riflessione sul fenomeno non è sempre chiara la distinzione tra ironia, astuzia e dissimulazione, poiché solitamente è proprio quest'ultima accezione a prevalere. Εἰρωνεία indica, infatti, la dissimulazione in generale, ed è connotata in modo perlopiù negativo, o quantomeno ambivalente. Non a caso, nella commedia antica, secondo Filemone (fr. 89 K., cfr. Knox, 1961: 3), il simbolo dell'εἴρων è la volpe. Per gli Stoici, l'ironia è propria degli stolti: nessuno infatti che sia libero e saggio fa dell'ironia (cfr. Vlastos, 1998).

Il termine non è attestato prima della Guerra del Peloponneso; le prime apparizioni si rintracciano in tre opere di Aristofane e si riferiscono tutte a un intento ingannatore. Nelle *Nuvole* v. 449 εἴρων è associato al termine «infido», «ipocrita», e si presenta in una lista di parole offensive contro un uomo che vuole essere uno scaltro avversario in una causa:

> Purché io riesca a sfuggire ai miei debiti e a dare a tutti l'idea del tipo grintoso loquace audace ardimentoso spudorato contaballe pronto a rispondere rotto ai processi azzeccagarbugli mitraglia volpe trivella chiacchierone ipocrita (εἴρων) viscido sbruffone delinquente mascalzone banderuola rompipalle e opportunista (Aristofane, *Nuvole*, vv. 443-451, trad. it. 2001).

Nelle *Vespe* (v. 174) l'espressione ὡς εἰρωνικῶς («con quale dissimulazione») si riferisce a Filocleone che mente cosicché l'asino sia considerato estraneo al nucleo familiare. Negli *Uccelli* (v. 1211) Iride è accusata di essere una dissimulatrice perché non vuol rivelare come sia entrata nella città degli uccelli, tramite il seguente scambio:

> PISETERO Maledizione, per quale porta sei entrata nella fortezza?
> IRIDE Non lo so affatto, per quale porta
> PISETERO La sentite come fa finta di nulla? [ἤκουσας αὐτῆς οἷον εἰρωνεύεται] Sei andata dai capi dei gracchi? Il sigillo delle cicogne, ce l'hai? (Aristofane, *Uccelli*, vv. 1209-1211, trad. it. 2006).

In seguito, la nozione si allarga dalla produzione aristofanea a tutta la commedia antica, dove si cristallizzano due figure convenzionali in contrapposizione fra loro, cioè l'ἀλαζών e l'εἴρων (Muzzioli, 2015: 17): da un lato vi è il vanaglorioso magniloquente, dall'altro invece una figura dimessa che non fa che fingere di sminuirsi («Eiron was one of the main char acters of ancient Greek comic plays. He pretended to be a clumsy underdog but ultimately always revealed himself as a witty and clever man, triumphing over Alazon, the overconfident but hopeless character», Garmendia, 2018: 6). È interessante notare che l'origine dell'ironia si intreccia col genere comico, mentre il termine non occorre mai né nella tragedia né nei testi poetici di stampo serio (Knox, 1961: 3).

Già a questa altezza si può osservare come nel mondo greco, diversamente da quello latino, l'ironia rimandi sì a un certo modo di parlare, ma il punto centrale non è il fenomeno discorsivo in sé quanto il comportamento eticamente ambiguo sottostante, come del resto sembrerebbe suggerire il fatto che è il sostantivo generale εἰρωνεία a derivare dal sostantivo εἴρων riferito alla persona ("dissimulatore, colui che finge di non sapere") e non viceversa[5]. Nel Rinascimento, tra le tante ipotesi etimologiche viene proposta (senza però prove certe) la derivazione da εἴρω

[5] Il greco εἰρωνεία «dissimulazione, ironia» è un *derivato* di εἴρων -ωνος «dissimulatore, finto» (cfr. Romizi, 2007). A tal proposito, Stanca (2014: 3) specifica che «The Greek etymology of the word "irony", ειρωνεια, means pretence, and it comes from ειρων (the one who makes a question pretending to be naive or less knowing than he/she is). The Semitic root of the Greek word is derived from the Accadic term erewum, "covering", by means of which irony appears as a device to avoid the direct impact of an explicit word. In general terms, irony is found underneath a disguise of pretence». In aggiunta, Pagliaro (1970: 11) afferma che «l'astratto 'ironia', gr. eironéia, è palesemente secondario, derivato da un sostantivo-aggettivo éiron di formazione participiale; ma quale sia il verbo su cui questo è formato non è affatto chiaro. Generalmente, lo si riconosce in éiro 'parlare' o in éiromai 'interrogare', quasi che l'ironico sia uno che parli troppo, oppure che proceda per interrogazioni che mettano in difficoltà l'interlocutore. In verità, tali presunte origini trovano scarso conforto nei valori con i quali la parola è attestata».

('intrecciare, annodare'), che tramite un peggioramento semantico avrebbe come sfumatura anche quella di 'tramare, ingannare' (cfr. Knox, 1989: 43).

A inaugurare questo nuovo approccio è in particolare l'associazione dell'ironia alla personalità e alla maieutica socratica, che risulta un passaggio decisivo attraverso cui l'ironia acquista forte rilevanza filosofica e diviene da qui in poi inseparabile dalla figura di Socrate. Ciò che rende Socrate "ironico" è sostanzialmente il suo modo non di parlare, ma di *essere* (cfr. Vlastos, 1998)[6]. Inoltre, a differenza della tradizione canonizzata da Quintiliano, l'ironia socratica non è assimilata a un procedimento banalmente antifrastico: non è in gioco, infatti, una mera inversione semantica, perché nella sua strategia ironica Socrate «non sta né mentendo né pensando semplicemente il contrario di ciò che dice, ma intende piuttosto *significare qualcos'altro*» (Scianna, 2022: 17, corsivo mio). Inoltre, secondo Vlastos (1987), l'atteggiamento dissimulativo socratico non si risolve solo nel fingere di non sapere qualcosa che in realtà si conosce, ma si estende a cercare di considerare come ignoto anche ciò che qualsiasi persona, ironista incluso, tende di norma a ritenere noto.

Ancora si dibatte sulla natura e sugli scopi perseguiti dal filosofo greco tramite questa strategia (cfr. Ferrari, 2007; Lane, 2011; Vlastos, 1987), anche perché sin dall'inizio «Socratic irony was defined not just as the use of irony in conversation but also as an entire personality» (Colebrook, 2004: 6). Autori ottocenteschi faranno costantemente riferimento a Socrate nella trattazione dell'ironia, anche dopo l'esperienza del gruppo di Jena[7]. Secondo alcuni studiosi la personalità ironica di Socrate inaugura addirittura una nuova sensibilità occidentale (cfr. Vlastos, 1998): «his irony, or his capacity not to accept everyday values and concepts but live in a state of perpetual question, is the birth of philosophy, ethics and consciousness» (Colebrook, 2004: 6). Sicuramente questa visione deve molto alla lettura dell'ironia socratica da parte dei romantici tedeschi. Un ulteriore elemento di indagine riguarda la difficoltà di rintracciare Socrate come personaggio storico effettivamente esistito nella raffigurazione, per così dire, letteraria così come ci viene restituita dai dialoghi platonici. Nel caso di specie, però, non si tratta probabilmente di un argomento decisivo, perché nonostante l'ironia da questo momento in poi si intrecci inesorabilmente con la figura di Socrate, l'operare ironico socratico diventa emblematico e viene

[6] A tal proposito, c'è chi ha una posizione in parte divergente, come Knox (1961: 3): «The central fact about the history of irony in Greek use is its inseparability from Socrates' personality and influence. But it is essential to remember that neither Socrates nor his friends ever used the word in a serious way to describe the Socratic method, and that the idealizations of Socratic dialectic which modern writers have embodied in "Socratic irony" were never attached to the word irony in classical Greek and Latin».

[7] Per esempio, la tesi di laurea di Kierkegaard è uno dei testi più celebri sull'argomento e si intitola *Il concetto di ironia in riferimento costante a Socrate*, 1841.

inteso come peculiare atteggiamento filosofico-esistenziale di per sé, sganciandosi così per molti aspetti dal contesto di partenza (cfr. Vasiliou, 2013).

L'avvio di questo peculiare sviluppo dell'ironia si rintraccia nell'attestazione immediatamente successiva a quelle contenute dalle commedie aristofanee, che si ritrova nella *Repubblica* (I, 337 A) di Platone (428-347 a.C.). Quando Socrate dichiara: «Io ritengo che l'indagine sia al di là delle nostre possibilità e che voi che siete bravi dovete avere pietà di noi piuttosto che arrabbiarvi con noi», Trasimaco accusa Socrate della sua «solita ironia» («εἰωθυῖα εἰρωνεία») come stratagemma per sottrarsi alla responsabilità di una risposta:

> "Per Eracle!" disse. "Questa è la solita ironia (εἰωθυῖα εἰρωνεία) di Socrate. Avevo predetto a questa gente che avresti rifiutato di rispondere e avresti simulato (εἰρωνεύσοιο) e avresti fatto qualunque cosa tranne che rispondere se qualcuno ti avesse rivolto una domanda" (Platone, Repubblica, I, 337 A, trad. it. 2019: 8.26 2019).

Da questo momento in poi, εἰρωνεία non ha più il significato di menzogna diretta, come per Aristofane, ma di una dissimulazione sottile che non si nasconde, ma anzi *vuole* essere riconosciuta dall'uditore e si intreccia col problema politico dell'essenza umana (cfr. Colebrook, 2004: 1–6). In effetti, nella Grecia classica si arriva per gradi a una distinzione tra ironia e bugia. Tutt'altro che marginale è chiarire che, a differenza della menzogna – là dove il parlante fa di tutto pur di non rendere noti i propri veri scopi comunicativi e c'è quindi un'«intenzione *necessariamente* mascherata» (Mizzau, 1984: 32) – l'ironia è retta da un'«intenzione *apertamente* mascherata», progettata per essere riconosciuta come tale.

Nei dialoghi platonici Socrate è mostrato come un personaggio complesso, sfaccettato e ambivalente, che può essere compreso solo da chi è in grado di discernere l'ironia delle sue parole che lasciano spazio a un livello di significato più profondo. L'ironia diventa un mezzo dialettico necessario per dispiegare non la verità, ma la *ricerca* della verità, e costituisce dunque la *pars destruens* del metodo socratico, dove c'è un'iniziale sottovalutazione di sé stessi per smascherare gradualmente la vacuità delle posizioni dell'interlocutore.

L'ironia socratica si presenta principalmente come dissimulazione e finzione di ignoranza, spesso accompagnata da una falsa ammirazione della sapienza altrui per poi demolirla e mostrare la contraddittoria incompletezza delle definizioni sicure della vita di tutti i giorni. Tuttavia, non c'è in questa strategia un autocompiacimento arrogante nel prevalere nella disputa, ma piuttosto l'applicazione di una vera e propria arte pedagogica, che rifugge un indottrinamento non paritario tramite definizioni preconfezionate, ma ha invece lo scopo di incoraggiare l'interlocutore a ragionare, a dubitare, e infine a pervenire da sé alla conoscenza e a un proprio punto di vista. Questa è la lettura che offrirà anche Cicerone, il quale afferma che «Socrate spesso nella disputa

abbassava sé stesso ed alzava coloro che voleva confutare; e così, parlando diversamente da come pensava, adoperava volentieri quella simulazione che i Greci chiamano "ironia"» (Cicerone, *Acad.*, IV, 5, 15, trad. it. 2022: 119).

Seppur nelle opere di Platone traspaia a più riprese una considerazione negativa del modo di fare ironico di Socrate, talora insincero e superbo – nel *Simposio* sia Alcibiade sia Agatone usano il termine ὑβριστής – non c'è mai una netta e definitiva critica da parte del suo allievo, ma piuttosto un perenne dubbio su come valutare il maestro.

Secondo Colebrook, l'emergere del concetto filosofico di ironia in Grecia proprio in quest'epoca non è casuale, ma si deve a ragioni storiche legate a un senso generalizzato di incertezza culturale:

> It is no accident that Socrates used irony to challenge received knowledge and wisdom at a historical moment when the comfort and security of small communities were being threatened by political expansion and the inclusion of other cultures. The tribal cultures of Ancient Greece were opening out to imperial expansion and the inclusion of others. It is at this moment of cultural insecurity—in the transition from the closed community to a polis of competing viewpoints —that the concept of irony is formed. *Eironeia* is no longer lying or deceit but a complex rhetorical practice whereby one can say one thing —such as Socrates' claim to be ignorant—but mean quite another, as when Socrates' exposes the supposedly wise as lacking in all insight. Socrates tried to show that it is always possible that what we take to be the self-evident sense of a context or culture is far from obvious; it may be that what is being said is *not meant* (Colebrook, 2004: 2, corsivo nel testo)

Mentre, dunque, in un primo momento l'ironia nella cultura greca è giudicata in modo indiscutibilmente negativo, in quanto vista come un atteggiamento subdolo e ingannevole, la figura di Socrate la riabilita almeno in parte, anche se non smette di suscitare un certo sospetto. Se da un lato essa, in riferimento a Socrate, può avere una funzione edificante perché si caratterizza come atteggiamento in cui non si dà preminenza a nessun punto di vista particolare, aprendo la strada alla relativizzazione di ogni argomento (M. Á. Ruiz Moneva, 2001: 102), da ciò può derivare una degenerazione, tanto che l'ironia finisce per diventare una forma di deresponsabilizzazione dell'individuo, che rifiuta di prendere un'esplicita posizione, non si fa carico delle conseguenze delle sue affermazioni e nasconde il proprio punto di vista e quindi il proprio obiettivo persuasivo (cfr. Vlastos, 1998).

In ambito greco non è raro che l'ironia venga identificata come vizio sociale. Demostene (*Phil.* 1, 7), per esempio, definisce polemicamente l'εἴρων come colui che si sottrae alle proprie responsabilità e ai propri doveri di cittadino fingendosi inadatto (cfr. Knox, 1961: 4). O anche, da Teofrasto l'εἴρων è aspramente criticato, perché è evasivo, non si impegna mai nella conversazione, nasconde le inimicizie e finge amicizie, travisa i suoi atti e non dà mai una risposta

diretta, perciò l'ironia diventa un vizio sociale (cfr. Knox, 1961: 4; Muecke, 2018: 11.6). Anche in anni più recenti questo rischio è stato ravvisato da Foster Wallace (1993), in riferimento però alla cultura occidentale contemporanea:

> And make no mistake: irony tyrannizes us. The reason why our pervasive cultural irony is at once so powerful and so unsatisfying is that an ironist is impossible to pin down. Al U.S. irony is based on an implicit "I don't real y mean what I'm saying." So what does irony as a cultural norm mean to say? That it's impossible to mean what you say? That maybe it's too bad it's impossible, but wake up and smell the coffee already? Most likely, I think, today's irony ends up saying: "How total y banal of you to ask what I real y mean." Anyone with the heretical gal to ask an ironist what he actual y stands for ends up looking like an hysteric or a prig. And herein lies the oppressiveness of institutionalized irony, the too-successful rebel: the ability to interdict the question without attending to its subject is, when exercised, tyranny. It is the new junta, using the very tool that exposed its enemy to insulate itself (Foster Wallace, 1997: 2.78)

Foster Wallace sottolinea che se da una parte l'ironia ha uno straordinario potenziale demistificatorio e perciò liberatorio, dall'altra, se non è seguita da un'azione ulteriore, scade in un degradato, continuo e paralizzante non prendere nulla sul serio per non fare i conti con la propria inadeguatezza nel ricostruire dalle macerie[8]. Nelle sue parole (che andranno però contestualizzate, cfr. *infra*), sembra risuonare la stessa insofferenza di Trasimaco della *Repubblica*. Come si legge già in Platone, infatti, Socrate viene accusato di assumere proprio questo atteggiamento. Spesso l'ironia socratica viene smascherata da interlocutori agguerriti, quali Callicle nel *Gorgia* (489d-e) o, con maggiore benevolenza, Alcibiade nel *Simposio* (216e). Talvolta invece i partecipanti al dialogo non riescono a stabilire se Socrate stia parlando sul serio o li stia prendendo in giro. Nel *Gorgia*, Callicle invita Socrate a smettere di ironizzare («εἰρωνεύῃ, ὦ Σώκρατες»), ma deve arrendersi al fatto che l'unico modo per fermarlo è rassegnarsi a portare il ragionamento fino in fondo.

L'ambivalenza rispetto all'ironia riflette quella nei confronti di Socrate, talvolta lodato per la sua capacità di demolire le false credenze, talvolta accusato invece di essere un sofista che raggira l'interlocutore con insidiosi cavilli. «L'ironia socratica era stata intesa come inganno socratico, sia malevolo, come lo vede Trasimaco nella *Repubblica*, sia benevolo, come si è spesso ritenuto che lo rappresentasse Alcibiade nel *Simposio*» (Vlastos, 1998: 118). Proprio quest'ultimo mostra come l'ironia socratica non consista in una mera arte discorsiva, ma piuttosto in un modo di essere e di vivere: ironiche sono l'intera personalità ed esistenza di Socrate.

Non ci si può esprimere in modo netto su come Platone la pensi sul proprio maestro, quel che è certo però è che alla radice dell'astio talora manifestato dai suoi interlocutori c'è un profondo

[8] In *Con gli occhi dell'Occidente* (1911), Joseph Conrad scrive che « women, children, and revolutionists hate irony, which is the negation of all saving instincts, of all faith, of all devotion, of all actions» (cit. in Walsh, 2016: 91).

disorientamento. In alcuni passaggi del *Simposio* Alcibiade focalizza in modo efficace questo aspetto, paragonandolo ai Sileni. Come queste figure scultorie, che rivelano la loro essenza solo una volta aperte, Socrate non vuole circuire e raggirare, ma piuttosto celare. Del resto, «l'ironia non vuole essere creduta, ma compresa» (Jankélévitch, 1987: 68); non può in alcun modo coincidere con la menzogna proprio perché il suo obiettivo è di essere identificata come tale. In questo atto comunicativo, è l'ascoltatore *in primis* che deve farsi carico della ricostruzione del senso, e seppur possa esserci di fondo un intento critico, gli scopi interpersonali dell'ironia sono molteplici. A differenza del sarcasmo, per definizione denigratorio e offensivo, l'ironia si posiziona nel mezzo e può svolgere non di rado una funzione affiliativa.

I dialoghi platonici rappresentano dunque un momento di svolta nella riflessione sull'ironia. L'ambiguità del comportamento di Socrate e le così diverse reazioni suscitate nei suoi interlocutori spingono gli antichi a domandarsi fino in fondo se l'ironia sia effettivamente un segno di inequivocabile impostura o se invece non possa essere una strategia che anche le persone leali possono adottare (Lane, 2011).

Aristotele trasferisce pienamente l'εἰρωνεία dal contesto drammatico-dialogico a una più ampia prospettiva etica, e smorza i toni critici dei suoi predecessori. Dal suo punto di vista, l'ironia è un modo dissimulativo di esprimersi e di comportarsi non per forza vizioso, anche se «it was far from being a virtue. The truly virtuous citizen would be neither boastful, nor ironic, but sincere in his self-presentation» (Colebrook, 2004: 6). Anche in seguito:

> The early Greek sense of "cunning deceit", "vulgar, mocking pretence" clung to the word in that it sometimes expressed a greater disapprobation than we feel in it today. Aristotle's praise was half- hearted at best, Themistius thought irony evil, Cicero "knew perfectly well that an εἴρων was generally a person whom one shouldn't know," in Quintilian "irony seemed to carry with it grave and rea- sonable cause of offence," Plutarch used the word to express disapproval, the general attitude of Dionysius of Halicarnassus to- ward ironists was hostile, Stobaeus (fifth century) thought irony vulgar, Pollux (180 a.d.) called the ironist a "babbler," and Hesychius of Alexandria (fifth century), Photius, and Suidas expressed similar attitudes. But such disapprobation was not the dominant attitude. "Not late in ancient times men began to look upon irony as we look on it today: as a name and a method that carry no reproach save in being misused. (Knox, 1961: 7).

Il Libro Secondo dell'*Etica Nicomachea* affronta il tema della virtù, che si distingue da una parte in virtù intellettuale e dall'altra in virtù morale (ἠθικὴ). In linea generale, la virtù è associata alla «medietà», alla capacità di non cadere né nell'eccesso né nel difetto. Vengono progressivamente passate in rassegna le declinazioni di questa medietà, e l'ironia è introdotta nel discorso che riguarda il rapporto tra medietà e verità. Si ritrova in questo punto il primo riferimento, seppur breve, alle due figure già incontrate nelle commedie aristofanee:

> Riguardo al vero, si dice che chi tiene il giusto mezzo è in un certo modo sincero, e la medietà è sincerità, invece la finzione che tende all'eccesso è vanteria (ἀλαζονεία) e chi la pratica è vanitoso (ἀλαζών), quella che tende al difetto è ironia (εἰρωνεία) e chi la possiede è ironico (εἴρων) (*Etica Nicomachea*, II, 1108a, trad. it. 2019: 8.46).

Aristotele, dunque, inserisce l'ironia nel campo della finzione, perciò non può che giudicarla un difetto in cui non si deve incappare; tuttavia, la ritiene comunque preferibile alla vanteria, che invece porta a esagerare meriti che non si hanno. In questo caso, per la prima volta, il termine assume un significato più dignitoso, perché per Aristotele «if a man cannot tell the precise truth, he exhibits better taste in depreciating than in exaggerating his virtues. But this is faint praise and the dominant connotation of the word remains reproachful» (Knox, 1961: 4). Anche successivamente, nel Libro Quarto, si legge:

> Parliamo di coloro che sono sinceri e mentono sia nei discorsi, sia nelle azioni, sia in ciò che fanno mostra di essere. Quindi pare che il vanitoso (ἀλαζών) sia uno che fa mostra di avere quelle caratteristiche che rendono celebri, caratteristiche che in realtà non possiede, o fa mostra di averne di maggiori della realtà; al contrario *l'ironico* (εἴρων) nega le virtù che ha o le rende minori; invece chi sta nel mezzo è in certo modo una persona onesta e franca, ed è sincero nella vita e nei discorsi, dato che ammette di possedere le qualità che gli appartengono e non se ne attribuisce né più né meno. […] Di per sé il falso è ignobile e biasimevole, e il vero è bello e lodevole; e quindi anche la persona sincera, essendo nel giusto mezzo, è degna di lodi, mentre tutti e due quelli che mentono sono da biasimare – ma il fanfarone più dell'altro.
>
> […] Al contrario gli ironici, che sminuiscono le cose parlando, chiaramente sono più raffinati nei costumi, dato che non si ritiene che parlino per interesse, ma per fuggire l'ostentazione; anche costoro negano di possedere quelle caratteristiche che rendono celebri, come faceva ad esempio Socrate; invece chi dissimula qualità piccole ed evidenti è detto 'impostore' ed è degno di grande disprezzo. A volte l'ironia appare chiaramente come una forma di vanteria, come il modo di vestire degli Spartani; infatti sia l'eccesso, che l'eccessivo difetto hanno un che di vanitoso. Chi si serve in modo misurato dell'ironia e riguardo a ciò che non è troppo comune ed evidente, appare essere un raffinato (Etica Nicomachea, IV, 1127a-b, trad. it. 2019: 10.56).

C'è una certa ambivalenza nei confronti dell'atteggiamento ironico: in alcuni passi c'è una chiara connotazione negativa (in quanto l'ironia mistificherebbe la verità non meno della presunzione, così come l'ironia può essere ugualmente arrogante se diventa falsa modestia), altrove vi è invece una coloritura parzialmente positiva, o perlomeno neutrale.

Aristotele legittima, quindi, una dose misurata di ironia («chi si serve in modo misurato dell'ironia e riguardo a ciò che non è troppo comune ed evidente, appare essere un raffinato», *ibidem*), perché previene l'arroganza e permette un rapporto paritario con l'altro, e può mitigare gli effetti destabilizzanti di un'aperta dichiarazione della verità. Infatti, a proposito dell'uomo fiero e delle qualità che lo contraddistinguono, Aristotele ammette la possibilità di servirsi di ironia quando ci si relaziona con persone di media condizione, per evitare di esibire la propria

superiorità (*Etica Nicomachea*, IV, 1124b). Tuttavia, al di là di queste oscillazioni, «this is faint praise and the dominant connotation of the word remains reproachful» (Knox, 1961: 4).

Aristotele, ad ogni modo, non si sofferma molto sull'ironia; più che altro mira a ridimensionare la concezione socratica del sapere (cfr. Gooch, 1987; Vegetti, 1989) «come dimensione di indagine inesauribile, indistricabilmente legata alla figura umana che se ne fa carico, a vantaggio di un sapere positivo, in tutto esplicitabile» (Russo Cardona, 2017: 48).

Nella *Retorica* Aristotele «had recommended irony as a rhetorical weapon, although with some distaste» (Knox, 1961: 4). In effetti, in *Retorica* III, 1419b 18 vengono spese a riguardo soltanto poche righe, in rapporto alla contrapposizione tra ironia e comicità, i quali differiscono per l'oggetto del riso (nel primo caso si ride per sé stessi, nel secondo caso per divertire gli altri). Talvolta, alcune traduzioni della *Poetica* utilizzano "ironia" per rendere il termine περιπέτεια ("improvviso stravolgimento delle circostanze")[9], che forse copriva parte del significato dell'ironia drammatica (Muecke, 2018: 11.5)

Nel mondo greco, quindi, l'ironia non viene ancora affrontata in termini retorici. Si tratta piuttosto di un comportamento (e più ampiamente di un'indole) su cui si cerca di stabilire il valore etico-morale. Mentre in un primo momento il giudizio è indiscutibilmente negativo e l'ironia assume una coloritura deprecabile e ingannevole, la complessa figura di Socrate genera negli intellettuali la necessità di andare più a fondo nell'analisi e costituisce l'occasione per un parziale riscatto che verrà portato pienamente a termine da Cicerone.

I.1.2. Dalla filosofia alla retorica: ironia, simulatio*,* dissimulatio *nel mondo latino*

L'originario spessore filosofico del concetto di ironia si va perdendo soprattutto con la trattatistica latina, dove il legame con la filosofia si scioglie definitivamente e l'ironia viene invece valutata in modo pressoché indiscusso in termini retorici come «tropo di secondaria importanza» (cfr. Colebrook, 2004: 6). Un'opera che ha probabilmente favorito questa trasformazione è la *Retorica ad Alessandro* (prima erroneamente attribuita ad Aristotele, poi invece ascritta ad Anassimene di Lampsaco), a cui, peraltro, Quintiliano fa continui richiami nell'*Institutio oratoria*. Essa si può considerare un trattato di transizione, perché la prospettiva non è strettamente tecnica e l'essenza dell'ironia qui identificata (biasimare per lodare e lodare per biasimare) ha ancora forti reminiscenze legate alla figura di Socrate. Tuttavia, il riferimento in questo caso non è

[9] Non casualmente Russo Cardona intitola la sua monografia *Le peripezie dell'ironia. Sull'arte del rovesciamento discorsivo* (2017), proprio per sottolineare l'elemento di sovvertimento di prospettiva che si attua attraverso l'ironia.

tanto a un modo di porsi e di esistere, quanto ad un «deceptive use of language; εἰρωνεία is now a *figure in rhetoric*» (Muecke, 2018: 11.8, corsivo mio).

Il problema della natura dell'ironia in questa fase risente della problematica circa la natura della retorica stessa. Così come non è un caso che l'ironia sorga proprio a una certa altezza della storia greca, non è altrettanto casuale che nella Magna Grecia e poi nell'Atene del V secolo a. C., l'affermarsi della retorica come arte tecnica del discorso persuasivo accada in concomitanza con lo sviluppo della *pòlis* e al costituirsi della democrazia:

> […] quando le contese politiche, la volontà di conquistare il favore delle assemblee per essere eletti alle cariche pubbliche, i dibattiti su questioni di comune interesse impongono che si sappia difendere le proprie tesi e demolire quelle degli avversari. All'esercizio autoritario del potere si contrappone dunque la retorica come espressione della libertà di parola
>
> La nascita della retorica si connette pure alla scoperta e al riconoscimento del *valore conoscitivo ed educativo che ha la riflessione sulla lingua*. Sia che si aderisse alla concezione, di ascendenza pitagorica, dell'arbitrarietà dei segni linguistici (i nomi sono assegnati 'per convenzione' alle cose), sia che si pensasse a un legame 'per natura' fra i nomi e le entità designate, si riteneva che per conoscere la realtà fosse essenziale conoscere i segni linguistici che la esprimevano Di qui l'aspetto, precocemente palese, della retorica come scienza, oltre che come pratica del linguaggio […] (Mortara Garavelli, 2010: 19, corsivo mio).

Nella Grecia classica si ritrova una certa ambivalenza nei confronti di quest'arte, vista talora come una tecnica formale e manipolatoria indifferente ai temi della verità e dell'utilità sociale, talaltra invece come una disciplina dal valore educativo che promuove la virtù tramite la persuasione. La retorica delle origini in effetti si avvicina più alla prima delle due accezioni. Infatti, la precettistica del siracusano Corace e del suo allievo Tisia, fondatori della disciplina, poggia sul principio per cui il *sembrare vero* sia più importante dell'*essere vero* (*ivi*: 17). Col tempo questa impostazione si attenua, ma continua a provocare scetticismi la propensione per la reazione emotiva che non per l'adesione razionale.

Se da una parte la retorica sorge con un certo grado di relazione con la nascente democrazia e la *parresìa* (concetto cardine che, in sintesi, consisteva nella libertà di parola esercitata anche in presenza di opinioni non condivise e impopolari; cfr. Bonazzi, 2010, 2017), la sofistica contribuisce ad alimentarne una certa cattiva reputazione. Si tramanda l'idea, come scriverà Plutarco, che la retorica dei sofisti sia «creatrice di convincimento e non di insegnamento» (Plebe, 1988: 32–33).

Era già stato Platone a sancire per molti aspetti questa lettura, gettando una luce negativa sulla retorica nel suo complesso (in particolare nel *Gorgia*, il dialogo più violentemente antiretorico e antisofistico, e nel *Fedro*), tacciata di «contraffazione dell'arte di rendere giustizia», così come la sofistica sarebbe «la contraffazione dell'attività legislativa» (Mortara Garavelli, 2010: 21). Tale

ostilità è collegata all'esigenza di dissociare con decisione Socrate dai sofisti (Giannantoni, 2005), equiparazione che molti contemporanei attuavano con intenti polemici. Alla retorica, intesa come mero esercizio di stile atto a distrarre i cittadini con seducenti e vuoti artifici, viene contrapposta la «dialettica», che riguarda l'ἐπιστήμη (la scienza), la fissità della verità, e non la δόξα (l'opinione), la mutevolezza dell'opinabile, così da preservare la fama del maestro e il valore edificante della maieutica. Tuttavia, malgrado la distinzione che Platone cerca di operare e malgrado gli sviluppi in ambito greco che hanno battuto questo sentiero (prima con Isocrate, poi con Aristotele), il suo atteggiamento antisofistico così intransigente

> ha agito in profondità in ogni denigrazione successiva della retorica, nella sfiducia verso le teorie e la prassi dell'arte del dire, che ha informato una parte cospicua dei pregiudizi sedimentati nel corso dei secoli successivi: le 'idee ricevute' su cui si fondano le accezioni negative del termine *retorica* (Garin, 1970: 101).

In questa fase l'ironia si ritrova travolta dalla polemica più ampia appena delineata. È il mondo latino repubblicano ad avviarne un'effettiva rivalorizzazione. Cicerone le conferisce piena dignità e pieno carattere positivo, tanto da dirsi lusingato che alcuni lo considerino un ironista al pari di Socrate (Knox, 1961: 5).

L'ironia è associata da Cicerone alla nozione di *urbanitas*, cioè alla raffinatezza ed eleganza, e diviene dunque un fine modo di parlare, uno scherzo continuo (*perpetua facetia*) dissimulato sotto un tono serio, che si addice ai colti e che l'oratore può sfruttare a scopi forensi.

> Piacevole riesce anche l'ironia [*dissimulatio*], quando si dice *una cosa diversa da quella che si pensa*, non come nel motto da me ricordato poco fa, in cui uno dice il *contrario di ciò che pensa* […] ma quando uno fa un discorso che, su un certo tono di serietà, è tutto uno scherzo, ed esprime concetti *diversi* da quelli che pensa. […]. Fannio dice nei suoi *Annali* che in questo genere si distingueva Scipione l'Africano e lo chiamava, con termine greco, εἴρωνα; ma […] io penso che in questa forma di ironia e dissimulazione Socrate abbia di gran lunga superato tutti per grazia e piacevolezza. È un genere molto fine, spiritoso e serio a un tempo, che si addice tanto a un'orazione vera e propria quanto a una conversazione tra gente colta (Cicerone, De Oratore, II, 67, trad. it. 1970: 392–395, corsivi miei).

L'ironia viene depurata del tutto dalla sua precedente sfumatura di inganno e si configura invece come espressione obliqua comprensibile solo a chi ha l'intelligenza per coglierne il senso profondo. Nel *De Oratore*, II, 67 è importante notare come Cicerone si impegni a scindere ironia («quando si dice una cosa diversa da quella che si pensa») e antifrasi («in cui uno dice il contrario di ciò che pensa») – cui invece verrà assimilata a partire da Quintiliano – sottolineando come il senso dell'ironia non coincida con un'inversione semantica *tout court*.

Anche se nella tradizione ricondurre l'ironia al dominio della retorica ha rappresentato per molti versi un limite, guardando al passato bisogna prestare attenzione a che cosa si intendeva

con "retorica" in ciascun contesto. Cicerone è il primo a preservare il nesso tra ironia e filosofia, dovuto alla sua concezione dell'eloquenza (politica e forense) come attività filosofica e non come semplice arte del discorso – ereditata in particolare dalla catoniana visione dell'oratore come *vir bonus dicendi peritus*, cioè uomo probo, retto e al contempo esperto nel parlare. Mentre all'inizio del I secolo a.C. la retorica è attestata a Roma come precettistica di stile e come rielaborazione della retorica greca, innovativo è in particolare «il ruolo educativo (di formazione culturale e morale oltreché tecnico-specialistica) assegnato allo studio e alla pratica dell'eloquenza» (Mortara Garavelli, 2010: 34). Con il *De Oratore*, il *Brutus* e l'*Orator* ciceroniani si verifica uno scarto decisivo per la retorica, intesa ora come autentica disputa filosofica. Cicerone le rivendica il titolo di *ars* fondamentale da un punto di vista anche politico e sociale. Nel *De Oratore* sostiene l'interconnessione tra scienza ed eloquenza (*săpĕre* e *dicĕre*) e la necessità da parte dell'oratore di sviluppare una preparazione enciclopedica, apprendendo i fondamenti delle principali arti umanistiche, per poter incidere sulla realtà del proprio tempo. Quest'opera è particolarmente importante, perché viene introdotto un tema sostanziale sulla base del quale si fondano le critiche ciceroniane a Socrate, tacciato di aver in qualche modo contribuito a un impoverimento filosofico dell'ironia.

L'ironia socratica ha infatti comportato due effetti paradossali: se da un lato inaugura un atteggiamento che sembra quasi costitutivo dell'interrogazione filosofica in sé, dall'altro ha condotto a «the death of style and rhetoric», perché «the attribution of a hidden truth to Socratic irony constituted the denial of a conception of language as wordplay or production of meaning in favor of the reassuring belief that meaning preexists language» (Lang, 1988: 33).

> By subordinating active, practical and lived Socratic irony to detached knowledge and true ideas, the dynamic and creative power of literature was supplanted by a fixed, necessary and transcendent body of law. Language was no longer a force that created order and differences; language was subordinate to an eternal truth—the representation or mirror, rather than production of, truth (Colebrook, 2004: 36).

Nel *De Oratore* e nel *De inventione*, Cicerone denuncia questo appiattimento del ruolo attivo della lingua, ridotta a mero specchio del pensiero, causato anche da Socrate, il quale riteneva che la retorica in definitiva fosse accessoria e pertanto da subordinarsi alla verità delle idee (e quindi alla filosofia). Stando a Cicerone, Socrate avrebbe svincolato il pensiero puro dall'azione e dalla vita pubblica:

> In so doing Socrates disengaged pure thought from action and public life, subordinated politics to philosophy and creative language to the intuition of truth. It is with Socrates that the man of reason, with certain uses of language such as philosophy, appears as the law and ground of all language. There can only be irony of

> the Socratic form because there is a commitment to a truth beyond mere act, force and speech. Like Friedrich Nietzsche many centuries later, Cicero accuses Socrates of turning life against itself, of inventing a distinction between pure truth as contemplation and the engaged speech of persuasion and self-formation. Socrates achieved this distinction between truth and rhetoric or performance through rhetoric. Socrates himself was both a contemplative philosopher and a political performer, but those who have slavishly followed him are nothing more than men of 'ideas'. After Socrates 'philosophy' is divorced from rhetoric and politics and becomes a narrow 'theory' (*ivi:* 37).

Cicerone sottolinea l'avversione di Socrate verso la retorica e lo accusa non solo di aver «tolto a coloro che discutevano e insegnavano questa sulla quale noi adesso indaghiamo [la retorica], il nome di filosofi» (Cicerone, *De Orat*. III, 16, 60, trad. it. 1970: 483-485), ma soprattutto, ancor più gravemente, di separare «con le sue discussioni lo studio della sapienza da quello dell'elegante eloquenza, che *in realtà sono inseparabili*; […]» (*ibidem*).

La pratica e la concezione di Socrate, per come ci vengono trasmesse, implicavano quindi alla radice una marginalizzazione della retorica e del piano discorsivo dell'ironia. Sulla spinta decisiva della lettura platonica, si inaugura un ideale di sapienza pura e indipendente dalle prassi, e le due figure di filosofo e oratore vengono sganciate fra loro. Il primo, saggio in contemplazione delle idee eterne, è ritenuto l'autentico rappresentante del discorso politico, mentre dall'altra vi è un parlatore sì persuasivo ed efficace, ma di secondaria importanza. Cicerone afferma con forza lo spessore filosofico dell'eloquenza e sottolinea come forma e contenuto siano inseparabili, anche nel caso dell'ironia. Non a caso, il gruppo di Jena durante il Romanticismo tedesco eleverà l'ironia a principio ultimo dell'esistenza rifacendosi a «the *active* and *conversational* Socrates and to the Latin or Ciceronian model of philosophy as rhetoric —active and plural conversation—rather than detached and pure idealism» (Colebrook, 2004: 38, corsivo mio).

Dunque, già nella classicità ci sono le tracce di quello che diventerà un importante snodo otto-novecentesco, ossia la considerazione di Socrate come punto di inizio o punto di arrivo per l'ironia. Tuttavia, la definizione antifrastica offerta da Quintiliano affievolisce il dibattito fin quasi ad ammutolirlo, fornendo un'interpretazione di stampo prettamente tecnico-formale. Cicerone ne preserva ed esalta lo sfondo filosofico, ma non trascura i meccanismi linguistici di tale fenomeno, anzi è infatti il primo a distinguere tra ironia come "tropo" o come "schema". Il tropo si riferisce a una breve figura retorica inserita in un contesto diretto. Lo schema invece è una strategia più ampia e si riferisce piuttosto all'ironia che caratterizza un intero discorso, presentato con un linguaggio e un tono che contrasta con la vera natura della situazione (cfr. Enos, 2010).

Nel *De Oratore* si fa anche riferimento al rapporto tra ironia e umorismo, dove la distinzione tra "arguzia sui fatti" e "arguzia sulle parole" è importante per la classificazione classica dell'ironia in due tipi diversi: verbale e situazionale. Anche se Cicerone fa riferimento ad alcune fonti di

umorismo senza associarle esplicitamente all'ironia, alcune di esse sono a disposizione anche dell'ironista: il gioco di parole, il rovesciamento delle aspettative e la comprensione letterale del destinatario di un'espressione che il parlante intendeva in un altro senso.) Cicerone prescrive umorismo (e indirettamente ironia) per le occasioni in cui la confutazione con argomenti ragionati era eccessivamente complicata o addirittura impossibile:

> Io dico che conviene indubbiamente all'oratore provocare il riso, sia perché la stessa ilarità concilia la benevolenza a colui che la suscita, sia perché tutti ammirano l'acutezza che spesso è contenuta in una parola, soprattutto quando è detta da uno che si difende, ma talvolta anche da uno che attacca, sia perché il ridicolo abbatte l'avversario, lo confonde, lo scredita, lo intimidisce, lo confuta, e nello stesso mette in evidenza la finezza, la cultura e la prontezza di spirito dell'oratore. La ragione principale poi è questa, che il ridicolo mitiga e allenta la rigidezza e la severità, e spesso risolve con la facezia e il riso delle situazioni imbarazzanti, che difficilmente si potrebbero risolvere con la discussione» (Cicerone, *De Oratore*, II, 58, 236; trad. it. 1970: 371-373).

Sebbene la combinazione di gravità e scherzo apparisse attraente ai Romani (Grant, 1924: 127), la relazione con la dimensione ludica non sempre giocherà a favore dell'ironia nel corso della storia. Ad esempio, nei *Soliloquia* (II, 9, 16; II, 11, 19) Agostino descriverà la letteratura e l'umorismo come fondamentalmente menzognere, pur sottolineando che lo scopo è quello di intrattenere e non di ingannare.

L'*Institutio oratoria*, in 12 libri, di Quintiliano compendia in forma didascalica tutte le principali tesi che hanno segnato lo sviluppo della retorica antica, presentando quindi non una nuova teoria, ma «una *summa* delle dottrine precedenti, pedagogicamente rielaborate e messe a confronto con precisione sistematica e col fondamentale intento di documentare i vari punti di vista, e di conciliarli, anche, ma senza che venga meno una vigile consapevolezza critica» (Mortara Garavelli, 2010: 38-39). È in questa fase che si sedimenta la concezione pericolosamente riduttiva della retorica come mera "scienza del parlar bene", con un forte impatto sull'ironia. A tal proposito, in questa monumentale opera viene indicata una definizione precisa ed esaminati alcuni suoi elementi portanti. Innanzitutto, nel libro IX, 2, 44, è definita come quella figura del linguaggio o tropo «in cui si deve intendere il contrario di ciò che viene detto» (*contrarium ei quod dicitur intelligendum est*»:

> Invece, l'*eironeia*, detta «inganno», appartiene a quel tipo di allegoria con cui si dice il contrario. Essa si capisce o dalla pronunzia o dalla persona o dalla natura della cosa in oggetto: perché, se le parole discordano da qualcuna di queste cose, è chiaro che il pensiero ha un andamento diverso da quello che si dice. Del resto in moltissimi tropi si verifica che è importante quel che si dice di ciascuno, perché quel che si dice è vero

> in altro senso. è concesso sia screditare fingendo di lodare, sia lodare fingendo di screditare […] (Quintiliano, Institutio oratoria VIII, 6, 54-56, trad. it. 2003: 223).

La distinzione ciceroniana viene ripresa e approfondita. Pur nominando solo due categorie (il "tropo" e la "figura"), Quintiliano distingue tre tipologie di ironia, includendo così un rapido cenno anche all'ironia socratica:

1) Una figura retorica breve, inserita in un contesto diretto ("tropo");

2) Un intero discorso o caso presentato con un linguaggio e un tono di voce che contrastano con la situazione reale ("figura") e che dunque si allontana dal suo significato più comune[10].

3) l'intera vita di un uomo, in riferimento a Socrate.

> Quanto all'*eironeia*, ho trovato chi la chiama dissimulazione [*dissimulationem*]: ma poiché con questo nome pare che siano poco significate le possibilità di questa figura in tutto il suo valore, ci accontenteremo naturalmente, come per la maggior parte dei vocaboli, della parola greca. Dunque *l'eironeia*, quella che è una figura, quanto al genere, non è molto diversa dal *tropos* (infatti, nell'una e nell'altro bisogna intendere il contrario di quanto si dice); ma, a chi osservi con un po' di attenzione, è facile coglierne le differenze: in primo luogo, perché il *tropos* è più facilmente riconoscibile e, quantunque dica altra cosa da quella che vuol significare, non ne simula tuttavia un'altra: tutti gli elementi che lo circondano sono semplici [...], il *tropos* è anche più breve. Invece nella figura si finge chiaramente di volere ciò che non si vuole, più in apparenza che per dichiarazione esplicita, di modo che la le parole sono differenti dalla verità, qui è il senso ad essere diverso dalle parole testuali e talvolta lo è la conformazione tutta della causa, quando si pensi che anche la vita nel suo insieme sembra contenere dell'ironia: quale sembrò essere quella di Socrate (egli fu infatti chiamato *eiron*, perché si presentava ignorante e fingeva di ammirare gli altri come fossero sapienti) […] (*ivi*: 267-269).

Per quanto riguarda il rapporto tra ironia e antifrasi, nell'*Institutio oratoria* si riscontra una contraddittorietà di fondo. Sebbene Quintiliano metta in luce le somiglianze tra queste due figure, dedica a entrambe una trattazione apposita, a sottolineare una distanza fra le due. Eppure, è questo l'inizio della cosiddetta "concezione antifrastica", perché nei fatti la definizione quintilianea di ironia è chiaramente modellata sul meccanismo antifrastico. Da questo momento in poi l'ironia rimane confinata nella sfera della retorica, divenendo una modalità tra le altre per strutturare un discorso, perlopiù di stampo giuridico o politico, per una difesa o una persuasione pubblica più efficaci (cfr. Dane, 2011). Non vi sono più riferimenti a una peculiare attitudine, com'era nel caso di Socrate, né vi sono significativi discostamenti dalla formulazione dell'*Institutio oratoria*, che rappresenta un punto di riferimento per gli studi di retorica fino all'Ottocento.

[10] Per questa tipologia il trattato segnala un avvicinamento con la finzione, senza però arrivare a una sovrapposizione.

Se non altro, tuttavia, l'ironia viene stabilmente rivalutata da un punto di vista morale, acquisendo una considerazione neutrale:

> The early Greek sense of "cunning deceit," "vulgar, mocking pretence" clung to the word in that it sometimes expressed a greater disapprobation than we feel in it today. Aristotle's praise was half- hearted at best, Themistius thought irony evil, Cicero "knew perfectly well that an εἴρων was generally a person whom one shouldn't know", in Quintilian "irony seemed to carry with it grave and rea- sonable cause of offence," Plutarch used the word to express disapproval, the general attitude of Dionysius of Halicarnassus to- ward ironists was hostile, Stobaeus (fifth century) thought irony vulgar, Pollux (180 A.D.) called the ironist a "babbler", and Hesychius of Alexandria (fifth century), Photius, and Suidas expressed similar attitudes. But such disapprobation was not the dominant attitude. Not late in ancient times men began to look upon irony as we look on it today: as a name and a method that carry no reproach save in being misused (Knox, 1961: 6-7)

Un ulteriore argomento di interesse è che la ricezione dell'εἰρωνεία nel mondo latino ha dato luogo non solo a *ironia*, ma a due nozioni ad essa riconducibili, che rappresentano due modelli di strategia argomentativa ironica: *dissimulatio* e *simulatio*. Anzi, è molto più frequente ritrovare questi termini che non quello più vicino al termine di partenza. Entrambe sono accomunate con l'ironia attraverso l'aspetto della finzione, della simulazione (Quintiliano, del resto associa l'ironia come figura a una «*totius voluntatis fictio*»). Il passo in cui per la prima volta nel *De Oratore*, II, 67 viene esaminata l'ironia riporta infatti la parola *dissimulatio* («Urbana etiam dissimulatio est, cum alia dicuntur ac sentias, non illo genere de quo ante dixi, cum contraria dicas […]»).

Nella sua fondamentale rassegna del sapere retorico, Lausberg (1969) descrive l'ironia sia come «tropo di parola», dove si ritorna al piano semantico antifrastico, anche se si fa un leggero riferimento al ruolo del contesto, sia come «tropo di pensiero».

> § 232. L'ironia (*simulatio, illusio, permutatio ex contrario ducta*; εἰρωνεία) come tropo di parola […] è l'uso del vocabolario partigiano (§ 65) della parte avversa, utilizzato nella ferma convinzione che il pubblico riconosca la incredibilità di questo vocabolario. La credibilità della propria parte risulterà, quindi, rafforzata tanto che, come risultato finale, le parole ironiche verranno intese in un senso che sarà completamente opposto al loro senso proprio (*contrarium*: § 227)
>
> […]
> § 234. Il segnale generale (§ 180) dell'ironia è il contesto. Poiché l'ironia (quale *contrarium* dipendente dall'interesse delle parti: § 232) è particolarmente esposta al pericolo dell'equivoco partigiano (dell'*obscuritas* di direzione indecisa: § 132, 2) il segnale del contesto viene rafforzato preferibilmente coi segnali della *pronuntiatio* (§ 180) (Lausberg, 1949, trad. it. 1969: 128-129).
>
> § 426. L'ironia, come tropo di pensiero (§§ 417; 422) è in primo luogo ironia di parola (§ 232) continuata come ironia di pensiero, e consiste nella sostituzione del pensiero che si vuol intendere con un altro pensiero che sta in un rapporto di senso contrario al primo (§ 227) e che corrisponde quindi (§ 429) al pensiero dell'avversario (§ 232).

> § 427. Come tropo di pensiero l'ironia è però più differenziata dell'ironia di parola (§ 232. Bisogna distinguere tra 1a *dissimulatio* (§ 428) e la *simulatio* (§ 429). (Lausberg, 1969: 237).

Nel secondo caso Lausberg sottolinea come sia necessario parlare più precisamente di *simulatio* e *dissimulatio*. La trattatistica retorica guarda all'ironia come a una forma complessa di sdoppiamento e di finzione, che può avvenire sotto forma dissimulativa o simulativa. Le due modalità si alternano nel tempo non solo per via dell'evoluzione della retorica, ma anche per i cambiamenti culturali che investono le pratiche argomentative e la concezione stessa dell'ironia; sono fortemente legate alla trasformazione dei gusti e degli stili argomentativi, e alle tendenze culturali predominanti a seconda delle epoche. Riflettono in definitiva diverse concezioni culturali del ruolo e delle modalità in cui è lecito far uso di ironia, ma entrambe hanno in comune «l'affidarsi al ruolo dell'ascoltatore nell'andare oltre le parole del locutore, per trarre da cotesto, contesto e da indici paraverbali le proprie conclusioni» (Russo Cardona, 2017: 50).

La *dissimulatio* viene così definita da Lausberg (1969: 237-238):

> § 428. La *dissimulatio* (§ 427) consiste nel nascondere la propria opinione partigiana nei modi seguenti:
>
> 1) Per mezzo della *immutatio* grammaticale, in cui un'affermazione che si vorrebbe fare viene trasformata (§ 445) in una domanda che simula incertezza o mancanza di convinzione. Questa è l'ironia chiamata propriamente «ironia socratica» (εἰρωνεία «arte dell'interrogare che nasconde la propria opinione», da εἴρεσθαι «domandare»).
>
> 2) Per mezzo dei tropi dell'enfasi (§§ 208-210; 419) e delle litoti (§ 211) che servono a nascondere l'opinione che si ha. È anche possibile l'uso corrispondente della perifrasi (§§ 1 86-187; 420), della sineddoche (§§ 192-201; 420), dell'allegoria (§§ 423-425) e di altri tropi. - In questo campo rientra specialmente (§ 430, 2) la voluta equivocità (§ 149, 1) enfatica (§ § 208-21 O) delle parole; […]
>
> 3) Per mezzo di riferimenti alla situazione del discorso (§§ 435-440) e per mezzo delle figure della *detractio* di pensiero (§§ 409-411), che in genere dissimulano le proprie doti oratorie e la capacità di dominare la situazione e che simulano un valore minimo, ridotto a bagatella (§ 37, 2), della propria causa partigiana.

Si tratta della forma più diffusa e antica, perché è quella praticata maggiormente da Socrate, che dissimulava conoscenze date per scontate per poi porre domande apparentemente ingenue e così scardinare a poco a poco opinioni di senso comune o del suo particolare interlocutore. Il fulcro di questa strategia è il non detto, il nascondere o mettere in ombra i propri intenti persuasivi e la tesi sottesa, invitando alla cooperazione l'ascoltatore, cui spetta il compito di trarre una sua propria conclusione, senza che gli venga imposta. Il parlante allude a un senso ironico all'inizio celato, e che talvolta risulta comunque difficile da ricostruire, e richiama invece l'attenzione sul contesto implicito di ciò che viene detto, minandone le fondamenta.

Il perno della *dissimulatio* è l'*abbassamento del grado di certezza* dei presupposti di un'argomentazione, perché il dubbio non è tollerabile oltre una certa soglia. La persuasione qui si

articola sul non detto, per esaltare di contrasto l'evidenza contestuale e indurre l'uditorio ad assumere una certa posizione in modo quasi inconsapevole. «Un buon oratore dissimulativo prepara con efficacia magistrale nella parte non ironica del suo discorso uno scenario preliminare, apparentemente ricostruito oggettivamente, al centro del quale l'argomentazione su cui si ironizza non può che apparire fallace» (Russo Cardona, 2017: 49). Si tratta di una forma apparentemente più collaborativa, dove il parlante si pone in modo meno autoritario e più sensibile all'opinione di chi ascolta. Va osservato, tuttavia, che questo aspetto collaborativo può rivelarsi talvolta ambiguo e meramente superficiale. Un uditorio gettato nell'incertezza, infatti, tende a cercare nuovi punti fermi, anche se non previamente verificati, pertanto è più disponibile ad accogliere opinioni che forse avrebbe scartato in precedenza. In questo senso, la *dissimulatio* può talvolta essere preparatoria a una forma di persuasione più incisiva e diretta[11].

Un esempio memorabile è la celebre orazione funebre di Marco Antonio nel *Giulio Cesare* shakespeariano (Atto III, scena 2). Per non cadere nella tentazione di interpretare come antifrastico il *refrain* «Brutus is an honorable man», non va dimenticato che vi sono due piani comunicativi: personaggio a personaggio, autore allo spettatore attraverso il personaggio. Marco Antonio si sta rivolgendo non allo spettatore (che conosce già le vicende e può darne una valutazione retrospettiva) ma alla *plebs*, evidenziando che lo spirito repubblicano (rivendicato con così tanta tenacia dai cesaricidi come legittima giustificazione della congiura) va ridiscusso, poiché si è sgretolato e non rappresenta più i valori del passato. Quando Marco Antonio ripete «Brutus is an honorable man» e parallelamente decostruisce la presunta ambizione del defunto *dictator* (movente principale della congiura delle Idi di marzo), raccontandone i gesti nobili e compassionevoli, non intende semplicemente che "Bruto è disonorevole", ma rievoca un universo in cui lo spirito repubblicano è ormai un simulacro strumentalizzato dalle diverse figure politiche di spicco per perseguire scopi discutibili e personalistici. La *libertas* perorata da Bruto ormai è svuotata di senso, appartiene a un passato irrecuperabile. Col *refrain* ironico si insinua così che non è in nome dei valori democratici che i cesaricidi hanno fatto quel che hanno fatto.

A quest'altezza della tragedia shakespeariana, la congiura delle Idi di marzo si è consumata: il *dictator* è stato assassinato, ma deve comunque ricevere una degna sepoltura per quietare gli animi. Malgrado le proteste degli altri cospiratori, Bruto affida a Marco Antonio l'orazione funebre, a patto che, nel commemorare Cesare, non attacchi i cesaricidi. Egli, infatti, motiva il loro gesto di

[11] Ho affrontato questo aspetto, così come il nesso tra ironia e persuasione, in una relazione – dal titolo "A Special Case of Adaptive Rhetoric. Irony and the Narrativity Hypothesis" – alla Fifth Conference of the International Association for Cognitive Semiotics (IACS-5), tenutasi all'università di Lund dal 15 al 17 agosto 2024.

fronte al popolo come atto di libertà per salvaguardare la repubblica da un uomo ambizioso e potenziale despota, nonostante gli fosse così caro:

> […] If there be any in
> this assembly, any dear friend of Caesar's, to him I say
> that Brutus' love to Caesar was no less than his. If then
> that friend demand why Brutus rose against Caesar, this
> is my answer: not that I loved Caesar less, but that I
> loved Rome more. Had you rather Caesar were living,
> and die all slaves, than that Caesar were dead, to live
> all free men? As Caesar loved me, I weep for him; as
> he was fortunate, I rejoice at it; as he was valiant, I
> honour him; but, as he was ambitious, I slew him.
> (Shakespeare, *Julius Caesar*, III, 2, vv. 18-26)

Dapprima Bruto sembra riuscire nel suo intento (FIRST PLEBEIAN: This Caesar was a tyrant. THIRD PLEBEIAN: Nay, that's certain. / We are blest that Rome is rid of him). Arrivato il proprio turno, Marco Antonio sembra attenersi alle condizioni impostegli («I come to bury Caesar, not to praise him») e conferma la sua sottomissione al volere di Bruto tramite il ripetersi della frase «Brutus is an honorable man». La ripetizione, del resto, è una delle marche più frequenti dell'ironia, specie quando appare superflua: è come se l'espressione pronunciata, reiterandosi, segnalasse di non aver esaurito ciò che voleva dire, indirizzando così verso uno stravolgimento di senso. Nel discorso l'ironia non consiste solo nell'inversione del significato (cioè che con «honourable man» Marco Antonio, al contrario, insinua che Bruto è disonorevole), ma nell'intera strategia discorsiva che attua un biasimo attraverso la lode e disintegra a poco a poco la presunta ambizione di Cesare:

> He was my friend, faithful and just to me;
> But Brutus says he was ambitious,
> And Brutus is an honourable man.
> He hath brought many captives home to Rome,
> Whose ransoms did the general coffers fill:
> Did this in Caesar seem ambitious?
> When that the poor have cried, Caesar hath wept;
> Ambition should be made of sterner stuff:
> Yet Brutus says he was ambitious,
> And Brutus is an honourable man.
> You all did see that on the Lupercal
> I thrice presented him a kingly crown,
> Which he did thrice refuse. Was this ambition?
> Yet Brutus says he was ambitious,
> And sure he is an honourable man
> (Shakespeare, *Julius Caesar*, III, 2, vv. 86-100)

Nel suo discorso ai concittadini, Marco Antonio dunque mette in atto una progressiva manipolazione dell'ambiente contestuale, e a poco a poco si disvela come l'enunciato non corrisponde alla situazione di fatto:

> Si tratta di un artificio retorico di grande efficacia argomentativa proprio perché agisce sulle assunzioni di sfondo degli ascoltatori e, contemporaneamente, evidenzia come ciò che può sembrare un'asserzione letterale, indubitabile al principio, possa trasformarsi progressivamente in un *nonsense*. In questo modo l'ironia riesce a creare una forma di *spostamento gestaltico*, un nuovo modo di guardare al rapporto tra la componente linguistica e quella contestuale […]. L'attenzione degli ascoltatori si sposta, infatti, dal contenuto dell'enunciato alle assunzioni che questo sembra stereotipicamente implicare (Russo Cardona, 2017: 36, corsivo nel testo).

L'orazione procede con delle *excusationes non petitae* («I speak not to disprove what Brutus spoke, but here I am to speak what I do know»), con la paronomasia Bruto-bestie brute, con un sapiente uso di rafforzativi («And *sure* he is an honourable man») che insistono su un'evidenza sempre più incrinata, e con preterizioni che, proprio tramite la reticenza, potenziano gli argomenti che Marco Antonio finge di voler tacere:

> Have patience, gentle friends; I must not read it [il testamento di Cesare].
> It is not meet you know how Caesar loved you.
> You are not wood, you are not stones, but men;
> And being men, hearing the will of Caesar,
> It will inflame you, it will make you mad.
> 'Tis good you know not that you are his heirs;
> For if you should, O, what would come of it?
> (Shakespeare, *Julius Caesar*, III, 2, vv. 141-147)

A conclusione del proprio discorso, quando ormai il popolo si è infervorato e reclama vendetta, Marco Antonio infligge il colpo fatale a Bruto (anche se è già fuggito), affermando ironicamente di non poterne eguagliare le capacità oratorie, raggiungendo così anche lo scopo di assimilarsi alla *plebs* e di presentarsi come loro simile:

> Good friends, sweet friends, let me not stir you up
> To such a sudden flood of mutiny.
> They that have done this deed are honourable.
> What private griefs they have, alas, I know not,
> That made them do it. They are wise and honourable,
> And will, no doubt, with reasons answer you.
> I come not, friends, to steal away your hearts;
> I am no orator, as Brutus is,
> But, as you know me all, a plain blunt man,
> That love my friend; and that they know full well
> That gave me public leave to speak of him.
> For I have neither wit, nor words, nor worth,
> Action, nor utterance, nor the power of speech
> To stir men's blood; I only speak right on.

> I tell you that which you yourselves do know,
> Show you sweet Caesar's wounds, poor poor dumb
> mouths,
> And bid them speak for me. But were I Brutus,
> And Brutus Antony, there were an Antony
> Would ruffle up your spirits, and put a tongue
> In every wound of Caesar that should move
> The stones of Rome to rise and mutiny.
> (Shakespeare, *Julius Caesar*, III, 2, vv. 211-231)

Tornando a Cicerone, egli considera la *dissimulatio* una tattica retorica che scarica il peso della dimostrazione sull'evidenza dei fatti e sulle indicazioni contestuali, riducendo il ruolo delle opinioni di chi li riporta, cosicché non emerga l'intenzione di influenzare l'uditorio e non dare adito ad accuse di esser mossi da convinzioni personali (cfr. La Bua, 2005).

La *simulatio* invece «consiste nel condividere positivamente l'opinione dell'avversario, qualche volta fingendo enfaticamente l'innocenza (dissimulando quindi l'intenzione dell'effetto che si vuole ottenere) e provocando perlopiù reazioni emotive e psicologiche violente» (Lausberg, 1969: 238-239):

> La *conciliatio* {§ 381) è qui una forma che mitiga l'ironia – La *simulatio* si presenta:
> 1) Nella forma dell'affermazione (che corrisponde al *genus iudiciale* e al *genus demonstrativum* […]).
> 2) Nella forma dell'invito (che corrisponde al *genus deliberativum* […]). La figura si chiama allora *permissio*, in quanto colui che parla che con il suo consiglio partigiano non è riuscito a ottenere alcun risultato, lascia, ormai disperato, piena libertà al soggetto che ascolta. Chi parla è convinto che la strada scelta, contrariamente al suo consiglio da chi ascolta, non possa portare al suo bene […]. Una variante della figura è l'apostrofe diretta, da chi parla, a sé stesso (auto-apostrofe) (*ibidem*).

In questa tipologia di ironia non viene seminato il dubbio come nella *dissimulatio*, ma c'è piuttosto una presa posizione più netta che si presenta per contrasto. Il parlante dice di essere d'accordo con l'opinione che vuole in realtà criticare, per portarla man mano a implicazioni inaccettabili o impossibili da condividere. Il fondamento di questa strategia è quindi l'opposizione tra ciò che si dice e l'evidenza controfattuale, la tendenza a sostenere una posizione opposta alla propria, motivo per cui si lega molto al tema dell'antifrasi (cfr. Basile, 1996: 75 e ss.). Rispetto alla sua controparte, la *simulatio* esplicita e tematizza in modo più evidente un punto di vista rifiutato, estremizzando le argomentazioni e i presupposti criticati fino a portarli a conseguenze assurde.

Ne è un esempio straordinario *A Modest Proposal. For preventing the children of poor people in Ireland, from being a burden on their parents or Country, and for making them beneficial to the publick* (1729) di Jonathan Swift. L'autore esaspera il cinismo e la disumana logica sociale di un sistema che mira al cieco prosperamento senza alcun riguardo per i singoli individui. Si finge di partire da un intento

umanitario per poi proporre un'alternativa terrificante. Di fronte allo stato di fame e di miseria che spinge ad aborti e uccisioni dei bastardi in Irlanda, Swift dice: «I shall now therefore humbly propose my own thoughts, which I hope will not be liable to the least objection» (Swift, 2009: 38.10). La soluzione offerta è eliminare in modo pianificato i neonati e usarli come cibo, in modo da nutrire gli indigenti e dar loro anche la possibilità di arricchirsi vendendo a caro prezzo i propri bambini:

> I have been assured by a very knowing American of my acquaintance in London, that a young healthy child well nursed, is, at a year old, a most delicious nourishing and 60 wholesome food, whether stewed, roasted, baked, or boiled; and I make no doubt that it will equally serve in a fricasie, or a ragout (*ivi*: 38.11).

Il testo procede verso scenari e immagini sempre più raccapriccianti che vanno dal cannibalismo al sadismo:

> Those who are more thrifty (as I must confess the times require) may flea the carcass; the skin of which, artificially dressed, will make admirable gloves for ladies, and summer boots for fine gentlemen (*ivi*: 38.17).

L'ironia si esplica sia nella finta indiscutibile bontà della proposta («I think it is agreed by all parties…»), sia nel tono scientifico con cui viene espressa la soluzione evidentemente inconcepibile, presentata con prospetti tecnici su quantità, costi e benefici. Inoltre, è potentemente ironico che Swift respinga l'ipotesi alternativa di usare gli adolescenti per le battute di caccia, perché «that some scrupulous people might be apt to censure such a Practice (although indeed very unjustly) as a little bordering upon cruelty». L'ironia diviene più palese grazie ad alcuni passaggi:

> I grant this food will be somewhat dear, and therefore very proper for landlords, who, as they have already devoured most of the parents, seem to have the best title to the children (*ivi*: 38.14).

Se a qualcuno sorgesse il dubbio che si tratti di una proposta seria, basterà leggere alcuni passi in cui l'intento ironico emerge sia grazie al conflitto tra ciò che si dice e la controfattualità, sia con dei paradossi. Per esempio, criticando implicitamente la disoccupazione e le brutali disparità sociali, scrive Swift:

> And as to the young laborers, they are now in almost as hopeful a condition. They cannot get work, and consequently pine away from want of nourishment, to a degree, that if at any time they are accidentally hired to common labor, they have not strength to perform it, and thus the country and themselves are happily delivered from the evils to come (*ivi*: 38.21).

La perorazione conclude la strategia ironica con una professione di totale disinteresse personale:

> I profess, in the sincerity of my heart, that I have not the least personal interest in endeavoring to promote this necessary work, having no other motive than the public good of my country, by advancing our trade, providing for infants, relieving the poor, and giving some pleasure to the rich. I have no children, by which I can propose to get a single penny; the youngest being nine years old, and my wife past childbearing (*ivi*: 38.35).

L'idea con cui ci lascia il testo è "meglio morti subito che sfruttati fino alla morte", ma nel suo fatalismo in realtà non c'è rassegnazione, ma una forte protesta.

Dissimulatio e *simulatio* sono legate a un più ampio contesto, riguardante due gradi di evidenza dell'ironia:

> La «ironia retorica» (§§ 428-429) vuole che la ironia venga intesa, da chi ascolta, come ironia, cioè come senso contrario (§ 426). Colui che parla può volere ottener subito in chi ascolta questo risultato di comprensione (per lo più nella simulazione: § 429) oppure, per un certo tempo, voler giocare con lo stato passeggero del malinteso e dell'equivoco (§ 132, 2) (spesso nella dissimulazione: § 428).
>
> 2) L'«ironia di azione tattica» usa la dissimulazione e la simulazione come armi dell'inganno; vuole, per conseguenza (fino a un eventuale mutamento della situazione), mantenere definitivamente l'equivoco (§§ 1 32, 2; 430, 1). Colui che parla non vuole annunciare apertamente la propria opinione partigiana, poiché la situazione (§ 4) non permetterebbe un'efficace attuazione della propria opinione partigiana con il mezzo della persuasione (§ 6). Il manifestare apertamente la propria opinione partigiana non servirebbe a raggiungere la finalità del discorso, otterrebbe come risultato solo l'informazione della parte avversa sulla propria opinione partigiana e la parte avversa a sua volta approfitterebbe di questa aggiunta di informazione a tutto svantaggio della parte cui appartiene colui che parla […]. (Lausberg, 1949, trad. it. 1969: 237-239).

Laddove la trattatistica latina fa riferimento a queste due nozioni, c'è un più ampio respiro e un'attenzione maggiore all'atteggiamento ironico in sé che non alla sua forma discorsiva[12]. Tuttavia, in generale si stabilizza la precettistica quintilianea, con conseguenze problematiche.

[12] In un articolo ho prospettato la possibilità di mescolare insieme la proposta contemporanea di Clark e Gerrig della cosiddetta "Pretense Theory" con le considerazioni antiche dell'ironia come simulazione. Cfr. Ruggiero (2025).

I.2. Il Medioevo: e il Rinascimento

I.2.1. La sostanziale stabilità di oltre un millennio

La concezione antica dell'ironia trasmessa alle epoche successive coincide con la prospettiva strettamente retorica dell'*Institutio oratoria*, mentre le riflessioni di Cicerone non producono la stessa risonanza, benché in qualche modo conosciute attraverso testi posteriori. Un fattore che condiziona tale sviluppo è l'accessibilità dei testi originali, a lungo non consultabili dagli autori tardo antichi, i quali entrano in contatto con la tradizione ciceroniana tramite fonti indirette che, in ogni caso, soprassiedono sullo sfondo filosofico di quelle considerazioni (Colebrook, 2004: 9).

Per quanto riguarda la tarda antichità e la fase altomedioevale, due pilastri sono in particolare la monumentale *Ars Grammatica* di Elio Donato (315-380 d.C.) e le *Origines* o *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia (570-636 d.C.), elette per tutto il Medioevo a enciclopedie retoriche per antonomasia[13]. In entrambi i trattati l'ascendente quintilianeo è inequivocabile, dato che viene offerta una teorizzazione totalmente antifrastica dell'ironia, e addirittura Elio Donato restringe la prospettiva ai soli tropi di parola, tralasciando la tipologia di figura estesa a un intero testo (possibilità contemplata tanto da Cicerone quanto da Quintiliano). Tale stabilizzazione è favorita anche dalla *Rhetorica ad Herennium* (90 a.C. ca.) dello pseudo-Cicerone, perché descrive la figura dell'ironia in modo analogo[14]. C'è inoltre da tenere a mente che, nel Medioevo prima e nel Rinascimento poi, l'ironia riceve un'attenzione minore rispetto ad altre figure molto più consolidate, quali l'allegoria *in primis* (rilevante peraltro da un punto di vista religioso), ma anche la metafora (Knox, 1989).

L'opera di Elio Donato si suddivide in *Ars Minor* (una sorta di manuale per novizi sulle *partes orationis*) e in *Ars Maior* (relativa anche a questioni di fonetica, di metrica e di stilistica). Nella rassegna dei tropi, l'ironia è definita come una forma di allegoria:

> allegoria est tropus, quo aliud significatur quam dicitur, ut «et iam tempus equum fumantia soluere colla», hoc est carmen finire. huius species multae sunt, ex quibus eminent septem: ironia, antiphrasis, aenigma, charientismos, paroemia, sarcasmos, astismos. Ironia est tropus per contrarium quod conatur ostendens, ut «egregiam uero laudem et spolia ampla refertis / tuque puerque tuus» et cetera.

[13] Elio Donato e Isidoro di Siviglia non sono ovviamente gli unici ad aver trattato il tema dell'ironia in questa fase. Tra gli altri ci sono ad esempio Boezio (475-524), Giuliano da Toledo (644-690), il monaco passato alla storia come Beda il Venerabile (673-735), Pietro Lombardo (1110-1160), Uguccione da Pisa († 1210 ca.), Alessandro di Villedieu (1175-1240), Boncompagno da Signa (1170-1250), Eberardo di Béthune (di cui si hanno poche notizie biografiche, anche a proposito delle date di nascita e di morte). Tuttavia le opere di Donato e di Isidoro di Siviglia sono le più tenute in considerazione in epoca medievale. Inoltre le definizioni successive, pur molto numerose, sono tutte analoghe alle loro, non si registrano innovazioni. Per una rassegna dettagliata di tutte le fonti di questo periodo si rimanda a Knox (1989).

[14] Sebbene nel testo non viene menzionato esplicitamente il termine *ironia* (si parla di *permutatio ex contrario*, intendendo la *permutatio* come sinonimo di allegoria), gli autori medievali e rinascimentali la identificarono prontamente come tale.

> [Un'allegoria è un tropo, che significa qualcosa di diverso da ciò che viene detto, come "E ora è il momento di allentare il collo del cavallo fumante", cioè di concludere la poesia. Ne esistono molti tipi, tra cui se ne distinguono sette: ironia, antifrasi, enigmi, carientismi, paremi, sarcasmi, astismi. L'ironia è un tropo per l'opposto che cerca di mostrare, come "In effetti, sei pieno di eccellenti lodi e ampio bottino / tu e tuo figlio" e così via (Elio Donato, *Ars Maior, De tropis*, in DigilibLT 2019, trad. mia)]

Donato non è il solo a stabilire il nesso tra ironia e allegoria: «Several of the rhetoricians classified irony under allegory, which can of course be defined abstractly in terms almost identical with those used for irony» (Knox, 1961: 6). A uno sguardo moderno potrebbe suonare anomalo, ma osservando con attenzione si comprende come questo accostamento (che ad oggi non può più essere inteso come filiazione diretta) sia motivato da alcune analogie strutturali. In età medievale viene individuato l'anello di congiunzione nell'*obscuritas* e nell'indeterminatezza. Infatti, ambedue i fenomeni sono caratterizzati da un «significare qualcosa di diverso da ciò che viene detto» (come recita il passo donatiano appena citato), da una duplicità costitutiva, sempre in qualche modo contraddittoria, sia in termini di senso sia in termini di tempo. Nel Novecento De Man (1971) li inserisce entrambi nella «rhetoric of temporality», perché implicano uno scollamento all'interno del segno e dunque un passaggio logico con una sua durata (cfr. *infra*, I.4.2)[15].

Da una parte l'allegoria si articola su due piani, distinti ma inscindibili: un piano allegorizzante (l'immagine evidente, di solito concreta) e un piano allegorizzato (il senso allegorico effettivo, di solito astratto, l'immagine sottesa che si innesta su quella manifesta). Come ravvisa Benjamin (1999), la dialettica tra le due entità è estremamente controversa: in questo processo l'allegorizzante viene strappato dal contesto in cui riposava il suo senso comune, e al contempo l'allegorizzato trova in esso una rappresentazione precaria e parziale[16]. D'altra parte, anche nell'ironia vi è una divaricazione tra esplicito e implicito che produce uno spazio di sospensione, e la potenza comunicativa è spesso direttamente proporzionale a un grado di incertezza impossibile da abolirsi del tutto (Almansi, 1984). Booth (1974: 44) evidenzia come essa si accompagni a «a kind of subtlety that cannot be deciphered or "proved" simply by looking closely at the words».

A proposito dell'aspetto della temporalità, ci sono pareri discordanti, tra chi ritiene che vi sia un'iniziale elaborazione del significato letterale e chi invece ritiene che si arrivi direttamente al senso ironico. Booth (1974) ipotizza quattro fasi di comprensione: innanzitutto il significato letterale viene respinto in quanto contraddittorio o impossibile; vengono poi formulate

[15] C'è da notare, oltretutto, che già nel Medioevo e nel Rinascimento erano state colte l'articolatezza e l'elasticità della strategia dell'ironia (che può attuarsi attraverso qualsiasi tipo di enunciato, dall'asserzione alla domanda o al comando e così via), tanto da poter essere combinata con altri tropi e figure (cfr. Knox, 1989: 38).

[16] Per approfondimenti sull'allegoria da un punto di vista strutturale, teorico e storico cfr. Muzzioli (2016).

spiegazioni alternative; si intuisce allora la strategia dell'interlocutore; si ricostruisce quindi il significato alla luce del nuovo scenario. Mizzau (1984: 37-38) sottolinea che nel processo cognitivo concreto si può talora recuperare immediatamente il significato sottostante e solo successivamente ricostruire le tappe che lo hanno prodotto. Si vedrà inoltre che la teoria della pertinenza, tramite studi sperimentali, mostra come letterale e non-letterale siano ugualmente accessibili e come il tempo di comprensione linguistica vari solo in base al grado di familiarità dell'espressione presentata all'ascoltatore (cfr. Gibbs, 1994, 1999, 2002, 2004; Glucksberg, 2001).

Mentre molti retori e grammatici accolgono la categorizzazione di Elio Donato senza particolari variazioni, Isidoro di Siviglia aderisce in modo più fedele alla fonte quintilianea, richiamando sia l'ironia come figura di parola sia come figura di discorso, quando cioè a essere ironico è il pensiero generale alluso da un'enunciazione più ampia. Nella sezione "De Tropis" del libro I, l'ironia viene menzionata come sottocategoria dell'allegoria:

> Huius tropi plures sunt species, ex quibus eminent septem: ironia, antiphrasis, aenigma, charientismos, paroemia, sarcasmos, astysmos. Ironia est sententia per pronuntiationem contrarium habens intellectum. Hoc enim tropo callide aut per accusationem, aut per insultationem aliquid dicitur […] (Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, I.37.22-23).

Nel libro II, invece, l'ironia viene considerata come una modalità di abbellimento del discorso, che coinvolge non solo le parole ma il «contexio verborum» (*Etymologiae*, II, 21.4):

> Ironia est, cum per simulationem diversum quam dicit intellegi cupit. Fit autem aut cum laudamus eum quem vituperare volumus, auc vituperamus quem laudare volumus. Vtriusque exemplum erit, is dicas amatorem reipublicae Catilinam, hostem reipublicae Scipionem (Isidoro di Siviglia, *Etymologiae*, II 21.41).

Anche tale autore non menziona l'accezione dell'ironia come *modus operandi* e come tratto caratteristico di un'intera personalità, del resto solo accennata nell'*Institutio oratoria*, dove l'associazione con Socrate era già sfumata. L'omissione non stupisce, poiché la conoscenza e lo studio del greco antico vengono recuperati solo a partire dal XV secolo.

Durante il Medioevo le trattazioni dell'ironia si rivolgono a esempi letterari (quali Omero e Virgilio), tralasciando la sfaccettata figura di Socrate, di cui circolano notizie (sulla sua arguzia, la sua propensione allo scherno e la sua professione di ignoranza) in prevalenza per il tramite di Cicerone e di Quintiliano, che tuttavia non vengono ricollegate all'ironia. C'è oltretutto un

problema di fonti, dato che le opere ciceroniane che rinviano a Socrate (*Brutus, De oratore, Academica priora* e *De officiis*) nel Medioevo non sono conosciute oppure vengono alterate[17]:

> until 1421 the *Brutus* remained unknown, and the *De oratore* circulated in an incomplete form lacking the passage on Socrates' *ironia*. Copies of the *Academica priora* existed but were little studied and the rare medieval glosses to Cicero's reference to Socrates' ironia there do no more than briefly repeat Cicero's remarks. Even the reference in the *De officiis*, a work which acquired some popularity in the late Middle Ages after its neglect in previous centuries, proved unimportant. Cicero's comments there on Socrates' *ironia* occurred in a passage which medieval theologians apparently preferred to ignore or at least substantially alter and was cited only rarely by late medieval authors. An early German translation of the *De officiis* garbled the passage so badly that the reference to Socrates' *ironia* was lost. And finally, medieval copies of the *Institutiones oratoriae* included Quintilian's remarks on Socrates' *ironia*, but the work was little used in comparison with Cicero's *De inventione* or the ps.-Ciceronian *Rhetorica ad Herennium* (Knox, 1989: 98-99).

Fa eccezione soltanto una traduzione dell'*Etica Nicomachea* risalente al XII-XIII secolo, ma l'ironia socratica descritta viene interpretata come una blanda forma di autoironia, priva delle implicazioni filosofiche che la caratterizzano.

Mentre con l'Umanesimo il rimando a Socrate diventerà prassi comune[18] – sebbene all'inizio inteso più che altro in riferimento al frequente utilizzo dell'ironia come modalità discorsiva che non alla dialettica e al metodo maieutico di per sé, o anche alla sua personalità[19] – nell'immediata post-romanità e poi per lungo tempo l'ironia è intesa soltanto come uno strumento retorico volto ad accrescere l'incisività di un discorso ed è spesso declinata nella sua diffusa veste del «biasimo attraverso la lode».

Nel Medioevo discussioni e definizioni sul tema si rintracciano in opere di vario genere, ma più comunemente in lessici e glossari, dissertazioni sui motti di spirito, manuali dedicati a figure e tropi, trattati e commenti di grammatica, poetica, epistolografia, retorica ed etica. Agli inizi di quest'epoca le circostanze d'uso sono soprattutto le orazioni giuridiche e manifestamente politiche, giustificate da ragioni difensive, elogiative o persuasive. Più tardi, i trattati di retorica vertono sull'adeguata composizione di scritti religiosi e di sermoni, anche se i modelli utilizzati

[17] Ricordiamo che i copisti e traduttori del tempo non avevano un concetto paragonabile al nostro "diritto d'autore", perciò non avevano remore a intervenire sui testi di partenza là dove lo ritenevano necessario, o per far risaltare solo le parti di cui erano interessati, o addirittura per "correggere" espressioni e anche concetti degli autori con cui avevano a che fare.

[18] Il cenno all'ironia socratica da parte di Petrarca in una lettera all'amico Giacomo Colonna – scritta intorno al 21 dicembre 1336 – è considerato il primo riferimento post-classico del genere e simboleggia in modo appropriato la reintroduzione del concetto nella letteratura e nella filosofia occidentali.

[19] Almeno nel contesto rinascimentale inglese «no one during the English classical period used the word irony to refer to a dialectical method, either Socrates' or anyone else's, and no one found in Socrates the irony of detachment. It is, I think, fair to say that most people during this period thought of Socrates' irony as simply a famous example of mixing blame-by-praise and praise-by-blame in an extraordinarily effective figure of speech. We have already noted that Ariston and Cicero and Quintilian had so described it, so that from the beginning of the English classical period people would have been familiar with the idea» (Knox, 1961: 21).

sono ancora i testi latini di difesa giuridica e persuasione (Kennedy, 1999: 24). Ad ogni modo, si tratta di una tecnica circoscritta, non di una disposizione personale: «irony was a specific device, not a sensibility or attitude» (Colebrook, 2004: 7).

Un aspetto comunque rilevante è che anche la *unius verbi ironia*, ('ironia di un solo vocabolo', in definitiva una forma di antifrasi) viene in alcune occasioni usata in modo più sofisticato di quanto ci si aspetterebbe. Infatti, l'oratore medievale può non limitarsi a definire ironicamente, per dirne una, il malvagio come buono, ma può chiamare «someone or something renowned or infamous for a certain characteristic by a name of quite opposite connotation» (Knox, 1989: 13). Perciò si rievocano nomi propri reali (provenienti dalla storia o dalla mitologia) o coniati *ad hoc* dal sapore classicheggiante: un idiota diventa "l'Aristotele", un cagionevole diventa "Sansone", un ubriacone può essere chiamato "Caius Abstemius" o un debitore fraudolento "Lucius Fides" (cfr. *ibidem*).

Rispetto all'ironia come tropo di parola, la tipologia di figura estesa impiega più tempo per tornare all'attenzione degli studiosi medievali e poi rinascimentali, ed è solo con gradualità che viene effettivamente inquadrata nella sua complessità. All'inizio l'interpretazione come affermazione del significato opposto a quello voluto viene ritenuta valida anche per l'ironia in ampi passaggi, pertanto la cosiddetta ironia «continua» non è null'altro che una successione di singole ironie. Soltanto col tempo emergono posizioni differenti, tanto che qualcuno arriva ad affermare che l'ironia come tropo di per sé non esiste, mentre si deve sempre considerarla come una figura.

La concezione antifrastica domina indiscussa sin dal suo sorgere e anche per tutto il Medioevo e il Rinascimento. Circola con una fortuna decisamente inferiore la formula ciceroniana, più vicina a quella delle origini, del «dire qualcosa di *diverso* da ciò che si intende», poiché l'ironia non prevede sempre una diretta inversione semantica, ma «although this distinction was noted in one or two English versions of the formula, it was more often ignored» (Knox, 1961: 10).

Il termine *ironia* del latino medievale (con le varianti grafiche più antiche di *yronia* e *hyronia*) è molto limitato nel suo significato (cfr. Knox, 1989: 1) e ha ben poco a che vedere con l'εἰρωνεία in termini semantici, sebbene ne costituisca la traduzione più letterale. Del resto, già in età romana il concetto di ironia veniva restituito nelle sue articolate sfumature più dalla nozione di *dissimulatio* che non da quella di *ironia*, tanto che «English translators often preferred other words

to translate Greek εἰρωνεία when it was meant to convey this sense, and *dissimulatio* was a natural English synonym which they often chose to use» (Knox, 1961: 12)[20].

Nonostante durante l'Umanesimo si diffonda un certo atteggiamento di derisione verso il Medioevo, per quanto riguarda l'ironia c'è una sostanziale continuità con le definizioni medievali. Nel Rinascimento *ironia* passa dal latino ai volgari[21] e diviene il termine e la figura che, a dispetto delle numerose aggiunte, rimangono invariati fino ad oggi (Knox, 1989: 9): «in the fifteen centuries between Quintilian's death and the first appearance of irony in English little that was new happened to the word» (Knox, 1961: 6).

Un aspetto notato da Knox (1989) è che, per quanto influente sin dal suo emergere e così apparentemente lineare e chiara (anche se ad oggi non condivisibile), la definizione tradizionale nasconde lacune sottili legate al concetto di "opposto" e di "contrario". La focalizzazione pressoché totale sulla singola parola, piuttosto che sull'intera enunciazione ironica, ha fatto sì che non venisse chiarita fino in fondo l'effettiva natura della contraddizione ironica, e dunque la «bewildering profusion of terminology and classification is […] quite irrelevant for understanding *ironia* clearly» (Knox, 1989: 19). In questo periodo compaiono nelle definizioni di "ironia" i termini *contrarium* e *oppositum* per denotare tutte e quattro le relazioni oppositive del cosiddetto "quadrato logico" aristotelico, senza però riflettere sul tipo specifico che si può effettivamente applicare al meccanismo ironico. Pertanto, la concezione antifrastica risulta imprecisa nelle sue premesse anche da un punto di vista logico e classificatorio.

Va detto che alcuni autori, seppur pochi, riprendono la tradizione ciceroniana (in continuità con quella greca), affermando che il senso ironico non vada rintracciato meramente nel contrario, ma in uno scarto dal significato consueto, da stabilire caso per caso. Tuttavia, anche questa definizione più ampia necessita ulteriori precisazioni, perché così com'è formulata si applica ugualmente bene all'allegoria e ad altre figure. Ciononostante, «Cicero and Renaissance authors like Baldassarre Castiglione (1478-1529) imitating his discussion had deliberately introduced this

[20] Se da un lato i trattatisti medievali, contrariamente a quelli rinascimentali, non avevano familiarità con la lingua greca, dall'altro c'è da notare che anche in seguito l'origine della parola εἰρωνεία rimane un mistero e ne vengono azzardate etimologie talora discutibili: «*Ironia* (or *hyronia*, *hironia*, ecc.) derived purportedly from a Greek word *iron* (or *hyron*, *yron*, ecc.) [sic] e *onoma* (ὄνομα) meaning opposite (*contra*) and term (*nomen*) respectively. Another author derived *yronia* from *yros* meaning opposite (*contra*) and *nois* (νόος/ νόος?) meaning mind (*mens*) because in *yronia* the speaker has in mind the opposite to his literal meaning. An etymology suggested by Nicolaus Dybinus (c. 1330/352—before 1387) and the Dominican Johannes de Muntzingen († 1417) derived *yronia* from *yron* meaning *elevatio* ('raising') because in *yronia* words were 'raised' to their opposite meaning. Greek and Renaissance etymologies were fewer, and more prosaic, but led to the same conclusion. Εἰρωνεία and its cognates derived from εἴρω ('I say'), a derivation still considered plausible, and according to J. C. Scaliger (1484-1558) was so called because what was stated in *ironia* did not signify the true meaning» (Knox, 1989: 11-12)

[21] Sembra che il termine non esista in scritti francesi prima del 1370 o in scritti inglesi prima del 1502, e che sia entrato nell'uso comune solo nel XVIII secolo (Reiss, 1981: 209). Per una ricognizione cfr. Knox (1961: 7).

alternative definition to identify a type of *ironia* apparently incompatible with the traditional definition» (Knox, 1989: 32).

Un punto generale relativo all'indagine sull'ironia nel contesto medievale risiede nella prospettiva attraverso cui inquadrare tale millennio di per sé. Secondo Reiss (1981: 211), le valutazioni di alcuni critici moderni, che identificano il Medioevo come uno iato nella storia dell'ironia, si dimostrano in larga parte insufficienti e errate. Esempio di tale approccio sarebbe Jankélévitch (1987: 20), il quale suggerisce che «il pensiero ha così attraversato, nel corso della storia, numerose oasi di ironia; sono epoche di "vita scolastica" e di libere canzonature in cui il pensiero riprende fiato e si riposa dai sistemi compatti che l'opprimevano; le generazioni di ironisti si alternano alle generazioni troppo serie, come si alternano, nella vita individuale, tragicità e frivolezza». Similmente, Muecke (1970: 70) afferma che «with the denial by Christian theology of any radical conflict between man and Nature […] or between man and God […] it is not surprising that General Irony does not appear in modern Europe until the closed world of the Christian ideology loses its power to convince», ossia fino al XVI secolo. Entrambe queste analisi (emblematiche di una certa corrente di pensiero) si fondano sull'assunto che il Medioevo cristiano, contraddistinto da fede, speranza e carità – le tre virtù teologali – sia essenzialmente privo di elementi ironici. Agli antipodi, Reiss (1981: 211) ribatte che il Medioevo è *essenzialmente* ironico, e che «like medieval symbolism, medieval irony is a necessary feature of the Middle Age's perception of reality, something built into the context itself rather than something consciously derived from human awareness». Ciò dipenderebbe, paradossalmente, dalla profonda fede in un ordine superiore che trascende la mutabilità delle cose e degli esseri viventi, dal riconoscimento da parte dell'essere umano del proprio posto nella creazione, dall'accettazione della propria insita imperfezione e della propria caducità (legate al *memento mori*), dalla ferma certezza che gli sforzi e i successi umani siano transitori e subordinati a un disegno escatologico cui rimettersi:

> Although our modern sense of irony may be the result of Western doubt, our sense of uncertainty and our ultimate pessimism about man's possibilities and, indeed, his very nature-the Middle Ages was an age of irony because, paradoxical as it sounds, of its sense of certainty. The medieval artist and his audience knew that God was in His heaven and that all was right with the world. Since they recognized that all things exist in harmony, they were not really concerned about any apparent lack of harmony or any apparent *discordia*. These are aberrations, not the norm, created only by those who cannot see with God's ubiquitous eye. One able to see properly will employ what Thomas Mann has called "an all-embracing crystal clear and serene glance," which is the glance both of art itself and of irony. This is the glance that Goethe, defining irony, calls *die hohe Lebensansicht*, the sublime view of life (*ivi*: 212-213)

Secondo Reiss, l'essenza ironica che connota il Medioevo risiede nella profonda relazione con la *concordantia oppositorum* (Cusano, *De docta ignorantia*, III. 1). Sebbene in genere il senso ironico nasce dalla consapevolezza dell'incompatibilità degli opposti, l'ironia medievale si baserebbe invece su un senso di compatibilità ultima delle cose in apparente contraddizione fra loro, perciò le contrapposizioni sono solo superficiali e non rispecchiano la natura del cosmo nella sua sostanza. Anzi, più precisamente, l'unità ultima dell'universo sarebbe fondata proprio sulla molteplicità, perché «the notion of the *concordantia oppositorum* stemmed from and relied on both a real delight in the diversity and multiplicity of creation and a sense of the need for this diversity» (Reiss, 1981: 214). Già Agostino scriveva:

> Le cosiddette antitesi infatti sono splendidi ornamenti del discorso, che in latino si potrebbero dire contrari o contrasti […]. Come dunque il contrasto dei contrari produce la bellezza del discorso, così la bellezza del mondo si compone nel contrasto dei contrari, secondo un certo linguaggio delle cose, più che delle parole (Agostino, *De civitate Dei*, XI, 18, trad. it. 2001: 537–538)

Da una certa prospettiva «the *concordantia oppositorum* may be understood as not only paradoxical but also essentially ironic, for […] irony "consists in the bringing in of the opposite, the complementation"» (Reiss, 1981*:* 215). Se dunque l'universo è creazione divina diretta, perciò per definizione non solo buono ma anche il migliore di tutti i mondi possibili (altrimenti, Dio non l'avrebbe creato così com'è), se dunque ogni cosa è perfetta nella misura in cui esiste (per riprendere i *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino) e la *numerositas* e la *varietas* sono due fondamenti del progetto divino, allora l'artista medievale, nell'inserire contrasti, agisce *in imitatione Dei*, sebbene non ne possa eguagliare la capacità di riprodurre la diversità perché può agire solo sul linguaggio e non sulle cose. Perciò il lavoro dell'uomo medievale si rivelerebbe essenzialmente ironico, perché si concentra sulla creazione divina e consapevolmente giustappone elementi apparentemente incompatibili, nella coscienza della loro unità nella diversità e del fatto che quest'operazione non offende Dio perché, per via dell'insita imperfezione del linguaggio, ciò che si dice non può cambiare quello che è:

> In the Middle Ages the ironic artist is to be understood as he who focuses on the creation, not on the Creator, and who writes about this instead of explicitly about God or about how man can attain salvation and/or perfection. Instead of focusing on unity, the ironic artist focuses on multiplicity. As such, medieval art consciously and purposely juxtaposes apparently incompatible elements. Just as the artist can hardly hope with his paintings and sculptures to duplicate God's art in nature, so the poet can hardly expect to do more than play the fool in his attempts at emulating God's word in Scripture. The poet's words are like those of what Hugh of St. Victor calls the *theologia mundana*, which in looking at "*the chaos of visibilia*," is finally incapable of expressing truth, since nature, for all the visible evidence of God it offers, does not give understanding. When the medieval poet is not overtly praising God and his

> handiwork or directly urging man to obey God's commandments, he is not only being allegorical […] he may also be understood as being ironic (*ivi:* 216)

Nella prospettiva di Reiss, l'autore medievale deve essere considerato necessariamente ironico perché, da un lato, imita Dio nelle sue opere e perché, dall'altro, sa di non poterlo imitare. Ma soprattutto, sapendo quale fosse il comportamento da osservare, *può* essere ironico: non essendo un dubitatore, l'autore medievale può concedersi ironia nella consapevolezza di non ostacolare la verità, ma al massimo preoccupandosi della varietà della sua espressione.

Quale che sia la posizione più esatta a proposito del Medioevo come periodo in sé (che sia quella di Reiss o quella dei suoi oppositori), innanzitutto è cruciale distinguere le aperte teorizzazioni dall'utilizzo concreto dell'ironia e dai testi che oggi possiamo identificare come tali, seppur all'epoca non etichettati in questo modo. Green (1979) indica l'esigenza di una autopreservazione politica come ragione principale dell'ironia all'interno della tradizione romanzesca. In un mondo come quello medievale, essa è fondamentale in quanto mezzo potentissimo per esprimere in modo obliquo opinioni e punti di vista che risulterebbero altrimenti inaccettabili. Malgrado questo aspetto sia essenziale ad ogni altezza storica, secondo Green (1979: 359) le condizioni della corte e del mecenatismo sarebbero state particolarmente vincolanti per la libertà di parola e avrebbero stimolato l'uso di modi di espressione indiretti come l'ironia. Inoltre, all'epoca della stesura dei romanzi vi sono residui dell'ideale sociale del cittadino ironico come individuo elevato, ideale perfettamente in linea con i valori cortesi[22]. C'è tuttavia un dibattito sul grado di opportunità nel considerare ironici testi di un passato così remoto, dal momento che, malgrado l'esagerazione nella lode e la ridondanza possano costituire delle spie di tale strategia comunicativa, tali elementi necessitano di conferme contestuali non sempre facili da reperire e da interpretare in modo corretto.

I.2.2. Una lenta transizione e il sentore di modernità in epoca premoderna. Il caso dell'«ironia della finzione» di Ariosto

Grazie all'operazione di riscoperta della classicità da parte degli umanisti, vengono recuperati alcuni testi antichi prima ignoti, e prendono a circolare i dialoghi platonici e i vari riferimenti greco-latini a Socrate. Così, il concetto di ironia reincorpora almeno in parte la sua estensione a un certo tipo di personalità, senza però espandersi a quella vera e propria prospettiva esistenziale che caratterizzerà le riflessioni romantiche. A Socrate si attribuisce l'uso frequente dell'ironia

[22] Si ricordino alcune considerazioni di Aristotele e l'*urbanitas* attribuita a Socrate da Cicerone, cfr. *supra*, I.1.

come forma argomentativa, ma non gli si ascrive ancora il principio dell'autocoscienza occidentale e di un distanziamento filosofico da qualsiasi punto di vista categorico (o potenzialmente tale) come faranno invece gli intellettuali del XIX secolo.

È solo in concomitanza con la piena maturazione della modernità nel Settecento e nell'Ottocento che avverrà infatti un cambiamento di *status* dell'ironia, intesa quindi come caratteristica della vita in sé. Solo quando si acquisirà questa nuova sensibilità si guarderà ad alcune scritture del passato (non solo a Socrate, ma anche a Chaucer, a Boccaccio, ad Ariosto, a Shakespeare e ad altri) come sottilmente ironiche. Tuttavia, come giustamente riconosce Knox (1989: 4), «if Renaissance scholars had not rediscovered certain texts, the notion and practice of Socratic irony would very probably now be unknown, as indeed it was during the Middle Ages».

Nel Cinquecento il termine *ironia* fa il proprio ingresso definitivo nei volgari europei, ma costituisce prevalentemente un tecnicismo della retorica, riguardando quindi più il discorso erudito che non il linguaggio comune: «before the late eighteenth century little attempt was made to carry the explicit definition of irony beyond the type of the dictionary entry and the traditional rhetorical classifications» (Knox, 1961: 30). Un fattore di cui si deve ulteriormente tener conto è anche il contesto controriformistico, che crea un clima culturale ostile per l'ironia e per lo spirito *ludens* in genere. Infatti, come riporta Christian Rivoletti (2014) a proposito dell'*Orlando furioso*, già dalla fine del XVI secolo, oggetto di condanna da parte dei critici è proprio l'ironia del poema, considerata disdicevole e sconveniente. Perciò, nei primi periodi e per molti secoli, la canonizzazione di questo grande classico della letteratura italiana «coincise dunque con un processo di "insegretimento" della sua ironia, nei vari livelli del testo» (Rivoletti, 2014: XVI), un'ironia che si attua all'interno del genere epico, assumendone forme e strutture.

Un altro aspetto che suscita scetticismo, legato sempre a questo tema, è la commistione profonda di serio e faceto, l'accostamento della serietà epica al registro del *serio ludere*, a un «ludicro more» di rappresentare il mondo cavalleresco (ibridazione di generi e di toni non tollerata dall'atteggiamento classicistico normativizzante teso a misurare la validità delle opere artistiche sulla base della regolistica pseudoaristotelica dell'*epos*). L'ironia ariostesca, dunque, diviene il perno di un'estetica basata sulla commistione degli stili, dei toni e delle materie (abbattendo i confini tra alto e baso, tra tragico e comico), scompagina gli assunti canonici e viene perciò percepita come un elemento da espungere.

Considerata la relativa scarsa importanza della parola *ironia* durante la maggior parte del Rinascimento, non deve sorprendere che non ci siano stati sviluppi importanti paragonabili a quelli tracciabili attraverso Platone, Aristotele, Teofrasto, Demostene e la *Rhetorica ad Alexandrum* (cfr. Knox, 1961). Nella retorica del Rinascimento, all'ironia sono intimamente connesse tre

nozioni. Innanzitutto, *antifrasi*, utilizzato come sinonimo senza alcuna distinzione. Anche *sarcasmo* viene considerato nel significato assai vicino all'ironia (filiazione in effetti fondata, dato che si tratta di una sua forma esacerbata), con la differenza che si riferisce in modo meno deciso a uno specifico metodo retorico, ma piuttosto all'asperità manifestata da un attacco verbale. Infine, l'annessione dell'ironia al campo dell'allegoria, istituita nell'antichità e poi dai retori medievali, si protrae fino al Seicento, per poi cadere in disuso. Non in modo così stretto, ma comunque significativo, l'ironia viene anche collegata all'umorismo e al comico, sulla base della comune caratteristica della obliquità comunicativa che ha come effetto la sorpresa, dell'operare per implicazione e non per affermazione diretta. Alcuni contesti nazionali, come quello inglese, talvolta estendono l'ironia a qualsiasi tipo di discorso non destinato a essere preso sul serio, o a qualsiasi finzione gravemente elaborata il cui scopo era quello di mistificare o satireggiare, sia attraverso il biasimo che attraverso qualche metodo più diretto. Alcuni retori e dizionari ampliano il riferimento della parola *ironia* a qualsiasi scherno o derisione, indipendentemente dalla struttura retorica. Come riportano Erasmo e Angelo Monosini (cit. in Knox, 1961: 41), facili bersagli di un trattamento ironico sono i proverbi, che per definizione costituiscono dei luoghi comuni e un sentire socialmente diffuso.

C'è da dire che il dibattito teorico sull'ironia non si configura come un vero e proprio interscambio tra autori (*ivi*: 8), il contributo del periodo rinascimentale è soprattutto quello di recuperare i concetti antichi attraverso in particolare la riscoperta delle fonti, e di approfondire alcune modalità ironiche, come il «biasimo attraverso la lode», che in ambito inglese, per esempio, diventa dominante sia da un punto di vista classificatorio sia da un punto di vista operativo. Della classicità si trasmette non solo la formulazione retorica canonizzata, ma anche sfumature collaterali non codificate, come il nesso con l'inganno, la configurazione dell'ironia come «costante dissimulazione» guidata da un'astuzia di fondo che non mira effettivamente a essere riconosciuta:

> In the Augustan age there was a very real sense of the trickiness involved in much of the controversy and pamphlet warfare of the time. It seemed to some people that the rigor of battle and the rigor of the laws led a few ironists to use less than honest irony that is, the insincere praise of the ironists was not really meant to be seen through at all, or not, at least, by those who could harm the ironist. Thus irony once more attached to itself upon occasion the overtone of actual deception, though this usage was not frequent (*ivi:* 12).

Forse questa connessione riaffiora e si rafforza nuovamente perché l'ironia viene usata in questo periodo soprattutto con un intento schernitore, cosa che proseguirà fino a Settecento inoltrato e che anzi nel Settecento troverà il picco. In ambito germanofono si profila la

contrapposizione tra *Ironie* e *Humor* fondata sul contrasto tra intelletto e sentimento. Da un lato il primo concetto rinvia a un glaciale atteggiamento critico, dall'altro il secondo indica «un sorriso caldo e capace di accettare la realtà nella sua totalità. Cominciò così una svalutazione del termine 'ironia' che, pur trovando di fronte a sé una ricca serie di controesempi, avrebbe conosciuto una lunga durata, giungendo fino al XX secolo» (Rivoletti, 2014: 11). Laddove invece la componente derisoria è meno palese e spicca invece la sottovalutazione, lo sminuimento di sé per colpire l'avversario, vi è un avvicinamento alla figura della litote e la strategia diventa più complessa perché «it says something different from what it means and leaves the intended meaning "to our understanding"» (Knox, 1961: 15). Col tempo, tuttavia, la presa dell'accezione menzognera si affievolisce. Inoltre, si ritrova ancora una volta la coesistenza di *ironia*, *simulatio* e *dissimulatio*, ma dal Seicento «*dissimulatio* was rarely used to name the ironic devices of verbal attack but continued to be an available substitute for irony as real deception» (*ivi:* 12).

Ciononostante, malgrado la scarsa originalità, le definizioni rinascimentali risultano importanti per i contemporanei perché il termine non è di uso frequente e semplice, e dunque la consultazione di dizionari e di trattati di retorica contribuisce a non disperdere l'attenzione verso questo fenomeno verbale. Inoltre esse costituiscono il punto di partenza per le riflessioni critiche dei secoli successivi (*ivi:* 9). Al contrario, l'utilizzo effettivo dell'ironia è un binario parallelo di notevole interesse. Il paradosso riscontrato da Knox (1989) a proposito dell'ironia nel Rinascimento è la sproporzione tra la scarsità di studi odierni a riguardo e, al contrario, la sua ampissima presenza nella letteratura di quel periodo. Vi sono ragioni anche di carattere storico, relative al particolare tipo di rapporto che l'epoca instaura col passato. Il Rinascimento è l'età di riflessione critica sui romanzi cavallereschi e sui valori che incarnano, di cui viene problematizzata la tenuta. È in questo torno di anni che comincia ad affacciarsi un primo sentore di modernità. La letteratura coeva è caratterizzata da una più o meno esplicita istanza autoriflessiva, dove viene messa in questione non soltanto la tradizione letteraria di per sé, ma anche la credibilità della realtà storica a cui rimanda, e in questo gioco di sguardi a ritroso viene anche incrinata l'immagine irenica della realtà contemporanea.

A tal proposito, illuminante è il trattato estetico *Sulla poesia ingenua e sentimentale* (1795) di Schiller, la cui tesi fondante connette peculiarità di ordine estetico a una prospettiva di tipo storico per cogliere lo scarto tra antichità (greca) e modernità. Mentre il poeta antico (greco) può essere definito «ingenuo» in virtù della relazione diretta, perfettamente armonica con la natura e con l'oggetto rappresentato, il poeta moderno, data la distanza a cui la cultura l'ha portato rispetto allo stato naturale originario, non può che essere «sentimentale», cioè non può avere un'immediatezza, ma può soltanto *ricercare* il rapporto con la natura ed esprimere un sentimento

di nostalgia verso questa purezza perduta. Proprio come un adulto guarda con malinconia alla propria infanzia ormai andata, «la quale rimane eternamente per noi ciò che vi è di più caro», (Schiller, 1993: 25), i moderni non possono essere «ingenui» perché «presso di noi la natura è sparita dall'umanità» (*ivi:* 44), pertanto il poeta ora si rapporta all'oggetto attraverso una presa di distanza razionale, ossia tramite una riflessione sui propri «sentimenti» nei confronti dell'oggetto.

L'effetto discriminante dunque del passaggio dall'antichità alla modernità è l'emergere del soggetto, che si traduce sul piano letterario come la comparsa diretta del soggetto narrante di fronte all'oggetto della propria narrazione, comparsa i cui segni si possono scorgere già in autori cinquecenteschi come Ariosto, che in alcuni momenti «lascia improvvisamente la pittura del proprio oggetto e appare in prima persona» (*ivi*: 49-50). Alla radice di questo diverso atteggiamento c'è il «sentimento della distanza» (*das Gefühl des Abstandes*) tra il mondo fittizio di cui si narra e il mondo reale circostante. Non stupisce, allora, il ricorso all'ironia da parte di scrittori rinascimentali, perché la rottura della visione pacifica del passato cavalleresco non può che comportare un allontanamento non solo da quell'universo storico, ma dall'immaginario culturale e artistico che aveva prodotto e da cui era stato al contempo rafforzato.

L'ironia rinascimentale gioca su più piani: da una parte attua un implicito commento critico verso l'idealizzazione del mondo cortese medievale, dall'altra opera grazie a una ripresa disincantata e ironica della tradizione letteraria e dei suoi *topoi*. Nel *Don Quijote* (1605), Cervantes adopera l'ironia per sbeffeggiare la letteratura cavalleresca romanticizzante del suo tempo. Il famoso protagonista è infatti un uomo di mezza età a tal punto innamorato di queste storie da aver perso il contatto con la realtà («per effetto del dormir poco e leggere molto, gli si inaridì il cervello al punto che perse il senno»). Insieme al suo fedele scudiero, Sancho Panza, intraprende una serie di avventure convinto di essere un cavaliere con una nobile missione. Tuttavia, non sapendo porre un limite all'immedesimazione e perdendo così la differenza tra immaginario e reale, vagabonda con una bacinella da barbiere in testa a mo' di elmo alla ricerca di avventure e di rese dei conti, e le sue gesta sono spesso ridicole, con conseguenti equivoci e contrattempi da commedia. In questo romanzo, «l'autenticità di quel mondo viene confinata nella mente del lettore-protagonista Don Chisciotte, divenendo così la causa principale della sua follia» (Rivoletti, 2014: XXIV). L'ironia si muove su due versanti: da un lato la denuncia all'idealismo letterario ormai lontano dai nuovi valori della prassi sociale e dall'altro il risvolto della saviezza della follia, laddove «l'utopia avanza larvata dietro la maschera della pazzia» (Muzzioli, 2015: 28) ed è proprio il folle a essere nel giusto – come si vede nell'episodio della liberazione dei forzati (I, XXII) nel nome di un principio umanitario che va al di là della giustizia burocratica. Prima ancora, nel Cinquecento, Ariosto presenta la stessa disposizione con meccanismi complessi e sottili che

Rivoletti (2014: XXI) raccoglie sotto la categoria di «ironia della finzione», con cui si deve intendere una strategia che, attraverso un insieme di tecniche metanarrative e intertestuali, svela continuamente al lettore la natura finzionale della narrazione, «prospettando durante la fruizione del testo una dialettica tra identificazione del soggetto nella storia inventata e sua consapevole presa di distanza dal mondo narrato». Tra questi meccanismi rientrano la ricca e insistente presenza del soggetto narrante, il suo coinvolgimento autoironico nella storia, l'uso sistematico dei prologhi come sospensioni del racconto, gli interventi del narratore con funzione di commento e quelli con funzione esplicitamente "registica", ad esempio di temporanea interruzione di un filone narrativo, oppure di passaggio a un altro, l'elegante architettura di intrecci di storie, il gioco ironico con la finzione, i rimandi alla "falsa fonte" del racconto di Turpino, la sottile ironia delle allusioni nascoste nel ritmo dell'ottava o nella sua rima baciata conclusiva – tutti elementi atti a scoprire il carattere illusorio dell'opera, spingendo i lettori a riflettere consapevolmente sul rapporto tra mondo finzionale e mondo reale.

Comparando l'«ingenuo» Omero col «sentimentale» Ariosto, Schiller confronta due episodi emblematici. Da una parte, nel VI libro dell'*Iliade* Glauco e Diomede si gettano l'uno sull'altro nel combattimento per poi arrestarsi in quanto vincolati dal diritto di ospitalità, osservato anche in guerra. Dall'altra, nel I canto dell'*Orlando furioso* il saraceno Ferraù e il cristiano Rinaldo, dopo un violento duello per contendersi Angelica, stipulano una tregua per inseguire insieme la fanciulla in fuga, e Ferraù invita l'avversario a lasciarsi trasportare in groppa al suo cavallo. Differentemente da Omero, Ariosto interviene in prima persona con un commento che è il primo chiaro esempio di ironia ariostesca[23]:

> Oh gran bontá de' cavallieri antiqui!
> Eran rivali, eran di fé diversi,
> e si sentian degli aspri colpi iniqui
> per tutta la persona anco dolersi;
> e pur per selve oscure e calli obliqui
> insieme van senza sospetto aversi.
> Da quattro sproni il destrier punto arriva
> ove una strada in due si dipartiva.
> (Ariosto, *O.F.*, I, 22)

«Il narratore prorompe dunque in un enfatico elogio delle virtù morali degli antichi cavalieri proprio nel momento in cui su queste medesime virtù gravano forti dubbi: l'esclamazione iniziale e l'intero elogio non possono di necessità che suonare ironici» (Rivoletti, 2014: XIV).

[23] Concetto ancora oggi unanimemente considerato fondamentale dell'*Orlando furioso*, ma allo stesso tempo «tanto usato, quanto poco definito» (Cabani, 2008: 30). Pochi sono gli studi ariosteschi che adottano differenziazioni tra i vari tipi di ironia presenti all'interno dell'Orlando furioso: «a questi fenomeni si fa dunque spesso riferimento senza che possa venir chiarito il nesso che li tiene assieme, e senza che possa venire compresa, in ultima istanza, la natura più profonda dell'ironia ariostesca» (Rivoletti, 2014).

Quest'ottava, infatti, è anticipata da rimandi ironici in un crescendo che culmina con l'incrinarsi della finzione poetica, rivelata come tale, e dell'idealizzazione delle virtù cavalleresche tramandate dalla tradizione, rinviando sagacemente «alla realtà dell'uomo, ai suoi comportamenti sociali e alla sua psicologia» (*ibidem*). Già nel proemio il poema ariostesco getta l'ombra dell'ironia sull'attendibilità del racconto quando il narratore dichiara che le sue stesse facoltà mentali sono compromesse: «se da colei che tal quasi m'ha fatto, /che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima, / me ne sarà però tanto concesso, / che mi basti a finir quanto ho promesso» (*O.F.*, I, 2). Il tema della follia del narratore, uno dei *Leitmotiv* dell'opera, rimanda al rapporto tra finzione narrativa e realtà, creando una lente di autoironia che si unisce ai procedimenti ironici degli altri livelli. Fin dall'inizio i personaggi «appaiono in balia degli eventi: sembra che nessuno di loro sia sino in fondo padrone delle proprie azioni. […] è un po' come se la casualità della vita prosaica quotidiana avesse fatto inopinatamente irruzione nel mondo poetico e ideale della tradizione cavalleresca, a scompaginarne, per ironico divertimento, gli schemi usuali» (Rivoletti, 2014: X). L'orizzonte degli eventi del lettore rinascimentale viene sconvolto nell'*Orlando furioso* da immagini ben lontane da quelle consuete: Angelica, nella sua fuga, si imbatte prima nel nobile paladino Rinaldo senza il proprio cavallo che corre veloce come «il villan mezzo ignudo», e in seguito nel saraceno Ferraù, ricoperto di polvere e di sudore, che ha perduto il suo elmo perché nella fretta di bere («de l'acqua ingordo e frettoloso») gli è caduto nel fiume. Qui il sospetto di ironia si manifesta nelle due ipotesi, introdotte dall'avverbio «forse», sulle motivazioni che spingono il secondo cavaliere ad intervenire in soccorso della dama perseguitata:

> E perché era cortese, e n'avea forse
> non men dei dui cugini il petto caldo,
> l'aiuto che potea tutto le porse,
> pur come avesse l'elmo, ardito e baldo:
> trasse la spada, e minacciando corse
> dove poco di lui temea Rinaldo.
> Piú volte s'eran giá non pur veduti,
> ma 'l paragon de l'arme conosciuti.
> (Ariosto, *O. F.*, I, 16)

A dispetto del loro semplice e disinvolto accostamento, le due possibili letture sono incompatibili tra loro e si escludono a vicenda: il desiderio erotico non può che smentire la supposta «cortesia» (per forza di cose disinteressata) di Ferraù, che si configura quindi come nuova fonte di minaccia per Angelica. Il narratore segnala la propria strategia ironica tramite la spia linguistica del «forse»: in questo come in altri punti del poema l'onniscienza viene sospesa e il narratore finge ironicamente di non sapere i reali sentimenti del personaggio, ma offre invece un punto di vista esterno sulla scena per indurre il lettore a integrare tramite quanto già conosce e a

riflettere criticamente sull'episodio e sullo sfondo culturale che richiama. Quest'ultimo trae le proprie conclusioni da sé, osservando ciò che gli viene presentato, in questo caso il contrasto tra doveri cavallereschi e pulsioni individuali. La «gran bontà» dei «cavallieri antiqui» viene esaltata proprio nel momento in cui Rinaldo e Ferraù si comportano in modo tutt'altro che virtuoso ed esemplare. Ancor più importante è la portata del processo di sgretolamento ironico:

> In questo caso, noi lettori sentiamo infatti che è in gioco molto di più del singolo problema del giudizio morale suo comportamento dei due cavalieri. Sono in gioco la credibilità dell'intero mondo dei «cavallieri antiqui» presente nell'immaginario del lettore cinquecentesco; la credibilità della lunga tradizione di racconti epici che concorreva alla costruzione di quell'immaginario […]; e, infine, la credibilità dell'universo stesso evocato nel *Furioso*. L'ironia retorica diviene cioè quasi un pretesto per congiungersi a una sfera molto più complessa e più vasta: l'ironia retorica confluisce e si stempera nell'ironia letteraria. Tutti i singoli procedimenti ironici di questo tipo sono infatti collegati tra loro a formare una struttura potente e pervasiva che, in ultima istanza, gioca con la dimensione della finzione, estendendosi attraverso l'intero poema. All'interno di questa struttura, il monito che il narratore, dietro il velo ironico, rivolge ogni volta al lettore è serissimo: è l'invito a *misurare costantemente quanto egli legge nel testo, col metro fornitogli dalla propria esperienza quotidiana e concreta del reale*. Tuttavia tale serietà non ha la funzione di distruggere e di annullare la finzione narrativa: essa non è affatto incompatibile con la giocosa condivisione del mondo incantato dei paladini, con il volontario abbandono all'illusione suscitata da questo universo scherzoso e fantastico […]. Al lettore non resta che accettare questo statuto ambivalente e assumere un atteggiamento sospeso, anzi continuamente oscillante, tra adesione e critica (Rivoletti, 2014: 7, corsivo mio).

Analizzando l'ottava 22, Roncaglia fa un acuto commento rivelando i differenti livelli di riferimento in essa stratificati:

> In Ariosto, piuttosto che tra presente e passato, la contrapposizione è tra realtà sociale, constatata nell'esperienza diretta, e finzione poetica, immaginata richiamando una tipologia tradizionale. La «gran bontà dei cavallieri antiqui» (i, 22) non è idealizzata senza quel tanto di sorridente ambiguità che basta ad escludere lo scambio ingenuo tra convenzioni letterarie e dati storici (Roncaglia, 1975: 235).

Quindi entrano in gioco tre elementi: la realtà sociale e storica, le convenzioni letterarie, la finzione poetica ariostesca. Il narratore, lodando la «bontà» di un mondo passato, allude infatti per contrasto alla decadenza morale delle corti cinquecentesche, ma non si tratta di una nostalgia ingenua nei confronti di una presunta età dell'oro, ma piuttosto l'evidenziazione al contempo dello iato tra una tradizione idealizzante (costituita dai testi orali e scritti medievali, dalle *chansons de geste*, dai romanzi del ciclo carolingio sino ai poemi più vicini ad Ariosto) e la realtà storica effettiva. C'è quindi un cortocircuito tra il mondo reale e la letteratura precedente. In controluce a questo fittizio contrasto tra presente e passato c'è la sostanziale opposizione tra un mondo reale e un mondo puramente immaginario e ideale.

L'ironia ariostesca – va detto – mette in difficoltà la critica anche perché «rappresenta una vera e propria novità storica, che nella sua pervasività e nella sua efficacia complessiva, non conosce né modelli né eguali» (Rivoletti, 2014: XVIII). L'ironia della finzione ariostesca, secondo Rivoletti, gioca su cinque livelli, schematizzabili in questo modo:

L'ironia della finzione nel Furioso *e nella storia della sua ricezione*

	LIVELLO I: realtà (*Geschehen*, accadere)	l'ambito del *reale* (considerato anteriormente alla sua rielaborazione artistica); in particolare: sia la realtà passata, sia quella contemporanea all'autore, accomunate dalla riflessione sui meccanismi che regolano il comportamento individuale e sociale dell'uomo;
	LIVELLO II: tradizione artistica (*Geschichte*, *histoire*, storia, modelli figurativi)	la *tradizione artistica*, considerata in quanto prima rielaborazione del reale e sua organizzazione in un sistema di significati; comprende sia la tradizione letteraria (tradizioni epiche e romanzesche, classiche e medievali; tradizione lirica; narrazioni canterine; materia cantata dal presunto e favoloso Turpino), sia la tradizione figurativa;
TESTO DELLA NARRAZIONE (*Text der Geschichte*; i tre livelli del *discours*)	LIVELLO III: *inventio*	procedimenti relativi alla *materia* del testo narrativo: interventi del narratore, che commenta soggettivamente situazioni della storia raccontata; si tratta di un'invenzione "secondaria", che agisce sulla storia (materia dell'invenzione "primaria");
	LIVELLO IV: *dispositio*	procedimenti relativi alla *struttura* del testo narrativo, attraverso i quali il narratore gestisce soggettivamente la storia raccontata: interruzione dei canti, anticipazione o posticipazione di eventi, intreccio dei filoni narrativi, incontri tra le singole traiettorie dei personaggi;
	LIVELLO V: *elocutio*	procedimenti relativi al metro e alla rima, all'uso di alcune figure retoriche, ai giochi di parole, all'impiego di nomi parlanti.

Figura 1 Schema in Rivoletti (2014)

Il livello I è il rappresentabile, cioè degli avvenimenti reali anteriori a qualsiasi forma di trasfigurazione artistica: «si tratta, in altre parole, della *realtà* informe, colta allo stato puro, e come tale ancora priva di senso, dal momento che il reale acquisisce un certo significato attraverso la sua rielaborazione in ambito artistico» (*ivi*: 15-16, corsivo nel testo). È, ovviamente, un'astrazione, cui il testo fa riferimento.

Il livello II è quello della 'storia', dei modelli della tradizione artistica: si tratta di un livello intermedio tra la massa "informe" del reale (livello I) e la sua concretizzazione linguistica all'interno del singolo testo (livelli III-IV-V). È quindi una prima fase di rielaborazione del reale che ora acquisisce un senso e viene "orientato" e dà una prima caratterizzazione dei personaggi. Nel caso dell'*Orlando furioso* è l'immaginario letterario della realtà cavalleresca che lo ha preceduto e con cui dialoga, quindi l'opposizione tra cortesia e scortesia, l'eroismo e la viltà, e così via. Di questo livello – anch'esso estrapolabile, non direttamente presente nel testo ma a cui c'è un rinvio, che ha una natura intertestuale – si dà per scontata una familiarità nel lettore.

I tre livelli successivi attengono all'ambito del *discorso*. Il livello III è quello della *digressio* o dell'*inventio*, in cui rientrano tutti quegli interventi in cui il narratore esprime il proprio punto di vista sugli eventi che narra, sul comportamento dei personaggi, sulla verosimiglianza o meno dei fatti raccontati o delle affermazioni riferite. Si tratta di un livello con una componente metanarrativa, di soggetto narrante che vuole esibirsi come tale, per cui «la storia narrata non viene più percepita dal lettore come *assoluta*, bensì come *dipendente* da un'istanza che la racconta e la produce: il lettore ne coglie dunque la natura fittizia, il carattere di artefatto artistico» (*ivi:* 22). Il livello IV è quello della *dispositio*, della struttura, cioè della "disposizione" degli eventi della storia, su cui il narratore interviene in modo manifesto. Tale presenza, che vuole essere avvertita dal lettore, richiama l'attenzione sulla dimensione fittizia della narrazione. Il livello V è relativo all'*elocutio*, cioè alla costruzione linguistica, stilistica, retorica e metrica del testo narrativo. I procedimenti ironici agiscono sempre a *partire da* uno dei livelli, ma ne *travalicano* spesso i confini, muovendosene a cavallo. Per darne un'idea, l'ironia a questo livello (assieme al livello II) si riscontra là dove il narratore rimanda alla presunta fonte del racconto, cioè il vescovo Turpino, accreditato nel Rinascimento come autore della *Chanson de Roland*, «emblema del rapporto che il testo intrattiene con l'intera tradizione letteraria» (*ivi:* 23-24).

Il concetto di 'ironia della finzione' è intimamente legato a quello di 'ironia romantica'. Sono proprio i romantici tedeschi, in particolare Schlegel, a considerare l'*Orlando furioso* come un modello fondamentale per la stessa concezione romantica dell'ironia e, più in generale, della poesia. Come si vedrà nel prossimo paragrafo, la loro nuova concezione dell'ironia è strettamente

legata alla letteratura e a una tecnica narrativa che prevede di svelare continuamente al lettore la natura fittizia della narrazione, prospettando durante la fruizione del testo una dialettica tra identificazione del soggetto nella storia inventata e sua consapevole presa di distanza dal mondo narrato.

I.3. Il Settecento e l'Ottocento: una svolta epocale

I.3.1. Da toni sferzanti della satira settecentesca al gioco serio e simpatetico dell'ironia ottocentesca

A dispetto dell'assenza di significative innovazioni in campo teorico-speculativo nella trattatistica, l'uso dell'ironia a scopi polemici conosce nel Settecento una diffusione straordinariamente vasta. Questa stagione, caratterizzata dall'abbondanza di testi satirici, si dimostra piuttosto florida per l'impiego di questa strategia discorsiva, che si presenta perlopiù in forme taglienti e aspre. Rivoletti (2014) arriva a connotare questo fenomeno con l'espressione apposita di «ironia illuministica», da intendersi però in senso ampio e non come vincolata a un unico ambiente intellettuale e a un solo orientamento filosofico. Si ritrovano infatti manifestazioni di ironia pungente nei romanzieri anglofoni secenteschi e settecenteschi sospettosi rispetto al culto della ragione che si farà strada nel XVIII secolo.

In ambito anglofono, la diffusione del termine "ironia" nel discorso comune avviene nel primo ventennio del Settecento, in concomitanza col pullulare di pamphlet, di periodici polemici e di opere caratterizzate da uno spirito ironico dichiarato e maturo: «it was only in the early eighteenth century, when ironic writing had become a popular and clear-cut mode, that people were impelled by such writing to pursue the concept of irony somewhat further than its conventional formulations» (Knox, 1961: 9). Fra gli autori di spicco si annoverano Defoe e Swift: in particolare, quest'ultimo elabora e conferisce importanza al concetto di ironia come lode attraverso l'apparente biasimo, e focalizza l'attenzione sul modo grave che viene strettamente associato all'ironia.

Nel suo libello *The Shortest-Way with the Dissenters* (1702), Defoe imita così fedelmente la virulenza dei suoi avversari della Chiesa d'Inghilterra da venir preso sul serio: il testo viene messo al rogo, e il suo autore viene multato, messo alla gogna e imprigionato nel carcere di Newgate (riuscendo però poi a farsi scagionare). Di Swift abbiamo già visto l'emblematico esempio di *A Modest Proposal* (cfr. *supra*, I.1.2), ma ancor più nota è l'ironia de *Gulliver's Travels* (1726), dove si insinua peraltro a demitizzare il valore assoluto della ragione, come si vede nella descrizione del

culto del razionalismo puro degli Houyhnhnms. A una certa altezza del romanzo, infatti, il protagonista approda nelle terre di cavalli dotati di parola e di fine intelletto, dove per contrasto convivono con gli *Yahoos*, creature uguali nell'aspetto agli esseri umani, ma abbrutiti e degenerati. Gulliver aderisce a tal punto alla razionalità degli Houyhnhnms che arriva a disprezzare le creature a lui più simili nel fisico. Il paradosso ironico di questo episodio è che

> the reasoning Houyhnhnms indulge in such a mania for logical purity that they become irrationally enslaved to principles of reason; their refusal of ambiguity, deception, corruption and distortion is presented as a repression of the body, of texts, of difference and history. They acknowledge only one point of view, so clearly true that it requires no argument, interpretation, inscription or alteration, 'because doubting or not believing are so little known in this country, that the inhabitants cannot tell how to behave themselves under such circumstances…the use of speech was to make us understand one another, and to receive information of facts; now if anyone said the thing which was not, these ends were defeated' (Swift, 1967: 286) (Colebrook, 2004: 58).

In questa sezione si presenta il tema dell'irrazionalità della tirannia della Ragione. Nella terra degli Houyhnhnms non esiste dissenso perché essi rappresentano una ragione al di là del conflitto e della coercizione, perché «they have no conception how a rational creature can be compelled, but only advised, or exhorted, because no person can disobey Reason, without giving up his claim to be a rational creature» (Swift, 1967: 328). La narrazione ironica mostra l'inquietante degenerazione di una ragione incontrovertibile che, di fronte a un essere irrazionale, giunge a orribili conclusioni. Se da una parte la ragione degli Houyhnhnms risulta così convincente da essere presentata come qualcosa di diverso dalla violenza, dall'altra la contraddizione è evidenziata dalla proposta di sterminio degli Yahoos: «It is perfectly 'rational' to wish for the extermination of deceit, confusion, misunderstanding and error, even if this leads to the conclusion, which Gulliver adopts, of willing human genocide» (Colebrook, 2004: 59).

L'ironia settecentesca, dunque, sa anche essere molto critica nei confronti dell'ottimismo illuministico, della fiducia di trovarsi all'apice di un percorso lineare di affrancamento dal pensiero mitico-irrazionale della tradizione. C'è da dire che anche tra gli esponenti più illustri del movimento filosofico in questione si affaccia l'ironia a evitare il trionfalismo cieco, a smentire la speranza del «migliore dei mondi possibili», come si osserva nel *Candide, ou l'Optimisme* (1759) di Voltaire. In ogni caso, quale che sia il bersaglio, indubbiamente nel Settecento l'ironia si mostra nel suo volto più aggressivo: si predilige non tanto un attacco aperto ma una strategia dissimulativa atta a fare in modo che le posizioni dell'avversario si sconfessino da sole. Spesso si tratta di «un'ironia assolutamente distruttiva, che non lascia

alcuna possibilità di appello razionale o emotivo nei confronti dell'obiettivo che viene colpito» (Rivoletti, 2014: 123). C'è una totale desolidarizzazione con l'oggetto preso di mira.

Con i Romantici l'ironia si spoglia delle sue vesti polemiche e, nel farlo, subisce un radicale cambiamento di *status*, divenendo ben più che una tecnica formale, ma piuttosto una caratteristica della vita in sé e un peculiare atteggiamento dell'individuo. Essa viene ridefinita in termini esistenziali ed estetici, assurgendo a cardine di una nuova poetica e di una nuova filosofia. A dar testimonianza di questa avvenuta trasformazione è la breve prosopopea *Kritik und Satyre*[24](1803) di Herder, dove viene riportato l'incontro tra le due entità personificate. Un giorno la Satira, impugnando la tipica *marotte* dei giullari, si presenta alla Critica, seduta su un trono e armata di scettro, e le rivela di essere sua parente. Alla reazione di sorpresa, la prima prende a raccontare la propria vita e ammette di aver agito in modo sconsiderato, prendendosi gioco indiscriminatamente di tutto e di tutti, senza preoccuparsi di indicare all'uomo una strada per capire i propri errori e superare i propri difetti. Durante il colloquio sopraggiunge il fratello della Critica, *Sophron* (il lucido Intelletto), il quale rivela di essere padre della Satira e intende restituire alla figlia il suo nome originario ormai dimenticato, cioè 'Ironia', con la promessa di ella di cambiare atteggiamento a fronte degli errori passati. Interviene anche la madre, la ninfa *Euphrosyne* (la Gioia, una delle tre Grazie), che consegna alla figlia un anello e un elmo che le permetteranno di essere invisibile e di assumere qualsiasi forma. Grazie a questi doni, l'Ironia compie la propria metamorfosi e annuncia che così potrà penetrare, «invisibile», in tutti i generi letterari, dall'epica al teatro, dal racconto alla favola, muovendosi in essi «nel modo più leggero», come uno spirito aereo. Essa afferma inoltre di sentirsi attratta da quella commistione di dialogo e di narrazione che caratterizza, a suo dire, il romanzo. Infine la Critica le dona un arco e una faretra, sottratte a Diana da Amore, il quale aveva immerso ogni freccia nelle acque della fonte di Castalia. Quest'ultimo simbolo testimonia come, nel XIX secolo, l'ironia non abbia più l'intento di ferire, ma anzi come il suo effetto sia salutare, serio e giocoso. Le funzioni dell'ironia non sono più bellicose, ma si legano intimamente all'essenza della poesia e della letteratura (in quanto bagnate nelle acque sacre ad Apollo e alle Muse, fonte di ispirazione dei poeti). Significativa è anche la sua capacità di insinuarsi nei generi letterari più disparati, come anche la sua predilezione per il romanzo, concepito come una simbiosi di narrazione e di conversazione, ovvero come un racconto in forma di piacevole dialogo tra il narratore e il lettore.

[24] Il dialogo rientra nelle *Bemühungen des vergangenen Jahrhunderts um die Kritik* [Sforzi dello scorso secolo intorno alla critica], apparse sulla rivista «Adrastea» diretta da Herder. Oggi si ritrova in J.G. Herder, *Werke*, vol. X (*Adrastea*), a cura di G. Arnold, Frankfurt a.M., Deutscher Klassiker, 2000: 729-739.

I romantici del circolo di Jena sono i primi ad avanzare una teoria moderna dell'ironia, lontana dalla mera retorica, e la pongono al centro della loro visione. Grazie alla pubblicazione dei frammenti critici di Friedrich Schlegel sulle riviste prima «Lyceum» (1797) e poi «Athenäum» (1798-1800), dalle vette polemiche settecentesche si passa a caratteri di superiorità, leggerezza, elevazione, dinamismo, eterogeneità, distacco; caratteri che si traducono, sul piano letterario, nell'abilità dell'autore di trascendere di continuo l'illusione suscitata dal testo, interrompendo a più riprese il racconto e segnalando così la "presenza" di un soggetto narrante all'interno dell'opera.

Tramite le caratteristiche *Brechungen* ('interruzioni', lett. 'rotture') della narrazione, l'autore richiama l'attenzione del lettore sul legame dialettico tra finzione e realtà, tra l'abbandono al mondo immaginario alla consapevole presa di distanza da esso in quanto illusorio e fittizio. Perciò l'ironia romantica designa non solo un fenomeno storicamente determinato, ma una tendenza tale da renderla una categoria teorica di carattere sovrastorico, che può applicarsi a manifestazioni di varie epoche. Sono gli stessi romantici a tracciare una sorta di genealogia dall'antichità al Settecento, accostando i più vicini Sterne, Diderot, Paul al più lontano Ariosto.

L'Ottocento rappresenta una svolta tanto dirompente quanto problematica. Sebbene costituisca un momento cruciale nella riflessione occidentale sul tema dell'ironia, definendo un cambiamento di paradigma e un approfondimento filosofico determinante, questo ampliamento di vedute restringe paradossalmente il campo, spostando l'attenzione a una dimensione unicamente esistenziale-estetica e tralasciando così un inquadramento linguistico della questione. L'ironia non si configura tanto come fenomeno verbale, ma come qualità essenziale astratta quasi del tutto nell'atteggiamento scissa da una dimensione discorsiva. Non viene contemplato il piano della conversazione quotidiana, viene anzi data un'accezione eminentemente filosofica e artistica, che risiede dell'individuo e nel rapporto che si instaura tra autore e lettore.

I.3.2. L'ironia romantica

I.3.2.1. La «forma del paradosso» e la «parabasi permanente» dell'ironia

Nel già citato *Sulla poesia ingenua e sentimentale*, Schiller aveva individuato nell'emergere del soggetto il vero discrimine tra antico e moderno, dove ormai esso non può instaurare un rapporto diretto con l'oggetto, che risulta invece sempre filtrato dall'atto di «riflessione» sui

propri sentimenti da parte del soggetto. Qui si concentrano i fondamenti della concezione filosofica dei Romantici tedeschi, forti debitori dell'idealismo di Fichte. Questo autore, infatti, parte proprio dal concetto centrale di soggettività nello sforzo di superare il problematico dualismo kantiano tra oggetto (il *noumeno*, la cosa in sé) e il soggetto (che può averne esperienza solo come *fenomeno*, cioè attraverso la struttura innata della ragione dotata di categorie a priori, come spazio e tempo), col risultato tuttavia di rovesciare del tutto le posizioni del filosofo illuminista.

Da che il soggetto era per Kant il garante della rappresentazione e della conoscenza della realtà, nella visione fichtiana diviene la condizione dell'esistenza stessa dell'oggetto: l'io (il soggetto) pone il non-io (l'oggetto), nel quale trova e riconosce un limite esterno alla propria creatività. La realtà è creata dal soggetto come un vincolo esterno rispetto al quale si definisce. Questa autodefinizione consiste in un'incessante opposizione dinamica tra l'io empirico (finito) e l'io che, aspirando all'assoluto, si confronta costantemente, supera e si confronta di nuovo con la propria finitudine. Si crea dunque una dialettica tra l'io (che è creatività infinita) e il non-io (che limita tale creatività), risolta nella sintesi del terzo momento, in cui «l'io, attraverso una riflessione consapevole, diviene cosciente del fatto che il non-io è solamente un proprio prodotto e dunque che l'intera dialettica può risolversi all'interno stesso dell'io» (Rivoletti, 2014: 288).

Nella *Dottrina della scienza* (1813) il terzo momento è definito come punto di vista «trascendentale» assunto dal soggetto. Fichte deriva questo termine dalla filosofia kantiana, indicante ogni conoscenza che si occupi non tanto di oggetti, quanto del nostro modo di conoscere gli oggetti nella misura in cui questo deve essere possibile *a priori*. Adesso la prospettiva critica del soggetto, l'«autocoscienza della prospettiva» viene enormemente rafforzata e riceve una base di ordine metafisico che ingloba non solo il momento conoscitivo ma anche l'atto creativo: l'io fichtiano si osserva nell'atto stesso di porre (*Setzen*), di creare la realtà. Kierkegaard, riassume bene il passaggio attuato da Fichte a partire dal pensiero kantiano:

> Ma l'esterno dell'esperienza, il quale si urtava col soggetto esperiente a mo' di corpo rigido, dopodiché per la forza derivante dall'urto ciascuno andava per la sua strada – *das Ding an sich*, sempre lì a tentare il soggetto (analogamente ai segni visibili nell'eucarestia che, stando a una certa scuola medievale, stavano a tentazione della fede) – fu tale esterno, tale *Ding an sich* a costituire il punto debole del sistema kantiano. Sorse persino la domanda se l'io stesso non diventasse un *Ding an sich*. Fu Fichte a porla, e vi rispose. Eliminò la difficoltà di quell'*an sich* trasferendolo dentro il pensiero, infinitizzò l'io nell'io-io. L'io produttivo è lo stesso dell'io prodotto. L'io-io è l'identità astratta. Così rese il pensiero infinitamente libero. Ma in Fichte questa infinità del pensiero, al pari di ogni infinità di Fichte (la sua infinità morale è sforzo continuo per amor dello sforzo stesso; la sua infinità estetica è un produrre continuo per amor del produrre stesso; l'infinità di Dio è sviluppo continuo per amor dello sviluppo stesso), è negativa, un'infinità dove non c'è finitezza alcuna, un'infinità priva

> di ogni contenuto. Infinitizzando l'io in tal guisa, Fichte fece valere un idealismo rispetto al quale la realtà tutta impallidì, un acosmismo rispetto al quale il suo idealismo, per quanto fosse docetismo, diventò realtà. Con Fichte il pensiero fu reso infinito, la soggettività divenne negatività infinita, assoluta, tensione e impulso infiniti (Kierkegaard, 2013: 19.2).

Friedrich Schlegel, padre teorico del romanticismo tedesco, fa propria la dialettica filosofica fichtiana e la trasferisce inoltre all'ambito letterario[25]. Della sua visione si è scritto molto, tuttavia le difficoltà di coglierla appieno sono date peraltro dalla forma con cui tale autore decide di dispiegarla. In polemica controtendenza rispetto ai grandi sistemi filosofici di fine Settecento, Schlegel espone il suo pensiero principalmente attraverso un sistema di frammenti che concentrano in modo conciso intuizioni apparentemente disparate, che sono invece il distillato di una lunga speculazione organica.

La stesura di frammenti – nelle riviste «Lyceum» (1797) e poi «Athenäum» (1798-1800), dove ne figurano addirittura 451 – è, a ben vedere, del tutto coerente con l'orientamento filosofico-artistico romantico, dove regna l'estetica dell'«incompiuto» anche a livello sovranazionale, eppure «ha sempre sconcertato e insospettito i filosofi di professione per via della sua presunta inconcludenza metodologica e logica e soprattutto per le sue contaminazioni con la letteratura» (Cometa, 2019: 33).

Nell'ottica schlegeliana il moderno è contraddistinto dalla frattura tra soggetto e oggetto, ma è proprio nella consapevolezza di tale frattura che si presenta l'impulso e la possibilità di una riunificazione, attraverso il momento «trascendentale» costituito nei fatti dall'ironia, che altro non è che «a cognitive instrument through which the relationship of the finite to the infinite may be grasped» (Allen, 2007: 5). La frattura in questione è determinata dalla «riflessione» moderna (intesa come autocoscienza, autorispecchiamento), quando cioè il soggetto diviene oggetto stesso del proprio pensiero, agente e paziente, e in questo senso si distacca dal mondo e si riproietta su sé stesso.

A proposito della differenza tra mondo antico e mondo moderno, in *Studio sulla poesia greca* (1797) Schlegel si avvicina a Schiller nell'idea che il primo sia basato su una «cultura naturale» (dove «la prima fonte originaria dell'attività è un'esigenza indefinita», l'istinto) e l'altro invece su una «cultura artificiale» (caratterizzata invece da una «meta definita» data dall'intelletto). Nell'antichità l'intelletto era, «anche nei casi di massima perfezione culturale, tutt'al più l'esecutore materiale e l'interprete dell'inclinazione; legislatore illimitato e duce culturale era

[25] Tra i romantici Schlegel non è il solo a occuparsi di ironia. Per esempio, Solger affronta la questione in chiave strettamente estetica e pone l'ironia a condizione di ogni creazione artistica. Tuttavia, mi limiterò alle riflessioni schlegeliane perché furono le più note e influenti e più delle altre scaturirono scalpore, spesso ostilità.

invece l'istinto nella sua interezza composita»[26]. Nel mondo moderno, «l'istinto è ancora forza motrice ed esecutrice; ma la forza direttrice e normativa è invece l'intelletto: quasi un principio direzionale superiore che guida e dirige la forza cieca, ne determina la direzione, stabilisce l'ordine di tutta la massa e a proprio arbitrio separa e congiunge le singole parti». All'origine del mondo moderno sta l'emancipazione dell'intelletto. La sua attività è quella di separare e mescolare, e per questo Schlegel definisce "chimica" questa nuova epoca. «Tutti i rapporti sono distrutti, o sono diventati problematici e oggetto di riflessione. Il mondo antico era essenzialmente connessione, quello moderno è smembramento» (Szondi, 1974: 92). L'individuazione (il costituirsi del soggetto in quanto tale) è dunque una separazione: l'io diviene cosciente, riflette su di sé, si "autoriferisce" e dunque e si isola, si separa dalla natura (si legge, ancora, in *Studio sulla poesia greca*: «L'intelletto inizia il suo processo di isolamento separando e sminuzzando il complesso unitario della natura», cit. in *ibidem*)

Secondo Schlegel, nel mondo moderno ormai distaccato dallo stato di natura, «le opposizioni ideale-reale, infinito-finito, soggettivo-oggettivo vengono divelte, la loro dialettica è distrutta» (*ivi:* 93), e ne risultano la «perdita della realtà finita», «la distruzione della forma compiuta, nell'anelito ad una realtà infinita» (*ibidem*). Già in una lettera del 1793 al fratello August Wilhelm Schlegel individua in Amleto l'emblema dell'uomo moderno:

> Oggetto e forza di questo dramma è la disperazione eroica, vale a dire un infinito disfacimento nelle forze più sublimi. La ragione della sua morte interiore sta nella grandezza del suo intelletto. Se fosse meno grande, sarebbe un eroe. Per lui non vale la pena di essere un eroe; se volesse, potrebbe essere tale con estrema facilità. Egli coglie con un solo sguardo una quantità innumerevole di situazioni - di qui la sua indecisione. - Ma se si ricerca la verità in questo modo, la natura ammutolisce; e di fronte ad impulsi simili, ad un esame così rigoroso, il mondo non è nulla, perché il nostro fragile essere non può creare nulla che soddisfi le nostre esigenze divine. L'intimo dell'esser suo è un nulla atroce, disprezzo del mondo e di sé stesso (cit. in *ibidem*).

Sempre a proposito di *Amleto*, Schlegel afferma che: «non si può raffigurare meglio che nel carattere di Amleto l'irriducibile disarmonia che è il vero oggetto della tragedia filosofica, nel senso di uno squilibrio così sconfinato tra la forza del pensiero e quella dell'azione» (cit. in *ibidem*). Ma allo stesso tempo la riflessione può attuare un ulteriore passaggio, che è l'autodistanziarsi del soggetto da sé stesso. Nell'autocoscienza il soggetto si separa anche da sé stesso, si sdoppia e diviene oggetto di sé. In questo modo, nella riflessione vi è una duplice separazione: quella del soggetto dal mondo e quella del soggetto da sé stesso. In questo autodistanziarsi il soggetto può guardare contemporaneamente sé stesso e il mondo, e così la frattura scaturita dalla riflessione

[26] I seguenti passi schlegeliani in traduzione di *Studio sulla poesia greca* si ritrovano in Szondi, 1974: 92 e ss.

viene ricomposta: l'oggetto è ricompreso nel soggetto che riflette su sé stesso che riflette (in *I* 28 si legge «L'uomo è uno sguardo retrospettivo creatore della natura su sé stessa»)[27]. In questa duplicità della separazione del soggetto dal mondo e del soggetto da sé c'è la possibilità di ricongiungere il soggetto e il mondo, un paradosso che è appunto dato dall'ironia (fr. *L* 48: «Ironia è la forma del paradosso. Paradosso è tutto ciò che è insieme buono e grande»).

Come sottolinea Szondi (1974: 94), «essenza del mondo moderno è la frattura, suo impulso fondamentale è quello di riunificazione. La volontà di annullare i contrasti e di riunire ciò che è separato è il segno distintivo delle più diverse affermazioni di Friedrich Schlegel, e compare esplicitamente nella sua definizione di poesia romantica». L'autocoscienza, l'autodistanziamento cui fa riferimento Schlegel è il momento trascendentale dell'ironia (nel fr. *L* 7 qualificata come «indispensabile»), che pertanto si configura come una «parabasi permanente» (Schlegel, 1963: 85)

Il termine παράβασις ha origini nel teatro aristofaneo, si tratta di una sezione speciale delle commedie caratterizzata dall'interruzione del discorso attraverso un cambiamento nel registro retorico: il coro blocca la narrazione e si rivolge direttamente al pubblico in modo scherzoso o provocatorio con un meccanismo metafinzionale. «L'ironia quindi è la soglia tra realtà e finzione, è l'unico antidoto alla perfezione della narrazione del Sé progettata da Fichte» (Cometa, 2019: 44), è l'essere *dentro e fuori* l'esistenza, il trascenderla.

Le prime elaborazioni del concetto di ironia di Schlegel si rintracciano nelle ricerche giovanili di storia letteraria, in particolare nel testo *Vom ästhetischen Werte der griechischen Kömodie* del 1794 (ancora non tradotto in italiano) su cui ritorneremo per quanto riguarda la sua funzione artistico-estetica. Il frammento 42 di «Lyceum» (risalente al 1797) è la prima comparsa più estesa e significativa del tema:

> *La filosofia è la vera patria dell'ironia*, che si potrebbe definire bellezza logica; perché dovunque si faccia filosofia in dialoghi orali o scritti, e in forma non del tutto sistematica, si deve produrre ed esigere ironia; e persino gli stoici considerarono l'urbanità una virtù. Certo vi è anche un'ironia retorica che, usata con moderazione, ha un effetto eccellente, in particolar modo nella polemica; tuttavia essa è al cospetto della sublime urbanità della musa socratica, ciò che lo splendore della più brillante orazione è al cospetto di una antica tragedia di stile elevato. La poesia soltanto può *sollevarsi* sotto questo rispetto all'altezza della filosofia, e non si fonda, come la retorica, su passi ironici. Vi sono poesie antiche e moderne che respirano continuamente nel complesso e dappertutto il *soffio divino dell'ironia*. In esse vive una vera e propria buffoneria trascendentale. Nell'intimo, *un tono che tutto sovrasta e si solleva infinitamente su tutto ciò che è determinato*, persino sulla propria arte, virtù, o genialità:

[27] Userò le seguenti abbreviazioni: *L* (*Frammenti dal Lyceum*), *A* (*Frammenti dall'Athenäum*), *I* (*Ideen*). I frammenti sono tratti da Schlegel (1967).

> all'esterno, nell'esecuzione, la maniera mimica di un comune buon buffo italiano (Schlegel, 1967: 26, corsivo mio).

L'ironia è molto più che una figura retorica, ma piuttosto possiede in sé una qualità filosofica e viene identificata come «bellezza logica», come «un tono che sovrasta a tutto e si solleva infinitamente su tutto ciò che è determinato». Si tratta della ricomprensione di antinomie proprie dell'esistenza stessa (fr. *A* 102: «Un'idea è un concetto condotto fino all'ironia, una sintesi assoluta di antitesi assolute, la continua autogenerantesi alternanza di due pensieri tra loro in conflitto. […] »), non è solo «signalling the opposite of what was said; it was the expression of *both sides or viewpoints at once* in the form of contradiction or paradox» (Colebrook, 2004: 54), «this is irony: not saying something other than what is meant in the form of a simple opposition, but saying something while allowing the possible validity of its contrary» (*ivi:* 55). Quello ironico è un atteggiamento che non può essere appreso in un certo senso, ma è un'inclinazione naturale dell'individuo, che permette di porsi «al di sopra di sé stessi», come lo era per Socrate (menzionato nel fr. *L* 108):

> L'ironia socratica è l'unica finzione assolutamente involontaria, eppure assolutamente meditata. È ugualmente impossibile produrla artificialmente e tradirla. A chi non l'ha, essa resta, anche dopo la confessione più aperta, un enigma. Essa non deve ingannare nessuno, eccetto quelli che la considerano un inganno, e o si rallegrano della splendida scaltrezza di prendersi gioco del mondo intero, oppure si arrabbiano quando intuiscono di esservi compresi anche loro. In essa tutto deve essere scherzo e serietà, tutto onestamente esplicito e tutto profondamente simulato. Essa sorge dall'unione del senso artistico con lo spirito scientifico, dall'incontro di una perfetta filosofia della natura con una perfetta filosofia dell'arte. Contiene e suscita un sentimento dell'indissolubile opposizione dell'incondizionato e il condizionato, dell'impossibilità e della necessità di una completa comunicazione. È la più libera delle licenze perché grazie a essa ci si pone al di sopra di sé stessi; e nello stesso tempo la più legittima in quanto incondizionatamente necessaria. È ottimo segno che gli uomini armonicamente piatti non sappiano come devono prendere questa continua autoparodia, e ricomincino sempre a credere e a diffidare, fino a che vengono loro le vertigini; che prendano lo scherzo sul serio, e il serio per ischerzo […]. (Schlegel, 1967: 39).

L'ironia per i romantici è ben più che un tropo, è una modalità di esistere, anzi l'*unica vera* modalità di esistere:

> To live as if one were a fixed self who then used language to represent a world would be to deny the flux and dynamism of life. It would also be a mode of subjectivism: positing some ground —the subject—that could act as the basis for judgements and predications. Irony transforms subjectivism: the subject is no longer a ground that precedes and underlies judgements. The subject 'is' nothing other than an ongoing process of creation (Colebrook, 2004: 51)

Il movimento dialettico, di cui l'ironia è il passaggio trascendentale, è ininterrotto, non può mai giungere a una risoluzione definitiva: per Schlegel non si dà mai una riunificazione completa, un esito ultimo, un approdo che possa essere chiamato sapere assoluto o congiungimento con l'infinito; al contrario, questo movimento di scissione e di superamento di scissione si riproduce all'infinito, determinando un «potenziamento» della riflessione stessa. L'ironia è la presa di consapevolezza dello scarto irriducibile tra conoscibile e inconoscibile: «è chiara coscienza dell'agilità eterna, del caos infinitamente pieno» (*I* 69), laddove il «caos è soltanto quella confusione dalla quale può nascere un mondo» (*I* 71). In questo senso, si tratta dell'atteggiamento di chi, riconoscendo la natura limitata e relativa degli aspetti finiti dell'esistenza, percepisce l'infinita trascendenza dell'assoluto che risiede nel proprio intimo.

Per questo motivo, Schlegel è incappato nella critica di caratterizzare l'ironia come movimento unicamente negativo dove, in questa rifrazione continua di proiezioni del soggetto, la realtà è mera apparenza. Il primo a muovergli questo attacco è stato Hegel, ma tuttora alcuni critici la vedono in questo modo:

> In quanto autoriferimento, essa è espressione dell'isolamento del soggetto e sembra consolidarlo. Ma nel momento in cui il soggetto diviene oggetto di sé stesso, esso acquista anche distacco da sé, osserva sé e il mondo, e in questa sinossi annulla a sua volta la frattura che la riflessione aveva provocato. Certo, in questa sintesi il mondo non è più che apparenza, e la frattura interiore che il diventare oggetto di sé stesso implica, può essere annullata soltanto in una seconda riflessione. E poiché questa allo stesso modo non «si risolve», il procedimento prosegue come «un sempre rinnovato potenziamento della riflessione». Il carattere fittizio del mondo e del proprio essere aumenta, e sempre più vuota si fa la riflessione (Szondi, 1974: 98).

Per ovviare a questa apparente *impasse* bisogna riferirsi alla premessa originaria del pensiero schlegeliano, che è quello che verrà chiamato *Streben*, riguardante l'anelito all'assoluto, assoluto che è infinito in divenire, perciò inconoscibile nella sua totalità. Dati simili presupposti, è chiaro che, così come l'oggetto è infinito, la sua conoscenza non può strutturalmente essere mai definitiva, ma può solo procedere per intuizioni alterne, ed è il motivo per cui «filosofo si può soltanto divenire, non essere. Appena si crede di esserlo, si cessa di divenirlo» (fr. *A* 42), e invece di fatto «la filosofia procedere ancor troppo lineare, non è ancora abbastanza ciclica» (fr. *A* 53). La conoscenza è frammento (concetto cardine che si esplica anche sul piano esistenziale ed estetico, non solo conoscitivo, perché anche l'individuo e l'opera artistica sono concepiti come frammenti) perché mediante la dialettica il procedere della ricerca non trova un punto finale sul quale adagiarsi, ma la qualità del frammento è «l'impulso verso l'unità» (fr. *L* 103): «each fragment stands for itself and for that from which it is detached. Totality is the fragment itself in its completed individuality»(Lacoue-Labarthe e Nancy, 1988: 44). L'ironia spinge a

proseguire nel percorso conoscitivo pur nella coscienza dell'impossibilità di approdare a un punto fermo, alla chiusura di un sistema.

> Attraverso un raffinatissimo *close reading* della *Dottrina della scienza* di Fichte, De Man riesce a dimostrare il nesso strettissimo che c'è tra il *Setzen* (porre) del soggetto in Fichte e un atto squisitamente linguistico. L'io pone sé stesso linguisticamente e facendolo pone anche ciò che lo limita. Ogni atto di *Selbstbestimmung* (autodeterminazione) è un atto di *Selbstbeschränkung* (autolimitazione). Con una mossa interpretativa davvero geniale De Man coglie in un passaggio di Fichte non solo l'atto della *Selbstbestimmung* ma anche l'atto di una "parziale" *Selbstbeschränkung*: «Limitare, determinare è sollevare (*aufheben*) in parte la realtà (dell'io e del non-io) negandola, non interamente bensì in una certa misura». Proprio questa sospensione parziale è la fonte dell'ironia. […] L'ironia è dunque una pratica paradossale in cui l'autolimitazione, persino l'autodistruzione, non sono il frutto di una malinconica negatività, ma il prodotto di un *empowerment*. […] Anche Schlegel nel saggio sull'*Unverständlichkeit*, come nel frammento 42 del Lyceum, insiste sulla virtualità performativa dell'ironia usando il verbo "*wirken*" ("avere un effetto"). Questa *Wirkung* è a sua volta un atto performativo che si oppone a quello del Sé che pone sé stesso. De Man non si stancherà mai di ripeterlo: l'ironia è la costante interruzione della narrativa del Sé ipotizzata da Fichte (Cometa, 2019: 41-43).

L'ironia schlegeliana non è né negatività assoluta né supremazia assoluta dell'io rispetto al mondo circostante, anzi: «l'ironista non produce una egologia, al contrario cerca gli strumenti di un'autolimitazione, tuttavia sufficientemente parziale da non capovolgersi completamente in un'autodistruzione che finirebbe per capovolgere la «infinitezza assoluta e negativa in una sostanziale positività, in una sorta di appaesamento» (*ivi:* 45):

> Il soggetto dell'ironia romantica è dunque l'uomo isolato, divenuto oggetto di sé stesso, al quale la coscienza ha tolto la facoltà di agire. Egli anela all'unità e all'infinità, il mondo gli appare pieno di fratture e finito. Ciò che viene definito come ironia è il suo tentativo di sostenere la sua critica situazione distanziandosene e sovvertendone i valori. In una riflessione sempre ulteriormente potenziata egli cerca di conquistarsi un punto d'appoggio esterno e di annullare sul piano fenomenico la frattura tra il proprio io ed il mondo. Egli non può sopraffare l'aspetto negativo della sua situazione per mezzo dell'azione, in cui si attuerebbe la conciliazione fra ciò che è condizionato e ciò che non è tale; grazie all'anticipazione dell'unità futura, in cui egli crede, l'aspetto negativo viene dichiarato transitorio, e in tal modo mantenuto e cambiato di segno al tempo stesso (Szondi, 1974: 103).

I.3.2.2. La dimensione estetica del «divino soffio dell'ironia» e la «poesia trascendentale»

L'ironia è «autolimitazione», cioè mediazione tra «autocreazione» e «autoannullamento», da un punto di vista non solo esistenziale ma anche estetico. Deriva dalla coscienza dell'irriducibile rapporto di inadeguatezza tra l'infinita creatività in divenire del soggetto e la finitezza statica dell'opera d'arte e del mondo fenomenico in cui l'artista agisce ed essa si pone. «La dialettica tra

soggetto e oggetto è, in coerenza con la filosofia idealistica, una dialettica tra creatività infinita del soggetto e limitatezza dell'oggetto. A sua volta, la consapevolezza della finitezza dell'opera artistica rinvia per contrasto all'infinità dell'universo, meta ultima del processo creativo dell'artista e, dunque, senso ultimo dell'ironia romantica» (Rivoletti, 2014: 303). Nel trattato schlegeliano del 1794 *Vom ästhetischen Werte der griechischen Kömodie* (*'Il valore estetico della commedia greca'*), l'ironia è il contraltare all'entusiasmo poetico, cui si contrappone non per distruggere la sua originaria forza creativa, ma per rinfocolarla a partire paradossalmente dalla coscienza dei propri limiti:

> Diese Verletzung ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle, und tut oft gar keine üble Wirkung, erhöht sie vielmehr, denn vernichten kann sie die Täuschung doch nicht. Die höchste Regsamkeit des Lebens muß wirken, muß zerstören; findet sie nichts außer sich, so wendet sie sich zurück auf einen geliebten Gegenstand, auf sich selbst, ihr eigen Werk; sie verletzt dann, um zu reizen, ohne zu zerstören (Schlegel, 1979: 23)

> [Questa ferita non è goffaggine, ma coraggio prudente, esuberante pienezza di vita, e spesso non ha alcun effetto negativo, anzi lo aumenta, perché non può distruggere l'inganno. Il massimo vigore della vita deve lavorare, deve distruggere; se non trova altro che sé stesso, torna a un oggetto amato, a sé stesso, al proprio lavoro; allora ferisce per irritare senza distruggere]

Il concetto di «autolimitazione» viene approfondito nel 1797, se ne trova traccia nel fr. *L* 37:

> Per poter scrivere bene su un oggetto, bisogna non interessarsi più ad esso; il pensiero che si voglia esprimere con ponderatezza deve essere già completamente passato, non preoccuparci più affatto. Fintanto che l'artista inventa ed è ispirato, si trova, rispetto alla comunicazione, per lo meno in una condizione illiberale. Egli vorrà allora dire tutto, ed è questa una tendenza errata dei geni giovani, o un giusto pregiudizio dei vecchi mestieranti. In tal modo egli misconosce il valore e la dignità dell'autolimitazione, che pure è per l'artista come per l'uomo la prima cosa e l'ultima, la più necessaria e suprema. La più necessaria: perché là dove non ci si limiti da sé, è il mondo a limitarci, e si diventa così degli schiavi. La cosa suprema: perché ci si può limitare da sé solo nei punti e negli aspetti in cui si possiede una forza infinita, autocreazione e autoannullamento (Schlegel, 1967: 24).

L'ironia sta nella consapevolezza che toglie all'autolimitazione la sua caratteristica negativa, perché il contenimento dell'entusiasmo dell'attività creativa è volto non a neutralizzarne l'impulso, ma a invogliare nuovi tentativi. Essa manifesta l'inadeguatezza umana ma al contempo stimola verso nuove possibilità, per non scadere così nel nichilismo: «è infatti il termine medio tra autocreazione e autoannullamento, tra entusiasmo creativo e scetticismo nichilista: non si identifica con nessuno di questi due poli, ma li ingloba e li sintetizza entrambi; si identifica semmai col "movimento stesso", all'interno di una dialettica di chiara derivazione

fichtiana […]» (Rivoletti, 2014: 290). Per comprendere questo passaggio è necessario chiedersi innanzitutto che cosa intende Schlegel quando parla di «poesia trascendentale».

Nella concezione romantica soggettività e arte sono intimamente intrecciate, dunque la produzione dell'artista è vista come organica, come un insieme di parti che compartecipano al divenire di un unico organismo vivente che è la manifestazione (seppur atrofizzata) dell'interiorità individuale (da qui la metafora opera-pianta), e tanto forte è questo intreccio che non è nemmeno necessario che si esplichi in una produzione artistica effettiva:

> Fr. *L* 78: «Parecchi dei migliori romanzi sono un compendio, un'enciclopedia dell'intera vita spirituale di un individuo geniale […]. Inoltre, ogni uomo che sia colto e si coltiva custodisce nel suo interno un romanzo. Che poi lo esponga e lo scriva non è necessario».
>
> Fr. *L* 89: «Non dovrebbe essere superfluo scrivere più di un romanzo, a meno che l'artista non sia diventato un uomo nuovo? Difatti, non di rado tutti i romanzi di un autore sono omogenei, e formano in un certo modo un romanzo solo».

«La poesia è una cosa naturale che vuol diventare un'opera d'arte» (fr. *L* 21) e «molti di quelli che chiamiamo artisti sono invece opere d'arte della natura» (fr. *L* 1), eppure con la modernità, come sintetizza Szondi (1974: 101), «è annullata l'immediatezza dell'espressione, è intervenuta la coscienza». L'emergere del soggetto cosciente non solo determina una frattura col mondo esterno, ma anche una frattura interna, e impatta sulla possibilità stessa di fare poesia. L'io può solo a intermittenza entrare in contatto con la propria essenza più pura, perché ormai è subentrata la riflessione, che ha sofisticato l'istinto in intenzione e ha provocato una rottura.

L'io moderno è una soggettività sempre in divenire («[…] nei moderni si indovina lo spirito in divenire», fr. *L* 93), e dunque sempre diversa da sé – perciò ironica, perché priva di una fissità, sempre contaminata dal non-essere tutt'uno con sé stessa («the self is necessarily fallen […]», Colebrook, 2004: 49), e per forza di cose allo stesso modo è caratterizzata la poesia che essa produce. Si crea quindi una dialettica tra un io assoluto di creatività infinita che può estrinsecarsi solo tramite oggetti che non possono restituire la vitalità dell'impulso che li ha generati. Schlegel, infatti, ravvisa come «molte opere degli antichi sono divenute frammenti. Molte opere dei moderni sono tali fin dal loro nascere» (fr. *A* 24).

L'opera è sempre frammento, incompiutezza, perché è inerte traccia di un *processo* irrappresentabile nel suo dinamismo:

> There is a problem, however, with expressing or realising this process of creation. Once we create a poem we are left with a created object, just as once we form or define ourselves, we are left with static forms and definitions. Romantic irony must tackle this process of the fall of creative life into inert objectivity; it does so by recognising that creativity or the human spirit must always be other than any of its creations, definitions or manifestations (Colebrook, 2004: 48).

La poesia moderna deve quindi essere «poesia poetica», cioè deve interrogarsi sulle proprie condizioni di esistenza ed essere accompagnata dalla consapevolezza teorica del proprio significato e del proprio farsi; dunque, in questo senso, trascendentale. Tuttavia, l'incompiutezza, la possibilità non esaurita vengono viste non come manchevolezze ma come possibilità di sviluppo, come progetto di un'ulteriorità, perciò «true poetry presents itself *as fallen*, that is, as other than or detached from the process that generates it» (Colebrook, 2004: 49, corsivo nel testo). Nel fr. *L* 103 Schlegel distingue infatti tra opere *superficialmente compatte*, pure congerie di frammenti disorganici ricomposti allo scopo di simulare un'apparenza di unità, e *opere apparentemente frammentarie* animate invece da uno spirito e tendenti a un fine.

Tutto ciò si lega alla secolarizzazione romantica del mito edenico come ineluttabile allontanamento dall'autenticità della condizione infantile a causa dell'eccessivo sviluppo della razionalità che annichilisce l'istinto (cfr. D'Intino, 2019). Eppure, questa «caduta» da uno stato naturale è intesa come *felix culpa*. Se nel Cristianesimo questa locuzione latina agostiniana si riferisce alla necessarietà del peccato originale per permettere all'essere umano l'esperienza superiore della redenzione, in ambito romantico rimanda all'idea che la perdita della purezza originaria è indispensabile per liberare il potenziale dinamico dell'esistenza, seppur manifestabile solo in modo parziale e ironico:

> For there will always be a potential for (future) life and becoming not exhausted by actual and existing creations. Creation is not the deviation from some proper and complete past, as it had been in Platonism with its notion of original forms. Creation is a release of the dynamic potential of life. Indeed, we only have a sense of the infinite, or what is not finite, from various created finite viewpoints. Romantic irony therefore reverses the relation between origin and effect, between origin and fall. It is not that there is an original paradise or plenitude from which we are separated. On the contrary, it is only in diverse life itself, in all its difference and fragmentation, that we get any sense or idea of some whole or origin. The origin or foundation is a created effect of life, not its preceding cause. Far from finite daily life being a fall from an original infinite plenitude, it is only the fragmentary, the finite and the incomplete that can give us a sense of the infinity that lies beyond any closed form. An ironic 'fall' realises, therefore, that there was no paradise before the sense of loss. The idea of an original plenitude is an image created from life […] (*ibidem*).

Quindi il frammento non è qualcosa che non è stato raggiunto, la sua incompiutezza non è l'interruzione di un disegno più ampio che non si è realizzato, ma è anticipazione, un non-ancora, un potenziale di vita (futura) e di divenire non esaurito dalle creazioni reali ed esistenti, come si vede nel fr. *A* 22:

> Un progetto è il germe soggettivo di un oggetto in divenire. […] il senso dei progetti, che potremmo definire *frammenti dell'avvenire*, si distingue dal senso per i frammenti del passato solo per la direzione, che in quello è progressiva, in questo regressiva. L'essenziale è la capacità di idealizzare immediatamente degli oggetti e,

> insieme, di realizzarli, di integrarli e parzialmente eseguirli in sé. E siccome trascendentale è ciò che ha relazione colla connessione o separazione dell'ideale e del reale, potremmo ben dire che il senso per frammenti e progetti è la parte trascendentale dello spirito storico (Schlegel, 1967: 49, corsivo mio).

L'immagine del «germe» è centrale, rimanda a un embrione del futuro, possiede una forza organica e rigeneratrice. La proiezione nell'avvenire racchiusa nel termine *progressivo* si ritrova anche nel famoso frammento *A* 116, da considerarsi quasi un manifesto della poesia romantica:

> La poesia romantica è una poesia universale progressiva. Il suo fine non è solo quello di riunire nuovamente tutti i separati generi e di porre in contatto la poesia con la filosofia e la retorica. Essa vuole, e deve anche, ora mescolare ora combinare poesia e prosa, genialità e critica, poesia d'arte e poesia ingenua, render viva e sociale la poesia, poetica la vita e la società, poetizzare lo spirito, riempire e saturare le forme dell'arte col più vario e schietto materiale di cultura, e animarle con vibrazioni di humor. Essa abbraccia tutto ciò che è poetico, dal più grande sistema dell'arte (che contiene a sua volta in sé più sistemi) al sospiro, al bacio che il fanciullo poetante esala in un canto spontaneo. Essa può perdersi talmente nell'oggetto rappresentato da poter far credere che caratterizzare individui poetici di ogni specie sia per essa l'Uno e il Tutto: eppure non c'è ancora una forma che si presti ad esprimere perfettamente lo spirito dell'autore, tanto che parecchi artisti che intendevano scrivere semplicemente un romanzo hanno rappresentato senza volerlo sé stessi. Essa sola può, pari all'epos, divenire uno specchio di tutto il mondo circostante, un'immagine dell'epoca. Eppure essa può anche benissimo librarsi a metà, sulle ali della riflessione poetica, libera da ogni interesse reale e ideale, fra l'oggetto della rappresentazione e il soggetto rappresentante, tornare sempre a potenziare quella riflessione e moltiplicarla, come in una serie interminabile di specchi. Essa è capace della più alta e della più universale cultura, non solo dall'interno verso l'esterno ma anche dall'esterno verso l'interno, in quanto organizza in maniera armonica tutte le parti di ciò che nei suoi prodotti deve essere un'Unità; per cui si apre la prospettiva di una classicità che cresce illimitatamente. La poesia romantica è fra le arti ciò che l'arguzia è per la filosofia, e la società, le relazioni, l'amicizia e l'amore sono nella vita. Altri generi sono finiti, e possono ora venire compiutamente analizzati. La poesia romantica è ancora in divenire; anzi, questa è la sua vera essenza: che può soltanto divenire e mai essere. Non può venire esaurita da nessuna teoria, e solo una critica divinatoria potrebbe osare di voler caratterizzarne l'ideale. Essa sola è infinita, come essa sola è libera, e riconosce come sua legge prima questa: che l'arbitrio del poeta non soffra legge alcuna. Il genere romantico è l'unico ad essere più che un genere, e quasi la poesia stessa, in quanto che, in un certo senso, ogni poesia è o deve essere romantica.

Già l'incipit presenta due concetti fondamentali: la «progressività» (il carattere dinamico della poesia romantica, la sua capacità di trasformarsi attraverso la storia e di proiettarsi verso il futuro) e l'«universalità» (data dalla fusione di tutti i generi, di tutti i toni, di tutte le forme). L'aspetto che qui ci interessa particolarmente è quel «librarsi a metà, sulle ali della riflessione poetica, libera da ogni interesse reale e ideale, fra l'oggetto della rappresentazione e il soggetto rappresentante, tornare sempre a potenziare quella riflessione e moltiplicarla, come in una serie interminabile di specchi». Seppur non venga nominata, queste righe richiamano chiaramente l'ironia in quel distanziarsi in una serie interminabile di rispecchiamenti, nell'atto di riflessione del soggetto

poetante sull'oggetto della propria poesia (ed è proprio questo atto riflessivo la cifra della modernità). L'ironia prevede un'oscillazione irrisolvibile di adesione entusiastica del soggetto creatore al proprio oggetto (l'opera) e di una scettica presa di distanza da esso. Tramite la commistione di serio e giocoso, l'ironista è in grado di staccarsi dal racconto e di riuscire a contemplare il proprio oggetto dall'alto con la dovuta «estraneità». L'elemento trascendentale è dunque «il punto di vista del soggetto che contempla a distanza non solo il proprio oggetto, ma anche l'intera relazione che intercorre tra soggetto e oggetto, con la piena consapevolezza dell'atto creativo compiuto» (Rivoletti, 2014: 299).

Sul piano operativo queste prospettive si riversano come metafinzione, come continuo sovvertimento dell'illusione narrativa tramite la comparsa improvvisa di una soggettività narrante che vuole mettersi in contatto col lettore. Questo meccanismo si fa quasi impalpabile perché pervade le opere «ininterrottamente lungo tutta la loro estensione» (fr. *L* 42). Seppur molto lontana dall'accezione retorica, l'ironia romantica ne condivide una componente "antifrastica" in senso lato, perché «prevede infatti che, nella costruzione dell'illusione poetica, venga utilizzata tutta una gamma di procedimenti che concorrono a svelare la dimensione di finzione propria della storia che viene raccontata: si finisce dunque per "negare" tale illusione nel momento stesso in cui si enunciano, ovvero si "affermano", le sue parti costitutive» (Rivoletti, 2014: 4).

In sintesi, l'ironia romantica si traduce sul piano letterario come un insieme di procedimenti che mirano a scoprire il carattere fittizio dell'opera stessa, incitando il lettore a riflettere consapevolmente sul rapporto tra finzione e realtà. Il lettore non può che accettare questo statuto ambivalente e rimanere sospeso in un'oscillazione insolubile tra adesione e critica. È importante sottolineare come non si tratti di una semplice rottura scettica, anzi la cifra caratteristica di questa modalità è «l'alternanza ininterrotta di adesione entusiastica all'oggetto della narrazione e di presa di distanza ironica da esso […]. La vera e compiuta ironia deve includere in sé, infatti, anche il momento di adesione emotiva e di dedizione autentica, accanto al momento di distanziamento riflessivo» (*ivi:* 278).

Esemplificativa in tal senso è la commedia minore *Ein Prolog* [28](1796) dello scrittore Ludwig Tieck. Come evidenzia Szondi (1974), la struttura ironica del teatro di questo autore è fondata su due fattori: la provvisorietà e l'autocoscienza (componente fondamentale che rimanda all'autoriflessività). In particolare, nella suddetta *pièce*, i personaggi sono alcuni spettatori arrivati

[28] Il testo si trova in Tieck (1829), le traduzioni sono di Renata Buzzo Margari e citate in Szondi (1974).

in anticipo che attendono l'inizio della rappresentazione. Quattro di loro dialogano a un certo punto in questo modo:

> MICHEL Ma guarda, guarda quanta gente! Che cosa si rappresenta oggi?
> MELANTUS Lo sa il cielo, io non riesco a scoprirlo. Forse «Errori in tutti gli angoli».
> PETER Come ci si illuminano gli occhi!
> MELANTUS Così accade con tutte le cose al mondo.
> MICHEL Mi sembra che lei sia turbato: che cosa c'è che non va? se vuole avere la compiacenza di dirlo.
> MELANTUS Ah, carissimo, ho un grande cruccio: noi alla fin fine ce ne stiamo qui al buio, la testa mi si fa sempre più confusa, e non credo assolutamente che ci sia un'arte. Può darsi benissimo che noi aspettiamo invano, e in tal caso, amico mio, siamo proprio dei pazzi.
> PETER Eh sì, sarebbe un brutto scherzo.
> MICHEL Di grazia, mi spieghi questo fatto.
> MELANTUS Vede, chi può garantirci che stiamo davvero per vedere qualcosa? Alla fin fine aspettiamo invano che si accendano le luci, e forse non c'è nessun direttore e nessun autore; si alzerà il sipario?
> ***
> ANTHENOR Vicini miei! con il vostro permesso, mi dispiace, ma non siete nel giusto. Io non voglio certo togliervi la vostra speranza, ma tutto ciò mi sembra soltanto superstizione. Perché, vedete! lo giuro sulla mia testa, non c'è mai stato un direttore, come potrebbe aver luogo lo spettacolo? L'idea, lo ammetto, è proprio bella; ma chi la porrà in atto? Noi paghiamo -questa è la mia opinione -il nostro tributo, e poi ce ne stiamo qui in attesa; e questo è già da considerarsi uno spettacolo. Avete mai conosciuto un direttore?
> PETER Oh Dio, sapete, io vengo dalla campagna.
> ANTHENOR Sapreste darmi una definizione di direttore?
> PETER Credo che costui si burli di noi.
> ANTHENOR Ebbene, che cos'è un direttore? Voi riflettete e tirate a indovinare, vi smarrite in frasi a vanvera, e la conclusione è che...
> MELANTUS Ah, non traete conclusioni troppo affrettate!
> ANTHENOR È che, a ben considerare, là dietro non c'è nessunissimo direttore, dietro quel sipario tutto è immobile, e lo spettacolo viene rappresentato *davanti* al palcoscenico da noi, che come tante scimmie siamo convinti che tutto sia predisposto solo per servire ad uno scopo futuro, e per questo buttiamo via il presente.

Questo scambio di battute sembra anticipare di cent'anni tanto metateatro novecentesco, da Pirandello a Beckett. Ancor più ironico è il fatto che al prologo non segue alcuna commedia, anzi esso si rivela a posteriori come la commedia stessa.

Nel *Prinz Zerbino* (1828) troviamo un dialogo dove il personaggio esce da sé stesso in un modo che ricorda quasi lo straniamento brechtiano, con l'importante precisazione che non si tratta di un personaggio che si riconosce come attore che interpreta qualcuno, ma come sguardo autoriflessivo: il personaggio si osserva in quanto personaggio. Il Re e il Buffone a un certo punto lamentano di essere in balìa di «un capriccio del poeta, che rimaneggia così tutta la sua commedia e non lascia nessuno con il cervello a posto», e «nessuno di noi può sapere che cosa ci riserbi quella penna. O sorte miseranda dei personaggi drammatici!»:

RE Ah! come dicevo, chissà che cosa ci si prepara! Un implacabile destino dispone cli noi.

BUFFONE Devo parlare a cuore aperto?

RE In nessun altro modo, se gli dèi ci proteggono.

BUFFONE Ebbene, io penso che non è tanto il destino, quanto un capriccio del poeta, come lui si definisce, che rimaneggia così tutta la sua commedia e non lascia nessuno con il cervello a posto.

RE Ah, amico mio! quale corda hai toccato! come mi rattristo al solo pensiero che noi non esistiamo assolutamente! L'idealista è sì un essere miserando, ma almeno è continuamente costretto ad ammettere che la sua esistenza è pur sempre qualcosa cli reale; ma noi, noi siamo ancor meno che aria, partoriti da una fantasia estranea che dispone di noi secondo il suo capriccioso arbitrio. E invero nessuno di noi può sapere che cosa ci riserbi quella penna. O sorte miseranda dei personaggi drammatici!

È evidente qui la distruzione dell'illusione tipicamente ironica in senso romantico. In questo caso il personaggio oltrepassa sé stesso, parla di sé stesso in quanto personaggio e vede la sua esistenza come preordinata da un senso drammaturgico, eppure, puntualizza Szondi:

> ciò non è però una riduzione, ma un potenziamento. Grazie alla sua autocoscienza esso diventa per sé oggetto, proprio come il dilaniato io protoromantico, di cui è la proiezione estetica. Tale trasposizione dell'autocoscienza nel fatto estetico coinvolge però anche la struttura del dramma. Il personaggio è consapevole non del proprio essere che è rappresentato nel dramma, ma della propria esistenza drammatica *tout court*». In questo senso si esplica l'ironia romantica nella concomitanza tra l'«essere nel mondo» e l'«essere *al di sopra* del mondo» (Szondi, 1974: 107).

I.3.3. Hegel: l'ironia e l'aspra polemica contro i romantici

Anche un filosofo della caratura di Hegel affronta la questione dell'ironia in vari punti delle sue opere, anche in questo caso da una prospettiva strettamente filosofica. Nella sua concezione il percorso dell'ironia, in tutti i suoi nodi, si interseca e per certi versi corrisponde al percorso della costituzione del moderno, e nei dibattiti successivi è stata la lente principale attraverso cui studiare il rapporto di questo filosofo col primo romanticismo.

Hegel assegna all'ironia una connotazione perlopiù negativa in quanto considerata il frutto di uno stravolgimento valoriale del rapporto tra individuo e comunità [29]. Da parte sua c'è una vera e propria condanna della teoria schlegeliana. Gli studiosi hanno parlato di un "equivoco" da parte di Hegel per quanto riguarda la lettura dell'ironia primo-romantica intesa come vuota e arbitraria

[29] Nella sua tesi *Sul concetto di ironia in costante riferimento a Socrate* (1841), Kierkegaard (2013: 18.9) dice: «Hegel discorre dell'ironia sempre in un modo assai sprezzante; agli occhi suoi, l'ironia è un abominio. […] Hegel, puntando unilateralmente sull'ironia post-fichtiana, s'è fatto scappare la verità dell'ironia e, identificando ogni ironia con quella, ha fatto torto all'ironia»

soggettività (cfr. Bohrer, 1989: 25 e ss.). Tuttavia i toni hegeliani non sono esclusivamente critici, perché l'ironia antica, pur contenendo elementi che porteranno alle distorsioni moderne, viene valorizzata.

Come sostenuto da Campana (2020a), esaminando i manoscritti dei corsi tenuti da Hegel a Berlino fra il 1818 e il 1829 (in particolare quello del 1828-1829), si può tracciare un'evoluzione della sua riflessione sul tema dell'ironia[30]. Un fattore piuttosto condizionante è l'intento polemico contro gli intellettuali della *Frühromantik*. Perciò il più delle volte l'ironia non viene trattata di per sé, ma in un dialogo critico più o meno esplicito in particolare con i fratelli Schlegel, cui attribuisce un'ironia soltanto "pratica", distinta dalla sua declinazione estetica. Caso diverso è quello della *Fenomenologia dello spirito*, dove invece Hegel analizza la tragedia sofoclea *Antigone* e vede nella protagonista la «eterna ironia della comunità».

Nel primo corso del 1823, il tema dell'ironia compare in poche parti e non vi è ancora un diretto riferimento alla *Frühromantik*. L'argomento viene affrontato in relazione alla mitologia greca e viene collegato alla dimensione del divino. Hegel riscontra nel mondo greco una peculiare abilità nel modo di rappresentare il proprio pantheon, in cui le divinità «posseggono nella loro esistenza un tratto ironico di serenità, mentre è la loro sostanzialità che procura la fede in loro» (Hegel, 2011: 284). Sebbene la relazione con gli dèi venga definita «seria», i Greci, pur rispettandone l'autorevolezza, hanno «diffuso allegria e ironia sul mondo degli dèi, e così lo hanno sminuito» (Hegel, 2015: 59, trad. di Campana), per ridurre la distanza tra umano e divino. L'ironia è atta a produrre serenità e a stemperare un eccesso di serietà nelle relazioni che gli uomini instaurano con la divinità senza scadere nell'estremo opposto. È proprio la dimensione ironica, infatti, che produce una distensione in relazione al rapporto dell'uomo con il divino: «la componente ironica produce serenità. Con la cosa si fa sul serio; con l'esistenza concreta di essa, al contempo, si scherza» (Hegel, 2011: 285). Se tuttavia in questo caso l'ironia sembra assumere

[30] Le considerazioni hegeliane a proposito di questo tema si concentrano prevalentemente nelle cosiddette *Lezioni di estetica*, che raccolgono i testi manoscritti di cinque diversi corsi di lezione tenutisi tra il 1818 e il 1829. Nella valutazione di questi scritti bisogna considerarne le vicende che hanno portato alla costituzione di tale raccolta. Si tratta del risultato di un'opera di collazione effettuata da Heinrich Gustav Hotho, anche grazie all'apporto degli appunti degli allievi dei corsi tenuti a Berlino nel semestre invernale 1820-1821, nei semestri estivi del 1823 e del 1826, infine nel semestre invernale tra il 1828-1829. In questo caso, perciò, la storia filologica è particolarmente delicata, perché i materiali di partenza provengono da più fonti, sono eterogenei, spesso contraddittori e difficili da armonizzare; ciò ha indotto Hotho ad alcuni interventi personali per offrire una visione sistematica delle riflessioni hegeliane intorno alla questione estetica. Ne risulta un'operazione di restauro talvolta invasiva.
A proposito dell'ironia, le trascrizioni degli allievi mostrano un quadro a tratti diverso da quello dell'edizione a stampa. Per esempio, nei primi due corsi (quello del semestre invernale del 1820-21 e quello del semestre estivo 1823) la trattazione dell'ironia è sganciata dalla controversia con i primi romantici. Inoltre, un'altra differenza determinante è che all'inizio l'ironia ha una valenza prettamente estetica. Mentre nell'*Estetica* pubblicata da Hotho l'ironia è un principio filosofico generale, valido in tutti i campi e applicato *anche* all'estetica, nei primi corsi non sembra esserci una considerazione dell'ironia di così ampio respiro ed essa sembra limitarsi a una sua versione esclusivamente artistica.

una connotazione positiva, ne riceve una negativa quando viene connessa all'umorismo (definito come «il rovesciamento di ogni contenuto sostanziale in un punto di vista soggettivo», *ivi:* 195). In virtù di questa concezione, Hegel afferma che «il suo venire in primo piano [dell'umorista] è tale che quel che egli produce è solo ironia di sé stesso, una dissoluzione di quel che comincia a diventare oggettivo. È una presentazione del soggetto che getta via sé stesso e ogni materia che egli impieghi» (*ibidem*).

In questi stessi anni, vi sono riferimenti anche nei *Lineamenti di filosofia del diritto* (1820), in particolare nella *Sezione terza. Il bene e la coscienza morale*. Nel paragrafo 140, Hegel tratta l'ironia in relazione alla moralità, in particolare alla cattiva coscienza morale. Analizza i diversi modi in cui il soggetto, nella considerazione fallace della propria azione, arriva a valutare come positiva un'azione di per sé negativa.

> poiché il soggetto autocosciente sa trarre in risalto nel suo fine un lato positivo (Il "lato positivo" corrisponde qui a qualcosa "privo di determinazione", o meglio sembra voler indicare che la sua determinazione sia proprio una identità priva di contenuto) ne segue che egli a cagione di tale lato, come di un dovere e di una eccellente intenzione, è in grado di affermare come buona per altri e per se stesso l'azione […]: come buona per altri, ed è ipocrisia; come buona per se stesso – ed è culmine ancor più alto della soggettività affermante sé come assoluto (Hegel, 1979: 130).

Tra le modalità di questo atteggiamento viene inclusa l'ironia, associata nuovamente a un eccesso di predominio della soggettività (con un esplicito riferimento alla figura di Schlegel), ma in questo caso si guarda alla dimensione dell'agire umano all'interno del contesto sociale:

> Ora, questa forma è l'ironia, la coscienza che, con tale principio della convinzione, non si vada molto innanzi, e che in questo sommo criterio domini l'arbitrio. Questo punto di vista è propriamente venuto fuori dalla filosofia fichtiana, la quale proclama l'Io come l'assoluto, cioè come l'assoluta certezza, come l'universale egoità, la quale tramite l'ulteriore sviluppo avanza verso l'oggettività. Di Fichte non si deve propriamente dire che egli abbia costituito a principio nell'ambito pratico l'arbitrio del soggetto, ma più tardi Friedrich Schlegel ha stabilito questo particolare, inteso nel senso della particolare egoità, come se fosse una divinità perfino per ciò che concerne il bene e bello, in modo che il bene oggettivo è soltanto un'immagine della mia convinzione, riceve consistenza soltanto grazie a me, e che io, come signore e padrone, posso farlo risaltare e dileguare. Mentre mi rapporto a qualcosa di oggettivo, ciò in pari tempo è per me già perito, e così aleggio sospeso su uno spazio sconfinato, evocando e distruggendo fantasmi. Questo sommo punto di vista della soggettività può sorgere soltanto in un'epoca di elevata cultura, ove la serietà della fede è andata in rovina ed ha la sua essenza ancora soltanto nella vanità di tutte (Hegel, 2021: 328).

L'ironia allora costituisce «il culmine supremo della soggettività nel punto di vista morale, la forma alla quale s'è esteso il male del nostro tempo» (Hegel, 1979: 120) e rappresenta «non soltanto la vanità di ogni contenuto etico dei diritti, dei doveri, delle leggi […], bensì essa

aggiunge anche la forma, la vanità soggettiva di sapere sé stessa come questa vanità di ogni contenuto, e di sapere sé, in questo sapere, come l'assoluto» (*ivi*: 130). Il bene in sé per sé viene posto dal soggetto, e la soggettività arriva a detenere il potere assoluto di stabilire quale sia il fine universale, ponendosi così al di sopra di ogni limite. Quindi il bersaglio polemico è ancora una volta l'ironia nella sua accezione romantica (per come la intende Hegel), che il filosofo tedesco ritiene completamente diversa da quella antica, in particolare dall'ironia socratica, che invece consisteva secondo lui in un espediente discorsivo all'interno della prassi filosofica e della tecnica della maieutica («è una maniera di discutere, è solo un'attitudine negativa rispetto al sapere», Hegel, 2000: 205).

Hegel attribuisce a Schlegel la responsabilità della degenerazione dell'ironia «intensificata fino a quella soggettività che sa sé stessa come la cosa suprema» (Hegel, 1979: 130), pur notando che questo scadimento fosse in parte già *in nuce* nella figura di Socrate, il quale «riconduce la verità di ciò che è alla coscienza, al pensare del soggetto» (Hegel, 2000: 193) in un processo riflessivo che lo porta a presentarsi come soggettività che si oppone alla *polis* fino a giungere al processo e alla morte. Per Hegel – scrive Rebentisch (2012: 35 trad. di Campana) – «Socrate intraprende l'opera di separazione fra universalità etica e libertà riflessiva, facendo valere casi particolari che contraddicono l'assunzione pre-critica di una validità universale di leggi e norme ritenute valide finora». Hegel considera Socrate una figura eminente, la tragedia del mondo greco nel suo complesso, perché «riconduce la verità di ciò che è alla coscienza, al pensare del soggetto» (Hegel, 2009: 193). Seppure questo processo riflessivo non sia posto come atto di superbia, esso porta Socrate a presentarsi come soggettività che si oppone alla *polis* fino a giungere al processo e alla morte. La soggettività del principio socratico «esprime un rilevante punto di svolta nella coscienza del mondo» (*ibidem*), che contiene in stato germinale il principio moderno. Nella modernità, culmina l'involuzione dell'ironia specialmente in Schlegel, la cui ironia è «una sorta di macchina divoratrice, per cui nulla rimane sacro, ad eccezione del soggetto ironico che esercita la sua arbitrarietà» (Rebentisch, 2019: 75-76, trad. di Campana).

È nel corso del 1826 che l'ironia non ha più una dimensione unicamente estetica ma assume caratteri filosofici onnicomprensivi, poi applicati anche all'ambito estetico. Ma soprattutto, in questo corso diventa la categoria principale della critica hegeliana al primo romanticismo, attraverso uno schema che si ritroverà, in modo più articolato, nell'*Estetica* a stampa. Invece, il corso del 1828-29 propone un concetto di ironia in parte inedito, e il suo sviluppo va in parallelo con l'approfondimento del concetto di ideale. Quest'ultimo costituisce uno degli aspetti più significativi e si presenta in modo piuttosto diverso nelle trascrizioni degli allievi del corso rispetto alla versione astratta, astorica e platonica che si ritrova nell'edizione a stampa.

Come mostrano i manoscritti, in questa sede Hegel cerca di cogliere la natura dell'ideale (e quindi dell'arte) nei termini di una presenza effettiva e vivente dell'idea nel mondo. L'ironia viene inserita all'interno di questa cornice. Hegel afferma che la soggettività possiede in sé un'infinità di singolarità (*Einzelheiten*), che costituiscono l'universale (*das Allgemeine*). Ciononostante, per esprimersi nella realtà come qualcosa di particolare (*das Besondere*) nel mondo, queste singolarità devono attraversare una dimensione di negatività che, nella sua forma più elevata, si chiama libertà (*Freiheit*). L'idea diventa reale (*wirklich*) nel momento in cui attraversa l'unità negativa (cioè l'io) e l'artista è capace di renderla effettivamente vivente (*Lebendiges*):

> Essa [l'idea] diventa un intero che viene mandato in frantumi e che viene poi ricomposto dall'artista attraverso la connessione delle singolarità che attraverso la negatività sono state prodotte. Solo in questo senso l'idea si fa mondo e diventa ideale, ovvero bellezza. Una bellezza che è sì quella dell'arte classica ed elevata del mondo greco, ma è anche quella, del tutto mondana, della vita quotidiana rappresentata nei quadri dei giovani mendicanti di Murillo (Campana, 2020a: 139).

L'ironia compare quando viene descritto l'ideale dell'arte come vitalità esistente e attiva nel mondo. L'ideale infatti può passare attraverso tre forme – serenità, ironia e natura – intese come momenti decisivi per la costituzione del bello. Mentre la serenità (*Heiterkeit*) costituisce lo stadio dell'ideale nella sua particolarità ancora non vitale, ancora non realizzata effettivamente, e la natura (*Natur*) rappresenta il momento fondamentale dell'estrinsecazione e della realizzazione dell'ideale nel mondo, l'ironia ha la funzione intermedia di esprimere la negatività necessaria affinché l'ideale si esteriorizzi nella vita reale.

In questo corso viene inoltre precisata una distinzione rimasta implicita nelle trattazioni precedenti, e cioè che l'ironia ha una declinazione estetico-artistica e una declinazione pratica, e l'ironia romantica schlegeliana (risultato di un'involuzione fichtiana) viene riportata all'ambito dell'azione effettiva. C'è quindi una forma di ironia che può essere posta a principio dell'arte, ed è «non solo possibile, ma addirittura richiesta per il necessario movimento che è proprio dell'ideale. Si tratta di una modalità fondamentale nella costituzione dell'ideale: attraverso di essa l'ideale nega sé stesso e, così facendo, apre alla possibilità di estrinsecarsi nel mondo» (*ivi:* 141). L'ironia viene caratterizzata da una negatività sì particolarmente marcata, ma nociva solo nell'ambito pratico dell'azione. Nella sua versione «estetica» o «artistica» essa è dialetticamente connessa al precedente momento della serenità e a quello successivo della natura, e soprattutto ha come fine ultimo non la negazione pura e semplice (che verrà rimproverata ai romantici), ma una negazione tale per cui l'ideale possa far parte del mondo.

Il corso del 1826, dunque, prospetta una trattazione inedita dell'ironia da parte di Hegel, e suggerisce una concezione più articolata rispetto a quella tradizionalmente trasmessa. Se da un

lato la condanna dell'ironia romantica è fuori discussione, la distinzione interna qui introdotta lascia supporre una considerazione positiva dell'ironia in campo artistico, che viene adottata come principio determinante nella costituzione dell'ideale, inteso come vita dell'idea nel mondo. Tuttavia, gli appunti del corso sono frammentari e non consentono un approfondimento vero e proprio. È chiaro che nell'*Estetica* a stampa predomina lo scontro con l'ironia pratica protoromantica.

Nell'edizione di Hotho dell'*Estetica* si presenta il più chiaro ed organico riferimento all'ironia, intesa come categoria onnicomprensiva, in contrapposizione con la concezione romantica. La trattazione del tema si esprime attraverso una diretta critica a tutte le personalità del gruppo di «Athenäum». Hegel dedica l'ultimo paragrafo della *Deduzione storica del vero concetto di arte* a una riflessione sull'ironia, che si apre con un esplicito riferimento ai fratelli Schlegel, tacciati di essersi appropriati dell'idea filosofica di ironia in maniera del tutto indebita, con conseguenze nocive nel modo di considerare la soggettività. In questi passaggi, la propensione ironica dei romantici è un'attitudine generale, che viene proposta, in termini sia teorici che pratici, come una sorta di modalità dello stare al mondo. Ma se, da un lato, Hegel attribuisce al primo movimento romantico il merito di aver rivalorizzato le opere antiche, dall'altro ritiene che la nozione originaria di ironia sia stata in questo passaggio arbitrariamente fraintesa e resa «una nozione completamente diversa» (Hegel, 2009: 200).

Hegel considera dell'ironia schlegeliana soltanto la *pars destruens*, il moto dell'individuo che si pone con atteggiamento di superiorità rispetto alla realtà circostante. Questa forma di ironia appare come una degenerazione totale del principio fichtiano dell'io che pone sé stesso, perché scaturisce da una soggettività dispotica che si ritiene assoluta e che si illude di poter assoggettare al proprio arbitrio tutto ciò che la circonda: «questa virtuosità di una vita ironico-artistica intende ora sé stessa come una divina genialità per cui ogni cosa è solo creatura priva di essenza a cui il libero creatore non si lega» (Hegel, 1997: 78). Sembra instaurarsi così un rapporto inautentico, non etico con la realtà, in quanto ogni essere nel mondo viene considerato «semplice parvenza ad opera dell'Io ed in piena balia del suo potere e arbitrio» (*ivi:* 76). Hegel identifica questa forma negativa di sviluppo dell'ironia con «la *vanità* di ogni cosa concreta, di ogni eticità, di ogni cosa avente un contenuto in sé, la nullità di ogni oggettivo e di ciò che è valido in sé e per sé» (*ivi:* 78), e poiché una tale soggettività non è in grado di dominare il mondo, cade vittima di sé stessa. Il soggetto si ritrova perciò in un isolamento assoluto da cui non può sfuggire e che lo porta al tormento profondo dello «struggimento e la malattia dell'anima bella» (*ivi*, I: 96; 78).

L'ironia, interpretata come fraintendimento dell'Io fichtiano, instaura un rapporto profondamente distorto con la realtà e viene identificata con tre caratteristiche. Innanzitutto,

radicalizza la pretesa di un Io che esige di essere «principio assoluto di ogni sapere, di ogni ragione e conoscenza» e che, facendo ciò, «rimane del tutto astratto e formale» (*ivi*, I: 93; 76). In seconda battuta, questo Io, dato il suo porsi come assoluto, non ha in sé alcuna determinatezza specifica e comporta che gli oggetti del mondo vengano riconosciuti solo come suo prodotto, non potendo essere considerati in sé e per sé. In terzo luogo, la soggettività ironica romantica è declinata come «vita ironico-artistica» che concepisce sé stessa come «genialità divina» (*ivi*, I: 95; 77), priva di qualsiasi serietà e di qualsiasi contenuto sostanziale, etico.

È interessante notare che nell'*Estetica* Hegel tocca il rapporto tra ironia e comico, accomunati da un potere distruttivo, ma distinti tra loro, attribuendo al secondo un carattere positivo e alla prima invece un carattere negativo. La potenza del comico è l'attacco a ciò che è inautentico e non etico per far emergere il contenuto realmente sostanziale (Hegel pensa ad Aristofane, che tramite le sue commedie si scaglia contro le storture della *polis*), invece l'ironia finisce per annullare anche ciò che è elevato e che andrebbe invece salvaguardato dal suo potere distruttivo (*ivi*, I: 97-8; 79).

La polemica hegeliana nell'*Estetica* contro i romantici fa sì che l'ironia venga indagata tenendo presente la dimensione estetica, perché nella riflessione schlegeliana filosofia e poesia sono strettamente legate, anzi addirittura vi è la convinzione che l'esperienza estetica possa aprire l'accesso per la conoscenza del mondo: «Tutta la storia della poesia moderna è un continuo commento al breve testo della filosofia: ogni arte deve diventare scienza e ogni scienza arte, poesia e filosofia debbono essere unite» (fr. *L* 115). La poesia nella sua forma più alta, per i romantici, è dotata di ironia, cioè di quell'atteggiamento in grado di mitigare l'incommensurabilità della relazione tra finito ed infinito. Secondo Hegel, la colpa più grave dei primi romantici è la degenerazione del concetto di soggettività:

> […] l'ironia del primo romanticismo rappresenta una distorsione possibile del concetto di modernità. Se, nella lettura di Hegel, caratteristico della modernità è l'emergere di una soggettività autocosciente e libera, infatti, quello che il circolo di «Athenäum» ha individuato come suo punto di riferimento è un fraintendimento del concetto di soggettività, che arriva ad identificarsi con una cieca arbitrarietà, e perciò una mancata comprensione della stessa modernità, un modo di intenderla ed attuarla che non coincide con la realizzazione della vera libertà (Campana, 2020b: 466).

Nella *Fenomenologia dello spirito* il tema dell'ironia compare nel capitolo *A. Lo Spirito vero. L'eticità* della sezione VI. *Spirito*. Hegel riprende solo trasversalmente la polemica contro i romantici, che qui vengono accusati più che altro di aver modellato una concezione moderna di ironia facendola passare come una ripresa della nozione antica originaria.

In questa sede l'indagine hegeliana prende le mosse dall'analisi della tragedia sofoclea *Antigone*, che per Hegel costituisce non solo «una delle opere d'arte più eccelse e per ogni riguardo più perfette di tutti i tempi» (Hegel, 1997: 522), ma anche un'efficace rappresentazione del feroce conflitto tra la legge morale (riferita ai dettami divini) e la legge del diritto positivo (di origine umana). Il mondo greco si presenta come «un mondo immacolato, non contaminato da alcuna scissione» (Hegel, 2008: 306). In questo mondo indiviso si contrappongono, in una convivenza complementare, da un lato la «legge umana», che è «nella forma della realtà effettiva consapevole di sé stessa» (*ivi:* 296) e costituisce l'*ethos* della comunità, dall'altro invece la «legge divina», ovvero l'«essenza semplice e immediata dell'eticità» (*ibidem*), la legge interiore proveniente dagli inferi. Questi due tipi di legge sono collegati rispettivamente alla dimensione della *polis* e alla dimensione familiare dell'*oikos*. Si produce però una «contraddizione fra quelle potenze» (*ivi:* 295) con la vicenda di Antigone, che per adempiere alla legge divina seppellendo degnamente il fratello Polinice, contravviene al divieto di Creonte di rendere gli onori funebri a chi aveva combattuto contro il fratello Eteocle (e quindi contro Tebe). Il crimine di Antigone, quindi, non è dato tanto dalla contravvenzione della legge della *polis*, quanto dall'aver rotto l'equilibrio su cui poggiava l'armonia dell'eticità: «è il suo stesso agire [di Antigone], prima ancora di dare luogo a una tragedia, ad essere intrinsecamente tragico» (Campana, 2020b: 461). In questo senso, anche se non esplicitamente istituita, la connessione tra Antigone e Socrate è fortemente suggerita da Hegel.

A partire dall'esempio di Antigone, portatrice delle istanze dell'*oikos*, Hegel associa al principio femminile in generale la sfera privata e familiare e il carattere di «eterna ironia della comunità» («die ewige Ironie des Gemeinswesens»), che si oppone al principio maschile, rappresentante invece del principio di governo della *polis* e della sfera pubblica.

> In questo suo irrompere all'interno della vita della comunità, che la conduce a trasformarsi in una nemica interna alla stessa comunità per il fatto di aver sollevato una contraddizione profonda, Antigone è descritta come ironia che eternamente si muove dentro questa totalità che è la *polis*. Il suo movimento è eterno tanto perché deriva dall'universale divino, quanto perché si individualizza in una pietà umana che non si dà tregua. Una simile ironia provoca una lacerazione in seno alla comunità; l'armonia che caratterizza il mondo greco sperimenta, tramite essa, una frattura che si rivelerà decisiva per la propria prosecuzione. In questo modo, anche attraverso un riferimento al concetto di ironia, il ragionamento su Antigone costituisce il punto culminante della considerazione del mondo greco e il crinale attraversato il quale prende avvio la dissoluzione di esso e il passaggio al mondo successivo dello Stato giuridico della romanità (*ivi:* 464).

La frattura dell'armonia del mondo greco è prodotta da ciò verso cui Hegel a più riprese si mostra scettico, ovvero una soggettività *sui generis*, e anche se non si tratta ancora della

degenerazione moderna in quanto Antigone si fa portavoce della legge divina, finisce comunque per porsi al di sopra della legge («è appunto l'atto a costituire il Sé effettivo», Hegel, 2008: 307).

> Quella di Antigone è un'ironia originaria, nel complesso pre-coscienziale, ma tale da contenere in potenza, come loro prefigurazione, tanto la svolta socratica così decisiva per il mondo greco, quanto lo svolgimento successivo del principio specificatamente moderno della soggettività e, quindi, anche le sue distorsioni (Campana, 2020b: 470).

L'ironia di Antigone non è condannata da Hegel, ma riconosce in essa i germi del successivo sviluppo romantico. Tuttavia, mentre la soggettività di Antigone accoglie ancora in sé un universale e, proprio a partire dallo scontro tra principi universali, viene investita da una dimensione eminentemente tragica, l'ironia romantica assolutizza una soggettività che, nella sua particolarizzazione estrema, impedisce qualsiasi possibilità di contatto con l'universale.

In conclusione, la riflessione hegeliana sull'ironia è per la maggior parte dominata da un'aperta ostilità verso il circolo di Jena, e tale fattore sicuramente ha limitato la portata del suo interesse verso questo argomento. Secondo Hegel l'errore filosofico di Schlegel consiste nell'aver ripreso l'«io astratto» ed «assoluto» di Fichte, nell'averlo posto a fondamento della propria teoria estetica. Hegel accusa Schlegel di avere strappato dal suo contesto metafisico, senza riguardo per lo speculativo e anzi rimuovendolo, la tesi fichtiana del valore costitutivo dell'io, di averla strappata dal piano ideale e applicata direttamente alla realtà, «onde negare la vitalità del razionale e del vero, e degradarli a parvenza nel soggetto e a sembiante per gli altri» (Kierkegaard, 2013: 18.11). Ne deriverebbe così un soggettivismo assoluto, che non incontra alcun limite nella realtà: essendo egli stesso il creatore di tale realtà, l'io può altresì annientarla in qualsiasi momento. Così l'io dell'artista può creare l'opera e al contempo distruggerla: da qui – afferma Hegel – l'atteggiamento ironico dell'io di fronte alla realtà e di fronte alla propria opera, che sono per lui solo una mera parvenza. Il peso del giudizio di Hegel ha condizionato pesantemente la fortuna del concetto di «ironia romantica» sino ad oggi:

> Sebbene i travisamenti racchiusi in questa interpretazione siano stati più volte riconosciuti e dimostrati, la critica qui sviluppata ha compromesso (a conseguenza dell'ampio influsso esercitato dalla filosofia hegeliana sino a tutto il XIX secolo e ancora sino ai giorni nostri) la concezione dell'ironia romantica» (Behler, 1972: 121 trad. di Rivoletti).

I.3.4. Kierkegaard: Socrate, la «negatività infinita e assoluta» e l'«ironia dominata»

L'Ottocento rappresenta uno spartiacque cruciale per la questione dell'ironia, aprendo un dibattito concentrato soprattutto nel primo ventennio del secolo. A distanza di qualche decennio un altro grande filosofo si inserisce nella disputa, a riprova ulteriore di come a questa altezza il tema sia ormai territorio della filosofia, estraneo alle scienze del linguaggio in senso stretto, per nulla interpretato in termini discorsivi.

Per conseguire il titolo di *magister artium* in teologia, Kierkegaard discute una tesi di dottorato intitolata *Sul concetto di ironia in riferimento costante a Socrate* (1841). Il primo elemento da segnalare è il legame divenuto ormai inscindibile tra il pensatore ateniese e l'ironia, tanto che «la parola stessa diviene il simbolo dell'intera vita di Socrate» (Impara, 2000: 40). Per questo motivo Kierkegaard si sente chiamato a ricostruire un'«interpretazione fondata e autentica dell'esistenza fenomenologica, storico-effettiva, di Socrate. […] ciò sarà inevitabilmente necessario, dal momento che il concetto di ironia fa il suo ingresso nel mondo con Socrate» (Kierkegaard, 2013: 9.2).

Nel XIX secolo due sono le principali e antitetiche visioni a proposito del filosofo greco: la prima è la tesi razionalista (seguita da Hegel), per cui Socrate sarebbe stato la personificazione della logica, di un'etica basata sulla ragione autonoma e sulla interiorizzazione dei doveri (in questo senso precorritrice dell'etica kantiana); la seconda ha una tendenza misticheggiante che vede in Socrate il profeta del Dio ignoto, preparatorio per l'avvento di un sentimento religioso al di là dell'empiria e della *ratio* (questa è, ad esempio, la posizione di Hamann). In effetti è proprio il fascino per questo secondo approccio a indurre Kierkegaard a tentare di recuperare in maniera critica la veridicità del pensiero socratico. Al di là delle letture contrastanti, a Kierkegaard è chiaro un fatto: Socrate costituisce un punto di svolta capitale nella storia della filosofia. Il compito che si propone allora è quello di stabilirne il senso e di rintracciare questa portata nelle fonti tramandate.

Kierkegaard tributa a Hegel l'intento di comprendere Socrate in relazione all'evoluzione storica, culturale del suo tempo, sottraendolo a tutte le ricostruzioni mitiche che inquadravano la sua comparsa come un fatto straordinario e improvviso. Tuttavia c'è una divergenza non irrilevante nei mezzi interpretativi utilizzati. Infatti, Hegel assume un metodo filosofico plasmato dalla sua prospettiva idealistica (per cui le figure storiche non sono nient'altro che le incarnazioni progressive dell'*idea*) e legge Socrate alla luce di un presunto progresso attuato dalla filosofia prima platonica e poi aristotelica nel modo di concepire l'universale. In quest'ottica, questi è visto come filosofo razionalista impegnato a ricercare l'universale e come primo momento

dell'autocoscienza che dà origine a una fondazione soggettiva del bene, che è però sempre a rischio di sfociare nel suo rovescio a causa dell'arbitraria libertà dell'individuo (si ricordi che secondo Hegel la degenerazione moderna dell'ironia è già *in nuce* nella figura di Socrate), e proprio perciò deve essere superata (come hanno fatto Platone e Aristotele). Si vede quindi come si tratti di un approccio fondamentalmente interessato non al recupero del personaggio storico in sé, ma al rintracciamento dei segni di un percorso filosofico teleologico.

Se Hegel pretende di stabilire la *verità* su Socrate, Kierkegaard invece si sforza di ricercarne la *realtà storica*, legata al suo essere individuo, per questo non può che prendere come riferimento l'ironia, che ritiene ne costituisca il punto di vista precipuo. Adottando un metodo filologico, privilegia le fonti di autori che conobbero l'ateniese di persona (in particolare i *Memorabili* di Senofonte, i dialoghi platonici e il I libro della *Repubblica*, e *Le Nuvole* di Aristofane) e prende atto delle loro contraddizioni, distinguendo perciò le tre testimonianze rispettivamente come la «storica pura e semplice», l'«ideale» e la «comica». La seconda è assai cruciale per cogliere la portata filosofica del pensiero socratico, anche se risulta continuamente contaminata da elementi spuri platonici. Dai dialoghi, secondo Kierkegaard, è possibile ricostruire infatti due tipologie di dialettica, e l'interrogare socratico si configura come «dialettica negativa», che non mira cioè a ottenere una risposta definitiva, orientata verso l'oggetto nel tentativo di darne una definizione esauriente, ma piuttosto ogni risposta si apre alla possibilità di una domanda ulteriore. Si tratta di una dialettica «rivolta nei confronti del soggetto conoscente, nel tentativo di liberarlo da ogni realtà finita, facendogli dimenticare il valore infinito della sua interiorità» (Impara, 2000: 53).

L'ironia socratica è allora una strategia problematizzante per opporsi ai luoghi comuni della mentalità corrente, ma di contro non è in grado di approdare ad alcun risultato e di proporre nuovi contenuti filosofici, perché costituisce una continua e irrisolvibile *pars destruens*: «dicendo di essere ignorante, Socrate nondimeno sapeva, poiché sapeva la sua ignoranza, ma dall'altro lato questo sapere non era un sapere di qualcosa, ossia non aveva alcun contenuto positivo, e in questo senso la sua ignoranza era ironica» (Kierkegaard, 2013: 18.12).

> Irony is capable of inducing a self-consciousness in the individual to whom it is directed. It reduces an apparently abstract discussion to a personal level and suggests that there is a realm of truth which is other than that which is conventionally accepted. One of Socrates' aims (in using irony) was to awaken men from the sleep of moral and intellectual complacency. Irony is used to free men from the dominance of general or abstract conceptions which appeared to convey knowledge, but which actually cloaked ignorance. The ironic standpoint involves an affirmation of the existing subject, the individual who refuses to yield to conventional opinion, who questions ostensible ' knowledge,' who refuses to be explained away by a speculative dialectic. An ironist such as Socrates suggests that most of man's knowledge is not truly knowledge at all, but the presumption to knowledge. The effect of Socrates'

> inquiries is negative and is intended to be so. The destruction of comfortable certainty, Socrates seemed to believe, would lead individuals to self-conscious reflection, to an awareness of what they do not know, to what they are not (Stack, 1969: 194).

Là dove invece vi è una dialettica che propone contenuti si scorge l'elemento platonico, che con metodo speculativo mira a possedere l'*Idea*, l'universale al di là di ogni determinazione soggettiva. L'universale socratico invece è astratto e privo di predicati, indefinito e indefinibile, perciò non può costituire la base di un sapere che possa essere comunicato, e dunque ciò che resta è l'esigenza di sapere, sapendo di non sapere.

Mentre nel corso della trattazione indubbia è la condanna kierkegaardiana nei confronti dell'ironia post-fichtiana, sulla scia hegeliana, l'ironia di Socrate è caratterizzata in modo estremamente ambiguo, che al contempo è «salute in quanto salva l'anima dai tranelli del relativo, è malattia in quanto non sa sopportare l'assoluto se non nella forma del nulla» (Kierkegaard, 2013: 11.13). Socrate è rappresentato come il primo pensatore che mostra il fallimento della ragione speculativa, perché anziché cimentarsi nel cogliere il senso definitivo delle cose, si muove «nella direzione del "come" si conosce, puntando sull'aspetto qualitativo della conoscenza, quella prodotta dalla passione dell'interiorità, che approfondisce l'individuo facendone emergere il valore infinito» (Impara, 2000: 12). In questo senso si ritiene precorra i moderni esistenzialismi a sfondo religioso. Nella dialettica socratica la ragione viene usata non come fine ma come mezzo per «esercitare la passione della conoscenza, per ciò che è sconosciuto e di cui pure si ha un infinito desiderio, una dolorosa inquietudine, che colloca Socrate nell'ambito di un esistenzialismo precristiano […]» (*ivi:* 14). Il filosofo ateniese usa la ragione per distruggere ogni certezza oggettiva per contrapporre l'infinita problematicità dell'esistenza.

Kierkegaard traccia un percorso dell'ironia a partire da Socrate per collegarsi all'ironia romantica, quest'ultima considerata illegittima. L'ironia viene intimamente connessa all'emergere della soggettività, ne è una «determinazione»: «è appunto la prima e più astratta determinazione della soggettività. Ciò rinvia al punto di svolta storico in cui la soggettività comparve per la prima volta, e così siamo giunti a Socrate» (Kierkegaard, 2013: 18.7). Con Socrate l'ironia «si configura infatti come una costante aspirazione all'ideale, perennemente frustrata dall'impossibilità di evadere dai limiti del reale» (Impara, 2000: 11), e si tratta di una sorta di celebrazione del movimento infinito che mette in luce la contraddizione insita nell'esistenza, che si pone di continuo alla ricerca dell'infinito ma che constata inevitabilmente l'impossibilità di raggiungerlo per via della propria finitezza. Rappresenta quindi un atteggiamento estremamente rischioso. Nell'ironia secondo Kierkegaard c'è una perenne negazione del reale, e non di un reale storico, ma del reale *di per sé*, motivo per cui «per il soggetto ironico la realtà data ha perso completamente

il suo valore, gli è diventata una forma imperfetta e intralciante ovunque» (Kierkegaard, 2013: 18.3). È esattamente ciò che avviene in Socrate, che diviene vittima egli stesso di questo processo distruttivo, di questa negatività assoluta ed infinita:

> La realtà data tutta aveva perso per lui il suo valore; era diventato estraneo alla realtà intera della sostanzialità. Questo è l'un lato dell'ironia; dall'altro però, nell'annientare il mondo greco si servì dell'ironia; la sua condotta al riguardo fu sempre ironica; era ignorante e non sapeva niente, ma di continuo chiedeva lumi agli altri; lasciando però in tal modo sussistere il sussistente, questo andò in rovina. Sviluppò questa tattica all'estremo, e ciò emerse soprattutto quando finì sotto accusa. Ma lo zelo che ci mise lo consumò, e alla fine l'ironia prese lui, gli vengono le vertigini, tutto perde di realtà (*ivi*: 18.8).

Seppur ipoteticamente sia negatività relativa atta a predisporre la mente all'accoglimento di un positivo, l'ironia socratica si colora di nichilismo e, da che era nata come metodo dialettico, diviene poi un di-per-sé mancante dell'aspetto maieutico, costantemente bloccato allo stadio confutatorio, priva di una realtà che si intende affermare. L'ironista diventa quindi «colui che ha compreso la vanità di ogni realtà finita, la vanità del fenomenico», «proclamando che l'unica verità è quella di cui è portatore il soggetto-infinito che prende le distanze dal mondo beffandolo» (Impara, 2000: 45- 46). Conclude Kierkegaard, a proposito di Socrate, che:

> per lui l'intera vita sostanziale della grecità aveva perduto il suo valore, vale a dire dunque che la realtà sussistente era per lui irreale, e non per questo o quel singolo verso, ma nella sua totalità intera in quanto tale; nel rapportarsi a questa realtà senza valore, lasciò sussistere per finta il sussistente, e così lo portò a rovina; in tutto ciò divenne sempre più leggero, sempre più libero in negativo. Ebbene, stando a questo vediamo bene che il punto di vista di Socrate, in quanto negatività infinita e assoluta, fu ironia. Ad ogni modo, quella da lui negata non era la realtà in generale, ma la realtà data in un determinato tempo, quella della sostanzialità com'era in Grecia, e la realtà richiesta dalla sua ironia era quella della soggettività, dell'idealità. Su ciò la storia ha deciso che Socrate era legittimato sul piano storico-universale. Divenne una vittima. Si tratta certo di un destino tragico, eppure la morte di Socrate non è propriamente tragica; in fin dei conti, lo stato greco colla sua condanna a morte giunge a giochi fatti, e d'altro canto non trae nemmeno gran costrutto dall'esecuzione capitale, la morte non avendo per Socrate realtà alcuna. Per l'eroe tragico la morte ha valore, per lui la morte veramente l'ultima contesa, è l'estremo patimento. Qui pertanto la contemporaneità, che l'eroe voleva annientare, può vedere soddisfatta la propria sete di vendetta. Questa soddisfazione però, lo stato greco non poté evidentemente ottenerla dalla morte di Socrate; tramite la sua ignoranza infatti, Socrate aveva impedito ogni comunicazione significativa col pensiero della morte. Certo, l'eroe tragico non teme la morte, epperò la sa, come dolore, come duro e penoso passaggio, e in tal senso la sua condanna a morte ha valore; ma Socrate non sa assolutamente nulla, e in tal senso c'è ironia in uno stato che, condannandolo a morte, crede d'averlo punito» (Kierkegaard, 2013: 18.13).

Alcuni critici, come Wild (1940), osservano come sia inappropriata la lettura kierkegaardiana da questo punto di vista, perché la nozione di soggettività isolata esistente di per sé nella pura

possibilità è del tutto estranea alla cultura greca, così come anche il paradosso di un uomo che rinuncia alla vita per qualcosa riguardo a cui non sa nulla. Inoltre Socrate non pensò mai di chiamarsi fuori dalla realtà della vita cittadina, eppure viene visto come punto di inizio di una parabola discendente dell'etica soggettiva, che proclama la soggettività superiore all'oggettività, assurgendo a una libertà assoluta in negativo che non la fa mai misurare con qualcosa di diverso da sé stessa:

> L'ironia è una determinazione della soggettività. Nell'ironia il soggetto è libero in negativo; difatti, la realtà suscettibile di dargli contenuto è assente, e il soggetto è libero dallo stato di costrizione in cui lo tiene la realtà data, ma è libero in negativo, e come tale fluttuante, poiché nulla v'è che lo tenga. Ma proprio questa libertà, proprio questo fluttuare trasmette all'ironista un certo entusiasmo, nel senso che s'ubriaca come degli infiniti possibili e, dovesse consolarsi di tutto quanto va in rovina, può sempre dar fondo alle riserve enormi della possibilità. A questo entusiasmo tuttavia non s'abbandona, ma nutre in sé e ravviva quello solo dell'annientare. – Siccome però l'ironista non ha in suo potere il nuovo, uno potrebbe chiedere con cosa annienta il vecchio, e allora bisogna rispondere: annienta la realtà data colla realtà data stessa; ma bisogna al contempo ricordare che il principio nuovo è presente in lui κατὰ δύναμιν, come possibilità. Ma annientando la realtà con la realtà stessa, entra al servizio dell'ironia del mondo (Kierkegaard, 2013: 18.5).

Perciò l'ironia è il potenziamento della coscienza soggettiva e diviene negatività assoluta e infinita: «è negatività, poiché solo nega; è infinita, poiché non nega questo o quel fenomeno; è assoluta, poiché ciò in virtù di cui nega è qualcosa di superiore che però non è. L'ironia non stabilisce nulla; difatti, quanto ha da venire stabilito le sta dietro» (*ivi*, 18.3). Così come per Hegel, anche per Kierkegaard essa è strettamente legata a una soggettività esasperata che tende alla chiusura, «coincidente per principio coll'isolamento» e soprattutto «incapace com'è d'innalzarsi all'idea di comunità», come dimostra, a suo parere, la riflessione romantica. È una forma indiretta diversa dall'inganno, perché è tesa a essere colta dall'uditorio, come «un indovinello di cui si ottiene la soluzione all'istante». Tuttavia, «aspira a non farsi capire universalmente», ma solo da coloro che ritiene degni (*ivi*: 17.4), si configura come una forma altera per distaccarsi dalla massa comune. In un certo senso Kierkegaard non crede del tutto che l'ironista voglia esser capito, e soprattutto sospetta che provi un certo godimento nel farsi beffe degli altri: «quanto più gli riesce d'ingannare, quanto miglior corso prende la sua moneta falsa, tanto maggiore è la sua gioia. Di tale gioia però gode in totale solitudine, e fa appunto di tutto perché nessuno noti la sua frode. […]», «una delle sue grandi gioie è scoprire ovunque di tali lati deboli, e tanto più di qualità è l'uomo in cui si trovano, tanto più gioisce di poterlo gabbare, di averlo in pugno senza che l'altro sappia niente; ci sono momenti in cui persino un individuo di qualità diventa per l'ironista una marionetta al suo comando, un manichino cui far fare i movimenti che vuole a seconda di come tira le fila […]» (*ivi*, 17.5).

Se per Schlegel l'ironia è «un tono che tutto sovrasta e si solleva infinitamente su tutto ciò che è determinato», per Kierkegaard il piacere dell'ironista è dato dal fatto che, nella sua libertà incondizionata, «la realtà perde ogni valore, e lui la sovrasta in libertà» (*ivi*: 17.8), e «a essere considerato *sub specie ironiae* non è questo o quel fenomeno, ma la totalità dell'esistenza» (*ivi*: 17.9). Diviene quindi una sorta di paradossale metafisica autoriflessiva, il cui scopo è semplicemente sé stessa:

> il soggetto si libera attraverso l'ironia dallo stato di costrizione in cui lo tiene il continuo dei rapporti di vita. […] l'ironia invece non ha scopo, il suo scopo è a essa stessa immanente, è uno scopo metafisico. Lo scopo altro non è che l'ironia medesima. Così, quando l'ironista si mostra diverso da com'è realmente, potrebbe invero sembrare che il suo scopo sia di farlo credere agli altri; e invece no, il suo scopo vero è di sentirsi libero, ma egli lo è grazie appunto all'ironia, e così dunque l'ironia non ha alcun altro scopo, ma è scopo a sé stessa (*ivi*: 17.11).

Secondo Kierkegaard l'ironia moderna è autoreferenziale, «un essere-per-sé» che «ha a che fare non con la cosa, ma con sé medesima», avente come scopo la libertà della soggettività che «fa e disfa tutto *ad libitum*» in una realtà «autocreata»: «non s'indirizza più contro questo o quel fenomeno singolo, contro un singolo esistente; che l'esistenza intera è invece divenuta estranea al soggetto ironico, e questo per converso a quella; che, mentre la realtà ha perso per lui il suo valore, in una certa misura è divenuto egli stesso irreale» (*ivi*: 18.1). Kierkegaard sottolinea la negatività dell'ironia nella misura in cui ogni pretesa di conoscenza è soggetta al potere critico del punto di vista ironico, il quale, potendosi proclamare al di sopra di tutto, sconfinando nell'ambito della possibilità pura, è «libero dagli affanni della realtà, ma libero anche dalle sue gioie, libero dalla sua benedizione». L'ironista vive perciò in un'infinita solitudine, caratterizzata da «quest'eternità senza contenuto, questa felicità senza piacere, questa profondità superficiale, questa sazietà affamata» (*ivi*: 19.11):

> La sua [dell'ironia] realtà è possibilità pura. Per essere appunto in grado di assolvere il proprio compito nel rendere effettiva la realtà, l'individuo agente deve sentirsi inserito in una struttura più vasta, deve sentire l'importanza della sua responsabilità, deve sentire e rispettare ogni conseguenza razionale. Da ciò è libera l'ironia. Si sa in possesso del potere di cominciar daccapo, se così le pare; non c'è antecedente che tenga, e come sul piano teoretico l'ironia gode in libertà infinita della sua gioia critica, così sul piano pratico gode di un'analoga libertà divina, che non conosce lacci né catene e gioca senza freno né ritegno, voltolandosi come in mare un leviatano. Libera è l'ironia di certo, libera dagli affanni della realtà, ma libera anche dalle sue gioie, libera dalla sua benedizione; infatti, non avendo niente al di sopra di sé stessa, non può ricevere benedizioni di sorta, siccome è sempre il più piccolo a venir benedetto dal più grande. Questa è la libertà cui l'ironia aspira (*ivi*: 19.9).

Tuttavia, il rifiuto kierkegaardiano non è indirizzato verso l'ironia in sé, ma nella sua forma degenerata di espressione di una soggettività dispotica e onnipotente, come lo è a suo dire quella

post-fichtiana. Esiste infatti un'ironia benefica, che si configura come una guida da lodare laddove non è la meta ma è ridotta a «momento dominato»:

> Ora, dal fatto che l'ironia sia stata a questo modo dominata, bloccata nell'infinità selvaggia in cui si scatena devastando, non segue per niente che debba perdere la sua importanza, o che la si debba liquidare. Viceversa, quando l'individuo ha la giusta posizione, e questa egli ha quando l'ironia è limitata, solo allora l'ironia guadagna la sua giusta importanza, il suo valore vero. S'è fatto ultimamente un gran parlare dell'importanza del dubbio per la scienza; ma ciò che il dubbio è per la scienza, è l'ironia per la vita personale. Come pertanto i fautori della scienza sostengono che nessuna vera scienza è possibile senza dubbio, così a egual diritto si può sostenere che nessuna vita umana autentica è possibile senza ironia. Appena dominata, l'ironia compie appunto un movimento inverso a quello in cui essa annuncia incontrastata la sua vita. L'ironia limita, finitizza, definisce, e con ciò dà verità, realtà, contenuto; corregge e castiga, e con ciò dà coerenza e consistenza. L'ironia è un maestro severo, temuto solo da chi non lo conosce, ma amato da chi sì. Chi non capisce niente di ironia e non ha orecchio per il suo bisbiglìo, a costui manca eo ipso quello che si potrebbe chiamare il cominciamento assoluto della vita personale, gli manca quello che in certi momenti alla vita personale è indispensabile, gli manca il battesimo di rinascita dell'ironia che salva l'anima dall'avere la sua vita nella finitezza pur continuando a viverci forte e vigorosa, non conosce il tonico refrigerio di quando, troppo pesante l'aria, ci si spoglia e tuffa nel mare dell'ironia, non certo per restarvi, ma per tornar felici a rivestirsi, leggeri e risanati (*ivi*: 20.4).

La conclusione finale a cui giunge Kierkegaard dunque è che «al pari del negativo, l'ironia è la via; non la verità, ma la via», e «una volta dominata, la sua funzione è d'importanza estrema perché la vita personale guadagni salute e verità».

I.4. Il Novecento

I. 4.1. Una ricca e straordinaria fioritura di interessi e di approcci

La svolta delle riflessioni filosofiche ottocentesche sull'ironia stimola una rinnovata attenzione per il tema e rappresenta un punto di non ritorno che si farà ancor più dirompente nel secolo successivo. Il Novecento si configura infatti come momento di rottura radicale, generando approcci tanto numerosi quanto sfaccettati e in qualche modo incommensurabili fra loro. Se ricostruire il percorso teorico dell'ironia risulta tutt'altro che semplice e lineare quale che sia il periodo storico di riferimento, la specialità del XX secolo, tuttavia, è data dalla straordinaria proliferazione di prospettive diverse provenienti da più campi – dalla filosofia alla critica letteraria, dalle scienze linguistiche alle scienze cognitive e alla psicologia, e ai nuovi studi nascenti quali ad esempio i *media studies* – che poco si prestano a una riunificazione in un quadro

omogeneo. Anche volendo considerare un solo ambito disciplinare, una sistematizzazione sarebbe non solo ardua da compiere, ma forse persino errata nei presupposti, perché contrastante con la complessità del panorama che si staglia all'orizzonte.

Già solo limitatamente alla pragmatica cognitiva, Colston e Gibbs sottolineano come:

> Interestingly and arguably, none of these theories has predominated the interdisciplinary group of scholars studying irony, nor has anyone been seriously struck down. Rather, they each offer a different perspective on the phenomenon, or use a different theoretical framework in their explication. In reality then, they are all likely explaining a portion of the phenomenon, or one of a variety of mechanisms underlying the comprehension of the phenomenon, without necessarily being incompatible with one another (Colston e Gibbs, 2007: 4).

Sorge allora, non a torto, il sospetto che questa ricca varietà sia già di per sé indicativa della spontanea interdisciplinarietà e pluridimensionalità di un fenomeno che probabilmente non si presta a una visione unificata, ma che richiede necessariamente la compenetrazione di teorizzazioni parziali.

Il fatto più rilevante risulta essere il sorgere della pragmatica a metà secolo, branca che, nonostante i non del tutto assenti accenni al carattere dialogico del linguaggio nelle riflessioni precedenti, pone esplicitamente al centro della propria ricerca il ruolo del contesto extralinguistico e dei parlanti nella ricostruzione del senso effettivo degli enunciati. È soprattutto in questa sede che vengono approntati i primi strumenti idonei per individuare le proprietà salienti dell'ironia, sebbene all'inizio abbiano ancora un certo peso i preconcetti del passato. Se infatti l'idea generale a cui hanno fatto capo gli studiosi sin dall'antichità sia la concezione classica dell'ironia come strategia retorica di "dire il contrario di ciò che si pensa realmente", altrettanto antifrastica si rivela la proposta di Grice, il quale incappa nell'errore di riportare la costitutiva contraddittorietà dell'ironia al piano semantico, al «dire qualcosa di palesemente falso» di modo che l'ascoltatore, indotto a scartare il significato letterale dell'enunciato, deduca in base alle sue conoscenze sul mondo, sul contesto comunicativo, sull'interlocutore il vero senso che il parlante intende dire in modo obliquo.

Questo travisamento persistente e diffuso si può spiegare con la grande quantità di casi in cui l'enunciato ironico si basa sull'inversione del significato perché descrive una situazione opposta a quella che realmente sta avvenendo. Emergerà invece come l'ironia non sempre si basi su un diretto rovesciamento, né per forza violi le condizioni di verità. Un enunciato ironico può essere falso come può anche non esserlo, ma è senza dubbio inappropriato rispetto alla circostanza in cui viene pronunciato, carattere che nel secondo Novecento verrà messo debitamente a fuoco (cfr. *infra*, III).

Dato un contesto tanto fitto e diversificato, una scelta di metodo e una selezione delle concezioni da trattare si rendono necessarie, anche per non farsi ingannare dalle apparenze. Infatti, l'abbondanza di teorie potrebbe suggerire significative chiarificazioni sull'argomento, ma la realtà è che, se già in passato gli interrogativi cruciali sul tema erano rimasti irrisolti o addirittura taciuti, poche sono tuttora le risposte, e anzi le domande sollevate non fanno che moltiplicarsi. Inoltre, se già nell'Ottocento l'ironia aveva assunto contorni piuttosto astratti e rarefatti, la stessa strada continua a essere battuta in particolare dalla filosofia, quasi del tutto disinteressata al carattere discorsivo del fenomeno in questione. La nozione di ironia viene ulteriormente ridefinita ma si direbbe che i singoli intellettuali che se ne occupano tocchino la questione marginalmente e soprattutto partano da proprie personali visioni, in definitiva inadatte a una ricostruzione teorica generale.

In questo paragrafo, dunque, riporterò solo alcune delle proposte avanzate soprassedendo su altre (come quella di Rorty, di Jankélévitch, di Deleuze, di Guattari, di Levinas o di altri ancora) che, per quanto interessanti, affrontano l'ironia solo collateralmente, oppure si distanziano dalla sua dimensione strettamente filosofico-linguistica. La rassegna qui presentata tuttavia toccherà anche correnti che presentano degli spunti nella stessa direzione della mia ricerca, pur differenziandosene per molti aspetti. Non può mancare infatti la trattazione della cosiddetta «ironia postmoderna», sorta in primo luogo nella critica letteraria, contraddistinta da caratteristiche affini all'«ironia architestuale» che intendo definire. In particolare, lascerò che a parlare siano soprattutto gli autori (come Barth e Foster Wallace) che non si sono limitati ad analisi teoriche, ma che hanno effettivamente adoperato l'ironia nella propria produzione e che nella loro riflessione ne hanno messo in luce anche le criticità. Per quanto riguarda la filosofia, mi focalizzerò sul decostruzionismo, la cui concezione del linguaggio in qualche modo presenta relazioni col fenomeno dell'ironia, riportando inoltre le considerazioni di De Man.

Traccerò infine una prima panoramica dell'evoluzione degli studi filosofico-linguistici, concentrandomi in particolare su Grice e Searle, i soli padri della pragmatica che hanno esplicitamente trattato il tema. Gli sviluppi linguistici più recenti saranno esplorati nel Capitolo III, il cui obiettivo non è tanto ricostruire storicamente il dibattito, quanto individuare un paradigma sull'ironia che possa fungere da termine di paragone per sviluppare una proposta sull'ironia architestuale.

I.4.2. Il decostruzionismo, l'«indecidibilità» e la «retorica della temporalità» di Paul de Man

In ambito decostruzionista l'ironia riceve attenzione esplicita dal critico Paul De Man. Tuttavia, l'intera concezione decostruzionistica del linguaggio nasconde profonde affinità con l'ironia e sembra strutturalmente ironica, perché la doppiezza contraddittoria viene posta a fondamento della lingua stessa, rendendo così l'ironia in qualche modo onnipresente, e perciò anche più evanescente.

L'affinità profonda tra decostruzionismo e ironia si ravvisa innanzitutto nella crisi dell'idea di una presenza piena del significato. In primo luogo, vi è la negazione di un significato originario, stabile e autosufficiente. A partire dall'idea strutturalista del valore del segno come differenziale e relazionale, tale per cui nel linguaggio non si danno termini positivi, Derrida ne conclude che nessun significato potrà mai essere pienamente presente in alcun segno, perché il significato di un segno dipende da ciò che quel segno non rappresenta ed esso non può quindi che rimandare a un'infinita catena di altri segni. «Il significato vi funziona già da sempre come un significante. […]. Non si dà significante che sfugga, sia pure per eventualmente cadervi dopo, al gioco di rinvii significanti di cui è costituito il linguaggio. […]. Ciò porta, a rigore, a distruggere il concetto di "segno" in tutta la sua logica» (Derrida, 2012: 24). Il significato allora non è mai dato come presenza ma solo come rinvio, traccia, differimento (*gramma o différance*): l'intrinseca *eccedenza* del segno contaminato dalle tracce di altri segni diviene irrappresentabile.

Allo stesso modo, l'ironia non coincide mai con ciò che dice letteralmente, ma non può nemmeno liberarsi del tutto dal piano esplicito. L'enunciato ironico istituisce uno scarto interno tra il livello manifesto e quello implicito, senza che quest'ultimo possa essere definitivamente fissato. Il "vero" senso ironico non è un significato nascosto da dissotterrare, ma emerge come eccedenza instabile, sempre esposta al fraintendimento e alla riapertura interpretativa. In questo senso, l'ironia può essere pensata come una figura della non-presenza del significato, perfettamente coerente con l'idea derridiana per cui «il significato funziona già da sempre come un significante». L'ironia, infatti, non sostituisce semplicemente un significato a un altro (come avverrebbe in una tradizionale concezione antifrastica), ma sospende la possibilità stessa di una coincidenza piena tra segno e senso. Ciò che l'ironia mette in scena è precisamente il carattere differenziale e relazionale del significato.

Interrogandosi infatti su studi empirici[31] che mostrano che i parlanti spesso non "calcolano" il significato letterale di un enunciato per derivare quello ironico, e dunque il piano esplicito non sembrerebbe necessario alla comprensione dell'ironia, Hutcheon (1994*:* 58) si domanda se in

[31] Hutcheon fa riferimento in particolare a Gibbs (1984).

questo modo si avrebbe ancora a che fare con l'ironia, concludendo che «irony needs both the stated and the unstated». «Una quota di dubbio non può essere debellata fino in fondo e una resistenza del significato letterale permane sempre» (Muzzioli, 2015: 8). Secondo la studiosa, l'ironia non è un implicito che si afferma, ma è qualcosa che *accade* ed esiste soltanto nella dialettica irrisolvibile tra detto e non detto; fuori da questo processo essa muore:

> It [irony] happens in the space between (and including) the said and the unsaid; it needs both to happen. What I want to call the "ironic" meaning is inclusive and relational: the said and the unsaid coexist for the interpreter, and each has meaning in relation to the other because they literally "interact" (Burke 1969a: 512) to create the real "ironic" meaning. The "ironic" meaning is not, then, simply the unsaid meaning, and the unsaid is not always a simple inversion or opposite of the said […]: it is always different—other than and more than the said. […] irony *happens* as part of a communicative process; it is not a static rhetorical tool to be deployed, but itself comes into being in the relations between meanings […] (Hutcheon, 1994: 12-13).

Un secondo punto di contatto tra decostruzionismo e ironia riguarda l'indecidibilità. La filosofia occidentale secondo Derrida si è fin dall'inizio fondata su una metafisica della presenza, ordinando gerarchicamente coppie di opposizioni binarie di diversi concetti (natura/spirito, corpo/anima, bene/male, soggetto/oggetto e così via), dove il primo termine è centrale e il secondo invece ne rappresenta il negativo. Uno degli scopi della decostruzione è evidenziare l'arbitrarietà di tali dicotomie in virtù dell'assenza di un'originarietà e dell'essenziale reversibilità di queste dualità gerarchiche. Emerge così come nelle opposizioni binarie il termine superiore non risulta presente, identico a sé stesso, originario, perché si costituisce solo a partire dalla subordinazione ed esclusione dell'altro che, perciò, non può più dirsi derivato, in quanto necessario alla costituzione del concetto dominante.

La decostruzione non mira a risolvere le contraddizioni del testo, ma a mantenerle in tensione, facendo emergere coppie concettuali indecidibili. Analogamente, l'ironia non conduce a una sintesi risolutiva, ma produce una zona di instabilità. Essa non sceglie un polo dell'opposizione, ma li fa collidere, li intreccia chiasmaticamente, mettendo in crisi la logica binaria. In questo senso, può essere letta come una pratica discorsiva dell'indecidibile. Come il supplemento derridiano, l'ironia appare come eccedenza perturbante: sembra venire "dopo", ma in realtà mostra che il discorso non ironico non sia mai stato pieno, autosufficiente, trasparente. L'ironia, in questo senso, potrebbe essere vista come una modalità del linguaggio che ne rende visibile l'intrinseca instabilità.

Il pensiero di Derrida trova notevole fortuna nella critica letteraria nordamericana, dove si sviluppa il cosiddetto *Deconstructive Criticism*, i cui studiosi condividono tutti la concezione dell'interpretazione come «mislettura» (*misreading*), come cioè fraintendimento inevitabile di ogni

testo data la presenza di una molteplicità di direzioni contenute in esso e le relative plurime letture (tutte altrettanto plausibili quandanche in contraddizione tra loro). L'impossibile chiusura del testo implica un'altrettanta impossibile chiusura dell'attività critica. La dialettica tra «letterale» e «figurale» non rappresenta un arricchimento, al contrario si configura sempre come conflittuale, come irrimediabilmente ambigua, tanto da rendere impraticabile determinare con certezza quale dei due livelli prevalga sull'altro.

Tra i tanti esponenti di questa congerie critica, De Man si interessa allo studio delle figure retoriche, in virtù di una presunta irriducibile figuralità o retoricità del linguaggio stesso. Egli tratta il tema dell'ironia in due saggi: *The Rhetoric of Temporality* (1971) e *The Concept of Irony* (1977). Il primo dei due (le cui conclusioni verranno ridiscusse e revisionate nel secondo) associa l'ironia al tropo dell'allegoria, due figure considerate inseparabili e irriducibili, intese entrambe come due tropi complementari di una stessa esperienza del tempo.

La caratteristica precipua dell'allegoria è il suo differimento spazio-temporale, perché si collega sempre a uno spazio e a un tempo diversi da quelli che rappresenta, rimanda a un altro segno che la precede, un segno con cui non può mai coincidere e si allontana da un'origine anteriore che si rivela in realtà inconsistente.

> Whereas the symbol postulates the possibility of an identity or identification, allegory designates primarily a distance in relation to its own origin, and, renouncing the nostalgia and the desire to coincide, it establishes its language in the void of this temporal difference. In so doing, it prevents the self from an illusory identification with the non-self, which is now fully, though painfully, recognized as a non-self (De Man, 1983: 207).

Allegoria e ironia condividono la stessa struttura disgiuntiva, sono figure della duplicazione e dello sdoppiamento, dove:

> The relationship between sign and meaning is discontinuous, involving an extraneous principle that determines the point and the manner at and in which the relationship is articulated. In both cases, the sign points to something that differs from its literal meaning and has for its function the thematization of this difference (*ivi*: 209).

De Man tratta anche la relazione tra ironia e coscienza, a partire dall'esempio del cadere per strada e della conseguente risata che rivolgiamo a noi stessi che cadiamo, ripreso da *De l'essence du rire* di Baudelaire. Nel descrivere quest'esperienza l'accento viene posto sul *dédoublement*, cioè lo sdoppiamento del soggetto. Il processo riflessivo – guardare l'io empirico cadere e riflettere sulla caduta - non solo avviene attraverso il linguaggio, ma trasferisce l'io dal mondo empirico (in cui esiste in uno stato di inautenticità) in un mondo costituito dal e nel linguaggio, dove esso è sia un oggetto nel mondo che il mezzo attraverso il quale differenziarsi dal mondo. Questa coscienza

ironica afferma la conoscenza dell'inautenticità dell'io empirico e può esistere solo a sue spese. Riprendendo la definizione baudelairiana dell'ironia come «le comique absolu», De Man sottolinea come nell'ironia, all'interno della coscienza, si confrontano due sé in un rapporto che non è tuttavia intersoggettivo:

> The reflexive process not only occurs *by means of* language as a privileged category, but it transfers the self out of the empirical world into a world constituted out of, and in, language […]. Language thus conceived divides the subject into an empirical self, immersed in the world, and a self that becomes like a sign in its attempt at differentiation and self-definition (De Man, 1983: 213, corsivo nel testo).

L'ironia mette in questione l'autenticità del nostro essere nel mondo e si rivela come *vertige* fino al punto della follia, una sorta di follia lucida:

> When we speak, then, of irony originating at the cost of the empirical self, the statement has to be taken seriously enough to be carried to the extreme: absolute irony is a consciousness of madness, itself the end of all consciousness; it is a consciousness of a non-consciousness, a reflection on madness from the inside of madness itself. But this reflection is made possible only by the double structure of ironic language; the ironist invents a form of himself that is "mad" but that does not know its own madness; he then proceeds to reflect on his madness thus objectified (*ivi*: 216).

Il linguaggio ironico divide il soggetto in un io empirico costretto a vivere in modo inautentico, e in un altro io, che esiste solo nella forma di un linguaggio che è pienamente consapevole di questa inautenticità. L'io empirico è rimpiazzato da un soggetto linguistico, in una disgiunzione non ricomponibile nemmeno dalla «irony of irony», cioè dalla relazione ironica dell'io ironico con sé stesso.

Per De Man l'ironia è un processo senza fine che non porta mai alla sintesi, poiché «engenders a temporal sequence of acts of consciousness which is endless» (*ivi*: 220). Essa non si muove verso l'unità, ma è invece la «recurrence of a self-escalating act of consciousness» (*ibidem*). È un movimento infinito di lucida follia: una coscienza della non-coscienza. L'esperienza del tempo sperimentata nell'ironia è una continua interruzione (alludendo alla definizione schlegeliana dell'ironia come «parabasi permanente»), complementare al differimento spazio-temporale dell'allegoria rispetto a un'irraggiungibile anteriorità: «allegory and irony are thus linked in their common discovery of a truly temporal predicament. They are also linked in their common demystification of an organic world postulated in a symbolic mode of analogical correspondences or in a mimetic mode of representation in which fiction and reality could coincide» (*ivi*: 222). Ironia e allegoria mostrano come la temporalità non possa essere vissuta in modo organico, ma solo in termini di differenza, di distanza e di non totalità. Specificatamente:

> Irony divides the flow of temporal experience into a past that is pure mystification and a future that remains harassed forever by a relapse within the inauthentic. It can know this inauthenticity but can never overcome it. It can only restate and repeat it on an increasingly conscious level, but it remains endlessly caught in the impossibility of making this knowledge applicable to the empirical world. It dissolves in the narrowing spiral of a linguistic sign that becomes more and more remote from its meaning, an it can find no escape from this spiral (*ibidem*).

Allegoria e ironia si differenziano però nella direzione. Infatti, la prima opera in modo diacronico, esiste «within an ideal time that is never here and now but always a past or an endless future» (*ivi:* 226), dà un'illusoria impressione di durata nel tempo per via della «tendency of the language toward narrative, the spreading out along the axis of imaginary time in order to give duration to what is, in fact, simultaneous within the subject» (*ivi:* 225). Al contrario, l'ironia agisce in modo sincronico, è caratterizzata dall'istantaneità «at which the two selves, the empirical as well as the ironic, are simultaneously present, juxtaposed within the same moment but as two irreconcilable and disjointed beings» (*ivi:* 226). Il tempo è ridotto così a un singolo momento, e la linea temporale è spezzettata in una successione di momenti isolati vissuti da un sé diviso. Eppure, in definitiva, allegoria e ironia sono due facce della stessa fondamentale esperienza del tempo: «both are determined by an authentic experience of temporality which, seen from the point of view of the self-engaged in the world, is a negative one» (*ibidem*).

The Concept of Irony è la trascrizione di una conferenza tenuta alla Ohio State University il 4 aprile 1977, oggi raccolta in *Aesthetic Ideology*. Il punto di partenza è la constatazione che l'ironia non costituisce un tropo come tutti gli altri, anzi si direbbe comprenderli tutti, configurandosi come «the trope of tropes» perché implica una negazione più radicale del letterale rispetto agli altri. Infatti, essa pone la questione della «teoria dell'illeggibilità», dell'opacità contraddittoria insita nel linguaggio, mettendone in crisi quindi il funzionamento stesso. Condotto fino in fondo, lo spirito ironico può dissolvere qualunque cosa in una catena infinita, compromettendo «the possibility of understanding, the possibility of reading, the very readability of texts, the possibility of deciding on a meaning or on a multiple set of meanings or on a controlled polysemy of meanings» (De Man, 1997: 167). L'ironia non è quindi un semplice allontanamento del linguaggio dal significato diretto o letterale, che tuttavia ne presuppone l'esistenza, ma un duplice allontanamento da qualsiasi presunzione di un significato unico conoscibile o di un linguaggio "autentico".

De Man elenca tre modi comunemente praticati per disinnescare l'ironia. Il primo la riduce a una pratica estetica o a un dispositivo artistico che consente all'ironista di raggiungere una distanza estetica dal materiale. Il secondo la riscrive come dialettica del sé in un'ottica di distanziamento e sdoppiamento dell'io che riflette su sé stesso. Il terzo la assorbe in una dialettica

della storia, in modo che questa diventi una serie di momenti ironici all'interno di un modello dialettico di progressione storica. Nel suo percorso, De Man (*ivi*: 172) riassume brevemente la concezione fichtiana della soggettività, sottolineando la natura essenzialmente linguistica del sé, che diviene una proprietà del linguaggio e la condizione stessa della dialettica. Il linguaggio, inoltre, pone simultaneamente il sé e il non-sé, ed è solo grazie a ciò che le proprietà del sé possono essere discusse; quando i poli interagiscono si delimitano a vicenda e permettono di fare confronti e giudizi. Da qui la (de)limitazione e la definizione di cui parla Schlegel in relazione al sé: *Selbstbeschränkung* (cfr. *supra*, I.3.2.1.).

La possibilità di isolare e scambiare proprietà tra entità per una comparazione e un giudizio è in definitiva, per De Man, la struttura dei tropi, deducendone che il sistema fichtiano è un sistema tropologico, una teoria dei tropi:

> Now, this whole system, as I have begun to sketch it out here, is first of all a theory of trope, a theory of metaphor, because (that's why I had to go through those steps) the circulation of the property (*Merkmal*) described in the act of judgment here is structured like a metaphor or a trope, is based on the substitution of properties. It's structured like a synecdoche, a relationship between part and whole, or structured like a metaphor, a substitution on the basis of resemblance and of differentiation between two entities. The structure of the system is tropological. It is the tropological system in its most systematic and general form (*ivi*: 176).

Secondo De Man, la concezione fichtiana della soggettività è paragonabile a una narrazione allegorica carica di negatività, in quanto il sé non è mai in grado di sapere che cosa è, non può mai essere identificato come tale, cioè con attributi positivi, perciò i giudizi emessi dal sé su sé stesso non sono stabili. Rifacendosi a Schlegel, l'ironia verrà definita come «the permanent parabasis of the allegory of tropes», perché la coerenza narrativa e la sistematicità di quest'ultima è ciò che l'ironia interrompe e distrugge. La qualità di rottura consente a De Man di associare l'ironia all'anacoluto, la figura in cui le aspettative sintattiche di una frase o di un periodo vengono violate. Non si verifica quindi un effetto-inversione, come vorrebbe la tradizione antifrastica, ma piuttosto un effetto-interruzione, che rendono l'ironia definibile in termini di anacoluto o di parabasi (che, ricordiamo, è l'interruzione dell'illusione narrativa con un cambiamento di registro retorico e l'intrusione della voce autoriale).

Nel decostruzionismo, dunque, l'ironia evidenzia la complessità e l'instabilità del linguaggio. L'aspetto problematico è che in tal modo l'ironia risulta moltiplicata e innalzata alla seconda potenza, all'«ironia dell'ironia», e tale espansione al linguaggio in quanto tale la priva di specificità e funzione. Oltretutto nemmeno De Man – che dell'ironia parla esplicitamente – offre un'illustrazione del suo funzionamento. L'ironia si qualifica come strutturale, endemica e

insopprimibile, indistinguibile dal resto del testo e slegata dall'intenzionalità del parlante. Invece, come sottolinea la critica Linda Hutcheon:

> To call something ironic is to frame or contextualize it in such a way that, in fact, an intentionalist statement has already been made—either by the ironist or by the interpreter (or by both). In other words, intentional/non-intentional may be a false distinction: all irony happens intentionally, whether the attribution be made by the encoder or the decoder (Hutcheon, 1994: 112-113).

L'intenzionalità comunicativa è cruciale per comprendere il fenomeno dell'ironia, ed è proprio su questa che porranno l'accento le teorie pragmatiche novecentesche.

I.4.3. La critica letteraria e l'ironia postmoderna

I.4.3.1 La fine per oltrepassare la fine

> Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente". A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'*ironia*... Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore (Eco, 2010: 529, corsivo mio).

Seppur brevi, le pagine delle *Postille a Il nome della rosa* (1984) dedicate all'ironia postmoderna sono tra le più penetranti mai scritte sull'argomento. Come osserva Eco, nella letteratura tardonovecentesca l'ironia diviene una cifra dominante in un contesto in cui il postmodernismo non si configura come un movimento unitario né come una scuola dotata di un programma condiviso. Al contrario, si presenta come un orizzonte estetico diffuso, all'interno del quale ogni autore sviluppa una poetica irriducibilmente singolare, pur muovendosi a partire da premesse comuni e mostrando evidenti affinità stilistiche e tematiche.

Pur senza una cornice normativa e senza un centro teorico forte, l'ironia è uno degli elementi unificanti, un elemento trasversale capace di tenere insieme pratiche narrative profondamente eterogenee, senza risolverle in un sistema coerente (cfr. Hutcheon, 1988). Sebbene le sue espressioni più precoci e radicali si manifestino negli Stati Uniti, il postmodernismo non ha

confini nazionali. Come ricostruisce Barth (1984), il panorama comprende autori quali Donald Barthelme, Robert Coover, Kurt Vonnegut, Thomas Pynchon e Don DeLillo, ma si estende anche oltre l'area statunitense, includendo, tra gli altri, Raymond Queneau, gli scrittori del *nouveau roman* e Julio Cortázar. Nella genealogia proposta da Barth, inoltre, il postmodernismo riconosce come precursori Samuel Beckett, Jorge Luis Borges e Vladimir Nabokov, con un significativo richiamo anche al *Tristram Shandy* di Laurence Sterne.

Una prima difficoltà è definire con certezza cosa si intende per postmodernità e postmodernismo. Se di certo l'atteggiamento postmoderno ha un che di metastorico, trascurarne la specificità storico-culturale sarebbe inappropriato non meno di astrarre la modernità oltremisura sulla base del fatto che «non c'è mai stata un'epoca che non si sia sentita, nel senso eccentrico del termine, "moderna" e non abbia creduto di essere immediatamente davanti ad un abisso. La lucida coscienza disperata di stare nel mezzo di una crisi decisiva è qualcosa di cronico nell'umanità. Ogni epoca si presenta irrimediabilmente moderna» (Benjamin cit. in Ceserani, 1997: 9). Sulle peculiarità della postmodernità come epoca storica si rimanda all'importante opera *Raccontare il postmoderno* (1997) di Ceserani. Qui si guarderà invece al postmodernismo in campo letterario, dove l'ironia è preponderante tanto nel discorso critico quanto nella pratica artistica.

Anche in letteratura, Eco (2010: 528) nota che «malauguratamente "post-moderno" è un termine buono *à tout faire*», applicato «a tutto ciò che piace a chi lo usa» e che alcuni fanno slittare sempre più indietro: «prima sembrava adattarsi ad alcuni scrittori o artisti operanti negli ultimi vent'anni, poi via via è arrivato sino a inizio secolo, poi più indietro, e la marcia continua, tra poco la categoria del postmoderno arriverà a Omero». Tra gli aspetti che motivano questo slittamento al passato vi sono, per esempio, la tematizzazione dell'intertestualità e l'idea della riscrittura come congenita alla scrittura stessa. Pur non costituendo una novità, la svolta postmodernista è però data da una sorta di autocoscienza della letteratura senza precedenti: «it's almost like postmodernism is fiction's fall from biblical grace. Fiction became conscious of itself in a way it never had been» (Burn, 2012: 30).

Gli elementi primari del postmodernismo sono «ironia, gioco metalinguistico, enunciazione al quadrato» (Eco, 2010: 529). La letteratura postmoderna riflette in modo critico ed esibito sulle condizioni di esistenza della letteratura stessa e sui rischi a cui si va incontro con l'avanguardismo. Si tratta di un raccontare sul raccontare, di *meta-fiction* che sbriciola gli strumenti romanzeschi convenzionali (i rapporti di causa-effetto, la linearità, trasparenza e continuità della storia, la distinzione di generi e registri, la dicotomia tra cultura "alta" e cultura di massa e tra arte e intrattenimento, la chiusura del testo, la caratterizzazione dei personaggi, la selezione, disposizione e interpretazione del materiale da parte dell'autore). Una *meta-fiction*, tuttavia,

disincantata, consapevole del prezzo da pagare nello spingere la narrativa verso i suoi confini ultimi. «Il discorso post-moderno richiede, per essere compreso, non la negazione del già detto, ma il suo ripensamento *ironico*» (*ivi:* 530, corsivo mio).

Infatti, il modernismo[32] è stato una violenta reazione a quella che Bloom (1973) ha definito la «anxiety of influence», per la quale la letteratura avanza in modo agonistico, in un perpetuo scontro tra ogni scrittore e i suoi predecessori, in un interminabile ripetere e negare l'esperienza di chi è venuto prima. Riprendendo Eco, «il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci *ricatta*», e pertanto:

> L'avanguardia storica (ma anche qui intenderei quella di avanguardia come categoria metastorica) cerca di regolare i conti con il passato. "Abbasso il chiaro di luna", motto futurista, è un programma tipico di ogni avanguardia, basta mettere qualcosa di appropriato al posto del chiaro di luna. L'avanguardia distrugge il passato, lo sfigura: le *Demoiselles d'Avignon* sono il gesto tipico dell'avanguardia; poi l'avanguardia va oltre, distrutta la figura l'annulla, arriva all'astratto, all'informale, alla tela bianca, alla tela lacerata, alla tela bruciata, […], in letteratura alla distruzione del flusso del discorso, sino al collage alla Bourroughs, sino al silenzio o alla pagina bianca, in musica sarà il passaggio dall'atonalità al rumore, al silenzio assoluto (in questo senso il Cage delle origini è moderno) (Eco, 2010: 529).

In questa lotta all'ultimo sangue con la tradizione, il modernismo ha reso precaria la sopravvivenza stessa dell'arte, ha raggiunto un punto di non ritorno, una soglia oltre la quale incombe l'ammutolimento. La radicale rottura compiuta dal postmodernismo consiste nel prendere atto che la distruzione di tutte le convenzioni conduce al silenzio, tuttavia è impensabile un ingenuo ritorno alle origini, perché una volta strappato il cielo di carta (richiamando la famosa immagine de *Il fu Mattia Pascal*) Oreste si tramuta irrimediabilmente in Amleto. Perciò il passato deve essere non disintegrato, ma «rivisitato: con ironia, in modo non innocente» (*ivi*: 529). Per Barth (1984*:* 69, corsivo mio) «if Beethoven's Sixth were composed today, it may be an embarrassment; but clearly it wouldn't be necessarily, if done with *ironic* intent by a composer quite aware of where we've been and where we are».

Il postmodernismo non rappresenta semplicemente l'implosione del modernismo, ma piuttosto un deliberato portare alle estreme conseguenze quei presupposti per risignificarli e superare lo stallo. L'ironia diventa così il dispositivo principale di riflessione metaletteraria sulla possibilità stessa di sviluppare tecniche innovative e di andare oltre l'eredità del passato e dei suoi valori culturali. In questo si ritrova anche la componente "citazionale" ed "ecoica" che la caratterizza come fenomeno verbale in sé (cfr. *infra*).

[32] Termine della critica anglofona che rimanda, in sostanza, alle avanguardie storiche. Cfr. Cianci cit. in Simonetti (2011: 128).

L'ironia è cruciale nel postmodernismo perché, per sua natura, costituisce lo spazio simbolico di una palingenesi del linguaggio ottenuta a costo di un annientamento totale. Come il postmodernismo esaurisce fino in fondo lo sperimentalismo avanguardistico (che di per sé conduce al silenzio) e si serve di quelle macerie per porre le basi di una nuova narrativa, allo stesso modo l'ironia estremizza la naturale predisposizione del linguaggio a consumarsi con l'intento di rivivificarne la capacità di significazione. L'ironia postmoderna non è puro gioco citazionale, ma piuttosto una strategia di sopravvivenza del senso in un contesto in cui l'illusione di una creazione *ex nihilo* è definitivamente tramontata.

In quello che può considerarsi un vero e proprio manifesto del postmodernismo, cioè il saggio *The Literature of Replenishment* (1979) – che riprende e in parte rettifica gli intenti programmatici già espressi nella conferenza pubblicata poi come *The Literature of Exhaustion* (1967) – Barth riprende la sua idea del postmodernismo come «literature of exhausted possibility», travisata da critica e pubblico. Infatti, Barth (1984: 205) non intende che «literature, at least fiction, is *kaput*; that it has all been done already; that there is nothing left for contemporary writers but parody and travesty our great predecessors in our exhausted medium», anzi: «literature can never be exhausted, if only because no single literary text can never be exhausted – its "meaning" residing as it does in its transactions with individual readers over time, space and language». L'atteggiamento postmoderno sta nel fatto che, di fronte al vicolo cieco cui ha condotto il modernismo, ci si serve di quello stesso vicolo cieco per uscirne, realizzando un'opera del tutto nuova (*ivi:* 70).

L'eredità moderna è, secondo Barth, la sensazione apocalittica di aver «just about shot its bolt» (*ivi:* 71), «an age of ultimacies and "final solutions" – at least *felt* ultimacies, in everything from weaponry to theology, the celebrated dehumanization of society, and the history of the novel» (*ivi*: 67, corsivo nel testo). Ciononostante, c'è una profonda «difference between the *fact* of aesthetic ultimacies and their artistic *use*. What it comes to is that an artist [un artista postmoderno] doesn't merely exemplify an ultimacy; he employs it» (*ivi*: 68, corsivi nel testo).

Il postmodernismo si distacca sia dalla fiducia incondizionata nel concetto di nuovo, sia dalla convinzione di poter liquidare del tutto il passato, tratti entrambi distintivi del modernismo. Non teme la difficoltà di scrivere opere originali, anzi ne afferma la non necessità, disinnescando così la «anxiety of influence». Il postmodernismo afferra non solo la staffetta offerta dal modernismo, ma anche quella dell'epoca premoderna, che invece le avanguardie avevano gettato via con violenza. In questo modo, la letteratura dell'«exhaustion» si tramuta in letteratura del «replenishment»:

> On the other hand, it is not longer necessary, if it ever was, to repudiate *them*, either: the great premodernists. If the modernists […] taught us that linearity,

> rationality, consciousness, cause and effect, naïve illusionism, transparent language, innocent anecdote, and middle-class moral conventions are not the whole story, then from the perspective of these closing decades of our century we may appreciate that *the contraries of those things are not the whole story either*. Disjunction, simultaneity, irrationalism, anti-illusionism, self-reflexiveness, medium-as-message, political olympianism, and a moral pluralism approaching moral entropy – these are not the whole story either (Barth, 1984: 203, primo corsivo nel testo).

Il programma proposto da Barth è, allora, una sintesi delle antitesi, una riconciliazione tra la modalità di scrittura pre-modernista e quella modernista. Lo scrittore ideale postmoderno, per Barth, «neither merely repudiates nor merely imitates either his twentieth-century modernist parents or his nineteenth-century premodernist grandparents. He has the first half of our century under his belt, but not on his back» (*ibidem*).

Secondo Briasco (2020: 12), in realtà, i postmodernisti si trovano di fronte una crisi delle regole del narrare non per assenza di nuovo materiale narrativo, quanto, al contrario, per una «tendenza alla sovrabbondanza e all'eccesso». La contemporaneità è una fitta rete di simboli in cui sono saltate tutte le gerarchie di significati, un'impenetrabile miriade di stimoli, di informazioni, di schegge di senso. Il postmodernismo, allora, accetta la sfida di questo mondo impazzito: lo sforzo è di «riprodurre e di trasformare in lingua e struttura il fertile caos della contemporaneità» (*ivi*: 19). L'inclusione di questa enorme mole, «la scelta deliberata di non scegliere, diventa la metafora di un nuovo blocco creativo che deriva da un eccesso dello sguardo e della penna» (*ivi:* 14).

Questa rinegoziazione ironica del senso investe direttamente anche la figura del lettore. L'antiperformatività tipica dell'ironia inceppa i meccanismi letterari tradizionali per riflessione critica sul narrare in collaborazione col lettore. Si invita a una complicità in un continuo smontare, riassemblare, meta-narrare. Non a caso alcune opere postmoderne sono dei romanzi-gioco. Per esempio, in *Rayuela* (1963), Cortàzar riprende gli schemi e i meccanismi dell'omonimo antico gioco per bambini che si svolge su un tracciato di caselle disegnato per terra. Il lettore può così dilettarsi a comporre svariati e distinti punti di vista e vere e proprie linee narrative parallele grazie all'opportunità di stabilire l'ordine dei capitoli. Questo esempio è emblematico non solo di un atteggiamento non solo di rottura dell'usuale predeterminazione del testo rigenerando il valore del montaggio, ma anche di un invito al lettore a farsi egli stesso autore. Il postmodernismo, quantomeno in origine, ha l'intento comune alle avanguardie di «de-familiarizzare» il linguaggio e le forme classiche per mostrarne la non neutralità. Il linguaggio non rispecchia il reale, parla a sé stesso, così come le opere non raccontano direttamente la vita ma rimandano ad altre opere in un fitto rapporto intertestuale.

Il lettore che il postmodernismo intende plasmare è un lettore capace di resistere agli abbagli interpretativi, a non dar cieca fiducia al linguaggio perché esso tende a tradirci con le sue falle. È

un lettore che deve essere straniato e quindi risvegliato dalla cecità indotta dalle strutture che non sa di abitare. I postmodernisti autorevoli non sono autoreferenziali ma mirano a costruire un lettore disincantato e cosciente della finzionalità della letteratura, che sia capace di resistere alle incrinature messe in luce tramite l'ironia, che non esiga dall'arte un facile intrattenimento ma piuttosto un senso più profondo, inseguito nonostante la fatica imposta dai pirotecnici sperimentalismi (che non sono concepiti come fini a sé stessi). La sottrazione di un senso chiaro è funzionale a disinnescare la pretesa di cercare dappertutto un significato univoco alle cose e agli eventi, senza per questo cadere nel nichilismo.

Allo stesso modo l'ironia, sebbene rischi di sfociare nel disfattismo o nella perdita di valori, si tratta di un mezzo imprescindibile per affievolire le rigidità della morale, per mostrare le contraddizioni della comunicazione e della realtà stessa, con l'intento non di negarle, ma di accoglierle in quanto tali.

I.4.3.2 Il volo di Icaro dell'ironia: la controversa deriva postmodernista

L'ironia postmoderna è una questione estremamente dibattuta anche per quanto riguarda la sua funzione sociale e politica. Una delle analisi più acute da questo punto di vista si ritrova in *E Unibus Pluram. Television and U.S. Fiction* (1993) di Foster Wallace, da leggersi in parallelo con l'estesa intervista con Larry McCaffery, rilasciata nello stesso anno. Questo dittico è la base irrinunciabile per cogliere appieno non soltanto la prospettiva di Wallace sulla cultura contemporanea, ma anche la sua estetica e gli obiettivi che, a suo parere, la letteratura dovrebbe perseguire. In particolare, nel saggio il tema centrale è il nesso tra ironia, postmodernisti contemporanei e cultura del consumo e dell'intrattenimento simboleggiata *in primis* dalla televisione.

Foster Wallace liquida le invettive che dipingono la televisione come l'apoteosi del Male, come un'entità diabolica che manipola e corrompe un pubblico innocente e indifeso, nel tentativo non di una difesa, quanto di una meticolosa diagnosi:

> U.S. viewers' relationship with TV is essentially puerile and dependent, as are all relationships based on seduction. […]. But what's seldom acknowledged is how complex and ingenious TV's seductions are. It's seldom acknowledged that viewers' relationship with TV is, albeit debased, intricate and profound. It's easy for older writers just to bitch about TV's hegemony over the U.S. art market, to say the world's gone to hell in a basket and shrug and have done with it. But I think younger writers owe themselves a richer account of just why TV's become such a dominating force on

> people's consciousness, if only because we under like forty have spent our whole conscious lives being *part* of TV's audience (Burn, 2012: 21).

Lo sforzo di Foster Wallace è di rivendicare il peso della cultura commerciale di massa nello sviluppo del postmodernismo, indispensabile per inquadrare non solo gli stilemi di questa nuova narrativa, ma anche le sue conquiste e i suoi fallimenti sul piano socio-culturale. In particolare, l'interrogativo principale del saggio è risalire alle ragioni per cui «irony, irreverence, and rebellion come to be not liberating but enfeebling in the culture today's avantgarde tries to write about» (Foster Wallace, 1997: 2.75).

In un mondo che ha disciolto il valore esemplare del passato nonché le grandi narrazioni della modernità, l'immaginario collettivo non poggia più sugli archetipi a cui si rifacevano le epoche precedenti. La cultura secondo-novecentesca ha forgiato i suoi miti, legati ai prodotti e ai personaggi dell'intrattenimento, icone della società massmediatica dei consumi. Le influenze della cultura popolare sulla letteratura non si limitano a riprese e artifici retorici. La commistione di generi e di registri, e lo sfumare dei confini tra letteratura alta e letteratura bassa – entrambe cifre del postmodernismo, presenti anche nei progetti letterari più raffinati – si devono al fatto che la cultura commerciale diviene una vera e propria «riserva mitopoietica», un serbatoio di simboli a cui gli autori postmoderni attingono a piene mani sin dalla loro comparsa.

Per quanto il postmodernismo, quantomeno agli esordi, sia animato da una vocazione sovversiva nei confronti della società del suo tempo, le critiche che muove non sfociano in un moralismo accusatorio. L'ironia postmoderna è anche autoironia, perché c'è la consapevolezza di essere tutti figli dello stesso contesto; gli scrittori postmoderni, infatti, sono i primi scrittori «watchers», cioè nati con la televisione. Lo sforzo, dunque, è teso ad aguzzare lo sguardo nei confronti di contraddizioni così sottili da risultare invisibili.

L'elemento centrale che accomuna postmodernismo, ironia e televisione è la metarappresentazione. Foster Wallace parla di «*metawatching*» e ritiene che sia l'anello di congiunzione tra la letteratura americana del secondo Novecento e la televisione, in sviluppo parallelo tra loro. Da una parte, la riflessione postmoderna sulle possibilità per la letteratura di verbalizzare il reale comporta un progressivo ripiegamento su di sé fino alla metanarrazione gratuita; dall'altra, la televisione, soprattutto a partire dalla metà degli anni Ottanta, abbandona gradualmente quell'iniziale atteggiamento apologetico verso i valori dall'ipocrisia sempre più malcelata (onestà, imparzialità, ingenuità, autorità), e per difendersi dalle accuse di assenza di un nesso sensato col mondo esterno, semplicemente rinuncia a instaurare quel nesso, lo rende superfluo, neutralizzando quelle critiche non tanto perché illegittime, ma perché irrilevanti. «This

high-cultural postmodern genre, in other words, was deeply informed by the emergence of television and the metastasis of self-conscious watching» (Foster Wallace, 1997: 1.285).

L'ironia è il dispositivo comunicativo di metavisione per eccellenza. Costitutivamente essa implica uno sdoppiamento, un "guardarsi guardare". L'ironista si scinde in soggetto e oggetto dell'atto linguistico: prende per un attimo le veci di un parlante comune che vuole osservare dall'esterno, ma nel farlo non può evitare di impersonarlo, seppure per poco. Per questo lo straniamento risulta così efficace. L'attacco di Foster Wallace non è rivolto all'ironia in quanto tale, ma all'istituzionalizzazione di un certo tipo di ironia da parte della TV e della cultura di massa in genere, causata dal fatto che la critica ironica non è di per sé sufficiente per risolvere i problemi, ma deve essere accompagnata da una progettualità. L'ironia, infatti, è un'*extrema ratio* da usare nelle emergenze, «carried over time, it is the voice of the trapped who have come to enjoy their cage. » (Hyde cit. *ivi*: 2.76).

L'originaria ironia postmoderna perseguiva obiettivi analoghi a quelli delle contestazioni giovanili degli anni Sessanta, era animata dagli stessi intenti idealistici, nello specifico demolire la visione del mondo egemonica che la mimesi aveva sempre dato per scontata e contribuito a preservare. Si trattò di un'operazione difficile e dolorosa, ma proficua, perché approdò a una «grim diagnosis of a long-denied disease» (*ivi*, 2.74). L'errore di valutazione fu però quello di presumere che «etiology and diagnosis pointed toward cure, that a revelation of imprisonment led to freedom » (*ibidem*).

> It [irony] performs a really useful function by getting rid of a lot of platitudes and myths in America which were no longer serviceable, but it also hasn't left anything to rebuild with besides this ethos of jaded irony and self-aware nihilism and acquisitivism. […]. The original urge toward irony and self-consciousness that in the Sixties was young people's way of insulating themselves against the sort of ravening hypocrisy of institutions like the government or advertising has become insinuated in popular culture, and as it's been insinuated in popular culture, popular culture itself has become vastly more efficient and pervasive in American life (Burn, 2012: 17)

L'idealismo benefico dell'originaria ironia postmoderna non è messo in discussione, né è messa in discussione l'importanza dello sperimentalismo letterario degli anni Sessanta. Per Foster Wallace (1997: 2.73) «the rebellious irony in the best postmodern fiction wasn't just credible as art; it seemed downright socially useful in its capacity for what counterculture critics called "a critical negation that would make it self-evident to everyone that the world is not as it seems"». Il punto, quindi, sta nel commisurare i mezzi agli scopi da raggiungere.

I primi postmoderni hanno svolto il loro ruolo, e cioè quello di demistificare i falsi miti in voga fino ad allora. La sfida della nuova generazione di scrittori doveva essere, per Foster Wallace, ricostruire un nuovo sistema di valori, operazione impossibile se ci si attrezza solo di strumenti

distruttivi («This is a generation that has an inheritance of absolutely nothing as far as meaningful moral values, and it's our job to make them up, and we're not doing it», Burn, 2012: 18).

L'inadempienza nei confronti di questo compito ha incancrenito ulteriormente la situazione, con conseguenze negative su più fronti: l'ironia è degenerata in cinismo sterile e deresponsabilizzante; la *metafiction* si è ridotta a un virtuosismo vuoto e narcisista, volto a sfoggiare le proprie abilità scrittorie, anche perché connesso all'affermarsi, grazie alla cultura massmediatica, della "guardabilità" e dell'apparenza come qualità umane più significative; la cultura di massa ha inglobato e neutralizzato gli strumenti con cui i postmodernisti volevano attaccarla, e in tal modo si è messa al riparo da ogni critica.

I veri nemici di Wallace sono gli epigoni di questi grandi maestri, gli autori venuti dopo gli anni Ottanta, che hanno ridotto la *metafiction* a una pura moda e a trasgressione delle regole fine a sé stessa. Il quadro che si delinea negli Stati Uniti dagli anni Ottanta in poi vede contrapporsi da una parte i «*crank-turners*», dall'altra la cosiddetta «*Image-Fiction*» (sottogenere da altri definito «*post-post-modernismo*» o anche «*iperrealismo*»), cioè una certa tecnica postmoderna di stampo ancora una volta ironico e autoriflessivo, accompagnata però dall'adattamento delle vecchie tecniche del realismo agli anni Novanta, sfruttando il richiamo all'immaginario pop. La *Image-Fiction* non fa soltanto dei diretti riferimenti alla cultura televisiva, vuole invece essere una *reazione* a quella cultura. Tuttavia, entrambe le correnti sono ritenute fallimentari da Foster Wallace, per via dello stesso motivo, ossia l'uso continuo dell'ironia.

Gli epigoni postmodernisti relegano la letteratura a un virtuosismo autocompiaciuto e non prendono nulla sul serio, facendo così degenerare l'ironia in vacuo cinismo nichilista. D'altra parte, per quanto animata da un autentico progetto socioartistico, la *Image-Fiction* non raggiunge gli obiettivi che si prefigge, né può raggiungerli con gli strumenti che ha assunto. Essa, infatti, riapre il fuoco utilizzando l'irriverenza e l'ironia tipicamente postmoderne, ma in un momento storico in cui la televisione «ingeniously absorbing, homogenizing, and representing the very same cynical postmodern aesthetic that was once the best alternative to the appeal of Low, over-easy, mass-marketed narrative» (*ivi*, 1.422). Perciò, «if anarchy actually wins, if rulelessness become the rule, then protest and change become not just impossible but incoherent» (*ivi*, 2.89).

La televisione, ricevendo da più parti accuse di manipolazione, di impoverimento dei valori e della cultura, di lavaggio del cervello, dalla metà degli anni Ottanta assorbe le tecniche del postmodernismo, le svuota della loro carica sovversiva e le reimpiega per non essere più incolpata di abbindolare la gente. Diviene autoreferenziale in un gioco di rimandi non più alla realtà ma alle immagini, ai personaggi e agli espedienti televisivi stessi, sfondando anche la quarta parete. Inoltre, tramite questi richiami fa una consapevole parodia di sé stessa e diventa «immune to

charges that it lacks any meaningful connection to the world outside it» (*ivi*, 1.271). In sostanza, fa mostra di non prendersi sul serio, e riesce a tenere a sé lo spettatore perché, rendendolo complice dell'ironia, gli instilla un senso di superiorità dato dal fatto che lui ha colto il gioco e si distingue così dalla massa. Attraverso vari meccanismi, la televisione istituzionalizza l'ironia postmoderna, si appropria di quegli strumenti di rivolta per diventare impossibile da inchiodare, perché essa «interdict the question without attending to its subject is».

Foster Wallace allora parla addirittura di una «tyranny» dell'ironia, data dal fatto che, da una parte, la cultura dello spettacolo e del consumo l'ha istituzionalizzata, dall'altra gli scrittori non hanno elaborato altri strumenti con cui opporsi allo strapotere condizionante dei massmedia:

> And make no mistake: irony tyrannizes us. The reason why our pervasive cultural irony is at once so powerful and so unsatisfying is that an ironist is impossible to pin down. All U.S. irony is based on an implicit "I don't really mean what I'm saying." So what does irony as a cultural norm mean to say? That it's impossible to mean what you say? That maybe it's too bad it's impossible, but wake up and smell the coffee already? Most likely, I think, today's irony ends up saying: "How totally banal of you to ask what I really mean." Anyone with the heretical gal to ask an ironist what he actually stands for ends up looking like an hysteric or a prig. And herein lies the oppressiveness of institutionalized irony, the too-successful rebel: the ability to interdict the question without attending to its subject is, when exercised, tyranny. It is the new junta, using the very tool that exposed its enemy to insulate itself (*ivi*, 2.78).

Foster Wallace non è il solo ad aver ravvisato l'ambiguità alla base dell'ironia. Per esempio, Richard Rorty (cit. in Colebrook, 2004: 154) nota come «irony is often a way of keeping a language in place rather than a way of renovating language. To use a discourse ironically allows the continued articulation of that discourse and leaves that discourse in place». Quandanche con scopo polemico, l'ironia è costretta a fare i conti col proprio bersaglio invitando a una rilettura, perciò ripropone ciò che critica, incappando nel paradosso di contribuire al mantenimento di ciò che vorrebbe sgretolare:

> If masculinity, or a Western 'phallogocentrism' that can acknowledge no limits to its own desire and self-projection, is being repeatedly ironised as self-consuming, irony may be one more way for this subject of domination to sustain itself […]. Violence is presented, with the critique of this violence already anticipated and silenced. Any objection to these works as violent or masculinist could be rejected as being too literal, as having missed the subtlety of the irony. In criticising himself the white male subject of capitalism allows its images and fantasies to be given one more viewing (*ibidem*).

Il problema politico legato all'ironia postmoderna viene indagato dalla critica Linda Hutcheon, sottolineando il fatto che, pur ironizzando su sé stessa, la cultura dominante occidentale non fa che ripetersi sotto le stesse vesti, perciò non ne risulta intaccata, perché l'ironia scardina sì il senso

letterale, ma lo fa a partire da esso e dalla sua presentazione, perciò può passare inosservata o essere fraintesa:

> It is far too easy to forget the dangers in the face of the valorization of irony's subversive potential by much feminist, gay and lesbian, post-colonial and poststructuralist theory and practice […] the particular intersection—in the communicative space set up by meaning and affect—that makes irony happen is a highly unstable one, sometimes even a dangerous one. Whether it will become too dangerous, too risky is for the future to decide. Will there ever be another—safe—'age of irony'? Did one ever really exist? (Hutcheon, 1994: 204).

Hutcheon riconosce che gesti di ironia, lungi dall'evitare i vecchi miti dell'Occidente come punto di vista privilegiato, permettono ancora una volta all'Occidente di parlare in assenza di altri. La studiosa si chiede in principio se l'ironia sia un gesto sovversivo appropriato, quandanche gestita meglio, resa più esplicita o meno ambivalente. Permane dunque un'oscillante valutazione dell'ironia postmoderna: se da un lato viene valorizzata in quanto capace di porre una distanza critica dalle narrazioni egemonie, d'altro canto rischia di non essere colta o comunque consente a quelle narrazioni di perpetrarsi in modo sotterraneo.

I.4.4 Agli albori della pragmatica: innovazioni reali, limiti ereditati, ricezioni controverse

Le riflessioni novecentesche finora discusse si interessano poco o per nulla del funzionamento dell'ironia intesa come modalità della comunicazione ordinaria. I primi tentativi in questa direzione emergono nel campo della pragmatica, che si presenta come terreno favorevole a partire già dai suoi presupposti.

Difatti, l'assunto cardine di questo filone non è la valutazione delle proposizioni, intese come frasi astratte analizzate in termini di verità, ma quella degli enunciati, cioè atti linguistici situati in un contesto e prodotti da un parlante con uno scopo preciso, in rapporto alle sue intenzioni e alla realtà extralinguistica. Un'impostazione che risulta particolarmente significativa nel caso dell'ironia. Poiché l'attenzione di tale disciplina si concentra su ciò che i parlanti fanno attraverso le pratiche linguistiche, e non solo su ciò che dicono, le modalità indirette assumono un ruolo centrale. Ne è esempio il concetto di implicatura elaborato da Grice, così come l'importanza attribuita da Austin all'*uptake* nella *Speech Act Theory* (SAT), o le ricerche di Searle sugli Atti Linguistici Indiretti (ALI).

La svolta pragmatica nasce da una revisione profonda della semantica logico-filosofica del filone analitico, legata a una concezione verofunzionale del significato. Questa tradizione viene messa in discussione proprio dal suo interno, da alcuni intellettuali eterodossi che confluiscono nella cosiddetta filosofia del linguaggio ordinario. Le iniziali proposte sull'ironia risentono del processo di assestamento della nuova disciplina (a partire dagli anni Cinquanta), la quale deve inizialmente farsi posto tra le altre branche delle scienze filosofico-linguistiche. Per quanto riguarda l'ironia, un autentico affrancamento dalla tradizione antifrastica maturerà solo negli anni Ottanta.

Riflessioni che oggi chiameremmo di tipo pragmatico si trovano già nell'antichità, ma è solo nel Novecento che esse confluiscono in una disciplina autonoma: da qui l'idea di una vera e propria "svolta pragmatica". Un nodo tuttora nevralgico è il suo rapporto con la semantica e la necessità di stabilirne i rispettivi compiti, i rispettivi raggi d'azione, le interazioni e sovrapposizioni. In effetti, data la sua natura istituzionale, collettiva e intersoggettiva, tutta la lingua è in fin dei conti pervasa dalla dimensione pragmatica (persino la morfologia e la sintassi, apparentemente più atemporali e acontestuali). C'è chi si interroga allora sull'opportunità di farne un ramo di ricerca separato, poiché la semantica implica di per sé l'interazione tra parlanti e una negoziazione del senso. Questa istituzionalizzazione del secondo Novecento è dunque già di per sé indicativa di un'implicita separazione, poiché suggerisce che la dimensione pragmatica possa essere trattata come distinta rispetto alle altre componenti linguistiche. Pur con le cautele avanzate da diversi studiosi, l'affermazione della pragmatica come campo indipendente costituisce di per sé una presa di posizione teorica.

La pragmatica prende avvio non tanto in continuità con la semiologia e la linguistica continentali – già aduse a una profonda riflessione sulle interrelazioni tra l'attività linguistica concreta (la *parole* saussuriana) e la dimensione astratta e normativa della lingua (la *langue* saussuriana) – quanto piuttosto nel dialogo critico con la filosofia analitica. La premessa di fondo è che parlare non è descrivere stati di cose ma *agire*. Queste linee di ricerca muovono dalla consapevolezza che quando parliamo, quali che siano i nostri propositi, esercitiamo un'azione sull'altro, talvolta con conseguenze che non si erano messe in conto. La lingua non è fatta di mere asserzioni per descrivere oggetti e stati di cose (assunto cardine della filosofia analitica), è anzi uno strumento fondamentale attraverso cui compiamo degli atti linguistici, non meno concreti, impegnativi e incisivi di quelli non verbali. Anzitutto con la *Speech Act Theory* di Austin e la Teoria della Conversazione di Grice, ci si propone di indagare sia l'influenza del contesto sul linguaggio (poiché, per capire un'espressione, non possiamo prescindere da conoscenze sul mondo e sulle circostanze dell'enunciazione), sia l'influenza del linguaggio sul contesto («difatti, il linguaggio

agisce sulla situazione del discorso modificando le credenze dell'interlocutore o spingendolo all'azione», Diodato, 2013: 89).

Non si può trascurare questo aspetto parlando di ironia, spiccatamente performativa (sul piano linguistico ma anche su quello para- ed extralinguistico), in quanto essa mira a instaurare un certo legame con l'ascoltatore e ad esercitare un'azione. Parafrasando Russo Cardona (2017: 86), la parola ironica prefigura, sempre e marcatamente, una relazione umana.

Dati i suoi fondamenti, quindi, la pragmatica appare come uno dei primi programmi di ricerca adatti allo studio dell'ironia come fatto comunicativo *tout court*[33].

Una prima conquista da parte della disciplina è il rifiuto del cosiddetto «modello del codice». Secondo questo paradigma, che gli approcci pragmatici intendono mettere in discussione, la comunicazione consiste nella codifica e decodifica di messaggi: il parlante codifica i propri pensieri in parole che trasmette all'ascoltatore che, a sua volta, le decodifica. La lingua è intesa come un sistema tramite cui stabilire corrispondenze sostanzialmente univoche fra messaggi interni (idee, pensieri) e segnali esterni (parole, enunciati). Si incappa in eventuali fraintendimenti solo se 1) la codifica avviene in modo scorretto (per esempio con i lapsus); 2) rumori di sottofondo disturbano la trasmissione fisica dei segnali; 3) i due interlocutori non condividono (o, quantomeno, non completamente) il codice usato (quindi, se si parlano lingue diverse, se l'ascoltatore non conosce tutti i termini usati dal locutore, etc). Secondo tale modello, «la relazione fra messaggio e segnale è simmetrica e la comprensione è la reazione automatica a un segnale: l'interpretazione non coinvolge processi inferenziali e non richiede alcuna creatività» (Bianchi, 2009: X).

Come noto, tale visione si basa sul modello offerto dai due matematici Shannon e Weaver (1949): la comunicazione – che però gli autori non analizzano in quanto processo semiotico o linguistico, ma appunto ingegneristico-matematico – è un processo lineare di codificazione-decodificazione in cui basta conoscere e condividere il codice, e su cui non incidono significativamente né i parlanti né il contesto:

[33] Tuttavia, la presente trattazione intende mostrare come la pragmatica degli ultimi decenni, pur offrendo spunti innovativi nello studio dell'ironia, possa non costituire il campo di studio principe, perché in larga parte trascura la dimensione semiologica del linguaggio verbale. Ne consegue una difficoltà a riconoscere l'ironia nella sua componente propriamente semiotica e, quindi, in continuità col funzionamento dei codici linguistici (cfr. *infra*, V.1).

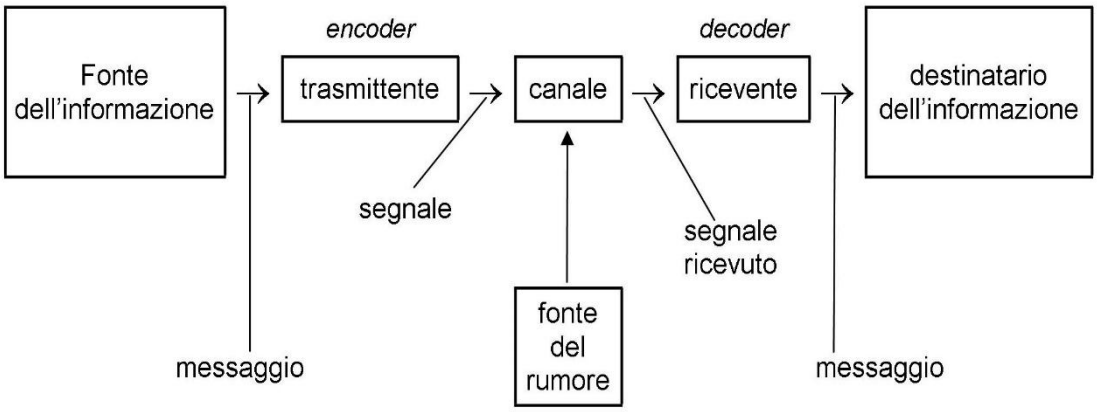


Figura 2 Il modello di Shannon e Weaver (1949)

Gli approcci pragmatici polemizzano con questo modello poiché la codifica, da essi identificata con la rappresentazione semantica dell'enunciato, non sempre rispecchia fedelmente il pensiero che l'enunciatore intende esprimere; anzi talvolta, anche da un punto di vista semantico, l'enunciato ammette altri scioglimenti del tutto legittimi. L'interpretazione di un messaggio chiama l'ascoltatore a riconoscere le intenzioni comunicative del parlante, e per far ciò è necessario postulare dei processi inferenziali, i quali consentono di derivare certe conclusioni alla luce di certe premesse che le giustificano.

Anche in rapporto alla comprensione di un semplice elenco di parole emerge l'impossibilità di assumere il linguaggio come strumento conoscitivo diretto della realtà, o di considerare la descrizione di stati di cose come sua funzione primaria – due capisaldi della filosofia analitica a partire da Frege[34]. Il modello del codice – derivato, del resto, da una teorizzazione, che non era destinata a descrivere la comunicazione umana – si rivela inadeguato a rendere conto della complessità interpretativa degli enunciati, perché le conoscenze usate per comprendere un messaggio non si esauriscono nel sistema-lingua, ma si intrecciano profondamente con la realtà extralinguistica. Perciò, in opposizione a questo modello, si afferma progressivamente il cosiddetto «modello inferenziale», che cerca di spiegare le deduzioni – spesso inconsapevoli e non necessariamente corrette – che guidano la comprensione durante l'interazione verbale (*inferenze*).

In questa nuova prospettiva, la comprensione linguistica è considerata un processo di attribuzione di intenzioni. Da una parte, il parlante esprime intenzioni o stati mentali tramite delle parole; dall'altra, l'ascoltatore riconosce quelle intenzioni o stati mentali, non semplicemente

[34] È importante sottolineare che nella tradizione linguistica continentale questo ostacolo non si presenta. Già Saussure, infatti, ricorda che la lingua è un fatto sociale, legato alle attività della massa parlante. Pur senza arrivare a una teorizzazione pragmatica in senso stretto, si coglie in questa impostazione la consapevolezza che la lingua non ha come unico scopo la rappresentazione della realtà, ma è invece radicata in pratiche sociali e convenzioni: serve a compiere azioni nel mondo e a partecipare attivamente alle pratiche sociali di una comunità linguistica.

decodificandoli, ma inferendoli dal comportamento del parlante e dalle informazioni di sfondo. In quest'ottica il messaggio non è un segnale, bensì un *indizio*, fornito intenzionalmente dall'interlocutore A all'interlocutore B, di ciò che vuol essere comunicato. Questa traccia viene seguita da B fino ad arrivare alla comprensione, attraverso 1) l'osservazione del comportamento linguistico e non del parlante, 2) le informazioni che conosce (o che crede di conoscere) su di lui, 3) le informazioni sul particolare contesto in cui sta avvenendo l'interazione, 4) le proprie conoscenze generali sul mondo. Non di rado il contenuto semantico ammette varie interpretazioni ugualmente plausibili, la scelta di propendere verso una o verso l'altra si basa su fattori pragmatici.

La prima formulazione del modello inferenziale si attribuisce a Paul Grice, il quale considera la comunicazione comporta un "leggere la mente altrui" (che i cosiddetti post-griceani riporteranno sul piano cognitivo al processo di *mindreading* o mentalizzazione). Basandosi su questo assunto, introduce alcune importanti distinzioni, tra cui quella tra *significato dell'espressione* (ciò che l'enunciato significa in base al codice, di natura atemporale) e *significato del parlante* (ciò che A *intende* dire formulando, tra i tanti possibili, proprio quell'enunciato, di natura occasionale). Ne consegue, nell'ambito del significato del parlante, la distinzione tra *detto* (ciò che A dice apertamente) e *implicato* (ciò che A lascia intendere o suggerisce).

Le teorie griceane – malgrado la profonda influenza esercitata non solo sulla filosofia del linguaggio, ma anche sulla filosofia della mente, sulla linguistica e sulle scienze cognitive – sono state criticate su più fronti. Secondo i post-griceani, tra cui spiccano i sostenitori della Teoria della Pertinenza, la caratterizzazione griceana dell'implicito non costituisce un superamento ma soltanto un'integrazione del modello del codice (cfr. *infra*, II.1). Ciononostante, è indubbia la centralità di Grice per l'evoluzione della pragmatica, ed è il primo a guardare all'ironia in modo nuovo, seppur non ancora risolutivo.

Un discorso a parte vale per la tradizione della Teoria degli Atti Linguistici. Innanzitutto, Austin dichiara apertamente di non voler affrontare il tema. Nella sua ottava *lecture*, infatti, parlando della distinzione tra locutorio, illocutorio e perlocutorio, Austin (1962: 104) indica di non volersi soffermare sui cosiddetti «etiolations», cioè «parasitic uses of language», cioè tutti quegli usi «"not serious", not the "full normal use"» – tra cui rientra l'ironia – perché è ancor più complicato indicare gli effetti perlocutori di questo tipo di usi di quanto già non lo sia per gli usi ordinari.

Searle (1979) tocca marginalmente l'argomento nel suo saggio *Metaphor*, partendo dalla distinzione tra «speaker's utterance meaning» e «word, or sentence, meaning». Mentre negli usi

letterali i due livelli coincidono, gli usi figurati sono casi particolari che afferiscono unicamente al significato del parlante.

Per Searle (1979: 113), l'enunciato ironico è così «obviously inappropriate to the situation», così «grossly inappropriate» che «the hearer is compelled to reinterpret it in such a way as to render it appropriate, and the most natural way to interpret it is as meaning the opposite of its literal form». Lo studioso non si discosta quindi dalla tradizione antifrastica, ed è vicino alla visione griceana degli usi non letterali come palesi violazioni di una delle Massime (cfr. *infra*), pur sottolineando cautamente la non esaustività della propria interpretazione:

> I am not suggesting that this is by any means the whole story about irony. Cultures and subcultures vary enormously in the extent and degree of the linguistic and extralinguistic cues provided for ironical utterances. […]. However, it is important to see that irony, like metaphor, does not require any conventions, extralinguistic or otherwise. The principles of conversation and the general rules for performing speech acts are sufficient to provide the basic principles of irony (*ibidem*).

Nonostante questo disinteresse da parte dei due fondamentali autori della Speech Acts Theory, alcuni studiosi successivi ad essa si ispireranno soprattutto grazie al concetto di forza illocutoria, la quale determina il tipo di impegno assunto e, di conseguenza, la natura dell'atto linguistico compiuto. È all'interno di questo quadro che, pur in assenza di una trattazione esplicita, l'ironia può essere reinterpretata come un uso particolare della forza illocutoria, in cui l'intenzione comunicativa del parlante si manifesta proprio attraverso la deviazione dai codici convenzionali dell'atto linguistico (cfr. Gentile, 2012). Récanati (2004) e Barker (2004), per esempio, si rifaranno a Searle (1975) e alla sua nozione di «Indirect Speech Acts», con cui si intende quei casi in cui la reale forza illocutoria dell'atto linguistico è agita utilizzando l'illocuzione convenzionale di un altro atto linguistico. Per esempio, "Mi potresti passare il sale?" è una domanda in termini letterali, ma grazie ad abitudini sedimentate il ricevente sa riconoscere che si tratta di una richiesta espressa in questo modo per ragioni di cortesia. In tali casi, il destinatario è chiamato a inferire l'intenzione comunicativa attraverso il contesto e le convenzioni pragmatiche che regolano l'interazione. Ciò che caratterizza l'ironia è dunque la riconfigurazione pragmatica della forza illocutoria, che invita l'ascoltatore a riconoscere il disallineamento intenzionale tra ciò che viene detto e ciò che si intende dire.

Dall'altra parte, malgrado il silenzio in fatto di ironia, Austin fornisce delle suggestioni filosofiche che si prestano a una rielaborazione profonda di un inquadramento semiologico dell'ironia. Di fatti, è questa l'operazione che cerca di compiere Russo Cardona (cfr. *infra*, III.4).

I.4.4.1 Grice: innovazioni e aporie della sua riflessione sull'ironia

Come anticipato, in questa compagine teorica l'ironia emerge in tutta la sua forza a partire soprattutto dagli anni Ottanta. Chiarire il suo sottile funzionamento appare interessante non solo di per sé, ma anche per capire le dinamiche generali della comunicazione indiretta. Come altre forme "oblique", l'ironia rende evidente la necessità, da parte degli interlocutori, di sviluppare competenze complesse e di impegnarsi in un lavoro inferenziale articolato, basato proprio su tali competenze, per comprendersi a vicenda. Di fatto, se la comunicazione è un processo probabilistico, di natura indeterminata, è in atto un lavoro, uno sforzo cognitivo il cui esito non è prevedibile.

Si dice che i primi trattamenti dell'ironia all'interno della "svolta pragmatica" risentano ancora della tradizione antifrastica, perché in molte occasioni pongono l'accento sul meccanismo di inversione semantica, che è sì frequentissimo nell'ironia, ma non ne rappresenta l'essenza. L'incongruenza è una componente costitutiva dell'ironia, ma si colloca, come più volte ribadito, sul livello contestuale: il conflitto si genera tra l'enunciato e i presupposti di sfondo su cui di norma poggia, non tra il significato dell'enunciato e il suo carattere controfattuale. L'equivoco è alimentato dall'abbondanza di casi in cui l'enunciato ironico è inappropriato rispetto al contesto e *anche* falso, in quanto non rispecchia la situazione di fatto. Se si guarda attentamente, però, non tutti gli enunciati che contraddicono la verità di uno stato di cose sono ironici o percepiti come tali, così come ci si può imbattere in enunciati veri ma indubbiamente ironici[35]. Oltretutto, l'ironista attua una tacita valutazione su ciò che si esprime, e talvolta la "verità" di un enunciato è di per sé irrilevante, poiché il bersaglio non è uno stato di cose ma una credenza, per definizione opinabile. Perciò, nell'ironia la falsità è un elemento aggiuntivo, mentre l'inappropriatezza è una componente imprescindibile.

Se si guarda all'enunciato «Che bella giornata!» durante un diluvio, è certamente vero che l'interlocutore non pensa che sia una bella giornata, ma non si risolve in ciò il suo intento. Le ipotesi che si potrebbero avanzare per spiegare l'incongruenza sono numerose (l'interlocutore è disinformato, è distratto, vuole ingannarci, è straniero e non parla bene la nostra lingua, è cieco e non vede la pioggia, ama le giornate uggiose …), come numerosi possono essere i motivi che hanno indotto il nostro interlocutore a servirsi di un modo ironico (prenderci in giro perché speravamo in una bella giornata; compiacersi perché il giorno prima lo aveva previsto ma nessuno gli aveva creduto; esultare per aver vinto una scommessa; sentirsi sollevato perché la

[35] Un enunciato come "La bambina è stata *privata* degli spinaci" può anche corrispondere a realtà, ma un suo uso ironico fa leva sulla sfumatura di "rinuncia" insita nel verbo "*privare*", che presuppone che alla bambina gli spinaci piacciano, e che il non mangiarli sia per lei fonte di dispiacere.

pioggia gli impedirà di fare qualcosa che non voleva; scacciare il dispiacere per il fatto che piova; cercare la nostra solidarietà a fronte dell'inconveniente; invitarci a non farci prendere dallo sconforto per il maltempo; essere sollevato perché ha trovato una scusa per recarsi in macchina da qualche parte e non con l'autobus o a piedi; rallegrarsi perché non dovrà portare a lavare la sua macchina; entusiasmarsi perché potrà indossare delle calosce che gli piacciono; gioire perché la pioggia ci impedirà di andar via subito e potremo trascorrere più tempo assieme …). Anche in un frangente apparentemente così banale, viene quindi operato un vaglio piuttosto diversificato, anche se in modo perlopiù inconsapevole. Inoltre, Mizzau (1984) sottolinea che «che bella giornata!» non è la sola reazione ironica possibile alla pioggia, si potrebbe dire invece: «Mi sembra di aver sentito qualche goccia», «Ho portato l'ombrello inutilmente», «Hai pensato di innaffiare le piante?» e ancora altre soluzioni che non si basano su un'esatta contrarietà. Perciò l'emergere dell'elemento antifrastico, laddove è presente, è soltanto il punto di partenza per un processo interpretativo che potrebbe anche non approdare a un risultato del tutto certo:

> In altri termini, anche nel caso più stereotipo di ironia come il dire "Bella giornata, oggi!" in una giornata di pioggia, l'oggetto linguistico non è tanto il contenuto esplicito dell'espressione quanto l'insieme di atteggiamenti e di precondizioni che portano solitamente ad affermare quell'enunciato e che sono sottesi a esso come presupposti impliciti e inindagati. In tal modo può essere oggetto di ironia l'atteggiamento di ottimismo e di compiacimento implicito in quell'espressione (Russo Cardona, 2017: 30).

Va tuttavia osservato che la ricezione delle prime riflessioni sull'ironia da parte dei filosofi del linguaggio ordinario si cristallizza in una vulgata che non sempre ha considerato con sufficiente attenzione alcuni aspetti filologici, e che dunque rischia di semplificare la complessità dei testi. Ad esempio, si accusa con particolare enfasi Grice di aver riproposto una versione aggiornata della concezione antifrastica, mentre un'analisi più attenta delle vicende editoriali dei suoi scritti rende incerto fino a che punto abbia effettivamente mantenuto le sue posizioni iniziali. Come sottolinea Garmendia (2018: 26), «a number of the alleged limitations of the Gricean account are due to the brevity of his notes on irony».

Le teorie di Grice si rivelano fruttuose nella misura in cui chiariscono la natura inferenziale della comunicazione, la correlazione tra il senso di un enunciato e l'intenzione del parlante, l'importanza del riconoscimento delle intenzioni reciproche, grazie a cui è ancora possibile proseguire una conversazione nonostante eventuali sgrammaticature o altre anomalie che, ragionando in termini esclusivamente semantico-formali, porterebbero irrimediabilmente all'arresto del codice. Nel caso dell'ironia, però, esse hanno un ruolo propedeutico, permane una

sostanziale continuità con la tradizionale concezione antifrastica. Grice (1975) riconduce, infatti, l'ironia al piano semantico-formale, considerandola una mera palese violazione della massima della Qualità, ovvero l'affermazione di un enunciato inequivocabilmente falso. Da qui discende l'affossamento della specificità dell'ironia, perché una tale interpretazione non spiega in che modo l'ironia differisca da una qualunque altra implicatura conversazionale.

Ritornando sulle proprie posizioni, Grice sposta dal contenuto semantico alle intenzioni del parlante e pone le basi di molte delle proposte post-griceane, grazie a tre punti in particolare:

1. *Irony is (Always) Negative*: l'ironia non riguarda il contenuto dell'enunciato, ma implica necessariamente un atteggiamento critico del parlante;

> […] Irony is intimately connected with the expression of a feeling, attitude, or evaluation. I cannot say something ironically unless what I say is intended to reflect a hostile or derogatory judgment or a feeling such as indignation or contempt (Grice, 1978: 124)

2. *To Speak Ironically Is to Pretend*: parlare ironicamente significa mettere in atto una finzione riconoscibile come tale;

> To be ironical is, among other things, to pretend (as the etymology suggests), and while one wants the pretense to be recognized as such, to announce it as a pretense would spoil the effect (*ivi*: 125).

3. *There Is No Such Thing as an Ironical Tone of Voice*: non esiste un tono ironico specifico, ma solo tonalità emotive (disprezzo, divertimento, ecc.) che in certi contesti assumono valore ironico.

> I am also doubtful whether the suggested vehicle of signification, the ironical tone, exists as a specific tone; I suspect that an ironical tone is always a contemptuous tone, or an amused tone, or some other tone connected with one or more particular feelings or attitudes; what qualifies such a tone as ironical is that it appears, on this and other occasions, when an ironical remark is made (*ivi*: 124).

Questo progresso è stato effettivamente riconosciuto dalla critica, ma forse non abbastanza valorizzato nella sua rapidità. Parlare di "evoluzione" rischia persino di essere fuorviante, a mio parere. I due contributi in cui Grice affronta l'ironia – *Logic and Conversation* e *Further Notes on Logic and Conversation* – furono sì pubblicati a distanza di anni (rispettivamente nel 1975 e nel 1978, in *Syntax and Semantics*), ma derivano entrambi dalle William James Lectures tenute a Harvard nel 1967. Le riflessioni sono quindi coeve, e questo dato filologico dovrebbe invitare a una valutazione più cauta e meno severa nei confronti di Grice. I teorici della Pertinenza ne hanno enfatizzato soprattutto le posizioni iniziali e hanno trascurato il fatto che già nello stesso anno

Grice rielaborava i propri presupposti[36]. Rimane aperta la domanda sul perché abbia scelto di pubblicare le sue lezioni in due contributi separati invece che in un testo unitario. Ciononostante questo dettaglio cronologico attenua la distanza fra le sue "prime" e le sue "seconde" posizioni.

Le considerazioni griceane sull'ironia poggiano su tre innovazioni generali da lui introdotte, che non si può fare a meno di affrontare preliminarmente.

La prima è l'idea del significato come intenzione, in base a cui la comunicazione verbale è un "leggere la mente" dell'altro[37], un processo di espressione e di riconoscimento reciproci di stati mentali che sfrutta il messaggio come *indizio* («evidence») da cui partire per rintracciare il senso inteso dal parlante. Da qui la distinzione tra:

1) *significato dell'espressione* – ciò che l'enunciato significa in base al codice; il significato convenzionale, di carattere atemporale («timeless meaning», Grice, 1989: 90).

2) *significato del parlante* – ciò che A *intende* dire formulando, tra i tanti possibili, proprio quell'enunciato; l'intenzione espressa in modo manifesto, di carattere occasionale, la cui soddisfazione consiste nel riconoscimento da parte di B («utterer's occasion-meaning», Grice, 1989: 91)

Grice concepisce il significato dell'espressione come veicolo per comunicare il significato del parlante, tuttavia, per quanto costante e derivabile dal codice, ritiene che il significato di un'espressione sia da analizzare anche in termini di regolarità delle intenzioni con cui i parlanti producono quella determinata espressione in determinate occasioni. In altre parole, seppur legato al codice, il significato strettamente semantico si regge su associazioni e abitudini istituzionalizzate. D'altra parte, se vuole sperare di essere capito, il parlante deve rendere pubbliche e accessibili le sue intenzioni attenendosi a certe convenzioni, concepite però in modo strumentale (cfr. Russo Cardona, 2017).

I due interlocutori non possono percepire direttamente gli stati mentali dell'altro, ma li *inferiscono* (cioè li deducono, in modo perlopiù intuitivo e automatico, non necessariamente esatto) dai comportamenti, dalle informazioni di sfondo e dalle conoscenze sulla realtà extralinguistica. Si

[36] La loro insistenza sul peso delle prime posizioni di Grice, senza considerare la rapidità con cui le rivede, potrebbe rispondere soprattutto all'esigenza di sottolineare l'elemento di novità della loro teoria. Nel contributo del 1981, c'è una forte insistenza in espressioni come «unlike Grice». Le idee di *Further Notes* vengono sì riportate, ma non del tutto valorizzate. È anche possibile che Sperber e Wilson, a quell'altezza, non sapessero che lo scritto griceano del 1978 derivasse in realtà da una *lecture* tenuta nello stesso anno di *Logic and Conversation*; mancano tuttavia elementi per chiarire con certezza questo aspetto, per cui ogni valutazione resta inevitabilmente congetturale.
Purtuttavia, l'enfasi sulla rottura col passato è rimarcata anche a distanza di decenni: «our paper 'Les ironies comme mentions' (1978), published in English as 'Irony and the use–mention distinction' (1981) proposed a *radical* departure from this basic tenet» (Sperber e Wilson, 2012: 131, corsivo mio).

[37] Il concetto griceano del "leggere la mente altrui" è di stampo filosofico, ma ha trovato poi riscontro anche a livello neuro-cognitivo con l'ipotesi della Teoria della mente (*ToM*, che rimanda alla capacità autoriflessiva del pensiero umano, in grado cioè di fare rappresentazioni di rappresentazioni proprie e altrui), che farà da riferimento per i post-griceani tra cui, in particolare, i teorici della pertinenza.

deve sottolineare che, per Grice, A non vuole solo che B colga dalle sue parole un contenuto comunicativo e sortire un effetto su di lui (cioè produrre in lui una credenza), ma desidera che B riconosca innanzitutto l'intenzione stessa di comunicare, il desiderio di mettersi in contatto con lui[38]. Si tratta di un'acquisizione importantissima anche in relazione all'ironia, la quale si realizza appieno solo nel momento in cui B si accorge che A sta dicendo qualcosa a cui non crede davvero. Difatti, l'ironista procede tenendo conto del grado di accessibilità dei presupposti su cui vuol fare leva, per mettere l'ascoltatore nelle condizioni di cogliere la sua intenzione (e l'ironista ha tanto più successo quanto più i presupposti presi di mira appaiono incontrovertibili e ormai consolidati, dati per scontati). Secondo Grice, le intenzioni comunicative del parlante sono in generale: orientate (verso un ascoltatore); aperte (pubbliche, manifeste, fatte per essere riconosciute); riflessive (soddisfatte solo se riconosciute).

Venendo alla seconda innovazione, secondo il modello griceano la comprensione del senso del parlante è basata su conoscenze sul mondo, sull'interlocutore e sul contesto, le quali generano delle aspettative sul comportamento degli interlocutori. L'assunzione di fondo da cui partono i due interlocutori, pur non del tutto consapevolmente, è che la conversazione sia un'attività razionale, collaborativa e finalizzata a uno scopo. Pertanto, a regolarla interviene il Principio di Cooperazione, così formulato: «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» (Grice, 1975: 45). Se razionali e collaborativi, A e B condividono, almeno in parte, uno scopo minimale (quello di portare a termine un atto comunicativo), ma non si deve trascurare che i loro scopi ultimi possono naturalmente essere indipendenti e addirittura in conflitto fra loro. Tale scopo minimale orienta le inferenze per la ricostruzione del senso e genera un complesso sistema di aspettative sul comportamento reciproco, sistema composto da quattro Massime conversazionali (che si diramano in varie specificazioni):

1) Massima della Quantità – rispecchia l'aspettativa che l'interlocutore sia ragionevolmente informativo:
   i. Dà un contributo tanto informativo quanto richiesto per gli scopi dello scambio verbale in corso.
   ii. Non dare un contributo superiore a quello richiesto.

[38] Sperber e Wilson (1986) chiariscono il punto distinguendo tra intenzione informativa e intenzione comunicativa. Da un lato, il parlante deve avere l'intenzione di trasmettere un'informazione all'interlocutore; tuttavia, affinché si possa davvero parlare di comunicazione, è necessario un ulteriore livello: «the intention to inform the audience of one's informative intention» (Sperber e Wilson, 2004: 611). In altre parole, l'ascoltatore non deve soltanto recepire il contenuto dell'enunciato, ma deve anche riconoscere che il parlante vuole che lui capisca di essere informato. Solo quando l'intenzione informativa vuole essere resa nota all'interlocutore, si realizza pienamente l'atto comunicativo.

2) Massima della Qualità: rispecchia l'aspettativa che l'interlocutore sia sincero. La formula principale è «Cerca di dare un contributo che sia vero», che ha come corollari:

   i. Non dire ciò che credi sia falso

   ii. Non dire ciò per cui non hai prove sufficienti.

3) Massima della Pertinenza: «Sii pertinente».

4) Massima del Modo: «Sii perspicuo» (evita di essere ambiguo o oscuro). Da questa generale aspettativa di chiarezza da parte del nostro interlocutore derivano:

   i. Evita l'oscurità d'espressione

   ii. Evita l'ambiguità

   iii. Sii conciso (non essere inutilmente prolisso)

   iv. Sii ordinato nell'esposizione

   v. Esprimiti in modo da facilitare la risposta appropriata.

Tra tutte le massime, la più rilevante è quella della Qualità, dalla cui soddisfazione dipende la messa in moto di tutte le altre, perché informazioni false non sono un tipo inferiore di informazioni: semplicemente non sono informazioni. Malgrado la veste imperativa, le massime non sono norme inderogabili, ma piuttosto un insieme di assunzioni e di aspettative sul comportamento verbale (e non) degli altri, cui i partecipanti hanno interesse ad attenersi per assicurarsi una comunicazione efficiente e agevole. Spesso nella quotidianità violiamo deliberatamente una massima per suscitare degli effetti particolari sul nostro ascoltatore; talvolta, addirittura, non rispettandola raggiungiamo i nostri scopi in modo molto più efficace di quanto non faremmo se invece la rispettassimo. La violazione delle massime non segna di per sé la fine della cooperazione tra i partecipanti: dato il carattere palese e manifesto della violazione, a meno che non vi sia un'esplicita indicazione e fino a prova contraria, B crede che A stia continuando a essere collaborativo, perciò è indotto ad avanzare ipotesi sull'enunciato di A, cercando di conciliare quella mossa conversazionale apparentemente dissonante col principio di cooperazione.

A questo punto subentra la terza innovazione griceana, la cui base è l'ulteriore biforcazione del significato del parlante in:

a) *detto* – ciò che A dice apertamente (contenuto vero-condizionale);

b) *implicato* – ciò che A lascia intendere o suggerisce.

Violando una massima in modo palese e deliberato, A spinge tacitamente B a derivare delle «implicature», cioè delle proposizioni addizionali suggerite da un parlante facendo leva su informazioni contestuali accessibili (o altre informazioni extralinguistiche che A suppone siano condivise da B), senza essere esplicitamente dette (e quindi senza essere parte del significato

convenzionale), che possono essere inferite a completamento o a revisione di quanto A ha detto. Per quanto sia il piano del «detto» sia quello dell'«implicato» si possano valutare come veri o falsi, le rispettive condizioni di verità sono assolutamente irrelate fra loro, perché, appunto, l'implicatura è il risultato di un processo inferenziale che, nonostante possa eventualmente risultare fondata, non è ricompresa dal contenuto vero-condizionale dell'enunciato, né può modificarlo. Le implicature sono un fenomeno molto comune, alcune sono talmente abituali che i tempi di comprensione non sembrano differire dai casi di comunicazione diretta (cfr. in part. Gibbs, 1999, 2002; Glucksberg, 2001).

Le modalità indirette (non di rado accompagnate da indici non verbali che rendano più immediata la derivazione di implicature) variano a seconda dei progetti intenzionali del parlante, cioè a seconda dell'intenzione che A vuole che B riconosca o meno. Nell'ottica griceana, l'ironia è l'aperta violazione della massima della Qualità, ovvero l'«affermare qualcosa di palesemente falso» («blatantly false», Grice, 1978: 124) per veicolare un senso obliquo, come mostrerebbe questo esempio:

> X, with whom A has been on close terms until now, has betrayed a secret of A's to a business rival. A and his audience both know this. A says: (3) X is a fine friend. (Gloss: it is perfectly obvious to A and his audience that what A has said or has made as if to say is something he does not believe, and the audience knows that A knows that this is obvious to the audience. So, unless A's utterance is entirely pointless, A must be trying to get across some other proposition than the one he purports to be putting forward. This must be some obviously related proposition; the most obviously related proposition is the contradictory of the one he purports to be putting forward). (Grice, 1975: 53)

Riprendendo la felice espressione di Mizzau (1984: 32), l'ironia deriva da un'«intenzione *apertamente* mascherata», cioè dimostra palesemente di aver violato di proposito la massima e rientra nella classe di quei sottintesi destinanti, nel programma comunicativo del parlante «a essere compresi malgrado, o addirittura grazie al loro mascheramento» (*ibidem*): «l'ironia non è costitutivamente ambigua, ma *l'eventuale ambiguità degli indici fa parte del progetto comunicativo del parlante, il quale non intende che l'ironia non venga compresa, ma che venga compresa proprio malgrado, o grazie a, l'ambiguità degli indici*» (*ivi:* 35, corsivo nel testo). Questo è il caso in cui l'ironia mostra in modo evidente la sua presenza ed è progettata per essere compresa. Talvolta, però, l'ironia può essere così ambigua da mettere in dubbio la sua stessa esistenza. Nelle comunicazioni oblique in cui l'intenzione rimane ambigua, il parlante sceglie di non esporsi e lascia all'ascoltatore la possibilità di capire o non capire (o di *mostrare* di capire o meno). È una modalità deresponsabilizzante grazie a cui l'ironista si mette al riparo dalle critiche e da tutte le possibili conseguenze del suo dire.

Grice (1975) sostiene che gli usi figurati del linguaggio (come metafora e iperbole) partirebbero tutti dalla palese violazione della massima della Qualità. L'ironia, inclusa tra questi, avrebbe come unica particolarità la contraddittorietà tra ciò che viene detto e ciò che si intende realmente. In altre parole, essa è semplicemente un'implicatura come un'altra, e si baserebbe su un'inversione semantica. Tale lettura risulta di fondo allineata con la tradizionale concezione antifrastica affermata dalla retorica e pone seri problemi. I più gravi sono l'assunto di un rapporto gerarchico tra letterale e non letterale (cfr. *infra*, II.1), e il connettere la modalità ironica al piano semantico, in quanto trasgredirebbe le condizioni di verità dell'enunciato. In *Logic and Conversation*, Grice (1975: 53) usa il verbo «making as if to say», ma non è del tutto chiaro che intenda dire precisamente con questa espressione. Secondo alcuni (cfr. Garmendia, 2018: 22), ciò dipende dal lascito analitico, perché «assuming that ironic speakers *say* this literal meaning would condemn them to always be communicating a contradiction. Ironic speakers would be committed to a pair of contradictory meanings, as every speaker is committed to both what she says and what she implicates» (*ibidem*, corsivo nel testo). Per evitare dunque una contraddizione insanabile, «making as if to say» sarebbe un modo per sostenere che il parlante usa quelle parole «without properly saying them» (*ibidem*). In questo modo, la massima di Qualità è violata sul piano del detto, ma rispettata sul piano dell'implicato (perché «the speaker does believe what she implicates to be true», *ibidem*), quindi la contraddizione risulterebbe soltanto apparente.

Tuttavia, nel tentativo di non cadere in questa contraddizione, ne viene creata un'altra. Secondo la teoria griceana, l'implicatura, per essere derivata, deve essere basata su ciò che è *detto* («At least for the implicatures generated via the flagrant violation of the maxim of quality, because they allude to the truth of what the speaker says», *ivi*: 26), mentre per l'ironia viene detto che «the speaker does not say but makes as if to say», perciò «we cannot discern how the ironic speaker can possibly be able to implicate anything» (*ivi:* 27). Grice stesso sembra rendersene conto, perché in seguito specifica che le implicature possono essere derivante anche in presenza di un «making as if to say» (cfr. Grice, 1989: 30). Queste precisazioni danno un'idea della difficoltà argomentativa delle considerazioni griceane sull'ironia, e non sono di fatto risolutive. Se infatti i parlanti ironici non dicono davvero qualcosa di falso (fingono di dire qualcosa, ma implicitamente intendono qualcosa che ritengono vero), non c'è una vera e propria violazione della massima di Qualità, perché non c'è un'asserzione genuina, ma una simulazione. Di conseguenza, l'intero meccanismo delle implicature griceane non riesce a spiegare come l'ironia comunichi il suo vero significato, perché quel significato implicato non può derivare da una violazione della massima se in effetti non si è detto niente da violare (cfr. Garmendia, 2018: 27).

In sintesi, la teoria di Grice è efficace per illustrare molta comunicazione implicita, ma con l'ironia sembra incontrare un limite, perché intende spiegarla nei termini di una contraddizione verofunzionale tra contenuto enunciativo e stati di cose. L'ironia, al contrario, viola le condizioni di *felicità,* sradicando un enunciato dal suo abituale contesto d'uso per svuotarlo di senso data «l'insussistenza delle condizioni rispetto a cui compiere il suo "lavoro" linguistico normalmente» (Russo Cardona, 2017: 32). Anzi, si potrebbe dire che esse vengono implicitamente tematizzate, e si innesca così una riflessione sugli elementi contestuali della comunicazione (in ciò consiste la sua «epipragmaticità», cfr. *infra*, III.4). Per entrare in questo processo l'ascoltatore deve disporre come prerequisito essenziale di una *competenza metapragmatica*, cioè la capacità di riflettere sull'appropriatezza pragmatica dell'enunciato in riferimento a una data situazione.

Per quanto ritenga che l'ironia prototipica riguardi la Qualità, Grice (1978) menziona anche casi in cui l'ironia si realizza tramite la palese violazione di altre massime (la Quantità, la Relazione e il Modo). Ma anche con questa rettifica l'interpretazione griceana è inadatta a delineare l'effettiva natura e il funzionamento operativo dell'ironia. Anzi, questa rettifica mette in crisi tutta l'impalcatura. Di fatto, venendo meno il criterio assoluto dell'inversione semantica (e quindi della violazione della massima di Qualità), per quanto problematico, l'ironia rischia teoricamente di assomigliare a un'implicatura qualsiasi (Sperber e Wilson, 1992) e, in ultima analisi, a un qualsiasi uso non letterale del linguaggio, mentre si tratta evidentemente di un fenomeno comunicativo peculiare.

Le critiche più accese provengono dalla Teoria della Pertinenza (*Relevance Theory*, da qui in poi RT), per quanto "figlia ribelle" delle teorie griceane. L'innovazione più radicale della RT, supportata da dati sperimentali (cfr. in part. Gibbs, 1999, 2002; Glucksberg, 2001), è lo smantellamento della gerarchica distinzione tra significato letterale (prioritario) e significato non-letterale (secondario), che impone una radicale reinterpretazione degli usi figurati o comunque non-letterali del linguaggio. Per il processo di comprensione del non-letterale, Grice propone un modello *two-stage*, fondato sul presupposto che il significato prioritario di ogni espressione sia quello letterale, mentre il significato figurato è derivato e collaterale, si allontana da quello primario in rapporto a dimensioni diverse (la contraddizione per l'ironia) ed è convertibile in termini letterali (Grice, 1975). Perciò per la comunicazione indiretta e per il non-letterale prevede un percorso interpretativo a due tempi: innanzitutto l'ascoltatore rigetta il significato letterale (o consueto) data la mancata corrispondenza con lo stato di cose cui l'enunciato fa riferimento (violazione delle condizioni di verità); dopodiché accede al significato figurato o ironico grazie alla derivazione di inferenze, per conciliare l'intenzione comunicativa del parlante con la violazione delle condizioni di verità dell'enunciato emesso.

Una scoperta assai dirompente da parte dei post-griceani è il fatto che non si riscontrano differenze significative nei tempi di comprensione di espressioni letterali ed espressioni figurate. I risultati sperimentali delle molte ricerche empiriche (cfr. Dews e Winner, 1999; Gibbs, 1999, 2002, 2004; Schwoebel et al., 2000; Glucksberg, 2001; Giora, 2003) sembrano sfatare il falso mito della nozione di letteralità. Contrariamente all'ipotesi griceana, che implica un processamento più lungo e impegnativo per enunciati indiretti e non letterali, sembra che i tempi di comprensione varino in base alla familiarità di un'espressione, che sia questa letterale o figurata. Ne consegue, secondo i critici del modello griceano, che la comprensione di un enunciato (di qualunque tipo) è da ritenersi *one-stage* e non *two-stage* (perché entrambi i significati sono ugualmente e simultaneamente accessibili), e il criterio di ordinamento dev'essere non la letteralità, bensì la familiarità e la frequenza.

La RT dimostra, dunque, che le espressioni figurate si pongono in continuità con le espressioni letterali, perché sono frutto degli stessi processi inferenziali innescati, come si vedrà, per via della sotto-determinazione semantica, e dunque generano gli stessi meccanismi di produzione e di comprensione. L'ironia costituisce invece una singolarità, per la quale verrà avanzata a riguardo un'interpretazione «ecoica», partendo sempre dall'assunto di un processo *one-stage*:

> As Gibbs and Colston (2012) observed about these debates, however, the fact that so many experiments find that people can infer ironic meanings quickly demonstrates that the classic two-step Gricean model of irony understanding has been falsified. By no means does this conclusion imply that irony never takes extra cognitive effort to interpret, as Colston and Gibbs (2002) found (Gibbs, Bryant and Colston, 2014: 582).

I contestatori più decisi, che entrano maggiormente nel dettaglio, sono Sperber e Wilson (1981, 1992, 2012). Muovendo da un contestualismo radicale (cfr. *infra*, II.1.1), i due studiosi innanzitutto rifiutano la dicotomia tra letterale e non letterale sulle basi sopra esposte. Inoltre, se si postula l'imprescindibilità di ricostruire prima il significato letterale, e poi quello figurato, come vorrebbero i modelli *two-stage*, allora fenomeni come metafora e ironia risulterebbero insensati: «on this account metaphor and irony should cost more to process than their literal counterparts, but yield no extra benefit, which makes their use irrational and a waste of effort» (Sperber e Wilson, 2012: 130). Questa concezione pone sullo stesso piano di tropo fenomeni quali ironia, metafora, iperbole e litote. Peraltro, si limita a descrivere tali deviazioni dagli usi standard senza fornire una spiegazione del loro funzionamento cognitivo (cfr. *ivi*: 124).

In definitiva, vengono contestati la tradizione retorica e in generale gli approcci semantici tradizionali (che vedono l'ironia come opposizione tra significato convenzionale e senso del parlante) sulla base di tre punti:

1) non offrono una precisa definizione della categoria di "senso figurato";
2) non chiariscono il meccanismo attraverso cui questo verrebbe derivato;
3) non sono in grado di spiegare come mai il parlante preferisca servirsi

dell'enunciato ironico piuttosto che dell'enunciato letterale.

Inoltre, la differenza cruciale tra tropi come metafora, iperbole e così via, e l'ironia che gli approcci classici mancano di sottolineare è che soltanto in quest'ultima vi è l'espressione di un peculiare atteggiamento da parte del parlante. Senza questo non si può neppure parlare di ironia:

> Neither the role of attitude in irony nor the fact that irony and metaphor differ in this respect has a straightforward explanation in the classical or Gricean accounts, which treat both metaphor and irony as departures from a convention, norm or maxim of literal truthfulness. Why should one departure involve the expression of a characteristic attitude and the other not? (*ivi*: 127)

Secondo Sperber e Wilson, Grice segna effettivamente un avanzamento rispetto alla tradizione, per aver colto la natura pragmatica dell'ironia. Ciononostante, questi si limita a rianalizzare la nozione di significato figurato alla luce della categoria di implicatura conversazionale e continua a riportare la contraddittorietà dell'ironia al piano semantico. Se l'ironia coincide con una palese violazione della massima della Qualità, le cose, di fatto, non cambiano. L'unico disallineamento tra la tradizione retorica dominante e l'approccio griceano è stabilire se il meccanismo di sostituzione previsto sia semantico o pragmatico.

Come accennato, Grice non qualifica in modo netto l'ironia rispetto alle altre implicature conversazionali, anzi nella sua definizione di questo fenomeno viene distorta la nozione stessa di implicatura. Nell'ottica griceana, l'ironia costituisce una "sostituzione" di significato con un'implicatura, mentre di per sé un'implicatura è una proposizione addizionale che si aggiunge alla proposizione espressa, senza soppiantarla.

Inoltre, la conoscenza del contesto sembra essere una precondizione, più che una conseguenza, della comprensione dell'ironia, perché ciò che permette all'ascoltatore di stabilire che l'enunciato è ironico sono le sue conoscenze contestuali o le credenze che già possiede.

Al di là delle critiche, Grice rappresenta senza dubbio un punto di svolta fondamentale, che ha aperto la strada al dibattito successivo, da cui sono emerse le teorie oggi più riconosciute sull'ironia.

1.5 Ironia situazionale

Una notazione finale merita la controversa categoria di "ironia situazionale", legata al ruolo dell'intenzionalità in questo fenomeno. Sappiamo per esperienza che si può vedere ironia in certe

situazioni senza che qualcuno voglia farne esplicitamente. A tal proposito, Mizzau assimila l'ironia involontaria alla "ironia referenziale" o "ironia di situazione" ("situational irony"), o anche, nel linguaggio comune, "ironia della sorte". Kerbrat-Orecchioni (1978) identifica da una parte l'ironia di situazione, consistente in una contraddizione tra due fatti contigui in cui gli eventi sembrano smentire i presupposti stessi della situazione; dall'altra l'ironia verbale, cioè «contraddizione tra due livelli semantici legati a una stessa sequenza significante», provocando un rovesciamento di senso. Un'ulteriore differenza tra le due sottocategorie è che l'ironia referenziale richiederebbe solo due attanti (la sede dell'ironia e l'osservatore che percepisce come ironica la circostanza), mentre l'ironia verbale ne implica tre (l'ironista, la vittima e l'ascoltatore).

L'ironia di situazione è ricreata molto di frequente nel teatro, dove lo spettatore è messo a parte di più informazioni rispetto al personaggio e attribuisce così un senso ulteriore alle sue azioni e alle sue parole: «this is most intense when the audience knows what will happen, so that a character can be viewed from an almost God-like position where we see her at the mercy of the plot or destiny» (Colebrook, 2004: 13). Essa però si ritrova in letteratura in generale (si pensi al momento della *Metamorfosi* di Kafka in cui Gregor riceve la visita del procuratore che, ancora ignaro dell'accaduto, lo rimprovera della sua scarsa produttività), ma si ritrova anche in situazioni assolutamente casuali, al di fuori delle costruzioni di un autore.

Ad esempio, ironica risulta la storia dell'espressione "Ground Zero". Tale locuzione nasce nel 1945 per indicare l'area desertica del New Mexico dove furono effettuati i primi test nucleari da parte del Progetto Manhattan. In seguito, è stata usata per definire i luoghi dei bombardamenti atomici di Hiroshima e Nagasaki. Dopo l'11 settembre 2001 entra nel linguaggio giornalistico, e anche nel linguaggio comune, per riferirsi al sito dove sorgevano le Twin Towers, a Manhattan, distrutte dal noto attentato terroristico ad opera di fondamentalisti islamici. Nel museo all'interno del sito memoriale del World Trade Center (tuttora noto più comunemente come "Ground Zero") vi è «un'esposizione permanente che raccoglie effetti personali delle vittime, testimonianze dei soccorritori, […], giungendo fino alle fondamenta del complesso originario per riaffermare attraverso il saldo vincolo con il passato l'incalcolabile valore della vita e dell'esperienza umana» [39]. C'è dell'ironia involontaria in questo ribaltamento linguistico, perché le modalità da parte degli Stati Uniti di intervenire nello scacchiere geopolitico nel corso della storia sono state alquanto controverse, seppur mascherate da una veste messianica. L'impostazione ideologica di crociata per esportare i valori democratici ha contribuito all'inasprimento dei rapporti tra Occidente e Paesi Arabi, che durante il Novecento hanno sviluppato profondo

[39] «Ground Zero», Enciclopedia Treccani online, https://www.treccani.it/enciclopedia/ground-zero/. Consultato il 20/02/2026.

rancore per le ingerenze occidentali nelle questioni interne. Senza arrischiare analisi che non ci competono, l'evoluzione dell'espressione "Ground Zero" fa tuttavia pensare ironicamente al proverbio inglese "What goes around comes around".

La distinzione di Kerbrat-Orecchioni è stata da alcuni criticata, ad esempio da Muecke (2018), perché a suo parere sembra assegnare ai due tipi di ironia due funzioni separate. Secondo Russo Cardona (2017: 22, nota 1) «è difficile se non impossibile, scindere le situazioni ironiche dall'uso delle parole che le descrivono». Per tenere insieme le due dimensioni viene recuperato il legame con l'arte e la letteratura: l'ironia non ha una qualità oggettiva, dipende sempre da un soggetto interprete, e in effetti ogni rappresentazione (letteraria o artistica) è innanzitutto un'interpretazione. Non esistono situazioni ironiche «*ready-made*», ma piuttosto, vedere ironicamente gli eventi è una procedura che fa appello alla memoria e all'immaginazione, al fatto di vedere rassomiglianze in cose dissimili, di distinguere quelle che sembrano simili, di eliminare l'essenziale, di trasformare il particolare in generale, e altre attività mentali di questo tipo[40]. Si tratta in definitiva di un'operazione intellettuale analoga a quella artistica. Quindi, nell'ottica di Muecke, l'anello di congiunzione tra ironia situazionale e ironia verbale sembra identificarsi con l'ironia letteraria, in cui un autore presenta una situazione con un'implicita intenzionalità ironica. Noi siamo abituati, trattando l'ironia situazionale, ad assegnare una priorità agli avvenimenti e alle situazioni, e una posterità alla rappresentazione nell'arte e nella letteratura. Ma sarebbe forse più esatto dire che è a partire dalle opere teatrali, dai romanzi, dai quadri, dai disegni e dai film, che abbiamo imparato a identificare, nella vita, certe configurazioni che possiamo in seguito assimilare all'ironia dell'arte e della letteratura.

La questione è molto problematica e ancora indagata, sia nel valutare l'ironia situazionale nello specifico, sia nel proporre interpretazioni che possano raccordare insieme ironia situazionale e ironia verbale (Lucariello, 1994; Colston, 2017; Ruiz De Mendoza Ibáñez e Lozano-Palacio, 2021; cfr. in part. Belaj e Faletar, 2022). Quello su cui si può però convenire senza troppe riserve è che l'ironia propriamente detta, come ogni processo semiotico, dipende da una soggettività, che sia un locutore che la produce intenzionalmente, o un ascoltatore che la attribuisce anche laddove non c'era, o ancora un osservatore che la ravvisa in una sequenza di eventi. Tutte le manifestazioni dell'ironia prevedono, sia pure con maggiore o minore incisività, la presenza di un soggetto. Come sostiene Hutcheon (1994: 188, corsivo mio), «all irony happens *intentionally*, whether the attribution be made by the encoder or decoder». Colebrook conclude che:

[40] Questo è vero di ogni processo semiotico, di cui l'ironia rappresenta un punto estremo, quello nel quale il codice viene sfidato.

> Dramatic, cosmic and tragic irony are ways of thinking about the relation between human intent and contrary outcomes. This sense of irony is related to verbal irony in that both share a notion of a meaning or intent beyond what we manifestly say or intend. In dramatic and cosmic irony this other meaning is plot or destiny. In verbal irony the other meaning is either what the speaker intends or what the hearer understands (Colebrook, 2004: 15).

Sul piano verbale, in particolare, la nozione di intenzione sembra essere un prerequisito del discorso ironico (così come del discorso in generale), il quale si fonda sulla presenza di un interlocutore cui è affidato il compito di andare oltre le parole del locutore, e sulla supposizione che l'altro possa intendere ciò che noi sottintendiamo. Tuttavia, Russo Cardona mette in questione tale nozione nel senso classico proposto dalla filosofia analitica di Grice. L'elemento discutibile è, secondo lo studioso, il suo legame con «una concezione del sé come entità in tutto e per tutto consolidata, a prescindere dal linguaggio e dalla relazione con l'altro» (Russo Cardona, 2017: 22). Vale a dire, viene criticata la concezione di intenzionalità come attributo solitario dell'io. L'intento è di rileggere l'intenzionalità alla luce dei suoi prerequisiti emozionali e della sua natura intrinsecamente sociale:

> L'intenzionalità che sta alla radice del linguaggio umano ci apparirà legata alla dimensione pulsionale, che è sottesa alla creazione simbolica. Rispetto a questa matrice pulsionale, la facoltà simbolica opera una trasfigurazione in vista della costituzione di norme sociali e di comportamento, la cui transitorietà e caducità, tuttavia, è disvelata dall'ironia (*ibidem*).

Capitolo II

Questioni teoriche preliminari

Essendo così sfaccettata e complessa, l'ironia è un oggetto di confine che si presta a trattamenti non solo di tipo linguistico-filosofico, ma anche antropologico, psicologico, neurocognitivo e così via. Pertanto, è necessario affrontare alcune indispensabili questioni preliminari. In primo luogo, si pone il problema del rapporto tra ironia e significato letterale. Stabilire la natura di questa relazione conduce inevitabilmente a un dibattito ancor più fondamentale sulla natura stessa della lingua. L'ironia viene di solito inserita all'interno degli usi non letterali della lingua, al pari della metafora e della metonimia, perché il senso veicolato diverge da quello convenzionale. Si tratta dunque, di primo acchito, di una divergenza rispetto al significato codificato. Questa definizione, per quanto intuitiva, chiama però in causa il delicato rapporto tra semantica e pragmatica. I confini tra le due discipline sono, infatti, assai incerti, e un chiarimento di questo rapporto dipende, *in primis*, da cosa si intende per 'semantica' e per 'pragmatica'. Infatti, la relazione tra queste aree disciplinari varia moltissimo nei diversi approcci, portando a una sovrapposizione di fatti semantici e fatti pragmatici, o alla dissoluzione dell'una nell'altra e viceversa.

A differenza degli approcci più frequenti, il mio studio dell'ironia – sia "verbale", come anche nella sua versione "architestuale", che è l'oggetto finale della presente ricerca – muove dalla convinzione che la determinazione del senso richiede che il segno linguistico sia inserito al contempo in quattro dimensioni – sintattica, espressiva, semantica e pragmatica (cfr. De Mauro, 1982: 23-24). Nella lingua intesa come attività in una forma di vita, i quattro poli sono intrinsecamente intrecciati, al punto che non si dà senso all'enunciato se il parlante non si muove simultaneamente tra di essi. A partire dalla «tesi della parità teorica delle quattro dimensioni» (De Mauro, 1982: 24), sarà possibile avanzare un modello della comunicazione che, condividendo alcune delle critiche al «modello del codice», ne conserva e ne esalta la sua natura di processo semiotico fondato sull'indeterminatezza semantica e la metalinguisticità. Queste due proprietà fondamentali permettono infatti di collocare l'ironia in continuità con il funzionamento generale del sistema linguistico (cfr. *infra*, V.1).

In secondo luogo, fin dall'antichità l'ironia è stata accostata alla menzogna, perciò occorre investigarne i rapporti sia per ragioni storiche sia per ragioni teoretiche. Sebbene entrambe implichino una dissimulazione della verità, vengono tuttavia messe in atto strategie comunicative diverse per perseguire scopi pragmatici altrettanto differenti. L'ironia si distingue per la sua natura ambivalente, in cui la comprensione del messaggio dipende da un'appropriata interpretazione contestuale e conoscenza condivisa tra emittente e destinatario. Esplorare questa relazione quindi può portare a una comprensione più chiara delle sfumature etiche e linguistiche che caratterizzano l'uso dell'ironia nella comunicazione umana. Essa è infatti guidata da un'«intenzione *apertamente* mascherata», perché l'ironista vuole che l'ascoltatore colga il suo intento ironico *malgrado* l'ambiguità del suo enunciato. Muecke (1976) ha definito l'ironia, infatti, come «the art of being clear without being evident».

Infine, nel senso comune l'ironia è associata al riso, è vista come un «mentire ridendo», e non di rado è stata studiata in rapporto ad altre forme di comicità. Secondo Jankélévitch (1964), il potere di questa modalità comunicativa sta nella sua capacità di «illuminare livelli più profondi del "serio" attraverso il faceto» (Mizzau, 1984: 40). Ironia, sarcasmo, comico, umorismo, satira e così via sono concetti non del tutto distinti ma parzialmente sovrapposti, i cui rapporti sono assai difficili da stabilire, seppure siano stati indagati fin dalle origini (fin da Cicerone, cfr. *supra*, I.1.2). La problematicità di tale indagine è data inoltre dal fatto che già di per sé una "geografia della comicità" è difficile da tracciare, perché le nozioni appena citate sono altrettanto composite e multidimensionali, variano estremamente attraverso il tempo e lo spazio. Altrettanto spinoso è il dibattito sulla risata, dove si presentano interrelazioni tra aspetti fisiologici e aspetti semiotico-culturali difficili da districare. Ma soprattutto, a monte, manca tuttora una netta distinzione tra forme di comicità e risata intesa come fenomeno fisiologico. Questi due piani sono sì in parte sovrapposti, ma concettualmente distinti, e andrebbero mantenuti tali.

Un elemento che si può mettere in luce – precisato da molti autori quali ad esempio Eco – è che tutte le forme di comicità, per quanto diverse, sono una forma di risposta al perturbante, alla minaccia, al pericolo e, in definitiva, alla morte. Secondo Eco (2017: 68), «dal momento che noi sappiamo che il nostro destino è la morte, ridiamo. Il Riso è la forma essenzialmente umana di reagire al sentimento che gli uomini hanno della morte. In questo modo, il comico diventa una possibilità di affrontare tragedie, di limitare i nostri desideri e di combattere contro il fanatismo». Il riso ha la capacità di affrancare dalla paura e di gettare «una diabolica ombra di sospetto su ogni proclamazione di verità dogmatica» (*ibidem*). Per questo rappresenta per Eco una «maieutica dei possibili». Tuttavia, nonostante questa forza rivoluzionaria del riso, la

liberazione che attua può talvolta rivelarsi soltanto fittizia. È questa l'opinione di Foster Wallace, come espresso in varie occasioni e in particolare in un'intervista del 2004:

> There are forms of humor that offer an escape from pain, and there are forms of humor that transfigure pain. […] Often humor is a response for things that are difficult. In the US there's a strange situation, where, in some respects, humor and irony are political responses and they are reductive. And in another sense, particularly in popular entertainment, a kind of dark humor is pretending to protest when it really isn't.
>
> Someone once called irony 'the song of a bird that has come to love its cage', and even though it sings about not liking the cage, it really likes it in there. So, it can be both a wake-up call and an anesthetic. And the difference in the US now is very tricky and very complicated[41].

Ci sono forme di comicità che offrono una via di fuga dal dolore, e altre che invece si limitano a trasfigurarlo, diventano un anestetico per non affrontare di petto quel dolore e evitare di mettere in discussione le proprie certezze e ritrarsi da un vero confronto con l'altro, perché richiederebbe costi psicologici ritenuti insostenibili. Mentre viene così spesso rimarcata la capacità liberatoria della comicità e del riso, in pochi ne hanno colto il carattere potenzialmente narcotizzante.

Se ogni forma di comicità è una risposta al tragico, il riso eventualmente ricercato non è mai l'obiettivo in sé stesso; può essere una questione di mettere in ridicolo, distrarre, stringere legami, alleviare l'angoscia, esprimere in modo socialmente accettabile un sentimento sgradevole, sconcertare, persuadere, ecc. Il comico rifugge il dolore con l'intrattenimento, l'umorismo spinge alla compassione. Collocata entro questa cornice, l'ironia occupa una posizione di frontiera: non mira innanzitutto a provocare la risata, ma piuttosto a generare sconcerto e disorientamento, portando alla luce contraddizioni e paradossi che obbligano il ricevente a confrontarsi con ciò che appare insopportabile o ambiguo.

L'ironia può portare allo sviluppo di una capacità di resistenza alle avversità, cioè di accettare i rovesciamenti di prospettiva senza entrare in crisi, oppure può degradarsi in una forma deresponsabilizzante quando l'intenzione che la anima è irrisolvibilmente ambigua, e quindi non ha un vero atteggiamento comunicativo, rifugge il contatto con l'ascoltatore. È questa per Foster Wallace l'ironia degli epigoni dei postmoderni, che somiglia alla voce di gente in gabbia che ha finito per amare le proprie sbarre (cfr. *supra*, I.4.3.2). Tuttavia, il vero effetto che l'ironia vuole provocare non è il ridere, ma il disorientare, perché mira a portare alla luce le contraddizioni insite in certe nostre affermazioni e in certi eventi paradossali. L'ironia è volta a smascherare le apparenze, sfida il ricevente, esacerba il suo dolore e la sua paura, per aiutarlo a

[41] Intervista a David Foster Wallace (2003), https://www.youtube.com/watch?v=iGLzWdT7vGc , minuto 2:29 – 3:27. Consultato il 20/02/2026.

una catarsi, per riconoscerne gli aspetti paradossali senza pretendere di risolverli, ma lasciandoli coesistere. In questo modo l'anestetico torna a essere un allarme.

II.1. Ironia e significato letterale. Un primo sguardo critico sul confine tra semantica e pragmatica

La questione del significato letterale è un varco d'accesso al problema di definire i rapporti tra semantica e pragmatica. Fino ad alcuni decenni fa si riteneva che la semantica si occupasse del significato delle espressioni linguistiche indipendentemente dalle situazioni in cui vengono usate, e che la pragmatica si occupasse invece degli effettivi usi della lingua da parte dei parlanti e della modulazione del significato in contesti reali.

Nell'ambito della semantica di tradizione analitica, le diverse prospettive a proposito del tema si inseriscono in un dibattito i cui estremi sono chiamati letteralismo e contestualismo (le posizioni intermedie più note sono l'indicalismo e la *syncretic view*). Il punto principale su cui i due paradigmi collidono riguarda il ruolo e l'incidenza dei processi inferenziali: nel letteralismo le inferenze sono circoscritte essenzialmente all'implicito (mentre sul livello esplicito intervengono solo nei casi di indicalità e di ambiguità); nella prospettiva contestualista invece i processi inferenziali divengono cruciali anche per il recupero del significato esplicito. Così, per il primo la distinzione tra semantica e pragmatica coincide con quella fra dire (esplicito) e implicare (implicito), la sintassi è autonoma rispetto alla semantica, la sintassi e la semantica sono autonome rispetto alla pragmatica. Nel secondo, invece, la distinzione tra semantica e pragmatica risiede in quella tra decodifica e inferenza, con l'importante precisazione che non tutto ciò che è inferenziale è implicito; pertanto, la pragmatica è la cornice all'interno della quale la semantica e la sintassi devono essere studiate.

È possibile però tentare una riconciliazione tra queste due macro-prospettive, nell'ottica di superare l'idea diffusa, sia nella semantica logico-formale (cfr. Bianchi, 2003) sia in alcuni ambienti pragmatici (Grice, 1978) secondo cui l'ironia rappresenterebbe un'anomalia della lingua in conflitto con il codice. Se si assume, infatti, una prospettiva saussuriana e demauriana, la distinzione tra letterale e non letterale è inconsistente e la separazione tra semantica e pragmatica è di per sé impossibile, data la natura sociale e intersoggettiva della *langue*. Questa proposta verrà ampiamente esplorata nel Capitolo V. In questo paragrafo ci si soffermerà sulla pragmatica post-griceana, che si scinde nei due orientamenti di letteralismo e contestualismo.

La corrente letteralista costituisce la più consueta nella tradizione (ad oggi si scinde in minimalismo e indicalismo) ed è associata al modello del codice. Secondo questa impostazione, il livello esplicito di un enunciato corrisponde al significato convenzionale dell'enunciato indipendentemente dalle intenzioni del parlante. Le proposizioni hanno condizioni di verità letterali, fisse e interamente stabilite dalla sintassi e dalla semantica della lingua. I processi inferenziali subentrano una volta determinato il livello letterale della proposizione e sono chiamati in gioco solo per i casi di indicalità e di eventuali ambiguità (lessicale o sintattica): i processi semantici sono dunque i soli obbligatori per il recupero del piano del detto, mentre quelli inferenziali o pragmatici sono facoltativi. Quindi, l'apporto del contesto ammesso dal letteralismo per la determinazione del contenuto esplicito è limitato al cosiddetto processo di saturazione, innescato dalla presenza di particolari elementi sintattici: deittici ("io", "qui", "ora"), dimostrativi ("questo", "quello", etc.), pronomi e particelle pronominali ("lei", "lui" etc.), ruoli d'argomento dei predicati, tempi verbali; ciò avviene anche in relazione a omonimie, polisemie e ad altri casi di ambiguità lessicale (per stabilire, ad esempio, la valenza della parola "cimice" in una frase come "Questo albergo è pieno di cimici"). Questo passaggio è obbligatorio per trasformare uno schema di proposizione in una proposizione completa e valutabile (Récanati, 2004: 7). Nell'ottica letteralista il significato esplicito è una proprietà dell'enunciato in virtù delle regole del codice. Si individuano così tre livelli di senso. Si prenda un breve scambio di battute: "Verrai alla festa?", "Ho la febbre". Tale risposta prevede:

1) *Significato convenzionale* (X HA LA FEBBRE). Si tratta di un livello non vero-condizionale, corrispondente non a una proposizione completa, ma a uno schema di proposizione, sottoposto in seguito al processo di saturazione che determina la

2) *Proposizione espressa, o proposizione minimale* (L'INTERLOCUTORE B HA LA FEBBRE). Costituisce il livello semantico, ciò che è detto dall'enunciato, valutabile nelle sue condizioni di verità letterali. Una volta precisato, all'esplicito si possono applicare processi inferenziali che conducono ad eventuali "implicature conversazionali".

3) *Senso implicito* (L'INTERLOCUTORE B NON VERRÀ ALLA FESTA). Corrisponde all'implicato, cioè al senso che il parlante non comunica espressamente ma suggerisce tramite l'uso di quell'enunciato in un contesto particolare. Quest'ultimo livello è tradizionalmente considerato l'oggetto della pragmatica.

Il quadro letteralista distingue tra processi semantici obbligatori (saturazione) per determinare la proposizione letteralmente veicolata da un enunciato, e processi pragmatici facoltativi, che

forniscono un livello di senso implicito e addizionale. Tra questi ultimi si individuano varie tipologie.

L'"arricchimento libero" (*free enrichment*), assai frequente, consiste nell'integrazione del contenuto esplicito con informazioni enciclopediche ulteriori. "C'è della birra in frigo" è di per sé una proposizione completa, aderente alle sue condizioni di verità letterali se e solo se nel frigo c'è effettivamente una qualche quantità di birra sotto una qualsivoglia forma (60 litri, due gocce, in bottiglia di vetro, in bottiglia di plastica, in lattina, in un bicchiere, rovesciata su un ripiano etc.). La determinazione della forma e della quantità avviene tramite un arricchimento libero.

Le "inferenze-ponte" (*bridging*) sono dei collegamenti di varia natura non presenti nel significato convenzionale. Quando, ad esempio, sentiamo dire: "Clara si è sposata e ha avuto un bambino", immaginiamo una successione temporale tra i due eventi.

Il *transfer* è un processo inferenziale attraverso cui sostituire il valore semantico letterale con dei valori figurati, metonimici o metaforici (per esempio: "il tramezzino al formaggio è andato via senza pagare").

Infine, ci sono le vere e proprie implicature conversazionali che consistono in proposizioni addizionali suggerite da un parlante facendo leva sul contesto della conversazione e sui principi che la reggono, senza che siano esplicitamente dette (senza cioè essere parte del significato convenzionale dell'enunciato). Gli esempi più comuni si ritrovano negli atti linguistici indiretti, ovvero nelle circostanze in cui il parlante viola una delle massime, ma – assumendo che faccia proprio il Principio di cooperazione – l'ascoltatore inferisce le sue intenzioni sulla base delle altre informazioni contestuali disponibili.

La posizione indicalista (il cui massimo esponente è Jason Stanley) è pressoché identica, senonché l'indicalità cui si fa riferimento è intesa *lato sensu*, e vengono così contemplate anche delle "variabili nascoste", elementi assenti sul piano esplicito manifesto ma necessariamente implicati dalla struttura profonda della frase. Rimane il presupposto che l'unico processo semantico in cui subentra il contesto sia la saturazione dei deittici, ma in questa versione si ammette la possibilità che gli indicali non debbano per forza comparire nella forma superficiale, ma possano essere presenti anche solo nella forma logica della frase, nella veste di variabili nascoste. In un enunciato come "Piove" rientra nelle condizioni di verità il luogo a cui si riferisce il parlante, anche se non si rivela esplicitamente. Ad ogni modo, ciascuna dipendenza contestuale viene attribuita alla presenza di un deittico, che sia evidente o presupposta dalla forma logica della proposizione, mentre espressioni esplicite che non sono in nessuna di queste categorie non sono dipendenti dal contesto.

L'aspetto più spinoso del letteralismo (nelle sue diverse versioni) è che i processi di arricchimento e di transfer, nonostante comportino interpretazioni del tutto scontate, non vengono considerati obbligatori, ma sono invece posti sullo stesso piano teorico delle implicature conversazionali. L'argomento su cui poggia questa tesi è la cancellabilità di tali inferenze, le quali non sempre emergono e sono comunque ritrattabili, seppur spontanee. Per esempio, la successione temporale in "Clara si è sposata e ha avuto un bambino" è data dalle nostre conoscenze culturali di sfondo, per le quali di solito ci si sposa e dopo si fanno figli. Tuttavia, questa sequenzialità può essere sempre smentita. L'arricchimento libero e gli altri processi inferenziali si devono al fatto che il destinatario ripone delle aspettative nel comportamento comunicativo del parlante sulla base di «*script*» ('sceneggiature') stereotipici, cioè di rappresentazioni mentali di certi fatti e stati di cose ricorrenti che permettono di immaginare gli scenari più plausibili o frequenti[42]. Gli *script* hanno un valore euristico, in quanto alleggeriscono il carico cognitivo in caso di eventi conosciuti, e derivano da conoscenze enciclopediche, non semantiche.

Secondo i post-griceani, Grice aderisce di fatto alla tesi letteralista, in quanto abbraccia l'ottica secondo cui ogni forma di arricchimento inferenziale che vada oltre la saturazione rappresenta – rispetto alle condizioni di verità letterali della frase – un ulteriore livello di senso, non più semantico ma pragmatico, e cioè il senso implicito (o senso veicolato o comunicato), tracciando così una separazione piuttosto netta tra semantica e pragmatica. Per questo motivo i teorici della pertinenza lo considerano addirittura un sostenitore del modello del codice. Tuttavia, se da un lato neo-griceani e post-griceani concordano sulla necessità di postulare processi inferenziali aggiuntivi anche per la definizione del livello esplicito, d'altro canto vi è uno snodo assai divisivo riguardante l'opportunità di isolare un livello semantico minimale.

I neo-griceani – cioè i continuatori più o meno fedeli al programma di ricerca di Grice, non riconducibili a una corrente unitaria e omogenea – assumono una posizione intermedia o sincretica (*syncretic view*) tra le due visioni, traendo dall'una la nozione minimale di «ciò che è detto» e dall'altra la convinzione che certi arricchimenti a partire dal contesto, pur di natura inferenziale, non possano essere messi sullo stesso piano delle implicature conversazionali. L'orientamento di fondo dei neo-griceani, sviluppatosi a partire dagli anni Settanta, si innesta non nel campo filosofico (com'era per Grice, il cui progetto verteva sulla natura e sulle condizioni di possibilità della comunicazione), bensì in quello della linguistica. Benché miri a evidenziare gli aspetti stabili

[42] Il concetto di «script» è stato proposto da Schank e Abelson (1977) nell'ambito delle scienze cognitive, e in esso, «rispetto al *frame* costituito principalmente da oggetti, sono preponderanti le sequenze temporali» (Caffi, 2017: 27), focalizzando quindi l'attenzione non tanto sugli oggetti ma sui concetti e sulle situazioni e sui loro protagonisti (cfr. anche introd. di Marmo a Fillmore, 2017).

del significato letterale (legati ai tratti lessicali e strutturali degli enunciati e largamente invarianti rispetto ai contesti d'uso), afferma al contempo l'idea che alcuni di questi siano il risultato di processi pragmatici attivati di default dall'uso di determinati elementi linguistici. Il livello esplicito deve essere integrato da inferenze di carattere generalizzato, cioè le «implicature conversazionali generalizzate» (GCI), proposizioni addizionali suggerite da quanto detto ma dipendenti non dai dettagli del particolare contesto conversazionale, ma dalla generalità delle circostanze e dalle costanti che di solito vi ricorrono. Mentre le implicature conversazionali «particolarizzate» sono altamente specifiche di una data situazione comunicativa, le GCI sono implicature veicolate di norma da un'espressione e conducono a interpretazioni standard. Trattandosi comunque di inferenze, la loro derivazione può essere bloccata in contesti particolari, tuttavia le GCI svolgono una funzione sistematica nella derivazione del contenuto vero-condizionale dell'enunciato e concorrono a definire un livello intermedio addizionale, comprendente tutte quelle letture stereotipiche evocate di norma da certe espressioni o costruzioni. Viene quindi immesso, accanto ai tre livelli di senso del letteralismo, un livello intermedio che ha varie denominazioni – tra cui "PROPOSIZIONE MASSIMALE", "implicitura", «ciò che è detto» in senso pragmatico, *utterance-type meaning* e altre ancora – prodotto dall'applicazione di processi inferenziali alla proposizione minimale.

Per esempio, supponiamo che A chieda a B se sia vegetariano e questi risponda "Mangio alcuni tipi di carne": il livello intermedio di senso proposto dalla prospettiva sincretica è B MANGIA ALCUNI TIPI DI CARNE *MA NON TUTTI*, in cui quest'ultimo segmento non è presente nella proposizione minimale, cioè nel significato letterale dell'enunciato, ma è un'integrazione sulla base di un'inferenza generalizzata sulla scelta lessicale («alcuni» delimita solo una porzione dell'insieme «tutti»). Ecco dunque una proposizione massimale, anteriore al senso implicito (B NON È VEGETARIANO), che è invece frutto di implicature particolarizzate.

Tale livello intermedio avrebbe un carattere duplice:

> Da un lato è cancellabile o rivedibile (*defeasible*) e quindi non può rappresentare ciò che è detto dall'enunciato. Dall'altro, il suo carattere sistematico e generalizzabile permette un maggior potere esplicativo e predittivo: la teoria fornisce il significato di tipi di enunciato, e non di occorrenze, come per RT e i contestualisti; questo renderebbe la teoria, se praticabile, preferibile in linea di principio (Bianchi, 2009: 178).

Infine, la tesi centrale del contestualismo (maturato dalla metà degli anni Ottanta in poi[43]) è che processi pragmatici intervengano anche nella comunicazione esplicita, e non soltanto in quella implicita. Più precisamente, tale prospettiva si sviluppa in riferimento alla nozione chiave di «sottodeterminazione semantica», fenomeno per cui il significato convenzionale non è mai di per sé sufficiente per determinare le condizioni di verità di un enunciato e deve perciò essere completato da elementi ricavati contestualmente, i quali, pur non corrispondendo ad alcun costituente sintattico della frase, entrano a far parte della sua interpretazione semantica. È, in particolare, la Teoria della Pertinenza a trainare il contestualismo, spingendosi in una direzione sempre più radicale.

Contrariamente alla tesi letteralista, per i contestualisti la costitutiva lacunosità del significato codificato implica, per individuazione dell'esplicito, non soltanto una saturazione ma anche l'ausilio di inferenze fondate sul contesto extralinguistico e sulle conoscenze pragmatiche condivise, che vanno ben al di là dei casi di indicalità e di ambiguità. In questo senso, un enunciato come "Piove" esprime la proposizione PIOVE NEL LUOGO L senza che sia necessario postulare la presenza di una variabile nascosta per il luogo inteso dal parlante. Pertanto, il livello (2) del letteralismo (la proposizione espressa) viene identificato non con la proposizione minimale, ma con la proposizione integrata e completata attraverso processi inferenziali (che i teorici della pertinenza chiamano «esplicatura»): a uno schema di proposizione vengono applicati contemporaneamente i processi di saturazione, di arricchimento e di *transfer*.

La differenza con la prospettiva sincretica è data dal fatto che quelle che per i neo-griceani sono implicature generalizzate, per i contestualisti sono invece parte delle condizioni di verità dell'enunciato, come ad esempio la lettura temporale della congiunzione e nell'enunciato "Clara si è sposata *e* ha avuto un bambino". I neo-griceani qualificano come impliciture gli esiti di quei processi pragmatici addizionali in quanto proposizioni cancellabili, mentre, a loro avviso, nulla di esplicito può essere tale. In risposta a questa obiezione, Sperber e Wilson fanno notare che anche disambiguazione e assegnazione di referenti alle espressioni indicali sono cancellabili, eppure contribuiscono al significato esplicito.

I contestualisti non negano che le lingue siano codici semiologici, cioè sistemi di corrispondenze tra significanti e significati, tuttavia si tratta di «codici estremamente difettosi»

[43] Alcuni studiosi distinguono il contestualismo dal quasi-contestualismo, in base al seguente assunto: «For the quasicontextualist, the minimal proposition literally expressed by the sentence exists in semantic heaven but plays no role in the actual process of communication. Finally, Contextualism denies the very existence and possibility of the minimal proposition, insofar as it is determined in a purely bottom-up manner: without pragmatic intrusions of the optional (top-down) variety, no determinate proposition could be expressed» (Recanati, 2004: 96).

(Bianchi, 2009: 130) che rappresentano soltanto il prerequisito per «un unico processo di modulazione del senso e di costruzione contestuale di concetti ad hoc» (*ivi:* 182):

> Se la comunicazione dovesse avvenire via codifica e decodifica, ogni segnale del codice dovrebbe veicolare lo stesso significato in ogni occasione: ambiguità e polisemia, indeterminatezza referenziale, ellissi, significati impliciti, differenze lessicali o grammaticali – tutti caratteri presenti in modo massiccio nei linguaggi umani – sarebbero un serio (e forse insuperabile) ostacolo alla comunicazione. Nella prospettiva di RT se ne conclude allora che la comunicazione avviene per via inferenziale. L'enunciato non è una codifica del senso inteso da P ma un semplice indizio di quel senso: D, guidato dalle proprie aspettative di pertinenza, inferisce tale senso sulla base di indizio e contesto. Le inferenze pragmatiche hanno allora la funzione di compensare quelle differenze grammaticali e lessicali fra membri di una comunità linguistica che sono un dato innegabile delle lingue naturali (*ivi:*130).

La prospettiva contestualista ha in definitiva le seguenti giustificazioni principali:

a) La distanza tra significato linguistico e proposizione espressa è tale da non poter essere colmata semplicemente con la saturazione e con inferenze generalizzate, e spinge per forza di cose a pensare alla comunicazione reale come un fenomeno essenzialmente inferenziale.

b) È più agevole immaginare un sistema unico in grado di produrre sia le saturazioni e le disambiguazioni indispensabili per identificare una proposizione completa, sia gli arricchimenti richiesti per ottenere un contenuto proposizionale che soddisfi le nostre aspettative pragmatiche. Per i contestualisti, dato un sistema inferenziale abbastanza ricco da disambiguare, assegnare riferimenti e computare implicature, è economico trattare l'output della semantica come una forma logica molto schematica, arricchita in forma completamente proposizionale da inferenze pragmatiche.

c) Nella comprensione degli atti linguistici indiretti, le implicature dipendono non dalla proposizione minimale, ma da quella arricchita. Si tratta di un'obiezione difficilmente risolvibile, perché in effetti la ricostruzione del senso implicito è possibile solo se ci rifacciamo alla proposizione massimale. Se A chiede a B "Usciamo?" e questi gli risponde "Piove", A può capire che B vuole rimanere a casa soltanto a partire da PIOVE QUI IN QUESTO MOMENTO, mentre gli è del tutto inservibile la proposizione minimale PIOVE IN QUALCHE LUOGO DELL'UNIVERSO.

d) Sulla scorta di (c), il ricorso a processi di arricchimento entra in campo in ogni enunciato, è del tutto inconsapevole e implicito ed è fondamentale per costruire interpretazioni appropriate contestualmente. Si tratta dell'argomento più forte del contestualismo, funzionale a preservare le intuizioni semantiche e pre-teoriche dei parlanti sulle condizioni di verità di un enunciato. Viene così immessa la nozione di «condizioni di

verità intuitive», mentre la forma logica dell'enunciato è un oggetto solo astratto, di solito non contemplato dalla coscienza dei parlanti e non attivo nell'interpretazione; piuttosto, la proposizione espressa coincide con la proposizione individuata dalle intuizioni vero-condizionali degli interlocutori. Viene mantenuto il cardine griceano della comunicazione come riconoscimento di intenzioni, ma proprio in virtù di ciò si sostiene che comprendere significa risalire alle circostanze concrete (e non virtuali) in cui un enunciato sarebbe vero.

In effetti, adottando una prospettiva letteralista le proposizioni espresse risulterebbero verità ovvie, contenuti scarsamente informativi (violando così, peraltro, la massima di Quantità). Per esempio, nella valutazione di "Tutti gli artisti bevono", è sempre banalmente vero che TUTTI GLI ARTISTI INGERISCONO QUALCHE QUANTITÀ DI QUALSIASI GENERE DI LIQUIDO, perciò la restrizione del predicato BERE a BERE ALCOLICI è parte delle condizioni di verità dell'enunciato.

Nel contestualismo la dimensione inferenziale pervade l'intero processo di comunicazione, perciò la distinzione tra semantica e pragmatica viene reinterpretata radicalmente: non è più basata sull'opposizione tra detto e implicato, ma tra decodifica e inferenza. Se si vuole studiare la lingua non *in vitro* ma nel suo funzionamento operativo, processi semantici e processi inferenziali sono intrinsecamente intrecciati e agiscono in parallelo. Il contestualismo individua quindi quattro fasi della comprensione verbale:

1) *Schema di proposizione* – corrisponde alla forma logica e non-proposizionale dell'enunciato.

2) *Esplicatura* – la formulazione di ipotesi sul significato convenzionale sulla scorta della simultanea applicazione della decodifica, della saturazione, dei processi inferenziali di arricchimento per determinare una proposizione completa e valutabile in base alle condizioni di verità. È lo sviluppo inferenziale della forma logica della frase.

3) *Premesse implicitate* – formulazione di ipotesi sulle *assunzioni* contestuali intese[44].

4) *Conclusioni implicitate* – formulazione di ipotesi *implicazioni* contestuali intese.

Di grande originalità è il superamento della nozione griceana di concetto condiviso in virtù del fatto che le premesse implicitate condivise non preesistono allo scambio comunicativo, sono invece recuperate nel corso dell'interpretazione – assieme o persino dopo la derivazione delle conclusioni implicitate. Per i teorici della pertinenza «il processo di recupero del significato

[44] «Implicated premisses are background assumptions that either serve as auxiliary premisses in deriving the implicatures from the explicature, or, possibly, are appealed to in enriching the content of the utterance so as to yield an appropriate explicature» (Recanati, 2004: 48).

globale del parlante avviene on-line, mentre il proferimento è ancora in corso; e in parallelo» (*ivi:* 132) cosicché le aspettative possono essere revisionate ed elaborate nel corso stesso del proferimento. C'è un processo generale di aggiustamento reciproco e parallelo tra esplicature, premesse e conclusioni contestuali.

Nel determinare l'esplicatura interviene una modulazione lessicale, cioè una ridefinizione dei contorni semantici delle parole a seconda degli specifici scopi da seguire in specifiche situazioni. L'inevitabile concorrenza di processi inferenziali nella determinazione del contenuto esplicito è molto evidente in relazione ai «*loose talk*s» ('usi approssimativi'), frequentissimi nella quotidianità, dove vengono costruiti dei concetti *ad hoc* o occasionali , cioè quei significati (non codificati ma di natura contestuale, non immagazzinati nella memoria a lungo termine ma solo nella memoria di lavoro per quel compito specifico) intesi dal parlante in quella particolare situazione comunicativa. Il parlante usa un messaggio come indizio da cui si possa risalire alla sua intenzione tenendo conto delle informazioni extralinguistiche.

La costruzione di concetti occasionali avviene tramite due processi complementari:

a) *Narrowing* – un restringimento dell'area semantica di una parola per veicolare un significato più specifico rispetto a quello codificato. Seppur effimero e contestuale, il risultato è una parte costitutiva delle condizioni di verità dell'enunciato ("Tutti gli artisti bevono", dove "bere alcolici" non è relegato al senso implicito, determina il senso esplicito);

b) *Broadening* – un allargamento dell'estensione semantica di una parola per veicolare un senso più generale rispetto a quello codificato, anch'esso temporaneo ma determinante per il contenuto vero-condizionale dell'enunciato ("L'Italia è uno stivale").

Proprio a partire da quest'ultimo esempio possiamo cogliere il passo più innovativo. La teoria della pertinenza avanza un contestualismo radicale e arriva ad abbattere la tradizionale opposizione tra letterale e non-letterale, data l'essenziale equivalenza dei meccanismi di produzione e di interpretazione degli usi letterali e degli usi figurati del linguaggio, supportando tale tesi con risultati sperimentali che dimostrano che la gerarchia stabilita dall'approccio letteralista (in base a cui il significato letterale sarebbe prioritario rispetto a quello non letterale) non trova riscontro empirico (cfr. Dews e Winner, 1999; Gibbs, 1999, 2002, 2004; Schwoebel et al., 2000; Glucksberg, 2001; Giora, 2003). Non vi è quindi una distinzione qualitativa tra usi letterali e usi figurati del linguaggio: i significati letterali, le metafore, le approssimazioni, le iperboli si dispongono su un *continuum* e risultano dagli stessi processi inferenziali di *narrowing* e *broadening*. Si rivela più opportuna una riclassificazione dei significati degli enunciati nei termini non di letteralità, ma di frequenza e di familiarità, e anche per il livello esplicito della

comunicazione è necessaria una modulazione contestuale basata sulle nostre conoscenze enciclopediche. Inoltre, «it is possible for an utterance to receive a non-literal interpretation *without the literal interpretation of that utterance being ever computed*» (Recanati, 2004: 29, corsivi nel testo).

Entrambe le posizioni mostrano vari limiti. Se il letteralismo non è accettabile in quanto riduzionistico e inadatto a spiegare le dinamiche della comunicazione effettiva, anche il contestualismo tuttavia presenta elementi critici. Esso annulla quasi definitivamente lo statuto del codice, e quest'ultimo, anche se rigettato, è sempre concepito secondo il modello di codifica e decodifica, non viene proposta una prospettiva in grado di riconsiderare la natura del sistema linguistico.

I quadri interpretativi tradizionali hanno tutti uno stampo letteralista, implicando una ricostruzione del senso a partire dalla dimensione semantica codificata, a cui si aggiungono solo secondariamente processi pragmatico-inferenziali. Questo approccio non favorisce un corretto inquadramento dell'ironia, che risulta un'anomalia in conflitto col sistema difficilmente spiegabile. Questo persistente travisamento si deve all'abbondanza di casi in cui l'enunciato ironico presenta un'inversione del significato che viola il suo contenuto vero-condizionale, descrivendo una situazione opposta a quella che sta avvenendo. Tuttavia, l'ironia non sempre attua un rovesciamento diretto, né è tenuta a violare le condizioni di verità. D'altra parte, anche se il contestualismo sembrerebbe aprire un varco per il raccordo tra livello semantico del sistema linguistico e livello pragmatico delle interazioni contestuali, vi è in realtà più che altro un rovesciamento radicale che non risolve la contraddizione, ma si limita a spostarne il polo. Infatti, secondo il contestualismo pertinentista i processi inferenziali divengono cruciali anche per il recupero del significato esplicito in base al principio di «sottodeterminazione semantica». Di fatto, quindi, il ruolo del codice viene completamente annullato.

Se si parte invece da una concezione storico-sociale e intersoggettiva della *langue*, così come vuole la concezione saussuriana e demauriana, è possibile un raccordo più equilibrato che tenga effettivamente insieme i due piani di codice linguistiico e contesto, il cui punto di contatto si può individuare nell'indeterminatezza semantica. Ciò fa sì che con l'ironia possiamo estendere i confini semantici di un segno al punto da tale da arrivare al significato opposto a quello "di default", come si vedrà nel Capitolo V.

II.2. L'ambiguità dell'ironia e il rapporto con la menzogna

Tra le caratteristiche più evidenti del fenomeno dell'ironia spiccano la sua costitutiva ambiguità e l'incertezza interpretativa che ne consegue. Come ravvisa Mizzau (1984: 25), «esiste indubbiamente un aspetto paradossale nell'ironia: essa è tanto più efficace (tanto più ironica) quanto meno è segnalata, esplicita, e quindi quanto più rischia l'incomprensibilità». L'indecidibilità dell'intenzione ironica ha spesso indotto gli intellettuali ad accostarla alla menzogna. Le più antiche attestazioni del termine εἰρωνεία, infatti, suggeriscono una sovrapposizione quasi totale tra le due modalità discorsive (cfr. *supra*, I.1). Tuttavia, già in Platone i due concetti cominciano a differenziarsi: εἰρωνεία progressivamente assume il significato di dissimulazione sottile che non si nasconde, ma che anzi *vuole* essere riconosciuta dal pubblico o dall'uditore. L'ostilità verso l'ironia nella Grecia classica è probabilmente dovuta alla crucialità del rapporto tra verità, conoscenza e linguaggio in tale contesto culturale, cui si lega il tema della partecipazione attiva alla vita pubblica della *polis*. In quest'ottica, «l'atteggiamento ironico è, pertanto, atteggiamento di sofista che, incapace di una posizione precisa fra opinioni discordanti, assume un contegno distaccato che non lo impegni in un senso o nell'altro» (Pagliaro, 1970: 13).

Laddove si sottrae a ogni verifica concreta, l'ironia si pone in effetti molto vicina alla menzogna, perché il parlante sembrerebbe negarsi al dialogo e non rendere chiaro ciò che vuole realmente esprimere. Tuttavia, pur presentando indubbi punti di contatto, le due nozioni restano ben distinte, soprattutto in virtù delle diverse intenzioni comunicative. Il quadro si chiarifica ulteriormente se si tiene conto del fatto che l'ironia è solo una delle tante strategie implicite utilizzate nella comunicazione, non esprimersi in modo diretto non presuppone necessariamente una volontà di inganno. A tal proposito, Mizzau (1984) schematizza le diverse modalità della comunicazione implicita attraverso una tabella a più livelli ordinati a seconda del progetto intenzionale, ossia del modo in cui l'emittente E vuole che il destinatario D assuma il suo messaggio, quale intenzione E vuole che D riconosca o meno:

Livelli delle intenzioni comunicative	*Modalità degli impliciti*	*Occasioni di fallimento*
0. Intenzione assente		Fraintendimento per attribuzione di intenzioni
1. Intenzione scoperta	Lasciare intendere: impliciti linguistici; ALI convenzionali; deroga a una massima conversazionale per non derogare a un'altra.	Fraintendimento per difetto di inferenze; fraint. per eccesso: attribuzione di 2 o 4; falso fraint.: risposta letterale ad ALI convenzionali
2. Intenzione necessariamente	Dare a intendere: deroga a una massima per indurre in inganno;	Fraintendimento per eccesso di inferenze: ricostruzione delle

mascherata	insinuazione falsa; indicatori intenzionali proposti come indizi	intenzioni mascherate; falsi indizi interpretati come indicatori
3. Intenzione non necessariamente mascherata	Indicatori intenzionali proposti come indizi	L'eventuale ricostruzione delle intenzioni coperte non pregiudica i risultati
4. Intenzione apertamente mascherata	Sottintendere: deroga a una massima per far capire altro; allusione; insinuazione vera; ironia	Fraintendimento per difetto di inferenze: attribuzione di 0 o 1; per eccesso, nell'ambito dello stesso livello
5. Intenzione ambigua	Comunicazione obliqua	Fraintendimento per difetto di inferenze: attribuzione di 0 o 1; fallimento per falso fraintendimento.

Il livello 0 riguarda il campo della significazione più che quello della comunicazione: è il caso in cui un indice inintenzionale (per esempio uno sbadiglio) può essere frainteso e interpretato come intenzionale.

Nel livello 1 rientrano in primo luogo gli impliciti che hanno un supporto di ordine semantico (presupposizioni) o sintattico: ad esempio la proposizione "X è tornato" implica "X è partito"; in secondo luogo, gli impliciti ricavabili dalla conoscenza degli usi linguistici convenzionali (come avviene per gli ALI); in terzo luogo vi sono le deroghe a una massima conversazionale per non trasgredirne un'altra più importante (per esempio, se alla domanda "A che ora è arrivato X?" E risponde: "Ieri sera" lascia intendere che non sappia l'ora esatta, perciò ha violato la massima della Quantità per non violare quella della Qualità). Il fallimento del progetto intenzionale di E può derivare da un fraintendimento per difetto o eccesso di inferenze da parte di D.

Il livello 2 è il livello della menzogna vera e propria, in quanto governata da una «intenzione *necessariamente* mascherata». La riuscita di questo tipo di messaggi è che le intenzioni comunicative di E non siano riconosciute come tali, mentre il fallimento si ha quando il vero scopo di E viene colto da D. La menzogna è totale quando si afferma esplicitamente ciò che si sa essere falso, ma ne esistono altre forme. Per esempio, dare a intendere è un modo di mentire senza assumersene la responsabilità (la proposizione "Ieri sera" potrebbe non dipendere dall'ignoranza di E, ma dal suo intento di *dare a intendere* di non sapere la risposta precisa richiesta), perché il parlante non può essere imputato delle inferenze compiute da D.

Il livello 3 riguarda quei messaggi intenzionali per cui è indifferente al loro esito il fatto che D rilevi o meno le intenzioni di E.

Il livello 4 è il più importante ai fini del presente discorso: ricomprende gli impliciti che sono, nel programma comunicativo del parlante, destinati a essere compresi malgrado, o addirittura grazie al loro mascheramento. A differenza del livello 2, dove l'intenzione ultima del parlante deve rimanere nascosta, nel livello 4 il riconoscimento da parte di D dell'intenzione di E è condizione necessaria per la riuscita dell'atto linguistico. La comprensione di questo tipo di impliciti richiede non solo una «competenza comunicativa (linguistica, paralinguistica, socioculturale, ideologica) dei parlanti, ma anche una competenza interpersonale, cioè «la conoscenza reciproca delle rispettive competenze» (Mizzau, 1984: 24). L'ironia si colloca in questa categoria, perché la sua effettiva riuscita è tale solo nel momento in cui il destinatario coglie l'intenzione implicita; inoltre, la strutturazione del messaggio è tale che «la verità espressa è in un certo senso potenziata in serietà dal modo stesso dell'espressione» (Pagliaro, 1970: 16) e ciò che prevale è «l'invito al lettore per una partecipazione più viva» (*ivi:* 17):

> Tutte le forme di "parlare coperto" si possono, in sostanza, considerare come variazioni attenuate dell'ironia: il tratto qualificante, che in questa è l'opposizione intenzionale tra il significato delle parole e quello che autenticamente si vuole dire, in esse è costituito da operazioni abili e studiate sul letterale, cioè da intenzioni significative, le quali, andando più o meno oltre la situazione rappresentata dalla lettera del testo, tendono a creare un dissidio, e quindi un certo rapporto o confronto tra questa e il pensiero, tra il discorso proferito e quello inespresso, tra il detto e il fine del dire. Ma, al pari dell'ironia, esse pretendono da parte dell'ascoltatore o del lettore una partecipazione di intelligenza, che avverta il dissidio e lo superi, realizzando la comprensione del significato verace come è voluto (*ivi:* 11).

L'ultimo livello enumerato da Mizzau riguarda un'intenzione insolubilmente ambigua, a differenza del precedente dove invece il parlante, nel suo disegno, vuole essere compreso. Quest'ultima categoria implica una strategia di comunicazione obliqua: «il riconoscimento delle intenzioni comunicative è subordinato, nel progetto di E, alla disponibilità di D nei confronti della richiesta espressa indirettamente» (Mizzau, 1984: 33). Celando la propria intenzione, il parlante da una parte offre al ricevente la possibilità di capire o di non capire (o dimostrare di capire o di non capire), dall'altra si mette in una posizione di sicurezza e permette a sé stesso di non esporsi e di "salvare la faccia" in caso di insuccesso. Un esempio può essere l'eventualità in cui E dica: "Stasera non ho niente da fare" come modo indiretto per indurre D a proporre un'uscita. I detrattori dell'ironia fanno riferimento proprio a questo tipo di strategia implicita, accusando l'ironista di essere un individuo sfuggente che non vuole assumersi le responsabilità delle proprie affermazioni e che si rifiuta di prendere una posizione netta. Senza dubbio casi di questo tipo possono verificarsi, ma non rispecchiano la configurazione tipica del meccanismo

dell'ironia, dove invece le intenzioni del parlante sono «apertamente mascherate», cioè non sono in sé stesse ambigue, ma travestite in una forma riconoscibile.

L'ironia è progettata per essere riconosciuta come tale, anche se non sempre il suo senso è di facile ricostruzione, o addirittura non vuole essere precisamente ricostruito:

> L'ironia non è costitutivamente ambigua, ma *l'eventuale ambiguità degli indici fa parte del progetto comunicativo del parlante, il quale non intende che l'ironia non venga compresa, ma che venga compresa proprio malgrado, o grazie a, l'ambiguità degli indici* (*ivi*: 35, corsivo nel testo).

Molto spesso, peraltro, la comunicazione ironica è segnalata dalla presenza di indici che dovrebbero consentire al locutore di trasmettere l'intenzione ironica e al ricevente di comprenderla. Le modalità indirette (non di rado accompagnate da indici non verbali che rendano più immediata la derivazione di implicature) variano a seconda dei progetti intenzionali del parlante, cioè a seconda dell'intenzione che E vuole che D riconosca o meno. Tali indici possono essere distinti in indici espliciti (veicolati specificamente dal parlante con l'intenzione di rendere più chiara l'ironia) e indici impliciti (insiti nel contesto linguistico ed extralinguistico). Nella prima categoria rientrano l'intonazione, la mimica, la gestualità nella comunicazione orale, mentre in quella scritta possono essere sfruttati i puntini di sospensione, le virgolette, il punto esclamativo e altre tecniche sintattico-interpuntive. Anche l'andamento discorsivo può suggerire la presenza di ironia, per esempio la ridondanza, la ripetizione ostentata, le deroghe alle massime conversazionali, l'iperbole o anche la semplice enfasi.

La seconda categoria ricomprende gli indici impliciti legati al contesto, che si distinguono ulteriormente in extralinguistici e linguistici. L'apporto della situazione enunciativa è dato di frequente dalla controverità, intesa come contraddizione tra quanto viene detto e ciò che si sa o si constata della situazione, in presenza di ironia controfattuale (antifrastica). Inoltre, un altro criterio contestuale extralinguistico consiste nella contraddizione tra quanto viene detto e ciò che si crede di sapere dell'interlocutore e dei suoi sistemi di valutazione. Per esempio, un cliché può essere considerato oggetto di ironia oppure può essere preso alla lettera a seconda dell'idea che si ha del locutore. Gli indici contestuali linguistici invece possono essere le enunciazioni passate o alcuni rimandi testuali nel caso della comunicazione scritta (per esempio i paratesti). Mizzau (*ivi*: 69) propone il caso in cui la dicitura standard «ogni riferimento a fatti e persone è puramente casuale» faccia da introduzione a un'opera di fantascienza. Questa frase esprime una verità fin troppo ovvia, ha un'inappropriatezza inequivocabile rispetto al genere, uno stridore che vuole mettere in guardia sul fatto che il mondo e gli eventi raccontati potrebbero essere una trasfigurazione del mondo reale. È una strategia per acutizzare l'attenzione del ricevente nel

cogliere le analogie tra fantasia e realtà, e di conseguenza per rendere chiari aspetti della realtà che magari non vengono considerati.

Mizzau (*ivi*: 23) sottolinea che, data la natura dell'ironia, «è ovvio ma significativo che non sono possibili commenti metacomunicativi espliciti del tipo "è il contrario di quanto ho detto"; né è possibile premettere "parlando ironicamente" (mentre si dice "parlando metaforicamente") e ciò perché "essere ironico è, tra le altre cose, fingere (come l'etimologia suggerisce), e anche se si vuole che la finzione venga riconosciuta come tale, annunciare una funzione rovinerebbe l'effetto" (Grice, 1978)».

Rispetto ad altre modalità comunicative, l'ironia è più esposta al rischio di fraintendimento, ma tale pericolo dipende dal suo meccanismo sottile di funzionamento e non da un rifiuto da parte del parlante di rendere comprensibili le proprie intenzioni. L'ironia è soggetta a due possibilità di fallimento: 1) fraintendimento (adesione al senso letterale), 2) non comprensione (rifiuto del senso letterale ma impossibilità di ricostruire quello sottostante). Può inoltre capitare che l'interlocutore ci consideri ironici anche quando non lo siamo. In assenza di indici specifici o della conoscenza del controfattuale, l'ironia può essere indistinguibile dalla menzogna o dall'enunciato letterale di riferimento, tuttavia l'elemento dirimente è la volontà del locutore. È infatti l'intento di ingannare a rendere tale un bugiardo, non il fatto che si esprima in modo indiretto. Nelle forme prototipiche di ironia questa volontà non si riscontra, piuttosto ci si orienta verso questa strategia discorsiva quando si vogliono trasmettere sovrasensi che altrimenti non potrebbero essere veicolati, oppure quando si vogliono generare particolari effetti pragmatici per aumentare l'efficacia dell'enunciato. Per esempio, da un punto di vista oratorio, di certo il monologo di Marco Antonio nel *Julius Caesar* è molto più penetrante nella sua forma ironica di quanto non lo sarebbe stato come accusa diretta.

Perciò, a differenziare l'ironia dalla menzogna è principalmente lo scopo perseguito: la prima è legata a un quadro molto più complesso, mentre nella seconda l'obiettivo è solo quello di imbrogliare. Inoltre, la modalità "deresponsabilizzante" non rispecchia la consueta natura dell'ironia, piuttosto c'è da notare che essa è ambigua e disorientante in un senso molto particolare. Alla base vi è una contraddizione inestinguibile, e cioè che talvolta l'intenzione da parte del parlante di fare ironia è lampante, ma non è chiaro che cosa voglia dire con essa. Cogliere l'intenzione ironica è solo il primo passo della sua comprensione e non è di per sé sufficiente per la ricostruzione del suo senso. «Irony is the art of being clear without being evident», dice Muecke (1976), perché in certi casi è innegabile la presenza dell'ironia, ma il suo intento ultimo rimane indecifrabile. Secondo Almansi (1984: 22), «sembra quasi che l'ironia possa esistere solo in una zona di incertezza psicologica e di indeterminatezza filologica: altrimenti l'oro

dell'ironia si ritrasforma alchemicamente nel vile metallo da cui trasse origine». Russo Cardona ritiene che l'ironista può anche avere soltanto lo scopo di mostrare all'ascoltatore la natura problematica e opinabile di qualcosa dato per scontato e assoluto, senza necessariamente avere una soluzione da proporre, spingendo l'ascoltatore stesso a una riflessione e a trarre le sue conclusioni senza che gliene vengano imposte.

L'ironia, infatti, implica uno sdoppiamento, chiama in causa al contempo il punto di vista dell'ironista, quello degli ascoltatori e quello del bersaglio. I due sensi dell'enunciato ironico (quello letterale e quello sottinteso) devono coesistere, non annullarsi, e l'ironia è tanto più efficace quanto più riesce a evocare e a mantenere sullo stesso piano i diversi punti di vista. Secondo Russo Cardona, l'ironia non si limita a un richiamo di una voce da cui si prendono le distanze, la sua efficacia consiste nel posizionarsi in un punto intermedio tra le diverse prospettive compresenti (dell'ironista, del bersaglio e dell'ascoltatore), senza tuttavia annullarne nessuna:

> La parola ironica è costitutivamente sdoppiata, eppure resta al contempo unitaria. […]. Locutore, vittima e audience sono tre figure che si fondono in una ed è in questo gioco di cristallizzazioni che si gioca la sottigliezza dell'ironia. Impersonamenti in ruoli tipici o apparenti dissimulazioni […] non sono che *cortine fumogene* che servono a celare la zona di confine tra queste posizioni discorsive e individuano una terra di mezzo in cui locutore, vittima e ascoltatore possono scambiarsi la posizione, misurare cosa significa stare nei panni dell'altro, ma anche esperire una sorta di ricreazione dai confini del proprio sé […] (Russo Cardona, 2017: 41, corsivo nel testo)

L'ironia maschera le false verità, finge di adottare le opinioni comuni per capovolgerle, tuttavia «la cosiddetta *intenzione ironica* è tutt'altro che univoca, perché comporta coinvolgimenti emotivi di tipo diverso con la *voce possibile* ripresa nell'atto ironico» (*ivi:* 64). Si crea un rapporto estremamente controverso con ciò su cui si ironizza, specie in quei casi in cui lo scopo del parlante non è quello di affermare una tesi implicita, ma piuttosto di portare alla luce un paradosso spiazzante su cui sembra impossibile esprimersi.

L'inglese, in effetti, contiene un'espressione assai peculiare, che non trova apparentemente corrispettivi in altre lingue, e cioè *tongue-in-cheek* (letteralmente 'lingua-nella-guancia'). Sfidando ogni tentativo di traduzione, tale locuzione indica (stando all'Oxford English Dictionary) il "parlare in modo non sincero e con lieve ironia", e cioè, secondo Almansi:

> Ogni volta che devo tradurre *tongue-in-cheek* o in italiano o in francese, mi trovo in difficoltà perché sono costretto a *esteriorizzare* il fenomeno. Nelle altre lingue europee le espressioni parallele o contigue a questa evocano l'idea di un commento esplicito *esterno*, come la strizzatina d'occhio, o la smorfia d'assenso; mentre la *tongue-in-cheek*, la *lingua-nella-guancia*, è un fenomeno implicito *interno*. Si tratterebbe dunque di un processo informazionale che ha luogo dietro una barriera. La *tongue-in-cheek* agirebbe

> come *rumore* (nell'accezione della *information theory*) che si oppone alla comunicazione del messaggio, ovvero lo altera in una direzione non mai specificata (e qui sta il punto). Il fenomeno dell'informazione tramite la *tongue-in-cheek* comunica e rilutta alla comunicazione simultaneamente: dice e non dice, vuole e disvuole; fa due cose alla volta, l'una opposta all'altra, oppure la seconda diversa dalla prima. In italiano, in francese, in tedesco, tutto avviene all'aperto, in pubblico, su quel palcoscenico dove agiscono le nostre espressioni facciali, la nostra gestualità, la mimica e l'ammicco. La *tongue-in-cheek* britannica è una cerimonia segreta che si svolge nel salotto privato della cavità orale del locutore (Almansi, 1984: 15, corsivi nel testo).

In ciò, secondo Almansi, si rintraccia l'autentica ironia: «sembra quasi che l'ironia possa esistere solo in una zona di incertezza psicologica e di indeterminatezza filologica: altrimenti l'oro dell'ironia si ritrasforma alchemicamente nel vile metallo da cui trasse origine» (*ivi:* 22).

Un efficace sintesi di tutto ciò è racchiusa nella concisa espressione di Linda Hutcheon che dà il nome al suo volume del 1994, e cioè "The Irony's Edge", aspetto che differenzia l'ironia da tutte le altre forme di linguaggio indiretto: « Unlike metaphor or metonymy, irony has an edge; unlike incongruity or juxtaposition, irony can put people on edge; unlike paradox, irony is decidedly edgy» (Hutcheon, 1994: 35). L'ironia non è un implicito che si afferma, ma è qualcosa che *accade* ed esiste soltanto nella dialettica irrisolvibile tra detto e non detto; fuori da questo processo essa muore. Il termine inglese 'edge' è carico di significati: il suo nucleo semantico rimanda a un confine ultimo di qualcosa, ma indica anche la parte tagliente di una lama. L'ironista è certamente ambiguo, ma è disorientante non perché voglia mentire, ma perché vuole spingere l'ascoltatore al confine ultimo in cui due prospettive opposte possono coesistere senza alcuna risoluzione. Perciò, l'ironia è «decidedly edgy», perché sfida le convenzioni in modo provocatorio, audace, pungente, e perciò può suscitare disagio o tensione negli interlocutori, portandoli "sul filo del rasoio".

La confusione tra ironia e menzogna deriva esattamente da questa contraddittorietà, che appunto non riguarda tanto la casistica di ironia "deresponsabilizzante", ma piuttosto una componente strutturale più profonda.

II.3. Ironia e comicità: un rapporto controverso

Affrontare il rapporto tra ironia e altre forme di comicità è problematico non solo in quanto tale, già in principio si pongono molte difficoltà. La comicità, infatti, è di per sé una nozione non meno controversa di quanto non lo sia quella di ironia. Perfino la scelta terminologica risulta delicata. Come chiamare, infatti, la categoria generale che racchiude in sé comico, umorismo,

ironia, motto di spirito, arguzia, parodia, satira, *nonsense*, assurdo, grottesco, caricatura, farsa, *calembour*, *limerick* e così via?

Nella loro traduzione de *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* di Freud, Daniele e Sagittario (2007) rendono il sostantivo *Komik* con "comicità", intesa come categoria onnicomprensiva, pur consapevoli della sua intrinseca ambiguità semantica[45]. Data l'assenza di opzioni unanimemente accettate, mi atterrò a questa scelta. Infatti, così come per l'ironia, anche per la comicità il dibattito è estremamente acceso, per quanto cominciato fin dai tempi antichi (ne discutevano già Platone e Aristotele), e non si è ancora giunti a una classificazione unitaria ed esauriente. Molto di frequente, nel corso della storia, i singoli autori tendono a offrire una propria specifica chiave di lettura dei vari concetti che non un quadro concordato.

Comunemente si ritiene che la risata sia l'elemento comune, ma in realtà «humor need not necessarily involve laughter» (Gibbs et al. 2014: 591), così come la risata non insorge affatto solo in casi di ilarità. Peraltro, non c'è accordo nemmeno sul riso come fenomeno fisiologico (cfr. Eagleton, 2019). Sono state infatti proposte varie teorie, le cui principali sono: la Teoria dell'Incongruenza, la Teoria della Superiorità e la Teoria del Sollievo. Ognuna di queste interpretazioni mette a fuoco degli aspetti importanti, ma presenta delle non trascurabili criticità, e comunque, nemmeno prese nel loro insieme risultano sufficienti. Per questa ragione continuano gli studi in cerca di vie alternative, una delle quali è il progetto di Fausto Caruana e Claudio Paolucci (cfr. Caruana, 2018; Caruana e Paolucci, 2020), che propongono da una parte la Teoria dell'Interazione Sociale come paradigma per esaminare il riso tenendo conto delle continuità col mondo animale, dall'altra il cosiddetto «riso semiotico», una tipologia di risata non legata a contesti umoristici, che funge da *protologos* per gestire e influenzare le interazioni con gli altri.

Oltretutto, sarebbe errato affermare che ogni tipo di comicità ci faccia ridere, alcune (fra cui l'ironia, posto che la si voglia considerare come tale) ci fanno soltanto sorridere, o ridere amaramente, o ridere a denti stretti, o «sorridere tra le lacrime» (come secondo Freud avviene per l'umorismo). Del resto, come Eagleton (2019: 56), «It is worth noting that comedy does not need to be funny […]».

[45] Nell'uso corrente, l'italiano *comicità* corrisponde principalmente al tedesco *Komik* e all'inglese *humour*. Va tuttavia osservato che le tre lingue presentano sfumature diverse, e in tutti i casi si tratta di termini polisemici. In tedesco, *Komik* designa una qualità di una situazione o di un'azione che suscita il riso in virtù di un'incongruenza o di una sproporzione («*überraschende, das Lachen erregende Wirkung einer Situation oder Handlung, die sich aus der Unzulänglichkeit des Menschen oder der Tücke des Objekts ergibt*», cfr. DWDS, *Komik*). Nel *Cambridge Dictionary*, il termine *humour* è definito attraverso tre accezioni principali: «the ability to find things funny, the way in which people see that some things are funny, or the quality of being funny» (Cambridge Dictionary, *humour*). In ambito germanico, come in quello inglese, la famiglia lessicale di *humour* risale alla teoria medica degli umori, da cui deriva originariamente l'idea di temperamento e disposizione d'animo, poi estesa all'attitudine a cogliere il lato comico della realtà.

Come già affermato da Freud (2007: 203), tali problemi «si sono dimostrati così complicati, hanno finora sfidato con tanto successo tutti i tentativi di soluzione dei filosofi, che non possiamo aspettarci di impadronircene per così dire con un colpo di mano […]». In questo paragrafo, perciò, verranno presentate quelle modalità che si configurano innanzitutto come degli eventi conversazionali, al di fuori di stilemi e di strutture legate a una specifica tradizione, con l'intento non certo di esaurire l'argomento, ma di cogliere delle costanti e delle linee di tendenza.

II.3.1. La costellazione della comicità

> Non c'è punto di partenza migliore per il pensiero come la risata
>
> *Walter Benjamin*

In primo luogo, ci si potrebbe chiedere se si delinei effettivamente una "costellazione" della comicità, per così dire, e – nel qual caso – in che modo si possa darne delle coordinate e fissare i limiti entro cui si estende. Schmidt-Hidding (1963) ha tentato di cartografare questo territorio, offrendo uno schema del campo dello *humour*, pur riconosciuto come parziale:

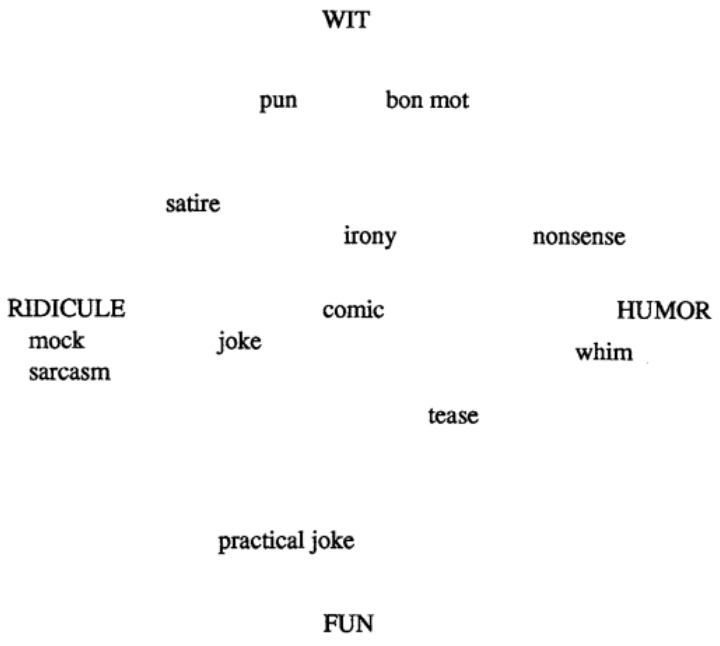


Figura 3 Schmidt-Hidding (1963)

Un'operazione di questo tipo necessita di criteri generali, qui non facili da selezionare: non è affatto semplice specificare con chiarezza le sottili analogie e differenze, e in seguito verificare se

queste analogie siano abbastanza resistenti oppure se le differenze siano tali da disgregare l'area da mappare. Tuttavia, al di là delle incertezze, non c'è dubbio però che il comico, l'umorismo, la parodia, la satira, l'ironia, il sarcasmo, il motto di spirito, l'arguzia, il *black humor*, il *nonsense*, l'assurdo (per dirne solo alcuni) siano in una *qualche* relazione. L'elemento comune cui spontaneamente si potrebbe pensare è il ridere. Questa intuizione è solo in parte utile, perché la risata è un fenomeno tutt'altro che omogeneo, discuterne non è certo meno complicato. Eagleton (2019: 1) l'ha accostata a «a language with a host of different idioms». Inoltre, in fin dei conti, non tutte queste forme ci fanno ridere, o almeno, non allo stesso modo e non nella stessa misura.

La comicità sembra una categoria strutturata in termini wittgensteiniani, in cui vi sono "somiglianze di famiglia", relazioni e affinità ma non tratti condivisi dai diversi casi. All'interno di questa vasta categoria vi sono forme indubbiamente più prototipiche di altre. Questo dato, in certi casi, si interseca col fatto che alcuni di questi fenomeni sono squisitamente letterari (come il *limerick*). Più comunemente, però, alcune forme si pongono ai margini della categoria, in una zona di frontiera, perché l'elemento comico è secondario nella loro definizione e l'effetto di comicità è superato da altri (come nel *nonsense*).

Al di là delle differenze, una premessa su cui tutti concordano è il fatto che la comicità, quale che sia la forma assunta, riguardi sempre una soggettività. Freud (2007: 203) sottolinea che la comicità si rintraccia «nelle persone anzitutto, e solo per estensione anche in oggetti, situazioni e simili». Bergson apre il suo *Il riso. Saggio sul significato del comico* (1900) sottolineando proprio come esso riguardi i fatti umani e abbia sempre come oggetto l'uomo:

> Non vi è comicità al di fuori di ciò che è propriamente *umano*. Un paesaggio potrà essere bello grazioso, sublime, insignificante o brutto; ma non sarà mai ridicolo. Si riderà di un animale, ma perché in esso avremo sorpreso un atteggiamento d'uomo o un'espressione umana. si riderà di un cappello; ma quel che allora si irride non è il pezzo di feltro o di paglia, ma la forma conferita a esso dagli uomini, il capriccio umano di cui ha preso lo stampo. […] Alcuni hanno definito l'uomo "un animale che sa ridere". Avrebbero potuto definirlo altrettanto bene un animale che fa ridere, poiché se qualche altro animale, o un oggetto inanimato, vi riesce, è grazie alla sua somiglianza con l'uomo, grazie all'impronta che l'uomo vi imprime o all'uso che ne fa (Bergson, 1990: 14, corsivo nel testo).

Se dunque è di esseri umani che si ride, la dimensione collettiva ricopre un ruolo essenziale, da cui deriva la natura storico-socio-culturale della comicità. Non esistono entità o eventi universalmente divertenti, ogni società è "spiritosa" a modo proprio. La comicità è connessa ai costumi e alle concezioni di una determinata cultura, e a sua volta, all'interno di una stessa società

non ridiamo tutti per le stesse cose. A livello più profondo, il punto è che la comicità dipende da un punto di vista, dall'interpretazione dei fatti e non dai fatti in sé, sebbene alcuni si possano prestare più di altri. È quindi una questione di forme espressive: lo stesso evento può risultare comico o tragico a seconda di come lo si tratti. Si pensi all'episodio della Torre di Babele. Nella concezione cristiana quel castigo divino contro la superbia umana segna l'avvio traumatico della storia, è presentato come evento drammatico ed è divenuto nel nostro immaginario il simbolo per antonomasia dell'incomunicabilità. Eppure, innumerevoli sono gli sketch che fanno leva sulle incomprensioni linguistiche: non stupirebbe trovare a teatro un susseguirsi di malintesi e incidenti tra carpentieri e manovali che di colpo non si riescono più a capirsi.

In generale si possono distinguere forme che *scoprono* comicità, dove il contenuto comico rimane costante a prescindere dalla veste espressiva prescelta, individuando in un fatto o in una persona un elemento che si presta al trattamento comico schiudendone la comicità, e altre che *creano* comicità, ovvero la cui comicità è data esclusivamente dalla forma. Nella prima categoria, le tipologie più paradigmatiche sono la parodia e la caricatura, le quali non possono prescindere dal dato su cui operano. In genere esse attuano una degradazione dell'elevato, il quale viene privato della sua aura reverenziale. L'ironia rientra nella seconda categoria, perché il bersaglio non è costituito tanto dalla situazione presentata dall'enunciato ma dagli impliciti presupposti in certi usi linguistici. Oltre ad essa, anche per il motto di spirito la forma discorsiva ha un'importanza costitutiva. Il comico e l'umorismo sono invece forme ibride.

Un'altra distinzione deriva dal grado di dipendenza dal contesto, per quanto resti incontrovertibile che il linguaggio necessiti sempre di contestualizzazione e che il senso sia sempre congiunturale. Ci sono tuttavia forme di comicità in parte decontestualizzabili. Poiché si organizzano in modo programmato come testi precostituiti, possono far parte della conversazione ma non sono omologhe al discorso. Mizzau (1984: 73) raggruppa in questa categoria il racconto umoristico strutturato, la rappresentazione parodica, la barzelletta. In quanto parzialmente autosufficienti rispetto all'enunciazione e per il loro carattere "digressivo", tali modalità comunicative «sono spesso preparate e incorniciate da indici metacomunicativi espliciti» (Mizzau, 1984: 73). Invece l'arguzia, il motto di spirito improvvisato, e soprattutto l'ironia sono inevitabilmente ancorate al discorso, ne fanno parte, sono segnalate poco e ambiguamente, non devono essere anticipate da una metacomunicazione esplicita e possono comparire in modo estemporaneo nel corso di uno scambio comunicativo. In particolare, l'ironia «non è una parentesi né un'*enclave* separabile in quel contesto generale del vissuto che si chiama il Serio» (*ibidem*). Mizzau tuttavia precisa che:

> Anche una barzelletta può avere una sua finalità pragmatica contestualmente definita, può ad esempio essere raccontata come commento implicito degli eventi in corso; o si può cercare attraverso di essa una distensione emotiva. Inoltre, la barzelletta possiede, analogamente all'ironia, una struttura enunciativa "aperta", che coinvolge il destinatario (*ibidem*).

La comicità prevede uno schema pragmatico che coinvolge tre attanti, una relazione triadica tra un locutore che vuole provocare il riso (A_1), un ascoltatore che ride a sua volta (A_2), e infine una vittima di cui si ride (A_3). Il bersaglio può essere non solo una persona, ma anche una credenza condivisa, la società, e così via. La diversa interazione tra i tre attanti dà luogo a configurazioni diverse. Nel caso dell'ironia, ci si può immaginare un *continuum* tra due poli, cioè il sarcasmo e l'autoironia. L'ironia non si rivolge a una vittima reale, ma a tutti coloro che assumono o potrebbero assumere alcuni atteggiamenti contestati. Il sarcasmo, invece, non attacca un'assunzione comune ma una valutazione specifica di un individuo in particolare: «l'ironia che non ricorre al sarcasmo mette in evidenza, dunque, il contrasto tra la situazione e una norma accettata comunemente […], mentre il sarcasmo mette in luce un conflitto della situazione con gli assunti propri della vittima» (Russo Cardona, 2017: 39). Il sarcasmo, quindi, è una comicità riconducibile al riso di superiorità (cfr. *infra*) e la sua etimologia è molto eloquente in tal senso, perché la parola greca originaria σαρκασμός deriva dal verbo σαρκάζειν «lacerare le carni».

Qualora invece la vittima si identifichi col locutore stesso si ha l'autoironia, che comporta una svalutazione consapevole degli atteggiamenti assunti dallo stesso parlante. Russo Cardona aggiunge che l'autoironia può sfociare nel paradosso:

> L'autoironia sconfina, così, nel caso citato, nel paradosso: smettere di frequentare sé stessi è, in effetti, assurdo e impossibile. Bisogna, tuttavia, chiarire qual è il tipo di assurdità che si genera tramite il paradosso autoironico: in questi casi, infatti, il parlante gioca sulla equiparazione del punto di vista degli altri con quello, interno e inaccessibile, della propria prospettiva personale. L'ironia autorivolta mette allora in evidenza un'asimmetria nelle conoscenze tra parlante e ascoltatore: colui che parla sa di sé stesso sempre di più di colui che ascolta. Una parte dell'enunciato è rivolta a questa conoscenza implicita e ha l'obiettivo di portarla alla luce. L'ironia rivolta a una vittima (il sarcasmo) è, al contrario, sbilanciata dalla parte opposta: suppone l'accesso a un certo punto di vista sulla vittima che, a quest'ultima, è inaccessibile (*ibidem*).

L'autoironia contiene un potenziale liberatorio, perché l'autodenigrazione può essere una tattica di sopravvivenza che si appropria degli attacchi rivolti dagli altri per ritorcerglieli contro. C'è però una variante della coincidenza tra A_1 e A_3: accanto all'autoironia vi può essere un'«ironia involontaria» (Mizzau, 1984: 20), in cui il locutore è inconsapevole del senso secondo delle proprie parole e finisce per rimanerne vittima. Essa è l'essenza dell'ironia tragica, espediente teatrale per cui le parole pronunciate da un personaggio, adombrano, senza che questi ne sia consapevole, il presagio dell'imminente catastrofe, che gli spettatori invece possono cogliere.

Le tipologie della comicità più discusse sono in genere il comico e l'umorismo. In tutte le varie definizioni, per quanto diverse fra loro, sembrano emergere alcuni aspetti comuni. Il comico prevede un distacco emotivo tra chi ride e l'oggetto del riso. Per Bergson (1990: 15), il comico implica un'«insensibilità»: «esige, per produrre tutto il suo effetto, qualcosa che somigli a una momentanea anestesia del cuore». È sì possibile ridere di una persona che ispira pietà o affetto, «ma in tal caso bisognerà, per qualche istante, dimenticare quell'affetto, far tacere la pietà» (*ibidem*): «solo dove l'altro non ci commuove più può iniziare la commedia» (*ivi:* 82). Per questo motivo, il comico appiattisce la complessità del soggetto di cui si ride, tende alla tipicità.

In effetti i personaggi comici sono essenzialmente dei tipi: mentre i titoli delle tragedie rimandano il più delle volte ai protagonisti chiamati col loro nome (Agamennone, Edipo re, Medea, Macbeth, Amleto, Saul, Mirra, Adelchi eccetera), quelli delle grandi commedie sono nomi generici (il misantropo, l'avaro, il soldato fanfarone, i fratelli, la locandiera e così via). «L'eroe della tragedia è un'individualità unica nel suo genere. Lo si potrà imitare, ma si passerà allora, più o meno coscientemente, dal tragico al comico. Nessuno gli somiglia, poiché egli non somiglia a nessuno» (*ivi:* 97). Al contrario, il comico insiste sulle somiglianze e stilizza persone ed eventi, cosicché capita talvolta che, accanto al protagonista, vi siano dei personaggi secondari che ne sono in qualche modo delle copie semplificate. Inoltre, sebbene anche negli eroi tragici vi siano dei tratti ricorrenti, non vi sono delle "maschere" come nella commedia dell'arte, né vi sono tipologie fisse strettamente definite come nella commedia plautina (*adulescens, senex, servus, matrona, parasitus, leno, meretrix*).

La personale visione di Bergson è che il comico presenti tali caratteristiche per via del compito sociale cui sarebbe preposto: si tratterebbe di un modo per punire le eccentricità e spingere la vittima ad adeguarsi ai costumi sociali vigenti. Il comico sarebbe quindi uno strumento di correzione sociale, «implica l'inconfessata intenzione di umiliare, e con ciò, bisogna riconoscerlo, di correggere, almeno esteriormente» (*ivi:* 83). Il fulcro, infatti, della visione bergsoniana è proprio questa funzione punitivo-correttiva del riso, che assegna alla dimensione sociale un'assoluta centralità:

> È necessario che ciascuno dei suoi membri [di una società] sia attento a quel che lo circonda, si modelli su quell'ambiente, eviti infine di chiudersi nel proprio carattere come se fosse in una torre d'avorio. Per questo essa fa in modo che su ciascuno incomba se non proprio la minaccia di una correzione, almeno la prospettiva di un'*umiliazione* che, per quanto lieve, non è meno temibile. *Deve essere questa la funzione del riso*. Sempre un po' umiliante per colui che ne è oggetto, il riso è proprio una sorta di *vessazione sociale*. […]. Esso implica *l'inconfessata intenzione di umiliare* (*ivi*: 82-83, corsivi miei).

Secondo Bergson, la risata è una risposta della società alla *rigidità* di chi è incapace di adattarsi alle circostanze sociali. Il comico sarebbe così interamente finalizzato all'umiliazione e il suo senso ultimo è correggere queste deviazioni sociali grazie al potere del ridicolo, per produrre quella duttilità psicologica necessaria al progresso:

> Il riso è, in primo luogo, una correzione. Fatto per umiliare, suscita nella persona che ne è l'oggetto un'impressione spiacevole. Grazie a esso la società si vendica delle libertà che ci si era prese nei suoi confronti. Non raggiungerebbe il suo scopo se portasse il marchio della simpatia e della bontà (*ivi:* 114).

Per questo motivo il comico richiede un gruppo, svolge una funzione decisiva di sintonizzazione sociale influenzando il comportamento degli altri individui. La visione bergsoniana del comico è tra le più celebri e viene accostata alla Teoria della Superiorità, pertanto:

> se il riso è un comportamento sociale che trova la sua dimensione nello stabilire legami sociali, nell'affiliazione e nella definizione di un *in-group*, bisogna tuttavia considerare […] che la definizione di un in-group determina di fatto anche un *out-group*, che ne è sempre correlativo e complementare. In questo modo, il processo di affiliazione implica di fatto l'esistenza di elementi esterni al gruppo e il riso diventa funzionale a stabilire legami sociali non tanto con qualcuno, ma innanzitutto *contro* qualcun'altro. Ecco dunque che, in aggiunta al carattere affiliativo e come conseguenza di esso, il riso assume spontaneamente quel carattere di strumento di «aggressione sociale» verso l'altro, di cui parlano molti sostenitori della teoria della superiorità (Bergson *in primis*) (Paolucci e Caruana, 2019: 255–256).

Rafforzando i legami sociali, il riso crea un "Noi" (più o meno provvisorio), e a sua volta crea un "Loro", correlativo e complementare, che finisce per diventare oggetto di scherno. Il gruppo individuato dal riso non è necessariamente stabile nel tempo, può avere la sola durata di una battuta, in cui coloro che la capiscono si distinguono e si sentono superiori rispetto a coloro che non la capiscono. Inoltre, un altro aspetto molto interessante su cui i due autori pongono l'attenzione è che il riso non soltanto crea un *in-group* e un *out-group*, ma riduce anche le possibilità che l'altro possa creare a sua volta dei legami. Si tratta di isolare un bersaglio indebolendone ancor più i punti deboli, e di rafforzare le alleanze.

In definitiva, per Bergson (1990: 62) il comico comporta un'indifferenza verso la vittima derisa, o addirittura «un gesto di brutale svalutazione», ma generalizzare questo assunto e pretendere che valga per tutte le situazioni porta a una visione unilaterale del comico, riducendolo a una sola tipologia ed eliminando la straordinaria varietà di sfumature che invece assume. Gli elementi su cui cautamente si può convenire sono il distacco e la tipizzazione della vittima; là dove invece subentra un senso di umana partecipazione si sconfina nel campo dell'umorismo. In tal senso, le riflessioni di Pirandello in *L'umorismo* (1908) sono le più discusse.

Secondo Pirandello il comico è «*avvertimento* del contrario», dato il verificarsi di qualcosa di anomalo, di inconsueto, di apparentemente ridicolo, come nell'esempio della vecchia signora pesantemente truccata e vestita come una ragazzina di cui si parla nel saggio, che è *comica* nella misura in cui contravviene all'aspetto e al comportamento che, secondo le norme sociali, dovrebbe tenere una donna "dabbene" della sua età:

> Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti non si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d'abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* che quella vecchia signora è il contrario di ciò che una vecchia rispettabile signora dovrebbe essere. Posso così, a prima giunta e superficialmente, arrestarmi a questa impressione comica. Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Ma se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella vecchia signora non prova forse nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma che forse ne soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s'inganna che, parata così, nascondendo così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l'amore del marito molto più giovane di lei, ecco che io non posso più riderne come prima, perché appunto la riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo avvertimento del contrario mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*. Ed è tutta qui la differenza tra il comico e l'umoristico (Pirandello, 2015: 141, corsivi nel testo).

L'umorismo si distingue nettamente dal comico e consiste nel *sentimento del contrario*, scaturito da una «speciale attività della riflessione» la quale «non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'imagine (*sic*) [...]» (*ivi:* 151). Inoltre, il riso che scaturisce da questo processo psicologico ha senza dubbio una venatura di amarezza, per cui è improprio per Pirandello identificare lo scrittore umoristico con lo scrittore che fa ridere. Parlando infatti del *Don Chisciotte*, si dice che «noi abbiamo una rappresentazione comica, ma spira da questa un sentimento che ci impedisce di ridere o ci turba il riso della comicità rappresentata; ce lo rende amaro» (*ivi:* 144).

Lo stato d'animo che caratterizza primariamente l'umorismo non è l'ilarità, quanto la pietà: «io mi sento come tenuto tra due: vorrei ridere, rido, ma il riso mi è turbato e ostacolato da qualcosa che spira dalla rappresentazione stessa» (*ivi:* 147), finché «non sappiamo più ridere». L'umorismo pirandelliano scompone e disordina, penetra in profondità fino a confondere i confini di ogni pensiero, comporta una riflessione che obbliga ad astenersi dal giudizio e a osservare la realtà per quella che è, al di là del bene e del male. Il «sentimento del contrario» getta in uno stato in cui è impossibile prendere posizione, mette nella «condizione d'un uomo a cui un pensiero non può nascere, che subito non gliene nasca un altro opposto, contrario [...]; d'un uomo che non può abbandonarsi a un sentimento senza avvertir subito qualcosa dentro che gli fa una smorfia e lo turba e lo sconcerta e lo indispettisce» (*ivi:* 154).

Pirandello precisa che «l'umorismo non ha affatto bisogno d'un fondo etico, può averlo o non averlo» (*ivi:* 117): «l'avere una fede profonda, un ideale innanzi a sé, l'aspirare a qualche cosa e il lottare per raggiungerla, lungi dall'essere condizioni necessarie all'umorismo, sono anzi opposte [...]. Un ideale qualsiasi, in somma, per sé stesso, non dispone affatto all'umorismo, anzi ostacola questa disposizione» (*ibidem*). Il valore etico, dunque, è semmai l'effetto, non la causa dell'umorismo, il quale induce spesso all'indulgenza e all'empatia, ma che non si può scindere dallo sdegno, dal dispetto e dall'irrisione. Per questo «quella pietà, in fondo, è spietata» (*ivi:* 162).

È proprio la perplessità, il «non saper più da qual parte tenere» a caratterizzare il sentimento del contrario e a distinguerlo da altre forme come il comico o il satirico:

> Ora la riflessione, sì, può scoprire tanto al comico e al satirico quanto all'umorista questa costruzione illusoria. Ma il comico ne riderà solamente, contentandosi di sgonfiar questa metafora di noi stessi messa su dall'illusione spontanea; il satirico se ne sdegnerà; l'umorista, no: attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione ideale, ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà (*ivi:* 164).

Il problema dell'ironia viene circoscritto a pochi e rapidi cenni, con laconici confronti con l'umorismo. Pirandello (*ivi*: 51) si limita a sostenere che essa sarebbe fondata su un contrasto solamente formale che «non è nel sentimento, è solo verbale» (*ivi:* 51), quindi racchiuderebbe in sé un «infingimento che è assolutamente contrario alla natura dello schietto umorismo», la cui contraddizione invece «non è mai fittizia ma essenziale e di ben altra natura» (*ivi*: 9).

Non viene spiegato come mai si dovrebbe considerare illusoria la contraddizione ironica. Forse, quel che si vuole dire è che l'ironista, seppur in modo indiretto, è convinto di un'idea, attacca una convinzione affermandone implicitamente un'altra, non è perciò combattuto tra ciò che dice e ciò che intende; l'umorismo invece sarebbe caratterizzato da un dissidio, consisterebbe in un sentimento nato dalla «riflessione su quei casi, su quei sentimenti, su quegli uomini, che provocano nello stesso tempo lo sdegno, il dispetto, l'irrisione dell'umorista, il quale è tanto sincero in questo dispetto, in questa irrisione, in questo sdegno, quanto in quell'indulgenza, in quel compatimento, in quella pietà» (*ivi*: 155).

Se questo può essere in parte condivisibile per quanto riguarda gli esempi semplici di ironia, non si può dire altrettanto per i casi più complessi e ambigui, in cui l'ironia viene utilizzata non tanto per affermare, quanto per suscitare un dubbio, quando incrina un presupposto e il modello di riferimento ad esso legato senza però averne un altro con cui sostituirlo.

II.3.2. Le teorie classiche del riso e una proposta neuropragmatista

Una breve e sintetica rassegna mostra quanto la questione delle forme della comicità sia intricata e ben lontana da uno scioglimento. Di un punto però si tende a essere sicuri: ciascuno dei temi finora toccati, quale più quale meno, quale in un modo quale in un altro, ha a che fare col riso (o quantomeno con il sorridere). Anche in questo caso, tuttavia, come rimarcato da Eagleton (2019: 14) – «laughter is a universal phenomenon, which is not to say a uniform one». Le diverse forme di comicità sono, in qualche modo, connesse alla risata come fenomeno fisiologico, pur appartenendo a ordini distinti. Non si tratta infatti, come suggerisce talvolta il senso comune, di una derivazione diretta, bensì di una coesistenza la cui natura rimane in parte enigmatica. In effetti, la comicità non sempre implica la risata, così come «people also laugh for reasons other than humor, such as to signal affiliation» (Gibbs et al. 2014: 575).

È da più di duemila anni che pensatori di ogni epoca si interrogano intorno alla natura e alle cause del riso (i primi tra i quali Platone e Aristotele), e tuttavia, dopo tutto questo tempo, nessuna delle spiegazioni succedutesi è ancora in grado di illustrare esaustivamente questo fenomeno, lasciando in sospeso molto più di quanto venga effettivamente chiarito. A fronte di ciò, Dugas (cit. in Freud, 2007: 169) arriva a dire che «saremmo tentati di dire con gli scettici che dobbiamo accontentarci di ridere e non cercare di sapere perché ridiamo, tanto più che forse la riflessione uccide il riso e che sarebbe quindi contraddittorio che ne scoprisse le cause».

Si distinguono tradizionalmente tre grandi filoni: la Teoria dell'Incongruenza, secondo la quale ridiamo a causa dell'apprezzamento di qualcosa che viola le nostre aspettative; la Teoria della Superiorità, secondo la quale il riso è suscitato da un senso di superiorità verso altri individui; la Teoria del Sollievo, per cui il riso è provocato dal rilascio di energia da parte del sistema nervoso, a seguito di un momento di tensione[46]. Si tratta di una classificazione di comodo, perché nei fatti non è raro ritrovare in vari autori degli aspetti riconducibili non ad una ma anche a tutte e tre delle teorie citate. Al di là delle singole criticità, il problema principale di tutto il campo di studi è l'assenza di una netta demarcazione tra la risata come fenomeno fisiologico e le forme di comicità, e lo si vede dall'intercambiabilità con cui si alternano *humour* e *laughter*.

Nel corso del tempo la Teoria dell'Incongruenza si è presentata in versioni diverse negli autori che l'hanno sostenuta – quali, ad esempio Kant e Schopenhauer, Darwin, e in particolare Pirandello – ma, in linea generale, afferma che ridiamo a causa dell'apprezzamento di qualcosa di

[46] Russo Cardona (2017: 93 e ss.) affronta una questione che non è qui possibile approfondire, e cioè il rapporto tra ironia, lapsus e motto di spirito, e la questione dello sfondo pulsionale che presiede all'atto linguistico ironico.

anomalo rispetto a ciò che normalmente accade in determinate circostanze, o che comunque viola le nostre attese. È importante sottolineare che l'incongruenza non coincide con la semplice discrepanza, perché la sua cifra determinante è il senso di inappropriatezza. Il riso sarebbe dunque il risultato di un conflitto tra schemi incompatibili, un improvviso spostamento di prospettiva.

In questo senso, molti hanno sottolineato che il riso possiede un valore cognitivo, perché, per poter percepire l'incongruità di un elemento, dobbiamo innanzitutto avere una categorizzazione di riferimento in relazione a cui misurare uno scarto (tale categorizzazione di riferimento è il frame di default). Koestler (1964) definisce come "bisociazione" l'oscillazione tra due quadri di riferimento (o matrici di pensiero) incompatibili e la scoperta di somiglianze o analogie implicite in concetti remoti. In questo senso, la risata scaturirebbe da una sorta di *problem-solving*, dalla simultanea percezione e integrazione di due idee, atteggiamenti o sentimenti contradditori.

Bisogna quindi avere un consueto ordine degli eventi e dei concetti che possa essere rotto da una dissonanza spiazzante, dato che le incongruenze disvelano una regola nell'atto stesso di trasgredirla. Secondo Eagleton, gran parte dello *humour* è proprio questione di trasgressione o deviazione, il che costituisce un possibile ponte tra la Teoria dell'Incongruenza e la Teoria del Sollievo. In effetti – continua Eagleton – sollievo e incongruenza sembrerebbero la combinazione più fruttuosa per spiegare il riso, ma in ogni caso, non è raro che molti autori fondano assieme aspetti riconducibili alle tre diverse teorie.

Ad ogni modo, la funzione cognitiva del riso comporta che l'incongruenza su cui esso si fonda sia condizionata da matrici socioculturali, storiche, antropologiche, perché non in tutte le culture e non in tutti i tempi le stesse cose vengono percepite come anomalie. Ciononostante, alcune ricerche inducono a pensare che la Teoria dell'Incongruenza abbia un fondamento cognitivo *tout court*. Rothbart (1976) mostra che i bambini al di sotto dei due anni ridono di fronte a immagini incongrue: per esempio il gioco del cucù, che i bambini trovano divertente anche a pochi mesi di vita, è uno dei primi casi di incongruenza, perché un elemento viene rapidamente sostituito da un altro. Inoltre, Arroyo e i suoi collaboratori (1993) mostrano che nel riso è coinvolta la corteccia temporo-basale, regione cerebrale implicata nel processamento cognitivo e semantico e nella memoria, e riportano il caso di una paziente che esperisce un'incongruenza (*mismatch*) tra le sue precedenti esperienze e le strane percezioni uditive e visive avvenute durante la stimolazione. In questa paziente, questa incongruenza dà luogo ad un senso di allegria (*mirth*). Pertanto, concludono che «quest'esperienza di incongruenza fornirebbe una "base neuroscientifica" all'idea di Schopenhauer per cui l'origine del riso risulti dal contrasto tra una percezione e una

rappresentazione astratta. Perciò, il riso sarebbe la conseguenza del cogliere tale incongruenza» (Arroyo *et al.* 1993: 772-773).

Secondo molti, la Teoria dell'Incongruenza «remains the most plausible account of why we laugh» (Eagleton, 2019: 67), seppur non priva di limiti e di aspetti ancora da chiarire. Innanzitutto, si può osservare che la presenza di un'incongruenza non sembra essere condizione né necessaria né sufficiente perché vi segua il riso. Esistono infatti forme di comicità che non coinvolgono in modo evidente le incongruenze (talvolta può essere anche la sola proibizione della risata a provocarla, pensiamo al gioco in cui perde chi ride per primo). Oltretutto non tutte le dissonanze da sole bastano a provocare ilarità, e vi sono anche casi in cui vi è sì incongruenza, ma essa non costituisce la forza trainante dello *humour*. Clark (1970) avanza l'ipotesi secondo cui vengono percepite come comiche quelle incongruenze che apprezziamo in quanto tali e non per altri motivi: il surrealismo non ci suscita primariamente riso, perché è stato concepito appositamente per generare sconcerto, violando i principi di verosimiglianza e di coerenza, perciò siamo preparati a ciò che ci viene offerto. Tuttavia, seppur intrigante, questa proposta non è parsa del tutto convincente: «However productive the incongruity theory may have proved, we are no nearer to explaining why we laugh at some forms of out- of- placeness and not at others» (Eagleton, 2019: 92-93). Affrontando questo punto, alcuni ipotizzano che alcune forme di incongruenza non siano divertenti perché la loro comicità è superata da altri sentimenti (pietà, paura, disgusto, ammirazione e così via). Porre in questi termini la questione sembrerebbe quasi sottintendere che la qualità primaria dell'incongruenza sia la sua comicità.

Il secondo problema è dato dall'elasticità del concetto stesso di incongruenza, il quale deve prima di tutto essere chiarito a dovere, per evitare che venga applicato indiscriminatamente a un'ampia gamma di situazioni talora inappropriate. Inoltre, l'incongruenza che dà luogo al riso può presentarsi in diverse modalità e su diversi piani. La rottura delle aspettative è la forma più comune e può verificarsi anche grazie a una sola parola, di modo che «language is in and out of place at the same time, as we are forced to hold a conventional meaning in tension with a semantic twist» (*ivi:* 78). Bergson (1990: 73), in tal senso, nota che «si ottiene un effetto comico quando si finge di intendere un'espressione in senso proprio, mentre era utilizzata in senso figurato. O anche: non appena la nostra attenzione si concentra sulla materialità di una metafora, l'idea espressa diventa comica». Diverse sono le situazioni che mostrano la difficoltà di definire il concetto di incongruenza in modo rigoroso e univoco.

In definitiva, la Teoria dell'Incongruenza si rivela essere una teoria più descrittiva che non esplicativa: ci dice di che cosa ridiamo, ma non abbastanza del *perché* lo facciamo.

La Teoria della Superiorità è la più longeva tra le tre e quella che ha ricevuto più attenzioni (Caruana e Paolucci, 2019: 245). Secondo tale ottica, il riso scaturisce dalla percezione di un'imperfezione altrui, che di conseguenza ci fa sentire superiori e ci fa compiacere di noi stessi. Se così fosse, il riso avrebbe *sempre* un carattere derisorio, e già da questo emerge l'insufficienza di una simile interpretazione: anche a livello intuitivo si capisce come una spiegazione del genere non possa applicarsi alla totalità delle situazioni in cui ridiamo, ma solo a un numero ristretto.

Le prime testimonianze della teoria risalgono a Platone e ad Aristotele, per i quali la comicità rappresenta una derisione malevola, dunque un comportamento moralmente discutibile e possibilmente da sopprimere. In sostanza, secondo la Teoria della Superiorità la fonte primaria del riso è gioire delle miserie altrui grazie al quale «the ego can enjoy a certain illusory invulnerability», e il riso, «a faculty generally thought to represent some of the most engaging features of humanity becomes an expression of some of the least savoury» (Eagleton, 2019: 38).

Per quanto la Teoria della Superiorità focalizzi degli aspetti importanti del fenomeno del riso, si possono muovere varie critiche. Innanzitutto, affermare che ridiamo soltanto per deridere qualcuno è assai riduttivo e facilmente smentito da episodi della semplice vita quotidiana. Oltretutto, così come per le incongruenze, non tutte le aberrazioni sono una questione di ilarità. Ulteriore segno della sua incompletezza è anche il fatto che «the superiority theory is right that we smile at others' imperfections, but wrong to assume that this is simply because we enjoy looking down our noses at them» (*ivi:* 58). Infatti, in certe società tribali gli insulti scherzosi sono usati come forma di amicizia e servono proprio a mostrare la resistenza di un legame umano, capace di sopportare tali frecciate (cfr. Russo Cardona, 2017; Eagleton, 2019).

Un'altra conclusione che si può trarre è che l'Io, data la sua indiscussa superiorità, potrebbe non sentire più il bisogno di affermarsi sugli altri deridendoli, ma anzi potrebbe persino arrivare a confessare le proprie debolezze e ad abbandonarsi a una qualche solidarietà (mentre di solito i sostenitori della Teoria della Superiorità sottolineano che, poiché il riso è essenzialmente aggressivo, il suo nemico per eccellenza è l'empatia). Inoltre, così com'è posta, la Teoria della Superiorità sembrerebbe escludere il caso dell'autoironia, che tuttavia subentra nel momento in cui la vittima del riso reagisce alla derisione proprio unendosi a coloro che si prendono gioco di lei. L'autodenigrazione, così, diviene una tattica di sopravvivenza e di riscatto: «to take another's demeaning view of you and flaunt it yourself may succeed in disarming them. In this sense, self-deprecating humour may register one's subservience as part of a strategy for surmounting it» (Eagleton, 2019: 60). È così che il riso può in certi casi disporre di una straordinaria carica eversiva: talvolta la comicità costituisce una contestazione del potere che non un suo esercizio. Secondo Jankélévitch (1987: 106), l'ironia è un'arma, ed è in primo luogo «l'arma dei deboli». La

vittima può ribaltare la situazione a suo favore neutralizzando l'azione repressiva del comico. Infatti, Eco sottolinea a più riprese la capacità del riso di mettere in discussione l'ordine dato (esempio prototipico: Franti in *Diario minimo*). Secondo Eco il riso è una forma evoluta e migliorata del dubbio filosofico, è «la maieutica dei possibili» (Caruana e Paolucci 2020: 74).

Ne *Il nome della rosa* l'anziano monaco Jorge da Burgos cosparge di veleno il libro della *Poetica* di Aristotele sulla commedia proprio perché esso insegnerebbe a «distruggere la morte attraverso l'affrancamento dalla paura», mentre è soltanto attraverso la paura e il "timor di Dio" che si può conservare un ordine in cui "il villano non si sente padrone" e in cui non "capovolge i rapporti di signoria":

> Il riso distoglie, per alcuni istanti, il villano dalla paura [del diavolo, della morte e della punizione divina]. Ma la legge si impone attraverso la paura, il cui nome vero è timor di Dio. E da questo libro potrebbe partire la scintilla luciferina che appiccherebbe al mondo interno un nuovo incendio: e il riso si disegnerebbe come l'arte nuova, ignota persino a Prometeo, per annullare la paura. Al villano che ride, in quel momento, non importa di morire […] (Eco, 2010: 478).

Per Eco il riso ci insegna a ridere e a sospettare di ogni Verità, rivela l'arbitrarietà (intesa come non assolutezza) e la provvisorietà di ogni ordine, per scoprire altre strade possibili che possono portare a mondi differenti, oppure per verificare quali sono i punti che di quell'ordine messo al vaglio resistono. Per di più, se da un lato colui che ride prova un senso di superiorità e di (fittizia) invulnerabilità, l'inetto denigrato è colui che non può cadere più in basso, perciò gode di un insolito genere di invincibilità. Per esempio, i personaggi inetti e poco appariscenti di Italo Svevo sono paradossalmente coloro che resistono a tutte le avversità, mentre i virtuosi vanno incontro alla disfatta. «What survives indefinitely is sheer meaningless matter», afferma Eagleton (2019: 61) in modo molto efficace, e quell'insolito genere di invincibilità di cui dicevano è proprio un'immortalità intesa come infinita sopravvivenza.

Come può la società ovviare al pericolo di un potenziale rovesciamento dei rapporti di potere? Offrendone un surrogato nel carnevale, per esempio, valvola di sfogo in cui tutto il mondo è alla rovescia, e per un giorno vengono così scaricate le tensioni e alleggerite le frustrazioni dei più deboli. Come sottolinea Eagleton (2019: 14): « the licensed jester who sends up social convention is a thoroughly conventional figure himself. Indeed, his irreverence may end up reinforcing social norms by demonstrating how remarkably resilient they are, how good-humouredly capable of surviving any amount of mockery. The most durable social order is the one secure enough not only to tolerate deviance but actively to encourage it».

In definitiva, la Teoria della Superiorità presenta molti limiti, perché offre una visione riduzionistica e unilaterale del riso. Eagleton (2019: 39), tra gli altri, decreta che «as an account of

humour as a whole, the superiority theory is vastly implausible, though it has had some recent defenders».

Infine, La Teoria del Sollievo – primariamente formulata da Spencer, e poi accolta da Dewey, Freud e altri – asserisce che il riso è conseguenza di un improvviso scarico di eccitamento accumulatosi per emozioni o azioni che d'improvviso incontrano un ostacolo, segnando la fine di un periodo di tensione. Un'importante novità è quindi che si tratta dell'unico punto di vista, tra i tre finora esaminati, ad avere una vocazione più empirica e che prende in carico anche l'aspetto fisiologico e più strettamente psicologico del riso. Anzi, questa è forse veramente l'unica delle tre a voler essere una teoria del riso, perché le due appena viste sono più che altro teorie della comicità. Si tratta di una concezione anti-dualistica per la quale il mentale e il fisico sono inseparabili. In linea generale, data l'istanza neurofisiologica e non puramente filosofica di questo approccio, il primo problema è il riferimento a nozioni oggi superate. Tuttavia, si deve ammettere che anche «le attuali conoscenze scientifiche sui meccanismi del ridere sono estremamente scarse» (Caruana, 2018: 369).

Le ragioni di questa arretratezza sono, in primo luogo, che «il riso è quel comportamento sociale che virtualmente scompare in individui isolati e messi sotto scrutinio in un laboratorio» (*ibidem*). Già il solo essere sotto osservazione può metterci a disagio, faticosissimo è poi ridere spontaneamente durante un esperimento, magari con degli elettrodi attaccati alla testa. Perciò la maggior parte dei dati proviene da studi sulla *percezione* del riso eseguito da altri individui, mentre sui meccanismi di produzione del riso ci si basa su dei casi clinici, di solito su pazienti con lesioni cerebrali o con particolari epilessie che generano crisi "gelastiche" (dal gr. *gelos*, 'risata'). Bisogna però tenere presente che le lesioni cerebrali, per loro natura, coinvolgono varie strutture anatomiche, e causano molti danni comportamentali: «Una lesione circoscritta ad una precisa regione cerebrale, che causi un unico deficit funzionale, è cosa più unica che rara» (*ibidem*). Invece le crisi "gelastiche", come per tutti i tipi di epilessie, si generano in determinate regioni patologiche ("focus epilettogeno"), per poi coinvolgerne altre più o meno adiacenti. Sono quindi alquanto difficili da districare: spesso «è impossibile dire se una manifestazione epilettica – nel nostro caso, il riso patologico – sia totalmente riconducibile al focus epilettogeno o al successivo reclutamento di altre regioni» (*ivi:* 370).

Ci sono pertanto significativi limiti metodologici nello studio neurofisiologico del riso, il che contribuisce al perpetuarsi di alcune false dicotomie, perlopiù derivanti dal senso comune, tra fenomeni apparentemente differenti, ma di fatto continui. «Il [falso mito] più noto è il dualismo

tra aspetti emozionali e cognitivi del ridere, ma ve ne sono altri, come quello tra aspetti esperienziali ed espressivi, o tra aspetti emozionali e sociali» (*ibidem*).

Ridere è un comportamento umano tanto frequente quanto complesso, anche nel caso, a prima vista più semplice, in cui viene prodotto in modo involontario in contesti emozionali, collegandosi cioè a una sensazione di euforia. A tal proposito, un punto è il rapporto tra emozione ed espressione. Seguendo l'intuito, ci aspetteremmo di provare *prima* un'emozione, e *poi* di esprimerla in qualche modo. Vale a dire, diremmo che uno stato emozionale interno (gioia) preesista alla manifestazione comportamentale di cui è causa (risata), e che sia rispetto ad essa indipendente. Nei fatti però non è così, sebbene si sia a lungo sostenuto il contrario. È questo uno dei problemi più grandi della Teoria del Sollievo: presumendo la presenza di un'energia che viene poi rilasciata tramite la risata, nei fatti si finisce per interpretare quest'ultima come il segno di qualcos'altro.

Tuttora, nelle neuroscienze predomina un modello modularista secondo cui i meccanismi cerebrali che danno luogo alle espressioni emozionali innate sono distinti da quelli che generano l'esperienza emozionale cosciente (cfr. LeDoux 2015). Il riferimento è qui alla "teoria del feed-back facciale", per la quale «lo stimolo emozionale evoca risposte emozionali, […], e successivamente la "rilettura" del *feedback* corporeo […] genera vere e proprie emozioni» (Caruana, 2018: 376). Per esempio, la produzione forzata di un sorriso predispone all'esperienza dell'allegria, influenzando il modo in cui l'informazione emozionale viene processata. L'ordine di comparsa è ribaltato, ma il dualismo permane.

Il modello neuroscientifico comunemente accettato asserisce che i vari aspetti del riso (motori, emozionali, comunicativi etc.) siano regolati da sistemi cerebrali diversi in modo autonomo e indipendente, e perciò che possano essere studiati indipendentemente l'uno dall'altro. Dal punto di vista motorio, esistono due circuiti: la corteccia cingolata anteriore (ACC) è responsabile del riso involontario, mentre il centro di controllo del riso volontario è l'opercolo frontale (FO) (regione compromessa in pazienti con paresi facciale volontaria, incapaci di ridere a comando ma in grado di ridere o sorridere spontaneamente quando qualcosa li diverte) a cui si associa l'area pre-supplementare motoria (pre-SMA). Trovandosi a ridosso dell'area di Broca, area di produzione del linguaggio (ed è a questo che si riallacciano Caruana e Paolucci per offrire un riscontro neurofisiologico al concetto di «riso semiotico»), FO contribuisce probabilmente alla dimensione comunicativa del riso. Invece, la corteccia temporo-basale è implicata nel processare gli aspetti emozionali del riso, dato che esso può essere evocato tramite la stimolazione di questa regione cerebrale, che è coinvolta non in funzioni motorie, ma piuttosto nel processamento cognitivo e semantico, e in funzioni di memoria.

Questa «parcellizzazione del cervello emozionale» (*ibidem*) è fortemente compromessa però da risultati sperimentali secondo cui la componente espressiva e quella affettiva sembrano non essere separabili. Infatti, studi recenti (Caruana 2018: 380) hanno mostrato che la stimolazione elettrica di ACC (che si pensava preposta al solo controllo della risposta motoria involontaria) ha evocato, in metà dei soggetti sottoposti a test, risate genuine associate ad un vero e proprio senso di allegria. Analogamente, pazienti stimolati in FO e pre-SMA (ipoteticamente implicate nel riso volontario) confermano di aver provato sensazioni di gioia. Inoltre, la stimolazione del fascio adiacente alla ACC può evocare nei pazienti «un effetto talmente forte da indurre un irresistibile senso di ilarità, anche quando viene chiesto loro di provare a resistere, richiamando alla mente eventi molto tristi» (Caruana e Paolucci, 2019: 252).

Da tutto ciò si può concludere che vi è una profonda compenetrazione – anche a livello neurofisiologico – tra emozione, espressione e dimensione comunicativo-sociale. L'ultimo legame si spiega col fatto che, contro-intuitivamente, non solo l'emozione e la sua espressione sono i poli di un fenomeno unitario e non scindibile, ma soprattutto che «è l'espressione che ha un primato sull'emozione, proprio perché emozioni come il riso servono a consolidare e a costruire legami sociali e non a far provare stati privati di tipo personale al di sotto della pelle dell'individuo» (*ibidem*).

Il riso svolge una funzione di sintonizzazione sociale ed è uno strumento fondamentale per influenzare il comportamento altrui. Esiste inoltre «una pressione selettiva in favore dell'espressione di certe emozioni, ad esempio quelle che tendono a sciogliere i conflitti» (Caruana e Paolucci, 2020: 72[47]), e probabilmente in ragione di ciò il riso prevede un meccanismo neurale *mirror*, con l'attivazione di un pattern motorio analogo sia in chi ride sia in chi *ascolta* qualcuno ridere.

Pertanto, un limite tutt'altro che trascurabile della Teoria del Sollievo è costituito proprio da questo dualismo tra emozione ed espressione, posizione ad oggi insostenibile. Sebbene nella sua formulazione originaria risulti parziale, tale teoria è comunque in grado di offrire spunti significativi per lo studio del riso.

Ad oggi l'ipotesi più accreditata è la Teoria dell'Incongruenza, che sta ritrovando riscontri anche in alcune ricerche psicologiche su bambini al di sotto dei due anni. Tuttavia, come si è anticipato, permangono alcune riserve e molti aspetti da indagare, il più importante dei quali è che, al momento, tale teoria appare più descrittiva che non esplicativa: ci dice di che cosa ridiamo,

[47] La nota nella stessa pagina è molto interessante: «Si pensi ad esempio alla necessità, capace di salvare la vita, da parte del maschio sconfitto in combattimento di manifestare sottomissione al maschio che l'ha sconfitto».

ma non abbastanza del *perché*. Per alcuni la soluzione più proficua sarebbe combinare insieme la Teoria dell'Incongruenza con la Teoria del Sollievo, ma non c'è unanimità a riguardo. A ben vedere le tre teorie si prestano agevolmente a una compenetrazione: si intravede una certa connessione che indurrebbe a pensare che ciò in cui effettivamente differiscono è l'aspetto su cui pongono l'accento. Ciononostante, quand'anche considerate congiuntamente, le tre teorie non risultano del tutto soddisfacenti. In particolare, la Teoria del Sollievo è «fortemente ancorata a una fisiologia e a una psicologia oggi superata, in cui compaiono riferimenti a ipotetici rilasci di energia nervosa che risultano difficilmente traducibili nel linguaggio scientifico contemporaneo» (Caruana e Paolucci, 2019: 244). Le altre due, invece, non soltanto derivano più da speculazioni intellettuali che da dati empirici, ma commettono un errore ancor più fatale, e cioè vorrebbero spiegare il riso quando in realtà si occupano del comico o dello *humor*.

Provine (2000) nota infatti che:

> La letteratura filosofica sul riso abbonda di speculazioni teoriche casuali ed è debole nei dati empirici. Un difetto fatale che ha impedito progressi per più di 2000 anni […] La più chiara caratteristica di tutte queste teorie è che la maggior parte di esse riguardano lo humor o il comico, ma non il riso. Questo studio del riso senza il riso continua fino ad oggi. […] Le ricerche dei filosofi falliscono perché sono troppo lontane dal fenomeno che vorrebbero spiegare (Provine, cit. in Paolucci e Caruana, 2020: 67).

Tale limite è grave non soltanto perché viene mancato il vero bersaglio, ma anche perché suggerisce l'erronea illusione che riso e comico vadano di pari passo, mentre non è così. Anzi: è possibile cogliere lo humor senza per forza ridere, e, soprattutto, spesso ridiamo in situazioni in cui non vi è nulla da ridere. Diversi psicologi hanno evidenziato, infatti, che la maggior parte delle nostre risate quotidiane non dipende in nessun modo da circostanze divertenti, ma è invece specialmente uno strumento di affiliazione sociale, che viene utilizzato in contesti perlopiù non umoristici.

Il riso costituisce quindi una forma di *protologos* per gestire i legami intersoggettivi in differenti contesti. Provine parla di un "effetto punteggiatura" del riso, che determina le cadenze dell'interazione comunicativa e concorre a una maggiore sintonizzazione tra i vari interlocutori. Eagleton (2019: 133) parla di una risata «'phatic', meaning one focused on the act of communication itself». Gibbs, Bryant e Colston (2014) evidenziano il caso di risata come «metacommunicative signal». La risata condivisa, o co-risata (*co-laughter*), svolge un ruolo importante nel rafforzare il legame tra i partecipanti a una conversazione, segnalando implicitamente la loro volontà di continuare la relazione e la cooperazione. Inoltre, la co-risata trasmette questo segnale anche a chi non è direttamente coinvolto nell'interazione, consentendo

agli "ascoltatori esterni" di inferire informazioni rilevanti sulle dinamiche relazionali. Basandosi sull'esame di 2000 risate, tratte da 41 conversazioni naturali tra amici e sconosciuti in tutte le combinazioni di genere, tali studiosi confermano quanto già scoperto da Provine.

A partire da queste premesse e prendendo le distanze dai paradigmi finora mostrati, Caruana e Paolucci hanno abbozzato un progetto più ampio per raccordare insieme una prospettiva neuropragmatista ed evoluzionista con una prospettiva semiotica sul riso. Hanno inteso cioè di rendere conto sia delle continuità e discontinuità tra la capacità di ridere negli animali umani e la capacità di ridere negli animali non-umani, sia delle specificità cognitive, semiotiche e filosofiche del riso, tanto a livello teorico quanto a livello sperimentale ed empirico.

Il primo versante di questo lavoro è la cosiddetta Teoria dell'Interazione Sociale, secondo cui, in un'ottica evoluzionistica, il riso è primariamente uno strumento affiliativo volto a rafforzare legami sociali tramite il rilascio di oppioidi, e trova degli omologhi negli animali non umani (come i primati e i ratti). A questa tipologia di riso, che equivale a una sorta di «*grooming* a distanza» (Dunbar, 2012), si affiancherebbe quello che Paolucci e Caruana chiamano «riso semiotico», una forma di risata, prodotta *volontariamente* anche in contesti non umoristici, con una funzione strategica nel veicolare e modulare la comunicazione tra individui. Si tratta di un riso che non è espressione di uno stato di euforia, ma una sorta di protolinguaggio per gestire le interazioni con gli altri, uno strumento dalla funzione semiotica soggetto alle regole di una, per così dire, «grammatica sociale», di cui possiamo servirci per mentire all'interno di comportamenti sociali strategici (quando, per esempio, non vogliamo offendere una persona che fa una battuta poco divertente e scegliamo perciò di non darlo a vedere).

La Teoria dell'Interazione Sociale non vuole sostituirsi alle teorie tradizionali, quanto piuttosto integrarle in un quadro più ampio compatibile con l'evoluzionismo. Una questione in effetti trascurata in passato è la possibile presenza di una qualche forma di riso anche nel mondo animale. Mentre si è quasi sempre supposto che il riso fosse una facoltà esclusiva dell'essere umano, molte ricerche sperimentali stanno a poco a poco dimostrando l'esistenza di omologhi del riso in alcune altre specie (in particolare nei primati e nei roditori), forme di protoriso analoghe alle nostre sia da un punto di vista motorio e fono-articolatorio, sia da un punto di vista funzionale. Infatti, un presupposto fondamentale dell'approccio di Paolucci e Caruana è proprio la funzione affiliativa del riso – e per gli animali e per gli uomini – che consolida i rapporti sociali tramite un rilascio di oppioidi. È possibile, perciò, elaborare non soltanto un'etologia, ma anche una zoosemiotica del riso.

Eco riteneva che il riso potrebbe rappresentare la differenza specifica dell'uomo, e addirittura che il riso potrebbe sostituire il *logos* nella definizione dell'essere umano. Alla fine della sua

Autobiografia intellettuale, infatti, scrive esplicitamente che l'uomo è un *animal ridens* perché capace di elaborare un pensiero semio-linguistico, in quanto dotato di *logos* (che articola il nostro rapporto con gli enti). Proprio a partire da questa premessa Caruana e Paolucci plasmano la categoria di «riso semiotico», una tipologia di riso che costituisce una sorta di protolinguaggio, strumento che usiamo semioticamente durante le interazioni con gli altri e che ci consente di ridere anche in circostanze in cui non vi è niente di divertente (quindi, nei fatti, di mentire). Il riso, inoltre, nella maggior parte dei casi ha più lo scopo di sintonizzarsi col proprio interlocutore che di esprimere sentimenti e stati interni.

Rispetto alle correnti appena ripercorse, Caruana e Paolucci ritengono innanzitutto necessario stabilire se il riso sia o meno un comportamento unicamente umano, e in che modo ciò si colleghi all'utilizzo filosoficamente e culturalmente complesso che l'uomo ne fa. Si tratta di una domanda preliminare indispensabile per qualunque successiva considerazione, domanda su cui però la maggior parte degli studiosi del passato ha perlopiù sorvolato, o per indifferenza o per aprioristica negazione.

Già nel 1872 Darwin sosteneva che «possiamo ritenere con certezza che il riso sia apparso come segno di gioia o di piacere nei nostri progenitori molto prima ch'essi meritassero il nome di esseri umani; poiché moltissime specie di scimmie emettono, quando provano piacere, un suono spesso ripetuto, evidentemente analogo al nostro riso» (cfr. Caruana e Paolucci 2019: 248). Le previsioni darwiniane trovano conferma in molti studi nell'ambito dell'etologia, grazie a cui si vede come i primati abbiano un comportamento che può essere considerato quantomeno un analogo del riso umano. Tale forma di protoriso è emessa non soltanto durante il solletico, ma anche in condizioni di gioco, con la funzione sociale di creare legami affiliativi e di indicare agli altri individui il desiderio di continuare a giocare. Del resto, è stato dimostrato che tra esseri umani le conversazioni in cui è presente il riso hanno una maggiore durata (Provine 2000).

Dennett evidenzia che:

> Esiste una specie di primati nell'America Meridionale con abitudini più gregarie di altri mammiferi, e con un curioso comportamento. I membri di questa specie spesso si riuniscono in gruppi più o meno grandi e nel corso dei loro chiacchiericci, per cause non identificate, […] si trovano a subire degli attacchi di convulsioni respiratorie involontarie, una specie di ansito fragoroso e irresistibile, che appare mutuamente rinforzato e così violento da mettere in crisi il loro normale funzionamento. Lungi dall'essere dannosi, tali attacchi sembrano desiderati dai membri di questa specie e alcuni di loro ne sembrano perfino dipendenti. Potremmo essere tentati di pensare che se solo sapessimo che cosa si prova ad essere loro […] noi capiremmo questa loro curiosa inclinazione. Ma possiamo essere sicuri che tale conoscenza non ci aiuterebbe […] giacché noi abbiamo già l'accesso che cerchiamo: la specie è homo sapiens (che

> effettivamente abita il Sud America, ed altri luoghi) e il comportamento è il ridere» (Dennett, 2012, cit. in Caruana, 2018: 368).

Se, data la nostra parentela con i primati, tale scoperta potrebbe non stupirci più di tanto, è sorprendente invece rilevare un atteggiamento simile anche nei roditori. Panksepp (2005) ha accertato la produzione da parte dei ratti di rapide vocalizzazioni (sostanzialmente diverse da quelle emesse durante circostanze stressanti o negative) sia durante il gioco e le interazioni sociali positive, sia durante il solletico – proprio come avviene per il riso umano. Anche nei ratti, così come per gli uomini e per i primati, il riso è un comportamento ricercato in quanto accompagnato da un rilascio di dopamina. E poiché il riso è contagioso (grazie a un possibile meccanismo *mirror*), il senso di piacere che provoca fa sì che si preferisca trascorrere tempo più con individui che mostrano lo stesso comportamento, rispetto ad altri che non lo fanno. La sua funzione, pertanto, è di creare legami affiliativi, con un rafforzamento da parte di meccanismi cerebrali di ricompensa.

È questo il nucleo della Teoria dell'Interazione Sociale, che trova appoggio anche nell'ipotesi evoluzionistica del riso come «*grooming* a distanza», formulata da Dunbar (2012). Secondo questo antropologo, un collante fondamentale delle società dei primati è il *grooming*, cioè la pulizia del manto dai parassiti effettuata vicendevolmente tra conspecifici. Oltre alla sua utilità igienica, tale pratica fortifica i legami sociali mediante meccanismi neurochimici, perché è accompagnata da un rilascio di endorfina nel cervello dell'individuo ricevente. Con l'evoluzione i gruppi umani hanno subito un allargamento di dimensione tale che non fosse più sufficiente un meccanismo di consolidamento sociale che prevedesse il contatto. Si sarebbe perciò verificata una traduzione di queste originarie modalità tattili in supporti uditivi e visivi, per cui il riso costituirebbe, appunto, una sorta di «*grooming* a distanza», un'innovazione evolutiva finalizzata a consolidare grandi gruppi sociali senza più la necessità di toccarsi.

Esperimenti di *neuroimaging* hanno infatti riscontrato che risate evocate da filmati divertenti osservati in compagnia di amici inducono in chi ride un rilascio di oppioidi e un aumento considerevole della disponibilità di recettori per oppioidi, in una serie di regioni cerebrali implicate nel controllo e nella produzione del riso: «il riso sociale, dunque, cambia il nostro cervello» (Caruana, 2018: 384).

Come visto, anche a un livello neurofisiologico vi è una stretta compenetrazione tra espressione, emozione e interazione sociale. Il riso è un fenomeno unitario che non si può ridurre – se non astrattamente, per ragioni pratiche – a una dicotomia tra emozione ed espressione: a livello cerebrale, il controllo motorio e quello emozionale della risata gioiosa sono in larga parte interconnessi, contrariamente a una visione modularista. Ma soprattutto, dato il ruolo sociale del

riso, l'espressione ha un primato rispetto all'emozione, perché ci serve a gestire e a condizionare i rapporti con gli altri.

Tale funzione sembrerebbe coadiuvata da un meccanismo *mirror*: «osservare il riso altrui favorisce dunque l'emergere dello stesso comportamento in chi osserva, in modo automatico e non mediato» (*ivi:* 254). Questi neuroni-specchio non sono localizzati in un'area puramente motoria, «bensì in un'area del cervello responsabile tanto del pattern motorio del riso, quanto dello stato di felicità a esso tipicamente associato» (*ivi:* 253). Il carattere "contagioso" del riso è finalizzato ancora una volta a favorire il consolidamento di legami sociali, promuovendo il comportamento affiliativo, tanto nei ratti e nei primati quanto negli esseri umani.

Tutto ciò rende plausibile l'idea per cui «alla base del riso non ci sia nessuna delle tre teorie classiche, bensì una teoria dell'affiliazione legata alla costruzione di legami sociali» (*ivi:* 250), la Teoria dell'Interazione sociale appunto.

L'ipotesi di base del progetto di Caruana e Paolucci è che si possa tracciare un filo conduttore tra il riso come strumento sociale di affiliazione e le sue forme cognitivamente molto complesse, «che si organizzano e riorganizzano in funzione delle nuove pratiche di cui il riso è attore» (*ivi:* 254). I due studiosi parlano di un «doppio registro» del riso, comprovato dalla presenza di due circuiti cerebrali per il riso 'emozionale' e per il riso volontario: assieme al primo livello che abbiamo appena esaminato – che ci pone in continuità col mondo animale – ve n'è un secondo, che riguarda i contesti in cui compare il riso anche in assenza di elementi divertenti. In queste situazioni non vi è infatti una sensazione di allegria associata, ma piuttosto delle modalità comunicative utilizzate «per mentire all'interno di comportamenti sociali strategici» (Caruana e Paolucci 2020: 71).

Non sembra un caso che la rete corticale preposta al riso volontario sia collocata a ridosso dei centri del linguaggio. E ancora, la stimolazione elettrica di questo sistema (solo parzialmente sovrapposto al primo, e forse più recente da un punto di vista evolutivo) induce talvolta nei pazienti non solo l'atto del ridere, ma anche disturbi del parlato e sensazioni alla regione oro-facciale (cfr. Caruana e Paolucci 2020: 71). In entrambi i "registri", lo scopo è identico: stabilire legami sociali e comunicare tra conspecifici. La discontinuità tra mondo umano e mondo animale è invece rappresentata dall'essenza completamente semiotica della seconda tipologia di riso, usato in situazioni non umoristiche per fingere uno stato emozionale positivo per motivi strategici. Sebbene anche i primati possano mentire attraverso le espressioni facciali, non si riscontra una facoltà paragonabile al cosiddetto «riso semiotico».

Provine ha individuato diversi fattori sociali per spiegare la comparsa del riso anche in circostanze non umoristiche. Sebbene si tratti comunque di tendenze statistiche e non di leggi inviolabili, è emersa l'esistenza di una sorta di "codice", di "grammatica" del riso basata su gerarchie sociali inscritte nell'interazione che sono influenzate dal ruolo e dal genere.

> Ad esempio, dice Provine, tipicamente ride più chi parla di chi ascolta: il riso è una componente del discorso, e viene prodotto esattamente in determinati momenti del parlato (ad esempio, alla fine e non a metà di un enunciato). Inoltre, l'individuo gerarchicamente sottoposto ride più quando parla il superiore che non viceversa. Pare, inoltre, che le donne ridano di più quando parlano con uomini, di quanto non facciano quando parlano con altre donne; e comunque sempre più di quanto non ridano gli uomini quando parlano alle donne […]. Esiste, in altri termini, un codice, una grammatica del ridere, che è prima di tutto una grammatica sociale. Infine, il riso di un individuo è scatenato, prima di tutto, dal riso di altri membri del gruppo, tanto da far supporre che il cervello umano sia dotato di uno specifico meccanismo di trasformazione percettivo-motoria, che trasforma quasi automaticamente il riso percepito in riso prodotto (Caruana 2018: 382).

Il riso costituisce quindi una forma di *protologos* per gestire i legami intersoggettivi in differenti contesti. Provine parla di un "effetto punteggiatura" del riso, che determina le cadenze dell'interazione comunicativa e concorre a una maggiore sintonizzazione tra i vari interlocutori[48]. Sulla stessa scia, Eagleton (2019: 133) parla di una risata « 'phatic', meaning one focused on the act of communication itself»:

> One laughs not over this or that, but to show that one rejoices in the company of another and intends them no harm – that one is not, for example, about to launch into a brutally candid critique of their character and physical appearance – while the other laughs in turn, elated at this amicability but also intent on conveying the same message. We take pleasure in pleasing the other, but also in letting them see that we are well disposed to them and wish to entertain them, an enjoyment which is increased by the other's glad response to our good humour and by their similar desire to be agreeable. It is thus that in a self- generating process, mutual laughter tends to foster yet more mutuality. Social lubrication of this kind is in fact laughter's most common function, more so than the telling of jokes. Good humour, so the sociologists inform us, is more pervasive than humour. Susanne Langer points out that whereas humour needs an object, laughter, which may spring simply from one's pleasure in the company of others, does not(*ibidem*).

In questo senso, il riso semiotico sarebbe l'anello di congiunzione tra il riso sociale e le sue forme più sofisticate e specificatamente linguistiche (comico, umorismo, parodia, ironia etc.), le quali sarebbero il frutto di una delega di lavoro cognitivo ad artefatti materiali, in accordo con la teoria della mente estesa di Andy Clark (2008). Il nesso tra emozione (*pathos*), espressione e *logos* diviene fondamentale: nell'uomo «le emozioni sono *discorsi incarnati* […], sono forme

[48] Sulla crucialità della punteggiatura nella pragmatica della comunicazione umana cfr. i cinque assiomi della Scuola di Palo Alto, enunciati dallo psicologo Paul Watzlawick in un famoso libro collettaneo del 1967 (cfr. Watzlawick *et al.*, 2014).

protolinguistiche attraverso cui si gestisce e si influenza il comportamento» (Caruana e Paolucci 2020: 72, secondo corsivo mio):

> Per questo, quello che è specie-specifico dell'uomo è una determinata forma di vita sociale in cui il linguaggio modula e riconfigura l'insieme dei compiti che un corpo è capace di compiere. È per questo che il riso può rappresentare, come voleva Umberto Eco, la differenza specifica dell'uomo: è una pratica, una vita in cui le attività che riguardano i *pathe* si svolgono con l'aiuto del *logos* e sotto la sua egida. Così non sembra essere per gli animali. Il riso può essere componente specie specifica dell'uomo, anche se è condivisa con alcuni animali, perché nell'uomo essa è strettamente connessa col logos, che riorganizza e rende specifiche tutte le attività cognitive umane, comprese quelle che l'uomo ha in comune con gli altri animali non-umani: percezione, immaginazione, desiderio, socialità etc. Per questo gli animali hanno il riso, ma non hanno il genere della parodia o quello della commedia. Per questo gli animali hanno il riso, ma non hanno le pratiche e i rituali istituzionali attraverso cui si allenano a morire (*ivi:* 73, corsivi nel testo).

La differenza specifica dell'essere umano risiede in questo dare forma al *pathos* attraverso il *logos*, inteso sia come "linguaggio" sia come "ragionamento logico", e di fatto, secondo Caruana e Paolucci, è proprio ciò che fa il "riso semiotico". Appare allora più chiaro perché Eco credeva che il riso potesse sostituire il *logos* nella definizione dell'animale umano.

II.3.3. Un ghigno impassibile e una risata a denti stretti. Ironia e riso

Se nessuna delle teorie passate in rassegna costituisce un modello esauriente e pienamente adeguato a spiegare il riso, tutte sono però irrinunciabili, perché ciascuna mette in evidenza degli aspetti imprescindibili del fenomeno in questione. Si direbbe che, più che sostituirsi fra loro, debbano ritenersi dei pezzi di uno stesso puzzle, privi tuttavia di una nitida cornice entro cui allinearsi. Ad oggi l'interpretazione considerata più attendibile è la Teoria dell'Incongruenza, «probably the most acclaimed and accepted by current theorists» (Garmendia, 2018: 141). Se così fosse, in linea di principio si potrebbe concludere che il prototipo della comicità si ritrovi nell'ironia, in quanto costitutivamente basata su un'incompatibilità tra ciò che viene detto e ciò che viene implicitamente inteso. In particolare, secondo Dynel (2013a), essa si basa su tre tipi di contrasto: (1) tra il significato letterale di un enunciato e il significato implicito inteso; (2) tra il significato di un enunciato e il contesto a cui si riferisce; (3) tra aspettative e realtà/esperienza (il tipo di contrasto che vale anche per l'ironia situazionale). Queste distinzioni tendono a essere considerate come le fonti dell'umorismo nell'ironia. Secondo Garmendia (2018:143) «this clash at

the heart of ironic communication can explain why ironic examples are typically considered to be humorous».

Poiché non è solo un fatto fisiologico ma può presentare una dimensione protosemiotica, il riso condivide con l'ironia alcuni meccanismi e funzioni comunicative e sociali (cfr. Ruggiero, 2026). Le funzioni dell'ironia e della risata (nella misura in cui la si può considerare come 'protosemiotica') si sovrappongono in larga parte. Entrambe sono modi di «social management» (Attardo, 2001), che implica mediazione, affiliazione etc. Inoltre, la risata getta un dubbio sulla serietà delle proprie affermazioni, perciò offre la possibilità di «decommitment», cioè di eventualmente ritrattare quanto detto qualora l'interlocutore non lo ritenesse accettabile. Tale elemento, come visto, può essere presente anche nell'ironia.

La risata può talvolta essere una forma di cortesia. Anche l'ironia, quandanche pungente, è di certo meno dannosa di un'aggressione diretta e offre la possibilità di ritirarsi, creando un certo grado di flessibilità nel discorso. A tal proposito, Attardo (2001: 161) parla anche di «retractability».

In relazione all'elemento di incongruenza, molti sostengono che la risata ha luogo solo se l'incongruenza rimane sospesa e non del tutto risolta, come nel caso dell'ironia:

> The final stage of humour experience is grounded in the hearer's oscillation between congruity and incongruity […]. Humorous irony must leave some of the incongruity unresolved, which allows the hearer to alternate between the cognitive model of reference and the ironic utterance (Dynel 2013b: 304).

Ciononostante, non tutti i casi di ironia possono considerarsi divertenti, così come l'ironia non è la forma più emblematica di comicità.

> Although contrast/incongruity is central to the figure of irony taken as a whole, not all irony can be adjudged humorous, which is because not all incongruity found in irony is humorous. […]. Essentially, it is proposed that the degree of the humour perceived rises as a function of discontinuity or discrepancy between the literal meaning of an utterance and the referent situation, or the intended meaning. However, not all ironic utterances can be gauged this way, which is because they do not need to involve degree words of any kind, and cannot be placed on a cline […]. Thus, further reasons for the humorous incongruity need to be sought elsewhere (Dynel, 2024: 246).

Il motivo è la funzione specifica che la contraddizione assume nell'enunciato ironico. Mentre la risata «reinforces affiliation and solidarity» (Dynel 2024: 248), al contrario l'ironia stabilisce una relazione ambigua con l'interlocutore. Sebbene anch'essa possa essere strumento di socializzazione, porta con sé una certa distanza emotiva o una sfida implicita. Si tratta spesso di

una provocazione data dal voler mettere in dubbio ciò che si dà per certo, mettendo in una zona d'ombra il significato tanto esplicito quanto implicito.

La funzione specifica che assume la contraddizione presentata dall'enunciato ironico si coglie con maggior chiarezza in relazione al rapporto che intercorre tra comicità e tragico. Kundera, a proposito di tale intreccio, scrive in riferimento a Kafka:

> Ciascun personaggio di Kafka si trova rinchiuso nella barzelletta della propria vita come un pesce in un acquario; e la cosa non lo diverte affatto. Perché una barzelletta è divertente solo per chi è *davanti* all'acquario; la *kafkianità*, invece, ci fa entrare nelle viscere di una barzelletta, dentro l'*orrore del comico*. Nel mondo della *kafkianità*, il comico non rappresenta il contrappunto del tragico (il tragicomico), come avviene in Shakespeare; non è lì per rendere più sopportabile il tragico grazie alla leggerezza del tono; non *accompagna* il tragico, no, lo *distrugge sul nascere*, privando così le vittime della sola consolazione in cui possano ancora sperare: quella che si trova nella grandezza (vera o supposta) della tragedia (Kundera, 1986: 44).

Eppure, Foster Wallace (2007: 63) sottolinea «the deeper alchemy by which Kafka's comedy is always also tragedy, and this tragedy [is] always also an immense and reverent joy». Edoardo Sanguineti fa una notazione simile:

> «Non c'è dubbio che il grande comico convive con il tragico. Non è possibile esprimere il tragico se non nella forma del comico. È quello che io chiamo *fou rire*. Presa alla lettera, la comicità diventa isterica e perciò tragica. Kafka, per esempio, è comico. C'è un aneddoto che per me è rivelatore di quel che dico. Kafka leggeva *Il processo* agli amici e a un certo punto non riusciva più ad andare avanti perché piangeva dalle risate. […] L'arte tragica è surrogata dall'arte isterica (Sanguineti, cit. in Gnoli, 2006: 91).

Questo connubio vale di per sé, non solo per Kafka. Vonnegut (2005: 42.9) scrive: «Humor is an almost physiological response to fear. Humor is a way of holding off how awful like can be, to protect yourself», motivo per cui «even the simplest jokes are based on tiny twinges of fear» (*ivi*, 14.10). Nietzsche (cit. in Cataluccio, 2016: 6) scrive: «Probabilmente io so perché solamente l'uomo è capace di ridere. Egli soffre così profondamente che ha dovuto inventare il riso. L'uomo, ossia l'animale più infelice e malinconico, è in tutta evidenza anche l'animale più allegro». Moltissimi hanno parlato del comico come fondamentale strumento di affrancamento dalla paura. Non è dunque forse un caso che "sollazzo" derivi dal latino *solacium*, 'consolazione, conforto'.

Secondo Dynel (2013b: 25.24) «the relationship between irony and humour is not stable but depends on various contextual, stylistic and intentional factors». L'ipotesi avanzata dalla presente ricerca è che l'instabilità di tale relazione sia in gran parte dovuta al particolare tipo di reazione che l'ironia innesca di fronte al perturbante che caratterizza ogni forma di comicità, al «waggish

leering as lurks in all your horribles» (per dirla con le parole di Stubb, secondo ufficiale in *Moby Dick*, cfr. Melville, 2014: 51.2).

Molto si sta riflettendo sul rapporto tra ironia e comicità, ma assai meno sulla complessa e profonda interconnessione col tragico, benché la comicità sia stata spesso descritta come uno strumento fondamentale di affrancamento dalla paura. Assumendo con cautela la Teoria dell'Incongruenza, si sostiene qui che la frequenza e la tipologia della risata nelle varie forme di comicità varia a seconda di quanto è perturbante la contraddizione che le dà origine, e di quanto è stretto il contatto con l'elemento destabilizzante. Quanto più è intensa questa caratteristica, tanto più viene smorzato il riso. Se questa considerazione potrebbe sembrare ovvia, di fatto, nelle ricerche attuali, tale aspetto è pressoché assente.

Secondo Eco, la risata è un tratto specie-specifico degli esseri umani perché, almeno per quanto ne sappiamo, siamo gli unici animali ad avere consapevolezza della morte. Mentre le altre specie lo realizzano solo in procinto di morire, l'essere umano è sempre cosciente della propria condizione mortale:

> dal momento che noi sappiamo che il nostro destino è la morte, ridiamo. Il Riso è la forma essenzialmente umana di reagire al sentimento che gli uomini hanno della morte. In questo modo, il comico diventa una possibilità di affrontare tragedie, di limitare i nostri desideri e di combattere contro il fanatismo (Eco 2017: 68).

Ogni forma di comicità è una risposta al tragico e il riso ricercato non è mai l'obiettivo in sé stesso; può essere una questione di mettere in ridicolo, deridere, distrarre, intrattenere, stringere legami, solidarizzare, alleviare l'angoscia, esprimere in modo socialmente accettabile un sentimento perturbante, sconcertare, liberare dalla paura, persuadere, criticare, e così via. Il comico rifugge il dolore con l'intrattenimento, crea un distacco con la vittima per sentirsi momentaneamente superiori ad essa e immuni dalla sofferenza, l'umorismo spinge alla compassione e all'empatia.

Se è vero che la comicità implica sempre un elemento di contrasto con le prospettive consuete e rassicuranti sul mondo, l'ironia rappresenta una forma particolare di distanziamento: non rifugge la contraddizione, ma la espone, la mette in scena, spesso in modi volutamente provocatori. Lungi dal neutralizzare la tragicità, la rende più acuta. È una forma «decidedly edgy» (Hutcheon, 1994), perché spinge fino al punto di collasso entrambe le prospettive in conflitto, senza mai risolverle.

Nell'ipotesi della presente ricerca, essa mira a disorientare, a generare perplessità portando alla luce i paradossi che costellano la nostra esperienza. Il riso che ne può scaturire è una risata a denti stretti, davanti alla contraddizione tra come il mondo dovrebbe essere e come realmente è:

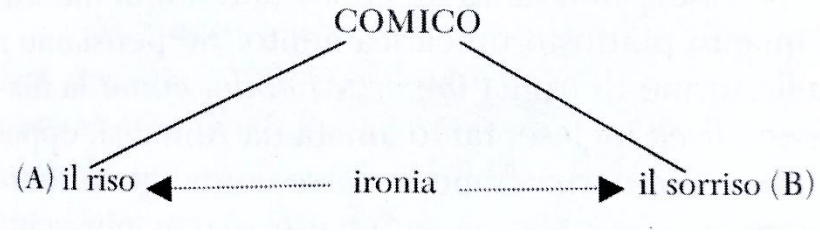


Figura 4 Ironia e riso secondo Hamon (1996)

L'ironia, mimando le false verità, le obbliga a svelarsi e ad approfondirsi, finge di adottare le opinioni comuni per capovolgerle in modo audace. È possibile che, di fronte a paradossi o situazioni che generano spaesamento, l'ironia agisca come una strategia di difesa e al tempo stesso di conoscenza: un modo per riprodurre quello stesso spaesamento, ma in forma controllata, così da permettere sia al parlante che all'ascoltatore di prendere le distanze emotive da prospettive in conflitto tra loro. L'ironia crea così uno spazio sospeso, un punto di osservazione intermedio da cui è possibile contemplare ciò che provoca turbamento senza esserne travolti – un po' come accamparsi sull'orizzonte degli eventi e resistere alla morsa gravitazionale di un buco nero.

In ambito linguistico, Russo Cardona è il solo ad avvicinarsi indirettamente al tema, richiamando il concetto di «peripezia», intesa come radicale capovolgimento dei propri punti di vista primari, a seguito del quale si attinge a un senso nuovo. Nella sua ottica, ironia e catastrofe sono intimamente intrecciate, e da questa interazione può attuarsi un «rovesciamento che consiste nell'esibizione dei limiti umani nell'agire e nel conoscere, e che mira a superare possibili crisi, conflitti e tensioni operando una riconfigurazione della situazione di partenza» (Russo Cardona 2017: 19). In questo senso, l'ironia è ritenuta analoga ad altre pratiche rituali (come la parentela scherzosa e gli insulti rituali) volte a prendere atto dei limiti dei significati attribuiti di volta in volta ai segni. In definitiva, per Russo Cardona alla radice dell'ironia si rintraccia la «disposizione umana ad accettare e accogliere cambiamenti di prospettiva, più o meno violenti e inaspettati, senza rinunciare a un'esigenza di senso» (*ibidem*).

Considerazioni sulla connessione tra ironia e tragico emergono maggiormente nel campo letterario, soprattutto in relazione al postmodernismo. In particolare, Foster Wallace ha posto la questione al centro della propria riflessione etica ed estetica, sottolineando l'ambivalenza dell'ironia nella dialettica tra «forms of humor that offer an escape from pain», e «forms of humor that transfigure pain»[49]. La tragedia più allarmante per Foster Wallace è quella che Rando (2013) ha chiamato «lovelessness», che rimanda non soltanto all'assenza di amore, quanto all'incapacità di amare per via del narcisismo instillato dal consumismo e dall'intrattenimento, che condanna a

[49] Intervista a David Foster Wallace (2003), https://www.youtube.com/watch?v=iGLzWdT7vGc , minuto 2:29 – 3:27. Consultato il 20/02/2026.

«the prospect of dying without even once having loved something more than yourself» (Rando 2013: 579). Da questo punto di vista, l'analisi di Rando è una delle interpretazioni più significative del rapporto tra ironia e tragico, seppur riferita alla produzione wallaciana.

Fin dal romanticismo tedesco, l'ironia è spesso considerata una modalità discorsiva e una disposizione d'animo atta a smorzare i picchi emotivi e l'emozione ingenua (cfr. in part. Cometa, 2019). Eppure, Rando nota che l'ironia non potrebbe esistere senza di essi, perché è, almeno nelle opere di Foster Wallace, «a product of emotion, specifically the emotions of anxiety or fear about emotional vulnerability itself, or even "a fear of being really human"» (Rando 2013: 576). Il crollo di questa opposizione fittizia crea però un paradosso irriducibile: se la componente affettivo-emozionale è la precondizione dell'ironia, al contempo l'emozione non ha modo di esprimersi in tutta la sua intensità, si ritrova attutita dall'ironia, che è in definitiva una protezione dalle emozioni da cui è stata generata. Secondo Rando, perciò, il fulcro vero della narrativa di Wallace è dato dal continuo e fallimentare tentativo di superare l'ironia. Questa dinamica descritta da Rando ben esemplifica la funzione ironica come dispositivo per contenere e insieme esporre l'eccesso traumatico, per gestire la vulnerabilità a seguito dell'incrinarsi della validità del nostro punto di vista[50].

In ultimo, data la sua natura sdoppiata, l'ironia si avvicina a tutte quelle forme di comicità in cui c'è una «radical literalization of truths we tend to treat as metaphorical» (Foster Wallace 2007: 63), come avviene in Kafka, Beckett, talora Melville e altri autori simili. Questo tipo di comico, che rimanda a vicende che sembrerebbero avere un significato simbolico ma restano impenetrabili nella loro letteralità, è estremamente affine all'«edge of irony», laddove esplicito e implicito coesistono in un inestricabile paradosso. Le forme di comicità di frontiera – tra cui si potrebbe far rientrare l'ironia – mirano programmaticamente a intrecciare tragico e comico in modo sconcertante: il tragico viene inasprito proprio per la sua apparente assenza.

C'è una forte consonanza tra questa idea e l'espressione «allegoria vuota», che Luperini conia proprio in relazione a Kafka, ritenendolo la punta di espressione massima dell'insensatezza dell'esistenza umana. Fino al Medioevo basata su una certa convenzionalità, l'allegoria diviene poi sempre più elusiva, sempre più nebulosa, fino a perdere del tutto la sua chiave, e l'esito estremo di questo processo si ritroverebbe in Kafka, il quale «rappresenta una vicenda per "dire altro"; ma questo "altro" resta indecifrabile e dunque indicibile. Il significato è fuggito dalla vita, noi ne sentiamo solo l'esigenza» (Cataldi e Luperini, 1999: 36).

[50] Questo aspetto della narrativa wallaciana emergerà molto bene nell'analisi del racconto *Solomon Silverfish* in VI.1.2.1.

In riferimento al famoso racconto melvilliano *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street* (1853), Deleuze (1998: 11) sottolinea che «Bartleby non è una metafora dello scrittore, né il simbolo di qualsiasi altra cosa. È un testo violentemente *comico*, e il comico è sempre letterale. È come un racconto di Kleist, di Dostoevskij, di Kafka o di Beckett, coi quali forma un lignaggio sotterraneo e prestigioso. Non vuole dire che quel che letteralmente dice». Come possiamo considerare comica la storia del celebre scrivano che «preferirebbe di no» e che si consuma nell'abulia?

Secondo Foster Wallace, in ciò consiste la comicità di Kafka, e in ciò probabilmente consiste l'ironia: una porta che vogliamo sfondare a tutti i costi, per poi scoprire che dà sull'esterno:

> No wonder they cannot appreciate the really central Kafka joke: that the horrific struggle to establish a human self results in a self whose humanity is inseparable from that horrific struggle. That our endless and impossible journey toward home is in fact our home. […]. You can ask them to imagine his stories as all about a kind of door. To envision us approaching and pounding on this door, increasingly hard, pounding and pounding, not just wanting admission but needing it; we don't know what it is but we can feel it, this total desperation to enter, pounding and ramming and kicking. That, finally, the door opens . . . and it opens outward — we've been inside what we wanted all along. *Das ist komisch* (Foster Wallace 2007: 64–65)

Le peripezie a cui spinge l'ironia sono anche un esercizio per la capacità di adattamento dell'essere umano. Sono state infatti studiate dagli antropologi delle pratiche di alcune civiltà che sfruttano un rovesciamento simile a quell'ironico per «l'esibizione cerimoniale dei limiti umani nell'agire e nel conoscere, che mira a superare possibili crisi, conflitti e tensioni operando una riconfigurazione della situazione di partenza» (Russo Cardona, 2017: 19). Si rintracciano questi elementi all'interno di alcune varianti dei miti e dei rituali legati alla figura del *trickster* o "briccone divino" in Africa nordoccidentale (cfr. *ivi:* 182). Inoltre, nella stessa area, soprattutto in Burkina Faso, è in uso la pratica dell'insulto rituale (legata alla cosiddetta "parentela scherzosa", cioè *rakiré* o anche *sinankunya*). Questa sorta di cerimonia – studiata dall'etnologo Marcel Griaule (1948) – consiste in uno scambio verbale di crescente violenza tra individui di etnie diverse che si servono della denigrazione per rivendicare la propria identità e la propria appartenenza tribale. Nonostante l'acrimonia dell'interazione, sempre sul punto di degenerare in scontro fisico, si tratta in realtà di un gioco per la coesione sociale, volto a sfogare le aggressività e al contempo divertire il pubblico, che conosce già l'epilogo pacifico. L'insulto rituale ha un ruolo fondamentale nella società burkinabè: permettendo di sciogliere le tensioni, funge da regolatore sociale e concorre a mantenere la stabilità e la pace. Il meccanismo sotteso è lo stesso dell'ironia: vengono sfruttati degli enunciati tipici di una certa situazione comunicativa (il conflitto) per esautorarne in modo scherzoso i presupposti su cui si fonda.

Così come la plasticità della lingua le consente, per non farsi ingabbiare nelle sue stesse forme, di sfruttare le sue stesse componenti per rovesciarne il senso e revitalizzarle dalla stereotipia, l'ironia è, più in generale, un rafforzamento della «disposizione umana ad accettare e ad accogliere cambiamenti di prospettiva, più o meno violenti e inaspettati, senza rinunciare a un'esigenza di senso» (Russo Cardona, 2017: 182).

Capitolo III

Le Colonne d'Ercole dell'ironia verbale
Ripensare i modelli per un orizzonte semiotico e architestuale

Secondo Heller (1981: 230), «every attempt to define irony unambiguously is in itself ironical». Osservando l'intricato panorama attuale, non si può fare a meno di notare – con una certa ironia – come ogni teoria metta sì in luce degli aspetti rilevanti del fenomeno, ma al tempo stesso ne trascuri altri, finendo per adattarsi meglio a fenomeni affini, come la parodia.

Ogni tentativo di afferrare l'ironia nella sua pienezza somiglia allo stringere un pugno pieno di sabbia: più si cerca di trattenerla, più i granelli sfuggono da ogni fessura. Sembra quasi che, proprio quando si è a un passo dall'afferrarla, l'ironia si diletti in incredibili giochi di prestigio e assuma altre vesti. Su questo sarà necessario tornare, specie sul rapporto tra la parodia e l'ironia architestuale (cfr. *infra*, V.2.5). Solo alla fine del percorso si potrà stabilire con sufficiente cognizione di causa se l'ironia si lasci racchiudere in una "formula", o se si debba fare i conti col fatto che resterà sempre, in qualche misura, altro da sé.

Il capitolo esamina le teorie più accreditate sull'ironia con l'obiettivo di individuare un punto di riferimento adatto sull'ironia verbale, necessario tanto per la costruzione di un modello teorico-metodologico adeguato all'ironia architestuale, quanto per un contributo all'inquadramento semiotico del fenomeno nel suo complesso. La rassegna non ha dunque un intento meramente compilativo. Piuttosto, nel ripercorrere le impervie vie di questo dibattito, si intende valutare, insieme al potenziale euristico delle diverse concezioni, anche i loro limiti strutturali (legati ai modelli di comunicazione cui fanno riferimento), che non permettono di rendere conto del fenomeno nella sua complessità.

Come direttiva di lavoro, si assume la necessità di un confronto costante con la riflessione sull'ironia verbale. Malgrado la minor frequenza e la minore attenzione destata negli studiosi, l'ironia architestuale non si contrappone all'ironia verbale in modo sostanziale, anzi presenta strutture e meccanismi sovrapponibili. Pertanto è preferibile parlare di ironia come pratica semiotica nel suo complesso, che può assumere di volta in volta forme diverse ma tra loro complementari: talora verbale, talora – più specificamente – architestuale. L'obiettivo ultimo è di

costruire un impianto teorico-metodologico trasversale, capace di abbracciare le varie tipologie di questo fenomeno.

Il capitolo mette in evidenza gli elementi più fecondi per la mia proposta interpretativa, motivando al contempo l'abbandono di altri, così da preparare il quadro linguistico-filosofico complessivo (sviluppato nel dettaglio nel Capitolo IV) in cui inserire l'ironia tanto verbale quanto architestuale.

Non si prenderanno in esame in maniera approfondita tutti i contributi esistenti, poiché un'analisi capillare risulterebbe dispersiva. Gli studi isolati, infatti, si muovono in larga parte entro i presupposti già delineati dagli approcci più noti, senza introdurre cornici teoriche originali né esercitare un impatto decisivo sul dibattito. Di conseguenza, essi si prestano meno ad assurgere a modello di riferimento diretto per la presente ricerca. Considererò quindi soltanto gli approcci più sistematici: la *Echoic-Mention Theory*, *la Pretense Theory* e la *Allusional Pretense Theory* per il filone post-griceano, e la proposta di Russo Cardona per il filone basato su un'originale rielaborazione della *Speech Acts Theory*[51].

Un campo ancora non del tutto distaccato dalla visione antifrastica è la neoretorica. In *Traité de l'argumentation. La nouvelle rhétorique* (1966), tradizionalmente considerato il manifesto di questa corrente, Perelman e Olbrechts-Tyteca (1971: 207) caratterizzano l'ironia come espediente persuasivo, tuttavia non viene dedicata un'ampia trattazione al tema e, secondo alcuni, ciò che i due studiosi descrivono si avvicina più all'ironia socratica che non all'ironia *tout court* (cfr. Garmendia, 2018: 12).

III.1. Considerazioni introduttive sul dibattito

Oggi il tema dell'ironia è trattato principalmente all'interno del variegato filone post-griceano della pragmatica (tra cui spiccano la *Echoic-Mention Theory*, la *Pretense Theory* e l'*Allusional Pretense Theory*). Seppur più in disparte, vi sono parallelamente gli studi ispirati alla *Speech Acts Theory* (soprattutto searliana, ma anche austiniana – talora con notevoli risultati, cfr. Russo Cardona, 2017). Nessuno di questi approcci, tuttavia, offre interpretazioni del tutto esaurienti. La difficoltà

[51] Nel filone post-griceano gli studi isolati vanno perlopiù nella direzione di testare empiricamente o di approfondire teoricamente le teorie di Sperber e Wilson e la Pretense Theory. A tal proposito si vedano: Jorgensen, Miller e Sperber (1984), gli studi di Colston e Gibbs (che si sono fatti promotori degli studi in campo di ironia con due monumentali Handbook nel 2007 e nel 2024), Popa-Wyatt (2014), Alotaibi (2017), Mękarska e Witek (2020)
Per quanto riguarda invece il filone austiniano-searliano vanno menzionati sicuramente Amante (1981), Kaufer (1981), Haverkate (1990),Witek (2022), Zhang (2024).
Altri studiosi che invece non rientrano in questi due grandi filoni sono: Ruiz Mendoza (in part. 2001b, 2001a; 2001; 2004), (Ibáñez e Lozano-Palacio, 2019; Ruiz de Mendoza Ibáñez e Lozano-Palacio, 2019), e la neoretorica.

definitoria riflette la complessità intrinseca del fenomeno: l'ironia si colloca all'incrocio tra senso dell'enunciato, intenzione del parlante e contesto d'uso, sollevando interrogativi sull'essenza del codice linguistico stesso. Si delinea così uno scenario paradossale in cui, a dispetto della sterminata letteratura critica, persiste una carenza di dati certi e di direttive teorico-metodologiche del tutto soddisfacenti[52].

Le divergenze tra specialisti confermano la necessità di rinnovare gli strumenti concettuali per esplorarne le molteplici sfaccettature. Innanzitutto, occorre chiarire i confini dell'oggetto di ricerca: nel tempo, il termine 'ironia' è stato applicato a fenomeni eterogenei (ironia socratica, drammatica, romantica, situazionale, postmoderna etc.). Alcuni studiosi si sono interrogati allora non solo sulla possibilità di elaborare un unico paradigma teorico, ma anche sull'opportunità stessa di farlo. Non è ancora chiaro quale sia l'approccio più adeguato a tenere assieme le diverse tipologie e sotto-caratterizzazioni dell'ironia. Probabilmente, trattandosi di un fenomeno per sua natura interdisciplinare, l'interdisciplinarietà è l'unica chiave possibile. «Irony is not a natural kind», perciò «there is no reason to assume that all these phenomena work in the same way, or that we should be trying to develop a single general theory of irony *tout court*» (Wilson, 2006: 1732)[53].

I fenomeni sopra elencati poggiano su una contraddizione tra il modo in cui il mondo appare e il modo in cui realmente si presenta (cfr. Sperber e Wilson, 2012: 126). La mia ricerca aderisce all'idea che l'ambizione di un paradigma unico sull'ironia – capace di spiegare sia i fatti comunicativi sia quelli di frontiera, come la cosiddetta *situational irony* (cfr. ad esempio Ruiz De Mendoza, Ibáñez e Lozano-Palacio, 2021)[54] – rischierebbe di appiattire tale straordinaria ricchezza su schemi troppo generici e poco operativi in termini metodologici, oltre a essere difficilmente praticabile. Questo è quel che ribadiscono infatti Sperber e Wilson nelle loro considerazioni più recenti sull'ironia:

> In rhetorical and literary studies as well as folk linguistics, the term 'irony' has been applied to a broad range of loosely related phenomena, not all of which fall squarely within the domain of pragmatics defined as a theory of overt communication and comprehension. […]. It should not be taken for granted that all these phenomena work in the same way, or that in developing a theory of 'irony', we should aim to capture the very broad and vague extension of the common meaning of the term. Rather, we should aim to identify mechanisms and see what phenomena they explain (*ibidem*).

[52] Inoltre, con le neuroscienze è emerso come l'ironia sia un fenomeno molto complesso sul piano anche cognitivo e non soltanto comunicativo, complicando ulteriormente il quadro. Cfr. Colston e Gibbs (2007, 2024) e Happé (1993).
[53] Dello stesso avviso sono, tra gli altri, Colston e Gibbs (cfr. 2007, introduzione).
[54] Cfr. anche *supra*, I. 5.

Nel fatto strettamente comunicativo[55], è possibile individuare alcuni punti condivisi in modo pressoché unanime. Anzitutto, il parlante ironico non intende mai ciò che letteralmente afferma, e soprattutto desidera che l'ascoltatore *riconosca* la sua strategia[56]. Come già osservato nel confronto con la menzogna, l'ironia è progettata per essere riconosciuta come tale, anche se il suo senso non è sempre immediato, o pensato per essere univocamente ricostruibile (cfr. *supra* II. 2).

Inoltre, dopo il severo esame alle posizioni di Grice ad opera degli studiosi successivi, è ormai chiaro che tale fenomeno non può essere letto in termini meramente verofunzionali (ossia come semplice contrasto tra enunciato e lo stato di cose a cui si riferisce)[57]. La concezione retorica e gli approcci antifrastici moderni hanno, peraltro, un ulteriore difetto particolarmente rilevante, e cioè considerano l'ironia un uso figurato al pari di metafora, iperbole e litote, sottendendo così lo stesso tipo di processo, sia comunicativo che cognitivo. È evidente, però, la crucialità della differenza. I tropi appena menzionati mancano di qualcosa che nell'ironia è invece costitutivo, senza il quale non è possibile averne, e cioè l'espressione di un *atteggiamento* da parte del parlante. Nello specifico, si tratta di un atteggiamento di distacco e di reinterpretazione rispetto a ciò che si dice, e su questo convergono tutti gli approcci più recenti (cfr. Garmendia, 2018: 14).

Del resto, mentre non facciamo fatica definire una persona come "ironica", suonerebbe quantomeno singolare definirla "metaforica". Se la metafora e altri tropi simili possono infatti essere intesi come «departures from a convention, norm or maxim of literal truthfulness», la concomitanza di un peculiare atteggiamento del parlante con l'enunciato ironico impedisce di includere l'ironia in questa stessa categoria (Sperber e Wilson, 2012: 127)[58].

A partire da una rilettura critica dei principali approcci teorici, questo capitolo individua alcuni presupposti per proporre un modello alternativo, che consideri l'ironia come modalità semiotica radicata nel funzionamento stesso del codice linguistico. Tale proposta intende tener conto della natura metapragmatica di questa strategia comunicativa, dell'indeterminatezza semantica che la

---

[55] Il termine "comunicativo" potrebbe essere preferibile a "verbale", perché restituisce l'idea per cui l'ironia, intesa come strategia semiotica guidata da un'intenzione di un soggetto, può realizzarsi anche solo attraverso il non verbale, come sottolineano in molti, tra cui Currie (2006). Risulta quindi opportuno chiedersi «whether someone can communicate something ironically without using language, that is, to what extent must verbal irony be *verbal*» (Garmendia, 2018: 7, corsivo nel testo). Un'altra proposta terminologica intrigante è «discourse irony» di Kumon-Nakamura e colleghi (1995), perché sottolinea non solo l'aspetto verbale ma anche il caratteristico uso del linguaggio implicato dall'ironia, che si pone sul piano di organizzazione del discorso.
Non c'è comunque unanimità terminologica a riguardo, perciò aderirò alla terminologia in uso, pur con le dovute cautele.

[56] «Although they offer different descriptions of verbal irony, all authors appear to agree on one point: in irony, the speaker does not intend to communicate that which she appears to be putting forward. From this basic point of departure, different theories arise» (Garmendia, 2018: 14).

[57] Per una prima disamina delle critiche mosse a Grice (probabilmente eccessivamente severe), cfr. *supra*, I. I.4.4.1.

[58] Tralascio volutamente il dibattito su metafora e cognizione – riacceso da Lakoff e Johnson nel 1980 con *Metaphors We Live By* e la loro teoria della metafora concettuale (Conceptual Metaphor Theory), e continuato in particolare con il «conceptual blending» di Turner e Fauconnier – perché deraglierebbe troppo il percorso.

sostiene e della sua funzione decostruttiva e revitalizzante all'interno dei testi, siano essi linguistici o appartenenti ad altri sistemi semiotici.

III.2. Presupposti cardine dei modelli esistenti

Come accennato nel precedente paragrafo, le teorie dell'ironia oggi più influenti si collocano all'interno del cosiddetto filone *post-griceano*, che segna una netta cesura rispetto alla concezione antifrastica dell'ironia, ancora presente nei "padri" della pragmatica, come Grice e Searle. Gli studiosi di questa corrente non si limitano a ridefinire il fenomeno ironico all'interno della pragmatica, ma introducono presupposti teorici che influenzeranno anche altri ambiti disciplinari. Tali premesse hanno infatti stimolato riflessioni e sviluppi anche in studiosi appartenenti a tradizioni diverse, spesso orientati a rielaborare criticamente alcune delle proposte avanzate dai post-griceani. È in questo contesto che si colloca la breve ma significativa monografia di Mizzau (1984), pubblicata proprio nel momento di maggiore intensità del dibattito internazionale. Il lavoro di questa studiosa sorge in un panorama italiano in cui, fino ad allora, il tema dell'ironia era rimasto sostanzialmente in ombra, e che ancora oggi non ha restituito a quelle pagine la risonanza che meriterebbero. Il suo approccio, insieme a quello di Russo Cardona, costituisce invece una delle basi teoriche della presente ricerca, come si vedrà più avanti.

Gli approcci post-griceani sviluppano, in modi diversi ma affini, tre presupposti cardine già presenti nelle ultime riflessioni di Grice, in particolare nelle *Further Notes on Logic and Conversation*. Alcuni studiosi (come Clark e Gerrig, 1984) dichiarano serenamente la loro filiazione, altri (come Sperber e Wilson, cfr. in part. 1978, 1981) tendono a rimarcare invece la discontinuità, forse per esaltare l'originalità della loro proposta[59]. Di certo, sulla ricezione delle osservazioni di Grice ha pesato la brevità con cui tratta il tema (Garmendia, 2018: 26). Tuttavia, per quanto concise e frammentarie, le sue suggestioni hanno costituito il punto di partenza sia per le successive elaborazioni teoriche, sia per le critiche che hanno animato il dibattito contemporaneo.

I punti sollevati da Grice alla base innanzitutto del filone post-griceano – ma non solo – sono:

1. *Irony is (Always) Negative*:

[59] È, a mio parere, eccessiva l'insistenza sulle criticità di *Logic and Conversation*, dato che Grice si corregge proprio in quello stesso anno, anche se poi la pubblicazione di *Further Notes* avverrà a seguito di molti anni. Scrivono da un lato Sperber e Wilson (2012: 125): «in later work, Grice acknowledges that his account of irony is insufficiently explanatory (although he does not seem to have had similar worries about his parallel accounts of other tropes), and mentions some further features of irony which may be seen as intended to supplement his account or to point in the direction of an alternative account»; dall'altro, questi studiosi non abbandonano mai del tutto una certa enfasi sulle prime posizioni di Grice. Cfr. anche *supra*, I. I.4.4.1.

> […] Irony is intimately connected with the expression of a feeling, attitude, or evaluation. I cannot say something ironically unless what I say is intended to reflect a hostile or derogatory judgment or a feeling such as indignation or contempt (Grice, [1967]1978: 124)

A seguito di un confronto con Rogers Albritton (*ivi:* 123), Grice centra il «missing point» di *Logic and Conversation*, da cui si dipartono tutti gli studi successivi. A rendere ironico un enunciato non è la sua falsità, ma la sua intima connessione con una certa disposizione d'animo, atteggiamento e valutazione – di natura sostanzialmente negativi. A sancire questo passaggio teorico sono per primi Sperber e Wilson, e poi tutti gli altri post-griceani. I due pertinentisti scrivono infatti nel loro ultimo contributo sull'ironia:

> The central claim of the echoic account is that what distinguishes verbal irony from other varieties of echoic use is that the attitudes conveyed are drawn from the *dissociative* range: the speaker rejects a tacitly attributed thought as ludicrously false (or blatantly inadequate in other ways). Dissociative attitudes themselves vary quite widely, falling anywhere on a spectrum from amused tolerance through various shades of resignation or disappointment to contempt, disgust, outrage or scorn. The attitudes prototypical of verbal irony are generally seen as coming from the milder, or more controlled, part of the range. However, there is no cut-off point between dissociative attitudes that are prototypically ironical and those that are not (Sperber e Wilson, 2012: 130, corsivo nel testo).

Per esempio, nel famoso monologo di Marco Antonio nel Giulio Cesare di Shakespeare, il refrain «Brutus is an honorable man» non è solo antifrastico. Noi potremmo percepirlo come tale perché se dimentichiamo la presenza di due piani comunicativi (personaggio a personaggio, autore allo spettatore attraverso il personaggio), ma è in base al primo che le parole di Marco Antonio vanno interpretate. Questa figura non si sta rivolgendo direttamente allo spettatore, ma alla *plebs*, per mostrare a questa che lo spirito repubblicano (rivendicato dai cesaricidi come legittima giustificazione della congiura) si è sgretolato.

2. *To Speak Ironically Is to Pretend*:

> To be ironical is, among other things, to pretend (as the etymology suggests), and while one wants the pretense to be recognized as such, to announce it as a pretense would spoil the effect (Grice, [1967]1978: 125).

Parlare ironicamente significa mettere in atto una finzione riconoscibile come tale. Questo spunto è alla base dell'intera *Pretense Theory* di Clark e Gerrig (1984), che difatti pongono in apertura proprio il passo in questione. Tuttavia, già nella concezione pertinentista il parlante ironico riecheggia le parole di un soggetto assente, quindi in qualche modo impersonandolo. In generale, l'idea di calarsi nei panni di qualcuno (reale o astratto) da cui ci si vuole distanziare è il

perno imprescindibile di tutta la più recente fase di studi sull'ironia, non solo per i post-griceani (cfr. *infra*, III. 4 per il «ventriloquismo» dell'ironista sottolineato da Russo Cardona).

3. *There Is No Such Thing as an Ironical Tone of Voice*:

> I am also doubtful whether the suggested vehicle of signification, the ironical tone, exists as a specific tone; I suspect that an ironical tone is always a contemptuous tone, or an amused tone, or some other tone connected with one or more particular feelings or attitudes; what qualifies such a tone as ironical is that it appears, on this and other occasions, when an ironical remark is made (*ivi:* 124).

Grice, così come tutti gli autori che in seguito si sono occupati di ironia, nota che l'ironia è quasi sempre accompagnata da un "tono" particolare, e si chiede legittimamente se esista un tono ironico per eccellenza[60]. Nella sua prospettiva, seppur non categorica, non ve n'è uno nello specifico. Piuttosto, svariate tonalità emotive (disprezzo, divertimento, ecc.) – e tutti i conseguenti tratti para- e non verbali – in certi contesti possono assumere valore ironico.

Vi sono diverse visioni e spiegazioni della questione a seconda del punto di vista adottato. La posizione della prosodia, della tonalità e di tutto il paraverbale dell'ironia è rilevante nella misura in cui è rivelatrice degli scopi relazionali che si attribuiscono all'ironia. Secondo molti studi, il tono ironico è piatto, caratterizzato una certa impassibilità, da un tempo più lento, oppure da un'intensità maggiore rispetto a quella degli enunciati letterali corrispondenti[61]. Non tutti gli enunciati ironici utilizzano questo tono di voce, ma quelli che lo fanno aiutano l'ascoltatore a riconoscere l'intento ironico.

Nella presente ricerca si accoglie l'idea che non vi sia una particolarità esclusiva dell'ironia sul piano paraverbale, e conseguentemente che l'ironia può assolvere a funzioni interpersonali e sociali diverse, come sostengono, tra gli altri, Mizzau (1984) e Russo Cardona (2017) – anche perché è forse doveroso parlare non di ironia ma di *continuum* ironico, i cui poli sono l'autoironia e il sarcasmo.

Kreuz e Long (1991) e Long e Kreuz (1991) mostrano come l'ironia possa assolvere una pluralità di funzioni comunicative, che vanno ben oltre la semplice espressione di un atteggiamento derisorio. In un caso, gli intervistati elencano gli scopi che, a loro avviso, possono essere perseguiti attraverso l'uso dell'ironia nel discorso. I risultati evidenziano una notevole varietà di intenti: l'obiettivo più spesso menzionato è enfatizzare un punto, seguito dal produrre un effetto umoristico; solo al terzo posto compare la funzione denigratoria. Altri scopi citati, in ordine decrescente di frequenza, includono l'espressione di emozioni, l'attenuazione di un disagio

[60] Anche questo è un aspetto che rimarca la differenza tra l'ironia e tropi come la metafora, che invece non implicano nessuna variazione sul piano para- e non verbale.
[61] Cfr. Ackerman 1983; Rockwell 2000; Bryant and Fox-Tree 2005, citati in Sperber e Wilson 2012: 128.

personale o sociale, il provocare una reazione, l'attrarre l'attenzione, il gestire l'interazione conversazionale e, infine, il dissimulare. Sebbene la distribuzione di tali funzioni dipenda inevitabilmente dal campione di enunciati considerato e non possa essere assunta come rappresentativa degli usi reali dell'ironia in contesti spontanei, questi dati rivelano un aspetto fondamentale: l'ironia non implica necessariamente un atteggiamento negativo. Essa costituisce piuttosto una risorsa pragmatica flessibile, capace di modulare molteplici scopi comunicativi, dalla sottolineatura di un contenuto all'instaurazione di una complicità interpretativa con l'interlocutore (cfr. anche Kumon-Nakamura, Glucksberg e Brown, 1995).

In ogni caso, un elemento indubbio e riconoscibile è che l'ironista mira a mettere in discussione ciò che viene comunemente accettato o addirittura dato per scontato. Non è detto che l'oggetto della sua critica debba essere rigettato in assoluto, ma vi è di certo l'intento di problematizzare ciò che viene accolto in modo acritico, così come può non esserci una soluzione definitiva da avanzare. Di fatto, il disagio che l'ironia può suscitare scaturisce, in ultima analisi, dalla coesistenza di prospettive inconciliabili, che entrano in tensione all'interno dello stesso enunciato. L'atto linguistico ironico è un gioco di specchi:

> agisce come uno scandaglio che evidenzia la complessità delle interazioni, l'esistenza di più punti di vista sullo stesso evento e la possibilità di uno scarto tra questi. In tal modo […] si prefigura uno spazio linguistico in cui è possibile porli in relazione tra loro (Russo Cardona 2017: 39).

Il fulcro di tale fenomeno risiede in un atteggiamento del parlante, tutt'altro che neutro sul piano emotivo, nei confronti dell'interlocutore, su cui si vogliono produrre certi effetti e con cui si vogliono stringere rapporti diversi a seconda delle circostanze (affiliativo o polemico, per dirne due). Al contrario della bugia, che fa di tutto per non essere scoperta, l'ironia vuole essere capita (almeno di solito), è "felice" (cioè portata a termine correttamente, secondo la terminologia austiniana) solo nel momento in cui viene colta dall'ascoltatore: non è un mentire, ma piuttosto un «mentire ridendo» (Mizzau, 1984: 7)[62]. Come sottolinea Russo Cardona (2017: 64), «la cosiddetta intenzione ironica è tutt'altro che univoca, perché comporta coinvolgimenti emotivi di tipo diverso con la voce possibile ripresa nell'atto ironico». Spesso il parlante non rende chiaro il contenuto comunicativo che vuole implicare, anzi sente il bisogno di comunicare qualcosa di indefinito, avvertendo solo la necessità di entrare in comunicazione con l'altro. Sperber e Wilson (1992) sostengono talora che l'ironista fa in modo di rendere inequivocabile per l'ascoltatore il fatto che si sta facendo ironia. In realtà, ciò vale per i casi più semplici, ma nell'ironia più sottile il

[62] «La cosiddetta intenzione ironica è tutt'altro che univoca, perché comporta coinvolgimenti emotivi di tipo diverso con la voce possibile ripresa nell'atto ironico» (Russo Cardona, 2017: 64).

parlante fa permanere il dubbio sulla natura ironica o meno dell'enunciato. Questi stessi studiosi riconoscono che «the sublter the irony, the greater the risks» (Sperber e Wilson, 1992: 47). Di contro, molti altri (cfr. in part. Almansi, 1984; Mizzau, 1984; Jankélévitch, 1987; Muzzioli, 2015; Russo Cardona, 2017) hanno sottolineato che è proprio l'ironia più sottile a essere la più potente a livello comunicativo. Cogliere che si sta facendo ironia è solo il primo passo del lavoro inferenziale, non coincide con la comprensione del contenuto ironicamente sotteso. Nei casi più comuni di ironia risalire al loro scioglimento è più agevole, ma sono numerosi i casi in cui persiste incertezza. Difatti, sin dall'inizio sono gli stessi Sperber e Wilson (Sperber e Wilson, 1981: 317) a riconoscere che il senso dell'enunciato ironico non si può ridurre a una serie chiusa di proposizioni, anzi non può nemmeno essere interamente parafrasabile in termini espliciti (cosa che, wittgensteinianamente, vale per tutti gli enunciati).

In definitiva, quale che sia lo scopo ultimo, l'ironia non è mai un fatto privato e l'ironista vuole entrare in relazione con l'altro.

III.3. Il filone post-griceano

A partire dagli anni Ottanta, all'interno dell'eterogeneo ambito post-griceano, sorgono le prime teorie sull'ironia, considerate il punto di effettiva cesura con la concezione antifrastica (persistente, a vario titolo, nella pragmatica degli albori, cfr. *infra* I.4.4). Tra i principali rappresentanti spiccano Sperber e Wilson, ma non meno influenti sono Clark, Gerrig, Currie, Kumon-Nakamura, Glucksberg e Brown, e molti altri. Questa corrente resta senza dubbio debitrice nei confronti del modello generale di Grice e ai suoi concetti fondamentali. Tuttavia, mentre i neogriceani cercano di integrare il modello originario senza abbandonarlo, i post-griceani sostituiscono la Teoria della Conversazione con nuovi paradigmi – diversi, ma chiaramente ispirati a Grice. Ne è una prova la Teoria della Pertinenza, che nasce da una radicale rielaborazione a partire dalla Massima di Relazione. Quanto all'ironia, i punti chiave griceani su cui si impernia tutto il filone sono: l'atteggiamento negativo, la finzione manifesta e la funzione del tono di voce.

È sotto l'impulso di Sperber e Wilson, in particolare, che sorge la pragmatica cognitiva, con uno spirito di rottura nei confronti delle teorie griceane, senza però rinunciare ai suoi apporti più significativi. In particolare, tali studiosi preservano e integrano la concezione fondamentale del significato come intenzione, intraprendendo ricerche empiriche per convalidarla a livello neuro-cognitivo. Questo raccordo è dato dalla Teoria della Mente: se il griceano "leggere la mente

altrui" era un postulato filosofico, ad oggi si ipotizza che la mente umana sia biologicamente predisposta a questo lavoro. Col termine *mindreading* ('mentalizzazione') si indica la capacità autoriflessiva della coscienza umana, capace di elaborare non solo rappresentazioni mentali di oggetti e fatti esterni, ma anche rappresentazioni mentali di rappresentazioni mentali (metarappresentazioni) proprie e altrui (cfr. Sperber e Wilson, 1986). Come si vedrà, l'ironia viene inquadrata come una metarappresentazione di una metarappresentazione, e questo conferma il fatto che il bersaglio non è lo stato di cose, ma l'atteggiamento di un parlante riecheggiato nei confronti di quello stato di cose.

Questa svolta cognitiva diventa il tratto distintivo dell'intera stagione post-griceana e il suo aspetto più dibattuto, specialmente a proposito dell'ironia. L'attenzione si concentra infatti sui processi ostensivo-inferenziali che regolano l'interazione, mentre il linguaggio è considerato soprattutto come veicolo di tali intenzioni, più che come sistema semiotico dotato di una sua specificità. In tal modo, la pragmatica post-griceana resta ancorata al modello griceano, ma lo riformula in chiave cognitiva, marginalizzando il codice linguistico in quanto tale, e in generale la componente filosofica. Infatti, i massimi studiosi di ironia in questo campo non provengono dalla tradizione linguistica e semiologica continentale. I campi disciplinari di riferimento sono la pragmatica sperimentale, la psicolinguistica, la psicologia cognitiva e la psicologia del linguaggio. Impera il binomio "Language-Thought", e questo punto limita l'efficacia delle interpretazioni di questo ambito[63].

III.3.1. La Teoria della Pertinenza. Ironia come «menzione ecoica»

Tra le varie sollecitazioni in ambito pragmatico, ad oggi si ritiene che la proposta più innovativa sull'ironia sia la cosiddetta concezione «ecoica» offerta dalla Teoria della Pertinenza, in particolare dai suoi iniziatori, Dan Sperber e Deirdre Wilson. Questi studiosi si interessano al tema a partire dal 1978, prendendo come punto di partenza alcune criticità delle interpretazioni classiche. Ampliano poi questo loro primo contributo, pubblicato in francese sulla rivista *Poétique*, per arrivare al loro "manifesto" nel 1981. Le posizioni ivi espresse restano sostanzialmente costanti in tutta la loro riflessione (cfr. Sperber e Wilson, 1992, 2012; Wilson, 2006).

La lungimiranza di questo approccio, in netta rottura con le interpretazioni del passato, risiede nell'aver spostato definitivamente l'attenzione dal contenuto veicolato al peculiare atteggiamento

[63] Cfr. i titoli dei volumi che raccolgono i più importanti contributi di questo filone, curati da Colston e Gibbs: *Irony in Language and Thought: A Cognitive Science Reader* (2007) e *The Cambridge Handbook of Irony and Thought* (2024).

del parlante rispetto a quanto sta dicendo, attuando particolari strategie di comunicazione indiretta e imponendo all'ascoltatore un complesso lavoro inferenziale.

Un ulteriore aspetto d'interesse è che il paradigma pertinentista prende in carico l'ironia nella sua complessità tanto comunicativa quanto cognitiva, proponendosi di rendere conto anche dei suoi prerequisiti cognitivi e dei relativi processi implicati. La concezione ecoica si pone dunque in continuità con la Teoria della Pertinenza nel suo complesso, anche perché, in effetti, l'ironia costituisce uno dei limiti estremi con cui è chiamata a misurarsi[64].

Attraverso un'indagine insieme teorica e sperimentale, la RT indaga i processi cognitivi sottostanti alla produzione e alla comprensione linguistica, immettendole nel quadro dell'atteggiamento comunicativo umano in sé, non solo verbale. Sperber e Wilson assumono il "modello inferenziale della comunicazione" di matrice griceana, ma il loro passo ulteriore è nell'ottica di un contestualismo radicale, in forza della scoperta delle sue basi neuroscientifiche (cfr. *supra*, II.1). Come detto, in questo modello l'enunciato proferito non è un segnale, ma un indizio dell'intenzione del parlante. Tuttavia, se per Grice le inferenze sono circoscritte essenzialmente al piano dell'implicito, intervenendo sul livello esplicito solo nei casi di indicalità e di ambiguità, nel contestualismo pertinentista i processi inferenziali divengono cruciali anche per il recupero del significato esplicito in base al principio di "sottodeterminazione semantica", secondo cui il significato convenzionale non è mai di per sé sufficiente per determinare le condizioni di verità di un enunciato, e deve perciò essere completato da elementi ricavati contestualmente. Pertanto, l'interpretazione dell'indizio deriva largamente da processi inferenziali automatici, non riflessivi, inconsapevoli, e da aspettative che risiedono a un livello più profondo di quanto supposto da Grice.

Sperber e Wilson partono dall'idea che la comunicazione sia un processo «ostensivo-inferenziale». In particolare, il "Principio Cognitivo di Pertinenza" determinerebbe tale meccanismo, affermando che i processi cognitivi umani tendono a «maximize the relevance of the inputs» (Sperber e Wilson, 2004: 610). In questa prospettiva, se ogni stimolo richiede un costo di elaborazione e porta a un certo numero di effetti cognitivi, la "pertinenza" è definita come la proprietà (di natura continua) degli input dei processi cognitivi relativa alla loro capacità di modificare significativamente la rappresentazione del mondo di un soggetto, cosicché questi possa fare previsioni più accurate sul comportamento altrui e possa quindi orientare il suo agire per conseguire i propri fini con più probabilità di successo. In questo senso, tali effetti cognitivi

[64] La particolare attenzione riservata a questo fenomeno è testimoniata anche da un dato cronologico: i contributi sul tema precedono la pubblicazione del volume fondamentale *Relevance: Communication and Cognition* (1986), dove viene per la prima volta Sperber e Wilson presentano la teoria in modo esteso.

vengono definiti "positivi". Il parlante produce uno stimolo "ostensivo", cioè tale: da attirare l'attenzione dell'ascoltatore, da attivare una serie di presupposti contestuali e da indirizzarlo verso una conclusione prevista. Dall'altra parte, l'ascoltatore deve ricostruire quest'intenzione in modo inferenziale e riporrà maggiori aspettative di pertinenza sugli stimoli ostensivi rispetto ad altri disponibili nel contesto.

Il "Principio Comunicativo di Pertinenza" afferma infatti che l'ascoltatore parte dalla "assunzione di pertinenza ottimale" dello stimolo ostensivo, perciò nella comprensione è guidato da un'aspettativa di pertinenza e sceglierà il "percorso del minimo sforzo" (ossia l'interpretazione più accessibile, che richieda minori costi cognitivi e dia molti effetti cognitivi positivi), assumendo che il parlante voglia rendere massimamente pertinente il proprio enunciato. L'ascoltatore parte dall'ipotesi che: 1) si cerca di comunicare con lui; 2) l'informazione che si cerca di comunicare merita la sua attenzione; 3) lo stimolo di cui ci si serve è economico. Di norma l'ascoltatore si ferma nel lavoro inferenziale quando ritiene di aver trovato l'ipotesi interpretativa più accessibile (quindi presumibilmente più probabile) e che siano state soddisfatte così le sue aspettative di pertinenza ottimale.

Il grado di pertinenza di un input è direttamente proporzionale agli effetti cognitivi positivi prodotti e inversamente proporzionale ai costi di elaborazione richiesti. Perciò, non per forza l'informazione più precisa è la più pertinente: dipende dallo scopo richiesto dalla situazione comunicativa. Ad esempio, se A chiede a B in un luogo generico "Sai l'ora?", B tenderà ad arrotondare, perché un enunciato come "Sono le 9:23" richiede un costo cognitivo sproporzionato allo scopo. Se invece A pone questa domanda vicino a una stazione (come dimostrato da Van Der Henst, Carles e Sperber, 2002), B tenderà a fornire l'orario esatto, presumendo che A lo chieda per sapere se è in ritardo per la sua partenza.

Nella prospettiva della RT, un enunciato permette all'ascoltatore di trarre conclusioni sulle intenzioni del parlante e sullo stato di cose al quale si sta riferendo. Per quanto guidato dall'«assunzione di pertinenza ottimale», l'ascoltatore sa che le informazioni possedute dal parlante su quel determinato fatto non possono essere complete, né irrealisticamente pensa che questi vada contro i propri interessi o preferenze: «la pertinenza degli enunciati di P è limitata dai desideri di P e dalle sue capacità di fornire informazioni pertinenti e di farlo nel modo migliore» (Bianchi, 2009: 124). Bianchi, pertanto, trae queste conclusioni rispetto a come l'ascoltatore accoglie ciò che dice il mittente. Contrariamente a quanto pensava Grice, nella prospettiva pertinentista, per la comunicazione non sono essenziali né una collaborazione né una comunanza di scopi, perché i due interlocutori potrebbero essere mossi da intenti diversi e potrebbero o dare un'informazione tendenziosa, oppure tacere su certi pensieri per varie ragioni (per non essere

bruschi, per discrezione, per proteggere l'altro da notizie spiacevoli etc.). Per Sperber e Wilson, seguendo Bianchi (2009), i soggetti tendono a un «ottimismo prudente» (assumendo che A sia magari non del tutto competente ma comunque in buona fede) oppure *in extremis* a una «comprensione sofisticata», cui si è circospetti e si diffida sia della competenza sia della benevolenza di A.

Un limite piuttosto critico della *Relevance Theory* risiede nella sua impostazione riduzionista, che tende a definire la pertinenza in termini quasi esclusivamente informativi e cognitivi, trascurando quegli effetti comunicativi che, pur non producendo un incremento diretto di conoscenza, possono comunque modificare profondamente la nostra visione del mondo o la nostra relazione con l'interlocutore. Nonostante alcuni ripensamenti, l'accento rimane su una visione cognitiva e su un principio di economia cognitiva, che fatica a spiegare i vantaggi sociali delle modalità comunicative indirette, tra cui l'ironia rientra. In quest'ottica, la concezione ecoica offre senza dubbio una delle interpretazioni pragmatiche più feconde, ma presenta anche un limite strutturale che non può essere superato con semplici aggiustamenti o integrazioni, come si vedrà più diffusamente nel paragrafo III.5.

La *Echoic-Mention Theory* di Sperber e Wilson segna l'avvio ufficiale del dibattito sull'ironia in ambito post-griceano. Le teorie successive, come la *Pretense Theory* di Clark e Gerrig, si sviluppano in larga parte in risposta alla proposta pertinentista, e ancora oggi gli studiosi sono impegnati a metterne in relazione l'impostazione ecoica con le altre prospettive, in primo luogo proprio con la *Pretense Theory* (cfr. in part. Popa-Wyatt, 2014; Alotaibi, 2017; Mękarska e Witek, 2020).

Un indubbio punto di forza della concezione ecoica risiede nell'aver dato pieno rilievo al peculiare atteggiamento del parlante (che è valutativo e reinterpretante), aspetto a lungo ignorato o comunque marginalizzato. Alla luce delle critiche alle concezioni tradizionali (cfr. *supra*, I.4.4.1), Sperber e Wilson propongono l'interpretazione dell'ironia come "menzione indiretta (eco) della parola altrui", introducendo preliminarmente l'importante distinzione tra:

1) *Uso* – utilizzo di un'espressione per designare lo stato di cose descritto dall'espressione;
2) *Menzione* – utilizzo di un'espressione per designare l'espressione stessa.

Così, l'enunciato «Ho fame» è usato per descrivere la situazione in cui qualcuno sente fame, invece «Marco ha detto: "Ho fame"» è un enunciato che menziona un altro enunciato contenuto al suo interno. La citazione non deve essere per forza diretta; il punto essenziale è che ci sia un rimando implicito. L'ironia si caratterizza proprio come "menzione indiretta", perciò "ecoica".

Il nucleo dell'interpretazione pertinentista è infatti che l'ironia rappresenta una sofisticata modalità con cui il parlante esprime una sua credenza *riguardo a* ciò che dice, e non *attraverso* ciò che dice («he is expressing a belief ABOUT his utterance, rather then BY MEANS of it», Sperber e Wilson, 1981: 302). In questo modo, questi si dissocia dall'enunciato e dall'insieme di implicazioni a esso legate, suggerendo il suo giudizio su quanto detto. In altre parole, essere ironici consiste in:

> echoing a thought (e.g. a belief, an intention, a norm-based expectation) attributed to an individual, a group, or to people in general, and expressing a mocking, sceptical or critical attitude to this thought. On this approach, an ironical utterance typically implies that the speaker believes the opposite of what was said, but this is neither the meaning nor the point of the utterance (Sperber e Wilson, 2012: 131).

L'ironia è un'implicita valutazione (il più delle volte negativa) non su uno stato di cose, ma su un pensiero (proferito o presupposto) di un soggetto assente (reale o virtuale; individuale o sociale), la cui voce viene riecheggiata per prenderne le distanze[65]. Il parlante cita delle parole altrui (che rimandano a una prospettiva sul mondo) per reinterpretarle e attribuirvi un nuovo senso. L'elemento saliente è quindi l'atteggiamento con cui il parlante si pone rispetto alle parole che menziona. In un atto ironico non si esprime una credenza sullo stato di cose a cui ci si riferisce, ma su un'altra credenza. Come dice anche Mizzau (1984: 67), «il fenomeno ironico concerne sempre il comportamento dell'uomo comunicante, il suo vedere e descrivere e valutare gli eventi, non gli eventi stessi».

Per esempio, riguardo all'esclamazione ironica "Che bella giornata!", il parlante non usa l'enunciato come descrizione di un certo stato meteorologico, ma richiama implicitamente la prospettiva di un altro soggetto (reale o ipotetico) che potrebbe sinceramente dirla, suggerendo una mancata adesione a quel punto di vista positivo e ottimistico. L'ascoltatore è chiamato allora a riconoscere questa distanza e a ricostruire l'intenzione ironica.

Secondo la teoria ecoica, le fonti dell'eco possono essere reali o virtuali, e attingono sia a enunciati effettivamente pronunciati, sia a pensieri o opinioni condivise. Quando l'origine dell'enunciato non è immediatamente evidente, essa viene comunque resa riconoscibile o suggerita al destinatario. La fonte può inoltre essere più o meno distante nel tempo: può riferirsi a un'espressione recente, a conversazioni passate, oppure a convinzioni consolidate e ripetute nel tempo, come proverbi o luoghi comuni. In questo senso, l'ironia può menzionare le parole di un individuo specifico, ma anche quelle di un soggetto collettivo, il cosiddetto "parlante comune", che incarna un insieme di credenze sociali e di assunti culturali dati per scontati.

[65] Si ricorda che già Grice aveva accennato all'imprescindibilità di «a hostile or derogatory judgment or a feeling such as indignation or contempt», ma non portando fino in fondo la sua argomentazione.

La strategia interpretativa per l'ironia non è generalizzabile, perché dipende in larga misura da quanti indici di ironia siano presenti (sia verbali che para- e non verbali), da quanto siano accessibili i presupposti su cui il parlante vuol far leva, e in ultimo da quanto questi presupposti siano effettivamente condivisi. L'ironia è guidata da una «intenzione *apertamente* mascherata» (Mizzau, 1984): il parlante di solito vuole che l'ascoltatore colga il suo atteggiamento ironico, ma anche che risalga da sé a ciò che gli si vuol dire.

Si prenda uno scambio in cui A fa dell'ironia ecoica:

> A: Perché non ti sei fatto vivo ieri sera?
> B: Ero stanco
> A: Ero stanco.

Nella sua replica A riecheggia la risposta di B, sfruttando eventualmente (ma non necessariamente) anche la prosodia, e fa una valutazione negativa di quanto B gli ha appena detto. A mette in dubbio i presupposti che renderebbero la risposta di B giustificata, ma l'enunciato ironico non è parafrasabile in modo netto. Senza ulteriori indicazioni, in effetti, l'esatta intenzione comunicativa di un ironista è spesso difficile da determinare, quandanche si faccia leva su informazioni contestuali molto accessibili (A è arrabbiato e svaluta la risposta di B, ma non è chiaro per quale motivo di preciso la ritenga inaccettabile). Oltretutto, l'ironista può attuare la sua strategia anche rimanendo impassibile; la questione dell'intonazione è più complessa di quel che può sembrare. Anche coloro che sostengono strenuamente l'esistenza di un tono ironico "prototipico" e il carattere necessariamente negativo dell'ironia sottolineano che «since not all vocal or facial expressions of mockery, contempt or disgust are perceived as ironical, the challenge for pragmatics is to explain what makes some such expressions of attitude ironical, while others are not» (Sperber e Wilson 2012: 128).

In definitiva, non si può predisporre una strategia interpretativa migliore per l'ironia, si procede caso per caso, purché vengano soddisfatte due condizioni: l'ascoltatore deve capire che il parlante non sta usando quella espressione ma la sta menzionando, e deve ricostruire l'atteggiamento del parlante verso l'espressione menzionata (Sperber e Wilson, 1981: 309). L'orientamento dell'ascoltatore varia inoltre a seconda della funzione interpersonale con cui l'ironia sembra essere usata – denigratoria o solidale, per esempio.

L'approccio pertinentista fornisce inoltre un modello di funzionamento cognitivo economico che, pur non scevro da critiche, tenta di raccordare insieme l'ironia con gli usi ordinari della lingua. In questa prospettiva, questa si configura come una metarappresentazione di una metarappresentazione, che richiede una lettura della mente di secondo ordine, ovvero la capacità

di attribuire agli altri credenze non su stati del mondo ma sulle credenze di un altro soggetto (Sperber e Wilson, 1986).

Per comprendere un enunciato di uso ordinario è sufficiente una lettura della mente altrui di primo ordine: l'ascoltatore deve fare una sola metarappresentazione, ossia rappresentarsi mentalmente come il parlante concepisce una certa situazione. Nel caso dell'ironia, invece, il parlante crea una propria rappresentazione mentale di una credenza (che è, a sua volta, una rappresentazione – qui si ha la prima metarappresentazione), e l'ascoltatore deve rappresentare la propria rappresentazione della credenza dell'ironista (quest'ultima già metarappresentazione), riconoscendo al contempo che questi non intende esprimersi seriamente.

Inizialmente, la concezione ecoica presentava un'eccessiva radicalità, subito contestata e poi riconosciuta anche dagli stessi Sperber e Wilson, che dal 1992 attenuano l'assertività di alcune affermazioni. In una prima fase, infatti, secondo i due studiosi, il concetto di menzione/citazione è al principio di tutte le ironie. La linguista Catherine Kerbrat-Orecchioni (1980) ne ha contestato invece la pretesa universalità, mostrando che in alcuni casi (come "Che bella giornata!" in un giorno di pioggia) chiamare in causa un possibile locutore di cui si ridicolizza il dire sembra inutile e forzato; anche ammesso che l'ironia sia sempre una citazione, non ne viene spiegata la specificità.

Nel volume pubblicato nel 2012, Sperber e Wilson pongono in modo smussato quanto affermano all'inizio, dipanando alcuni punti. Per esempio, chiariscono la distinzione generale tra *usi descrittivi* e *usi attributivi*[66]. Un enunciato può servire come rappresentazione di un certo stato di cose. Tuttavia, gli enunciati sono essi stessi fenomeni, perciò possono essere a loro volta anche oggetto di rappresentazione, ovvero l'oggetto diventa come il parlante si rappresenta e si pone rispetto a ciò che l'enunciato designa. Negli usi attributivi si attribuisce a qualcun altro un certo punto di vista insito in un enunciato, e in questi usi l'oggetto vero dell'enunciato è «another thought that it resembles in content, which the speaker attributes to some source other than herself at the current time» (Sperber e Wilson, 2012: 129).

L'ironia rientra in quest'ultima categoria: è, come si è detto, un fenomeno comunicativo più complesso rispetto ad altri usi tradizionalmente considerati non letterali (come la metafora) perché richiede capacità cognitive di secondo ordine, ma in definitiva rientra nei meccanismi basilari del linguaggio quotidiano:

> We define echoic use as a subtype of attributive use in which the speaker's primary intention is not to provide information about the content of an attributed thought,

[66] Nel volume del 1986 si parlava di "descrizione" e "interpretazione". Quest'ultima viene definita e dettagliata tramite la nozione di "usi attributivi".

> but to convey her own attitude or reaction to that thought. […]. Thus, to claim that verbal irony is a subtype of echoic use is to claim, on the one hand, that it is necessarily attributive, and, on the other, that it necessarily involves the expression of a certain type of attitude to the attributed thought (*ibidem*).

Per mettere un punto sulla questione delle fonti dell'eco, Sperber e Wilson fanno due chiose. La prima:

> attributive utterances (including tacit indirect reports) can be used to inform the hearer about the content not only of thoughts or utterances attributed to a particular individual on a particular occasion, but of those attributed to certain types of people, or to people in general. These may have their roots in culturally-defined social, moral or aesthetic norms, or general human hopes or aspirations (*ivi:* 130)

La seconda:

> an indirect report need not be identical in content to the attributed utterance or thought, but should merely resemble it closely enough (i.e., preserve enough of its logical or contextual implications) to inform the hearer about relevant aspects of its content (*ivi:* 131).

Questa riflessione sembrerebbe risolutiva di molti aspetti spinosi, ma in realtà emerge ulteriormente un problema profondo della proposta ecoica, che altrimenti potrebbe costituire un buon contraltare della presente ricerca. Da questa distinzione si comprende che Sperber e Wilson siano ancora legati al lascito analitico della tradizione da cui indirettamente provengono. L'interpretazione ecoica, per quanto dirompente, mostra come le criticità del paradigma pertinentista non possano essere risolte incorporando tra gli scopi comunicativi perseguiti non soltanto quello di scambiare informazioni, ma quello di suscitare certi effetti o di preservare le relazioni sociali e così via. Il problema è alle fondamenta: l'ironia obbliga a interrogarsi in maniera più profonda sugli impliciti della comunicazione e non solo (cfr. *infra* III.5).

III.3.2. Pretense Theory. Ironia come finzione esibita

La *Pretense Theory of Irony* è una delle principali concorrenti alla *Echoic Mention Theory* provenienti dalla pragmatica post-griceana, e nasce proprio in risposta ad essa, seppur ne condivida alcuni presupposti. Il testo fondativo di tale approccio viene pubblicato da Herbert H. Clark e Richard J. Gerrig nel 1984, con l'intento di proporre un'alternativa a quanto sostenuto da Sperber e Wilson, la cui tenuta sembrava piuttosto decisiva a seguito delle ricerche empiriche di Jorgensen, Miller e

Sperber stesso in *Test of the mention theory of irony* (1984), testo che si diceva avesse «provided a new paradigm for experimental research on irony» (Sperber e Wilson, 2012: 132).

La *Pretense Theory* è dotata di numerosi punti di forza e, insieme alla concezione ecoica, può essere considerata uno dei modelli di riferimento più influenti nel dibattito sull'ironia. Col tempo, le rivalità infatti si attenueranno, e saranno Sperber e Wilson stessi a sottolineare le affinità tra i due approcci, pur ribadendo le loro riserve[67].

Fin dalla formulazione originaria, viene confermata da Clark e Gerrig l'idea che l'ironia non sia un'inversione semantica del significato letterale, ma piuttosto l'espressione di un atteggiamento (perlopiù dispregiativo) nei confronti del contenuto dell'enunciato. Tuttavia, si osserva che «not all ironies echo actual utterances» (Clark e Gerrig, 1984: 123), e anche precisando che l'eco può riferirsi anche soltanto a una «popular wisdom or received opinions» (Jorgensen et al, 1984: 114), Clark e Gerrig (1984: 124) ritengono che le analisi tramite la prospettiva ecoica risultino in ogni caso macchinose, anche perché «it does not describe any criteria for deciding what is a possible implicit echo and what is not»[68].

Invece, l'elemento della finzione esibita è considerato da Clark e Gerrig più efficace nello spiegare agevolmente sia i casi di finzione sia i casi ecoici (mentre non è possibile il contrario): «all cases of ironic mention can be reinterpreted as cases of ironic pretense, often with more plausible results», e «many ironies that are readily interpretable as pretense, however, cannot be viewed as echoic mention» (*ivi:* 123). Inoltre, secondo i due studiosi, la concezione ecoica non riesce a prendere in carico il ruolo svolto dal «common ground» di ironista e pubblico (cioè «their mutual beliefs, mutual knowledge, and mutual suppositions»). A vent'anni di distanza, Gregory Currie (2006: 126), tra i maggiori continuatori della *Pretense Theory*, ribadisce che la «pretence plays a part in a specification of the essential properties of irony, which is more than Sperber and Wilson seem willing to grant».

Il nucleo della *Pretense Theory* è programmaticamente sintetizzato da Clark e Gerrig in apertura al saggio del 1984:

---

[67] In primis Wilson (2006), e poi entrambi gli esponenti della Teoria della Pertinenza: «both echoic and pretence accounts reject the basic claim of the Classical and standard Gricean accounts, that the hallmark of irony is to communicate the opposite of the literal meaning. Both offer a rationale for irony, and both treat ironical utterances such as (1)–(3) as intended to draw attention to some discrepancy between a description of the world that the speaker is apparently putting forward and the way things actually are. Perhaps for this reason, the two approaches are sometimes seen as empirically or theoretically indistinguishable: several hybrid versions incorporating elements of both have been produced, and the boundaries between them have become increasingly blurred. We will argue, however, that the two accounts differ, and that the echoic account is preferable» (Sperber e Wilson, 2012: 126).

[68] Questa ultima considerazione può considerarsi ad oggi un po' datata, perché la classificazione degli usi attributivi di Sperber e Wilson (2012) sembrerebbe di fatto risolvere questo punto.

> In being ironic […] a speaker is pretending to be an injudicious person speaking to an uninitiated audience; the speaker intends the addressees of the irony to discover the pretense and thereby see his or her attitude toward the speaker, the audience, and the utterance (Clark e Gerrig, 1984: 121).

Il concetto cardine è che l'ironia sia una finzione concepita e progettata per essere riconosciuta come tale. Il parlante ironico simula pensieri ed emozioni che non riflettono le sue reali convinzioni, con l'intenzione però che gli interlocutori colgano la finzione. Lo spunto di partenza è offerto da alcune notazioni di Grice (1978: 125) in *Further Notes on Logic and Conversation*, ovvero che «to be ironical is, among other things, to pretend (as the etymology suggests), and while one wants the pretense to be recognized as such, to announce it as a pretense would spoil the effect». Il parlante si cala nella parte di un parlante assente/virtuale che vuole mimare, assumendone la voce, talora esagerandola o caricaturizzandola, così da suggerire la finzione.

L'aspetto finzionale e performativo dell'ironia è il motivo per cui è così frequente nel teatro, soprattutto in quello greco (la cosiddetta "ironia tragica"). Secondo Russo Cardona (2017: 53) l'ironista è una sorta di «ventriloquo» che mette in atto una vera e propria messinscena, il suo ghigno «sembra risuonare dietro le sue stesse parole: queste improvvisamente si distaccano da lui, come il sorriso del gatto del Cheshire in Alice nel paese delle meraviglie, e sembrano provenire da qualcun altro». Il locutore si sdoppia e recita la parte di una figura da cui vuol prendere le distanze, tramite una strategia al contempo verbale e non verbale[69].

L'intensa performatività della parola entra in sinergia con l'intonazione, con i gesti e con le posture, e determina la «figurazione ironica» (*ivi:* 44). Rinunciando a commentare esplicitamente ciò su cui ironizza, tramite un particolare uso delle parole il parlante costruisce perspicuamente una scena topica e la traspone in una nuova cornice che ne smaschera le crepe («l'enunciato ironico deve fungere da esempio di una serie di assunzioni che il locutore sta evidentemente mettendo in questione», *ivi:* 57). Proprio come in una rappresentazione drammatica, l'ironista non dichiara, ma piuttosto *mostra*, lasciando all'ascoltatore il compito di trarre le sue conclusioni. Clark e Gerrig (1984: 125) sottolineano infatti che «ironists do not tell their listeners they are making a pretense but let them discover it for themselves».

Nello schema ironico previsto dalla *Pretense Theory*, il parlante S si rivolge all'ascoltatore/pubblico A, che è chiamato a comprendere che il parlante sta recitando una parte («making as if to say»). Ispirandosi a Fowler (1965: 305–6), secondo Clark e Gerrig l'ironia in quanto finzione implica un «making believe» e un doppio pubblico, ossia «one party that hearing

[69] Sul «ventriloquismo dell'ironista» si accennerà in questo capitolo, ma gli si dedicherà ampio spazio nel Capitolo V a proposito dell'interdiscorsività, tema senza il quale non si può comprendere appieno la portata delle considerazioni di Russo Cardona.

shall hear and shall not understand, and another party that, when more is meant than meets the ear, is aware both of that more and of the outsiders' incomprehension» . Il concetto di doppio pubblico consente di distinguere anche tra due tipi di vittime che l'ironista può prendere come bersaglio (che siano una persona specifica o un tipo di persona riconoscibile):

1) Il parlante «injudicious» (S') = la persona che potrebbe pronunciare sinceramente l'enunciato e che il parlante sta fingendo di essere (il parlante simulato), di cui si deride l'ingenuità, la sconsideratezza, e così via.

2) Il pubblico «uncomprehending» (A') = i membri del pubblico che concordano in modo aproblematico con il parlante simulato S' e che quindi non riconoscono che il parlante ironico sta fingendo. L'ironista ne prende di mira la credulità e l'acriticità.

A volte la finzione nell'ironia implica l'idea che il parlante assuma che ci sia un pubblico che lo prenderà sul serio; altre volte, al contrario, l'effetto ironico si fonda sulla finzione che, benché l'enunciato venga proferito con assoluta serietà, nessuno potrà realmente dargli credito, perché ciò che è affermato è un'assurdità insostenibile (come nel caso della *Modest Proposal* di Swift, cfr. *supra*, I.1.2).

La possibilità per l'ascoltatore di riconoscere la finzione è data dal *common ground*, cioè da quell'insieme di credenze, di conoscenze e di supposizioni su cui l'ironista fa leva perché condivide (o crede di condividere) col suo uditorio. Per questo, l'ironia determina, secondo Clark e Gerrig, il formarsi di un «inner circle» («initiated part of the audience») e di un «outer circle» («uninitiated part of the audience»). Ne consegue che «speakers are not just ironic: They are ironic only to certain listeners» (Clark e Gerrig, 1984: 124); e inoltre che la «awareness of this shared common ground creates that interpersonal bond of intimacy that enables them to enjoy the subtle play of staged pretense they are engaged in» (Bertuccelli, 2018: 80). L'importanza attribuita al concetto di sfondo comune è segno di un fondamentale progresso rispetto alla concezione ecoica, perché sottolinea (pur non dandogli il risalto che meriterebbe) la crucialità di un terreno sociale intersoggettivo per attuare strategie come l'ironia.

In definitiva, nella *Pretense Theory* l'ironista inscena in modo convincente un parlante che vuole mettere in discussione, inserendo via via degli indizi che permettano all'ascoltatore di cogliere la finzione. «The audience is intended to be taken in at first and to catch on only as the pretense is developed» (Clark e Gerrig, 1984: 125). Inoltre, alcuni continuatori della *Pretense Theory* cercano di affacciarsi, seppur non fino in fondo, sul meccanismo cognitivo sotteso all'ironia, perché questo modello presuppone che «irony is a mode of thought and speech involving layers of meaning that require metarepresentational reasoning to be produced and understood» (Bertuccelli, 2018: 80).

La *Pretense Theory* è senza dubbio uno dei principali approcci pragmatici attuali all'ironia, anche se inizialmente è stata valutata nella sua contrapposizione alla teoria «ecoica», tanto che è proprio Sperber (1984) il primo a rispondere a Clark e Gerrig e a evidenziare i difetti della loro proposta[70]. In particolare, sottolinea la rischiosità di assumere il concetto di «recognizable pretence» come caratteristica precipua dell'ironia, perché «the characterization of a pretense imposes stricter conditions on a recognizable pretense than there are on a recognizable echo» (Sperber, 1984: 132), e dunque risulta poco rigorosa la posizione di Clark e Gerrig (1984: 124) secondo cui semplicemente «ironists can pretend to use the words of any person or type of person they wish, just as long as they can get the intended audience to recognize the pretense» .

Per esempio, così come viene posto nel 1984, lo schema della *Pretense Theory* prevede sempre la presenza di due vittime. Si rende necessaria allora un'adeguata integrazione per rendere conto di quei casi in cui «irony may have no victim, or it may have one victim, or it may have several victims of different types» (Sperber, 1984: 134). Tuttavia, il punto più critico della *Pretense Theory*, secondo Sperber, è che non permette di distinguere le vere e proprie ironie da altre manifestazioni verbali di un atteggiamento denigratorio, come ad esempio la parodia, nonostante tale distinzione sia evidente (*ivi:* 133). Addirittura, Sperber (*ivi:* 135) conclude provocatoriamente che «what they [Clark e Gerrig] offer as a theory of irony is a straightforward theory of parody»[71]. Seppur nei decenni successivi, sia quest'ultimo, sia la sua collega Wilson, ritorneranno su questa disputa con toni decisamente più accomodanti e avveduti, questa critica viene confermata.

Wilson (2006) parte dal presupposto che, essendo l'ironia un complesso di fenomeni talmente sfaccettati, non vi è motivo di supporre che tutti questi funzionino allo stesso modo, né che si debba cercare di sviluppare una teoria generale unica dell'ironia *tout court*; pertanto, gli approcci *echoic* e *pretense* non devono vedersi in competizione, ma dovrebbero piuttosto corroborarsi a vicenda.

Tuttavia, in Sperber e Wilson resta l'idea che la Pretense Theory sia probabilmente più adatta a spiegare la parodia che non l'ironia. Parlando infatti dell'atteggiamento del parlante come aspetto costitutivo dell'ironia, commentano così:

> How do pretence accounts of irony handle the ironical attitude? In general, pretending goes quite naturally with the expression of an attitude towards the kind of act one is pretending to perform or the kind of people who would perform such acts.

[70] C'è da notare che Sperber individua lucidamente anche i pregi della *Pretense Theory* e i punti di contatto con la sua prospettiva.

[71] Questo punto però è controverso e dibattuto, ci sono invece studiosi (quali ad esempio Hutcheon e Mizzau) che vedono tra ironia e parodia analogie più profonde di quanto non riconosca Sperber, riguardanti non solo la modalità comunicativa ma anche il loro scopo ultimo. Cfr. *infra*, V.2.5. Per ulteriori approfondimenti cfr. in part. Hutcheon (1994) e Mizzau (1984).

> One can pretend to be Superman and, in doing so, express one's admiration for Superman. One can also pretend to be a drunkard and, in doing so, make fun of drunkards. *However, this is parody, not irony*. Can the actions imitated in pretence be proper objects of a specifically ironical attitude? In non-attributive versions of the pretence account of irony, the object of the mocking, sceptical or contemptuous attitude must be either a speech act that the speaker is pretending to perform or the type of person who would perform it. When this pretend speech act imitates an actual speech act, then there is a target for irony. 'What a lovely day!', says Peter one morning. 'What a *lovely* day!', says Mary when the rain starts, both parodying Peter and expressing an ironical attitude to the content of his utterance. In many cases, however, the pretend speech act does not have a real-life counterpart, and is unlikely ever to have one. Most utterances of 'What a lovely day!' said in the pouring rain do not parody any actual utterance. If they are pretences, it is not at all obvious what is the point of the pretence, what its target is, and hence what makes it ironical. What is the point of expressing a mocking, sceptical or contemptuous attitude to a speech act that no-one has performed and that, in many cases, no reasonable person would perform? On this version of the pretence account, many typical cases of irony have no real target. *Hybrid attributive–pretence accounts may of course borrow the echoic explanation of the ironical attitude, but they do not add anything to it* (Sperber e Wilson, 2012: 142, corsivi miei).

Le varie critiche mosse a Clark e Gerrig vanno dal contestare che l'ironia sia sempre dispregiativa alla controversa questione dell'assumere del tutto la voce della vittima e così via. Tuttavia, il limite più delicato e non aggirabile è la natura ambigua e generica del concetto di *pretence*. Come sottolinea Garmendia:

> Pretence is not clearly distinguished from make-believe, making as if, acting, insincerity, and many other non-ironic manifestations. Clark and Gerrig's pretence theory has trouble overcoming this general conception of pretence and risks confusing ironic and non-ironic discourse (Garmendia, 2018: 72).

Questa flessibilità concettuale, concepita da Clark e Gerrig come un punto di forza per accogliere prospettive diverse sulla finzione, finisce per rappresentare nei fatti il principale punto debole della loro proposta: la molteplicità di idee legate all'ironia non riesce a convergere in una nozione di finzione unitaria e coerente, che dovrebbe essere invece il cardine di tutto l'assetto interpretativo. La nozione di finzione, pur essendo negli intenti il fulcro della teoria, non è definita in modo chiaro e preciso: non viene adeguatamente distinta rispetto ad altre manifestazioni non ironiche, col rischio di confondere il discorso ironico con quello non ironico. In particolare, Garmendia (*ibidem*) elenca alcuni concetti che con l'ironia hanno dei punti di contatto ma rimangono indubbiamente distinti:

1) *Insincerity*: può essere correlata all'ironia solo fino a un certo punto. Affermare che un parlante ironico sia insincero non aiuta a delimitare l'idea di finzione senza ulteriori precisazioni. Le menzogne, infatti, rappresentano il caso paradigmatico di insincerità, ma essere ironici non equivale a mentire.

2) *Making-believe*: può anch'esso essere visto come collegato alla finzione, ma questa nozione è ampia e generale, applicabile a molte situazioni che non hanno nulla a che fare con l'ironia. I bambini, ad esempio, quando giocano, spesso utilizzano il *making-believe*, senza che vi sia alcuna traccia di ironia nei loro giochi.

3) *Acting*: rappresenta un caso ancora più complesso. È vero che gli attori non usano propriamente le loro parole, così come non lo fanno i parlanti ironici, ma il modo in cui "non le usano" è diverso. Gli attori sul palco parlano all'interno di un contesto fittizio, e il loro discorso segue le regole proprie del linguaggio della finzione. L'ironia, invece può essere utilizzata sia in un contesto fittizio che non fittizio, ma l'uso stesso dell'ironia non colloca il parlante in un'ambientazione immaginaria.

In definitiva, collegare l'ironia a queste nozioni contigue senza chiarire le differenze che le separano non contribuisce a rafforzare la caratterizzazione della finzione.

Una possibilità ipotizzata da Garmendia è di distinguere, all'interno dei lavori di Clark e Gerrig, un'accezione di finzione in senso forte e un'accezione di finzione in senso debole[72]. Tuttavia, anche con questa correzione i problemi permangono. Nell'uso debole, *pretending* si avvicina all'idea griceana di *making as if to say*, ossia non intendere un significato letterale, ma invece usarlo in un certo modo per comunicare sensi ironici. È in quest'accezione che la finzione è intesa quando si afferma che il parlante ironico non usa propriamente un enunciato. Tuttavia, nei fatti Clark e Gerrig si limitano a dire cosa i parlanti *non fanno*, piuttosto che spiegare quello che fanno. Sottolineare che i parlanti ironici non intendono il significato letterale non aggiunge alcuna specifica su cosa consista effettivamente quest'atto di "non dire".

Nell'uso forte, Clark e Gerrig sostengono che il parlante ironico abbandona la propria voce per adottare quella di qualcun altro, a mo' di rappresentazione vera e propria. Tuttavia, questa concezione di finzione non corrisponde all'idea di "non dire" che caratterizza ogni atto ironico, ma piuttosto a una strategia che il parlante ironico adotta solo in determinate circostanze che possono essere diverse (come il caso della parodia).

Nonostante tali evidenti criticità, la *Pretense Theory* viene accolta con favore quantomeno nel suo assunto centrale, stimolando rielaborazioni che in certi casi approdano a nuove teorie autonome. Tra i continuatori della *Pretense Theory* in senso stretto si possono citare autori come Kendall Walton (1990), François Récanati (2000, 2004), Stephen Barker (2004) e soprattutto Gregory Currie, il cui riadattamento è decisamente il più articolato.

[72] Garmendia fa riferimento sia a Clark e Gerrig (1984), sia al contributo successivo del solo Clark (1996).

Questo studioso abbraccia il fondamento della *Pretense Theory*: «Pretence plays a part in a specification of the essential properties of irony, which is more than Sperber and Wilson seem willing to grant» (Currie, 2006: 126). La finzione essenziale per l'ironia «is not a pretence of doing; it's a pretence of being» (*ivi:* 116). Fingendo di asserire o di fare qualcos'altro, si finge di essere un certo tipo di persona con una visione ristretta o in altro modo difettosa del mondo o di qualche sua parte. In questo modo, il parlante esprime qualcosa riguardo alla posizione di una persona all'interno di tale prospettiva. Inoltre, più precisamente, l'ironista non si limita a fingere di dire qualcosa che sarebbe ridicolo se detto seriamente, ma piuttosto finge di dire qualcosa con l'intenzione di richiamare l'attenzione su qualcosa di ridicolo.

Tuttavia, Currie ritiene che diversi aspetti debbano essere affinati nell'approccio di Clark e Gerrig per spiegare l'ironia in tutta la sua varietà. È lui stesso a riconoscere l'inesattezza maggiore di Clark e Gerrig (che permane anche nel testo più recente del 1996), ossia il non offrire mai una definizione esplicita della nozione di *pretence*.

L'acuta osservazione preliminare di Currie è che l'ironia non ha bisogno obbligatoriamente del linguaggio per verificarsi: il parlante può sfruttare anche soltanto la comunicazione non verbale (quindi non solo decade la concezione antifrastica, ma viene minata anche la concezione ecoica). Ne consegue peraltro che nell'ironia è essenziale l'espressione, non per forza la comunicazione. È il caso di ironie senza pubblico, né effettivo né nella mente, quando per esempio diciamo qualcosa di ironico ma parlando a noi stessi (se usciamo senza ombrello e ci troviamo subito sotto una pioggia battente, il nostro "Perfetto!" è un modo ironico di commentare la nostra sfortuna, un pensiero che rimane esclusivamente per noi stessi):

> So irony is a form of expression. In speaking ironically, one expresses an attitude. This may be intended as a form of communication as well, as when a disgusted facial expression is intended to communicate one's disgust to others. But what is essential is the expression, not the communication (*ivi:* 115).

Se il merito riconosciuto a Clark e Gerrig, rispetto alla concezione ecoica, è di sottolineare che l'ironista finge non tanto di non intendere davvero quello che dice, ma piuttosto finge di essere il parlante preso a bersaglio in senso più generale, Currie si spinge ancora oltre. A suo parere, il parlante ironico non sta semplicemente interpretando la parte di una vittima specifica, ma piuttosto finge di assumere una prospettiva sul mondo, che giudica assurda o comunque troppo limitata, di una persona che potrebbe esistere, ma che *non necessariamente esiste*.

In altri termini, per Currie l'aspetto cruciale non è se esista o meno una persona che possiamo fingere di essere per prenderla come bersaglio, ma se possiamo immaginare – e dunque fingere – che una persona del genere possa esistere:

> So what matters is that the ironist's utterance be an indication that he or she is pretending to have a limited or otherwise defective perspective, point of view, or stance, F, and in doing so puts us in mind of some perspective, point of view, or stance, G (which may be identical to F or merely resemble it) which is the target of the ironic comment (*ivi:* 118).

Il vero target dell'ironia è dunque una prospettiva considerata difettosa secondo un criterio di ragionevolezza. In questo senso, l'ironia rappresenta il suo bersaglio come irragionevole, o quantomeno inferiore a un determinato standard di ragionevolezza.

La posizione conclusiva di Currie è:

> All we need to say is that any theory of irony based on pretence should acknowledge the possibility of very complex and hard-to-regiment relations between the totality of the performance and what constitutes the content of the pretence.
> […]
> irony is a matter of pretending to a limited perspective in a way which is expressive of a view you have about the limitations of some suitably related perspective, where those limitations compromise, to some degree, the reasonableness of the perspective (*ivi:* 124).

Currie dunque è ben consapevole di quale sia il punto nevralgico della *Pretense Theory*, e cioè definire in modo quanto più preciso la nozione di *pretence*. Il suo apporto in tal senso è senza dubbio significativo e, non a caso, riconosciuto come tale dagli esperti nel campo.

III.3.3. Allusional Pretense Theory of Discourse Irony: tra filone post-griceano e Speech Acts Theory

La *Echoic Theory* e la *Pretense Theory* sono i due capisaldi del dibattito post-griceano sull'ironia. Il 1984 è un anno cruciale, dopo il quale la maggior parte degli studi vanno nella direzione di testare empiricamente le due interpretazioni e al contempo di conciliarle a livello teorico, creando ibridazioni volte a preservare gli aspetti più proficui delle due proposte e di correggerne i punti deboli con un approccio integrato («hybrid attributive–pretence accounts», cfr. Sperber e Wilson, 2012).

È in questo contesto che emerge la *Allusional Pretense Theory of Discourse Irony* (1995), la cui originalità risiede nel dialogo non solo con gli approcci post-griceani, ma anche con la *Speech Acts Theory*. Già il nome presenta una prima differenza importante, seppur Kumon-Nakamura e colleghi non si soffermino sulla loro scelta terminologica. L'appellativo *discourse*, al contrario di *verbal*, cala la lingua nel contesto sociale e suggerisce l'idea che l'ironia non si limiti a singoli enunciati isolati, ma vada considerata nel contesto più esteso del discorso, con riferimenti e allusioni che si estendono oltre l'atto linguistico isolato.

Tale teoria pone al centro i concetti di «allusion» e di «pragmatic insincerity», considerati più ampi e perciò più adatti a ricomprendere quella casistica che sfugge alle categorie precedentemente proposte. Stando a Kumon-Nakamura e colleghi, infatti, l'allusione include l'eco e, assieme alla "insincerità pragmatica" (volta a dettagliare il concetto di *pretence*) permette di spiegare ogni tipo di ironia. Secondo Garmendia (2018: 86), la loro teoria rappresenta un'estensione significativa delle teorie pragmatiche precedenti: l'allusione è una nozione più generale rispetto all'eco implicito di Sperber e Wilson o all'*echoic reminder* di Kreuz e Glucksberg (1989)[73], mentre l'insincerità pragmatica estende la violazione della massima di qualità di Grice o l'uso del termine *pretense* di Clark e Gerrig. Tuttavia, seppur risolva alcuni interrogativi, ne apre di nuovi.

La *Allusional Pretense Theory* si fonda su due punti in particolare. Innanzitutto, gli enunciati ironici sono allusivi, poiché indirizzano l'attenzione del ricevente verso delle aspettative che sono state in qualche modo violate. Inoltre l'insincerità implicata dall'ironia non è quella "proposizionale" (falsità, controfattualità o menzogna) ma quella "pragmatica" (volta cioè a manifestare un certo atteggiamento del parlante rispetto a quel che dice).

> 1. Ironic utterances are intended to be allusive in that they are intended to call the listener's attention to some expectation that has been violated in some way. Ironic remarks that are echoic accomplish this kind of allusion by either explicitly or implicitly echoing some prior utterance or some prior thought […], but we propose that echoing or echoic interpretation are not the only ways that allusion to unfulfilled expectations is accomplished in ordinary discourse.
> 2. Pragmatic insincerity is a criterial feature of ironic utterances. The standard pragmatic theory (Grice, 1975, 1978; Searle, 1979) considered only one type of insincerity, semantic or propositional insincerity, namely, uttering false assertions. In standard pragmatic theory, a necessary condition for verbal irony is saying the opposite of what one means, in short, making a counterfactual statement. This formulation is too restrictive because there are a variety of utterance types that cannot be counterfactual because the criterion of truth is simply not applicable. Among such utterance types are compliments, questions, and requests. Such utterance types are neither true nor false, but they can be sincere or insincere. The construct of pragmatic insincerity rather than truth is thus the more general because it is the more inclusive (Kumon-Nakamura, Glucksberg e Brown, 1995: 5)

Assumendo come caratteristica fondamentale dell'ironia la cosiddetta «unexpectedness» (cfr. anche Lucariello, 1994), Kumon-Nakamura e colleghi pongono come condizione necessaria dell'ironia l'allusione a qualche previsione, aspettativa, preferenza o norma precedentemente violate. È a questo livello che si manifesta la discrepanza tra ciò che è atteso e ciò che accade effettivamente. Da uno studio sperimentale di Colston (2000), emerge in effetti che, anche nei

[73] Kreuz e Glucksberg (1989) sostengono l'ironia sia usata per ricordare eventi precedenti, norme sociali o aspettative condivise, al fine di richiamare l'attenzione su una discrepanza tra ciò che è e ciò che avrebbe dovuto essere.

casi in cui non vi era una violazione evidente, i riceventi dell'ironia inferivano tale violazione da parte del parlante. Pertanto, sembra che la violazione delle aspettative sia necessaria per comprendere l'ironia.

Questa condizione è un aspetto che tutte le teorie recenti sul tema enfatizzano, ma qui viene originalmente declinata facendo riferimento anche alla violazione delle condizioni di felicità. Kumon-Nakamura e colleghi chiamano in causa la *Speech Acts Theory* perché notano che l'ironia non si realizza solo tramite asserzioni (che possono essere vere o false), che sono stati i casi più analizzati. Domande ("Quanti anni avevi detto di avere?", rivolto a qualcuno che si comporta in modo infantile), domande retoriche ("Vuoi un altro pezzo di torta?" a qualcuno che ha appena divorato la torta intera), richieste eccessivamente cortesi (ad esempio, "Ti dispiacerebbe molto se ti chiedessi di considerare di sistemare la tua stanza qualche volta quest'anno?", detto a una persona trasandata), e così via rientrano nell'analisi proposta da questa teoria, mentre trovano difficile spiegazione secondo un approccio ecoico o *pretense* puri.

Anche la seconda condizione necessaria, ravvisata da questi studiosi, è legata alla Teoria degli Atti Linguistici, e viene chiamata «pragmatic insincerity»:

> We suggest that all ironically intended utterances involve pragmatic insincerity, in that they violate one or more of the felicity conditions for well-formed speech acts. […]. Pragmatic insincerity occurs when a speaker is perceived as intentionally violating felicity conditions for at least one of these aspects of an utterance. For example, declarative assertions should be true, compliments should be true and taken as compliments rather than rebukes, questions should be asked only when an answer is desired, offers should be made only when acceptance is desirable, and politeness levels should be appropriate to the situation. Whenever conventions such as these are violated, a speaker may be perceived as being intentionally insincere (Kumon-Nakamura et al., 1995: 5).

Questo punto avvicina tale teoria a quella di Russo Cardona (2017). Tuttavia, nella *Allusional Pretense Theory* questo riferimento risulta alquanto vago. La sua rievocazione non è seguita da uno scandaglio teorico puntuale.

Provando a verificare empiricamente questo punto, Colston (2000) mostra che alcuni enunciati ironici rispettano tali condizioni eppure vengono comunque interpretati in chiave ironica. Questo studioso, perciò, conclude che la violazione delle condizioni di felicità sia una condizione troppo restrittiva e propone di tornare alla violazione delle massime griceane.

Essendo di carattere sperimentale e afferente al campo della psicologia cognitiva, il contributo di Kumon-Nakamura, Glucksberg e Brown (1995) dedica molto spazio alla discussione delle evidenze empiriche, mentre l'impianto teorico presenta spunti prolifici ma non sufficientemente approfonditi.

Così come per la *Pretense Theory*, la ricerca di una maggiore generalità si rivela un'arma a doppio taglio. Il concetto di allusione rappresenta senza dubbio un ampliamento rispetto alla nozione di eco proposta da Sperber e Wilson. La sua forza sta nella maggiore generalità: ogni enunciato ironico, secondo gli autori, allude a un'aspettativa, a una norma o a una preferenza violata, indipendentemente dal fatto che rievochi un enunciato precedente o un pensiero effettivamente formulato. Tuttavia, proprio questa estensione rischia di rendere la nozione eccessivamente vaga. Se tutto ciò che richiama implicitamente un'aspettativa delusa può essere considerato "allusivo", il concetto perde potere esplicativo e non consente di distinguere in modo netto i casi di ironia da altre forme di implicito o di contrasto pragmatico. L'allusione, in altre parole, appare sì più inclusiva, ma anche troppo indefinita per descrivere con precisione il meccanismo specifico dell'ironia, finendo per inglobare fenomeni che non le appartengono propriamente. Significa, in definitiva, "lasciare intendere", suggerire piuttosto che affermare direttamente, finisce per confermare quanto ormai è più che assodato.

Il richiamo alle condizioni di felicità avrebbe potuto assolvere a questa funzione, ma di fatto è estremamente fuggevole, oltre al fatto che – come vedremo a breve discutendo la proposta di Russo Cardona – anche la *Speech Acts Theory* pone dei problemi per lo studio dell'ironia.

Perciò, malgrado gli indubbi tratti di originalità, la *Allusional Pretense Theory* non definisce in modo stringente come si debba intendere "allusione", né chiarisce come avvenga. Di fatto, non specifica come tale richiamo venga operato da parte dell'ironista né come l'ascoltatore lo riconosca e lo interpreti.

III. 3.4. Una pragmatica senza il codice

Le teorie finora passate in rassegna colgono ciascuna un aspetto essenziale dell'ironia: l'eco, la finzione, l'allusione sono tutte componenti che effettivamente concorrono alla costruzione del senso ironico; e ancor più lo sono l'antiperformatività e l'epipragmaticità di cui parla Russo Cardona. Ciò che tuttavia le rende parziali o problematiche non è tanto la loro descrizione dei meccanismi del fenomeno, quanto il quadro teorico più ampio entro cui si collocano. Inoltre, nella maggior parte dei casi, vi è un disinteresse verso una riflessione capace di integrare l'ironia in una concezione complessiva di tipo filosofico. Da questo punto di vista, Russo Cardona elabora, almeno in parte, una feconda impalcatura teorico-filosofica su cui innesta la propria lettura austiniana.

Tutte le proposte esaminate si servono infatti della filosofia del linguaggio ordinario come tradizione di partenza. La scelta è senza dubbio comprensibile, dato che questa tradizione è trainante nella cosiddetta "svolta pragmatica", cioè nel passaggio, avvenuto a metà del Novecento, da una concezione del linguaggio centrata sul significato come rapporto tra parole e cose (tipica della semantica logico-formale) a una visione che mette al centro l'uso del linguaggio nei contesti comunicativi reali. In questa nuova prospettiva, il significato non è più qualcosa di statico e astratto, ma qualcosa che si *fa* attraverso gli atti linguistici, le intenzioni dei parlanti e le convenzioni sociali che regolano l'interazione. Tuttavia, questa corrente – sebbene sia in parte improprio definirla tale, poiché manca una piena coordinazione tra i suoi protagonisti – pur criticando significativamente la filosofia analitica, se ne distacca solo parzialmente.

È altrettanto evidente, però, che essa è tutt'altro che unitaria, e proprio questa eterogeneità giustifica, ai fini della presente ricerca, la maggiore pertinenza di un approccio come quello di Russo Cardona rispetto al filone post-griceano. Grice è l'esponente che più di tutti resta ancorato a una prospettiva analitica, mentre figure come Austin o il secondo Wittgenstein sollevano questioni di natura diversa, tali da apparire più affini a un possibile raccordo tra la tradizione oxoniense e la semiologia continentale. Si pensi ad esempio alla crucialità dell'*uptake* nella *Speech Acts Theory*: senza infatti che l'ascoltatore abbia colto la forza illocutoria di un atto linguistico, l'atto illocutivo non può dirsi compiuto, ma la possibilità della cosiddetta «recezione» poggia sull'esistenza di regole socialmente condivise. Questa compatibilità, tuttavia, risulta difficile da valutare, anche a causa delle complesse vicende editoriali e filologiche che caratterizzano gli scritti di entrambi, e che contribuiscono a rendere il loro pensiero più sfumato, meno sistematico e, in un certo senso, più aperto a reinterpretazioni.

Nel considerare dunque i limiti degli approcci contemporanei all'ironia, sarà necessario tenere conto di questa difformità di fondo, che incide profondamente sulle premesse teoriche e metodologiche dei vari modelli.

La pragmatica post-griceana, malgrado rappresenti uno dei tentativi più sofisticati di spiegare l'ironia in termini cognitivi, resta ancorata a una visione del linguaggio fortemente informazionale. Al di là degli innegabili elementi di interesse e di innovazione, queste teorie condividono tre limiti principali, pur nella loro diversità:

1) Non definiscono in modo sufficientemente rigoroso le nozioni cardine su cui si basano (eco, finzione, allusione);

2) Si inseriscono in un quadro più ampio di tipo comunicativo-inferenziale, che resta ancorato a un'impostazione verofunzionale, che porta a una scissione netta tra semantica e pragmatica.

3) Non forniscono una risposta chiara alla domanda centrale sul perché si fa ironia.

Il secondo è il punto più spinoso, da cui discende il terzo. In effetti, il solo stabilire l'esistenza di una "pragmatica" come dimensione autonoma e disciplina distinta è rivelatore di una precisa prospettiva sulla lingua e sul significato. L'emergere della pragmatica, infatti, non rappresenta semplicemente un ampliamento della semantica, ma un suo vero e proprio rovesciamento di paradigma: ciò che prima veniva ricondotto al concetto di "significato" viene ora spostato nel dominio del "contesto". Questo slittamento non elimina le ambiguità teoriche, ma le rilancia su un piano più complesso. I problemi che nella semantica gravitavano attorno alla definizione del significato si riformulano in termini pragmatici, ossia come problemi di uso, di intenzione e di interpretazione (cfr. Violi, 2003).

Grice attribuisce notevole importanza al processo di attribuzione di intenzioni, ma di fatto il suo letteralismo si vede nella distinzione ancora netta tra *utterance's meaning* (ciò che l'enunciato significa in base al codice, di natura atemporale) e *speaker's meaning* (ciò che il mittente *intende* dire formulando, tra i tanti possibili, proprio quell'enunciato, di natura occasionale). Le intenzioni del parlante e le implicature che ne derivano sembrano analizzate come un piano distinto, quasi parallelo, e non pienamente integrato nella struttura stessa del significato linguistico.

In apparente contrapposizione alla prospettiva griceana, i post-griceani si collocano nell'orizzonte del contestualismo, più o meno radicale, secondo cui i processi inferenziali non si limitano a integrare il significato letterale, ma lo determinano: essi risultano indispensabili per stabilire le stesse condizioni di verità di un enunciato. In un quadro siffatto, tuttavia, la dimensione semiologica del linguaggio viene progressivamente marginalizzata da questi autori, fin quasi a considerarla un aspetto secondario (cfr. Bianchi, 2009). Così, pur muovendo una critica al modello di codifica/decodifica, i contestualisti finiscono per rovesciarne l'impostazione senza metterne davvero in discussione i presupposti: negano l'importanza del codice perché lo identificano unicamente con il cosiddetto modello postale.

Il problema è particolarmente evidente nel paradigma pertinentista, il cui accento rimane su un principio di economia cognitiva. Il nodo più spinoso della RT è l'eccessivo riduzionismo, cioè il caratterizzare la pertinenza in termini perlopiù informativi e conoscitivi, sottovalutando tutti gli altri effetti che, seppur non accrescano direttamente la nostra conoscenza, possono indurci a riconsiderare la nostra rappresentazione del mondo in modo significativo. Infatti, i benefici

sociali, emotivi, legati alla cortesia, hanno un ruolo cruciale nelle nostre interazioni comunicative e motivano il grande uso di modalità indirette. Le strategie basate sull'implicito sottopongono l'ascoltatore a sforzi apparentemente ingiustificati, ma in realtà questi costi addizionali sono controbilanciati da effetti cognitivi supplementari ottenuti tramite l'uso di implicature. Assumendo un principio esclusivamente cognitivo/conoscitivo, l'ironia risulta inutilmente dispendiosa, ed è così che emerge un limite difficilmente aggirabile di questo quadro. D'altra parte, nella misura in cui la pertinenza è intesa in senso strettamente informativo, la Relevance Theory appare strutturalmente orientata allo studio delle asserzioni, mostrando invece una minore capacità di estendersi all'intero spettro degli atti linguistici. Persiste di fatto un'impronta verofunzionale: il linguaggio è ancora valutato secondo le condizioni di verità; l'unica variante rispetto alla tradizione analitica sta nei criteri con cui queste vengono derivate (cfr. *supra*, III.3.1. e II.2).

L'ironia, in particolare, agisce a un livello che eccede la mera trasmissione di informazione: chiama in causa atteggiamenti, relazioni e posizionamenti del soggetto rispetto al discorso e agli altri interlocutori. Essa non riguarda il linguaggio come strumento rappresentazionale, ma come "gioco linguistico su un gioco linguistico", attività eminentemente intersoggettiva e dialogica fra parlanti (cfr. *infra*, III.5). Per questo motivo, la concezione ecoica rappresenta sì una delle prospettive pragmatiche più stimolanti, ma vi è un problema di fondo difficilmente aggirabile, particolarmente lampante nella differenza tra i cosiddetti "usi descrittivi" e "usi attributivi".

Sicuramente il linguaggio ha tra le sue funzioni quella di riferirsi a oggetti e stati del mondo, ma le sue altre funzioni (tra cui l'espressiva e la conativa) non si possono mai azzerare, e sono profondamente legate all'interazione tra parlanti. Di fatto, data la natura intersoggettiva e sociale della lingua, nessun enunciato è neutro e scevro da un punto di vista, perciò la distinzione pertinentista risulta inconsistente.

I post-griceani mantengono l'assetto generale di Grice, e un problema da lui lasciato (che Austin riesce a conciliare in parte, ma mai del tutto) è proprio questa possibilità di scindere tra significato dell'espressione e senso del parlante. In una formula: il problema del significato letterale già discusso nel Capitolo II. Queste distinzioni suggeriscono l'esistenza di una lingua neutra e astratta, ma nei fatti la lingua a livello strutturale è sempre caricata di intenzioni, sulla scorta di Bachtin (cfr. *infra*, V. 2.).

Nell'analisi della lingua, seppur approssimata a zero per ragioni metodologiche, c'è un'inestinguibile componente "connotativa"[74] dato dall'innesto dei nostri enunciati in discorsi

[74] Uso questo termine non in senso tecnico hjelmsleviano.

collettivi preesistenti. Tutto ciò emerge chiaramente anche a livello quotidiano. Già solo la predicazione è una presa di posizione: difficile che qualcuno, definendo una persona come polemica, possa ignorare il velato giudizio che si annida in questo lessema, non neutrale a livello di *langue* e non solo di *parole*. In tal modo, anche un termine apparentemente imparziale porta con sé l'eco di valutazioni sociali preesistenti, diventando un piccolo esempio di quella «parola semialtrui» di cui parla Bachtin: ogni parola vive già in contesti e intenzioni altrui, che il parlante non può eliminare del tutto.

Come mostrerà il Capitolo V, un elemento imprescindibile per inquadrare l'ironia, tanto verbale quanto architestuale, è la «dialogicità interna alla parola» e la polifonia ravvisate da Bachtin. Mizzau è la prima studiosa che suggerisce la necessità di rifarsi al pensiero di questo autore, perché l'ironia

> è il caso limite, più evidente, di un fenomeno frequentissimo nel discorso: la dialogicità interna alla parola. Caso limite, e fortemente avvertito, perché l'ironia è *distanziamento*, menzione di un enunciato cui si invita a non prestar fede (Mizzau, 1984: 68, corsivo nel testo)

L'assunto di partenza della presente ricerca – sulla scia della ripresa bachtiniana proposta da Mizzau e, in parte, da Russo Cardona – è l'idea dell'impossibile neutralità della lingua: ogni atto semiotico costituisce l'espressione di una pluralità di punti di vista sedimentati nel codice, che possono essere "depurati" solo attraverso un'astrazione teorica, necessariamente distante dalla sua reale essenza. In questa prospettiva, l'ironia si configura certamente come eco e reinterpretazione, ma a partire da presupposti profondamente diversi da quelli delineati da Sperber e Wilson.

Se la semantica deve essere considerata come radicata nella prassi e nel contesto socio-culturale, allora essa è una semantica plasmata dall'intersoggettività a livello strutturale, mettendo in crisi la distinzione tra semantica e pragmatica. Si potrebbe ipotizzare che le "fonti" dell'eco di Sperber e Wilson risalgano, in ultima analisi, alla nozione bachtiniana di polifonia: non occorre, in questo senso, postulare un parlante specifico, ma piuttosto riconoscere gli usi discorsivi collettivi che rinviano a delle credenze socialmente condivise.

Le teorie pragmatiche, sviluppate nell'alveo della filosofia del linguaggio ordinario, evidenziano il ruolo centrale dell'uso e del contesto. I post-griceani, in particolare, si concentrano su ciò che l'ironia rivela circa la natura della comunicazione in termini cognitivi, ma trascurano il suo legame con alcune proprietà semiotiche del linguaggio verbale – come la pragmaticità radicale, l'indeterminatezza semantica e la metalinguisticità riflessiva – mancando così la domanda cruciale: perché si fa ironia? Questi approcci la interpretano prevalentemente come un problema di

cognizione individuale, marginalizzando la dimensione sociale e semiotica. Diverso è l'orientamento di Russo Cardona, che si avvicina maggiormente al cuore del fenomeno.

Un ulteriore punto riguarda le modalità con cui i post-griceani caratterizzano il concetto di intenzione. Per Russo Cardona (2017: 79), Sperber e Wilson travisano la concezione griceana di questa nozione, rendendola ancor più problematica e arrivando a intenderla come «rimando a un processo psichico preesistente, fondato su una capacità meta-rappresentativa del tutto indipendente dalla competenza linguistica». In base alla sua lettura, per Grice l'elemento centrale dello *speaker's meaning* risiede nel fatto che il mittente non vuole solo informare l'ascoltatore di ciò che dice, ma anche della sua intenzione che questi riconosca la volontà di comunicare questa informazione. Vi sarebbe quindi un'intenzionalità di primo ordine, che verte direttamente sull'oggetto del pensiero (in parziale continuità con Brentano e Husserl), e un'intenzionalità di secondo ordine che verte sul pensiero di un altro individuo su in determinato oggetto (che nella pragmatica cognitiva diventa il concetto di metarappresentazione).

Secondo Russo Cardona, la relazione del pensiero di un'altra persona col proprio (relazione che vuole essere riconosciuta) e il concreto proferimento (l'atto fisico di emettere una sequenza fonica dotata di significato) sono in Grice due momenti presumibilmente indistricabili ma isolati per una maggior chiarezza. Sperber e Wilson (1986) accentuano la cesura: distinguono tra intenzione informativa (intenzione di informare un ascoltatore di qualcosa) e intenzione comunicativa (intenzione di informare un ascoltatore della propria intenzione informativa), ma le due fasi sono articolate in due momenti distinti: «da un lato, un puro proferimento fonico e, dall'altro, un'attività psicologica che consiste nell'interpretare i pensieri altrui nel loro vertere sui nostri stessi pensieri, con un grado *n* di ricorsività» (Russo Cardona, 2017: 78).

In questo senso, viene data una scarsa importanza a temi quali l'intersoggettività, la necessità di uno sfondo condiviso e il rapporto di interdipendenza tra linguaggio e pensiero. In un passaggio dal sapore vygotskiano, Russo Cardona (*ivi:* 72) sostiene che «la costruzione del sé in contrapposizione a ogni possibile altro non ci appare affatto un dato acquisito a prescindere dall'uso della lingua», pertanto afferma l'esigenza di legare l'intenzione a una concezione di soggettività intesa come costitutivamente intersoggettiva, dove cioè questo processo di costruzione è sempre in rapporto all'alterità, e ciò si deve in gran parte al linguaggio:

> Abbiamo provato a rifiutare questa che ci appare come la via più consueta per spiegare atti linguistici complessi, come quelli dell'ironia, a favore di una concezione più radicale: l'altro è sempre presente nelle parole che diciamo, in quanto esse sono un prodotto sociale, *da sempre già abitato*. Ogni parola reca in sé le tracce di percorsi discorsivi solcati da altri in passato. La costruzione del sé in contrapposizione a ogni

> possibile altro non ci appare affatto un dato a prescindere dall'uso della lingua. Piuttosto l'ironia mette in evidenza l'istanza di un parlare comune, quel ponte di raccordo tra i parlanti, presente in ogni mossa interazionale e a cui inevitabilmente tendiamo per la natura sociale degli atti linguistici (*ivi*: 72)

In definitiva, tanto Grice quanto i suoi successori trascurano la natura storicamente e socialmente situata della lingua, condizione necessaria perché la ricostruzione delle intenzioni reciproche possa aver luogo. Da questo punto di vista, «l'ironia non dipende solo dalle intenzioni del locutore, ma è resa possibile dal rimando costante a uno sfondo di assunti condivisi tra locutore e audience» (*ivi:* 80). Sebbene alcuni post-griceani (come Clark e Gerrig) abbiano cercato di tener conto di tale dimensione, la loro dipendenza dal quadro teorico griceano impedisce loro di articolarla pienamente.

Le critiche sollevate da Russo Cardona mostrano ulteriormente la maggiore affinità della sua proposta con la presente ricerca, e si esplorerà presto la sua posizione per evidenziare i punti che il mio lavoro intende chiarire e approfondire (cfr. in part. *infra*, Cap. V).

III.4. Il progetto linguistico-filosofico di Tommaso Russo Cardona

Nessuno dei modelli post-griceani, così come nessuno degli studi isolati che si rifanno alla Speech Acts Theory, raggiunge lo stesso livello di coerenza teorica e di profondità filosofica del progetto di Russo Cardona, animato da una vocazione globale di spiegare l'ironia nelle sue varie dimensioni (linguistico-discorsiva, antropologica, psicologica, acquisizionale e così via). Persino la concezione ecoica, malgrado ambisca a inserire l'ironia nel quadro di una teoria cognitiva della comunicazione, lascia di fondo molti più aspetti irrisolti che soluzioni.

L'ironia si distingue infatti come una forma comunicativa indiretta qualitativamente diversa da altre manifestazioni implicite. Mentre queste ultime rispondono perlopiù a esigenze di etichetta sociale o di salvaguardia delle relazioni interpersonali, l'ironia persegue effetti pragmatici di altra natura – più ambigui e difficili da sistematizzare (Sperber e Wilson, 1992). Nel discorso ironico, il parlante accetta deliberatamente il rischio di non essere compreso, nella consapevolezza che proprio tale rischio costituisce la condizione di possibilità di una reazione significativa da parte dell'interlocutore. Perché, dunque, facciamo ironia? A quali esigenze risponde? Quali elementi sono alla sua base?

L'imbarazzo dei teorici della pertinenza può essere ricondotto alla più generale difficoltà di fornire una spiegazione univoca di un fenomeno complesso e pluridimensionale, che continua a mettere alla prova studiosi di così tante discipline diverse. Come osserva Mizzau (1984: 9), l'ironia

«comporta per entrambi gli interlocutori competenze complesse e un complesso lavoro inferenziale di queste reciproche competenze». Stando così le cose, molti autori ritengono che sia impossibile addirittura parlare di ironia, proponendo il plurale "ironie", per marcare la molteplicità delle sue forme, dei suoi meccanismi e delle sue funzioni comunicative (Kerbrat-Orecchioni, 1978). Tale pluralità, lungi dal costituire un ostacolo, può offrire invece la chiave per una concezione più dinamica e stratificata dell'ironia, così come della lingua.

Quella di Russo Cardona non costituisce una semplice applicazione della metodologia austiniana al caso dell'ironia, ma piuttosto un tentativo di calare la Teoria degli Atti Linguistici all'interno di una profonda riflessione di filosofia del linguaggio. Lo studioso, infatti, non si limita a riprendere il modello di Austin, ma attinge a piene mani nei fondamenti filosofici che lo sostengono, rielaborandoli in modo originale e facendoli dialogare con concetti di matrice post-saussuriana. In particolare, è evidente l'influenza di De Mauro, seppur mantenuto sullo sfondo e non diffusamente trattato.

In apertura alla sua densa monografia, Russo Cardona chiarisce le basi di un progetto che prende in carico la dimensione filosofico-linguistica, ontogenetica e antropologica dell'ironia:

> Ci interessa il legame che unisce l'ironia con la questione più generale del rovesciamento di prospettiva. Più in generale, con *rovesciamento* o *peripezia* intendiamo quella condizione in cui soltanto accedendo a un radicale capovolgimento dei propri punti di riferimento primari si attinge a un senso nuovo e forse più illuminante per la situazione in cui ci si trova (Russo Cardona, 2017: 15, corsivi nel testo).

La sua trattazione cerca di focalizzare i seguenti aspetti del discorso ironico:

1) Una fondazione filosofica, attraverso il confronto con alcuni temi centrali della riflessione sulla dimensione pragmatica del linguaggio.

2) La relazione con la dimensione interdiscorsiva, «con la pluralità di voci che è tipica di alcune forme complesse di testualità» (*ivi:* 18).

3) Il tema delle intenzioni e del sostrato emotivo e pulsionale che presiede all'uso dell'ironia.

4) Le precondizioni ontogenetiche e l'acquisizione del linguaggio.

5) «Una *genealogia antropologica* dell'ironia volta a rintracciarne la struttura di fondo in alcune caratteristiche strutturali del linguaggio umano e in riti ed esperienze di rovesciamento che ricorrono in ambiti culturali diversi» (*ivi*: 19, corsivo nel testo).

Come si legge, l'autore aveva concepito un progetto di straordinaria ampiezza. Taluni nodi restano appena sfiorati, altri troppo densi, altri ancora solo abbozzati – ed è proprio da qui che la presente ricerca intende ripartire, per contribuire a delineare con maggior dettaglio l'ironia come

fenomeno semiotico e, in particolare, una tipologia che la trattazione passata ha lasciato inspiegata (come si accennerà già in *infra* III.6). Inoltre, il punto 2 era stato già suggerito da Mizzau (1984), che si concentra in particolare sul caso del discorso indiretto libero. La mia ricerca intende ampliare e approfondire il lavoro di entrambi gli studiosi, le cui intuizioni sono estremamente feconde ma richiedono un ulteriore passo per poter parlare di un'effettiva nuova cornice teorico-metodologica (cfr. *infra*, Cap. V).

Il seguente paragrafo illustrerà le caratteristiche del meccanismo ironico ravvisate da Russo Cardona sulla base della Teoria degli Atti Linguistici, mentre il successivo sarà dedicato alle sue intuizioni filosofiche.

III.4.1. Ironia come «antiperformativo con valore epipragmatico»

Russo Cardona propone di analizzare il fenomeno ironico alla luce della *Speech Acts Theory*, ma la sua scelta ricade sulla formulazione austiniana, al contrario di altri studiosi che pure si rifanno alla stessa tradizione (cfr. in part. Amante, 1981; Witek, 2022). Nella sua ottica, il quadro searliano impedisce di cogliere la specificità dell'ironia, sia perché Searle, nelle sue fuggevoli riflessioni sull'ironia, attribuisce eccessiva importanza alla controfattualità e al rapporto linguaggio-mondo (cfr. *supra*, I.4.4); sia perché la sua teorizzazione spinge a rivolgersi agli atti linguistici indiretti (ALI). La diversità fondamentale dell'ironia rispetto agli ALI risiede nel concetto di felicità. Mentre questi ultimi, pur utilizzando la forza illocutoria di altri atti linguistici, hanno l'obiettivo di portare comunque a termine un atto felice (il loro carattere indiretto si deve alla necessità di rispettare regole di cortesia e di preservare le relazioni sociali), secondo Russo Cardona il *quid* dell'ironia risiede proprio nella deliberata rottura delle condizioni di felicità, nella volontà di *non* portare a termine l'atto linguistico rievocato.

In questa prospettiva, l'ironia consiste nell'assumere la forma di un atto performativo per violarne deliberatamente le condizioni di felicità. Una sintesi della nozione di "epipragmaticità" promossa da Russo Cardona può essere racchiusa nell'espressione idiomatica *to read the room*, che designa la capacità di cogliere il contesto sociale ed emotivo di una situazione comunicativa: comprendere l'atmosfera situazionale, i ruoli dei partecipanti, le implicazioni non dette e modulare di conseguenza il proprio comportamento e il proprio discorso. Tale competenza implica una grande consapevolezza delle dinamiche pragmatiche in atto, e costituisce la condizione stessa dell'ironia, la quale si fonda sulla sensibilità verso ciò che è condiviso e

implicito nella scena comunicativa per poterne poi rovesciare o deviare il senso laddove ciò che diciamo è considerato inadeguato o quantomeno da valutarsi con cautela.

Ogni enunciato poggia in effetti su delle premesse che rimandano a determinate interpretazioni del mondo. Le abitudini linguistiche, sedimentate nell'uso, orientano il pensiero verso percorsi consueti che rischiano continuamente di diventare riflessi incondizionati, tanto da risultare quasi invisibili. L'ironia esaspera questa componente convenzionale e "di default" della lingua, trasformandola in oggetto di attenzione. In questo modo, risveglia la percezione critica dell'ascoltatore e lo costringe a interrogarsi sui presupposti impliciti di ciò che si dice.

Russo Cardona osserva preliminarmente che la concezione ecoica chiama in causa, senza che Sperber e Wilson la menzionino, una proprietà semiotica fondamentale: la metalinguisticità riflessiva, ossia la capacità delle lingue umane di farsi oggetto di sé stesse. Come si vedrà ancor più nel Capitolo V, lo studioso non approfondisce la connessione tra tale proprietà e ciò che costituisce il vero discrimine tra il linguaggio verbale e gli altri sistemi di segni, vale a dire la vaghezza o indeterminatezza semantica (cfr. in part. De Mauro, 1982). Al contrario, Russo Cardona si sofferma sulla metapragmaticità come base per una dimensione che potremmo definire antropologica, riguardante pratiche sociali e culturali anche rituali. Lo studioso si rivolge non a caso ad Austin, per il quale l'agire linguistico è inseparabile da una teoria generale dell'azione, ossia dai criteri con cui distinguiamo e comprendiamo le azioni umane.

Russo Cardona mette in relazione l'ironia col concetto di peripezia, inteso come rovesciamento radicale dei propri punti di riferimento, attraverso cui si può accedere a un nuovo senso delle situazioni in cui ci si trova; una condizione, questa, che si rivela fondamentale per la capacità semiotica stessa. Si delinea così un "chiasmo ironico", cioè un contrasto tra assunti richiamati convenzionalmente da un enunciato e assunti suggeriti dall'ironista. Lo studioso fonda questa lettura sul modello della Teoria degli Atti Linguistici. La sua definizione sintetica – «ironia come antiperformativo con funzione epipragmatica» – rende necessario ripercorrere brevemente tale quadro teorico, per evidenziare da un lato la sua maggiore produttività rispetto all'impostazione griceana, e dall'altro le ambiguità che comporta (cfr. *infra*, III.5).

In apertura alle sue *Lectures*, Austin nota che molti enunciati sono pseudo-asserzioni: non descrivono stati di cose (come si potrebbe apparentemente pensare), ma piuttosto istituiscono lo stato di cose che descrivono. Davanti, ad esempio, a "VIETATO FUMARE" è irrilevante domandarsi se sia vero o falso; consiste in un divieto che ha il compito di proibire qualcosa a chi si trova in quel luogo, proibizione che avviene proprio grazie a questo enunciato. Viene allora tratteggiata un'opposizione pensata, però, fin da subito per essere superata: le asserzioni vengono denominate "enunciati constativi" (riguardanti l'uso rappresentazionale del linguaggio, in

relazione alle condizioni di verità), cui si contrappongono gli "enunciati performativi" (da *to perform*, 'eseguire'), il cui proferimento costituisce l'esecuzione di un'azione. In un primo tempo i performativi coincidono con quelli che verranno poi definiti performativi espliciti, cioè con quegli enunciati che manifestano nell'espressione stessa l'azione che compiono e che sanciscono a tutti gli effetti dei cambiamenti di stato; in parole povere, dicono quello che fanno e fanno quello che dicono, non sono veri o falsi, sono piuttosto resi veri dal loro stesso proferimento[75].

Austin (1962: 4) parte da una «preliminary isolation of performative» per dimostrare progressivamente l'insostenibilità di una netta distinzione e la sostanziale compresenza tra la componente performativa e quella constativa.

Se parlare è *agire*, ogni enunciato è un atto linguistico e compie *al contempo* tre azioni:

1) Locuzione – l'atto *di* dire un enunciato con una referenza e un senso, costruendolo a partire da un certo lessico e da una certa grammatica. Coincide quindi con le proprietà e con la struttura fonetica, grammaticale e lessicale della proposizione espressa.

2) Illocuzione – l'atto che si esegue *nel* dire un enunciato, l'azione che si intende convenzionalmente compiere proferendo quell'enunciato, la funzione comunicativa convenzionale dell'enunciato in quel determinato contesto (consigliare, ordinare, protestare, scusarsi, richiedere, minacciare etc.).

3) Perlocuzione – gli effetti consequenziali (psicologici e/o comportamentali) sull'interlocutore di ciò che il parlante ha detto, come convincere, persuadere, dissuadere, rasserenare, spaventare, deludere e così via. Si definiscono *obiettivi perlocutori* (se sono effetti programmati e tipicamente connessi a una data forza illocutoria: se mettiamo in guardia, l'eventuale stato d'allerta suscitato è una conseguenza consueta dell'illocuzione 'avvertimento') o *seguiti perlocutori* (se si tratta di esiti non previsti, accidentali, "preterintenzionali" e non calcolabili). Bisogna precisare però che, pur in presenza di un effetto perlocutorio associato di solito a una data forza illocutoria, il parlante potrebbe anche eseguire tale atto linguistico senza l'intento di produrre quell'effetto (si può, per esempio, affermare qualcosa senza preoccuparsi di convincere l'ascoltatore a credervi).

È importante sottolineare la simultaneità di questi tre piani in un solo atto linguistico, i cui confini sono tracciabili a livello metodologico piuttosto che ontologico. Austin (1962: 42) sostiene che il vero oggetto di cui la teoria del linguaggio deve rendere conto è «l'atto linguistico totale nella situazione linguistica totale». È solo entro la totalità dell'atto linguistico egli propone di tracciare distinzioni fra diversi suoi aspetti. Si tratta di diversi sensi in cui dire qualcosa è fare

[75] Per esempio, dall'istante in cui i due sposi dicono "Lo voglio" si impegnano ad attenersi, anche sotto il profilo legale, a tutta una serie di obblighi e di vincoli

qualcosa. Come sottolinea infatti Russo Cardona (2017: 26), per Austin la componente constativa (che rimanda alle condizioni di verità e dunque alle asserzioni) e la componente performativa (rinviante agli enunciati come azioni e alla lingua come prassi, valutabile in termini di condizioni di felicità) sono sempre intrinsecamente intrecciate nell'enunciato come oggetto unitario: si può parlare di prevalenza dell'uno o dell'altro aspetto, ma non di netta scissione. Questa intima interconnessione è cruciale per rendersi conto del potenziale in termini semiotici della teoria di Austin. Persino la locuzione è in parte convenzionale: «the illocutionary act and even the locutionary act too may involve conventions: consider the example of doing obeisance. It is obeisance only because it is conventional and it is done only because it is conventional» (Austin, 1962: 107).

La forza illocutoria è l'argomento cardine: essa definisce la natura dell'enunciato e il tipo di atto linguistico messo in opera. Per esempio, a seconda del contesto, alla locuzione *È tardi* possono corrispondere diverse illocuzioni: constatare qualcosa a titolo informativo, esortare qualcuno a sbrigarsi, invitare qualcuno a non affannarsi più, comunicare che è giunto il momento di congedarsi etc. Questo è l'argomento su cui si concentra Austin, e ciò lo rende in linea con una semiologia non ipostatizzante (cfr. *infra*, III.5). Per identificare la forza illocutoria di un enunciato, e dunque stabilire di che atto linguistico si tratta, bisogna chiarire le condizioni non di verità, ma di felicità, ossia le circostanze appropriate convenzionalmente associate ai vari atti linguistici e che ne rendono possibile il corretto compimento. L'assenza di tali circostanze rende impossibile la realizzazione dell'atto, in virtù dell'inscindibilità tra linguaggio e contesto.

In particolare, l'atto illocutorio è un atto *convenzionale*, in quanto conforme ad una convenzione socialmente condivisa, e produce tre effetti:

i. la recezione (*uptake*), cioè la comprensione, da parte dell'ascoltatore, del significato e della forza illocutoria dell'enunciato. Se non vi è recezione, l'atto illocutorio non può dirsi effettivamente compiuto («the performance of an illocutionary act involves the securing of uptake», Austin, 1962: 117);

ii. l'"entrata in vigore" convenzionale, cioè la produzione di uno stato di cose in modo diverso dal produrre un cambiamento nel corso naturale degli eventi;

iii. la sollecitazione per convenzione di una risposta o seguito: l'atto invita l'interlocutore a un certo tipo di comportamento successivo. Se questi lo accoglie, vi saranno da parte sua ulteriori atti.

L'importanza assegnata ai tre effetti appena elencati suggerisce una visione della comunicazione come interazione tra i partecipanti, come un evento reso possibile da un agire

interconnesso sulla base non di intenzioni private, ma di convenzioni socialmente stabilite, come segnala la distinzione tra illocutorio e perlocutorio.

Questo insieme di conoscenze condivise tra i parlanti è la *condicio sine qua non* dell'ironia. Infatti, gli enunciati sono legati a delle *assunzioni*, ossia a un insieme di presupposizioni e di inferenze di default legate a un enunciato se inquadrato in una particolare cornice situazionale. Gli atti linguistici si innestano su norme sociali di sfondo che presiedono all'interazione e orientano il comportamento per agire nel mondo. Quanto più sono ritualizzati, tanto più sono normativi: inseriscono cioè gli atti individuali in una cornice di attività comuni e di conoscenze condivise, e assegnano ruoli diversi ai vari partecipanti alla comunicazione.

Partendo da queste premesse, secondo Russo Cardona nell'enunciato ironico viene richiamato un atto linguistico col preciso intento di incepparlo, di violarne le condizioni di felicità, così da mostrare in modo indiretto che le condizioni di felicità virtuali non corrispondono alle reali circostanze di enunciazione, e che quelle assunzioni di default – date per scontate in modo pressoché automatico – non possono sussistere, o comunque devono essere esaminate con spirito critico. L'ironia si configura così come un atto linguistico *antiperformativo* con una funzione *epipragmatica* (ossia metapragmatica implicita)[76].

Seguendo Russo Cardona, i passaggi dell'ironia sono:

1) prendere le vesti di un certo atto linguistico
2) sradicarlo dal suo contesto d'uso abituale;
3) renderlo volutamente infelice («colpo a vuoto», antiperformatività);
4) svuotarlo di senso per l'insussistenza delle condizioni di felicità (ritualizzazione);
5) mostrare in modo indiretto una distanza tra espressione linguistica (e le assunzioni ad essa legato) e circostanza effettiva (epipragmaticità);
6) avviare una riflessione sulla problematicità delle assunzioni di default, che in certi casi può arrivare a un nuovo orizzonte di senso (riambientazione).

Nel paragrafo 132 delle *Ricerche filosofiche*, Wittgenstein (2014: 62) si serve dell'espressione *leerlaufen*, 'girare a vuoto', con cui intende la tendenza della lingua a perdere di perspicuità, a svuotarsi di senso e a divenire autoreferenziale: «Le confusioni di cui ci occupiamo sorgono, per

[76] Per spiegare questo termine si riporta una nota di Russo Cardona (*ivi:* 52, nota 1): «Riprendendo così, e applicandola alla dimensione pragmatica, la nota distinzione del linguista Antoine Culioli tra la dimensione metalinguistica e quella epilinguistica. Se nel caso della dimensione metalinguistica un enunciato prende a oggetto la lingua stessa tematizzandola esplicitamente come suo oggetto (è il caso di una correzione o di una citazione), nel caso della dimensione epilinguistica la lingua è presa a tema in maniera implicita: è il caso, ad esempio, di un doppio senso allusivo. Così la dimensione epipragmatica nel discorso ironico pare prendere a tema le condizioni d'uso dell'enunciato, sia pur implicitamente».
Cfr. anche: «l'ironia tematizza le condizioni d'uso degli enunciati non attraverso un'indicazione esplicita, ma attraverso un invito *implicito* a riesaminarle» (*ivi*: 37).

così dire, quando il linguaggio gira a vuoto […]». Si tratta di una condizione ineliminabile, di un rischio cui sono più sì esposte le formule rituali o fortemente convenzionalizzate (come i performativi di cortesia), ma che in definitiva investe tutta la lingua.

L'ironia interviene esattamente in questo punto di crisi del linguaggio: riprende enunciati divenuti meri luoghi comuni per metterne a nudo la stereotipia, oppure rende rituali espressioni che non sono necessariamente cliché, ma che vengono ugualmente assunte in modo automatico. L'uso reiterato di un enunciato noto in un determinato contesto ne logora infatti il senso e lo trasforma in una formula, in un gesto linguistico ripetuto più che in un atto consapevole. L'ironista trapianta tale enunciato in un contesto inappropriato, così da rivelarne l'acriticità: l'attenzione viene spostata dal contenuto esplicito al suo sfondo implicito.

Per prendere un esempio letterario, vi è il primo incontro tra Bilbo e Gandalf in *The Hobbit* (1937):

> "Good morning!" said Bilbo, and he meant it. The sun was shining, and the grass was very green. But Gandalf looked at him from under long bushy eyebrows that stuck out further than the brim of his shady hat.
>
> "What do you mean?" he said. "Do you wish me a good morning, or mean that it is a good morning whether I want it or not; or that you feel good this morning; or that it is a morning to be good on?" (Tolkien, 2014: 9.8-9.9).

L'ironia di Gandalf consiste nel prendere alla lettera una formula di saluto ormai svuotata di senso, e nel riportarla alla sua letteralità ne mette in luce la natura automatica. Attraverso la sua risposta, Gandalf *de*-ritualizza, interrompe l'andamento usuale della conversazione e costringe Bilbo – e il lettore – a riflettere su che cosa stia effettivamente dicendo, sul perché lo dica e a chi. L'atto di saluto, normalmente neutro, diventa così oggetto di analisi: ciò che sembrava un semplice "buongiorno" rivela la sua vacuità comunicativa, il suo valore puramente di cortesia privo di un reale augurio. In altri termini, Gandalf ironizza sull'uso passivo del linguaggio, mostrando come un enunciato di cortesia funzioni come mero gesto sociale, senza più valore affettivo autentico.

Dopo una prima fase di svuotamento di senso, l'ironia, se non degenera in cinismo o in mezzo di persuasione fine a sé stesso, prosegue con una *riambientazione* dell'enunciato in una nuova cornice fondata su nuove assunzioni di sfondo, respingendo le precedenti. Quando non si tratta di un'imposizione implicita di nuovi assunti altrettanto discutibili, l'ironia si configura come strumento di indagine sulla validità degli assunti di sfondo, nell'eventualità di sostituirli[77].

[77] L'elemento che mette l'ironia costantemente a rischio di sfociare nel nichilismo è che essa risulta «uno strumento di ricerca estremamente efficace, anche se più adatto a stravolgere il sapere consolidato che non a proporre una *pars construens*» (Russo Cardona, 2017: 63). L'ironia è una strategia decostruttiva, perciò non è sufficiente a un ripensamento di valori e norme etiche, tale ulteriore passo non è da essa garantito.

Per Russo Cardona l'ironia consiste nell'evocazione di un universo da cui si prendono le distanze, grazie a cui si finge di assumere un certo punto di vista, ma lo si invalida immettendovi una contraddizione. Questo aspetto è in accordo con la teoria di Sperber e Wilson, ma vi è un passo ulteriore. Se la concezione ecoica si concentra quasi del tutto sul versante del parlante, Russo Cardona evidenzia la natura potentemente dialogica dell'ironia: non c'è solo un giudizio e una reinterpretazione dell'enunciato, ma anche e soprattutto la ricerca di una relazione comunicativa con l'interlocutore, con l'intento di portarne la attenzione su una serie di assunzioni di sfondo[78].

Ci si è chiesti quali possano essere le condizioni di felicità dell'atto linguistico ironico (cfr. Amante, 1981), ma si tratta di un'operazione estremamente ardua, dato che si riscontrano sì delle regolarità, ma difficilmente sistematizzabili: non esistono convenzioni fisse, ma piuttosto degli elementi ricorrenti, spesso legati a sensazioni aleatorie diverse caso per caso. Per esempio, di solito l'ironia mira a sottolineare un aspetto negativo, ma non è un vincolo intrasgredibile. Mizzau (1984: 35) nota che diciamo *Bella giornata* durante un diluvio, ma ci suonerebbe davvero strano *Che tempaccio* in un giorno di sole splendente. Ma in altre circostanze questa asimmetria non si riscontra: possiamo dire *Ti sei messa uno straccetto* a una persona ben vestita per farle un complimento indiretto, così come possiamo dire *Che eleganza* a qualcuno vestito in modo trasandato.

Russo Cardona (2017: 102-103, corsivi nel testo) individua alcuni fattori che incidono sull'efficacia di un'enunciazione ironica:

> 1) «l'ironista deve essere in grado di sfruttare gli aspetti di ritualità e di svuotamento di senso che caratterizzano le lingue storico-naturali, per produrre un enunciato che riprenda *esemplarmente* l'esistenza di una particolare serie di assunzioni su cui si vuole ironizzare»;
>
> 2) «l'ironista deve essere in grado di valutare la distanza tra le assunzioni a cui si contrappone con l'enunciato ironico e quelle condivise o condivisibili nella situazione comunicativa»;
>
> 3) «l'ironista deve aver accertato sperimentalmente la possibile condivisione con la sua audience delle assunzioni che contrappone a quelle oggetto d'ironia, o deve riferirsi

[78] Russo Cardona (2017: 57) colloca questa operazione nell'ambito di ciò che chiama il «ventriloquismo dell'ironista», cioè «il suo rifarsi a una voce tipica di una situazione possibile che ora appare inappropriato». Poiché questo discorso è connesso al tema dell'interdiscorsività, se ne parlerà nel Capitolo V.

a norme collettive che sono ovvie, o almeno da qualcuno e in altre situazioni date per scontate *senza esame*, e che devono essere condivise per *default*»;

4) «l'emotività, che è uno dei motori dell'ironia e prende le forme del contrasto tra le due serie di assunti, […] deve essere reindirizzata e portare alla conciliazione con una nuova istanza conscia».

Il secondo punto dell'elenco rimanda a un aspetto su cui tutti concordano e insistono: l'ironista deve assicurarsi che i presupposti su cui vuol fare leva siano accessibili all'ascoltatore, di modo che questi possa cogliere la sua intenzione, e avrà tanto più successo quanto più i presupposti presi di mira appaiono incontrovertibili e consolidati, dati per scontati (specie se si tratta di norme etiche, di comportamento e di interazione).

Sorge allora una domanda: esistono degli indicatori di forza illocutoria per l'ironia? L'ironia si disvela tramite indizi sia nel contesto sia nel co-testo. Mizzau (1984: 21 e ss.) distingue tra *indici impliciti* (insiti nel contesto comunicativo linguistico ed extra linguistico) e *indici espliciti* (veicolati specificamente dal parlante con l'intenzione di rendere più chiara l'ironia). Nella prima categoria rientra l'elemento più scontato e più evidenziato dalle trattazioni antiche e moderne, e cioè la contro-verità, il meccanismo antifrastico basato sulla clamorosa smentita dell'enunciato da parte della situazione reale (il classico *Bella giornata* durante un diluvio). Il criterio del controfattuale si collega alla «competenza comunicativa (linguistica, paralinguistica, socioculturale, ideologica) dei parlanti, e alla competenza interpersonale, cioè alla conoscenza reciproca delle rispettive competenze» (*ivi*: 23-24)[79]. Nella seconda categoria, invece, si inseriscono i tratti paraverbali e non verbali: l'ironista tende a enfatizzare ciò che dice con l'intonazione, l'inflessione della voce, la mimica, la gestualità. Le marche linguistiche esplicite dell'ironia, sul piano verbale e anche grafico, possono essere invece l'iperbole, la ripetizione ostentata, l'insistenza su un certo di certi aggettivi (magari stereotipati), l'abbondanza di avverbi, l'eufemismo e la pomposità, nonché usi peculiari della punteggiatura (virgolette, punto esclamativo, puntini di sospensione etc.). Se udiamo qualcuno dire: "Che film di mirabile fattura, magistralmente orchestrato e radicalmente pionieristico" o altre espressioni elogiative tanto cerimoniose, probabilmente sorgerà il sospetto che questo qualcuno le non stia dicendo sul serio. Tuttavia, il paradosso, senza dubbio affascinante, dell'ironia è l'indecidibilità della sua intenzione: «essa è tanto più efficace (tanto più ironica) quanto meno è segnalata, esplicita, e quindi quanto più rischia l'incomprensibilità. […].

[79] A tal proposito rimando allo schema SPEAKING dell'antropologo Dell Hymes (1971) per descrivere un evento linguistico (*speech event*) in tutte le sue componenti, che chiama in causa una competenza generale del saper stare al mondo.

Schaerer (1941) parla di un "equilibrio di sospensione" mancando il quale l'ironia scade in sarcasmo o resta incomprensibile» (*ivi*: 25)[80].

Una tale cornice consente di fornire una risposta – finora la più stimolante, a mio avviso, seppur non esaustiva – al perché si fa ironia. Secondo Russo Cardona (2017: 174, corsivo mio) «l'ironia si configura, allora, come un *antidoto simbolico* alla stessa pervasività della lingua nei confronti della categorizzazione delle azioni»:

> Alla forza del performativo nel costruire e prefigurare le azioni collettive si oppone la presa di coscienza dello scacco antiperformativo operata dall'ironia. […] la fine tessitura simbolica delle cornici e degli *script* in cui muoviamo i primi passi nell'interazione e nella comunicazione, in cui ritagliamo un ruolo per il nostro dire sempre già intessuto di rimandi ad altri e ci predisponiamo ad azioni collettive mettendo in gioco intenzioni e aspettative, conosce i suoi momenti di crisi e la necessità di reistutizioni e rivolgimenti (*ibidem*).

La lingua non soltanto descrive stati di cose, può anche cambiarli o addirittura costituirli, perché è più che mai un agire. Ha quindi una natura poietica legata alla sua capacità di costruire scenari per l'azione e di istituire norme socio-culturali e simboliche. Di fatto, tutti gli approcci – dichiaratamente o implicitamente – antifrastici all'ironia (dalla tradizione retorica fino alla lettura griceana) risultano irrimediabilmente inadeguati perché presuppongono una concezione riduzionista, verofunzionale del significato. Sostenendo che l'ironia coincide col dire il contrario di ciò che si pensa, si assume che l'ironia (e gli usi figurati in genere) divergano rispetto alla funzione principale del linguaggio, che è in definitiva quella descrittiva/rappresentativa. È fondamentale invece mettere in luce il fatto che descrivere il mondo è soltanto *una* delle tante attività che possiamo svolgere tramite la lingua.

III.4.2. Nuove prospettive sull'approccio di Russo Cardona

I limiti dell'interpretazione di Russo Cardona derivano in larga parte dall'assunzione del quadro austiniano per descrivere un fenomeno, come l'ironia, che si manifesta in forme estremamente eterogenee e spesso non si esplicita a livello del singolo enunciato. Tra i nodi più problematici della teoria di Austin vi è la distinzione tra atto illocutorio e perlocutorio, che genera notevoli difficoltà nel trattare l'ironia: essa può infatti realizzarsi attraverso molteplici atti illocutori (domande, richieste, asserzioni ecc.), ma gli effetti perlocutori che produce rimangono

[80] Non è sempre detto, però, che l'ironista voglia fino in fondo essere compreso. Quando l'ironia viene usata per deresponsabilizzarsi, si scarica sull'ascoltatore tutto l'onere di trarre le conclusioni, tirandosene fuori. Se per esempio non si è certi di poter scherzare su un argomento scottante, si azzerano il più possibile gli indici ironici per mettersi al riparo da eventuali accuse.

difficilmente definibili. Questo problema va al cuore del fenomeno ironico, e cioè la sua intenzione e i suoi scopi. Seppure estremamente affascinante la lettura dell'ironia come «antidoto simbolico alla normatività della lingua», di fatto risulta ancora insufficiente nell'entrare nel merito dei casi concreti. Si potrebbe dire che sia una spiegazione delle sue precondizioni, ma non consente di rendere conto di tutte le possibili intenzioni per cui un parlante sceglie di fare ironia.

Anche volendo collocare l'ironia tra gli atti linguistici indiretti di matrice searliana, non risulta chiaro quale sia l'atto illocutorio effettivamente realizzato, né come si configurino le relative condizioni di felicità, che Russo Cardona non precisa in modo sistematico. La questione si complica ulteriormente quando l'ironia non si limita a un singolo enunciato, ma assume la forma di una strategia retorica più ampia, come nel caso della *Modesta proposta* di Swift. A tal proposito, il dibattito contemporaneo ha introdotto la nozione di «high-order illocutionary acts» (cfr. Vanderveken e Kubo, 2001), per rendere conto di strutture discorsive complesse in cui gli atti illocutori elementari (ad esempio le asserzioni che fungono da premesse o conclusioni in un'argomentazione) si integrano in forze illocutorie di ordine superiore. Tuttavia, anche questa prospettiva non risolve le ambiguità di fondo. Occorre ricordare che Russo Cardona utilizza in modo personale e innovativo le categorie non solo austiniane (come atto linguistico, implicatura, enunciazione), inserendole in un progetto più ampio di filosofia del linguaggio. I limiti della sua proposta devono dunque essere considerati anche alla luce dell'incompiutezza di questo progetto, interrotto dalla sua prematura scomparsa.

Russo Cardona (2017: 19) suggerisce la connessione tra l'ironia e il funzionamento semiotico del linguaggio verbale; tuttavia, è interessato principalmente all'ironia in connessione con la «disposizione umana ad accettare e ad accogliere cambiamenti di prospettiva, più o meno violenti e inaspettati, senza rinunciare a un'esigenza di senso».

L'ironia viene collegata al concetto di peripezia, cioè il momento di rottura degli orizzonti interpretativi consueti e di una loro riconfigurazione, attraverso cui si apre la possibilità di un nuovo senso del vissuto – momento che per Russo Cardona è costitutivo della facoltà semiotica in quanto tale. La caratterizzazione, da parte di questo studioso, della competenza metapragmatica è estremamente significativa: viene identificata come specie-specifica, come «definitoria della specificità del linguaggio umano», perché si collega al «raffronto costante tra le conoscenze condivise degli interlocutori e gli scenari di volta in volta presenti, in cui le azioni individuali si ritagliano su uno sfondo di attività comuni e cooperative» (*ivi:* 104):

> In questo consiste un tratto specifico della comunicazione umana: la capacità metapragmatica di tematizzare costantemente il rapporto tra le conoscenze condivise (e in parte codificate nell'uso stesso della lingua) e i possibili adattamenti di queste alle

> finalità del singolo e dei suoi interlocutori nelle più diverse situazioni. Il discorso ironico esplica, dunque, la sua funzione all'interno di una euristica interazionale che disegna nuove nicchie e nuovi spazi per accordi possibili o dà inizio a disaccordi più profondi. Nel caso dell'ironia, insomma, i possibili conflitti e le possibili cooperazioni vengono esplorate tramite un'euristica linguistica (*ibidem*).

L'ironia viene vista come forma di discorso tipica del linguaggio umano (cfr. *ivi:* 17) che intreccia catastrofe (peripezia), scacco dell'agire umano e trasformazione del punto di vista. Riguarda il processo di *prospettivizzazione*, cioè di collocazione del proprio sé all'interno del flusso degli eventi. Mette in atto un rovesciamento dell'orizzonte interpretativo in cui vi si prospetta la possibilità di rinnovare il senso e di trasformare il modo di guardare agli eventi. In definitiva, l'ironia è uno degli strumenti fondamentali per costruire «uno sfondo dove i segni, gli stessi segni verbali che prima dicevano altro o che sembravano non dire più nulla di significativo, acquistano ora un senso nuovo» (*ivi:* 17).

Pur accogliendo queste riflessioni, la presente ricerca parte dalla convinzione che sia imprescindibile soffermarsi primariamente sulla natura dell'ironia come strategia semiotica intrinsecamente connessa alla lingua in quanto sistema di segni. Le caratteristiche proprie dei codici linguistici – che li rendono i più potenti strumenti di significazione – spiegano infatti l'ironia come una strategia non solo resa possibile dal funzionamento standard della lingua, ma quasi necessaria per mantenerla viva e adattabile alle esigenze comunicative dei parlanti. Perciò la connessione tra la lingua come codice e l'ironia è strutturale.

Privilegiando la dimensione metapragmatica, Russo Cardona si interessa molto della dimensione antropologica dell'ironia e mette in secondo piano la sua relazione con la metalinguisticità riflessiva e, soprattutto, con il suo fondamento ultimo, rappresentato dall'indeterminatezza semantica. Difatti, pur essendo evidente l'ascendente di De Mauro (che lungamente si è soffermato sul punto di raccordo *strutturale* tra lingua e contesto dato da un fattore interno alla lingua), questo studioso viene solo di sfuggita menzionato. In definitiva, il legame tra ironia e proprietà della lingua non costituisce l'interesse primario di Russo Cardona. Del resto, nell'introduzione si legge: «Ciò che ci interessa è infatti il legame che unisce l'ironia con la questione più generale del rovesciamento di prospettiva. Più in generale, con *rovesciamento* o *peripezia* intendiamo quella condizione in cui soltanto accedendo a un radicale capovolgimento dei propri punti di riferimento primari si attinge a un senso nuovo e forse più illuminante per la situazione in cui ci si trova (Russo Cardona, 2017: 15, corsivi nel testo).

III.5. Verso un paradigma alternativo: dalla filosofia del linguaggio ordinario alla semiologia

Un problema non trascurabile della proposta di Russo Cardona è il rifarsi a una tradizione che non contempla la nozione di segno. La filosofia del linguaggio ordinario rappresenta di certo un significativo passo al di fuori di una concezione unicamente rappresentazionale della lingua, un primo tentativo – in ambito analitico – di oltrepassare l'idea della lingua come nomenclatura. Tuttavia, in nessuno dei protagonisti della svolta pragmatica si ritrova un trattamento di carattere semiologico della lingua. Perciò non è del tutto armonizzato da Russo Cardona il raccordo tra concezione austiniana e impostazione demauriana (che, seppur lasciata sullo sfondo, risulta visibile).

La scelta di Russo Cardona di guardare a Austin è senza dubbio più vincente rispetto a quella dei post-griceani, ma la questione si complica se si pensa ai problemi di carattere filologico posti dagli scritti austiniani, di cui non si può non tener conto nel rifarsi a questo autore. Infatti, un'indubbia difficoltà nel valutare il pensiero di questo filosofo risiede nell'assenza di una trattazione sistematica: Austin affida le sue riflessioni a pochi scritti pubblicati, ma soprattutto a un ciclo di dodici lezioni (trascritte e pubblicate postume), dove non mancano oscillazioni e ambiguità concettuali, riprese, revisioni e momenti di autocorrezione, indice di una ricerca ancora in divenire. Di qui le oscurità e i cambiamenti di posizione che rendono la sua teoria dinamica ma anche difficile da sintetizzare in modo univoco[81].

Austin contesta e ristruttura radicalmente la dicotomia dire/fare: ogni dire è anche un *fare*, i performativi espliciti sono solo la manifestazione più lampante di tale proprietà. L'opposizione tra constativo e performativo è concepita come provvisoria, per dimostrare l'onnipresenza di aspetti performativi in tutto il linguaggio e dunque l'impossibilità di dividere le due componenti. Mentre Grice mantiene rigidamente separato il significato dell'espressione da quello del parlante, trattando quest'ultimo quasi come un fatto mentale privato, seppur ostensibile, Austin sposta l'attenzione sugli usi linguistici stessi, mostrando come essi possiedano qualità performative intrinseche determinate da convenzioni sociali e da circostanze contestuali tipicamente associate a questi usi. Tali convenzioni, inscritte nella virtualità della lingua, segnano un distacco netto – seppur non assoluto – rispetto alla semantica dei logici. In questo senso, la prospettiva di Austin, come quella del secondo Wittgenstein, si colloca in continuità con lo spirito che anima la presente ricerca.

[81] Discorso analogo vale per le *Ricerche filosofiche* (1953), opera postuma, di cui non si è certi di molti aspetti (come per esempio l'ordine dei paragrafi in vari punti), in cui la riflessione procede per gradi, con precisazioni e ripensamenti *in itinere*, quasi a mostrare il processo elaborativo dinamico e aperto di Wittgenstein.

Un altro tema centrale è quello delle intenzioni, cui sembrerebbe legato quello di *uptake* e di illocutività. A dire il vero, Austin non accorda alle intenzioni un ruolo particolarmente rilevante: non ne nega l'importanza, ma evita di ridurre gli atti linguistici a un fenomeno di natura puramente psicologica (cfr. Sbisà, 2013). Nella sua prospettiva, è il fatto di richiamarsi a una procedura in circostanze appropriate, ottenendo la recezione dell'ascoltatore, che determina il compimento di un atto illocutorio; le intenzioni e altri stati mentali del parlante entrano in scena solo come requisiti necessari affinché l'esecuzione dell'atto cui sono associati non sia un abuso della procedura stessa. Parlare, per lui, non equivale semplicemente a esprimere un pensiero interiore: è già di per sé un'azione pubblica e convenzionale, che si compie all'interno di procedure socialmente riconosciute. Per esempio, nel caso della promessa, Austin menziona la sincerità del parlante, intesa come soltanto *una* delle condizioni che ne rendono possibile la riuscita. In altri termini, l'intenzione contribuisce all'efficacia dell'atto, ma non è in grado di determinarla da sola. Anzi, in verità l'efficacia riguarderebbe le condizioni A-B, necessarie affinché vi sia *uptake*, e quindi effetti convenzionali. Ma si possono avere effetti convenzionali anche senza sincerità, almeno fintanto che non viene scoperto che il parlante sia insincero.

Più che sulle intenzioni, Austin si concentra sull'illocutività, connessa alla "convenzionalità" («the illocutionary act is a conventional act, an act done as conforming to a convention», Austin, 1962: 105). Tutti gli atti linguistici, oltre ad avere un significato hanno una forza illocutoria, cioè un valore pragmatico convenzionale che funziona se l'atto è ratificato dall'interlocutore. La dimensione illocutoria fa parte della competenza comunicativa, e l'atto entra in vigore se vi è accordo interpersonale, basato su norme condivise. È fondamentale sottolineare che la recezione (*uptake*), cioè la comprensione, da parte dell'ascoltatore, del significato e della forza dell'enunciato, avviene sulla base di regole condivise e di convenzioni socialmente stabilite. Se non vi è recezione, l'atto illocutorio non può dirsi effettivamente compiuto. Per quanto non affronti il tema delle intenzioni, data l'imprescindibilità dell'*uptake*, sembrerebbe che per Austin la comunicazione sia una regolazione interpersonale, una negoziazione di senso, come dimostra l'insistenza sulla necessità di una ratifica da parte dell'ascoltatore.

I performativi espliciti interessano azioni collettive, svolgono «un ruolo regolativo nei confronti di azioni che coinvolgono gli altri e sono *costitutivamente* sociali: tali azioni non potrebbero essere portate a termine da soli senza impegnarsi, compromettersi, affidarsi alle attività concorrente di altre persone» (Russo Cardona, 2017: 26, corsivo nel testo). Ma, in generale, gli atti linguistici implicano dei patti impliciti e un impegno da ambo i lati, tanto che alcuni hanno parlato di una gradazione di «compromissione reciproca» (Prampolini cit. in *ivi*: 26).

«La fiducia che di continuo ci viene richiesta nell'uso delle parole implica questo originario affidarsi agli altri, rispetto a cui è difficile dire quanto si possa tornare indietro» (*ivi:* 27).

Oltretutto, la nozione austiniana di atto illocutorio ha numerosi aspetti problematici. Sebbene venga a più riprese sottolineato che si tratta di un atto "convenzionale", Austin non specifica mai del tutto in che modo intenda il termine (cfr. Sbisà, 2009). Nel suo discorso emerge l'idea che i mezzi con cui si esegue l'atto illocutorio siano convenzionali (al limite, convenzioni linguistiche), e l'idea che la procedura utilizzata sia finalizzata a produrre un effetto convenzionale, ma arrischiarsi oltre è difficile.

L'oscurità su questo punto comporta un ulteriore punto critico, ossia la distinzione tra illocutorio e perlocutorio. Per poterli differenziare bisogna differenziare fra loro i tipi di effetto che ciascuno di essi comporta. Gli effetti prodotti dall'atto perlocutorio – a differenza dell'entrare in vigore caratteristico, secondo Austin, dell'atto illocutorio – sono tipicamente non convenzionali; non sono, ad esempio, annullabili a causa di infelicità, e possono anche essere non intenzionali.

Questa distinzione, seppur chiara in linea teorica, risulta difficile da mantenere nella pratica. Gli effetti di un atto linguistico, infatti, non si lasciano facilmente separare tra quelli "istituzionali" (illocutori) e quelli "empirici" o "psicologici" (perlocutori). In molte situazioni comunicative, infatti, un medesimo enunciato può avere contemporaneamente effetti illocutori e perlocutori, che si influenzano a vicenda. Austin non riesce a chiarire in modo rigoroso cosa contraddistingue l'uno e l'altro livello, che nella pratica dell'uso linguistico tendono inevitabilmente a sovrapporsi.

Ciononostante, le riflessioni austiniane hanno un grande potenziale in termini semiotici. Di fatti, questo filosofo sottolinea che due sono le posizioni più frequenti dei pensatori che valutano il linguaggio: da un lato coloro che lo valutano in termini di condizioni di verità (e dunque concentrandosi sulla locuzione), dall'altro chi considera solo la perlocuzione (l'approccio pragmatico che vede una netta distinzione tra semantica e pragmatica); in entrambi i casi confondendolo con l'illocuzione. Secondo Austin, ciò deriva dall'ambiguità dell'espressione «use of language», di fatti secondo alcuni studiosi, le lezioni austiniane sono volte a chiarire quanto vi è di approssimativo nell'idea wittgensteiniana del significato come uso (cfr. Penco e Sbisà in Austin, 1987: XIV).

Austin intende focalizzare l'attenzione sul fatto che il «use of language» vada posto a livello di illocuzione, che è il piano della *convenzionalità*, dove appunto si vede la dimensione intersoggettiva e sociale del linguaggio ma si è *nella lingua*, e non nel mondo al fuori di essa (il perlocutorio) – come del resto mostra l'attenzione di Austin per la ricerca dei cosiddetti "indicatori di forza". Per esempio, in un performativo esplicito (ossia un atto che manifesta la sua forza illocutoria in modo

esplicito nella locuzione, tramite l'uso della I persona e del presente indicativo) come *avvertire* (*Io ti avverto che*…), aspetti come *persuadere, allarmare, provocare* sono circostanze estemporanee più o meno frequentemente conseguenti a quell'illocuzione, ma non sono convenzionali, e già solo il fatto che possiamo allungare a dismisura la lista degli effetti perlocutori ci dice che non possiamo collocarli sul piano della convenzionalità. Questo passo è fondamentale:

> We have here then roughly distinguished three kinds the locutionary, the illocutionary, and the perlocutionary. Let us make some general comments on these three classes, leaving them still fairly rough. The first three points will be about 'the use of language' again.
>
> (1) Our interest in these lectures is essentially to fasten on the second, illocutionary act and contrast it with the other two. There is a constant tendency in philosophy to elide this in favour of one or other of the other two. Yet it is distinct from both. We have already seen how the expressions 'meaning' and 'use of sentence' can blur the distinction between locutionary and illocutionary acts. We now notice that to speak of the 'use' of language can likewise blur the distinction between the illocutionary and perlocutionary act—so we will distinguish them more carefully in a minute. Speaking of the 'use of "language' for 'arguing or warning' looks just like speaking of 'the use of "language" for persuading, rousing, alarming'; yet the former may, for rough contrast, be said to be conventional, in the sense that at least it could be made explicit by the performative formula; but the latter could not. Thus we can say 'I argue that' or 'I warn you that' but we cannot say 'I convince you that' or 'I alarm you that'. Further, we may entirely clear up whether someone was arguing or not without touching on the question whether he was convincing anyone or not (Austin, 1962: 107).

Questa conclusione della *Lecture VIII* è estremamente ambigua e difficile da chiarire in modo univoco, ma la mia lettura è che Austin si avvicina a cogliere la natura semiologica della lingua intesa come sistema di natura storico-sociale, e risulta perciò affine alla presente ricerca. «We must notice that the illocutionary act is a conventional act: an act done as conforming to a convention», afferma Austin (*ivi*: 105).

> La componente *illocutiva* di un'espressione, quella per cui si può catalogarla come un determinato atto linguistico, un'ammissione, una preghiera, un'esortazione, non è infatti separabile dalla componente *locutiva*, che indica appunto l'aspetto del significato che rimane costante a dispetto dell'uso specifico che ne facciamo (Russo Cardona, 2017: 26, corsivi nel testo).

Russo Cardona menziona in più punti il Wittgenstein delle *Ricerche filosofiche*, pur non dedicandogli un'attenzione paragonabile a quella riservata a Austin. Sebbene, anche in questo caso, l'assenza della nozione di segno impedisce di prendere il suo pensiero come riferimento diretto per la mia indagine, ci sono delle affinità tra la sua prospettiva e una visione demauriana del significato (alla base della presente ricerca).

Il quadro di De Mauro è di stampo chiaramente saussuriano, e un cardine indiscusso del *Corso di linguistica generale* è che le lingue sono prodotti storico-sociali determinati dai fattori

fondamentali di tempo e di massa parlante, e anche lì la lingua è paragonata a un gioco cui, durante l'acquisizione, si deve essere esposti all'interno di attività sociali: «l'individuo ha bisogno di un addestramento per conoscerne il gioco; il bambino l'assimila poco a poco» (Saussure, 2005: 24). A sua volta il secondo Wittgenstein, al contrario dei logici, sottolinea che l'acquisizione della lingua non prende avvio da definizioni ostensive (formulate cioè indicando gli oggetti), perché la loro comprensione presuppone già l'uso del linguaggio. L'enunciato *Questo è il re* assume senso solo dopo che si conoscono le regole degli scacchi e la funzione del re e degli altri pezzi in tale gioco. De Mauro (1965: 205) sottolinea come il pensiero del secondo Wittgenstein sia sensibilmente prossimo alle indicazioni dell'ultimo Saussure: «l'idea comune è che il significato dipende dal significare, e non viceversa, e più in genere che la lingua dipende dal linguaggio».

L'elemento centrale della critica alla concezione "raffigurativa" del linguaggio da parte di Wittgenstein è il suo sforzo di un passaggio da una «scienza del significato» a una «scienza del significare» (*ivi*: 204), il cui oggetto non sono tanto le forme linguistiche, quanto il comportamento linguistico in sé stesso, o potremmo dire il comportamento semiotico.

Si affronterà il tema della vaghezza e indeterminatezza nel Capitolo V, ma per ora possiamo dire che essa diviene chiara se la si legge in termini wittgensteiniani (cfr. anche Ruggiero, 2024a), tenendo presente innanzitutto che la lingua non ha il solo scopo di designare oggetti o stati di cose, ma consiste in un insieme di strumenti eterogenei atti a svolgere molte attività all'interno di una forma di vita. Fenomeni come l'ironia non possono trovare spiegazione se non si considera la lingua come un insieme di giochi linguistici retti da regole intersoggettive, legate alle abitudini e agli usi sociali entro una comunità. Per il secondo Wittgenstein, il significato coincide con l'uso, un uso socialmente regolato. Le forme linguistiche e i loro significati non vanno intesi come classi di entità che sono tra loro correlate per loro intrinseca virtù, ma piuttosto «le forme linguistiche hanno un significato perché sono usate dall'uomo, e solo in quest'uso trovano la garanzia di essere collegate a un determinato significato» (*ivi*: 205). Il linguaggio non può essere descritto se non in riferimento agli usi, che cambiano e continuamente aumentano, perché è il mutare delle esigenze espressive a determinare l'insorgere di sempre nuovi giochi linguistici. Poiché le regole dei giochi linguistici non sono mai fissate una volta per tutte e possono essere modificate in corso d'opera, in relazione alle pratiche socioculturali («rappresentarsi una lingua significa rappresentarsi una forma di vita», *RF* §19), l'ironia può essere vista come un gioco linguistico su un gioco linguistico, volto a ridiscuterne le modalità, le regole e il significato. Infatti, si può notare come spesso l'oggetto dell'ironia siano atti linguistici molto convenzionalizzati, come il lodare.

Bisogna sottolineare che Wittgenstein non definisce mai precisamente la nozione di gioco linguistico («non è possibile dare una definizione di cosa sia per Wittgenstein un gioco

linguistico», Voltolini, 1998: 39), in quanto intrinsecamente aperta e rappresentabile secondo il modello delle somiglianze di famiglia. È Wittgenstein stesso a dirlo, prima di fare l'esempio del gioco:

> 65. Qui ci imbattiamo in una grossa questione, che sta dietro a tutte queste considerazioni. – Infatti mi si potrebbe obiettare: «Te la fai facile! Parli di ogni sorta di giuochi linguistici, ma non hai ancora detto che cosa sia l'essenziale del giuoco linguistico, e quindi del linguaggio; che cosa sia comune a tutti questi processi, e ne faccia un linguaggio o parte di un linguaggio. Così ti esoneri proprio da quella parte della ricerca, che a suo tempo ti ha dato i maggiori grattacapi: cioè quella riguardante *la forma generale della proposizione* e del linguaggio».
>
> E questo è vero. – Invece di mostrare quello che è comune a tutto ciò che chiamiamo linguaggio, io dico che questi fenomeni non hanno affatto in comune qualcosa, in base al quale impieghiamo per tutti la stessa parola, – ma che sono *imparentati* l'uno con l'altro in molti modi differenti. E grazie a questa parentela, o a queste parentele, li chiamiamo tutti «linguaggi». (*RF* §65).

In questa risposta apparentemente paradossale si annida «una nuova concezione del rapporto tra l'uomo e la realtà e della parte che la lingua ha in tale rapporto» (De Mauro, 1965: 201). Questa nuova concezione, affine all'humboldtiana formatività della lingua, è racchiusa nel paragrafo §371 («l'*essenza* è espressa nella grammatica») e nel paragrafo § 373 («Che tipo di oggetto una cosa sia: questo dice la grammatica. (Teologia come grammatica)»). Viene fornito così un elenco di casi, perché l'uso e i gesti pragmatici non hanno una struttura univocamente definibile (Fabbrichesi, 2001). Wittgenstein qualifica come giochi linguistici sia le diverse modalità d'uso di una stessa proposizione a seconda degli scopi comunicativi, sia le differenti modalità di usare le parole. In questo senso, l'ironia è una risorsa che i parlanti mettono in atto per contrastare la naturale e ineliminabile tendenza della lingua al *leerlaufen* ('girare a vuoto', cfr. *RF* §132) cioè a perdere di perspicuità, a svuotarsi di senso.

Essa contrasta l'ottusità da parte dell'abitudine e la normatività sociale insita nel linguaggio: è questo un aspetto fondamentale, segno dell'incredibile capacità della lingua di sfruttare i propri stessi mezzi per non incancrenirsi ed invece evolvere e rinnovarsi: «la dialettica tra l'autoreferenzialità rappresentata dal girare a vuoto e la possibilità di immaginare nuovi giochi linguistici, nuovi contesti d'uso in cui le parole acquistino di nuovo senso, è una delle caratteristiche intrinseche del discorso ironico» (Russo Cardona, 2017: 34).

Un tentativo di trattare l'ironia in termini wittgensteiniani deve prendere come riferimento la nozione di gioco linguistico e la controversa questione del *seguire una regola*. Infatti, il tema della vaghezza, alla base del fenomeno dell'ironia, non è legato solo all'indefinitezza dell'estensione dei confini semantici di un segno, ma all'indeterminatezza dell'uso. Per Wittgenstein, la normatività – intesa come conformità alle regole d'uso di un'espressione – sta alla base del linguaggio: senza

regole non vi è significazione («[…] senza queste regole, la parola non ha più nessun significato; e se cambiamo le regole ha un significato diverso (o nessun significato) e possiamo benissimo cambiare anche la parola» (*RF* §556). «Il comportamento semantico dell'individuato è mostrato e concepito da Wittgenstein come comportamento regolato e ordinato per sua intrinseca necessità» (De Mauro, 1965: 205). Senza regole non vi sarebbe comunicazione: è necessario un addestramento nell'ambito delle consuetudini di una determinata società e il coordinarsi sistematico ad altri comportamenti linguistici.

Le regole sono «equivalenti a enunciati metalinguistici che delimitano l'area degli enunciati fattuali» (Marconi, 2002: 163), e l'identità della regola è data dall'insieme delle sue applicazioni L'uso di una frase si connette all'insieme delle possibilità di uso di altre frasi. Il problema risiede tuttavia nel cosiddetto "paradosso" delle regole linguistiche:

> «Ma come può una regola insegnarmi che cosa devo fare a *questo* punto? Qualunque cosa io faccia, può sempre essere resa compatibile con la regola mediante una qualche interpretazione». (*RF* §198).
>
> Il nostro paradosso era questo: una regola non può determinare alcun modo d'agire, poiché qualsiasi modo d'agire può essere messo d'accordo con la regola. La risposta è stata: Se può essere messo d'accordo con la regola potrà anche essere messo in contraddizione con essa. Qui non esistono, pertanto, né concordanza né contraddizione (*RF* §201).

La conformità o meno alle regole diventa particolarmente spinosa non tanto nelle applicazioni consuete, ma nelle nuove applicazioni delle regole in situazioni diverse dal solito, in quanto le applicazioni precedenti non sembrano contenere le applicazioni successive. Oltretutto non si può stabilire se uno stia seguendo o meno una regola solo basandosi sul dato di risposte corrette. Per esempio, *contare* significa solitamente "aggiungere progressivamente un'unità", ma potrebbe esserci il caso che qualcuno intenda "aggiungere 2 unità e sottrarne una": il risultato sarebbe lo stesso ma la regola seguita è differente; anche chiedendo esplicitamente la regola non sarebbe facile cogliere la differenza perché ci sarebbero fraintendimenti linguistici – sia per uno che per l'altro si tratta di *contare*, ma non ha lo stesso significato.

Wittgenstein ritiene che non vi sia nulla che possa precorrere l'applicazione nuova prima che sia concretamente data (Voltolini, 1998). Nella sua prospettiva,

> la regola si *determina* appunto nel corso del suo impiego e l'impiego della regola è sempre in corso d'opera e mai completato. La regola ha dunque per Wittgenstein un'*esistenza aperta*: viene *dopo*, o meglio, viene *per mezzo del* suo impiego. Perciò essa, pur essendo *internamente relata* a un determinato insieme di applicazioni e di riformulazioni, non *impone* e non *esclude* né alcuna possibile successiva applicazione né alcuna possibile riformulazione. La regola *determina* il suo impiego ma non lo *predetermina* (Marconi, 2002: 168, corsivo nel testo).

Poiché «seguire una regola, fare una comunicazione, dare un ordine, giocare una partita a scacchi sono abitudini (usi, istituzioni)» (*RF*, §199), inserite all'interno di una comunità, tramite l'uso si stabiliscono delle applicazioni paradigmatiche di una regola, che fungono da criteri di correttezza. Tuttavia, la lingua è mutevole e dinamica, perciò le regole possono crearsi e ricrearsi strada facendo, non sono tutte stabilite a priori: «le regole guidano il gioco senza delimitarlo» (*ivi*: 156), perché non sono mai fissate una volta per tutte. L'intersoggettività linguistica diviene condizione necessaria e sufficiente del seguire una regola:

> «Così, dunque, tu dici che è la concordanza fra gli uomini a decidere che cosa è vero e che cosa è falso!» – Vero e falso è ciò che gli uomini *dicono*; e nel linguaggio gli uomini concordano. E questa non è una concordanza delle opinioni, ma della forma di vita (*RF* §241).

«Nella misura in cui un termine può ricevere altre applicazioni paradigmatiche in rapporto a nuove circostanze del suo impiego, il suo significato può essere ulteriormente esteso, nel senso di conseguire ulteriori articolazioni non contenute nell'applicazione paradigmatica originaria» (Voltolini, 1998: 100). Questa possibilità non comporta l'arbitrarietà delle regole, in quanto seguire una regola è una prassi, e la sua applicazione non è decisa dal singolo parlante, ma è data dall'abitudine e diviene irriflessa: si tratta non di un uso individuale, ma di un uso socialmente regolato e coordinato. Dice infatti Wittgenstein che seguire una regola non è «qualcosa che potrebbe essere fatto da *un* solo uomo, *una* sola volta nella sua vita» (*RF* §199), e dunque «quando seguo la regola non scelgo. Seguo la regola *ciecamente*» (*RF* §219). Il problema di conciliare la non-costrittività della regola con la sua normatività è risolto nella dimensione sociale della prassi linguistica, perché il seguire una regola è intelligibile solo sullo sfondo del «modo di comportarsi comune agli uomini» (*RF* §206) e presuppone una pratica intrinsecamente collettiva.

Così, l'accordo *fattuale* di una comunità di individui sul modo paradigmatico di applicare regole in date circostanze è per Wittgenstein un *presupposto* dell'attività stessa di seguire regole e quindi della stessa significazione. L'ironia consiste in una delle modalità per rompere con l'irriflessività delle regole e rivivificare le espressioni il cui significato viene logorato dall'uso e diventa stereotipato. Ma poiché si tratta di un vero e proprio gioco linguistico, anche la trasgressione ironica delle regole ha le sue regole, un suo funzionamento tipico. Come precisa Russo Cardona, l'ironia in effetti affonda le sue radici nella stessa normatività linguistica:

> Non è, infatti, un movimento antilinguistico quello dell'ironia: questo movimento non conoscerebbe la sua efficacia se non scaturisse da quella stessa normatività interna che è alla radice del simbolo linguistico […]. È piuttosto un movimento simbolico, che trae le sue fonti da questa stessa normatività linguistica, ma ne estende i confini del suo dominio ben al di là del puro parlare (Russo Cardona, 2017: 174).

Come si proverà a mostrare, l'ironia è connessa alla metalinguisticità riflessiva, che diviene in questo caso *epi*-pragmaticità, e in effetti già Wittgenstein mette l'accento su questa proprietà che consente di regolare le regole. Come osserva Parisi (1962: 319), per Wittgenstein il vocabolo «può essere usato in modo che non è quello del suo contesto d'origine, purché vi sia effettivamente 'un nuovo uso', cioè purché si forniscano o siano comunque individuabili le nuove regole che danno una base a questo nuovo uso».

Alla luce della riflessione fin qui svolta, l'ironia è una sorta di gioco linguistico che ha lo scopo di ridefinirne uno esistente e potenzialmente di crearne di nuovi, per non essere irretiti da una normatività asfissiante e una lingua ipostatizzata, avulsa dalle pratiche sociali. Mentre il "performativo", inteso come uso standard della lingua, prevede il rispetto di norme, ruoli e convenzioni sociali, l'"antiperformativo" è un movimento di rimessa in discussione di tali norme, delle aspettative, dei vincoli reciproci.

Perciò, la presente ricerca accoglie la spiegazione proposta da Russo Cardona e la sviluppa attorno a due concetti centrali: l'antiperformatività e l'epipragmaticità. L'anello di quanto è stato detto dallo studioso, che merita di esser portato apertamente all'attenzione, è l'indeterminatezza semantica, come si esplorerà nei prossimi capitoli. In virtù del carattere intrinsecamente indeterminato e variamente determinabile dei segni linguistici, l'ironia si configura come strategia per rimettere in causa gli assunti sociali insiti negli usi sedimentati della lingua. Essa è un potente contrappeso alla normatività sottesa alla lingua, uno strumento irrinunciabile a disposizione dei parlanti per guardare agli enunciati e agli eventi con occhi diversi. Tale prospettiva è in grado di conciliare tale fenomeno col funzionamento consueto della lingua. L'ironia costituisce infatti l'esito estremo dell'indeterminatezza semantica e della conseguente metalinguisticità. I parlanti possono sfruttare i segni di un codice per prendere a oggetto il codice stesso, e in virtù di ciò il dominio semantico di una parola può espandersi in modo indefinito, fino a giungere al fenomeno dell'ironia, in cui un segno vuol dire al contempo sé stesso e il proprio contrario. I parlanti possono impiegare la lingua per parlare degli enunciati che producono e in questo modo sciogliere gli equivoci perché il parlare, come dice Wittgenstein (*RF*, § 23), «fa parte di un'attività, o di una forma di vita». L'ironia è un'incisiva modalità per uscire dalle strettoie linguistiche ed evidenziare come la lingua sia retta da regole, intersoggettivamente accettate e eventualmente modificabili, in stretta relazione con le pratiche socioculturali di una comunità:

> Il risultato possibile è quello di riaprire i giochi a partire dalla presa in carico dello scacco del parlante comune che siamo e ci portiamo dentro. È un invito a ricominciare da un nuovo punto di partenza (Russo Cardona, 2017: 69)

Va specificato, però, che il limite della valenza rivivificante dell'ironia è che essa svela i meccanismi di autoreferenzialità della lingua, ma non lo abolisce realmente, proprio perché è una pratica semiotica che affonda le sue radici nella stessa normatività linguistica: contrasta i presupposti di sfondo tramite i mezzi forniti da quella stessa cornice. Essa rischia, così, di "ritualizzarsi" a sua volta, perché conosce processi di convenzionalizzazione e di forme stereotipe (cfr. Kerbrat-Orecchioni, 1980; Clift, 1999). Pertanto, se non accompagnata da un'ulteriore spinta alla trasformazione, rischia di non portare a una presa di consapevolezza ma di ritualizzarsi a sua volta, di implodere nell'autoreferenzialità ricorsiva e logorante, in uno scherzo infinito che funge da oppiaceo per accettare una realtà che non si riesce a cambiare.

III.6. Tracce di ironia architestuale: il punto di partenza di una nuova indagine

A conclusione del capitolo, si intende ora richiamare l'attenzione su un fenomeno soltanto sfiorato da Russo Cardona. A partire da alcune sporadiche osservazioni dell'autore su casi *sui generis*, si cercherà di mostrare come esse lascino intravedere l'esistenza di una tipologia peculiare di ironia che costituisce l'oggetto della presente ricerca: quella intertestuale, o più precisamente, *architestuale*, di cui di fatto manca una definizione[82].

In prima battuta, Russo Cardona (2017: 34) riporta un passaggio di *Zazie nel metrò* (1959) in cui Queneau produce una sottile ironia mescolando i registri espressivi: «Bisogna che tu ti faccia una ragione – disse Gabriel le cui affermazioni talora si coloravano d'un *tomismo lievemente kantiano*». L'immissione di un vocabolario dotto all'interno di un contesto invece prosaico è funzionale a una presa in giro del filosofeggiare asfittico e un po' conformistico del personaggio.

Il commento di Russo Cardona (*ivi:* 35) si sofferma sull'*esemplarità*, ritenuta tipica dell'ironia: sottolinea come questi vocaboli siano volti a rimandare in modo esemplare ai loro contesti d'uso abituali (in questo caso, il linguaggio filosofico): per creare ironia, i termini «devono essere marcatamente riconducibili a una forma discorsiva o allo stereotipo di un *frame*».

I giochi linguistici non avvengono solo nelle pratiche sociali del mondo extralinguistico, anche le forme testuali possono essere considerate come tali: esse partecipano a una dinamica enciclopedica testuale che funge da sfondo all'interpretazione delle espressioni linguistiche tanto quanto le conoscenze enciclopediche *tout court*. Si può dire che anche le forme testuali hanno un'illocutività riferita alla testualità, cioè compiono delle azioni convenzionali, e implicano

[82] «A proper theorization of intertextual irony is still lacking, especially in its relationship with pragmatics, as well as for its potential practical application in everyday literary criticism» (Brondino, 2023: 178).

virtualmente delle circostanze testuali appropriate, veicolano dei significati che plasmano il contenuto prima ancora che venga conosciuto[83]. L'ironia architestuale va a colpire proprio queste convenzioni che regolano la scelta di generi, stili, registri e così via. In questo senso, come si mostrerà più avanti, ispirandosi alla riflessione di Bachtin, l'intertestualità è trattabile come un contesto, al cui interno si svolgono giochi linguistici.

Russo Cardona (2017: 109 e ss.) dedica maggiore spazio a un caso che, a mio avviso, costituisce un'occorrenza di ironia architestuale. Viene riportato il motto di Ennio Flaiano *Eravamo un pugno di uomini indecisi a tutto*, precisando che «il motto non può non risultare ironico», perché vi è un'opposizione tra gli assunti legati a un particolare modo di esprimersi (di tipo epico-eroico, che *pugno di uomini* riecheggia) e gli assunti di sfondo della situazione a cui la frase è riferita (suggerita dalla parola *indecisi*). Entrando più a fondo:

> la dimensione letteraria di un esempio di questo tipo consiste nel fatto che gli assunti di sfondo, che nelle situazioni reali di interazione ironica devono essere ricostruiti a partire dalla situazione o desunti dalla comune esperienza degli interlocutori, sono in questo caso resi evidenti dalla stessa espressione ironica (*ivi:* 109).

Viene detto inoltre che «casi come quello appena citato sono casi complessi, che non sembrano rientrare in nessuno dei quadri proposti dalle spiegazioni teoriche dell'ironia». Russo Cardona (*ivi:* 110), tuttavia, arresta la sua analisi con una fuggevole constatazione: «è dunque possibile costruire la contrapposizione tra le assunzioni date come sfondo comune in una situazione e quelle oggetto di ironia sia in forma cotestuale, sia contestuale». Seppur lo studioso tratti il tema dell'interdiscorsività, la sua pervasività anche nelle convenzioni intertestuali è lasciata in parte sullo sfondo (cfr. *infra*, V.2.1).

In altri punti della monografia, compaiono delle intuizioni che la presente ricerca mira ad approfondire e a rielaborare, come ad esempio il seguente:

> Accanto alla dimensione interdiscorsiva, è la dimensione intertestuale a giocare un ruolo centrale per gli atti linguistici ironici: la prima tiene conto della compresenza di più voci nel discorso di una sola persona; la seconda, invece, della possibilità che ogni testo venga riletto sulla base del suo rapporto con gli altri testi (*ivi:* 84).

Questo passaggio è carico di implicazioni. Russo Cardona si serve dell'intertestualità per riallacciarsi a quella che si direbbe l'ironia drammatica, dove vi sono da un lato il piano del personaggio, e dall'altro il piano dello spettatore, che possiede informazioni ignote ai protagonisti, che consentono di rileggere la scena presentata. Che sia questa l'accezione lo si vede nel passaggio

[83] Un'interessante operazione è compiuta da Sabatini (1999), che tenta di leggere le tipologie testuali come «macro atti linguistici». Cfr. *infra*, IV.5.

che commenta la scena di *Annie Hall* di Woody Allen, dove i due personaggi fanno una conversazione ma, grazie a dei sottotitoli, noi cogliamo i loro veri pensieri:

> Il chiasmo ironico si può costituire solo nel momento in cui la frase ironica appare *esemplare* di un modo di agire particolare e viene messa in scena. Questa messa in scena è possibile solo perché la situazione di interazione ne configura l'inadeguatezza, l'antiperformatività. Tuttavia per configurarne l'antiperformatività – in particolare nei testi narrativi – si adopera la tattica dell'iscrizione in una cornice testuale che veicola assunti contraddittori, ma più consolidati. Questa tattica funziona in quanto autore e lettore si ritrovano complici nel condividere assunti che non sono disponibili ai personaggi (*ivi:* 85).

In definitiva, questo tipo di ironia coincide con l'ironia drammatica, che invece del palcoscenico si serve di altre tecniche.

La presente ricerca intende invece focalizzare l'attenzione su una tipologia di ironia che sfrutta l'intertestualità in quanto permeata da usi discorsivi sedimentati in una comunità di parlanti, ne richiama le convenzioni, per mostrarne la natura condizionante. In conclusione, nessuno dei modelli esistenti sull'ironia risulta pienamente soddisfacente, ma ritengo che i nuclei centrali del meccanismo ironico coincidano con quanto ravvisato da Russo Cardona: l'aspetto antiperformativo e la funzione epipragmatica.

Poiché semantica e pragmatica sono inseparabili e la lingua è inevitabilmente modellata dalla vita e dalle pratiche dei parlanti, l'intertestualità può essere intesa come una rete di enunciazioni riecheggianti che costituisce lo sfondo di ogni nuovo testo. È attraverso questo gioco di echi che nasce l'ironia: mentre nell'ironia verbale il riferimento è al contesto extralinguistico, nell'ironia architestuale il bersaglio è la "vita testuale" stessa, fatta di convenzioni e usi consolidati. In una parola, il bersaglio è l'architestualità genettiana (cfr. *infra*, V.2.2).

Su questa base, si proverà anche a dare una lettura del motto di Flaiano secondo la nozione di *generi di discorso* di Bachtin (cfr. *infra*, IV.5).

Capitolo IV

La testualità: il terreno della strategia ironica architestuale

Nel capitolo precedente si è osservato che, pur senza poterla accogliere *in toto*, la proposta di Russo Cardona mette in luce due aspetti dell'ironia particolarmente rilevanti e compatibili con una spiegazione semiotica del fenomeno: il carattere antiperformativo e la funzione epipragmatica. L'ironia, infatti, opera riprendendo un uso linguistico e introducendo un elemento di incongruenza che fa emergere l'insieme dei presupposti associati a tale uso. Tali presupposti vengono normalmente condivisi e assunti dall'ascoltatore in modo non riflesso; l'ironia li porta in primo piano, li espone e li problematizza.

In questo senso, esiste una continuità tra l'ironia verbale e la forma peculiare di ironia che costituisce l'oggetto di questa ricerca: in entrambi i casi si richiama e si infrange una convenzione per metterla in questione. Ciò che cambia non è il meccanismo di fondo, né l'intento problematizzante, bensì la natura del bersaglio, che cambia il piano della strategia. Nell'ironia verbale l'incongruenza chiama in causa credenze consolidate riguardo al mondo extralinguistico. Nell'ironia architestuale, invece, il bersaglio è costituito dall'insieme di assunti convenzionalmente veicolati da determinate strutture testuali.

In questo capitolo verrà affrontato il complesso tema della testualità a partire da alcuni nodi teorici fondamentali: le condizioni di testualità proposte nell'ambito della linguistica del testo, il posizionamento del testo all'interno dei diversi livelli del linguaggio, la concezione del testo come spazio intersoggettivo e cooperativo che apre a una «pragmatica del testo» (cfr. Eco, 1979), così da delineare, per quanto possibile, le categorie che costituiscono la cosiddetta architestualità.

Due sono le premesse necessarie per spiegare adeguatamente la natura del fenomeno in questione. In primo luogo, l'ironia è una strategia spiccatamente intersoggettiva che richiede l'intervento di un destinatario per compiersi appieno. Sarà dunque indispensabile mostrare in che modo il testo possiede una natura dialogica, e in che modo questa si manifesta al suo interno. In secondo luogo, data la dialogicità e l'interdiscorsività costitutive della lingua, si mostrerà che l'ironia non richiede necessariamente un contesto comunicativo concreto, con interlocutori determinati in un preciso spazio-tempo. Ogni testo è infatti, fin dal principio, ancorato alla dimensione pragmatica: esso riproduce *in nuce* una situazione comunicativa e si innesta sugli echi

di usi consolidati, sul dialogo con altri testi e con forme testuali pregresse, attivando una rete di riferimenti e di sensi che rende possibile l'ironia anche in assenza di un contesto empiricamente definito. Del resto, un aspetto essenziale del linguaggio è proprio il suo essere sempre indirizzato a un altro. Coseriu (2002: 90, corsivi nel testo) parla di «alterità del linguaggio» come criterio definitorio per il concetto stesso di linguaggio: «il linguaggio è sempre *per un altro*, anche qualora questi non comprenda ciò che è stato espresso. […]. Non sappiamo realmente mai se veniamo compresi, ma parlando riconosciamo all'altro la facoltà linguistica e dimostriamo di sapere che anch'egli è un soggetto, che è un *altro*».

L'obiettivo del seguente capitolo è perciò di mettere a fuoco le proprietà che permettono a un testo di configurarsi come tale e la sua intrinseca natura dialogica, per cui la cooperazione del Destinatario è parte integrante del processo di generazione del senso. Solo così si potranno chiarire le categorie generali attraverso cui classifichiamo i testi sul piano strutturale, che costituiscono lo sfondo interpretativo entro cui ogni testo è prodotto e ricevuto e che rappresentano, in particolare, la precondizione e il bersaglio dell'ironia architestuale.

Nel Capitolo V ci si soffermerà infatti sulla pervasività della dimensione contestuale nelle strutture della lingua, tale per cui non è possibile concepire una semantica che non sia già, di per sé, pragmatica. L'intertestualità verrà così arricchita sul piano filosofico facendo riferimento a ciò che ne costituisce la base più profonda, ossia l'interdiscorsività, in continuità con la riflessione bachtiniana. In questa sede, quindi, si porranno i presupposti sui quali l'intertestualità – e in particolare l'architestualità – può svolgere la funzione di contesto.

Il dibattito sulla testualità è particolarmente problematico. Spesso si sottolinea il divario tra linguaggio quotidiano e linguaggio specialistico, e la frequenza con cui l'indagine scientifica approda a risultati controintuitivi per il senso comune. Esistono però casi in cui la complessità di un tema si rivela già nell'incertezza del linguaggio ordinario. La nozione di "testo" è uno di quei casi. Allo stesso tempo, però, è probabile che chiunque sia in grado di riconoscere intuitivamente se ciò che ha davanti sia un testo oppure no, pur disponendo di ben poche certezze quando si tratta di definire in modo rigoroso che cosa il testo sia.

> L'oggetto della linguistica del testo non è stato ancora identificato con esattezza, sicché "linguistica del testo" non è a dire vero se non un nome che designa tipi di indagine molto differenti, addirittura, discipline scientifiche completamente diverse. Quanto alle categorie della linguistica del testo, l'accordo è ancor più limitato; […]. Neppure il concetto di "testo" è identico […] in tutti gli autori, e talvolta non lo è neppure all'interno dello stesso autore (Coseriu, 1997: 29)

Così Coseriu apre la sua famosa *Linguistica del testo* (1997), il cui sottotitolo *Introduzione a una ermeneutica del senso* ci suggerisce un posizionamento assolutamente *sui generis* da parte di questo autore, sul quale si tornerà. Colpiscono due aspetti, preliminarmente, di questo passo. Innanzitutto, malgrado le grandi e significative evoluzioni degli ultimi trent'anni, l'indeterminatezza colta dal passo coseriano non è stata dissipata. Le discipline che oggi ruotano attorno al testo hanno deciso sì di assumere alcuni punti comuni (ad esempio le condizioni di "coerenza" e "coesione"), ma di fatto c'è come una sorta di tendenza centrifuga, tale per cui l'oggetto cambia radicalmente a seconda della lente assunta, fino a chiedersi se l'utilizzo della stessa etichetta di "testo" non sia un fatale equivoco. Anche nel campo semiotico, «i semiologi hanno adoperato il termine 'testo' senza spesso definirlo, e in ogni caso intendendo con esso entità e fenomeni spesso non comparabili: avendo in mente ora il modello linguistico, ora quello comunicazionale, ora quello letterario e così via» (Marrone, 2010: 19).

Non è il Novecento naturalmente a introdurre tale tema: già l'etimologia latina *textum* basta a segnalare l'antichità della riflessione su di esso all'interno di numerosissimi campi di studio. Al Novecento – alla sua seconda metà, per la precisione – si deve invece la centralità di tale nozione all'interno delle scienze umane, seppur non ne esista una definizione comunemente accettata.

Non è mia intenzione addentrarmi nel dibattito, sia perché non è ricostruttivo il mio intento, sia perché una tale disamina potrebbe suscitare più confusione che chiarezza, data la tortuosità e la difformità del percorso che ad oggi porta a una natura ancora sfuggente di questo tema. Quel che è importante tenere presente è che, rimaneggiando in parte quanto afferma Coseriu (in part. 1997), di scienze del testo vere e proprie si può parlare solo laddove il testo viene concepito come piano autonomo del linguaggio (intendendo con questo termine, però, non solo quello verbale).

Il secondo aspetto che colpisce del passo coseriano sopra citato è che si parla unicamente di *linguistica* del testo. Tale delimitazione di campo è giustificata dall'intento complessivo di Coseriu di guardare al testo come oggetto del linguaggio verbale, ma ad oggi è lecito chiedersi in che misura sia possibile tenere effettivamente separato il campo linguistico da tutte le altre forme semiotiche che il testo può assumere. Anche laddove l'interesse è circoscritto alle sue manifestazioni linguistiche, il testo non può che qualificarsi oramai come "occorrenza comunicativa" in senso più ampio, ed emerge la necessità di confrontarsi con quanto ha parallelamente fatto la semiotica del testo, con le dovute accortezze – cioè adottando i risultati euristicamente utili e le questioni sollevate più rilevanti, senza ereditare l'impianto teorico complessivo della semiotica del testo e le sue criticità.

Il lettore che, nel corso di questo capitolo, si aspetterà una definizione unificata di testo presa a riferimento per la ricerca resterà deluso. Piuttosto che aderire a una formula irrimediabilmente

parziale, si sceglie invece la via di una discussione critica su alcuni aspetti che qui si ritengono cruciali, attingendo a tradizioni diverse, sia linguistiche che semiotiche, non sempre di facile integrazione. Pur cercando di evidenziare alcuni elementi imprescindibili per la nozione di testo, le considerazioni che verranno via via assunte sono da intendersi come provvisorie e complementari, e soprattutto volte a cogliere *in primis* la "testualità". Mentre il termine "testo" rinvia a un'entità individuata e delimitabile, la testualità designa il complesso delle proprietà che lo rendono tale. In questo senso, si tratta di una nozione metateorica che permette di confrontare prospettive eterogenee sul modo in cui un testo significa. In questo modo, il problema viene impostato nella prospettiva dei testi intesi non come entità esclusivamente linguistiche, ma come «complessi coerenti di segni» (Bachtin, 1988b).

La testualità è una proprietà per molti aspetti misteriosa, per cui si sottolineeranno alcuni punti salienti, in vista dell'obiettivo principale della ricerca, ossia quello di definire il meccanismo semiotico dell'ironia, in particolare nella sua forma "architestuale". Pertanto, sono state selezionate solo alcune delle questioni relative alla testualità e al testo, e si farà riferimento a filoni e autori diversi fra loro, nell'ottica di costruire degli strumenti atti allo scopo ultimo della ricerca.

L'approccio qui adottato si basa su concetti elaborati in primo luogo con riferimento ai testi verbali, come la coerenza, la coesione e la strutturazione del senso, ma essi saranno presentati in una prospettiva flessibile, tale da poter essere adattati, con le dovute modifiche, anche a testi non verbali o multimodali.

IV.1. Il testo come occorrenza comunicativa

IV.1.1. Le condizioni di testualità

Il problema della definizione di ciò che rende tale un testo continua a occupare un posto centrale nella riflessione linguistica. A partire dagli anni Settanta si è riconosciuta la necessità di andare oltre la frase per dar conto di fenomeni che sfuggono alla grammatica tradizionale. Tuttavia, nonostante decenni di studi, la nozione di testo rimane per certi versi asintotica: ogni definizione sembra avvicinarsi al suo oggetto senza mai esaurirlo (cfr. Hanks, 1989). All'inizio si pensava che bastasse guardare alle regole attraverso cui le frasi si connettono fra loro in una sequenza più estesa, e dare una spiegazione di fenomeni transfrastici (come il discorso indiretto, la topicalizzazione, la coreferenza, le anafore e così via). In seguito si è compreso però che la *quidditas* del testo non ha nulla a che fare con la sua estensione – sebbene la sua manifestazione

prototipica sia appunto un insieme di frasi. Persino una singola parola, infatti, può costituire un testo (si pensi a «Lastra!» dei paragrafi iniziali delle *Ricerche filosofiche* di Wittgenstein).

Per elaborare un modello di testo non si deve porre al centro la sua superficie linguistica, ma i suoi fenomeni semantici, i quali vanno oltre la dimensione referenziale messa in opera dal testo. L'interpretazione di un testo richiede le nostre conoscenze enciclopediche e la comprensione dei contenuti impliciti. Il testo infatti non è un'unità linguistica formale, ma un'entità semantica di natura olistica: le singole frasi ricevono dal testo determinazioni semantiche, sintattiche e persino fonetiche che non possiedono se considerate isolatamente (cfr. Diodato, 2012). Come notano infatti Ducrot e Todorov (1972: 322, corsivi nel testo), «il testo può coincidere con una frase come con un intero libro; esso si definisce per la sua *autonomia* e per la sua *chiusura* (anche se, in un altro senso, alcuni testi non sono affatto chiusi)». Inoltre, non è del tutto prevedibile in che modo si configurerà un testo: la struttura del testo non può essere definita a priori, ma solo constatata a posteriori, prendendo atto di come gli enunciati si sono di fatto concatenati.

Quando si parla di testo, spesso viene precisata una distinzione tra due nozioni diverse ma complementari. Da un lato si parla di 'testo' come occorrenza comunicativa complessa astratta, come cioè il prodotto del processo comunicativo sottratto ai suoi aspetti processuali e alle sue contingenze pragmatiche, nozione che sarebbe relativa alla *langue*. Dall'altro, invece, il 'discorso' sarebbe relativo alla *parole* e consisterebbe nell'attualizzazione del testo in una situazione comunicativa, il prodotto e il processo di un'attività linguistica comunicativa, intenzionale, situata, accettata e informativa. Ferrari (2024) identifica allora due concezioni della linguistica del testo odierna. Da un lato, la concezione ampia risulta più vicina alla linguistica del discorso, perché si occupa sia del prodotto sia del processo dell'atto comunicativo: il suo fine è fissare le condizioni pragmatiche che determinano la comunicazione testuale e che, se non sono soddisfatte, conducono al fallimento totale o parziale del processo comunicativo. Questo tipo di indirizzo considera le dinamiche di produzione e interpretazione del testo. Dall'altro lato, la linguistica del testo nella sua concezione ristretta adotta una prospettiva di analisi statica e a-contestuale, lasciando da parte gli aspetti processuali, i quali sono considerati solo nella misura in cui entrano a far parte del contenuto del testo (cfr. Adam, 2005). Il presupposto basilare è, in ogni caso, la complementarità delle due nozioni: il testo è nel discorso così come il discorso è nel testo, «il testo porta cioè in diversi modi traccia dell'attività enunciativa che lo ha prodotto, in particolare della sua intrinseca dialogicità (deittici, performativi etc.)» (Ferrari, Lala e Pecorari, 2024: 11).

Seppur questa differenziazione risulti legittima sul piano metodologico, in questo paragrafo si cercherà di mostrare come non sia in realtà possibile considerare il testo al di fuori dei fattori contestuali che lo condizionano e lo plasmano. Coseriu (2002: 31) specifica infatti che il testo

riguarda il linguaggio nel suo uso concreto, e si configura come «il livello degli atti linguistici che vengono realizzati da un certo parlante in una certa situazione, in forma orale e scritta». Perciò, sebbene le condizioni di coesione e di coerenza siano perlopiù inerenti al testo, in particolare quest'ultima – vista come la proprietà cruciale della testualità – va intesa come principio guida dell'interpretazione e non tanto come qualità intrinseca del testo (cfr. Conte, 1999), perciò è fortemente influenzata da condizioni di tipo semantico-pragmatico (come l'intenzionalità, l'accettabilità, e anche l'intertestualità).

La proprietà definitoria che distingue una sequenza di frasi riunite casualmente da ciò che chiamiamo intuitivamente testo è la testualità. Nella loro *Introduzione alla linguistica testuale* (1981), Beaugrande e Dressler definiscono il testo come «occorrenza comunicativa» che deve rispettare sette condizioni. Le prime due riguardano il testo in quanto tale, poiché descrivono operazioni che si applicano direttamente al materiale testuale. Le altre cinque, invece, concernono gli utenti del testo e, più in generale, la situazione comunicativa nel senso più ampio. Come si vedrà, tuttavia, non è possibile mantenere completamente distinte queste due sfere: le condizioni di testualità si intrecciano in modo inestricabile, e il testo non può mai essere pienamente separato dai fattori semantico-pragmatici che ne rendono possibile la riconoscibilità.

La *coesione* riguarda la superficie del testo e il rispetto dei rapporti grammaticali e della connessione sintattica tra le varie parti del testo. La coesione è dunque l'insieme di meccanismi di cui un testo si serve per assicurare il collegamento tra le sue parti al livello superficiale. Tuttavia «non è la sola superficie a decidere il senso del testo (Beaugrande e Dressler, 1984: 18).

La *coerenza* «riguarda le funzioni in base a cui le componenti del mondo testuale, ossia la configurazione dei concetti e relazioni soggiacente al testo di superficie, sono *reciprocamente accessibili e rilevanti*. […] le relazioni sono riportate nel testo non esplicitamente, ossia non vengono attivate direttamente per mezzo di espressioni del testo di superficie. Gli utenti apporteranno tutte le relazioni che saranno necessarie per rendere sensato un testo simile» (*ivi:* 19). In altre parole, la coerenza è la continuità di senso a livello complessivo del testo, tale per cui lo percepiamo come un'unità semanticamente unitaria.

Beaugrande e Dressler riconoscono a più riprese il ruolo decisivo degli utenti nella configurazione della coerenza: essa «non è solamente una caratteristica dei testi, ma piuttosto il risultato dei processi cognitivi degli utenti dei testi stessi» (*ivi:* 21). I riceventi intervengono a sostegno della coerenza contribuendo direttamente al senso del testo (*ivi:* 23) La coerenza, infatti, è considerata la proprietà definitoria della testualità, mentre la coesione svolge un ruolo subordinato e costituisce l'insieme dei dispositivi linguistici che accompagnano, segnalano e confermano o rinforzano la struttura di un testo coerente (cfr. Prandi, 2023). Ciò pone una

questione teorica centrale: se la coerenza debba essere intesa come una proprietà immanente al testo oppure come un principio interpretativo attribuito dagli utenti. A seconda della posizione assunta su questo punto varia anche il modo in cui le sette condizioni interagiscono tra loro. Nel paragrafo successivo si argomenterà una lettura problematizzante del rapporto tra queste condizioni.

Accanto ai requisiti che concernono direttamente la struttura del testo, Beaugrande e Dressler collocano una serie di condizioni che dipendono in modo decisivo dall'interazione tra produttore, destinatario e contesto. L'*intenzionalità* è la condizione per cui un testo è un prodotto intenzionale volto a conseguire un fine globale e indirizzato a uno o più destinatari. Simmetricamente, l'*accettabilità* implica che il destinatario deve acconsentire a entrare nel gioco cooperativo testuale, deve cioè poter considerare che il testo che gli viene rivolto sia per lui rilevante, cosicché sia disposto a intraprendere lo sforzo interpretativo necessario. Il mittente specula sulla disponibilità del ricevente ad accettare il testo come tale, e anche in base a queste supposizioni struttura il testo. L'*informatività* prevede che il testo debba accrescere o modificare le conoscenze del destinatario sul mondo oppure l'atteggiamento epistemico o emotivo che egli ha rispetto a esso. Occorre specificare che «ogni testo è in qualche modo informativo: indifferentemente dal grado di predicibilità della sua forma e del suo contenuto ci sarà sempre una parte, per minima che possa essere, di informazioni o occorrenze variabili e non completamente predicibili» (Beaugrande e Dressler, 1984*:* 25). La *situazionalità* presuppone che il testo si ancori a una situazione specifica, sullo sfondo della quale si realizza il processo interpretativo; riguarda «i fattori che rendono un testo rilevante per una situazione comunicativa» (*ivi:* 26). Infine, l'*intertestualità* è la condizione per cui un testo rinvia in vari modi ad altri testi.

Questi sono i sette principi costitutivi della testualità: «essi determinano e producono quella forma di comportamento, definibile come comunicazione testuale, che s'interrompe se essi vengono disattesi» (*ivi:* 28). Ad affiancarli vi sono dei principi regolativi, che non definiscono la comunicazione testuale ma la controllano. L'*effettività* riguarda la quantità di reali conseguenze cognitive ed emotive che il testo produce sul destinatario. Maggiori sono le conseguenze, maggiormente efficace è il testo e maggiormente favorevoli sono le condizioni per il raggiungimento del fine cui è preposto. L'*efficienza* dipende dal grado (possibilmente limitato) di impegno e sforzo da parte dei partecipanti alla comunicazione nell'uso del testo stesso. Minore è la quantità, maggiore è l'efficienza. In genere efficienza ed efficacia sono inversamente proporzionali: i contenuti assai noti sono efficienti, ma non colpiscono particolarmente il destinatario. L'*appropriatezza* è «data dall'accordo tra il suo contenuto [di un testo] e i modi in cui vengono soddisfatte le condizioni della testualità» (*ivi:* 29).

Ad oggi la prospettiva dei due studiosi appare alquanto formalizzante e astratta, poiché attribuisce un peso centrale alle connessioni logico-inferenziali, in particolare nella definizione della coerenza. Ciononostante, le sette condizioni da loro proposte restano uno strumento euristico di straordinaria utilità, capace di offrire una griglia di analisi flessibile che consente di trattare come testi anche oggetti comunicativi di natura non esclusivamente linguistica.

Seguirà ora una riflessione sulla nozione di coerenza, per cercare di inquadrare appieno in che modo le condizioni effettivamente interagiscono tra loro.

IV.1.2. Coerenza, intenzionalità e accettabilità: riflessioni critiche

Nel definire la testualità, la coerenza e la coesione vengono ritenute le condizioni specificatamente inerenti al testo. Pur essendo intimamente intrecciate, vige tra loro un rapporto gerarchico. Al cuore della *quidditas* di un testo vi è la coerenza, la coesione svolge un ruolo secondario, e anzi la coerenza è il criterio per cui anche ciò che non è coeso risulta accettabile se inserito nel disegno complessivo del testo.

Conte (1999) individua due concezioni della coerenza. Da un lato, essa può essere intesa *a parte obiecti*, ossia come proprietà costitutiva e immanente del testo, di natura quindi essenzialmente oggettiva. Si tratterebbe, in quest'ottica, di una caratteristica strutturale che costitutivamente inerisce ad ogni testo in quanto testo. Dall'altro lato, la coerenza *a parte subiecti* diviene non tanto una caratteristica del testo preso isolatamente, ma un principio regolativo dell'interpretazione. In questa seconda prospettiva, l'interpretazione è un processo dinamico e dialettico, in cui l'oggetto (le sequenze testuali) interagisce col soggetto (i processi cognitivi dell'interprete). Tale processo non si riduce a una mera decodificazione secondo un codice, ma chiama in causa i sistemi epistemici e gli atteggiamenti doxastici e axiologici del ricevente (le sue conoscenze e credenze), la sua concezione del mondo, il suo sistema di valori. Perciò, «coherence is a matter of point of view» (Charolles, 1983: 81), ed essa « […] is not an inherent property of discourses but constructed by the interpreters» (Charolles, 1989: 3).

Qualificare la coerenza non come caratteristica oggettiva del testo ma come principio guida dell'interpretazione presuppone un aspetto fondamentale del testo, ossia la sua dialogicità. Il testo si costruisce sempre immaginando il ricevente che lo interpreterà, confidando sulla sua «disponibilità a cercare, a costruire, a creare una coerenza» (Conte, 1999: 83).

> The production of discourse thus implies a projection of the way in which its coherence and its significance will be elaborated. Depending on whether or not this

> projection is in accordance with the real interpretive capacities of the receiver, the latter will find it more or less easy to grasp its coherence and significance (Charolles, 1983: 91).

In questo senso, «il testo può essere visto come sequenza di istruzioni per l'interprete: le sequenze testuali pilotano, guidano la costruzione della coerenza testuale» (Conte, 1999: 84). Specularmente, l'accettabilità si configura allora come capacità di chi riceve il testo di «ricavare da un'enunciazione le istruzioni per usarla» (Jörg e Hörmann, 1978: 76).

Si delinea così una nozione di testo come spazio cooperativo, in cui i partecipanti alla comunicazione interagiscono come strategie testuali (cfr. *infra*, IV. 3). Il mittente costruisce il testo cercando di prevedere e indirizzare la lettura da parte del destinatario, e specularmente:

> Per la costruzione del senso di un testo, della sua coerenza, l'interprete è chiamato a trarre delle inferenze, a costruire anelli mancanti. Non tutte le inferenze possibili sono in linea con la coerenza di un testo. La linearità del processo conferma o disconferma l'adeguatezza di un processo inferenziale (Conte, 1999: 85).

In definitiva:

> Interpretare un testo è simile alla costruzione di un puzzle: si risolvono problemi per costruire un'immagine coerente. Può avvenire che si sia costruito un frammento di puzzle col quale però alcuni degli altri pezzi non collimano. Occorre allora smontare e riorganizzare quel frammento di puzzle. […]. V'è, però, una differenza, tra interpretazione d'un testo e costruzione d'un puzzle. Non è che l'interprete abbia davanti a sé tutti i pezzi: alcuni pezzi deve costruirli (o ricostruirli) l'interprete stesso (*ivi:* 95).

Immaginare il testo come inscindibile dai soggetti coinvolti nella comunicazione testuale impone allora una parziale revisione dei rapporti tra le varie condizioni enumerate da Beaugrande e Dressler. La distinzione tra testo e non-testo non si fonda primariamente su proprietà formali o relazioni logico-inferenziali, quanto sulla *presunzione* di intenzionalità che il destinatario attribuisce alla sequenza linguistica. Prima ancora di cercare connessioni o regolarità, l'interprete deve assumere che quelle parole siano il risultato di un progetto comunicativo, affinché valga la pena avviare un'indagine ermeneutica:

> No text is inherently coherent or incoherent. In the end, it all depends on the receiver, and on his ability to Interpret the indications present in the discourse so that, finally, he manages to understand it in a way which seems coherent to him — in a way which corresponds with his idea of what it is that makes a series of actions into an integrated whole (Charolles, 1983: 95)

Se il testo è un'occorrenza comunicativa e va considerato come atto individuale, unico e irripetibile (sulla scia di Coseriu), allora si pone al centro l'intenzionalità. La coerenza, intesa come unitarietà di senso, presuppone che il testo sia stato prodotto con uno scopo comunicativo e che

vi sia un progetto intenzionale che guida la sequenza delle forme linguistiche. Senza questo postulato a monte, le relazioni interne tra le parti del testo resterebbero incomplete. In altre parole, l'intenzionalità diventa la condizione necessaria per avviare qualsiasi ermeneutica: il lavoro inferenziale dell'interprete è guidato dal presupposto che il testo persegue intenzionalmente un obiettivo di senso, e si suppone che lo faccia in modo coerente.

> Whenever a discourse presents itself materially as forming an entity, the receiver of the message automatically supposes it to be coherent. Understanding it as a globally coherent action will thus imply that *the receiver of the message will deduce an intention on the part of the communicatory* justifying the order in which the basic utterances have been communicated and implying the utterance of a complete discourse (*ivi:* 77, corsivo mio).

Posta la questione in questi termini:

> La coesione dei testi di superficie e la coerenza dei mondi testuali che sta alla base della prima sono i criteri più evidenti della testualità. Esse indicano in che modo i singoli elementi del testo si accordano tra loro fino a produrre un senso. Esse non possono però segnare, nella comunicazione effettiva, nessun limite assoluto tra un testo e un non-testo. Gli utenti testuali possono pure utilizzare testi che, per vari motivi, non sempre appaiono inconfutabilmente coesivi e coerenti. […]. Una struttura linguistica deve essere *intesa* e *accettata* come testo per poter essere utilizzata nell'interazione comunicativa. Questi atteggiamenti comportano una certa *tolleranza* verso eventuali disturbi della coesione o della coerenza che non arrivino, però, a compromettere le finalità della comunicazione (Beaugrande e Dressler, 1984: 155, corsivi nel testo).

Per questo motivo, Beaugrande e Dressler (cfr. *ivi:* 157) stabiliscono che in realtà coerenza e coesione sono in rapporto di dipendenza con l'intenzionalità. A dire il vero, asserendo che il testo necessita costitutivamente di un ricevente che lo attualizzi, è l'accettabilità il vero discrimine. Se un testo è incompleto prima della cooperazione attiva dell'interprete, è fondamentale che questi sia disposto a cooperare. È pur vero, d'altro canto, che non v'è necessità di stabilire il primato all'una o all'altra di queste due condizioni, dal momento che «intentionality and acceptability, rather than two separate policies, seem more like a separated pair of the same property, part of which is oriented to the issuer of a text and another to the recipient. As a criterion of textuality, intentionality is the counterpart of acceptability» (Giuffrè, 2017: 60).

Vi è a questo punto una conseguenza interessante: l'intenzionalità non deve essere necessariamente presente, è sufficiente che sia *supposta* dal ricevente. Il critico Stanley Fish offre un aneddoto esemplare su quanto le nostre interpretazioni dipendano da questa presunzione di un'intenzionalità e dalle premesse con cui ci avviciniamo a un testo (cfr. Muzzioli, 2005: 187). Durante una lezione, consegnò ai suoi studenti un testo presentandolo come una poesia religiosa del XVII secolo. Convinti di trovarsi davanti a un componimento sacro, gli allievi mobilitarono

una sorprendente ricchezza di analisi, rintracciando simboli, allusioni e riferimenti storici in quella che era, in realtà, nient'altro che una bibliografia. Non si trattava di ingenuità o di scarsa competenza: accettando l'oggetto come "poesia", gli studenti avevano attivato il modello interpretativo pertinente, che li portava a cercare una coerenza adeguata al genere supposto.

La nozione di intenzionalità va però precisata, seguendo alcune delle considerazioni già presentate in III. 3.4. Piuttosto che ricondurla a stati mentali privati, è più corretto riferirla alla dimensione illocutiva: ciò che conta non è l'intenzione psicologica dell'emittente, ma il fatto che la produzione testuale si inscrive in un sistema di convenzioni sociali e codici intersoggettivi che definiscono quali atti possono essere compiuti attraverso determinate forme espressive. L'intenzione testuale, in questo senso, non è un fenomeno individuale, bensì una funzione sociale e convenzionale, radicata nelle pratiche comunicative e riconoscibile da parte dei partecipanti all'interazione. Questo spostamento evita la psicologizzazione dell'intenzione, rendendola invece una funzione testuale, non un contenuto mentale, e colloca la testualità in una dimensione intersoggettiva.

La possibilità, da parte del destinatario, di accettare un testo come tale, anche se originariamente non è il prodotto di alcun progetto intenzionale, è consentita dalla natura pubblica delle intenzioni sedimentate nelle strutture linguistiche: «discourse always implies a public manifestation of intention, a conscious desire to signify something to someone else» (Charolles, 1983: 75). Poiché la lingua partecipa alle attività della comunità dei parlanti, si creano delle regolari associazioni tra intenzioni e usi linguistici. Questi, infatti, sono ancorati a pratiche sociali consolidate e contribuiscono a plasmarle; le forme ricorrenti veicolano virtualmente circostanze di enunciazione tipiche e sono funzionali a progetti intenzionali socialmente condivisi.

In questo senso, l'intenzionalità di un testo non è solo quella del singolo autore, ma può essere vista come un'intenzionalità intersoggettiva, sedimentata nelle convenzioni linguistiche e nelle pratiche discorsive della comunità. È grazie a questa sedimentazione che il destinatario può inferire scopi, implicazioni e possibili sviluppi anche in testi che appaiono incoerenti o frammentari. La capacità di riconoscere e attribuire senso a un testo, quindi, poggia su una rete di conoscenze condivise e di riferimenti intertestuali: l'interpretazione non parte mai dal vuoto, ma si inserisce in un orizzonte di pratiche, attese e usi linguistici socialmente codificati. In altri termini, la comprensione di un testo è sempre mediata dalla comunità dei parlanti e dalle convenzioni che essa ha consolidato, e questo spiega perché l'accettabilità del testo e la sua intelligibilità possano sopravvivere anche in assenza di un contesto immediato o di una chiara intenzionalità individuale.

A questo punto emerge l'importanza dell'intertestualità, che fornisce schemi interpretativi ricorrenti basati sulla conoscenza di altri testi. Ogni testo, pur essendo autonomo, si innesta su forme testuali consolidate e richiama implicitamente convenzioni e sensi già esistenti. Come osservano Beaugrande e Dressler (1984: 159), «la coesione e la coerenza di un singolo testo possono essere derivate da quelle di un altro testo dello stesso discorso». L'aneddoto di Fish lo illustra chiaramente: gli studenti, convinti di leggere una poesia religiosa del XVII secolo, hanno mobilitato un modello interpretativo coerente con il genere supposto, scoprendo simboli e riferimenti che non erano presenti nel testo reale.

La relazione di un testo con altri testi permette di individuare comunanze strutturali che hanno valore euristico e aiutano il destinatario a cogliere significati che il testo stesso non enuncia dichiaratamente. Allo stesso tempo, il mittente può fare affidamento su queste relazioni, omettendo alcune informazioni perché il lettore può ricavare senso dalle connessioni intertestuali. In questo modo, la comprensione non si limita a ciò che il testo dice esplicitamente, ma si estende alle deviazioni e variazioni rispetto a schemi preesistenti, che producono nuovi significati.

L'intertestualità condiziona anche l'accettabilità: ciò che può apparire come discontinuità o deviazione dalla coerenza viene tollerato o reinterpretato in base alle convenzioni e alle aspettative associate al tipo testuale. Un testo poetico, ad esempio, può permettersi salti di senso o ellissi che in un testo giuridico non sarebbero ammessi. Allo stesso modo, certe strutture narrative o argomentative diventano intelligibili solo se il lettore ha familiarità con testi analoghi o con schemi consolidati. In questo senso, l'intertestualità funge da contesto condiviso implicito, orientando la valutazione della coerenza e modulando l'accettabilità di ciò che diverge dalle aspettative.

In sintesi, la coerenza resta un criterio fondamentale, ma il suo statuto dipende in gran parte dall'intenzionalità attribuita al testo, dalla disponibilità del destinatario a cooperare e dalla rete di riferimenti intertestuali che concorre a guidarne l'interpretazione. Il testo emerge così come un'entità dialogica e dinamica, in cui mittente e ricevente collaborano alla costruzione del senso, mentre le convenzioni linguistiche sedimentate nella comunità dei parlanti ne assicurano la riconoscibilità e la comprensibilità. Coerenza, intenzionalità, accettabilità e intertestualità non sono condizioni separate, ma componenti interdipendenti di un sistema complesso che rende possibile l'esperienza interpretativa: leggere un testo significa inserirsi in questa rete di pratiche, attese e conoscenze condivise, trasformando ogni atto comunicativo in un processo di significazione in continua negoziazione.

IV.1.3. L'architettura del testo linguistico: il Modello Basilese

Nell'ambito della linguistica del testo nella sua concezione ristretta, un tentativo recente di definire l'architettura testuale è stato proposto da Ferrari e collaboratori presso l'Università di Basilea, rielaborando studi di autori precedenti (cfr. Ferrari, 2016, 2022; Ferrari, Lala e Zampese, 2021). Pur ritenendo, come si è appena cercato di mostrare, solo in parte legittimo analizzare il testo prescindendo dai fattori pragmatici che ne orientano la produzione e la ricezione, il Modello Basilese rappresenta una proposta teorica capace di descrivere con notevole precisione l'organizzazione interna del testo.

Preliminarmente, questi studiosi offrono la seguente definizione di testo:

> [il testo] si definisce tipicamente come una sequenza di unità comunicative esplicite e implicite, i cui contenuti sono complessivamente unitari e sono caratterizzati da un'organizzazione interna che prende la forma di una vera e propria architettura. Tale architettura consta di unità che si organizzano gerarchicamente e si collegano le une con le altre all'interno di diversi piani semantici (Ferrari et al. 2024: 12)

Figura 5 Il Modello Basilese (Bienati 2023)

L'approccio di questi studiosi rientra nel filone che considera la coerenza *a parte obiecti*. Come visto, il testo è un'unità essenzialmente semantica. In primo luogo, perciò, la sequenza di "frasi" che forma quell'entità chiamata intuitivamente testo: 1) risponde a un intento comunicativo e unitario, 2) è continua e progressiva, 3) è messa in scena dalla lingua, tramite lessico, morfologia,

sintassi, punteggiatura e prosodia. Le fondamenta di un testo coeso e coerente sono perciò: continuità, unitarietà, progressione. La coesione coglie la continuità e la progressione. Queste fondamenta, però, non sono di per sé sufficienti. Occorre anche che l'impasto concettuale dato da queste proprietà sia calato all'interno di una vera e propria architettura, in sintonia con l'obiettivo del testo, col tipo di testo, col genere testuale, con lo stile e così via.

Nel cosiddetto castello nippo-basilese della testualità scritta (come mostra l'elaborazione grafica poc'anzi riportata), la continuità, l'unitarietà e la progressione definiscono, a livello semantico, la «coerenza di fondo» (Ferrari, Lala e Zampese, 2021). Questo materiale deve articolarsi in unità segmentate e gerarchizzate, che poi si riuniscono le une con le altre all'interno dei diversi piani di testualità. L'architettura del testo è composta da unità gerarchicamente organizzate e collegate le une con le altre entro piani diversi di strutturazione testuale. L'ala tematico-referenziale registra il modo in cui il testo si costruisce dal punto di vista referenziale. L'ala logico-argomentativa registra il modo in cui le unità testuali si collegano le une alle altre con relazioni tipo la motivazione, la conseguenza, la riformulazione, l'opposizione e così via. Infine, l'ala enunciativo-polifonica riguarda il cambio di voci e di punti di vista che l'autore evoca e organizza nei suoi ai suoi livelli gerarchici (cfr. Mortara Garavelli, 1979; Calaresu, 2022). Ogni piano ha i suoi principi che vengono definiti in modo autonomo, ma nella manifestazione del testo interagiscono gli uni con gli altri, secondo un principio di modularità, influenzandosi a vicenda. Ogni ala ha stanze di fenomeni micro (elementi coesivi puntuali, come i connettivi e le anafore) e fenomeni macro (elementi coesivi globali, come la progressione *topic-comment* e le relazioni discorsive).

Per quanto un modello di questo tipo sia indubbiamente utile per chiarire l'architettura interna di un testo, infatti, in questa ricerca si ritiene che l'elemento realmente discriminante di un testo, sulla scia di Coseriu (2002), non risieda nella sua organizzazione formale, bensì nel suo senso, il quale non è ricavabile dalla sola osservazione della sua strutturazione. L'architettura delineata dal Modello Basilese non è sufficiente per risalire al senso del testo, che prevede come momento determinante il processo interpretativo. Un simile approccio rischia di fermarsi al testo di superficie, seppur ne guardi le fondamenta profonde. La configurazione organizzativa del testo è un effetto di un progetto unitario di senso, non la sua causa: essa indica ciò che il testo *fa*, non ancora ciò che *significa*. Verrebbe da dire che una tale architettura rimandi al «significante del segno testuale» (cfr. *infra*, IV.2). In altre parole, l'architettura individuata dal Modello Basilese può essere letta come la concretizzazione formale di una serie di operazioni di significazione già attive a monte.

Qui si comprende la pertinenza della posizione coseriana:

> Non siamo mai in grado di sapere in anticipo quali relazioni segniche possano essere stabilite in un determinato testo, volendo considerare il testo nella sua individualità. Possibile è solo […] costruire una lista di possibilità generali disponibili per chi crea il testo al fine di produrre il senso. […]. Non esiste un procedimento meccanico per "enumerare" o addirittura "predire" tutte le possibilità immaginabili (Coseriu, 2002: 142).

Inoltre, un simile approccio ricostruisce un'organizzazione interna difficilmente trasponibile a oggetti testuali di natura multimodale. La sua architettura presuppone degli elementi non necessariamente rinvenibili in testi che combinano immagini, suoni, gesti o altri sistemi semiotici. Anche da questo punto di vista, dunque, l'utilità descrittiva del Modello Basilese è indubbia, ma i suoi limiti rendono evidente la necessità di una teoria del testo che non si esaurisca nell'architettura linguistica e che sappia rendere conto dei processi interpretativi e delle pratiche comunicative più ampie in cui i testi effettivamente si realizzano.

Ci si potrebbe chiedere, a questo punto, se non la descrizione dell'architettura del testo, quale sia quindi la via per la ricostruzione del senso. Su questo aspetto cruciale non è stata ancora fatta chiarezza. Coseriu (2002: 146) dichiara la «inesistenza di un metodo "sicuro" per scoprire il senso», derivante soprattutto dall'irriducibile individualità del testo, tale per cui «i procedimenti che funzionano in un testo possono essere individuati solo entro questo medesimo testo». Molto probabilmente, un modello che esclude il contesto (in tutte le sue articolazioni) dalla sua analisi, quale è il Modello Basilese, risulta parziale se non fuori bersaglio, perché il contesto può modificare notevolmente ciò che si evince guardando il testo in modo isolato. «Per ogni testo è fondamentale il contesto, giacché solo attraverso esso – che sia un contesto linguistico o un contesto extralinguistico – il testo riceve il suo senso» (Coseriu, 2002: 137).

IV.2. L'autonomia del livello del testo

Come si avrà modo di vedere, la comprensione dell'ironia architestuale chiama in causa non tanto la competenza linguistica quanto la competenza testuale, motivo per cui è possibile riconoscerla anche laddove non si padroneggia del tutto la lingua in cui essa viene fatta. Pur non essendoci una definizione unanime, si può intendere la competenza testuale come la capacità di produrre e interpretare testi in quanto unità coerenti e compiute di senso, utilizzando le conoscenze sulle proprietà linguistiche, le convenzioni strutturali, i vincoli pragmatici e le relazioni intertestuali che permettono a un testo di funzionare come tale.

Questa competenza non riguarda quindi tanto la padronanza delle regole grammaticali, ma la capacità di riconoscere che tipo di testo si ha davanti, quali aspettative interpretative attiva, quali percorsi di senso rende disponibili, e come le sue strutture siano pragmaticamente motivate. È proprio su questo sfondo di conoscenze – spesso tacite, ma operative – che l'ironia architestuale interviene: essa presuppone che il destinatario sappia identificare la forma testuale evocata, ne colga la riconoscibilità e ne condivida almeno in parte le convenzioni. L'effetto ironico nasce nel momento in cui tali convenzioni vengono simultaneamente attivate e violate, così da mettere in luce la loro forza modellizzante e il loro carattere non neutro. In questo senso, comprendere l'ironia architestuale significa essere in grado di mobilitare una capacità di riflettere, più o meno implicitamente, sulle forme del testo e sui modi codificati con cui i testi producono senso.

La competenza testuale si intreccia con la competenza linguistica senza coincidervi, perché fanno riferimento a due livelli distinti del linguaggio. Proprio questa distinzione rende necessario chiarire come il testo si collochi all'interno dell'organizzazione generale del linguaggio, questione che trova una formulazione particolarmente efficace nel modello proposto da Coseriu (1985) nel tentativo di delineare la *linguistic competence*. Questo modello rende conto della sostanziale autonomia del piano del testo, che è il presupposto fondamentale per poter ragionare sul testo in modo fondato.

Ispirandosi ad Aristotele e a Humboldt, secondo Coseriu è importante inquadrare il linguaggio non solo come prodotto statico (*ergon*), ma come attività creativa (*energheia*) guidata da un sapere potenziale (*dynamis*). Questi tre punti di vista vanno valutati simultaneamente, infatti «we cannot understand language if we consider it only as activity, only as knowledge, or only as product, or if we consider these viewpoints as equivalent» (Coseriu, 1985: XXIX):

> We may start from the fact that we must actually make a distinction between language as activity and language as the knowledge underlying this activity, as the knowledge which is in a 'concrete' and 'actual' way realized in this activity. We must do so, because here, as for culture as a whole, activity and knowledge (knowing how) are not simply coextensive. Language as activity, which, by the way, must be understood as 'speaking and understanding', does not exhaust itself in the mechanical realization or application of an already existing knowledge. It is in the proper sense energheia, actus, that is, a creative activity, which makes use of a dynamis, an already acquired knowledge, in order, however, always to say something new, something in one way or another unique; and to the extent to which it is creative, inasmuch as it manifests 'facts of speech' in the narrower sense, it goes beyond its own dynamis and produces new, virtual knowledge, facts which can be taken over in the dynamis for further speech acts. Moreover, as it is a question of a productive activity, we can also regard it in terms of its products, that is as ergon. This can be observed most clearly and directly in the case of 'texts'; a text is nothing but the product of a speech act or of a sequence of speech acts, or, rather: these speech acts themselves as a product, which can be either retained in memory or recorded and preserved in a material, in taped, written, or printed form (*ivi*: XVII).

In quanto *energheia*, il linguaggio non è la mera realizzazione automatica di una conoscenza già posseduta. Parlare è anzitutto un'attività creativa che fa uso di un sapere acquisito, ma che ogni volta produce qualcosa di nuovo, in una maniera o in un'altra irripetibile. A questa attività si affianca la dimensione della *dynamis*, il sapere linguistico virtuale che guida l'attività del parlare ma che non esaurisce ciò che accade in ogni atto linguistico concreto. È un sapere trasformabile: ciascun atto di *energheia* può introdurre elementi nuovi che, una volta sedimentati, diventano parte della *dynamis* disponibile per usi futuri. Si supera così l'idea di una competenza chiusa e completamente codificata, evidenziando invece il carattere dinamico del sapere linguistico. Infine, l'*ergon* designa il prodotto dell'attività linguistica.

Coseriu (2002: 31) definisce il linguaggio come una tecnica e come un'attività universalmente umana che, realizzata individualmente, viene esercitata da ogni parlante nell'osservanza di norme storicamente date, fondate su tradizioni comuni. Perciò si devono distinguere tre livelli nell'ambito linguistico:

1) Il livello universale del parlare in generale, prioritario rispetto a ogni distinzione di singole lingue. Tra i fenomeni di questo livello rientrano:

   1) La segnicità: la capacità del linguaggio di rinviare a qualcosa che non è esso stesso, che apre dunque alla possibilità del linguaggio di riferirsi alla realtà. Le lingue differiscono in quanto «configurazioni differenti della realtà extralinguistica» (Coseriu, 2002: 63).

   2) La facoltà universale del parlare, non determinata storicamente, che possediamo in quanto parlanti e nella quale si ritrovano:

      a. I principi universali del pensiero, come ad esempio il principio di identità e di non contraddizione.

      b. La cognizione delle cose, la conoscenza del mondo extralinguistico.

2) Il livello storico, il livello delle singole lingue storiche, che possiedono strutture diverse, grammatiche diverse, un lessico strutturato diversamente.

3) «Il livello dei testi, ossia il livello degli atti linguistici che vengono realizzati da un certo parlante in una certa situazione, in forma orale e scritta. Tutto ciò che è atto linguistico, o che è una compagine di atti linguistici interconnessi, appartiene a questo terzo livello, ed è dunque un testo, che si tratti di una formula di saluto come *Buongiorno* o della *Divina Commedia*» (*ivi:* 31)

Date queste tripartizioni, è possibile elaborare la seguente schematizzazione (cfr. Coseriu, 1985):

Level	Point of view		
	Activity (*energeia*)	Knowledge (*dynamis*)	Product (*ergon*)
Universal level	Speaking in general	Elocutional knowledge Universal principles and rules	–
Historical level of languages	Speaking a particular language	Idiomatic knowledge Linguistic traditions	–
Individual level of discourse	Discourse as speaking in a particular situation	Expressive knowledge Discourse traditions	Text

Come mostra il modello, a ognuno di questi livelli corrisponde un sapere specifico, che si intreccia con gli altri ma che rappresenta una realtà autonoma. Al livello universale corrisponde la «elocutional knowledge», che «comprises everything that applies in principle to all languages independently of their respective linguistic structuring, that is, a number of principles of thought and the general knowledge of the world» (Coseriu, 1985: XXIX).

Al livello storico è correlata la «idiomatic knowledge», ossia la competenza storicamente determinata di padroneggiare una lingua particolare, che è oggetto della linguistica della *langue*.

Coseriu definisce il testo come l'atto individuale del parlare unico e irripetibile: «"esprimersi linguisticamente" equivale a "produrre testi". Tutto ciò che si dice è un testo o un frammento di testo; anche un'unica frase può rappresentare un testo concreto» (Coseriu, 2002: 55). Il sapere specifico cui rimanda consiste nella «espressive knowledge», che riguarda «how certain discourses should be constructed in certain situations» (Coseriu, 1985: XXIX), e soprattutto «must be regarded as autonomous» (*ivi:* XXX). L'errore in cui si incappa di frequente è di non considerare la specificità di ciascuna di queste competenze. In particolare, «sul piano individuale, vi è una capacità di produrre testi determinati la quale, del pari, non ha nulla a che fare con le conoscenze linguistiche nel senso tradizionale. Tipi di testi come, ad esempio, lettere d'amore o trattati scientifici possiedono una propria tradizione che non coincide con una determinata tradizione storica del parlare» (Coseriu, 2002: 55).

Questa differenza è manifestata da vari fenomeni. Innanzitutto, pur essendo redatti di solito in una determinata lingua, i testi possono anche essere plurilingui. Inoltre, si può essere molto abili nella redazione di testi pur non possedendo una salda competenza linguistica. Ma soprattutto, i testi non seguono incondizionatamente le regole di una lingua, e tali deviazioni non vengono in genere interpretate come tali, ma «appaiono del tutto accettabili se sono motivate dalla configurazione del testo o da una funzione testuale» (*ivi:* 65). Perciò, «una finalità riconosciuta, ossia uno scopo espressivo riconosciuto, può superare le regole idiolinguistiche» (*ivi:* 67).

Un aspetto cruciale è il condizionamento sul senso del testo esercitato da componenti che nella letteratura vengono genericamente definiti come 'contestuali', ma che Coseriu articola in modo più dettagliato nel concetto di *entorno*. In prima battuta è opportuno sottolineare che i testi sono situati in uno specifico contesto extralinguistico mediante il quale ricevono senso, ma contribuiscono anche delle tradizioni, indipendenti da una determinata lingua, cui i testi fanno riferimento e dalle quali vengono influenzati. A questo fenomeno, gli studiosi successivi hanno assegnato il nome di *tradizioni discorsive* (cfr. *infra*, IV.2.1). I generi ne sono un esempio.

Il testo può superare le regole della lingua senza che questa deviazione venga percepita necessariamente come anomala. Infatti, a ciascun livello si associano criteri diversi di *valutazione* del parlare. In base al sapere locutivo si parlerà di *congruenza*, in relazione ai principi universali del pensiero e alla cognizione delle cose. Così come un testo può infrangere le regole di una lingua, anche le regole idiolinguistiche possono ammettere il non-congruente. Per esempio, l'espressione *L'ho visto con i miei occhi* potrebbe risultare non-congruente, dato che non si può vedere qualcosa in altro modo se non con i propri occhi. Tuttavia, tale frase non è considerata né priva di senso né ridondante, perché è fissata in questa forma all'interno di una tradizione linguistica. In relazione al sapere idiomatico, si fanno valutazioni di *correttezza*. Sul piano del testo, ci si riferisce invece alla *adeguatezza*, e ciò che è linguisticamente non-corretto può essere adeguato a certi testi. Ciò che è non-corretto o non-congruente rimane riconoscibile come tale, ma in particolari casi cessa di essere in vigore.

In ultimo, a questi tre livelli del linguaggio sono correlati tre diversi piani che riguardano il contenuto. La *designazione* è relativa al parlare in generale e riguarda il riferimento alle cose e agli stati del mondo extralinguistico. Sul piano storico si colloca il *significato*, relativo a come le diverse lingue ritagliano la realtà extralinguistica: «Meaning is the linguistically-given content in a particular language, the particular form of the possibilities of designation in a given language» (Coseriu, 1985: XXX)[84]. In ultimo, al testo corrisponde il *senso*: «sense is the particular linguistic content which is expressed by means of designation and meaning and which goes beyond designation and meaning in a particular discourse, such as a speaker's attitude, intention, or assumption» (*ibidem*). La peculiarità del piano del senso è evidenziato dalla presenza di funzioni del parlare che non appartengono né al piano delle lingue né al piano del parlare in generale; si

[84] Talvolta le funzioni linguistiche sono difficilmente distinguibili dalle funzioni del parlare in generale. Per esempio, la funzione "soggetto" – che spesso esprime la categoria dell'"agente" – è così diffusa nelle lingue da produrre l'impressione che si tratti di una categoria universale del pensiero. In realtà, vi sono delle lingue che ricorrono alla costruzione ergativa, ossia assegnano una marcatura diversa di caso al soggetto a seconda che esso sia il soggetto di un verbo transitivo o intransitivo: troveremo al caso ergativo il soggetto di frasi transitive (normalmente agente) – per es. *i pirati affondano la nave*; e al caso assolutivo sia il soggetto di frasi intransitive che l'oggetto di frasi transitive (normalmente paziente) – per es. *la nave affonda* e *i pirati affondano la nave*.

tratta invece di «funzioni del parlare in una situazione determinata, del parlare in vista di uno scopo determinato», perciò vengono dette «funzioni testuali» (Coseriu, 2002: 72). Sul piano linguistico, vi sono funzioni orientate al testo, ma non coincidono con quelle testuali[85].

L'esistenza del piano autonomo del senso individua un doppio rapporto semiotico in cui emerge il concetto di «segno testuale», che riguarda i segni calati nell'effettivo uso nel testo. La designazione e il significato linguistico costituiscono il primo rapporto semiotico e formano il significante del segno testuale; invece, il secondo rapporto semiotico è costituito dal senso, che si configura come il significato testuale:

> I segni linguistici hanno significato mediante il quale designano qualcosa di extralinguistico. Questo complesso stato di cose a sua volta rappresenta, su un piano semiotico più elevato, l'espressione di una unità di contenuto più elevata. Il senso.
>
> […] Consideriamo cioè l'intero testo nella sua espressione e nel suo contenuto puramente linguistici come una sorta di veicolo per un significato su un altro piano, per il *senso*.
>
> […]
>
> Già solo il fatto che vi sia una specie di contenuto che è appunto un contenuto dei testi, un contenuto per i testi, legittima l'assunto dell'autonomia del piano del testo. Perciò anche la linguistica del testo […], la vera e propria linguistica del testo, è una *linguistica del senso* (Coseriu, 2002: 76-77, corsivi nel testo).

Questa dinamica viene rappresentata graficamente in questo modo:

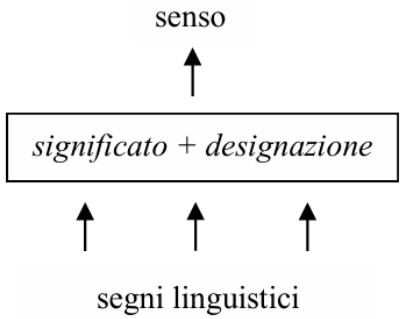


Figura 6 Coseriu, 2002: 76

È possibile comprendere perfettamente il primo rapporto semiotico, senza tuttavia accedere al senso profondo del testo; viceversa, possiamo intuire il senso del testo senza ricostruire del tutto il significante testuale. Si può, per esempio, saper raccontare fin nei minimi dettagli la vicenda di Gregor Samsa, senza però sapersi dare una spiegazione sul senso della sua metamorfosi. In alcuni testi il senso è più facilmente ricostruibile, ciononostante il senso è proprio del testo in quanto

[85] L'esempio di Coseriu è che spesso la funzione testuale *domanda* è espressa tramite la funzione idiolinguistica *frase interrogativa*, ma non c'è un rapporto di biunivocità, possono esserci altri procedimenti attraverso cui realizzare una domanda, e non sono mai del tutto stabiliti a priori. Allo stesso modo, non vi è alcuna funzione idiolinguistica per la funzione testuale *risposta*.

tale. È fondamentale sottolineare la peculiarità del senso, che non consiste in una mera modulazione contestuale del significato, ma rappresenta una dimensione semantica particolare:

> sense is not conceived here as the "sum" of designation and meaning, or as a mere "contextual modulation of meaning", but as a specific and unitary semiotic level in which meaning and designation form together the expression for a higher-level content – which is precisely sense (Bota, 2011: 317).

Coseriu parla di una vera e propria "ermeneutica del senso", perché ogni testo è, nella sua individualità, irripetibile, e dunque l'attività interpretativa non può ridursi a un metodo univoco o standardizzato. Come osserva Di Cesare (in Coseriu, 2002: 16), «se dell'universale si dà aristotelicamente scienza, l'individuo nella sua "ineffabilità" si sottrae a ogni analisi scientifica, reclamando, per la sua stessa natura, un'ermeneutica». Coseriu pone l'accento sull'atto irrevocabilmente individuale della comprensione come momento costitutivo del sorgere del senso di un testo e sull'inesauribilità del senso che, per quanto obiettivato, non si lascia mai cogliere definitivamente con metodi universalmente validi. Proprio perché si configura come ermeneutica, la linguistica del senso coseriana si fonda su un'euristica che mira a individuare i procedimenti possibili attraverso cui il senso può essere espresso, costruendo così una lista aperta di strategie che funge da sfondo per l'interpretazione. Ogni nuovo testo, nel momento in cui viene interpretato, permette di scoprire ulteriori procedimenti, i quali vanno ad ampliarsi e ridefinire continuamente questa lista aperta.

Coseriu non si è mai occupato direttamente di ironia, e collocare quest'ultima nel suo modello rappresenta un'impresa teorica tutt'altro che immediata. Alcune considerazioni possono tuttavia essere formulate, soprattutto mettendo in relazione l'ironia con quanto, nella riflessione coseriana, viene detto riguardo alla metafora. Benché Coseriu non elabori una teoria sistematica della metaforicità (cfr. Faur, 2009), dedica alla questione la breve ma densa pubblicazione *La Creación metafórica en el lenguaje* (1956). In essa, la metafora è interpretata come manifestazione privilegiata della creatività inesauribile del parlante: un'attività che si esercita entro norme storicamente date, ma capace di produrre – a partire da tali strutture sedimentate – configurazioni semantiche nuove e imprevedibili a priori.

La creatività linguistica, in questa prospettiva, non deve essere equivocata come libertà arbitraria: essa rimane sempre normativamente orientata, ma tale normatività non ha mai carattere restrittivo o costrittivo. Piuttosto, funge da cornice che permette, stimola e rende condivisibili le innovazioni di senso. Per chiarire questo rapporto, Coseriu ricorre a un paragone particolarmente efficace:

> il pittore non può, dipingendo, uscir fuori della tela e non può usare colori che non ha; ma, entro i limiti della tela e nell'uso dei colori che possiede, la sua libertà espressiva è assoluta. Potremmo dunque dire, che piuttosto che imporsi all'individuo, il sistema gli si offre, fornendogli i mezzi per la sua espressione, che è inedita, ma al contempo comprensibile per coloro che usano lo stesso sistema (Coseriu, 2021: 82).

Potremmo allora dire che il sistema linguistico non si impone dall'esterno al parlante, ma gli si offre come insieme di possibilità espressive, abilitando un atto sempre nuovo e, al contempo, comprensibile a chi condivide quello stesso sistema.

La metafora diviene così, per Coseriu, uno dei casi più evidenti del carattere conoscitivo del linguaggio, inteso come attività orientata a costruire rappresentazioni significative del mondo extralinguistico: «Il linguaggio è essenzialmente finalità significativa e non può essere considerato come linguaggio indipendentemente da tale finalità» (Coseriu, 2007: 111).

Nel caso dell'ironia, non si tratta tanto di individuare aspetti inediti della realtà extralinguistica, quanto di problematizzare il rapporto tra le espressioni linguistiche e le pratiche sociali che esse presuppongono, richiamano o suggeriscono. Inserire l'ironia nel livello universale del modello coseriano potrebbe risultare teoricamente eccessivo; tuttavia, è difficile non riconoscere che essa costituisca una potenzialità disponibile in ogni lingua e non vincolata a regole idiolinguistiche particolari. L'ironia è un fenomeno trasversale, che trova diverse modalità di realizzazione storica, ma che non dipende da meccanismi codificati nel sistema linguistico: si tratta piuttosto di una strategia espressiva che emerge nel testo e si fonda su convenzioni comunicative di ordine superiore, che concernono il comportamento comunicativo in quanto tale.

Il caso dell'ironia architestuale può essere associato a una nozione che verrà discussa nel paragrafo successivo, ossia quella di «tradizioni discorsive», sviluppata nel dibattito neocoseriano. Esse rappresentano il livello in cui le forme linguistiche si sedimentano storicamente attraverso generi, convenzioni retoriche e modalità testuali condivise oltre i confini della comunità linguistica, divenendo norme specifiche transculturali. È su questo piano che l'ironia architestuale esercita il suo effetto specifico: non si limita a giocare sul significato di singoli enunciati, ma interviene sulle strutture stesse della tradizione discorsiva, sfruttando le regole e le aspettative consolidate per produrre uno scarto interpretativo. In questo modo, l'ironia architestuale diventa uno strumento capace di rivelare la convenzionalità implicita dei testi e di mettere in tensione le forme sedimentate della comunicazione, mostrando dall'interno le possibilità creative offerte dalla tradizione discorsiva.

IV.2.1. Tradizioni discorsive: livello individuale o livello storico?

Coseriu si muove in modo autonomo e per certi versi isolato nel campo dello studio del testo, anche perché le sue considerazioni si inseriscono all'interno della sua più ampia e complessa architettura concettuale per spiegare il linguaggio in tutti i suoi aspetti. Inoltre, la sua opera del 1997 è concepita come di carattere introduttivo: «non è la trattazione compiuta di una disciplina già costituita, bensì l'abbozzo di una disciplina ancora da costituire» (Di Cesare in Coseriu, 2002: 18). Tuttavia, pur non avendo dato luogo a un vero e proprio indirizzo, in ambito neocoseriano la sua proposta ha stimolato un vivace dibattito su alcuni temi specifici. Ai fini della presente ricerca, è piuttosto rilevante la nozione di *Diskurstraditionen* – tradotta in italiano con "tradizioni discorsive" – introdotta da Peter Koch (1997) per rimodulare il modello coseriano a tre livelli[86].

Coseriu pone il testo nel livello individuale del linguaggio, chiamando la corrispondente *dynamis* col nome «espressive knowledge», che riguarda «how certain discourses should be constructed in certain situations» (Coseriu, 1985: XXIX). Pur concordando sull'autonomia di questo sapere rispetto al sapere linguistico in senso stretto, Koch (e poi altri studiosi tra cui Oesterreicher, Selig, Frank-Job) ritiene che la trattazione coseriana non riconosca a sufficienza la storicità delle convenzioni che regolano la produzione e la ricezione dei testi. Koch non aggiunge un nuovo livello formale, ma distingue più chiaramente tra il livello virtuale e quello attuale del sapere espressivo e colloca le tradizioni discorsive su un piano storico, capace di cogliere quell'insieme di norme che non rientrano nelle regole di una lingua particolare (perché di natura transculturale) ma sono più generali rispetto al sapere individuale del singolo parlante.

> Next to, or more appropriately transversely to the traditions or norms of the particular language, the text traditions or– as I call them– the discourse traditions or discourse norms are located' (Koch, 2023: 786).

Questo sapere di riferimento non può dunque, nella prospettiva di Koch, collocarsi sul piano puramente individuale, perché il concetto stesso di 'regola' implica una componente intersoggettiva che supera il singolo, perciò impone di postulare l'esistenza di un accordo sociale e storico (Koch, 2023: 787). Queste norme sono condivise da comunità non ristrettamente linguistiche, ma culturali, e sono soggette a cambiamento: vengono costantemente ratificate o (ri)negoziate nelle comunità in cui vengono praticate.

Il modello coseriano, allora, viene rivisitato in questo modo (cfr. *ibidem*):

[86] Koch (1997), *Diskurstraditionen: zu ihrem sprachtheoretischen Status und ihrer Dynamik*. Qui si citerà la traduzione inglese contenuta nell'opera *Manual of Discourse Traditions in Romance* (2023) curata da Winter-Froemel, Esme e Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta.

Level	*Area*	*Norm type*	*Rule type*
Universal	Activity of speaking	–	Rules of speaking ("Sprechregeln")
Historical	Particular language	Language norms	Rules of language ("Sprachregeln")
Historical	Discourse tradition	Discourse norms	Rules of discourse ("Diskursregeln")
Individual	Discourse	–	–

Viene distinta una «storicità primaria» che interessa le lingue come sistemi semiotici, e una «storicità secondaria» per dar conto di quella componente sovraindividuale che fa da sfondo alle attività collocate da Coseriu sul piano individuale. Questo secondo tipo di storicità comprende gli aspetti tradizionali, che sono anch'essi storici, ma che non vengono intesi come tecniche, bensì come risultato della relazione tra prodotti, tra un certo *ergon* e un altro *ergon*. Essa è limitata, poiché si riferisce ai testi già prodotti in una comunità, al patrimonio culturale, alla memoria testuale o discorsiva (Kabatek e Lòpez Serena, 2025: 4132). Secondo Koch, le tradizioni discorsive rappresentano un sottotipo di tradizioni culturali e implicano regole discorsive condivise che trascendono le singole lingue. La loro translinguisticità è dimostrata dal fatto che sono tendenzialmente trasponibili da una lingua all'altra, a patto che si riscontri una mutua influenza culturale.

Le tradizioni discorsive, perciò, «constitute linguistic conventions that transcend the level of such individual languages or varieties, but are still conditioned by the historical context in which they are effectively used by the speakers », e «[they] represent a subtype of cultural traditions » (Koch, 2023: 783). Includere le tradizioni discorsive nelle tradizioni culturali è una mossa per sottolineare le affinità con altri sistemi semiotici, che secondo Koch sono soggetti alle stesse dinamiche. In questo senso, «the notion of discourse traditions links the study of language to more general investigations of human behaviour» (*ibidem*).

Le regole del discorso che sono riunite nelle tradizioni discorsive non si limitano a regolare la scelta di determinati elementi linguistici (come i lessemi). Intervengono anche su un ventaglio molto più ampio di possibilità che non sono esclusivamente linguistiche, e talvolta neppure linguistiche in senso stretto: il metro, le modalità di esecuzione, la struttura narrativa, le trame ricorrenti, oppure le allusioni implicite a saperi culturali condivisi. Questi aspetti, pur non strettamente linguistici, contribuiscono in modo decisivo alla configurazione dei testi e alla riconoscibilità delle tradizioni discorsive (cfr. *ivi:* 792).

Le caratteristiche preminenti di questo concetto sono l'ancoraggio storico-sociale e la funzione normativa che svolgono nella produzione e ricezione dei testi, grazie a formule e strutture cristallizzate che fungono da modelli (cfr. Kabatek e Lòpez Serena, 2025: 4130). Osterreich aggiunge infatti:

> Discourse traditions or discourse-traditional characteristics are to be provisionally defined here as normative, conventionalised patterns of communicating linguistic meaning that control discourse production and discourse reception (Oesterreicher 1997 cit. in Winter-Froemel e Octavio De Toledo Y Huerta, 2023: 31).

Per il loro carattere consolidato, le tradizioni discorsive andrebbero a costituire un ulteriore tipo di *dynamis*, ma non è del tutto chiaro come interagirebbero con il sapere espressivo posto da Coseriu sul piano individuale. Viene in effetti riconosciuta l'importanza di questo specifico sapere, così come viene riconosciuta la necessità di chiarire il rapporto tra esso e la nuova nozione proposta:

> […] what Coseriu conceives as 'expressive knowledge' corresponds to a very important theoretical category (clearly distinct from 'idiomatic knowledge'). Expressive knowledge encompasses our ability to produce texts according to historical traditions and models (Koch, 2008b: 54).

Si può osservare che, secondo Koch, l'*expressive knowledge* non può essere concepita come pienamente individuale o attuale, poiché la realizzazione delle regole discorsive richiede una componente intersoggettiva. Tuttavia, Koch non colloca in modo definitivo l'*expressive knowledge* sul livello storico: piuttosto, mantiene una distinzione tra la competenza astratta del parlante e le pratiche storiche delle tradizioni discorsive, evidenziando come queste ultime forniscano lo sfondo normativo entro cui l'attività discorsiva individuale può concretizzarsi:

> As far as […] expressive knowledge is concerned, it is neither actual nor individual. The […] discourse rules provide […] the speaker with patterns to appropriately shape the actual, individual discourse. They refer to discourse traditions, namely to certain styles, genres, text types, discourse universes, speech acts, etc., each of which comprises classes of discourses. Insofar as this is a thoroughly historical knowledge, expressive knowledge belongs on the same level as idiomatic knowledge' (Koch 1987 cit. in *ivi:* 39).

L'idea che muove la riflessione di Koch è che l'attività discorsiva individuale debba essere guidata da uno sfondo di conoscenze comuni, senza il quale non si avrebbero riferimenti per produrre e interpretare testi. A svelare la problematicità di tale approccio è però l'elemento della creatività, che trova spazio solo nell'*energheia* degli effettivi parlanti. Come sottolineato da Bota:

> Coseriu defines this activity as creative, not as mere usage of preexisting signs but as an endless production of signs. This dynamic aspect can be briefly specified as

> production of the means of production, activity producing its own capacity or *dynamis*, and activity which is a permanent "going-beyond" (a permanent reworking and expansion of) this *dynamis* (Bota, 2011: 316)

Pertanto, distaccare le tradizioni discorsive dal sapere individuale rischia di ridurle a una realtà statica e di suggerire una passività nel rifarsi ad esse. Sicuramente le tradizioni discorsive sono lo spazio che favorisce e allo stesso tempo limita la creatività, ma ricomprenderle nel sapere espressivo sul piano individuale le reimmette in un'interazione dinamica tra soggetti attivi che, pur partendo da un sapere stabilizzato, possono con la loro creatività superare le regole esistenti e crearne di nuove: «Speaking as *energeia*, which creates something new beyond existing knowledge, is therefore rooted in the creative power of individual speakers» (Winter-Froemel e Octavio De Toledo Y Huerta, 2023: 43).

La proposta di Koch è da alcuni rigettata in quanto ritenuta inadeguata a incorporare l'aspetto della creatività, che risulta invece cruciale. Pur separando le tradizioni discorsive dal sapere individuale, in realtà Koch non intende renderle rigide o passive; al contrario, sottolinea come esse offrano uno sfondo di conoscenze condivise entro cui la creatività individuale può emergere. Le tradizioni discorsive forniscono modelli stabilizzati, ma la loro applicazione effettiva dipende dall'interpretazione e dall'innovazione dei parlanti, che possono ampliare, modificare o sovvertire le regole esistenti.

Da questo punto di vista, una soluzione da lui stesso avanzata è di riformulare il livello "individuale" di Coseriu come livello "attuale", sottolineando così la distinzione fondamentale tra gli aspetti virtuali e quelli attuali del linguaggio. Le regole linguistiche e discorsive appartengono necessariamente al dominio del virtuale: sono forme di conoscenza astratta che si attualizzano solo nell'uso, cioè nel discorso. È infatti il discorso il luogo in cui diversi tipi di regole e di conoscenze linguistiche trovano realizzazione concreta. Tuttavia, mentre la conoscenza delle regole del discorso – ciò che Coseriu definisce *expressive knowledge* – rimane collocata su un piano astratto, le tradizioni discorsive, con la loro natura storica e la loro dinamica interna, si situano a un livello propriamente storico. In questo modo Koch introduce una distinzione ulteriore: da un lato la dimensione virtuale delle conoscenze che rendono possibile il discorso; dall'altro le pratiche storicamente determinate che modellano effettivamente la forma dei testi. Vista in questi termini, quella di Koch non appare più come una scissione del livello storico, ma come una riconfigurazione del piano individuale per portare alla luce la dimensione storica *in nuce* nel concetto di sapere espressivo.

Un'alternativa per conciliare le due prospettive, ritenute entrambe legittime e importanti da tenere in conto, è l'introduzione del concetto di «discourse traditionality» (De Toledo y Huerta,

2018), spostando l'attenzione dunque dal prodotto storico a una caratteristica inerente all'attività del parlare. Secondo De Toledo y Huerta, l'obiettivo degli studi sulle tradizioni discorsive non dovrebbe essere quello di definire entità fisse, caratterizzate da un insieme stabile di tratti ricorrenti. Ciò che conta, piuttosto, è seguire i fenomeni linguistici lungo i percorsi che essi disegnano nel tempo, ricostruendone l'evoluzione e le trasformazioni. In questa prospettiva, la tradizione discorsiva non viene concepita primariamente come un prodotto, un'unità già data, bensì come una traiettoria storica, un movimento. È per questo che l'accento si sposta dalla tradizione in sé alla *tradizionalità discorsiva*: una proprietà che i fenomeni acquisiscono attraverso la loro ripetizione in specifiche costellazioni testuali. Questa ripetizione, però, non è mai lineare né costante; al contrario, può manifestarsi in forme diverse, discontinue, talvolta persino contraddittorie. Le tradizioni discorsive, dunque, non sono contenitori statici, ma processi dinamici che emergono dalle pratiche testuali e si trasformano con esse[87].

Le criticità del concetto di tradizioni discorsive sono essenzialmente due. La prima è la legittimità di collocare queste tradizioni nel livello storico, che abbiamo esplorato poc'anzi. La seconda, invece, riguarda l'eterogeneità e la ricchezza di fenomeni che include al suo interno, che rischia di minarne la particolarità. Infatti, tra le tradizioni discorsive si devono includere «text types, genres, styles, rhetorical genera, forms of conversation, speech acts etc. such as the medication package insert, the sonnet, Mannerism, panegyrica, talk shows, feudal oaths and so on» (Koch, 2023: 787). Quindi generi, stili, registri, tipi testuali e così via vengono riuniti sotto una stessa categoria. Questa riunificazione è senza dubbio importante, e tuttavia non del tutto soddisfacente. È infatti ampiamente riconosciuto il potere condizionante esercitato da forme standardizzate che circolano all'interno di comunità non strettamente linguistiche, che fungono da modelli e da cui si desumono sensi aggiuntivi che il testo non veicola esplicitamente, ma suggerisce collocandosi all'interno di una certa categoria. Tutto ciò è già *in nuce* nella condizione di intertestualità posta da Beaugrande e Dressler e dalla maggior parte degli studiosi (lo stesso Koch la menziona nel suo saggio). Anche Coseriu (2002: 110) rileva l'incidenza dell'intertestualità: «il senso non deriva unicamente dalla struttura del testo, ma anche da certe relazioni di segmenti di testo con testi già esistenti. Non di rado il senso completo dei testi […] si dischiude solo nel contesto della *ouvres* di un autore o di una complessa tradizione letterario-culturale».

[87] «The task is therefore not to establish DTs that are supposedly characterised by such and such common phenomena that are repeated, but to follow these phenomena along the textual itineraries that they trace during their evolution. Rather than establishing the DT as a product, it is more important to delineate its trajectory; […]. More important than the traditions themselves, therefore, is discursive traditionality, conceived as a property associated with the phenomena, which they acquire and shape as their repetition in certain textual constellations increases, and which, moreover, is by no means necessarily linear or constant over time, but may have […] different specific manifestations […]» (De Toledo y Huerta, 2018: 121).

Molti di questi fenomeni, però, vengono dati per scontati da Koch e dai suoi successori, senza ricevere una vera e propria definizione. Non si specifica, per esempio, che cosa sia un genere, né un tipo testuale, e così via. Oltretutto, non vengono delineati i rapporti tra questi diversi livelli strutturali del testo, che non possono essere messi tutti sullo stesso piano. Per esempio, alcuni di questi elementi che si potrebbero definire architestuali si manifestano e agiscono a livello microstrutturale (cfr. *infra* IV.5 e V.2.3). È il caso dei registri e degli stili. Altre forme invece riguardano il livello macrostrutturale, e si differenziano ulteriormente in forme sovraculturali (come ad esempio i tipi testuali, che rimandano alla forza illocutiva predominante in un testo) e forme culturalmente determinate più o meno specifiche (per esempio, nel genere "romanzo" rientrano testi di ogni epoca, ma sarebbe arbitrario equiparare i romanzi antichi, come il *Satyricon*, coi romanzi moderni, senza le dovute operazioni di contestualizzazione).

Il concetto di tradizione discorsiva è fin da subito qualificato come «subject to change», eppure non vengono precisati dei criteri attraverso cui sia possibile trattare in modo analogo tradizioni così diverse per tempo e per contesto. Non viene dunque spiegato in che modo questi diversi fenomeni che ricadono nelle tradizioni discorsive interagiscono fra loro, mancando quindi di fornire dei criteri per valutarli nel loro insieme. In che misura è legittimo paragonare una formula a un genere? Come può avvenire questo confronto? Queste sono alcune delle domande a cui non viene data una risposta chiara.

Inoltre, gli attori di riferimento nel costituirsi e nel proliferare di queste tradizioni discorsive non sono le comunità linguistiche, ma piuttosto dei «cultural groups – across language communities: by professions, literary traditions, political movements etc.» (Koch, 2023: 791). Koch considera le tradizioni discorsive come un tipo di fenomeno omogeneo dal punto di vista concettuale, ma riconosce che esse differiscono notevolmente per scala e diffusione. Alcune interessano gruppi culturali ampi, altre sono molto specifiche; la categoria rimane la stessa, ma la sua applicazione e il suo sviluppo dipende dalla dimensione e dal contesto del gruppo culturale. Non esistono però criteri univoci per definire la grandezza o i confini di un gruppo culturale, e queste differenze influiscono sul modo in cui le tradizioni si consolidano, si diffondono e si trasformano. In questo senso, vi è il rischio di equiparare fenomeni che forse non sono così direttamente paragonabili.

Secondo Kabatek e Pusch (2011), il punto di raccordo tra Koch e la prospettiva originaria di Coseriu risiede in un ampliamento del concetto di *discorso ripetuto*:

> We define discourse tradition (DT) as the repetition of a text or a textual form or a particular way of writing or speaking that acquires the value of a sign of its own (and is hence signifiable). A DT may emerge in relation to any expressive finality or to any

> element of content whose repetition establishes a link between actualization and tradition, i. e., any relation that may be established between two elements of tradition (acts of communication or referential elements) and evocates a particular textual form or a particular use of linguistic elements (Kabatek e Pusch, 2011: 172).

«DTs can thus be seen as textual models that have been traditionally fixed through repetition, just as particular texts– or expressions– can become fixed as phraseological units» (Winter-Froemel e De Toledo Y Huerta, 2023: 33). Coseriu presenta la nozione di discorso ripetuto tra i possibili tipi di relazioni di un segno nel testo con altri segni, in questo caso con segni presenti in altri testi. Essa riguarda sequenze di segni considerate locuzioni fisse tramandate nella loro interezza, come modi di dire o proverbi: «il discorso ripetuto è la possibilità di utilizzare nei testi i segni in modo tale che debbano essere intesi come allusione ad una sequenza di segni preconfezionata, già esistente» (Coseriu, 2002: 109). Pur riconoscendo l'importanza della ripetizione come meccanismo di consolidamento, la trattazione coseriana non sviluppa la dimensione storica e sociale che caratterizza invece le tradizioni discorsive secondo Koch.

Un argomento che si potrebbe eventualmente esplorare è il rapporto tra le tradizioni discorsive e il concetto di *intorni* cui si è dedicato Coseriu fin dal 1956[88]. In entrambi i casi si tratta di una dimensione contestuale in senso ampio che permette al testo di esprimere più di quanto effettivamente viene detto a livello esplicito. Gli intorni «concernono l'intera molteplicità di relazioni esistenti tra un segno e una sequenza di segni o anche un testo completo da una parte, e le conoscenze ed esperienze di cui dispongono coloro che utilizzano i segni riguardo ai possibili oggetti della designazione dall'altra» (Coseriu, 2002: 130). Possono dunque intendersi come insieme di specificazioni dei più generici *contesto* (l'ambiente puramente linguistico del segno nel testo) e *situazione* (l'ambiente non linguistico del segno nel testo, le circostanze che accompagnano l'atto linguistico, eventualmente anche certe informazioni che il parlante presuppone tacitamente nell'ascoltatore).

La classificazione coseriana per differenziare i diversi intorni è assai dettagliata. Innanzitutto, si individuano quattro campi principali d'intorni, contraddistinti dal parlare concreto e dal locutore (situazione), dal segno linguistico e dalla sua posizione di riferimento nel sistema (regione), dal segno linguistico contingentemente usato nel testo e dai suoi "intorni verbali" (contesto) e infine da un sistema di riferimento (universo del discorso).

In particolare, la *situazione* (che secondo Coseriu viene trattata in modo vago e non omogeneo dalla pragmatica e dalla linguistica testuale) consiste esclusivamente in circostanze e relazioni spazio-temporali che viene istituito dal parlare stesso. Coincide dunque con l'*origo* bühleriana,

[88] Peraltro, è proprio nel saggio *Determinacion y entorno* che Coseriu parla per la prima volta di «linguistica del texto».

ovvero con l'*hic et nunc* dell'atto linguistico, che coinvolge due soggetti e la costellazione di fatti che ne risulta. Per *regione* Coseriu intende l'insieme degli spazi nei quali un segno linguistico è funzionale all'interno di determinati sistemi di significati. All'interno di questa nozione generale egli distingue tre articolazioni: zona, ambito e ambiente. La *zona* corrisponde all'area geografica in cui un segno è conosciuto, cioè al confine spaziale della sua diffusione linguistica. L'*ambito* riguarda invece la sfera culturale in cui gli oggetti designati sono familiari ai parlanti. Infine, l'*ambiente* designa la regione definita socialmente o culturalmente – per esempio la famiglia, la scuola, un gruppo professionale e così via – in cui il segno trova la propria collocazione d'uso.

Con *contesto* Coseriu (2002: 124) rimanda a qualcosa di più ampio del senso tradizionale, cioè alla «realtà complessiva che circonda un segno. A sua volta questa realtà può consistere in "segni" o in "non-segni"». In primo luogo, Coseriu identifica un *contesto idiolinguistico*, che riguarda la relazione *in absentia* tra i segni di un testo concreto e gli altri elementi segnici della stessa lingua. Diverso è il *contesto di discorso*, che corrisponde grossomodo al cotesto e comprende sia gli elementi immediatamente circostanti di un testo, sia quelli più distanti o mediati da segnali coesivi[89]. Infine, ampio e sfaccettato è il dominio del *contesto extralinguistico*, che comprende vari sottoinsiemi: il *contesto fisico*, costituito dalle cose a cui il segno aderisce direttamente; il *contesto empirico*, cioè gli oggetti e gli eventi noti agli interlocutori; il *contesto naturale*, legato alla conoscenza condivisa del mondo; e il *contesto pratico*, che ingloba le condizioni pragmatiche della situazione comunicativa. A questi si aggiungono due livelli più astratti: il *contesto storico*, che può essere particolare o generale e può riferirsi tanto all'attualità quanto al passato; e il *contesto culturale*, costituito dalle tradizioni e dai saperi condivisi di una comunità. Tutti questi intorni si differenziano dall'universo di discorso, che non descrive ciò che circonda il testo, ma «il sistema universale di significati di cui fa parte un testo e mediante il quale quest'ultimo acquista validità e un senso specifico» (*ivi:* 124). In tal modo, Coseriu offre una griglia di analisi estremamente fine che permette di separare in modo netto i diversi piani contestuali, evitando sovrapposizioni concettuali e rendendo operativa la distinzione tra ciò che appartiene alla lingua, ciò che appartiene al discorso e ciò che dipende dalla situazione o dalla cultura.

Alla luce di questa articolazione, è evidente che le tradizioni discorsive toccano diversi livelli degli intorni – in particolare il contesto storico, quello culturale e, in parte, l'universo di discorso il quale «è costituito da ogni forma di interpretazione del mondo, ogni particolare modalità di parlare coerentemente del mondo» (*ivi:* 129) – ma non coincidono con nessuno di essi. Le

[89] Particolarmente interessante in questo senso è il *contesto di discorso negativo*, ossia il non detto di un testo, ai vuoti «riconosciuti dall'interprete come presupposizioni di ciò che viene detto, come qualcosa che si deve tacitamente "colmare"» (*ivi:* 125). Questo aspetto sarà molto trattato nei paragrafi successivi dedicati al testo come spazio dialogico e cooperativo (cfr. *infra*, IV. 3).

tradizioni discorsive non si limitano infatti a descrivere il quadro di conoscenze o condizioni entro cui un testo si produce o si comprende: esse riguardano modalità convenzionali e storicamente consolidate di costruire testi, ossia regolarità formali e funzionali che appartengono alla dimensione delle pratiche discorsive. Sebbene gli intorni possano fornire lo sfondo culturale e storico entro cui tali pratiche emergono, non spiegano la specificità dei fenomeni che le tradizioni discorsive intendono descrivere né la loro natura di norme testuali ripetute e riconoscibili.

In ogni caso, Coseriu stesso aveva postulato una tradizionalità del livello individuale (cfr. Kabatek, 2018; 2021). Vi sono in effetti alcuni passi in cui si riferisce a «tradizioni particolari, indipendenti cioè da una determinata lingua» (Coseriu, 2002: 67), secondo modelli tramandati storicamente, tra cui sono menzionati i generi letterari. Ci si sofferma anche sulle «specie testuali», individuabili registrando tratti comuni a più testi, che vengono equiparate ai tipi linguistici (isolante, agglutinante, flessivo etc.). Queste possibili comunanze vanno «dai procedimenti testuali fissi e individuali per l'espressione del senso, sino alle macrostrutture che sul piano dell'espressione non hanno più bisogno di essere unitarie in senso rigoroso». (*ivi:* 184).

La riflessione di Coseriu sul tema è breve e per certi versi oscura. Sebbene questi accenni lascino intravedere una certa apertura verso fenomeni storicamente sedimentati e riconoscibili oltre i limiti delle singole lingue, la trattazione coseriana rimane nel complesso frammentaria. È proprio su questo terreno che l'elaborazione successiva di Koch si rivela particolarmente fruttuosa, poiché propone una concettualizzazione apposita delle tradizioni discorsive, chiarendone lo statuto tra i vari livelli del linguaggio. L'idea di tradizione discorsiva permette infatti di osservare il modo in cui forme, schemi e modelli di testualità si trasmettono nel tempo, contribuendo alla costituzione di aspettative interpretative e configurando vere e proprie costellazioni formali che orientano sia la produzione sia la comprensione dei testi.

Tuttavia, come si è visto, la categoria rischia di risultare metodologicamente fragile: più che fornire un principio esplicativo, tende a registrare la presenza di tratti ricorrenti senza chiarire in base a quali criteri debbano essere raggruppati né quale sia il loro statuto teorico. Le tradizioni discorsive mettono in luce la persistenza storica di configurazioni formali e procedurali, ma non definiscono con precisione quali siano le unità rilevanti, né come queste si relazionino tra loro, né quali effetti di senso ulteriori tali relazioni rendano accessibili. Ne deriva una nozione estremamente feconda per descrivere la dimensione socio-storica del discorso, ma che richiede strumenti analitici rigorosi per evitare una moltiplicazione incontrollata delle categorie o un uso impressionistico delle etichette. È in questa tensione tra forte potenzialità euristica e debole delimitazione teorica che si colloca, in ultima analisi, la principale difficoltà del concetto.

In questa ricerca si cercherà di valorizzare le suggestioni offerte dalle tradizioni discorsive, mettendole in dialogo con il dibattito sulla definizione delle forme dell'intertestualità. Da questo punto di vista, la classificazione proposta da Genette appare più solida nel circoscrivere i diversi livelli di relazione tra testi e nel fornire un quadro più stabile entro cui collocare quelle comunanze strutturali che spesso confluiscono nella nozione di tradizione discorsiva.

IV.3. Il testo come spazio dialogico. Verso una pragmatica del testo

> Ecco, ora si rompono gli indugi e questo lettore, sempre accanto, sempre addosso, sempre alle calcagna del testo, lo si colloca nel testo. Un modo di dargli credito ma, al tempo stesso, di limitarlo e di controllarlo
>
> *Umberto Eco* (1979: 19)

> C'è sempre qualcosa d'essenziale che resta fuori dalla frase scritta, anzi, le cose che il romanzo non dice sono necessariamente di più di quelle che dice, e solo un particolare riverbero di ciò che è scritto può dare l'illusione di stare leggendo anche il non scritto.
>
> *Italo Calvino,* Se una notte d'inverno un viaggiatore

Come accennato più volte, l'ironia ha due precondizioni fondamentali: la presenza di almeno due interlocutori e la dimensione contestuale, alla luce della quale si manifesta una contraddizione tra ciò che l'enunciato esprime esplicitamente e la situazione di fatto. Nel prossimo capitolo ci si soffermerà sul secondo di questi presupposti. Per spiegare infatti la presenza di enunciati o testi che risultano ironici pur senza conoscere il contesto di enunciazione bisogna postulare una dimensione che ne svolga una funzione analoga, che nella mia ipotesi è la rete intertestuale, arricchita filosoficamente della riflessione bachtiniana sul concetto di interdiscorsività.

Ai fini della comunicazione, l'aspetto che consente questo passaggio consiste in una delle funzioni principali del contesto, ossia quella di fornire informazioni di natura enciclopedica che permettono alle espressioni linguistiche di assumere senso e di svolgere un ruolo attivo nelle pratiche sociali che le coinvolgono. Nei casi limite, quali ad esempio quelli ironici, il contesto in riferimento al quale si deve interpretare un testo orienta verso un senso implicito che ribalta radicalmente quello esplicitamente veicolato. Tuttavia, i testi non fanno soltanto leva sul mondo

extralinguistico per acquisire senso, ma anche sulle convenzioni discorsive sedimentate e sulle forme date dall'intertestualità. Come sostenuto da Eco (1979: 36), «la società riesce a registrare una informazione enciclopedica solo in quanto essa è stata fornita da testi precedenti».

In questo senso, l'intertestualità non può né essere ridotta a un semplice insieme di citazioni e rimandi più o meno espliciti, né concepita come un elemento accessorio che accompagna il testo dall'esterno. Al contrario, essa svolge una funzione strutturale nell'organizzazione del senso, operando come una forma di contestualizzazione interna al testo. Attraverso l'attivazione di memorie testuali, convenzioni discorsive e aspettative interpretative, l'intertestualità orienta la lettura, restringendo, assieme al mondo extralinguistico, il campo delle interpretazioni possibili e conferendo agli enunciati un determinato senso. Una grande quantità delle informazioni necessarie al senso non si ritrovano nel testo come parte esplicita della sua manifestazione linguistica, ma «è piuttosto postulata come il risultato di operazioni complesse di inferenza testuale basata su competenza intertestuale» (*ivi:* 13). Perciò, pur non coincidendo con il contesto situazionale, l'intertestualità ne assume alcune funzioni fondamentali, come la produzione di presupposti su cui si basa il testo. L'intertestualità si configura così come una cornice capace di incidere sul modo in cui il senso emerge e si articola, rendendo conto di fenomeni – come l'ironia architestuale – che sembrano inscritti nella stessa struttura testuale.

In una certa misura, questa ipotesi è insita nella «pragmatica del testo» proposta da Eco in *Lector in fabula* (1979), come si intravede nel seguente passo:

> Sappiamo d'altra parte che ogni sforzo di definire una forma significante senza investirla già di un senso è vano e illusorio, così che ogni formalismo assoluto altro non è che un contenutismo mascherato. Isolare delle strutture formali significa riconoscerle come pertinenti rispetto a una ipotesi globale che si anticipa sul verso dell'opera; non c'è analisi di aspetti significanti pertinenti che non implichi già un'interpretazione e quindi un riempimento di senso (*ivi:* 19)

In sostanza, nel momento in cui riconduciamo un testo a una certa forma testuale guardando alle sue strutture formali lo stiamo già investendo di senso e siamo già orientati a ricostruire il progetto complessivo a cui il testo mira. In altre parole, analizzare la forma significa anticipare una lettura globale dell'opera. Ripetendo non vanamente l'ultima frase, «non c'è analisi di aspetti significanti pertinenti che non implichi già un'interpretazione e quindi un riempimento di senso».

Tutto ciò ci riconduce così alla prima precondizione a cui si è accennato, che costituirà l'oggetto del seguente paragrafo, ovvero l'imprescindibilità del ricevente nella generazione del senso di un testo. Dal momento che il senso deve essere ricostruito non solo sulla base della conoscenza del codice, ma anche attraverso informazioni ricavate contestualmente, sia dal mondo extralinguistico sia dall'intertestualità, diventa necessario concepire il testo non come

un'entità autosufficiente, ma come uno spazio cooperativo, in cui è presupposto un destinatario chiamato a svolgere tali percorsi inferenziali. Un elemento definitorio del testo è quindi:

> l'attività cooperativa che porta il destinatario a trarre dal testo quel che il testo non dice (ma presuppone, promette, implica ed implicita), a riempire spazi vuoti, a connettere quello che vi è in quel testo con il tessuto dell'intertestualità da cui quel testo si origina e in cui andrà a confluire (*ivi:* 11).

Il destinatario a cui si allude non è un individuo particolare, si tratta di un «elemento astratto ma costitutivo del gioco testuale» (*ivi:* 13): «il lettore come principio attivo dell'interpretazione è parte del quadro generativo del testo stesso» (*ivi:* 14). Ora è dunque possibile comprendere appieno ciò che si è detto in IV.1, e cioè che, nel definire il concetto di testo, non si può mai del tutto prescindere dai fattori pragmatici chiamati in causa. C'è una profonda relazione della comunicazione con la «disponibilità della conoscenza di fondo, della prontezza nell'ottenere questa conoscenza di fondo e della buona volontà dei partecipanti all'atto comunicativo» (Bar-Hillel, 1970: 271). Per questo motivo, «il funzionamento di un testo (anche non verbale) si spiega prendendo in considerazione, oltre o invece del momento generativo, il ruolo svolto dal destinatario nella sua comprensione, attualizzazione, interpretazione, nonché il modo in cui il testo stesso prevede questa partecipazione» (Eco, 1990: 28).

Il testo si muove però in equilibrio tra stimolazione e limitazione del ricevente, la cui attività inferenziale non è mai del tutto libera, ma è sempre guidata dal modo in cui il testo si organizza. Il senso non è solo nel testo, né solo nel ricevente, ma nasce dall'interazione tra le due parti: il senso è programmato dal testo e attualizzato dal ricevente. È precisamente in questo spazio di cooperazione, di presupposti testuali e di inferenze programmate, che diventa possibile spiegare forme di ironia non dipendenti dal contesto situazionale, ma inscritte nella struttura stessa del testo. Diventa allora cruciale rintracciare l'insieme di regole pragmatiche che stabiliscono come e a quali condizioni il destinatario sia co-testualmente autorizzato a collaborare per attualizzare il non-detto del testo.

Bisogna quindi apportare delle importanti integrazioni al concetto di testo rispetto a quanto finora esaminato, e cioè bisogna qualificarlo come «macchina presupposizionale», che «esige dal lettore un fiero lavoro cooperativo per riempire spazi di non-detto o di già-detto rimasti per così dire in bianco» (Eco, 1979: 36). Un aspetto fondamentale per cui il testo non può prescindere dal ricevente che postula e che costruisce via via nella sua organizzazione è che esso è intessuto di non detto, intendendo con ciò non manifestato in superficie, a livello di espressione:

> Il testo lascia i propri contenuti allo stato virtuale attendendosi dal lavoro cooperativo del lettore la loro attualizzazione definitiva (*ivi:* 37).

> Un testo, quale appare nella sua superficie (o manifestazione) linguistica, rappresenta una catena di artifici espressivi che debbono essere attualizzati dal destinatario. […]. In quanto da attualizzare, un testo è incompleto (*ivi:* 69)

Il passo più importante, che esplora questa natura del testo è il seguente, in cui si sottolinea la crucialità del «plusvalore di senso» prodotto dall'attività cooperativa del destinatario:

> Il testo è dunque intessuto di spazi bianchi, di interstizi da riempire, e chi lo ha emesso prevedeva che essi fossero riempiti e li ha lasciati bianchi per due ragioni. Anzitutto perché un testo è un meccanismo pigro (o economico) che vive sul plusvalore di senso introdottovi dal destinatario […]. […] un testo vuole lasciare al lettore l'iniziativa interpretativa, anche se di solito desidera essere interpretato con un margine sufficiente di univocità. Un testo vuole che qualcuno lo aiuti a funzionare.
>
> […] un testo postula il proprio destinatario come condizione indispensabile non solo della propria capacità comunicativa concreta ma anche della propria potenzialità significativa. In altri termini, un testo viene emesso per qualcuno che lo attualizzi – anche se non si spera (o non si vuole) che questo qualcuno concretamente ed empiricamente esista (*ivi:* 72).

Per cogliere la pervasività del non-detto di cui un testo è intessuto, si consideri quanti passaggi inferenziali sono necessari per ricostruire il senso di un enunciato brevissimo, riportato da Eco: «Giovanni entrò nella stanza. "Sei tornato, allora!", esclamò Maria, raggiante». Innanzitutto, il lettore deve stabilire la coreferenza tra Giovanni e il "tu" implicito in «Sei tornato»: in assenza di ulteriori chiarimenti, egli assume che un personaggio si rivolga all'altro, dato che non sono nominati altri individui. Ma i movimenti cooperativi non si esauriscono qui. L'uso del determinativo «la» in riferimento a stanza induce a supporre che entrambi i personaggi si trovino nello stesso luogo. Il verbo «tornare» implica un precedente allontanamento, mentre l'avverbio «allora» segnala che Maria non si aspettava tale ritorno e, come suggerisce l'aggettivo «raggiante», che ne sia felice e che lo desiderasse.

Per Eco il testo è da una parte strutturalmente generativo (predispone percorsi di senso possibili), dall'altra pragmaticamente generato (il senso si compie solo nella cooperazione interpretativa). In termini operativi, affermare che il testo ingloba un ricevente astratto, ossia un insieme di letture possibili, significa che mette in atto una strategia in previsione delle mosse altrui. Fondamentale in questo senso è la nozione di "Lettore modello", da intendersi come strategia testuale che costruisce con vari meccanismi i passaggi inferenziali che dovranno essere compiuti per attualizzare il testo[90]. Sebbene Eco elabori questo concetto (e molti di quelli esposti

[90] Pur non potendo sviluppare questo tema in questa sede, si segnalano la consonanza tra la semiotica interpretativa di Eco e l'estetica della ricezione sviluppata dalla Scuola di Costanza, in particolare nel pensiero di Wolfgang Iser. In entrambi i casi, il senso del testo non è concepito come interamente dato, ma come il risultato di un processo interpretativo che coinvolge attivamente il lettore. La nozione echiana di *Lettore Modello* presenta evidenti punti di contatto con il lettore implicito iseriano, così come l'attenzione per l'orizzonte d'attesa e per le competenze enciclopediche necessarie all'attualizzazione del testo. Pur muovendosi entro quadri teorici distinti – semiotico da un

in *Lector in fabula*) a partire dal testo narrativo e per il testo narrativo, i meccanismi di cooperazione da lui descritti riguardano più in generale il funzionamento del testo come dispositivo inferenziale. Per questo motivo, non si riporteranno i livelli di cooperazione elencati e indagati da Eco, in quanto adatti perlopiù all'analisi del testo narrativo. Tuttavia, una nozione come quella di Lettore modello risulta indispensabile e costitutiva di ogni tipo di testo.

> Il Lettore Modello è un insieme di *condizioni di felicità*, testualmente stabilite, che devono essere soddisfatte perché un testo sia pienamente attualizzato nel suo contenuto potenziale (*ivi:* 84, corsivo nel testo)

Questa definizione evidenzia come il testo presupponga un destinatario che possieda le competenze e le conoscenze necessarie per completare il senso implicito. In altre parole, il testo viene considerato pienamente realizzato solo quando queste "condizioni di felicità" sono soddisfatte, cioè quando il lettore riesce a attivare le inferenze, a riconoscere i presupposti, a cogliere le implicature e a completare ciò che il testo lascia implicito.

Il Lettore modello è quindi costituito dal complesso di operazioni interpretative che si suppone (e si esige) che sappia compiere, e viene costruito attraverso diversi strumenti. Innanzitutto, per quanto riguarda i testi verbali, la scelta della lingua e del patrimonio lessicale stabilisce il livello di conoscenze richieste e la familiarità necessaria per comprendere il testo. Accanto a questo, il testo seleziona un tipo di enciclopedia implicita, decidendo cosa dare per scontato e cosa, invece, deve essere spiegato o reso evidente al lettore. Lo stile adottato, i segnali di genere – come l'incipit tipico di una fiaba *C'era una volta in un paese lontano* – e la struttura stessa del testo forniscono ulteriori indicazioni interpretative. Infine, gli indizi narrativi o argomentativi e le aspettative che il testo suscita contribuiscono a orientare la lettura, guidando il destinatario nel processo cooperativo di attualizzazione del significato.

L'autore da un lato presuppone ma dall'altro istituisce la competenza del proprio Lettore Modello. Prevedere il proprio Lettore Modello non significa "sperare" che esista, bensì muovere il testo in modo da costruirlo. Un testo non solo riposa su, ma contribuisce a produrre un insieme di competenze. Utilizzando una metafora di Marrone (2011: 15), «è il comportamento progettato entro un edificio o un appartamento a far comportare chi li abita in quel determinato modo».

Il testo contiene al proprio interno istruzioni interpretative, segnali, vincoli, presupposizioni e strutture che orientano il lavoro inferenziale del destinatario e ne delimitano il campo di azione. Questi elementi non rinviano alle intenzioni psicologiche dell'autore empirico, ma alle intenzioni che il testo mette in scena attraverso la propria organizzazione formale. Le cosiddette "intenzioni

---

lato, fenomenologico-ermeneutico dall'altro – entrambe le prospettive condividono l'idea che la testualità si definisca in relazione alle strategie di cooperazione interpretativa che essa sollecita.

virtuali" non coincidono dunque con ciò che l'autore ha effettivamente pensato o voluto, bensì con ciò che il testo è programmato per far intendere, e che il Lettore Modello è chiamato a riconoscere e ad attualizzare nel processo interpretativo.

In questo quadro risulta fondamentale richiamare la distinzione, ormai classica, tra *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris*, ricordata da Eco ne *I limiti dell'interpretazione* (1990). Con *intentio auctoris* si intende l'insieme delle intenzioni psicologiche e comunicative del soggetto empirico che ha prodotto il testo; si tratta tuttavia di un livello che, dal punto di vista dell'analisi testuale, resta in larga misura inaccessibile e metodologicamente poco produttivo. All'estremo opposto, l'*intentio lectoris* rinvia alle interpretazioni effettivamente elaborate dai lettori empirici, le quali possono essere più o meno arbitrarie, idiosincratiche o storicamente situate. Tra questi due poli si colloca l'*intentio operis*, vale a dire l'insieme delle istruzioni interpretative, dei vincoli e delle potenzialità di senso in riferimento ai sistemi di significazione del testo e alla propria coerenza testuale. È a questo livello che va situata la cooperazione interpretativa implicata dal testo: non come recupero delle intenzioni dell'autore reale, né come libera proiezione del lettore empirico, ma come attualizzazione delle possibilità di senso previste e regolate dall'organizzazione testuale.

> L'iniziativa del lettore consiste nel fare una congettura sulla *intentio operis*. Questa congettura dev'essere approvata dal complesso del testo come tutto organico. Questo non significa che su un testo si possa fare una e una sola congettura interpretativa. In principio se ne possono fare infinite. Ma alla fine le congetture andranno provate sulla coerenza del testo e la coerenza testuale non potrà che disapprovare certe congetture avventate (Eco, 1990: 34).

Il concetto di *intentio operis* consente di pensare l'intenzionalità di un testo in maniera autonoma rispetto all'autore e al lettore. Come sottolinea Eco, non sempre ciò che il testo comunica coincide con ciò che l'autore intendeva dire (*intentio auctoris*), né si riduce alle interpretazioni dei destinatari (*intentio lectoris*). L'*intentio operis* riguarda ciò che il testo, nella sua struttura, nei suoi schemi linguistici e nelle convenzioni che attiva, propone come senso e guida interpretativa. Il testo porta con sé le proprie istruzioni e la propria direzione interpretativa, vincolata dalle convenzioni testuali e dagli usi linguistici consolidati. In questo senso, l'*intentio operis* diventa un concetto chiave per spiegare la stabilità del senso di un testo e la possibilità di rilevare coerenza anche in testi frammentari o apparentemente incoerenti, perché l'intenzionalità del testo emerge dalla sua stessa struttura e dalle regole implicite del tipo testuale a cui appartiene.

Tutti questi elementi concorrono a delineare un'unica tesi di fondo: la cooperazione interpretativa non è un'aggiunta esterna al testo, ma una dimensione strutturale della sua organizzazione semantica. Alla luce di quanto detto, come si vedrà nel Capitolo V, l'ironia architestuale può essere descritta come un fenomeno che rende particolarmente visibile la natura

cooperativa del testo. Poiché il senso ironico non coincide mai con ciò che è esplicitamente enunciato, esso richiede un lavoro interpretativo che non può essere affidato né alla sola conoscenza del codice né alla ricostruzione delle intenzioni dell'autore empirico. L'effetto ironico emerge infatti solo se il destinatario è in grado di attivare presupposti, inferenze e competenze enciclopediche che il testo stesso predispone. Ciò permette di spiegare l'esistenza di testi ironici che risultano tali anche in assenza di informazioni sul contesto di enunciazione, e che fondano invece il proprio funzionamento su convenzioni discorsive e intertestuali condivise.

In questo senso, l'ironia non appare come un semplice effetto retorico o come un gioco intenzionale dell'autore, ma come un dispositivo testuale che sfrutta strutturalmente il non-detto, le presupposizioni e le aspettative interpretative del Lettore Modello. L'ironia rende così visibile, in forma concentrata, il funzionamento ordinario del testo come spazio dialogico e cooperativo. Nella sua forma architestuale, essa risulta un gioco metalinguistico sulle convenzioni narrative, dove l'autore vuole mettere in questione una regola di genere assai assestata.

IV.4. Competenza testuale e competenza intertestuale

In linea generale, si può definire la competenza testuale come la capacità di produrre e interpretare testi in quanto unità coerenti e compiute di senso, utilizzando le conoscenze sulle proprietà linguistiche, le convenzioni strutturali, i vincoli pragmatici e le relazioni intertestuali che permettono a un testo di funzionare come tale. Si vede dunque come essa, pur sfruttando la competenza linguistica, abbia una sua autonomia irriducibile.

La competenza testuale, tuttavia, non può essere pensata in modo indipendente dalla competenza intertestuale, basata su una porzione dell'enciclopedia di un parlante e che riguarda l'insieme di conoscenze di altri testi, siano essi verbali o multimodali[91]. In modo estremamente incisivo, Beaugrande e Dressler (1984: 269) sostengono che «il concetto stesso di testualità esige che si indaghi sull'influsso dell'intertestualità». In effetti, come puntualizza Eco (1979: 109), «nessun testo viene letto indipendentemente dall'esperienza che il lettore ha di altri testi», e tra

[91] Bernardelli (2010) suggerisce la possibilità di accostare il tema dell'intertestualità col concetto echiano di enciclopedia. Per quanto questa suggestione risulti indubbiamente interessante, istituire in modo sistematico questa relazione implicherebbe un confronto approfondito con la semiotica generale echiana, operazione che eccede gli obiettivi del presente lavoro. Va inoltre notato che, nel saggio dedicato all'ironia intertestuale, Eco (2016) fa riferimento solo in modo marginale e non tecnico alla "enciclopedia testuale" nel senso generico di conoscenza delle opere e dei modelli pregressi da parte di un soggetto. Per queste ragioni, il concetto di enciclopedia non verrà trattato, pur riconoscendone la pertinenza teorica sullo sfondo della riflessione sull'intertestualità.

questi testi bisogna includere non soltanto quelli linguistici: «la competenza intertestuale comprende *tutti* i sistemi semiotici familiari al lettore» (*ibidem*).

La competenza testuale comprende, per definizione, la competenza intertestuale. L'interpretazione di un testo deve molto alla capacità del lettore di riconoscere le convenzioni e le strategie che la tradizione dei testi ha progressivamente sedimentato: generi, forme discorsive, usi retorici, *topoi*, formule narrative o stilistiche. Poiché tali convenzioni risiedono nella memoria dei testi precedenti, ogni atto interpretativo attiva un repertorio intertestuale che funziona come contesto. In questo senso, comprendere un testo significa sempre, almeno in parte, riconoscere come altri testi hanno funzionato; la competenza intertestuale è dunque una delle condizioni preliminari che rendono possibile la competenza testuale.

La crucialità della competenza intertestuale non riguarda soltanto l'interpretazione di testi, ma anche, a monte, l'enumerazione dei possibili usi di un lessema, che potrebbero essere genericamente definiti come "accezioni". Poiché «la società riesce a registrare una informazione enciclopedica solo in quanto essa è stata fornita da testi precedenti» (*ivi:* 36), «non si dà rappresentazione enciclopedica di un lessema senza far riferimento agli usi che di quel lessema si sono fatti in testi precedenti» (*ivi:* 105). Si pensi all'esempio della parola "Verbo". Il fatto che, in contesti teologici cristiani, questo termine indichi "la parola di Dio" non è un'accezione data meramente dalla realtà extralinguistica, ma è piuttosto determinata da un uso codificato all'interno di uno specifico universo di discorso. Un ulteriore esempio è rappresentato dalle informazioni ulteriori che si possono ricavare non sulla base di regole linguistiche, ma sulla base di convenzioni testuali note. Eco riporta il caso del titoletto del primo capitolo del racconto *Un drame bien parisien* di Alphonse Allain, dove si menzionano "marito e moglie". Il lettore è spinto a identificare i coniugi in questione coi protagonisti Raoul e Marguerite non seguendo alcuna regola di coreferenza grammaticale, ma basandosi sulla consuetudine del titolo di annunciare il contenuto del testo.

La competenza intertestuale è anche ciò che consente al ricevente di cogliere espressioni cristallizzate e sintagmi stilisticamente connotati (è il caso del già citato *C'era una volta*). Affinché un testo possa essere interpretato, questo deve essere continuamente rapportato all'enciclopedia, legata sia alla realtà esterna sia all'intertestualità. In questo senso, si dice che «il lettore *esce dal testo*» (*ivi:* 157, corsivi nel testo), ed Eco attribuisce a queste fuoriuscite dal testo il nome di *passeggiate inferenziali*:

> Per azzardare la sua ipotesi il lettore deve ricorrere a sceneggiature comuni o intertestuali: […]. Chiamiamo queste fuoriuscite dal testo (per rientrarvi carichi di bottino intertestuale) *passeggiate inferenziali*. E se la metafora è disinvolta è proprio

> perché si vuole mettere in risalto il gesto libero e disinvolto con cui il lettore si sottrae alla tirannia del testo – e al suo fascino – per andarne a ritrovare esiti possibili nel repertorio del già detto. Salvo che la sua passeggiata è in principio diretta e determinata dal testo […]. Quest'ultima limitazione non riduce la libertà del Lettore Modello, ma sottolinea la pressione che il testo cerca di esercitare sulle previsioni del lettore (*ivi:* 158).

Nel passo appena citato, viene introdotta una nozione fondamentale, cioè quella di *sceneggiatura*, che traduce in modo più o meno fedele quella di *frame*, introdotta da Minsky (1974) nell'ambito dell'Intelligenza Artificiale.

> Quando si incontra una nuova situazione [...] si seleziona nella memoria una struttura sostanziale chiamata frame. Si tratta di una inquadratura rimemorata che deve adattarsi alla realtà, se necessario mutando dei dettagli. Un frame è una struttura di dati che serve a rappresentare una situazione stereotipa, come essere in un certo tipo di soggiorno o andare a una festa di compleanno per bambini. Ogni frame comporta un certo numero di informazioni. Alcune concernono ciò che qualcuno può aspettarsi che accada di conseguenza. Altre riguardano quello che si deve fare se queste aspettative non sono confermate (Minsky, 1974, cit. in Eco, 1979: 107).

La comprensione testuale si deve in larga misura all'attivazione di *frame* e sceneggiature pertinenti, intesi come rappresentazioni olistiche di stati di cose e corsi di eventi che coinvolgono oggetti, persone, relazioni o fatti. Tali strutture cognitive consentono di organizzare l'esperienza, di interpretare più agevolmente situazioni nuove e di formulare aspettative sugli sviluppi successivi.

Eco traccia un'importante distinzione tra sceneggiature comuni e sceneggiature intertestuali. Le prime provengono dalla normale competenza enciclopedica, condivisa dalla maggior parte dei membri della cultura di appartenenza, e sono perlopiù regole per l'azione pratica. Le seconde, invece, consistono in «schemi retorici e narrativi che fan parte di un corredo selezionato e ristretto di conoscenza che non tutti i membri di una data cultura posseggono» (*ivi:* 84). La diversa disponibilità di tali schemi incide direttamente sulle possibilità interpretative dei destinatari: alcuni sono in grado di riconoscere la violazione delle regole di genere o di anticipare con maggiore facilità lo sviluppo di una storia; altri, che non dispongono di sceneggiature sufficientemente articolate, restano invece esposti a sorprese, colpi di scena o soluzioni narrative che un lettore più competente giudica prevedibili o persino banali.

La comprensione di un testo è fortemente influenzata dall'attivazione di sceneggiature intertestuali, intese come insiemi strutturati di conoscenze narrative e discorsive sedimentate nella tradizione testuale di una cultura. Tali sceneggiature forniscono al destinatario modelli interpretativi precostituiti che consentono di riconoscere il tipo di testo in gioco, di anticiparne gli sviluppi possibili e di attribuire pertinenza alle informazioni esplicitamente e implicitamente

veicolate. Attraverso le sceneggiature intertestuali, il ricevente colloca il testo entro una rete di forme, generi e convenzioni già note, che orientano il lavoro inferenziale.

Le sceneggiature intertestuali svolgono dunque una funzione essenziale di mediazione tra il testo e l'enciclopedia del destinatario, costituendo una delle principali condizioni di possibilità della cooperazione interpretativa e dell'attualizzazione del senso. Queste strutture circolano grazie all'intertestualità, hanno uno straordinario potere euristico e sono spesso sfruttate dall'emittente per produrre degli effetti di senso altrimenti impraticabili: «le sceneggiature intertestuali circolano nell'enciclopedia, si prestano a varie combinatorie, e l'autore può scientemente decidere di disattenderle proprio per sorprendere, ingannare, dilettare il lettore» (*ivi:* 112).

Alla luce delle considerazioni sviluppate, il testo può essere concepito come uno spazio intrinsecamente cooperativo, in cui il senso non è mai interamente dato in superficie, ma si costruisce attraverso l'interazione tra istruzioni testuali e competenze del destinatario. La competenza testuale, lungi dall'essere riducibile alla sola padronanza del codice linguistico, si fonda in larga misura sulla competenza intertestuale, che consente di attivare sceneggiature, convenzioni e presupposti necessari all'attualizzazione del non-detto. In questo quadro, il funzionamento del testo appare strutturalmente orientato a un Lettore Modello capace di compiere percorsi inferenziali guidati e di riconoscere i vincoli imposti dall'*intentio operis*. Su tali basi diventa ora possibile affrontare in modo più puntuale il tema dell'ironia, interrogandosi su come essa sfrutti e renda visibili i meccanismi di cooperazione interpretativa e, in particolare, il ruolo svolto dall'intertestualità come forma di contestualizzazione interna al testo.

IV.5. Classificare i testi: le forme dell'architestualità

L'etichetta "architestuale" scelta per denominare la particolare tipologia di cui ci si sta occupando deriva dalla riflessione di Genette (1997), il quale elabora un'articolata tassonomia per specificare tutti i livelli di relazione che un testo intrattiene col più ampio sistema testuale. La riflessione genettiana si inserisce nel solco del dibattito interno alla narratologia, ma il tema dell'intertestualità interessa anche il campo della linguistica testuale, dal momento che essa viene considerata una condizione costitutiva del testo.

Si avrà modo di entrare nel merito della classificazione genettiana (cfr. *infra*, V.2.2). Per il momento occorre chiarire che l'architestualità consiste in:

> l'architestualità del testo (più comunemente […] "la letterarietà della letteratura"), cioè l'insieme delle categorie generali o trascendenti – tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterari, ecc. – cui appartiene ogni singolo testo (Genette, 1997: 3).

Nel suo stesso atto di costituirsi, ogni testo acquisisce caratteristiche che lo rendono riconducibile ad altri testi lungo diverse dimensioni, tra cui quelle tematiche, strutturali o fraseologiche. Tale comunanza non è dovuta unicamente al processo storico di imitazione, poiché ogni autore, nel produrre un testo, si misura con modelli preesistenti, talora aderendo ad essi in modo sintonico, talora trasgredendoli in chiave agonistica. Più in generale, essa è legata all'esistenza di convenzioni condivise, senza le quali non sarebbe possibile garantire la comprensione dei testi sulla base di norme comuni, che rendono relativamente stabile l'associazione tra determinate strutture testuali e specifiche funzioni illocutive:

> Se ci si volge a epoche indenni o estranee alle classificazioni, lo sviluppo dei generi può esser visto come la maturazione di tradizioni, l'istituirsi (per imitazione di modelli prestigiosi) di connessioni tra certi contenuti e certe forme espositive (Segre, 1985: 12.1).

Si è già accennato alla questione in IV.2.1., dove si è discusso delle tradizioni discorsive e si è concluso che un problema di tale nozione è che non definisce in modo chiaro le categorie in cui andrebbero ad articolarsi le suddette tradizioni. Questo nodo, tuttavia, non è esclusivo di questo filone. Sebbene si sia da sempre notata la costanza di alcuni tratti comuni tra testi, tali da autorizzare una classificazione, non sono tuttora chiari i parametri attraverso cui compiere questa operazione, e ad oggi le tassonomie sono alquanto incerte.

Un campo relativamente stabile è rappresentato dalla ricerca sul "tipo testuale", e interessa perlopiù l'ambito della linguistica testuale. Coseriu (2002: 147) paragona questo tipo di indagine a quello della tipologia linguistica, ossia lo studio che classifica le lingue del mondo in base alle loro caratteristiche strutturali. Così come nessuna lingua rientra perfettamente in un solo tipo linguistico, presentando sempre delle forme ibride o intermedie, allo stesso modo tutti i testi sono sempre, in qualche modo, misti (Dardano, 1992). I tipi testuali sono più facili da individuare rispetto ai generi, perché sono individuati in virtù di aspetti sovraculturali e probabilmente universali. Essi sono «categorie generali, definibili con tratti universali e reperibili in tutte le lingue e culture», mentre i generi, «al di là della loro apparente universalità, implicano l'adattamento del messaggio linguistico alle esigenze comunicative delle diverse società: essi variano quindi da una cultura all'altra, e anche nell'ambito della medesima cultura, da un'epoca storica a un'altra» (Lala, 2010: 1490).

La classificazione più nota, alla base di quasi tutte le rielaborazioni successive, si deve a Werlich (1976), ed è fondata su un doppio criterio. Da un lato, le macrofunzioni comunicative o macroatti linguistici che presiedono alla costituzione dei testi; dall'altro, le matrici o processi cognitivi loro correlati, che ne consentono la produzione e la comprensione. Werlich concentra l'attenzione sull'atteggiamento conoscitivo del produttore del testo nei confronti della realtà che osserva o dei concetti che vuole presentare, atteggiamento che l'autore riconduce a cinque modalità di conoscenza che sarebbero «biologicamente innate» nella mente umana: percezione nello spazio; percezione nel tempo; comprensione mediante analisi e sintesi di concetti; valutazione di concetti messi in relazione; pianificazione di comportamenti propri o altrui. Perciò, i testi si dividono in cinque tipi fondamentali: descrittivo, narrativo, espositivo, argomentativo, prescrittivo.

Il tipo *descrittivo* delinea le caratteristiche di persone, oggetti, ambienti ed è correlato alla matrice cognitiva che consente di cogliere le percezioni relative allo spazio. Esso costruisce una porzione di mondo considerata in un contesto spaziale statico e atemporale. Il tipo *narrativo* si propone di raccontare un evento o una serie di eventi collegati ed è correlato alla capacità cognitiva di cogliere le differenze e le interrelazioni di percezioni relative a eventi e azioni situati in un contesto temporale. Il tipo *espositivo* ha come funzione dominante il trasmettere un sapere e richiede la comprensione di concetti tramite analisi e sintesi. Il testo argomentativo «si propone come fine la persuasione del destinatario circa la validità di una tesi attraverso la selezione, la disposizione e la formulazione di specifici argomenti o prove. Essi sono correlati alla capacità cognitiva di selezionare/giudicare gli argomenti più pertinenti allo scopo, istituendo relazioni tra tali concetti e accostandoli gli uni agli altri per similarità o per contrasti» (Lala, 2010: 1491). Il tipo *prescrittivo* ha la funzione di regolare il comportamento del destinatario enunciando obblighi, divieti o istruzioni; esso si collega alla matrice cognitiva che pianifica il comportamento futuro.

L'ordine con cui i tre tipi testuali comunemente considerati "di base" – descrittivo, narrativo e argomentativo – vengono abitualmente menzionati può essere messo in relazione con l'effettiva progressione nello sviluppo delle capacità cognitive che ne rendono possibile la comprensione e la produzione (cfr. Lavinio, 2000).

Partendo da presupposti molto diversi, Sabatini (1999) elabora una diversa classificazione di stampo pragmatico-illocutivo, mettendo al centro il "patto" comunicativo stipulato tra emittente e destinatario e il grado di vincolo interpretativo che in quel patto l'emittente pone al destinatario:

> nel rapporto comunicativo, con qualsiasi mezzo attuato, tra emittente e destinatario, il parametro fondamentale che guida il comportamento dell'emittente nella formulazione linguistica del testo è fornito dalla sua intenzione di regolare in maniera più o meno rigida l'attività interpretativa del destinatario. Parlando di "intenzione" non mi riferisco solo a un atteggiamento di personale e generica

> attenzione dell'emittente nel cercare di rendere ricevibile da altri il senso complessivo del messaggio, ma a un suo comportamento di forte consapevolezza delle modalità di interpretazione puntuale di ogni elemento linguistico del suo messaggio sia secondo le capacità e disposizioni del ricevente, sia secondo specifiche tradizioni preesistenti e rispettate in entrambi i contesti culturali (quando quello del ricevente gli sia noto o prevedibile, altrimenti con riferimento esclusivo al proprio e con calcolata "sfida" al destino del proprio testo) (Sabatini, 1999: 148).

La rigidità del patto quindi riguarda il grado di univocità con cui l'emittente vuole che il ricevente interpreti il messaggio che gli viene trasmesso. I testi si collocano tra i due poli di massima rigidità e massima elasticità stabiliti in relazione alle pratiche maturate nel contesto culturale di riferimento e alle funzioni illocutive sottese. È infatti importante notare che mentre Werlich si interessa a modalità conoscitive biologicamente innate della mente umana, Sabatini (1999: 143) sottolinea il peso del contesto culturale: «va subito precisato che il grado di rigidità viene certo stabilito personalmente dai due realizzatori del singolo contatto, ma nell'ambito di tradizioni formatesi e affermatesi lungamente nel contesto culturale in cui essi operano».

Ne risultano tre categorie testuali fondamentali. I "testi fortemente vincolanti" sono testi in cui «l'emittente avverte come imprescindibile, e talora anche dichiara il bisogno di restringere al massimo e comunque di regolare esplicitamente la libertà di interpretazione del testo da parte del destinatario» (*ivi:* 148). A questa classe appartengono i testi scientifici, quelli normativi e quelli tecnico-operativi. I "testi mediamente vincolanti" sono il prodotto di «rapporti comunicativi nei quali il bisogno, nell'emittente, di ottenere dal destinatario una interpretazione aderente alla propria è temperato dalla necessità di far procedere il destinatario gradualmente da un suo precedente stadio di conoscenze o posizioni verso le conoscenze e posizioni propostegli; oppure quel bisogno di corretta interpretazione è attenuato, nell'emittente stesso, dalla consapevolezza di una parziale controvertibilità o aleatorietà delle proprie tesi» (*ibidem*). Tra questi testi rientrano quelli espositivi e quelli argomentativi (che poi vanno a concretizzarsi in trattati, manuali, enciclopedie, saggi critici etc.). I "testi poco vincolanti" sono il frutto di «rapporti comunicativi nei quali l'emittente non pretende dal destinatario una interpretazione veramente aderente al proprio pensiero: perché la materia che tratta non sopporta precise e oggettive definizioni, è costituita da posizioni molto personali, in parte sfuggenti allo stesso emittente, è una materia che questi propone a destinatari perlopiù imprevedibili, non bene individuati, ai quali viene data solo la possibilità di intrecciare con quel discorso e su quei temi un proprio discorso, altrettanto personale e sfuggente» (*ivi:* 149). Questa categoria ricomprende la totalità dei testi letterari.

Il diverso vincolo interpretativo si manifesta in modo diverso sulla superficie linguistica del testo, andando a condizionarne le proprietà semantico-comunicative specifiche. La conseguenza più evidente è il grado di implicitezza.

I tipi testuali non sono da confondere coi generi. Mentre i primi sono definiti da tratti universali, dati dalle matrici cognitive e dalle modalità comunicative sovraculturali, i secondi si configurano come categorie storicamente determinate, inscritte in tradizioni discorsive specifiche e soggette a trasformazioni nel tempo (cfr. Corti, 1972; Schaeffer, 1992). È proprio questa dimensione storica e convenzionale a rendere problematica una loro sistematizzazione univoca: i generi non si lasciano ricondurre a insiemi chiusi di caratteristiche, ma emergono dall'interazione tra pratiche testuali, norme condivise e aspettative interpretative di una determinata comunità.

> Il genere viene elaborato in maniera induttiva partendo dalle caratteristiche empiriche dei testi che consentono di raggrupparli in classi omogenee, mentre il tipo è un costrutto di portata teorica, più astratto, che non permette di classificare direttamente i testi reali ma che identifica in modo deduttivo le caratteristiche essenziali di diversi procedimenti e modalità di comunicazione in base agli scopi del mittente ed ai rapporti instaurati con i destinatari; in secondo luogo — ma si tratta solo di una conseguenza di quanto appena sottolineato, va ribadito anche che "Mentre i tipi testuali [...] sono di carattere universale e definibili con tratti universali [...], il concetto di genere implica l'imballaggio specifico del messaggio linguistico nella singola civiltà linguisti ca [e] le scelte e strategie specifiche di strutturazione testuale e di registro possono variare in modo più o meno marcato tra una civiltà e l'altra" (Skytte, 2001: 83; Mazzoleni, 2004: 402).

In linea generale, «i generi rappresentano appunto quel tramite, in virtù del quale l'opera si mette in rapporto con l'universo della letteratura» (Todorov, 2022: 12). Il problema dei generi è uno dei più antichi della poetica e della retorica, e fino ai nostri giorni la definizione dei generi, il loro numero, le loro mutue relazioni, non hanno mai cessato di essere oggetto di discussione[92]. Come nota però Todorov (1972: 170), «le classificazioni già proposte per i generi sono in numero infinito; ma sono raramente basate su un'idea chiara e coerente dello statuto del genere stesso».

Un problema è infatti l'assenza di criteri univoci per definire tale nozione, il suo contenuto varia sensibilmente a seconda del punto di vista prescelto. Ne consegue che le tassonomie dei generi non risultano semplicemente divergenti nei loro esiti, ma già nei presupposti metodologici che guidano la selezione dei parametri rilevanti. Questa eterogeneità va inquadrata come l'effetto della natura complessa e stratificata del concetto di genere, che può essere descritto a diversi livelli di astrazione e in relazione a finalità analitiche differenti.

I primi tentativi di classificazione risalgono a Platone e ad Aristotele (sebbene si dovrà attendere l'età alessandrina per una precisa dottrina dei generi), e già alle origini si riscontrano una certa ambiguità e parzialità. I criteri attraverso cui si creano delle tassonomie appaiono alquanto arbitrari. Per esempio, la *Poetica* aristotelica (*Poet.*, I, 1447 *b* 10; IX, 1451 *b* 2) prende in carico

[92] Per un significativo compendio della storia delle teorie dei generi cfr. Segre (1985).

soltanto la poesia rappresentativa, escludendo quella lirica e la prosa (quindi lasciando fuori i dialoghi filosofici e la prosa non imitativa come l'eloquenza). I criteri fondamentali di distinzione individuati da Aristotele riguardano, in primo luogo, l'oggetto dell'imitazione, che è costituito esclusivamente dalle azioni umane, attribuite a personaggi presentati come superiori, uguali o inferiori all'uomo comune; in secondo luogo, il modo dell'imitazione, ossia la modalità enunciativa attraverso cui tali azioni vengono rappresentate. Tale distinzione oppone un modo narrativo, in cui il poeta parla a proprio nome, a un modo drammatico, in cui i personaggi agiscono e parlano direttamente, secondo una mimesi che maschera la voce del poeta in una pluralità di figure. Non si tratta tuttavia di un sistema di generi in senso proprio, poiché il criterio del modo non concerne ancora la forma come insieme di tratti metrici o strutturali (come l'opposizione tra verso e prosa o tra diversi metri), ma piuttosto diverse situazioni di enunciazione. I mezzi espressivi non assumono quindi una funzione discriminante autonoma, e ciò che nella tradizione successiva verrà identificato come livello formale resta qui subordinato al modo della rappresentazione (cfr. Genette, 1981: 14).

MODO: OGGETTO:	DRAMMATICO	NARRATIVO
Materia e personaggi superiori	TRAGEDIA	EPOPEA
Materia e personaggi inferiori	COMMEDIA	PARODIA

È tuttavia evidente come la *Poetica* si configuri implicitamente come una teoria della tragedia, fondata su una serie di valutazioni gerarchiche che ne sanciscono la superiorità rispetto alle altre forme: superiorità del modo drammatico su quello narrativo, ricchezza formale garantita dalla varietà dei metri e dall'integrazione di musica e spettacolo, maggiore complessità intellettuale, densità e unità estetica, nonché centralità tematica dell'oggetto tragico.

Per dar prova della diversità attraverso cui si può guardare ai generi, si osservi il mondo medievale, in cui il criterio principale non è più né l'oggetto né il modo, ma lo stile. Nel Medioevo, si cristallizza la cosiddetta *Rota Vergilii*, nota anche come dottrina dei tre stili, che prevede una tripartizione gerarchica del discorso in stile umile, medio ed elevato. Pur affondando le proprie radici nella retorica classica – in particolare nella *Rhetorica ad Herennium*, nell'*Orator* di Cicerone e nell'*Ars poetica* di Orazio – questa dottrina assume una configurazione specificamente medievale attraverso l'autorità di Virgilio, le cui tre opere maggiori vengono assunte come modelli

paradigmatici dei tre livelli stilistici. È il grammatico tardoantico Elio Donato a stabilire esplicitamente la corrispondenza tra *Bucoliche*, *Georgiche* ed *Eneide* e i tre stili rispettivamente *humilis*, *mediocris* e *gravis*, inaugurando una lettura sistematica dell'opera virgiliana in chiave architestuale. A partire dal IV secolo, anche grazie alla straordinaria fortuna medievale di Virgilio come *auctoritas*, la *Rota Vergilii* si impone come modello classificatorio largamente condiviso. Essa non si limita a distinguere livelli di espressione linguistica, ma istituisce una fitta rete di corrispondenze tra stile, lessico, tipi di personaggi, animali, oggetti, ambienti e persino piante, configurando un sistema normativo che regola l'adeguatezza (*decorum*) tra forma, contenuto e statuto dei referenti. Pur non costituendo una teoria dei generi in senso moderno, la dottrina degli stili medievale rappresenta una delle più compiute forme di classificazione dei testi sulla base di tratti strutturali e funzionali, anticipando alcune istanze centrali della riflessione successiva.

Innumerevoli sono i tentativi di classificazione dei generi nel corso della storia, tutti sostanzialmente incommensurabili tra loro e piuttosto incompleti. Per riprendere una teoria moderna, Todorov commenta così la classificazione di Frye in *Anatomy of Criticism* (1957):

> Frye non esplicita mai la sua concezione dell'opera (la quale, lo si voglia o no, serve da punto di partenza per la classificazione dei generi, come già si è visto) e dedica poche pagine degne di nota alla discussione teorica delle sue categorie. Occupiamocene al posto suo.
>
> Ricordiamone alcune: superiore-inferiore; verosimile-inverosimile; conciliazione-esclusione (rispetto alla società); sfera della realtà-idea; introverso-estroverso; intellettuale-personale. In questa lista, l'arbitrarietà è ciò che salta subito agli occhi: perché quelle e non altre categorie, sarebbero le più utili per descrivere un testo letterario? Ci aspetteremmo un'argomentazione serrata che provasse la loro importanza; di questa argomentazione, nessuna traccia (Todorov, 2022: 19)

Il caso di Frye vale per tutti: non esistono criteri unanimemente accettati e incontrovertibili per formulare una compiuta teoria dei generi. Un'ulteriore riprova dell'ambiguità della questione è che, come nota Todorov, vi sono delle classificazioni di carattere combinatorio tali per cui postulano generi che di fatto, storicamente, non sono mai esistiti. Il che conduce Todorov a distinguere tra generi teorici e generi storici. Per esempio, la classificazione di Diomede nel IV secolo si basa non su un accostamento delle opere attraverso la storia, ma su un'ipotesi astratta la quale postula che il soggetto dell'enunciazione sia l'elemento più importante dell'opera letteraria e che secondo la natura del soggetto, si possa distinguere un numero logicamente calcolabile di generi teorici.

Alla luce della pluralità di approcci e della mancanza di un quadro teorico unitario in grado di rendere conto in modo esaustivo della nozione di genere, il presente lavoro non assume una specifica teoria dei generi come fondamento da cui dedurre la metodologia di analisi. Un simile

procedimento implicherebbe infatti l'adozione preliminare di presupposti teorici altamente opinabili, col rischio di vincolare l'analisi a una definizione riduttiva dell'oggetto. Si sceglie pertanto di procedere caso per caso, così da osservare come le convenzioni testuali vengano di volta in volta attivate e sovvertite, in relazione a specifici effetti di senso, mantenendo l'analisi aderente alla materialità testuale e al contesto discorsivo in cui essa si colloca.

Quello su cui è opportuno soffermarsi è la crucialità del genere nel processo di interpretazione di un testo, perché è grazie alla sua individuazione che si attivano alcune inferenze e se ne escludono altre. In base a ciò si individuano alcuni *frames* che vincolano i passi interpretativi successivi. Il genere svolge un ruolo centrale nell'organizzazione del testo, in quanto il lessico, le strutture sintattiche e le configurazioni testuali risultano profondamente legate a insiemi di norme che non sono esterne, ma immanenti al testo stesso e rientrano nella competenza testuale dei parlanti (Rastier, 2003: 340). Ogni testo viene infatti percepito e interpretato attraverso il genere cui è ricondotto, al punto che quest'ultimo tende a prevalere su altre regolarità linguistiche e a trascendere la dimensione autoriale: come osserva Rastier (2003: 346), «il sentimento generico […] è parte del sentimento linguistico, dato che le lingue si apprendono all'interno dei generi».

Una nozione molto interessante, che cerca di mettere in relazione dimensione tematica, dimensione stilistica e struttura compositiva, è quella elaborata da Bachtin (1988a) col nome di «generi di discorso». Il punto di partenza è l'enunciazione concreta: «la lingua, infatti, penetra nella vita attraverso le enunciazioni concrete (che si attuano) ed è attraverso le concrete enunciazioni che anche la vita penetra nella lingua» (Bachtin, 1988a: 248). Ogni sfera d'uso del linguaggio elabora propri tipi relativamente stabili di enunciazioni. Il discorso non viene strutturato in base alla conoscenza della *langue*, ma piuttosto in riferimento a forme relativamente stabili e normative di enunciazione:

> Per parlare noi ci serviamo sempre di determinati generi del discorso, cioè tutte le nostre enunciazioni dispongono di determinate *forme tipiche di costruzione del tutto* relativamente stabili. Possediamo un ricco repertorio di generi orali (e scritti) del discorso. *Praticamente* ce ne serviamo con sicurezza e perizia, ma *teoricamente* ne possiamo anche ignorare del tutto l'esistenza. Come il Jourdain di Molière, che parlava in prosa senza sospettarlo, noi parliamo in svariati generi, senza sospettarne l'esistenza. […]. Questi generi del discorso ci sono dati quasi così come ci è data la lingua materna, che padroneggiamo ancor prima dello studio teorico della grammatica. […]. Le forme del linguaggio e le forme tipiche delle enunciazioni, cioè i generi del discorso entrano nella nostra esperienza e nella nostra coscienza congiuntamente e in stretta connessione reciproca. Imparare a parlare significa imparare a costruire enunciazioni […].
>
> I generi del discorso organizzano il nostro parlare quasi come lo organizzano le forme grammaticali (sintattiche). Impariamo a strutturare il nostro parlare nelle forme di un genere e, sentendo il parlare altrui, fin dalle prime parole ne intuiamo il genere,

> ne individuiamo l'ampiezza (cioè la lunghezza approssimativa di un discorso nella sua totalità), la struttura compositiva e ne prevediamo la fine, cioè fin dal principio abbiamo la sensazione del discorso nella sua totalità che solo poi si differenzia nel processo verbale. Se i generi del discorso non esistessero e noi non li padroneggiassimo, se dovessimo crearli per la prima volta nel processo del discorso, costruendo liberamente e per la prima volta ogni enunciazione, la comunicazione verbale sarebbe quasi impossibile (*ivi*: 265–266, corsivi nel testo).

La scelta di un determinato genere del discorso ci guida in tutto il processo della nostra enunciazione («Il genere scelto ci detta in anticipo i loro tipi e le loro connessioni compositive [delle proposizioni]», *ivi:* 269). Poiché le sfere dell'attività umana sono inesauribili ed eterogenee, altrettanto ricchi ed eterogeni sono i generi del discorso: ogni un repertorio dei generi del discorso che si differenzia e cresce a mano a mano che si sviluppa e complica quella data sfera (si pensi ai generi letterari, linguaggio scientifico, testi burocratici, lettere ufficiali e private, cronache, forme popolari come il proverbio etc.).

In ogni sfera dell'attività e della comunicazione umana si applicano generi specifici, rispondenti alle specifiche condizioni di quella data sfera; a questi generi corrispondono determinati stili. Lo stile è indissolubilmente legato a determinate unità tematiche e determinate unità compositive:

> I mutamenti storici degli stili linguistici sono indissolubilmente legati ai mutamenti dei generi del discorso. […] Le enunciazioni e i loro tipi, cioè i generi del discorso sono le cinghie di trasmissione dalla storia della società alla storia del linguaggio. Nessun fenomeno nuovo (fonetico, lessicale, grammaticale) può entrare nel sistema del linguaggio, se non ha compiuto un lungo e complesso cammino di prova e verifica sul piano dello stile e del genere (*ivi:* 251).

I generi del discorso sono una conoscenza implicita che viene assorbita entrando a far parte di una data comunità linguistica. La loro molteplicità dipende dalla varietà delle circostanze, della posizione sociale e dei rapporti personali dei partecipanti alla comunicazione. Alcuni generi più standardizzati sono prescrittivi (come i documenti amministrativi). In ogni caso, si possono usare i generi propri di alcune sfere in altre sfere, così da mutarne l'accento, per esempio per fini parodici o ironici. Poi ci sono generi più liberi e creativi orali: i generi delle conversazioni mondane su temi quotidiani, sociali, estetici e d'altro tipo, i generi delle conversazioni conviviali, intimo-amichevoli, intimo-familiari, ecc. La maggior parte di questi generi si presta a una riorganizzazione liberamente creativa (come i generi letterari), ma un uso creativamente libero non significa la creazione dei generi *ex novo*.

> Al parlante, dunque, sono date non soltanto le forme, per lui obbligatorie, della lingua comune (il lessico e la grammatica) ma anche le forme, per lui non meno obbligatorie, dell'enunciazione, cioè i generi del discorso, che sono necessari per la reciproca comprensione tanto quanto le forme del linguaggio. I generi del discorso, rispetto alle forme del linguaggio, sono molto più mutevoli, elastici, plastici, ma per

> l'individuo parlante essi hanno un valore normativo: non sono creati da lui, ma gli sono dati. Per questo una singola enunciazione, pur con tutta la sua individualità e creatività, non può in alcun modo essere considerata come una *combinazione assolutamente libera di forme del linguaggio* […]. (*ivi:* 268, corsivo nel testo)

Il genere di discorso determina: i contenuti espressi (dimensione tematica), la selezione dei mezzi lessicali, fraseologici e grammaticali (dimensione stilistica) e l'organizzazione formale (struttura compositiva). In questo senso, il motto di Ennio Flaiano esaminato in III.6 – *Eravamo un pugno di uomini indecisi a tutto* – può essere visto come un caso di scontro tra generi di discorso, da cui nasce l'effetto ironico. La struttura compositiva richiama chiaramente il genere di discorso epico-eroico, così come anche gli espedienti stilistici risultano allineati ad esso. La parola *indecisi*, tuttavia, introduce un tema che non rientra tra quelli canonici di questo genere di discorso. In questo modo, si crea una frattura tra le aspettative attivate da una certa modalità discorsiva richiamata nell'incipit e il contenuto che le contraddice. Ciò che rende l'esempio particolarmente interessante è che tale contraddizione è resa manifesta all'interno dell'enunciato stesso.

In conclusione, il capitolo successivo si articolerà in due fasi. Innanzitutto, verrà tentato un inquadramento semiotico dell'ironia *tout court*, esplorando le proprietà che caratterizzano un codice per focalizzare l'attenzione, in particolare, sulla crucialità dell'indeterminatezza semantica e della metalinguisticità nei codici linguistici. Dopodiché si passerà ad approfondire in termini filosofici il concetto di intertestualità, radicandola nell'interdiscorsività bachtiniana, per arrivare così a offrire una definizione di "ironia architestuale".

Capitolo V

Il codice interdiscorsivo.
Per una semiotica dell'ironia verbale e architestuale

L'ironia è stata spesso descritta – e tuttora viene descritta – come un fenomeno eminentemente pragmatico, legato all'intenzionalità del parlante, alla relazione con l'ascoltatore e alle condizioni contestuali dell'enunciazione. Poiché l'enunciato ironico arriva in molti casi a esiti antifrastici, assumendo un senso opposto a quello di norma veicolato, gli studiosi del tema hanno proposto teorie che suggeriscono una sostanziale cesura tra l'ironia (e la comunicazione in generale) e la lingua intesa come codice semiologico, come se dovessero essere poste su due piani differenti. Al contrario, il presente capitolo si propone di fornire un quadro interpretativo di tipo semiotico, interrogando il ruolo che il codice linguistico gioca nella possibilità dell'ironia.

A tal fine, si assumerà come riferimento una concezione della lingua atta a qualificarla come codice semiologico connesso in modo imprescindibile ai parlanti e alle pratiche linguistiche che essi mettono in atto nei contesti d'uso, evitandone così un'ipostatizzazione. In questa prospettiva, la distinzione tradizionale tra semantica e pragmatica risulta problematica, nella misura in cui il significato non può essere concepito come una proprietà autonoma del segno, da integrare in una fase successiva nella dimensione pragmatica, ma come esito di un'attività interpretativa situata e già inscritta nella lingua stessa. «Non c'è, insomma, un piano del significato sganciato dal sistema linguistico a cui il segno appartiene, né dall'uso *hic et nunc* delle espressioni linguistiche» (Diodato, 2017: 151).

Sulla scorta di De Mauro (1982: 23-24), si assume che la determinazione del senso richiede che il segno sia inserito simultaneamente in quattro dimensioni – sintattica, espressiva, semantica e pragmatica – sostenendo la loro parità teorica. La separazione delle quattro dimensioni ha ragion d'essere solo su un piano metodologico, quando si voglia analizzare la specificità di ciascuna di esse; di contro, sul piano della lingua come attività che permea la vita dei parlanti, i quattro poli

sono intrinsecamente intrecciati, al punto che non si dà senso all'enunciato se il parlante non si muove simultaneamente tra di essi.

L'ipotesi di fondo è che l'ironia verbale non costituisca una deviazione occasionale dalle regole del codice, ma ne sfrutti invece alcune proprietà strutturali per attivarne una forma di dinamicità interna. In questa prospettiva, l'ironia emerge come una strategia che non si limita a sospendere o violare il codice, ma ne rivela la natura prassica. In questo senso, si tratta di una strategia legata a una proprietà essenziale della lingua, ossia la "metalinguisticità" (che nell'ironia si mostra nella sua forma più ampia di "metapragmaticità", cfr. Russo Cardona, 2017).

Nella prima sezione del capitolo, verrà approfondita la nozione di codice semiologico alla luce delle riflessioni di De Mauro. Se dunque la lingua è «un codice semiologico i cui significati sono caratterizzati da metaforicità», pertanto non «descrivibile se non in stretta connessione con le usanze e credenze vigenti in un certo tempo tra i concreti gruppi di utenti» (De Mauro, 1982: 102), ne consegue che non esiste una dimensione semantica scissa dall'attività linguistica degli utenti (che ricade in altri orientamenti teorici nella dimensione pragmatica). Perciò, i significati non possono essere concepiti indipendentemente dagli usi che i parlanti ne fanno. Questo retroterra teorico consentirà di includere l'ironia tra le dinamiche rese possibili dal codice per permettere ai parlanti di rinnovarne le capacità di significazione e di adattarlo a nuove spinte comunicative. Concepito in questo modo, il codice linguistico presenta delle caratteristiche che consentono di passare all'intertestualità immaginando una pragmatica del testo (Eco, 1979, cfr. anche *supra*, IV.3).

Grazie a questo inquadramento, nella seconda sezione l'analisi verrà estesa al piano architestuale, approfondendo filosoficamente il tema dell'intertestualità e considerandola non soltanto come rete di rimandi tra testi, ma come spazio interdiscorsivo, cioè come insieme di convenzioni discorsive che orientano la produzione e l'interpretazione del senso, arrivando a costituire una funzione analoga a quella del contesto extralinguistico. È in questo spazio che si colloca la proposta di "ironia architestuale", intesa come modalità di funzionamento ironico radicata nelle forme e strutture testuali condivise e volta a disvelarne il potere condizionante.

Se infatti «every ironic sentence is an echo of a 'belief, an intention, a norm-based expectation'» (Brondino, 2023: 168), queste intenzioni possono essere suggerite non solo dal contenuto dell'enunciato, ma dalla sua stessa forma testuale. Perciò mentre, nell'ironia verbale, il parlante prende posizione rispetto al proprio enunciato, esprimendo una credenza *a proposito* di ciò che dice e non *attraverso* ciò che dice, nell'ironia architestuale il soggetto prende posizione rispetto alla forma testuale evocata, esprimendo implicitamente una critica alle norme e alle aspettative che essa incorpora.

Si prenderà in considerazione, in particolare, il pensiero di Bachtin, il quale rimarca l'interna dialogicità della lingua, che ne pervade tutte le strutture e comporta che esse veicolino sempre delle intenzioni, e siano già orientate e non isolabili dai contesti storico-sociali in cui sono usate. Questa sorta di "aloni" che ogni espressione linguistica reca con sé, pur non essendo formalmente codificati, fungono da riferimento per la prassi linguistica e influenzano sia la produzione degli enunciati da parte dell'emittente, sia la loro interpretazione da parte del ricevente. La particolarità di questi sensi è che non si collocano solo nell'uso operativo della lingua nelle concrete situazioni comunicative, ma sono già presenti in essa in modo latente, imprimendosi nella sua dimensione semantica. Di fatto:

> Nuoce al generale riconoscimento della presenza di valori connotativi la diffusa convinzione che essi spettino all'uso individuale, alla *parole*; a nostro avviso, anche il valore valutativo ed il valore stilistico, cioè anche i valori connotativi, ineriscono a ciascun vocabolo sul piano della *langue* (De Mauro, 1971: 22).

Poiché la lingua è sempre, inevitabilmente, influenzata dalla vita dei parlanti e dalle loro pratiche, si può allora parlare di intertestualità intesa come rete di enunciazioni e di intenzioni che fa da sfondo a ogni nuovo testo. È grazie a questa eco che può sorgere l'ironia architestuale: se nel caso del piano verbale il riferimento è ai contesti extralinguistici e alle opinioni socialmente diffuse in essi, nel caso invece architestuale il bersaglio è questa vita "testuale", fatta di convenzioni e di usi sedimentati, che sono sempre di per sé portatori di significato.

Questa riflessione ha lo scopo di mostrare come l'intertestualità si ponga in realtà al cuore del linguaggio, perché è la manifestazione del radicamento della semantica nelle pratiche collettive, tale per cui risulta impossibile da isolare rispetto agli usi sociali effettivi. In questo senso, decade la necessità di dover istituire una "pragmatica" come ambito separato e autonomo. Al contrario, ciò che emerge è una concezione del linguaggio in cui il senso è sempre già situato, storicamente e socialmente, all'interno di una rete di discorsi precedenti. L'intertestualità non si configura quindi come un livello aggiuntivo dell'analisi, ma come una dimensione costitutiva della significazione stessa.

Il presente capitolo si propone, in definitiva, di indagare l'ironia non soltanto come fenomeno linguistico o pragmatico, ma come strategia semiotica capace di interagire con l'architettura stessa del testo, con le forme e le convenzioni che ne organizzano il senso. A differenza degli approcci tradizionali, che concentrano l'analisi sull'atto di parola o sul significato di un enunciato, qui l'ironia viene letta come presa di distanza dalle configurazioni testuali consolidate, un gesto che mette in tensione non il contenuto, ma l'insieme delle forme che il discorso sedimenta.

In questa prospettiva, la parola e le forme testuali non sono entità neutre, ma depositi di interdiscorsività, abitate da voci collettive, intenzioni sedimentate e punti di vista storicamente stratificati. Su queste basi teoriche sarà possibile comprendere come alcune forme di ironia non richiedano un riferimento diretto al contesto di enunciazione, ma risultino inscritte nella struttura testuale e nelle convenzioni discorsive che essa attiva, aprendo così la strada a una trattazione sistematica dell'ironia architestuale. L'ironia architestuale emerge quando il parlante si appropria di queste forme già vive, distanzia il proprio discorso dalle convenzioni implicite e crea uno scarto tra ciò che ci si aspetta dalla forma e ciò che viene effettivamente detto.

V.1. Fondamento semiotico dell'ironia verbale

È necessario preliminarmente chiarire la nozione stessa di codice linguistico. A questo scopo, il presente lavoro si rifà alla riflessione di De Mauro (in part. 1982; 2002; 2008), il quale propone una concezione della lingua che si distingue sia dalle interpretazioni rigidamente strutturaliste (che istituiscono un sistema immanente e autosufficiente, sganciato dalla storia e dai soggetti parlanti), sia da quelle contestualiste (che tendono a relegare il funzionamento del senso esclusivamente alla dimensione pragmatica). Per De Mauro, la lingua è di fatto un codice, un sistema di corrispondenze tra significanti e significati secondo un legame arbitrario, ossia esente da vincoli naturali o logici. Tuttavia, non si tratta di un sistema chiuso di corrispondenze biunivoche, analizzabile in modo isolato, alla stregua di un calcolo, ma di un dispositivo intrinsecamente dinamico, la cui operatività è data dalla prassi linguistica e dalle condizioni storico-sociali dell'uso. Questa impostazione consente di ripensare al codice linguistico come luogo in cui si manifesta la tensione costitutiva tra regolarità e variabilità, tra immutabilità e mutabilità. Le sezioni che seguono saranno dunque dedicate all'illustrazione delle principali caratteristiche semantiche delle lingue storico-naturali, con particolare attenzione alla pragmaticità radicale, all'indeterminatezza semantica e alla metalinguisticità riflessiva, che costituiranno il fondamento teorico per l'analisi dell'ironia.

V.1.1. Il codice linguistico e le sue proprietà semantiche

Una classificazione dei codici di comunicazione può seguire svariati criteri, tuttavia quello semantico riveste una posizione privilegiata, dato il «primato reale, biologico, culturale, della dimensione semantica nel determinarsi dell'universo della comunicazione» (De Mauro, 1982: 33).

> Nella storia delle specie e degli esseri umani e nelle vicende tecnologiche che portano alla costruzione di codici artificiali e di congegni meccanici per la comunicazione, i codici, le sistemazioni sintattiche, le segnaletiche e i segnali nascono quando sorge il problema di individuare un senso e trasmetterlo, quando nell'interazione tra esseri si avverte la necessità di perfezionamenti attuabili trasmettendo sensi. Allora nascono segnali, significanti e assetti segnici, quando gli utenti scoprono il bisogno di individuare un senso e farne viaggiare l'individuazione (*ibidem*).

La semantica, infatti, non si occupa tanto dei significati, ma piuttosto del significare come comportamento umano essenziale, che intreccia fattori sia adattivi che culturali e si tratta di un agire nel mondo, cioè di una prassi[93]:

> Una tradizione plurisecolare ha quasi sempre perduto di vista che, in realtà, le forme linguistiche non hanno nessuna intrinseca capacità semantica: esse sono strumenti, espedienti, più o meno ingegnosi, senza vita e valore fuori delle mani dell'uomo, delle comunità storiche che ne facciano uso. In altre parole, l'errore sta nell'affermare e nel credere che le parole o le frasi significhino qualche cosa: solo gli uomini, invece, mediante le frasi e le parole, significano. Non nelle forme linguistiche ma nella società che le adoperano sta la garanzia del significare e nel comunicare. Se questo punto di vista viene svolto nelle sue conseguenze, svanisce anzitutto lo spettro della incomunicabilità; e, in secondo luogo, è possibile edificare una semantica su solide basi critiche e storiche, una semantica come teoria del significare nelle sue forme storicamente determinate (De Mauro, 1965: 31-32).

È interessante notare che De Mauro, pur non essendosi occupato del tema, menzioni l'ironia come uno degli aspetti che evidenziano l'impossibilità di ricondurre le lingue storico-naturali a dei calcoli. Infatti, tra i fenomeni per cui tale coincidenza non è sostenibile c'è anche il fatto che «ogni possibile frase è realizzabile o interpretabile in senso ironico» (De Mauro, 1982: 92).

La definizione demauriana di codice semiologico è il punto di arrivo di un percorso teorico che prende avvio dalla riflessione sui processi di identificazione delle entità e sulle condizioni che rendono possibile il riconoscimento del senso da parte dei parlanti. Perché un ricevente possa riconoscere un'entità, non è infatti necessario – né possibile – tener conto dell'insieme infinito delle sue caratteristiche intrinseche, ma solo di quelle che risultano sufficienti a distinguerla da altre entità rilevanti in base a certi scopi. La selezione di tali caratteristiche, dette *pertinenti*, avviene

[93] «il significato dipende dal significare, e non viceversa, e più in genere che la lingua dipende dal linguaggio. Gli oggetti di studio della linguistica e della semantica non sono «fatti linguistici», «forme linguistiche», «significati», ma sono il comportamento linguistico, il significare» (De Mauro, 1965: 205).

attraverso il processo di *pertinentizzazione*, che De Mauro concepisce come fondamentalmente arbitrario, in quanto non vincolato dalle proprietà intrinseche delle entità, ma orientato dai fini dell'identificazione. L'arbitrarietà formale che caratterizza la scelta e l'organizzazione delle caratteristiche pertinenti consente di costruire insiemi finiti e operabili di tratti, rendendo possibile la classificazione delle entità in classi. È su questa base che De Mauro definisce il "sistema" come un insieme strutturato di classi, i cui rapporti sono determinati dalla presenza o assenza di caratteristiche pertinenti, e la "forma" come l'insieme dei tratti pertinenti che definiscono ciascuna classe, di cui le singole occorrenze costituiscono le realizzazioni o "repliche". Il "codice" emerge allora come l'accoppiamento di due sistemi di questo tipo, che consente di mettere in relazione entità identificate secondo criteri differenti; quando tale relazione connette un sistema di segnali a un sistema di sensi, si ha propriamente un "codice semiologico". In questa prospettiva, il rapporto semiotico non è mai immediato né fondato sull'*hic et nunc* dell'esperienza, ma implica sempre la mediazione di sistemi di classi condivisi, che rendono possibile la comunicazione e la costruzione del senso:

> Diciamo 'codice' ogni accoppiamento di due sistemi che serva a mettere in rapporto almeno due entità identificate ciascuna secondo uno dei due sistemi. Se e solo se tale messa in rapporto è un rapporto semiotico, tale da stabilire, come si è detto, un collegamento di una "y" e una [x], sicché i sistemi in questione sono quelli di identificazione di sensi e di segnali, il codice può dirsi ' codice semiologico".
>
> […] perché si possa avere un rapporto semiotico e, quindi, un atto semico e un processo di comunicazione, non è possibile che l'emittente e il ricevente operino solo su entità particolari, sull'*hic et nunc*: ma è necessario che adoperino un codice semiologico. Ogni rapporto semiotico, per quanto semplice, non è mai immediato, ma implica sempre la mediazione della connessione di due forme e, quindi, di due sistemi di classi (De Mauro, 1982: 19).

Ai fini della presente ricerca, è più agevole partire dalla seguente definizione più intuitiva:

> Un codice è un insieme di segni, noti o no, prevedibili o no, in cui possiamo distinguere: due piani, il piano dei significanti, detto anche, da Hjelmslev, 'piano dell'espressione', e il piano dei significati, detto 'piano del contenuto'; e due ordini di rapporti, quelli 'interni', o formali', propri del codice con le sue parti ovvero dei segni con gli altri segni, ed 'esterni', o ' materiali ', propri del codice e dei segni con le realizzazioni semiotiche particolari e i particolari utenti (*ivi:* 22).

Le lingue storico-naturali associano questi due piani tra loro in ragione non di caratteristiche intrinseche del pensiero-suono, ma di caratteri storicamente e socialmente determinati, seguendo il noto principio saussuriano di arbitrarietà. Quest'ultima, però, non riguarda solo il segno come associazione di significante e significato (arbitrarietà verticale o debole). È invece l'intero sistema linguistico a essere arbitrario, poiché la formazione dei significanti e dei significati è indipendente

dalle caratteristiche intrinseche della sostanza fonica e della sostanza semantica (arbitrarietà orizzontale o radicale), come mostra la famosa figura del *Corso di linguistica generale*:

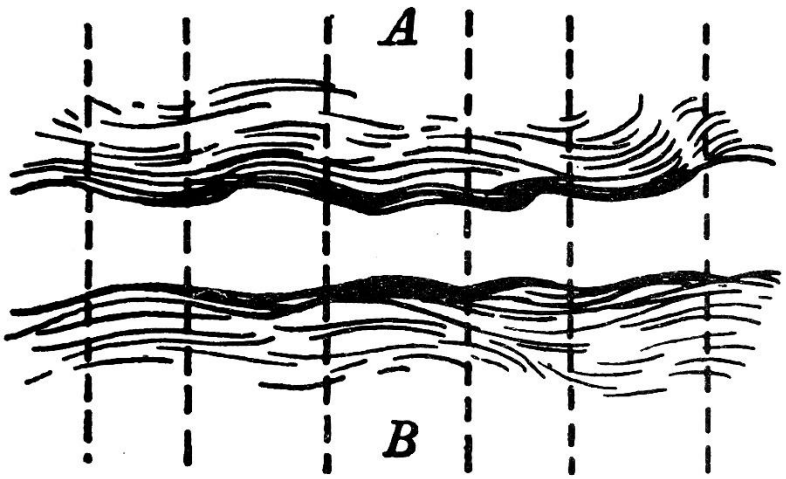


Figura 7 Saussure, 2005: 137.

Dato quindi il principio di arbitrarietà radicale, la lingua consiste in una serie di suddivisioni proiettate simultaneamente sul piano delle idee confuse (A) e sul piano indistinto dei suoni (B), due sostanze che appaiono come due nebulose in cui nulla è delimitato a priori.

> Psicologicamente, fatta astrazione dalla sua espressione in parole, il nostro pensiero non è che una massa amorfa e indistinta. Filosofi e linguisti sono stati sempre concordi nel riconoscere che senza il soccorso dei segni, noi saremmo incapaci di distinguere due idee in modo chiaro e costante. Preso in sé stesso, il pensiero è come una nebulosa in cui niente è necessariamente delimitato. Non vi sono idee prestabilite, e niente è distinto prima dell'apparizione della lingua.
>
> Di fronte a questo reame fluttuante, i suoni offrono forse di per sé stessi delle entità circoscritte in anticipo? Niente affatto. La sostanza fonica non è più fissa né più rigida; non è un calco di cui il pensiero debba necessariamente sposare le forme, ma una materia plastica che si divide a sua volta in parti distinte per fornire i significanti di cui il pensiero ha bisogno. Noi possiamo dunque rappresentarci il fatto linguistico nel suo insieme, e cioè possiamo rappresentarci la lingua, come una serie di suddivisioni contigue proiettate, nel medesimo tempo, sia sul piano indefinito delle idee confuse sia su quello non meno indeterminato dei suoni […].
>
> Il pensiero, caotico per sua natura, è forzato a precisarsi decomponendosi. […] si tratta del fatto, in qualche misura misterioso, per cui il «pensiero-suono» implica divisioni e per cui la lingua elabora le sue unità costituendosi tra due masse amorfe. Ci si rappresenti l'aria in contatto con una estensione d'acqua: se la pressione atmosferica cambia, la superficie dell'acqua si decompone in una serie di divisioni, vale a dire di increspature; appunto queste ondulazioni daranno una idea dell'unione e, per dir così, dell'accoppiamento del pensiero con la materia fonica. Si potrebbe chiamare la lingua il regno delle articolazioni […]. La linguistica lavora dunque sul terreno limitrofo in cui gli elementi dei due ordini si combinano; questa combinazione produce *una forma, non una sostanza.* (Saussure, 2005: 136-137).

Dunque, per via dell'arbitrarietà radicale, la lingua si pone come una sorta di reticolo che i parlanti gettano sulla realtà e in tal modo, ritagliando il pensiero-suono secondo il punto di vista

della comunità parlante, generano non solo le forme foniche, ma anche i significati peculiari per quella comunità. Tra i limiti all'arbitrarietà figurano la struttura fisico-biologica degli esseri umani e le loro capacità cognitive.

Per Saussure, così come per De Mauro, la lingua è un sistema di segni nel quale le singole componenti si identificano in rapporto alle altre, per differenza e non in positivo. Il valore di un'unità linguistica è relazionale, oppositivo e differenziale: coincide col posto che essa occupa nel sistema, è definibile solo attraverso la rete di relazioni che intrattiene con le altre unità simultaneamente presenti nel sistema. Se si sposta un solo elemento, tutto il sistema cambia, come nel gioco degli scacchi. Diventa perciò importante non tanto definire di che cosa sia fatto un elemento, quale sia la sua natura intrinseca, ma stabilirne i rapporti con gli altri.

Il richiamo al principio di arbitrarietà radicale va inteso, in questa sede, come una precisazione metodologica necessaria. Esso consente infatti di chiarire che una classificazione semantica dei codici non implica né un riferimento al modo in cui i segni rinviano alla realtà extralinguistica, secondo una prospettiva referenzialista, né un ancoraggio alla vita psicologica dei soggetti parlanti, come avverrebbe in un'impostazione psicologistica. Al contrario, ciò che viene messo a fuoco è il modo peculiare in cui ciascun codice istituisce dei rimandi simbolici e organizza la propria capacità di significazione attraverso operazioni di ritaglio della sostanza fonica e semantica. In virtù dell'arbitrarietà, tali articolazioni non sono motivate da proprietà intrinseche del mondo o della coscienza, ma dipendono dalle scelte storicamente e socialmente stabilizzatesi che regolano il funzionamento del codice stesso.

Inoltre, è opportuno sottolineare la crucialità dell'arbitrarietà radicale perché essa rappresenta «il basamento su cui poggia l'edificio della lingua come forma, è la regola fondamentale di ogni possibile gioco linguistico» (De Mauro, 1967: 387). Essa è il presupposto e la condizione di possibilità della vaghezza (cfr. *infra*, V.1.2).

Proprio perché le articolazioni semantiche operate dal codice sono arbitrarie e non motivate né dalla struttura della realtà né da contenuti psicologici prelinguistici o alinguistici, esse non possono funzionare indipendentemente dalle pratiche in cui vengono assunte e messe in opera. In questa prospettiva, la capacità di un codice di produrre senso non risiede esclusivamente nella sua organizzazione interna, ma nel modo in cui tale organizzazione viene attualizzata dagli utenti all'interno di attività comunicative concrete. Questo punto riguarda non solo i codici dove la

dimensione pragmatica è più evidente (come le lingue storico-naturali), ma anche i codici più elementari, che possono avere diverse chiavi di lettura, diverse *habitudines* d'uso[94].

> Il fatto che dobbiamo far riferimento a costui, al «chiunque scelga una chiave di lettura», per addentrarci nella descrizione semantico-sintattica di codici anche così semplici, ci consente la seconda considerazione già annunziata. Una analisi di codici, logiche, calcoli, linguaggi, non è possibile senza riferirsi costantemente, oltre che alla dimensione semantico-sintattica, anche alla dimensione pragmatica, al legame tra i segni e le «habitudines» degli utenti, le loro «usanze». Come già fu sostenuto, una scienza logica o semiologica «senza soggetto» non è dunque possibile (De Mauro, 1982: 64).

È in relazione a questo punto che De Mauro introduce la nozione di «pragmaticità radicale», per indicare che ogni segno di qualsiasi codice semiologico esiste e funziona solo in quanto può essere usato da un utente in rapporto ad altri, secondo fini e contesti determinati. Gli utenti rappresentano la ragione prima e ultima della vita stessa dei codici:

> La proprietà della pragmaticità radicale accomuna ogni segno di ogni codice semiologico e riconoscerla sta a dire che non c'è segno senza un utente che possa usarlo in rapporto ad altri. Potremmo anche chiamarla e definirla 'soggettualità' o meglio 'intersoggettualità' di ogni segno (De Mauro, 2008: 67).

La dimensione pragmatica non si aggiunge dunque dall'esterno a un significato già costituito, ma ne rappresenta una condizione strutturale: il senso emerge dall'interazione tra le possibilità offerte dal codice e le pratiche dei parlanti (cfr. anche Diodato, 2017). In questo modo, la definizione di codice semiologico si completa mostrando come l'arbitrarietà e la strutturazione sistemica non conducano a un formalismo astratto, ma fondino, al contrario, una concezione della lingua come attività storica e sociale, costitutivamente aperta alla rinegoziazione del senso. De Mauro inserisce questo principio tra le proprietà generalmente semiotiche, cioè costitutive di ogni linguaggio, e non solo di quello linguistico:

> Dall'umile camuffamento con cui il virus inganna la cellula alla formula matematica più complessa, tutto l'universo segnico si regge sulla potenzialità di appello e interazione tra gli utenti. Non solo il segno linguistico «vive della vita dei parlanti» (A. Pagliaro). […]. Ma di ogni segno in articolazione dell'universo semiotico è da dire che esso sussiste e vive in funzione della capacità, dei bisogni, delle usanze degli esseri che l'adoperano e, insomma, per riprendere le belle parole di Antonino Pagliaro, «vive della loro vita». Non solo il *lector*, co me Umberto Eco ha detto, ma ogni *semantor*, ogni attore della comunicazione, produttore o ricettore che sia, è sempre in fabula (De Mauro, 2008: 67).

[94] Per esempio, l'alfabeto greco ha un'accezione fonematica ma anche numerale: viene anche usato per numerare i 24 libri dell'Iliade (in maiuscolo) e i 24 libri dell'Odissea (in minuscolo).

Una volta chiarito che il codice semiologico è un dispositivo di mediazione fondato su sistemi di classi arbitrariamente istituiti, si pone la questione di come distinguere semanticamente i diversi codici. La classificazione proposta da De Mauro non si fonda sul tipo di realtà a cui i codici rinvierebbero, né sulle presunte operazioni mentali dei soggetti parlanti, ma sul modo in cui ciascun codice organizza il significato, rendendolo più o meno analizzabile, combinabile, prevedibile nelle sue sinonimie e aperto alla variazione del repertorio e delle regole di base. In questo senso, la classificazione semantica dei codici descrive le condizioni formali entro cui un codice rende possibile la significazione. I criteri adottati sono: globalità o non-articolatezza; finitezza dei segni e dei significati; sinonimia; calcolabilità delle sinonimie; creatività (regolare o non regolare):

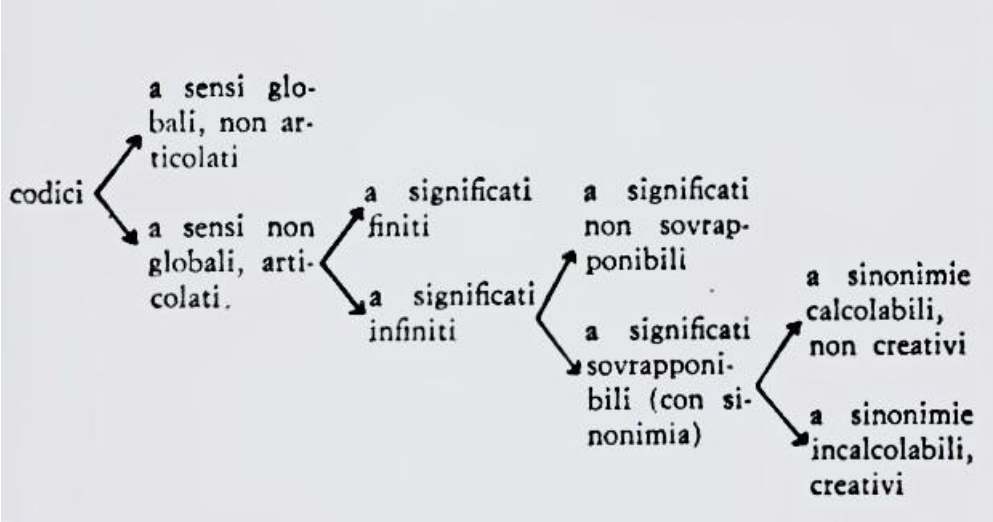


Figura 8 De Mauro, 1982: 55

Un primo criterio fondamentale è quello della globalità o non-articolatezza dei segni. Ciascun sistema deve prevedere almeno due segni. Vi sono codici in cui ciascun segno veicola globalmente un senso non ulteriormente scomponibile, e codici in cui il segno risulta invece analizzabile in parti, ciascuna portatrice di una porzione specifica del significato complessivo. Solo in questi ultimi si può parlare propriamente di articolazione: il segno non è un blocco unico, ma il risultato della combinazione di unità minime dotate di valore semantico, cioè i monemi. L'esistenza di una dimensione sintagmatica – ossia la possibilità di riconoscere parti che funzionano nel costruirsi del segno come portatrici di senso – fa dei codici articolati delle combinatorie, nelle quali il diverso raggruppamento e la diversa disposizione dei monemi danno luogo a segni differenti. I codici non articolati, al contrario, prevedono necessariamente un numero finito di segni, ciascuno dei quali è indivisibile e non combinabile.

La presenza o meno di articolazione ha conseguenze dirette sulla finitezza o infinità dei segni e dei significati producibili da un codice. Nei codici articolati, a determinate condizioni, un numero

finito di unità di base può dar luogo a un numero potenzialmente infinito di segni. Ciò è possibile solo se l'ordine di disposizione delle unità è semanticamente distintivo, se la ripetizione di un elemento può generare differenze di significato e se non esiste un limite teorico al numero dei posti nei raggruppamenti. In tali condizioni, la combinatoria consente una produttività teoricamente illimitata. I codici che non soddisfano queste condizioni, anche quando dispongono di un elevato numero di segni, restano invece chiusi e finiti, e tendono a escludere rapporti non biunivoci tra segni e sensi.

È proprio a partire da questa apertura combinatoria che diventa possibile la sinonimia, intesa da De Mauro come sovrapponibilità parziale dei significati. In alcuni codici, due o più segni possono veicolare lo stesso senso in determinate condizioni, instaurando un rapporto di tipo molti-a-uno. La presenza di sinonimia indica che il legame tra segno e senso non è rigidamente biunivoco e che il codice ammette una certa ridondanza semantica. Tuttavia, non tutti i codici che ammettono sinonimia consentono di prevederne la forma e le condizioni di occorrenza. Da qui il criterio della calcolabilità delle sinonimie, che riguarda la possibilità di determinare a priori, sulla base delle regole del codice, quali segni risulteranno sinonimi in date circostanze. Calcolare significa allora «prevedere, data una forma segnica, i suoi eventuali diversi valori formali a certe condizioni, prevederne i sinonimi, prevedere a quali condizioni. Date certe regole di base e una forma, scavando entro questa, sciogliendola o 'analizzandola', ricaviamo altre forme che, a condizioni predeterminate, sono sinonime» (De Mauro, 1982: 45). Nei codici che funzionano come calcoli, le serie di sinonimi sono largamente prevedibili e formalizzabili; in altri, invece, la sinonimia dipende dall'uso effettivo dei segni, che può comportare la violazione delle regole di formazione di nuovi segni nei vari contesti d'uso.

Il criterio decisivo, che riassume e rilancia i precedenti, è quello della creatività. De Mauro definisce la creatività in vari modi, per esempio come la possibilità di fare un uso infinito di mezzi finiti, la possibilità di formare nuovi segni non compresi nel repertorio di base. Più nello specifico, si tratta di una «una nozione fondamentalmente unica di creatività, intesa come disponibilità alla variazione delle forme di un sistema o di un codice semiologico, insita negli utenti del sistema o codice e riconoscibile come proprietà del sistema o codice stesso» (*ivi:* 53). I codici che ammettono sinonimia possono crearli attraverso due possibilità: a condizione che siano rispettate le regole del calcolo (*rule-governed creativity*, creatività regolare) oppure anche mutando forme e norme del calcolo (*rule-changing creativity*, creatività non regolare)[95].

[95] De Mauro arriva alla propria definizione di 'creatività' esaminando cinque possibili accezioni, alcune di carattere non unicamente linguistico. Per la rassegna completa cfr. *ivi*: 47 e ss.

I codici non creativi sono caratterizzati dalla chiusura dell'inventario delle unità e delle regole; i codici non non-creativi, al contrario, sono aperti, e consentono sia la produzione di nuove combinazioni nel rispetto delle regole esistenti, sia la modificazione delle regole stesse e del repertorio delle unità di base. In questa prospettiva, la creatività è una proprietà strutturale che rende impossibile separare nettamente la semantica dalla prassi d'uso.

Dunque, la creatività si declina in diversi gradi. Aritmetica e lingua sono entrambe 'creative', ma in modo estremamente diverso. Il linguaggio verbale non è il solo codice che ammette sinonimia, cioè un rapporto non esclusivo tra segno e senso, ma si differenzia dagli altri per l'impredicibilità della sinonimia e per l'assenza di regole vincolanti attraverso cui uno stesso senso può essere forgiato e ri-forgiato. Nell'aritmetica elementare, ad esempio, il passaggio da un sinonimo a un altro avviene secondo un numero finito e definito di regole di formazione dei sintagmi che assicura delle sinonimie complete e reversibili (dato il segno #3x7# si possono prevedere #21# o anche #7+7+7#[96]).

Il calcolo aritmetico è dotato di creatività *regolare*: ha un repertorio base di unità (0, 1, 2, ...9), un repertorio *finito* di segni di combinazione (+, x, :, -, , = (,) e una lista di combinazioni possibili. A partire da questi, può generare un numero infinito di nuovi segni. In questi sistemi, una volta che il codice sia stato istituito e scelto, non ha più alcun rilievo interrogarsi sui fini particolari o sulle intenzioni degli utenti per comprendere il funzionamento delle operazioni che esso consente. La dimensione semantica e pragmatica, pur motivando la scelta iniziale di un determinato calcolo in vista di certi scopi, viene infatti sospesa nel corso dell'esecuzione: ciò che conta è esclusivamente la correttezza sintattica delle operazioni, la loro conformità alle regole interne del sistema. Nei calcoli «la dimensione sintattica [le regole di combinazione] è un *prius* rispetto alle dimensioni semantica e pragmatica» (*ivi:* 82):

> Semantica e pragmatica hanno dunque un ruolo puramente 'interpretativo ' rispetto alla forma delle singole operazioni di un calcolo, che sono concepibili come pure operazioni sintattiche, individuabili come operazioni che collegano i segni tra loro indipendentemente dai possibili sensi o riferimenti e dai possibili utenti. Data una forma, sono automatici, senza interferenza di valutazioni semantiche e pragmatiche, i passaggi ad altre forme previsti dal calcolo (*ibidem*).

Come si comporta, però, un calcolo di fronte a un'espressione malformata come *42- : x 6? Il sistema si blocca ogni qual volta si verifica la violazione di una regola, il messaggio non è comprensibile, la sintassi non è restaurabile e la comunicazione è irrimediabilmente compromessa.

[96] La scrittura tra diesis (#x#) indica che l'espressione viene considerata nella dimensione di segno. Per esprimere il significato si usano i doppi apici ("x"), invece per il significante si usano le barre oblique (/x/).

La creatività *non regolare* che contraddistingue invece le lingue storico-naturali prevede la formazione di segni nuovi (anche) in violazione delle regole, senza che si abbia l'arresto del sistema. Le regole del linguaggio verbale non sono assolute e predeterminate, «la normatività del linguaggio si radica nel fatto che noi condividiamo le regole e che ad esse conferiamo autorità» (Bartholini, 1997: 276). Se, perciò, qualcuno si rivolge a noi senza rispettare la *consecutio temporum*, commettendo errori grammaticali, usando impropriamente certi termini oppure attribuendo a questi delle accezioni inedite, o ancora coniando neologismi e così via, siamo comunque in grado di capirlo (o quantomeno di provarci).

Anzi, spesso è proprio in virtù delle "sgrammaticature" che la lingua si trasforma. Quello che in origine è errore può diffondersi e divenire accettabile nell'uso comune, se non addirittura assurgere a norma: il passaggio dal latino alle lingue romanze, per esempio, è frutto di un tale processo, o invece, per tornare all'attualità, una frase come "L'anno *che* siamo stati a Capri" non da tutti è sentita come così "non regolare", e data la frequenza d'uso del "che polivalente" in ambito colloquiale, non sorprenderebbe l'eventualità che un giorno tale costrutto possa entrare a far parte dell'italiano standard.

Un codice semiologico come il calcolo aritmetico procede in maniera meccanica, ma si blocca fatalmente in caso di malformazione di un sintagma. Al contrario, in caso di enunciato malformato in una comunicazione linguistica, il parlante è capace di correggere l'errore e dedurre, in base all'esperienza e al contesto, che cosa avesse voluto dire il proprio interlocutore. È a questo punto che diventa evidente il carattere radicalmente pragmatico dei codici non non-creativi. Poiché il campo dei sensi trasmissibili può subire variazioni imprevedibili, il funzionamento semantico del codice non è mai interamente descrivibile in termini puramente formali. L'appello ai soggetti parlanti non è un'aggiunta esterna, ma una condizione interna del funzionamento del codice stesso. «Una scienza logica o semiologica "senza soggetto" non è dunque possibile» (De Mauro, 1982: 64): l'identificazione, la differenziazione e la reinterpretazione dei segni dipendono in modo strutturale dalle pratiche linguistiche e dalle finalità comunicative.

> Sotto il profilo più strettamente semantico, i limiti del campo dei sensi trasmissibili col codice possono subire imprevedibili variazioni. Tutto ciò fa sì che, se anche in altri settori dei linguaggi si è avvertita la difficoltà di teorizzazioni formali del funzionamento dei linguaggi che mettano da parte i soggetti utenti dei linguaggi stessi, nel caso dei codici creativi l'appello ai soggetti, al fine dell'utilizzabilità dei segni e dell'insieme dei codici, deve essere in realtà continuo. La dimensione pragmatica assume una funzione portante all'interno dei meccanismi di identificazione e differenziazione formale dei segni del codice (*ivi:* 54).

Alla luce di questi criteri, il linguaggio verbale umano viene collocato tra i codici del quinto tipo, famiglia che presenta delle peculiarità assolutamente inedite rispetto alle altre, quali, ad esempio, mancanza di non-creatività, sinonimia non calcolabile e indeterminatezza semantica. La lingua storico-naturale si configura come un codice semiologico a doppia articolazione, dotato di un inventario finito di unità di base e di regole, ma capace di generare un numero potenzialmente infinito di segni; un codice che ammette sinonimia non completamente calcolabile e che manifesta una creatività tanto regolare quanto non regolare.

La possibilità di una creatività non regolare nei codici linguistici – ossia di una variazione che non si limita a combinare elementi secondo regole date, ma che può modificare l'inventario dei monemi e le regole di base – trova il suo fondamento teorico nell'indeterminatezza semantica.

Questa proprietà fa sì che significato e significante di ciascun segno linguistico siano degli insiemi aperti, continuamente ampliabili o restringibili in modo non prevedibile a priori. È questa la proprietà discriminante, che rende così peculiare il linguaggio verbale rispetto agli altri; proprietà fondamentale da cui ne discenderanno altre, altrettanto importanti e specifiche delle lingue: onnipotenza semantica e metalinguisticità riflessiva.

V.1.2. Indeterminatezza semantica

> Siamo finiti su una lastra di ghiaccio dove manca l'attrito e perciò le condizioni sono in certo senso ideali, ma appunto per questo non possiamo muoverci.
>
> Vogliamo camminare; dunque abbiamo bisogno dell'*attrito*.
>
> Torniamo sul terreno scabro!
>
> *Ludwig Wittgenstein*
> Ricerche filosofiche, § 107

Nel corso del tempo la lingua è stata in varie occasioni accostata al calcolo, sulla base di una serie di analogie strutturali piuttosto rilevanti. In effetti, le affinità non sono trascurabili: i segni linguistici risultano articolati in unità minime dotate di valore distintivo; il valore di tali unità dipende dalla loro collocazione paradigmatica e dalla posizione che occupano nella struttura dell'espressione; è possibile generare una pluralità indefinita di enunciati applicando regole formali; tra enunciati diversi possono stabilirsi rapporti di sinonimia; inoltre, molti operatori dei

linguaggi logico-formali costituiscono rielaborazioni simboliche di elementi lessicali delle lingue storico-naturali. Tuttavia, nonostante queste convergenze, la lingua risulta in definitiva non riducibile a un calcolo. Il motivo principale di tale scarto risiede nell'indeterminatezza semantica: mentre nel calcolo i valori delle forme sono completamente determinabili e il funzionamento del sistema può prescindere dalle finalità e dagli utenti una volta fissate le regole, nelle lingue storico-naturali il rapporto tra forme e sensi non è mai interamente vincolabile in corrispondenze univoche. È questa apertura strutturale del piano del contenuto, che rende il significato dipendente da pratiche interpretative e da condizioni d'uso, a impedire che la lingua si configuri come un calcolo e a segnare la sua irriducibile specificità semiotica.

La vaghezza o indeterminatezza semantica è una proprietà semiotica intrinseca e pervasiva, di cui la maggior parte dei linguisti e dei semiologi si è occupata poco o per nulla, non rendendola mai il centro della loro riflessione (Machetti, 2014)[97]. In un primo momento, essa viene vista come un ostacolo o come un difetto del linguaggio. Infatti, sulla scia soprattutto degli studi logici, l'obiettivo è stato a lungo quello di eliminare la vaghezza, o di governarla attraverso un trattamento di tipo logico-formale. Solo in seguito emerge come essa sia invece ciò che rende il linguaggio verbale così potente dal punto di vista semiotico. La vaghezza domina gran parte del nostro agire linguistico, perché è la caratteristica grazie alla quale la lingua è in grado di rispondere a ogni tipo di esigenza comunicativa (*ivi*: 26). La sua imprescindibilità è metaforicamente esemplificata nel paragrafo 71 delle *Ricerche filosofiche*:

> Si può dire che il concetto 'giuoco' è un concetto dai contorni sfumati. – «Ma un concetto sfumato è davvero un *concetto*?» Una fotografia sfocata è davvero il ritratto di una persona? È sempre possibile sostituire vantaggiosamente un'immagine sfocata con una nitida? Spesso non è proprio l'immagine sfocata ciò di cui abbiamo bisogno? (Wittgenstein, *RF*, § 71).

Il significato del segno, fissato nella lingua, oscilla tra la determinatezza del codice e l'indeterminatezza delle pratiche linguistiche: non è mai dato una volta per tutte né è interamente calcolabile, ma è continuamente fluttuante in base alle esigenze comunicative dei parlanti. Con vaghezza o indeterminatezza De Mauro fa riferimento al carattere non calcolabile del significato in sé e per sé, ma al contrario determinabile solo all'interno di un contesto situazionale e in rapporto agli utenti e al loro cooperare. In questo senso, essa si configura non come patologia del linguaggio, ma piuttosto come fisiologia del nostro parlare (cfr. anche De Mauro, 1965: 169):

[97] Prampolini (1997) offre un panorama completo di alcune delle tappe che, a partire dal primo Novecento, hanno segnato la storia degli studi linguistici e semiotici sulla vaghezza.

> Dal punto di vista fenomenologico e funzionale, conviene assumere la indeterminatezza come la condizione primaria entro la quale è possibile, tra l'altro, estendere i confini di significato d'ogni monema e segno fino ad abbracciare sensi nuovi e imprevedibili senza mutare di codice, ma mutando solo localmente, solo in qualche punto, il codice in funzione di nuove spinte alla significazione cui si rendano sensibili gli utenti.
>
> […] un codice semiologico i cui significati siano caratterizzati da metaforicità non è descrivibile se non in stretta connessione con le usanze e credenze vigenti in un certo tempo tra i concreti gruppi di utenti. Altri codici a significati determinati ammettono analisi soddisfacenti a tempo zero e utenti zero: tempo e utenti sono circostanze propriamente esterne rispetto al modo in cui funzionano i segni del codice. La vaghezza del significato delle parole fa sì che il significato non sia soddisfacentemente descritto nelle sue possibilità di estensione ad altri e nuovi sensi se non in rapporto a utenti dati in un tempo dato (De Mauro, 1982: 102).

In quanto non non-creativo, un codice linguistico è costantemente aperto alle innovazioni anche in violazione delle proprie normali regole di funzionamento, grazie proprio all'indeterminatezza, strettamente collegata al fatto che «ogni segno in sé stesso sembra morto. Che cosa gli dà la vita? - Esso vive nell'uso» (Wittgenstein, *RF* § 432).

Ogni significato è, quindi, per sua natura pluridеterminabile, e il mutamento linguistico ne è la prova. Se da un lato tale proprietà semiotica mette continuamente in pericolo la riuscita di ogni scambio comunicativo, allo stesso tempo rende le lingue storico-naturali il dispositivo semiologico più potente in assoluto. L'indeterminatezza semantica e la metaforicità costituiscono la condizione *segnica* primaria entro la quale si possono estendere i confini del significato di ogni segno fino ad includere sensi nuovi e imprevedibili senza per questo dover cambiare codice, ma solo 'adeguando' il sistema in qualche punto sulla base di nuove spinte alla significazione che emergono tra gli utenti. Ne consegue che, nel suo uso 'fisiologico', il significato non sia descrivibile in maniera assoluta nelle sue possibilità di estensione se non in rapporto a utenti dati in un tempo dato.

Laddove vale la permanente possibilità di innovazione, l'intesa tra parlanti va di continuo riconfermata all'atto della produzione e ricezione di ogni realizzazione segnica, con quell'atteggiamento reciproco tra gli utenti che è stato detto *tolerance upon the field*. Questo è il nucleo che condurrà alla metalinguisticità riflessiva, perché la relazione sociale stabilita tra gli utenti funge da dispositivo di controllo per la potenzialmente incontrollabile indeterminatezza costitutiva del codice.

Per riferirsi a tale proprietà della lingua finora descritta, la letteratura sul tema utilizza alternativamente i termini di "vaghezza" e "indeterminatezza". Il rapporto tra le due nozioni risulta alquanto complesso, perché esse mostrano senza dubbio delle sovrapposizioni, ma anche delle differenze che tuttavia il dibattito filosofico-linguistico non ha ancora chiarito adeguatamente. In primis De Mauro (1982: 98) ravvisa come «l'indeterminatezza e la vaghezza

sono ancora ben lontane dall'ottenere il posto che meritano negli studi di semantica del linguaggio verbale». Considerazioni simili riporta Machetti (2023: 59), secondo cui «l'equiparazione di indeterminatezza e vaghezza appare principalmente dovuta al fatto che la seconda delle due proprietà abbia attratto e continui ad attrarre solo marginalmente l'attenzione degli scienziati del linguaggio». Questa studiosa distingue tre accezioni del termine «indeterminatezza». La prima riguarda i parlanti come fattore interno alla lingua, i quali «con il loro agire semiotico trasmettono alla lingua proprio l'indeterminatezza e la variabilità che si sono dette caratterizzare il funzionamento delle loro menti e delle relative facoltà».

La sola presenza degli utenti appare sufficiente ad attribuire all'attività semiotica una naturale indeterminatezza, dato il suo rapporto con la categorizzazione. Infatti, secondo Machetti, la teoria dei prototipi e le somiglianze di famiglia dimostrerebbero come sia innanzitutto la mente umana a essere intrisa di indeterminatezza, perché l'appartenenza a una categoria non richiede la condivisione di un insieme di tratti necessari e sufficienti ed è invece caratterizzata da gradualità e da confini sfumati (*fuzziness*). In questo senso l'indeterminatezza si configura come «la prima condizione per la vaghezza segnica» (*ivi:* 49).

Machetti parla inoltre di indeterminatezza «costitutiva e primigenia» che contraddistingue ciascun codice all'atto della costituzione. Questa accezione si riferisce al carattere amorfo della massa fonico-semantica su cui ogni lingua imprime arbitrariamente le proprie articolazioni, e si connette dunque al concetto saussuriano di arbitrarietà radicale (cfr. *supra*).

> In questo senso, l'indeterminatezza diviene la condizione di possibilità di ciascun codice, del suo determinarsi come tale. E così accade dunque anche per le semiotiche verbali, per la lingua e per la comprensione del linguaggio in genere, da cui l'indeterminatezza non risulta in alcun modo separabile: è dunque l'indeterminatezza che «prospetta il linguaggio, insieme delle determinazioni di volta in volta effettive, come totalità possibile» (Garroni, 1997: 60) (Machetti, 2014: 77).

Infine, l'ultima accezione è quella più comune di «indeterminatezza semantica», identificabile col carattere imprevedibile della dilatabilità del significato dei segni, che mostrano una permanente manipolabilità e una predisposizione costante al cambiamento. Per Machetti indeterminatezza e vaghezza in questi termini si distinguono perché la prima è esclusivamente semantica, mentre la seconda riguarda sia il significante sia il significato.

De Mauro indica la vaghezza come «condizione segnica», per cui

> Il segno, più che circoscrivere con precisione una classe di segnali capaci di indicare i sensi di una classe circoscritta con altrettanta precisione, è lo strumento di un'attività allusiva, di un gioco orientato a stabilire un'intesa tra utenti perché con dei segnali tra loro assimilabili ci si rivolga, ci si avvii verso un gruppo di sensi. Più che un rapporto

> tra classi, viene a stabilirsi su questa via un rapporto tra una zona, un'area del contenuto, e un'area dell'espressione (De Mauro, 1982: 100).

La definizione che ne risulta è:

> In termini di applicazione a un referente diciamo che un'espressione è vaga quando non possiamo decidere in base a considerazioni formali se, noto il referente e nota l'espressione, essa è applicabile sempre o non è applicabile mai al referente (*ivi:* 99).

Come conseguenza teorica della vaghezza semantica, il significato dei segni linguistici non può essere descritto in modo esaustivo se non in rapporto agli utenti che li impiegano in un determinato tempo storico. La natura indefinitamente estensibile del senso fa sì che il valore delle parole non sia mai completamente stabilizzato, ma dipenda dal grado di intesa che si instaura, di volta in volta, tra i parlanti. In questa prospettiva, il tempo e la massa parlante non costituiscono fattori esterni o accidentali, bensì elementi interni alla forma e al funzionamento della lingua stessa. De Mauro individua qui un «terzo principio» della linguistica saussuriana, accanto all'arbitrarietà e alla linearità, che consente di superare una lettura rigidamente separativa di sincronia e diacronia: la trasformazione storica non è un accidente che interviene su un sistema chiuso, ma una possibilità strutturale inscritta nella lingua in quanto sistema di segni vaghi e aperti. L'indeterminatezza semantica diventa così la condizione che rende comprensibile tanto la variabilità dei valori quanto il loro continuo riassestarsi nelle pratiche comunicative:

> La vaghezza del significato delle parole fa sì che il significato non sia soddisfacentemente descritto nelle sue possibilità di estensione ad altri e nuovi sensi se non in rapporto a utenti dati in un tempo dato. Ci troviamo dinanzi a un terzo principio, sottaciuto come tale, della teoria saussuriana della lingua. […] Saussure afferma in una pagina famosa del suo *Corso* che per una lingua sono da considerare fattori interni, cioè necessari alla sua forma e funzionalità, il tempo e la massa parlante. In ciò si può vedere una conseguenza specifica ed esclusiva dell'essere il senso di una parola, di un segno linguistico, «indefinitamente estensibile», talché, se una lingua avesse solo due segni, tutti i sensi possibili si ripartirebbero su di essi: è questo un vero e proprio «terzo principio» della linguistica saussuriana, oltre quello dell'arbitrarietà (valido per ogni tipo di e codice) e quello della linearità (valido per ogni codice articolato). […]. In virtù di tale terzo principio le lingue sono soggette a un possibile permanente moto di trasformazione delle articolazioni formali entro la massa parlante e attraverso il tempo, e i valori attribuibili ai segni dipendono immediatamente, volta per volta, oltre che nell'insieme, dal grado di intesa che si stabilisce tra parlanti di diverso strato sociale e diversa collocazione temporale (*ivi:* 103).

Dopodiché, De Mauro si sofferma sull'indeterminatezza semantica:

> L'indeterminatezza fa sì che parlanti o, meglio, gruppi di parlanti possano espandere o un singolo lessema o un gruppo di lessemi ad abbracciare un nuovo tipo di sensi, e ciò sotto la spinta di necessità espressive correlate a necessità di riassetto delle conoscenze, dei saperi utili alla vita sociale (*ivi:* 131).

La questione terminologica risulta particolarmente spinosa. Sebbene in *Minisemantica* si indichi la non totale sovrapponibilità tra vaghezza e indeterminatezza, la loro distinzione non è tracciata in modo netto. Inoltre, altrove De Mauro li usa quasi come sinonimi[98]. C'è da notare, tuttavia, che la riflessione demauriana sul tema inizia con *Introduzione alla semantica* (1965), dove si fa riferimento alla indeterminatezza semantica come condizione normale dei processi comunicativi, e attraverso la produzione demauriana ci si imbatte più spesso in riflessioni sull'indeterminatezza che non sulla vaghezza, tanto che quest'ultima in *Prima lezione sul linguaggio* (2002) non compare neppure. Si può forse pensare che De Mauro dia più spazio all'indeterminatezza perché caratterizza il piano semantico, e nell'ottica demauriana è proprio il significare la ragione prima e ultima dei codici linguistici. Essa apre di fatto «alla possibilità di continua trasformazione di ciascun idioma dilatandone e diversificandone gli usi attraverso gli individui e i gruppi e strati sociali entro una stessa comunità e tra comunità diverse» (De Mauro e Fortuna, 1995: 507). In ogni caso, nella presente ricerca si utilizzeranno i due termini come sostanzialmente sinonimi, tenendo conto della disquisizione terminologica cui si è accennato.

La vaghezza semantica si manifesta dunque in stretta relazione con la pluralità dei giochi linguistici e col repertorio di possibilità alternative che essi mettono a disposizione dei parlanti, consentendo di estendere, ridefinire e talvolta spostare i confini dei significati verso nuovi sensi. Proprio questa apertura strutturale rende evidente come il funzionamento della lingua non possa essere pienamente spiegato prescindendo dagli usi che i parlanti fanno dei segni nelle diverse pratiche comunicative. L'indeterminatezza non è un residuo da colmare attraverso il contesto, ma una condizione che rende necessario il ricorso continuo all'attività interpretativa degli utenti. Trattare l'indeterminatezza semantica risulta pertanto indispensabile per mostrare l'imprescindibile connessione tra la lingua e la prassi linguistica, ossia per chiarire che il senso non è mai interamente contenuto nelle forme, ma si costituisce nel loro impiego situato e storicamente determinato. È su questo sfondo che diventa possibile riconoscere un'ulteriore proprietà fondamentale del codice linguistico, ossia la metalinguisticità, che costituisce un importante contrappeso all'indeterminatezza e uno strumento di controllo della lingua per evitarne la dispersione.

Poiché i significati non sono mai completamente stabilizzati, la lingua dispone al suo interno delle risorse per riflettere sui propri usi, sulle proprie norme e sulle proprie possibilità di significazione. L'indeterminatezza prepara così il terreno a una concezione della lingua come

[98] In *Che cos'è una lingua* si dice «il tema della vaghezza semantica o indeterminatezza» (De Mauro, 2008: 21).

sistema capace di prendere sé stesso come oggetto, aprendo lo spazio per fenomeni riflessivi che saranno al centro del paragrafo successivo, tra cui si deve includere l'ironia.

V.1.3. Ironia come forma di metalinguisticità riflessiva

Se l'indeterminatezza semantica mostra che il senso dei segni non è mai completamente determinabile, mai circoscrivibile a priori, e richiede un costante rinvio alle pratiche dei parlanti, ne consegue che la lingua deve disporre al suo interno delle risorse per riflettere sulle proprie condizioni di funzionamento, per prevenirne una disgregazione.

> Proprio perché le lingue operano con simboli largamente plurivoci, che comportano di conseguenza la necessità di successivi aggiustamenti dei relativi significati, esse devono munirsi, d'altra parte, di molteplici ausili correttivi: essi rientrano, rispetto al discorso svincolato dalla situazione, in un insieme ricco di svariate componenti (Machetti, 2011: 199).

È in questo spazio che si colloca la proprietà della metalinguisticità, intesa non come un livello secondario del linguaggio, ma come una dimensione strutturale e anzi cruciale del codice linguistico. Poiché i significati non sono mai definitivamente fissati, i parlanti attraverso la lingua devono poter continuamente orientare, commentare, regolare e talvolta rinegoziare gli impieghi linguistici, rendendo visibili le norme che ne governano l'uso. La metalinguisticità emerge così come il correlato necessario dell'indeterminatezza: essa consente ai parlanti di prendere distanza dai segni, di tematizzarne il valore e di intervenire riflessivamente sulla significazione stessa.

L'anello di congiunzione che permette il passaggio alla metalinguisticità riflessiva è la proprietà di onnipotenza semantica, cioè la possibilità di codificare, attraverso una lingua storico-naturale, qualunque contenuto della realtà extralinguistica: «Non siamo in grado di indicare quale è il tipo, quale è la qualità di un piano d'esperienza che non possa trovare posto tra i contenuti dicibili con le parole e frasi di una lingua» (De Mauro, 1982: 137). L'indeterminatezza e l'onnipotenza sono caratteristiche legate al patrimonio genetico della specie umana e alla sua adattività:

> Una lingua deve servire agli esseri umani per trasmettere e comprendere sensi, per comunicare e verbalizzare nelle situazioni più differenti, per discutere come adattarsi a tali situazioni sopravvivendo […] come esseri umani, cioè come esseri capaci, poi, di nuovi, altrettanto imprevedibili riadattamenti. Per rispondere a queste esigenze, le lingue non possono essere rigidi calcoli, coi quali molto si può fare, ma non che con essi si rimetta in discussione essi stessi, la loro semantica e sintassi (*ivi:* 138).

Nella lettura demauriana, la vaghezza è condizione «della possibilità di mutamento dei confini del campo noetico di un codice sotto la spinta degli utenti» (*ivi:* 103). La mobilità del significato

crea le condizioni di controllo sociale della vaghezza semantica grazie alla metalinguisticità. L'onnipotenza semantica rappresenta una potenzialità strutturale che deriva dall'indeterminatezza del piano del contenuto e dalla creatività del codice. Proprio perché i valori dei segni non sono mai completamente fissati, la lingua può sempre estendere i propri confini semantici, riorganizzare i propri repertori e inglobare nuovi oggetti di discorso, inclusi quelli che riguardano il linguaggio stesso. In questo senso, l'onnipotenza semantica non elimina la necessità dell'interpretazione, ma la presuppone e la rafforza: la capacità di dire tutto implica infatti la capacità di rinegoziare continuamente le espressioni linguistiche. È su questo sfondo che la metalinguisticità riflessiva acquista pieno rilievo teorico e che fenomeni come l'ironia possono essere compresi non come scarti occasionali, ma come sfruttamenti strategici di una lingua che, potendo parlare di tutto, può anche prendere le distanze da ciò che dice.

È infatti proprio la metalinguisticità il contrappeso che consente di controllare i cambiamenti della lingua e ristabilire un'intesa tra i parlanti senza privarla della plasticità.

> La capacità insita in una lingua di fungere da metalinguaggio di sé stessa offre ai parlanti i mezzi per fronteggiare eventuali difficoltà insorgenti nella comunicazione a causa della indeterminatezza e, più in genere, della creatività. Chi scrive e parla può soffermarsi a discutere e spiegare le sue proprie parole, le novità sia assolute sia relative agli interlocutori che ritenga d'avervi introdotto; così come chi ascolta e, entro certi limiti, chi legge può chiedere spiegazioni, sottoporre a discussioni almeno con sé medesimo i testi in cui si imbatte e i discorsi altrui (*ivi:* 128).

De Mauro (2008: 25) ribadisce l'importanza della metalinguisticità in varie occasioni, sottolineandone il carattere straordinario, tanto da qualificarla come «una rarità, forse un'eccezione unica nell'universo semiotico». È la lingua stessa «che offre, nella sua natura, nel suo essere, i mezzi per fronteggiare la non non-creatività, l'emergenza di oscillazioni e novità d'ogni genere» (De Mauro, 2002: 83), perciò «l'autonimicità [la metalinguisticità] non è occasionale, ma generale, e, anzi, vitale per il funzionamento stesso d'una lingua» (De Mauro, 1982: 129).

La metalinguisticità è così cruciale perché rimette in primo piano i soggetti parlanti e ne evidenzia a pieno titolo il ruolo attivo e costitutivo nel linguaggio umano, il quale risulta così un codice fondato sul «continuo appello alla mutua intesa, alla collaborazione tra gli utenti» (*ivi:* 143): «l'asso nella manica del parlante, ciò che lo fa sfuggire dalle maglie di un sistema linguistico altrimenti dispotico, è la postmediazione, l'uso metalinguistico riflessivo, l'impiego delle parole per 'dire' altre parole» (De Palo, 2016: 57). La capacità metalinguistica di rileggere il senso delle parole, di dar loro nuovi significati, di assumerle come citazioni da rianalizzare, nell'ironia si configura come la più ampia «metapragmaticità», cioè come capacità di tematizzare le condizioni pragmatiche delle espressioni linguistiche, che ricomprende la metalinguisticità. In questo senso,

essa si traduce in una proprietà più specifica e decisiva: la lingua non solo consente di parlare di sé, ma permette anche di parlare dei propri usi, delle proprie regole sociali implicite, delle aspettative che governano gli scambi comunicativi tra parlanti.

La metapragmaticità implica dunque che ogni atto linguistico possa essere, almeno potenzialmente, anche un commento sul proprio statuto comunicativo, sul tipo di gioco linguistico che attiva e sul genere di intesa e di ruoli che presuppone. In questa prospettiva, la lingua si configura come un codice che integra strutturalmente la possibilità di mettere in discussione le proprie stesse condizioni di felicità, rendendo visibile ciò che normalmente resta implicito nei processi di comunicazione. È proprio a partire da questa possibilità di scarto riflessivo – che investe non il contenuto detto, ma il modo, il contesto e l'adeguatezza dell'atto comunicativo – che si apre lo spazio per fenomeni come l'ironia, nei quali il parlante può instaurare una distanza critica rispetto agli usi linguistici e alle implicazioni che comportano. L'ironia si fonda «sulla possibilità di rinegoziare aspetti del significato degli enunciati che si trovano normalmente sullo sfondo dell'interazione e che coinvolgono un'adesione a norme interpretative comuni» (Russo Cardona, 2017: 103).

Come osserva Russo Cardona (*ivi:* 19, cfr. anche *supra*, III.4), l'ironia si radica nella disposizione degli esseri umani ad accettare e ad attraversare mutamenti di prospettiva anche radicali, senza rinunciare a un'esigenza di senso: essa non sospende il significato, ma lo rinegozia attraverso uno scarto. In questa prospettiva, l'ironia viene accostata al concetto di peripezia, intesa come rottura degli orizzonti interpretativi consueti e loro riconfigurazione. Tale momento di crisi e di ristrutturazione del senso costituisce per Russo Cardona un tratto costitutivo della facoltà semiotica stessa, nella misura in cui ogni produzione di senso implica la possibilità di un suo rovesciamento e di una sua rielaborazione.

È in questo quadro che acquista particolare rilievo la nozione di competenza metapragmatica, definita dallo studioso come specie-specifica e, dunque, come elemento distintivo del linguaggio umano. Essa consiste nella capacità di operare un raffronto costante tra le conoscenze condivise dagli interlocutori – in parte sedimentate e codificate nell'uso della lingua – e gli scenari situazionali concreti in cui le azioni comunicative prendono forma su uno sfondo di attività cooperative (Russo Cardona 2017: 104). La comunicazione umana si caratterizza, dunque, per questa continua tematizzazione implicita del rapporto tra norme d'uso e loro adattamento contingente alle finalità dei soggetti coinvolti. L'ironia si colloca precisamente in questo spazio riflessivo: essa rende visibile la tensione tra ciò che è atteso e ciò che accade, tra ciò che la situazione sembrerebbe richiedere e ciò che viene effettivamente detto.

Il discorso ironico svolge così una funzione centrale all'interno di quella che Russo Cardona definisce un'euristica interazionale: attraverso l'ironia, i parlanti esplorano nuovi spazi di cooperazione o di conflitto, disegnano nicchie interpretative inedite, mettono alla prova il grado di intesa reciproca o, al contrario, inaugurano disaccordi più profondi:

> Gli atti linguistici ironici ci appaiono, dunque, strutturalmente legati alla capacità di istituire un sistema di orientamento rispetto alla conoscenza condivisa, che sia in grado di misurare costantemente i possibili discostamenti individuali e situazionali da una piattaforma comune, ma anche di rigettare il modo di procedere consueto e condiviso quando questo subisce uno scacco (*ibidem*).

In questo senso, l'ironia appare come una forma di discorso paradigmatica del linguaggio umano: essa intreccia peripezia, scacco dell'agire e trasformazione del punto di vista, intervenendo direttamente sul processo di prospettivizzazione, ossia sulla collocazione del soggetto all'interno del flusso degli eventi e dei valori che li organizzano. Attraverso il rovesciamento dell'orizzonte interpretativo, l'ironia apre la possibilità di un rinnovamento del senso, consentendo ai segni di acquisire un valore nuovo. Lungi dall'essere un mero ornamento stilistico, l'ironia si configura così come uno dei dispositivi privilegiati attraverso cui la lingua esplica la propria metapragmaticità, mostrando in atto la capacità di riflettere sui propri usi e di trasformare, dall'interno, le condizioni stesse della significazione e di ridefinire i ruoli dei parlanti nelle interazioni comunicative.

Alla luce di questa disamina delle caratteristiche semantiche delle lingue storico-naturali, acquista pienamente senso e compiutezza la proposta di Russo Cardona. La strategia metalinguistica che si attua tramite l'ironia lavora sulla ridiscussione del rapporto tra lingua e parlanti. In questo senso, «l'ironia si configura, allora, come un antidoto simbolico alla stessa pervasività della lingua nei confronti della categorizzazione delle azioni» (*ivi:* 174):

> Alla forza del performativo nel costruire e prefigurare le azioni collettive si oppone la presa di coscienza dello scacco antiperformativo operata dall'ironia. […] la fine tessitura simbolica delle cornici e degli *script* in cui muoviamo i primi passi nell'interazione e nella comunicazione, in cui ritagliamo un ruolo per il nostro dire sempre già intessuto di rimandi ad altri e ci predisponiamo ad azioni collettive mettendo in gioco intenzioni e aspettative, conosce i suoi momenti di crisi e la necessità di restituzioni e rivolgimenti (*ibidem*).

Il percorso teorico qui delineato consente ora di formulare in modo compiuto la proposta di questo lavoro: l'ironia va intesa non come strategia comunicativa anomala, ma come un dispositivo semiotico strutturalmente radicato nelle proprietà delle lingue storico-naturali, e in particolare come una forma di mediazione dell'indeterminatezza semantica che rende possibile una ridiscussione del rapporto tra lingua e pratiche sociali.

È su questo sfondo che la metapragmaticità emerge come una specificazione decisiva della riflessività linguistica. Se la metalinguisticità riguarda più nello specifico la possibilità di parlare dei segni e dei loro significati, laddove si amplia e diventa più spiccatamente metapragmaticità investe il livello delle condizioni d'uso, delle aspettative comunicative, delle cornici interazionali e delle norme implicite che orientano l'agire linguistico.

In questa prospettiva, l'ironia appare come uno degli strumenti privilegiati attraverso cui la lingua esercita la propria capacità di ridiscutere il proprio rapporto con l'azione sociale. Poiché le pratiche collettive sono in larga misura mediate da pratiche linguistiche, l'ironia interviene come antidoto alla loro automatizzazione: mette in luce il carattere non scontato, ma storicamente situato, di tali cornici, ne segnala i punti di frizione e apre la possibilità di una loro ristrutturazione. Come osservato da Russo Cardona, essa si oppone alla forza prefigurante del performativo attraverso una presa di coscienza dello scacco, mostrando che nessuna configurazione simbolica è definitivamente garantita.

La tesi conclusiva che emerge da questo lavoro è dunque che l'ironia debba essere compresa come una funzione sistemica della lingua, resa possibile e necessaria dall'indeterminatezza del significato e dalla conseguente centralità degli usi dei parlanti. L'ironia non si limita a riflettere sul linguaggio: essa riflette, insieme, sul modo in cui il linguaggio organizza l'esperienza, orienta le aspettative e struttura le pratiche sociali. In quanto forma di metapragmaticità, l'ironia costituisce uno dei luoghi in cui la lingua mostra più chiaramente la propria natura di codice non dispotico, fondato sul continuo appello alla collaborazione interpretativa e alla mutua intesa. L'ironia, esasperando l'automatismo delle espressioni che usiamo e dei presupposti che implicano, risveglia la nostra percezione assopita dall'abitudine. L'ascoltatore si rende conto di un'*impasse* determinata dall'inappropriatezza di un certo enunciato in quella situazione, ed è chiamato a ragionare su quali presupposizioni si fonda quanto detto e a prendere una posizione in merito.

In questo senso, inquadrare semioticamente l'ironia come mediazione dell'indeterminatezza semantica e come correttivo della sua naturale tendenza all'usura significa riconoscerle un ruolo teoricamente centrale: essa non è un fenomeno marginale, ma uno dei dispositivi attraverso cui il linguaggio umano rafforza il rapporto tra senso, soggetti e mondo sociale.

L'analisi dell'ironia come forma di metapragmaticità in continuità col codice linguistico apre la strada a un'altra dimensione cruciale: l'intertestualità. Tuttavia, per collegarla coerentemente alla prospettiva semiotica qui proposta, è utile riformularla in termini di interdiscorsività, ossia come rete di rimandi tra testi, pratiche linguistiche riecheggiate e contesti sociali. L'interdiscorsività evidenzia che ogni enunciato non si costituisce mai isolatamente, ma attinge e rimanda a una pluralità di altri testi preesistenti, riattivando schemi interpretativi e cornici condivise dagli utenti.

In questo senso, la dimensione interdiscorsiva non è semplicemente un rapporto testuale tra citazioni o influenze letterarie: è piuttosto un fenomeno strutturale della comunicazione umana, che mostra come la produzione di senso sia costantemente modulata da ciò che è stato detto, dalle norme e dalle aspettative sociali e dai giochi linguistici precedenti. La capacità della lingua di richiamare e rinegoziare contesti preesistenti, anticipando o reinterpretando le interpretazioni altrui, rappresenta un'estensione naturale della metapragmaticità, poiché ogni riferimento interdiscorsivo implica consapevolezza delle regole, dei codici e delle aspettative che governano l'uso dei segni. È proprio attraverso questo prisma che fenomeni come l'ironia possono essere compresi come atti riflessivi e strategici che mostrano la lingua nella sua capacità di produrre e rinegoziare senso in relazione a un ordine discorsivo più ampio.

Si procederà ora a trattare l'intertestualità tramite la riflessione bachtiniana sull'interdiscorsività, per arrivare a dare profondità filosofica alle categorie genettiane della transtestualità, e approdare così a una piena delimitazione e spiegazione del fenomeno dell'ironia architestuale.

V.2. Dal contesto all'intertestualità: il funzionamento dell'ironia architestuale

Come appena visto, la particolarità delle lingue storico-naturali consiste nella loro connessione intrinseca alle pratiche sociali in cui vengono utilizzate. Il significato di un segno non è mai del tutto determinabile a priori: esso si forma e si stabilizza attraverso una sedimentazione di impieghi precedenti, di aspettative condivise e di valori che si depositano nella lingua stessa. In questo senso, le strutture linguistiche non sono mai puramente denotative, ma portano con sé un insieme di connotazioni e orientamenti valutativi che precedono l'atto di parola individuale e ne condizionano l'intelligibilità. Come dice De Mauro (1971: 22), «i valori connotativi ineriscono a ciascun vocabolo sul piano della *langue*», non sono relegati solo ai contingenti atti di *parole*, «e tutto ciò può servire enormemente a organizzare la parola, imprimendosi in tutti i suoi strati semantici, complicandone l'espressione, influendo su tutta la sua fisionomia stilistica» (Bachtin, 1975: 84).

I parlanti strutturano i propri discorsi facendo costante riferimento a forme stabili di organizzazione discorsiva (come generi, stili e registri), che forniscono uno sfondo di senso implicito e contribuiscono a orientare l'interpretazione già prima che il contenuto venga esplicitato. Queste strutture convenzionali non costituiscono un semplice involucro formale del discorso, ma veicolano significati preesistenti e producono attese interpretative relativamente stabili. È proprio sulla base di queste precondizioni che l'ironia architestuale può operare, rendendosi riconoscibile anche in assenza di un ancoraggio diretto al contesto immediato di

enunciazione. Essa agisce infatti richiamando strutture testuali socialmente riconoscibili e giocando sulle aspettative che esse generano, producendo uno scarto tra ciò che, in base a tali convenzioni, sarebbe previsto e ciò che viene invece effettivamente detto.

Lo sfondo che rende possibile l'ironia architestuale è l'intertestualità intesa nel senso bachtiniano di interdiscorsività, cioè come compresenza di intenzioni diverse e come rete di rimandi tra pratiche discorsive storicamente e socialmente situate. La dialogicità non è un effetto occasionale del discorso, ma una proprietà strutturale della parola, che si presenta sempre come attraversata da voci, accenti e intenzioni plurali. Data la sua intrinseca dialogicità, nella lingua c'è un proliferare di voci che rimandano a uno stratificarsi di punti di vista. Questa «lotta con la parola altrui» è insita in ogni attività discorsiva, ma nell'ironia viene esasperata e tematizzata, per esibire il carattere non neutrale delle espressioni linguistiche e delle strutture sovraordinate che richiamano. Difatti, si tratta di una strategia «inherently hostile to naively mimetic conceptions of literature», la quale «increases the obliquity of language, thereby problematizing its supposed transparency and foregrounding the interpretive processes of the reader» (Bényei, 1995: 111).

Questo nesso con l'interdiscorsività era già stato colto da Mizzau, suggerendo un terreno filosofico particolarmente fruttuoso; tuttavia, non viene perseguito fino in fondo (Russo Cardona, 2017: 55). In questa sezione si darà pieno sviluppo a quanto è stato finora solo accennato dalla studiosa. Solo così sarà possibile rendere conto di quella casistica di occorrenze ironiche che risultano tali pur senza alcuna conoscenza del contesto di enunciazione di origine.

V.2.1. Interdiscorsività e voci distanziate dall'ironia

Poiché la lingua è un prodotto intersoggettivo, «la parola altrui fa parte della costruzione del nostro linguaggio» (Mizzau, 1984: 45). Difatti, «la polifonia non solo è costitutiva della testualità ma più basicamente è connaturata alla lingua» (Roggia, 2022: 618). Ogni presa di parola reca in sé le tracce di usi precedenti che si sono sedimentati nelle sue strutture. Queste ultime dunque sono forme già orientate, cariche di valori e attraversate da aspetti connotativi mai del tutto depurabili. L'inevitabile riecheggiamento di queste voci costringe il parlante «a una presa di posizione verso queste voci assenti, eppure implicitamente compresenti» (Russo Cardona, 2017: 54), implica sempre una dialettica di adesione e distanza.

Il nesso tra codice linguistico e interdiscorsività è dato dalla necessaria veste pubblica che le intenzioni individuali devono assumere per poter essere riconosciute dagli altri (cfr. anche il tema

della convenzionalità in *supra*, III. 5). Di fatto, il sistema linguistico è veicolo di intenzioni e viene da esse plasmato, riconfigurando queste ultime in modo intersoggettivo.

> […] la ricorsività del rimando intenzionale, nel momento in cui fa riferimento, come sua essenziale condizione di riconoscimento, al proferimento, si scontra col fatto che tale proferimento non sarebbe neanche individuabile come dotato di valenza linguistica, se non fosse già di principio inseribile in una rete di significanti e di significati cui ognuno fa riferimento per il fatto stesso di parlare una lingua (Saussure 2002, De Mauro 2005). In tal modo si rovesciano i termini della questione: è l'intenzionalità che si spiega con l'attività di parlare una lingua e non viceversa, o perlomeno sembra che questo tipo di intenzionalità e l'attività di significazione si interdefiniscano a vicenda (Russo Cardona, 2017: 78).

In questo quadro, l'ironia si configura come una modalità privilegiata di messa in tensione di tali voci. La compresenza dell'alterità e di un punto di vista altro nella parola è una caratteristica centrale del discorso ironico: l'altro è sempre presente in ciò che diciamo perché la lingua è un prodotto sociale da sempre già abitato (cfr. *ivi:* 72). Il richiamo a voci riecheggiate dall'enunciato ironico è il fulcro di quello che Russo Cardona (*ivi:* 57) chiama il «ventriloquismo dell'ironista», cioè il suo «rifarsi a una voce tipica di una situazione possibile che ora appare inappropriata».

L'enunciato rievocato dall'ironia è associato a una determinata visione del mondo: ciò che viene fatto riecheggiare è la voce di un parlante assente che assume il ruolo di portavoce di un orizzonte di senso condiviso. In genere, viene richiamata la figura del parlante comune, inteso come incarnazione di assunti collettivi dati per scontati e accettati senza previo vaglio critico. Si tratta di convinzioni e credenze che si sono depositate nella virtualità della lingua e che tendono a presentarsi come evidenze, proprio in virtù della loro diffusione e reiterazione.

L'atto ironico interviene precisamente su questo livello, declassando tale portavoce a una voce rispetto alla quale è necessario prendere le distanze, o quantomeno interrogarsi. Il rovesciamento ironico produce così un effetto di straniamento che conduce a un distacco da sé del parlante che prima coincideva col parlante comune introiettato nel discorso ordinario. Il passaggio da parlante comune a voce distanziata costituisce quindi un momento decisivo del funzionamento dell'ironia, poiché rende visibile la natura irriflessa di molti assunti che strutturano il senso comune linguistico (cfr. *ivi*: 69).

L'ironia risulta più insidiosa laddove implica un momentaneo, parziale riconoscimento nel parlante comune, che conduce a interrogarsi sulle proprie responsabilità nel perpetrare certi assunti non problematizzati. «Nessuno si impersona completamente nel parlante comune, ma, nell'intimo, nessuno può realmente e sino in fondo ritenersi del tutto esente da questo riconoscimento (*ibidem*).

L'aspetto, per così dire, citazionale dell'ironia viene contemplato anche nella concezione ecoica di Sperber e Wilson, i quali però non si interessano della sua portata filosofica. Più in generale, «il momento dialogico della parola e tutti i fenomeni ad esso legati sono rimasti fino a poco tempo fa fuori dell'orizzonte della linguistica», come scrive Bachtin (1975: 81), descrivendo una situazione non troppo lontana da quella odierna, dove si intravede un'impostazione ancora, in fin dei conti, monologica dell'analisi linguistica. Al contrario, si deve sottolineare che la polifonia che l'ironia sfrutta non è un caso speciale, legato a questa particolare strategia, ma caratterizza la lingua in quanto tale, a livello di *langue*. Essa «compenetra tutta la struttura, tutti gli strati semantici e espressivi» (*ivi:* 87), ed impone di prendere in carico il tema dell'interdiscorsività, perché «il fenomeno dell'interna dialogicità […] in misura maggiore o minore è presente in tutte le sfere della vita della parola» (*ivi:* 92).

In modo sintetico, Compagnon (cit. in Mizzau, 1984: 46) definisce l'interdiscorsività come «ambito delle relazioni di un discorso con uno o altri discorsi che echeggiano dentro il discorso stesso», dando luogo a una fitta stratificazione. Questo argomento è stato indagato nel profondo da Bachtin (in part. 1975; 2002). In contrasto con le teorie linguistiche orientate verso uno stato convenzionale e artificiale della parola avulsa dal dialogo, la prospettiva bachtiniana enfatizza il tema dell'intersoggettività e rivendica la «stratificazione interna di ogni lingua in ogni dato momento della sua esistenza storica», stratificazione articolata «nei dialetti sociali, nei modi di parlare di gruppo, nei gerghi professionali, nei linguaggi dei generi letterari, delle generazioni e delle età, delle correnti letterarie, delle autorità, dei circoli e delle mode effimere, dei giorni e persino delle ore politico-sociali […]» (Bachtin, 1975: 71).

Questo passaggio chiarisce in modo particolarmente efficace la concezione bachtiniana della parola come realtà intrinsecamente dialogica e storicamente situata. La parola non è pensata come un'unità stabile o neutra, ma come un *medium* attraversato da relazioni, usi e intenzioni che si stratificano nel tempo e nello spazio sociale. La presenza simultanea di orientamenti intenzionali differenti all'interno della stessa forma linguistica è ciò che Bachtin definisce «parola bivoca» o internamente dialogizzata (cfr. *infra*).

> La parola non è una cosa, ma è il *medium* eternamente mobile, eternamente mutevole della relazione dialogica. Essa non appartiene mai a una sola coscienza, a una sola voce. La vita della parola sta nel passare di bocca in bocca, da un contesto a un altro contesto, da un collettivo sociale a un altro, da una generazione a un'altra generazione. Ciò facendo la parola non dimentica il cammino percorso e non può del tutto liberarsi dal potere di quei concreti contesti dei quali è entrata in precedenza a far parte.
>
> Ogni membro del collettivo parlante si trova dinanzi la parola non già come parola neutrale della lingua, libera da intenzioni, non abitata da voci altrui. Egli riceve la parola da una voce altrui e riempita di una voce altrui. Nel suo contesto la parola

> giunge da un altro contesto, penetrata di altrui intenzioni. La sua propria intenzione trova la parola già abitata (Bachtin, 2002: 262–263).

La lingua come mezzo vivo e concreto non è mai unitaria. L'interdiscorsività fa sì che la parola «non può del tutto liberarsi dal potere di quei concreti contesti dei quali è entrata in precedenza a far parte». Perciò, «l'ambiente autentico dell'enunciazione, dove essa vive e si forma, è la pluridiscorsività dialogizzata, anonima e sociale come la lingua, ma concreta, satura di contenuto e accentuata come un'enunciazione individuale» (Bachtin, 1975: 80).

Il dialogismo bachtiniano è inteso come orientamento dialogico della parola con la parola altrui. Il discorso, per Bachtin, si rapporta all'altro in due sensi: innanzitutto come rapporto tra enunciato presente ed enunciati assenti evocati, e in secondo luogo come l'organizzazione dell'enunciato in previsione della risposta dell'interlocutore a cui è rivolto.

In quest'ottica, partendo dalla prima accezione del dialogismo, la parola è abitata da voci altrui, si muove nel "già detto" ed è sempre un "ri-dire":

> Tra la parola e l'oggetto, tra la parola e il parlante c'è il mezzo elastico, spesso difficilmente penetrabile, delle altre parole, delle parole altrui sullo stesso oggetto, sullo stesso tema. […] Ogni parola concreta (enunciazione), infatti, trova il suo oggetto, verso il quale tende, sempre, per così dire, già nominato, discusso, valutato, avvolto in una foschia che lo oscura oppure, al contrario, nella luce delle parole già dette su di esso. Esso è avviluppato e penetrato da pensieri generali, da punti di vista, da valutazioni e accenti altrui. La parola, tendendo verso il proprio oggetto, entra in questo mezzo, dialogicamente agitato e teso, delle parole, delle valutazioni e degli accenti altrui, si intreccia coi loro complessi rapporti reciproci, si fonde con alcuni, si stacca da altri, si interseca con altri ancora; e tutto ciò può servire enormemente a organizzare la parola, imprimendosi in tutti i suoi strati semantici, complicandone l'espressione, influendo su tutta la sua fisionomia stilistica (*ivi:* 84).

Un oggetto non è mai "vergine", c'è una «lotta contro la ragnatela di parole che avvolge l'oggetto» (*ivi:* 85). In seno all'oggetto c'è un'interazione dialogica di intenzioni verbali: «in tutti i suoi cammini verso l'oggetto, in tutte le direzioni la parola s'incontra con la parola altrui e non può non entrare con essa in una viva interazione piena di tensione» (*ivi:* 87). In questo senso, ogni enunciazione porta con sé una componente metalinguistica: non si limita a riferirsi all'oggetto, ma riflette implicitamente anche su tutte le precedenti enunciazioni che lo hanno definito e caricato di significato. In questo «mezzo dialogico», il parlante deve continuamente confrontarsi con le voci altrui, armonizzandosi o contrapponendosi ad esse, e proprio attraverso questo confronto la parola definisce la propria fisionomia.

È importante precisare che le enunciazioni passate cui rinvia il dialogismo bachtiniano non vanno intese come riconducibili a parlanti individuali identificabili, né come citazioni implicite di voci singole. Si tratta piuttosto di enunciazioni che appartengono alla dimensione collettiva e

storica della lingua, ossia a ciò che una comunità linguistica ha già detto, ripetuto e sedimentato nel corso delle proprie pratiche discorsive. Le voci che abitano la parola non sono quindi quelle di soggetti empirici determinati, ma quelle di posizioni socialmente condivise, di punti di vista che si sono stabilizzati attraverso l'uso e che continuano a esercitare una forza orientante sull'enunciazione presente. In questo senso, il dialogismo implica una relazione costitutiva tra il parlante e l'orizzonte linguistico e ideologico della comunità cui appartiene.

Perciò, la parola è strutturalmente «polifonica», non esiste un significato puro, ma ogni enunciazione reca con sé un "alone" storico-sociale di enunciazioni passate[99]:

> La lingua è tutta saccheggiata, penetrata da intenzioni e accentuata. La lingua, per la coscienza che vi vive, non è un astratto sistema di forme normative, ma una concreta opinione pluridiscorsiva sul mondo. […] Ogni parola ha l'aroma del contesto e dei contesti nei quali essa ha vissuto la sua vita piena di tensione sociale; tutte le parole e tutte le forme sono abitate da intenzioni (*ivi:* 101).

In questo senso, il rapporto tra soggettività e lingua risulta radicalmente rovesciato. La parola non si presenta mai come uno strumento neutro, disponibile a un uso puramente individuale, ma come una forma già orientata, attraversata da accenti, valutazioni e intenzioni altrui. L'atto del parlare non consiste dunque nel tradurre un'intenzione prediscorsiva in un'espressione linguistica trasparente, bensì nel tentativo di installare la propria intenzione all'interno di parole che precedono il soggetto e che sono già state impiegate in contesti altri e per fini altri. La soggettività non fonda il linguaggio, ma si costituisce nel confronto con la sua eteronomia: l'appropriazione della parola implica una presa di posizione rispetto a una stratificazione di usi precedenti. Parlare significa, in questo quadro, misurarsi con una lingua che non è mai "propria" in origine, ma che può diventarlo solo attraverso un processo di riaccentuazione e di riorientamento intenzionale.

> […] La parola della lingua è parola semi altrui. Essa diventa "propria" quando il parlante vi installa la propria intenzione, il proprio accento, quando padroneggia la parola e la associa alla propria aspirazione semantica ed espressiva. Prima di questo momento di appropriazione la parola non è nella lingua neutra e impersonale […] ma sulle labbra altrui, negli altrui contesti, al servizio delle altrui intenzioni: di qui essa deve essere presa e fatta propria (*ibidem*)
>
> […]

[99] Il concetto di polifonia viene inizialmente elaborato da Bachtin nell'analisi dei romanzi di Dostoevskij, dove designa la compresenza di voci autonome e non riducibili a un'unica coscienza autoriale. In seguito, Bachtin estende questa intuizione oltre il dominio specificamente romanzesco, riconoscendo nella polifonia una caratteristica strutturale della parola in quanto tale. Pochi anni dopo, in *La parola nel romanzo* (1934), infatti, la pluralità di voci non è più intesa come un tratto eccezionale di una particolare forma narrativa, ma come l'espressione della natura dialogica del linguaggio, costitutivamente abitato da accenti e intenzioni eterogenee.
Difatti, già in *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Bachtin (2002: 237) scrive: «i rapporti dialogici sono extralinguistici. Ma allo stesso tempo non possono essere staccati dall'ambito della parola, cioè dalla lingua come fenomeno concreto nella sua totalità. La lingua vive soltanto nella comunione dialogica di coloro che la usano. La comunione dialogica è appunto la vera sfera della vita della lingua. La parola è per sua natura dialogica».

> La lingua non è un mezzo neutro, che facilmente e liberamente passa in proprietà intenzionale del parlante: essa è popolata e sovrappopolata di altrui intenzioni. Il dominio della lingua, la sua sottomissione alle proprie intenzioni e ai propri accenti è un processo difficile e complesso (*ivi:* 102).

Inoltre, il dialogismo non è solo discorso "sull'altro", ma anche discorso "per l'altro": la previsione di una risposta partecipa all'organizzazione della parola. L'ascoltatore è in qualche modo inglobato nell'atto dell'enunciazione (cfr. anche Volosinov, 1929: 191, 208).

> Ogni parola presuppone una risposta e non può evitare il profondo influsso della prevedibile parola di risposta. La viva parola colloquiale è orientata in modo diretto e rozzo verso la futura parola-risposta: essa provoca la risposta, la prevede e si costruisce andandole incontro. Pur formandosi nell'atmosfera del già detto, la parola nello stesso tempo è determinata dalla parola di risposta non ancora detta, ma resa necessaria e già prevedibile (*ivi:* 88).

In una prospettiva bachtiniana, si potrebbe dire che l'ironia architestuale manifesta la «parola bivoca», cioè internamente dialogizzata, che esprime due diverse intenzioni. La bivocalità consiste in un vero e proprio conflitto di orientamenti intenzionali che coabitano all'interno della stessa forma linguistica. Bachtin chiarisce questo funzionamento soprattutto attraverso l'analisi della parodia, in cui l'autore introduce nella parola altrui «un'intenzione che è direttamente opposta all'intenzione altrui», trasformando la parola stessa nel «teatro della lotta di due intenzioni» (Bachtin, 2002: 251). Proprio per questa opposizione strutturale, nella parodia la fusione delle voci risulta impossibile: l'intenzione originaria e quella parodistica restano irriducibili l'una all'altra, mantenendo visibile il loro contrasto. La parola altrui, in questo caso, è impiegata come materiale espressivo, ma non è mai pienamente assimilata.

La parola ironica opera in modo analogo, pur distinguendosi dalla parodia per il suo carattere non necessariamente polemico. Anche nell'ironia – sebbene non sia stata trattata esplicitamente da Bachtin – il parlante si serve della parola altrui per trasmettere un'intenzione che le è estranea o ostile, spesso ripetendola senza modifiche. Come osserva Bachtin, «l'interlocutore molto spesso ripete alla lettera l'affermazione dell'altro interlocutore, mettendo in essa una nuova intenzione e dandole un proprio accento» (*ivi:* 252). È proprio questo scarto tra identità formale e divergenza intenzionale a costituire il nucleo dell'effetto ironico: la parola conserva il suo orientamento originario, ma viene al tempo stesso riaccentuata e riorientata, producendo una duplicità di senso che non può essere ricondotta a un'unica voce.

In entrambi i casi, parodico e ironico, la parola si configura dunque come *multidirezionale*: essa guarda simultaneamente verso l'oggetto di cui parla e verso un'altra parola, un altro discorso, un altro punto di vista che viene evocato e messo in tensione. L'ironia sfrutta in modo sistematico

questa struttura, rendendo visibile il carattere dialogico del linguaggio e la presenza costitutiva della parola altrui all'interno dell'enunciazione.

Le specificità di Bachtin sono soprattutto due. La prima è la più evidente, e cioè la polifonia. Il dialogismo rimanda, come visto, alla dialogicità interna alla parola. L'altra particolarità è ciò che rende così decisiva la prima, e si avvicina al fulcro dell'ironia intesa come strategia per distanziarsi da assunti ritenuti discutibili. Si tratta del qualificare la parola come portatrice di una prospettiva sul mondo. Il vero discrimine rispetto ad altri paradigmi che pure mettono al centro l'intersoggettività è il declinarla come vero e proprio scontro di prospettive sociali che risuonano nella lingua a livello strutturale. La dialogicità linguistica è «condizionata dalla lotta dei punti di vista linguistico-sociali» (*ivi:* 81).

Non è un caso che il saggio *Dostoevskij. Poetica e stilistica* e il testo attribuito a Volosinov (ma scritto a quattro mani con Bachtin) *Marxismo e filosofia del linguaggio* siano pubblicati nello stesso anno, cioè il 1929. Non si può comprendere la polifonia bachtiniana se non si tiene conto della concezione del segno come «ideologema» (Bachtin, 1975: 141), cioè intimamente legato a una visione del mondo di un soggetto sociale. La stratificazione discorsiva della lingua riflette così una pluralità di orizzonti ideologico-verbali che coesistono e si confrontano al suo interno. «Il tema [assimilabile al concetto di "significato"] ha un'accentuazione valutativa sociale» (Volosinov, 1929: 134).

La parola è l'indice più sensibile dei mutamenti sociali, perché è implicata in ogni interazione tra persone, che sono soggetti non solo individuali ma sociali. Infatti, in *Marxismo e filosofia del linguaggio*, si legge:

> la parola è viva e mobile ed è usata da tutte le classi sociali, perciò si intersecano interessi sociali diversamente orientati nell'ambito di un unico collettivo. In ogni segno ideologico si intersecano accentuazioni diversamente orientate. La pluriaccentuazione sociale del segno fa sì che il segno rifrange e deforma la base socio-economica che riflette. (Volosinov, 1929: 133)

Nella monografia su Dostoevskij prima, e ne *La parola nel romanzo* (1934-35) poi, si parla a più riprese dell'interdipendenza della lingua e dell'ideologia intesa come espressione di una visione del mondo socialmente modellata. Bachtin (1975: 141) afferma che «l'uomo parlante è un ideologo, cioè portatore di un particolare punto di vista sul mondo». Per Bachtin, la lingua nella sua vera essenza è «la lingua ideologicamente saturata, la lingua come concezione del mondo» (*ivi:* 79).

L'ipotesi principale della presente ricerca è che, se si immagina l'intertestualità partendo dall'interna dialogicità della lingua che ne pervade tutte le strutture (portando a una semantica strutturalmente "dialogizzata"), ecco che non si tratta di un insieme morto di contagi tra testi, ma

di una dimensione che attiene al cuore del linguaggio. Proprio perché la lingua è sempre attraversata dall'esperienza collettiva dei parlanti, è possibile concepire l'intertestualità come una trama di enunciazioni pregresse che costituisce lo sfondo di ogni nuovo testo e lo orientano dapprincipio. Tale sfondo infatti non opera come un deposito passivo, ma come un insieme di forme, cui sono legati degli assunti, che il ricevente è indotto ad accogliere. Ogni testo si colloca all'interno di una "vita" testuale già avviata, che ne condiziona la leggibilità già solo in virtù della sua collocazione all'interno di una determinata forma. L'intertestualità, in questo senso, svolge una funzione analoga al contesto extralinguistico, sulla cui base innestare atti linguistici, e costituisce parte integrante dell'enciclopedia dei parlanti.

Questa è la premessa cruciale per spiegare l'ironia architestuale. Sebbene Bachtin non abbia formulato una teoria sull'ironia, Mizzau afferma che l'ironia

> è il caso limite, più evidente, di un fenomeno frequentissimo nel discorso: la dialogicità interna alla parola. Caso limite, e fortemente avvertito, perché l'ironia è *distanziamento*, menzione di un enunciato cui si invita a non prestar fede (Mizzau, 1984: 68, corsivo nel testo)

Questo peculiare fenomeno prende di mira generi, stili e registri in quanto portatori di una determinata prospettiva sul mondo, rendendo percepibile la loro storicità e il loro carattere normativo. In tale orizzonte, si configura come pratica che sfrutta la memoria testuale della lingua per mettere in questione le sue stesse forme, trasformando la convenzione in oggetto di riflessione.

Se il dialogismo bachtiniano consente di mettere a fuoco la dimensione interdiscorsiva della parola e il modo in cui le voci collettive abitano il linguaggio, resta tuttavia aperta la questione di come descrivere questa stessa dinamica sul piano delle forme testuali. È a questo livello che possiamo ora rielaborare il contributo di Genette, il quale propone una sistematizzazione delle relazioni che un testo intrattiene con altri testi. In particolare, la nozione di architestualità può essere rivisitata per pensare a generi, stili e modi discorsivi non come semplici etichette classificatorie, ma come orizzonti di attesa che precedono il testo e ne condizionano l'interpretazione. In questo senso, l'architesto può essere inteso come il luogo in cui si concentra e si manifesta, a livello testuale, quella stratificazione di usi e convenzioni che il dialogismo bachtiniano descrive sul piano storico-sociale della lingua.

V.2.2. Dalla parola al testo: transtestualità

Per la mia argomentazione, l'interdiscorsività rappresenta un passaggio cruciale per spostare l'attenzione dal codice linguistico alle forme testuali (tipi, generi, *frames* e sceneggiature, *topoi*, registri e così via), e dunque per giungere a una spiegazione unitaria dell'ironia verbale e architestuale. L'indeterminatezza semantica e la metalinguisticità mostrano infatti quanto la lingua dipenda strutturalmente dalla collettività. L'elaborazione bachtiniana consente di spostare l'analisi dal singolo segno a strutture linguistiche più ampie, evidenziandone il carattere non neutrale e il legame intrinseco con intenzioni sedimentate. In questo senso, si delinea una continuità strutturale tra ironia verbale e ironia architestuale: entrambe si fondano su uno stesso meccanismo di presa di distanza, che si realizza in modo differente a seconda del livello operativo coinvolto.

A questo punto, è possibile concentrarsi sulle forme testuali, che sono già in partenza orientate e permeate di dialogicità:

> A differenza del mondo che ci circonda, dove questo intreccio è casuale, spesso caotico, talora cacofonico, nei testi l'intreccio delle voci è regolato: segue un piano preordinato e orientato a un fine globale e unitario, che è poi lo scopo comunicativo dello stesso testo. Per questo si ricorre per indicare questo fenomeno alla metafora della polifonia, propriamente una tecnica musicale in cui più linee melodiche si sovrappongono secondo un disegno armonico unitario (Roggia, 2022: 618).

Generi, stili e registri non sono infatti semplici cornici formali neutre entro cui collocare un contenuto, ma il risultato di una lunga sedimentazione interdiscorsiva che dà una prima impronta al contenuto: si tratta di configurazioni relativamente stabilizzate che incorporano usi precedenti, norme di impiego, aspettative interpretative e orientamenti valutativi condivisi dalla comunità semiotica. Infatti, «intertextuality, far from being an overly literary tool –'art for art's sake', as it is often regarded in much contemporary literary criticism – displays concrete implications and a rather vast sphere of influence» (Brondino, 2023: 178). La forma testuale si configura così come un vero e proprio luogo di memoria, in cui la pluralità di voci e pratiche discorsive del passato si cristallizza in schemi riconoscibili e socialmente normativi. La tassonomia genettiana della «transtestualità» – di cui l'architestualità è una delle cinque forme – consente di focalizzare in modo puntuale il tipo di relazione testuale implicata dall'ironia in questione.

È utile soffermarsi su alcune considerazioni preliminari sulle difficoltà che incontra una ricerca di questo tipo. Il primo riguarda l'assenza di letteratura che abbia proseguito l'indagine dell'intertestualità conservando lo spessore filosofico della riflessione bachtiniana. Difatti, tale

nozione nasce come sviluppo in chiave testuale del concetto di interdiscorsività[100]. Nel celebre saggio *Le mot, le dialogue et le roman* (1967), Kristeva introduce per la prima volta il termine "intertestualità", commentando liberamente il lavoro di Bachtin e ponendo l'accento non tanto sulla dimensione valutativa delle voci che coesistono nell'enunciazione, ma sulla rete di relazioni che ogni testo intrattiene con altri testi, sul «mosaico di citazioni» che in esso si ravvisa:

> Ogni testo si costruisce come mosaico di citazioni, ogni testo è assorbimento e trasformazione di un altro testo. Al posto della nozione di intersoggettività si pone quella di *intertestualità*, e il linguaggio poetico si legge per lo meno come *doppio* (Kristeva, 1978: 121, corsivi nel testo)

Questa formulazione ha avuto sì il merito di sottrarre il testo a una concezione chiusa e autosufficiente, ma ha comportato uno spostamento dell'attenzione dalla parola come luogo di conflitto tra intenzioni socialmente situate al testo come nodo di relazioni formali e strutturali. In questo passaggio, l'interdiscorsività bachtiniana, intesa come compresenza di voci, accenti e punti di vista ideologicamente marcati, tende progressivamente a essere ricondotta a un sistema di rimandi testuali, spesso trattati in modo descrittivo. Ne risulta una nozione di intertestualità che, soprattutto nella sua ricezione successiva, perde gran parte del suo spessore filosofico originario: il carattere polemico, valutativo e storicamente situato della parola lascia il posto a una concezione più neutralizzata delle relazioni tra testi. Il dialogismo non è più pensato come tensione tra prospettive sociali in conflitto, ma come semplice circolazione di forme e motivi.

Con la *sémanalyse* di Kristeva, l'intertestualità si istituzionalizza come categoria centrale della teoria letteraria[101], ma questo consolidamento avviene al prezzo di una parziale distorsione dell'impianto bachtiniano. La riflessione si frammenta in ambiti disciplinari distinti – dalla critica letteraria alla semiotica, dalla narratologia alla linguistica[102] – perdendo quella prospettiva unitaria che in Bachtin teneva insieme semantica, pragmatica e testualità.

Peraltro, il suggerimento di Kristeva di sostituire il termine "intersoggettività" con "intertestualità" è di per sé particolarmente spinoso, perché rischia di far perdere di vista il valore filosofico di questa relazione. Secondo Bernardelli (2018: 11), questo passaggio è in qualche modo obbligato per poter passare a una visione della polifonia bachtiniana avulsa dai soggetti (poiché in *Dostoevskij. Poetica e stilistica* la questione è legata alle voci dei personaggi), inscrivendola

[100] Tra gli autori che accennano a riflettere sul legame tra i due concetti vi è Segre (cfr. 1982; 1984).

[101] Oltre a Genette, cfr. Barthes (1998), Riffaterre (1983), Todorov (1969b, 1993).

[102] In linguistica, la nozione bachtiniana di polifonia è stata ripresa soprattutto nello studio del discorso riportato e dell'eterogeneità enunciativa (cfr. Calaresu, 2004; Mortara Garavelli, 2009). In particolare, la ScaPoLine (cfr. in part. Nølke, 2017) ha sviluppato un modello formale della polifonia volto a descrivere la co-presenza di più punti di vista all'interno dell'enunciato. Pur offrendo strumenti analitici rigorosi, questo approccio tende a circoscrivere la polifonia a fenomeni enunciativi localizzabili, ridimensionando la portata storico-sociale e ideologica attribuita alla parola nella prospettiva bachtiniana.

nel linguaggio in sé: «non sono più dei veri soggetti a dialogare nei romanzi polifonici – non sono cioè singoli e ben identificati personaggi -, bensì voci o testi, parole, espressioni e frammenti di discorso che rinviano a una certa origine o fonte ideologica»[103]. Se da un lato è cruciale sottolineare che la compresenza di voci è da intendersi come stratificazione anonima di intenzioni nel corso del tempo, è altrettanto necessario sottolineare però che i rimandi tra testi non sono meri collegamenti formali, ma manifestazioni di pratiche sociali e discorsive condivise da una comunità. Sono, in definitiva, la manifestazione testuale dell'intersoggettività su cui si fondano le lingue storico-naturali, senza per questo intendere che sia l'arbitrio dei singoli soggetti a intervenire sul codice.

Da questo punto di vista, l'intertestualità può essere letta come una dimensione del contesto che rende visibile la dimensione sociale e intersoggettiva che struttura il testo: proprio questo ruolo contestuale dell'intertestualità costituisce uno dei capisaldi della presente ricerca. Tuttavia, data la strada che ha preso il dibattito sull'intertestualità, questo tentativo di reintegrazione della profondità bachtiniana si scontra con una scarsa disponibilità di riferimenti che consentano di affrontare il tema in una prospettiva pienamente linguistico-filosofica, come invece richiederebbe l'analisi dell'ironia architestuale.

Il secondo problema riguarda direttamente la nozione di architestualità, la quale viene caratterizzata come trascendenza testuale inevitabile e onnipresente. Ogni testo ha un architesto di riferimento – che sia più o meno esplicito e più o meno consapevole. Tuttavia, in Genette tale nozione viene introdotta ma non tematizzata in modo sistematico: resta sullo sfondo come un presupposto teorico imprescindibile, operante come postulato necessario piuttosto che come oggetto di una vera e propria elaborazione teorica.

Il motivo potrebbe essere il suo nesso implicito e ineludibile col nodo teorico dei generi. Parlare di architestualità significa infatti assumere l'esistenza di forme testuali sovraordinate – generi, stili, registri – che precedono il singolo testo. Tuttavia, proprio queste forme sfuggono a una sistematizzazione stabile. Si potrebbe dire che il problema dell'architestualità coincide in definitiva con quello di una teoria dei generi. Difatti, *Introduction à l'architexte* (1979), opera genettiana che costituisce il punto di partenza per i futuri *Palimpsestes* – non è nient'altro che una riflessione critica dei tentativi di sistematizzazione da Aristotele in poi. È rilevante osservare che l'interesse di Genette si rivolga innanzitutto l'architesto, anche se poi l'attenzione viene tutta focalizzata sull'ipertestualità, che – come si vedrà – ha con l'architestualità un rapporto privilegiato. Tuttavia, ci si limita più che altro a presupporla che non a chiarirla nel dettaglio.

[103] Nella *nouvelle critique* francese questo discorso si collega con la cosiddetta «morte dell'autore» (Barthes, 1984), tuttavia non si approfondisce qui la questione perché porterebbe fuori strada.

In questo senso, l'architestualità si presenta come una nozione teoricamente feconda, ma difficile da articolare in modo sistematico sul piano descrittivo. Il limitato sviluppo che Genette riserva all'architestualità non è qui considerato una lacuna da colmare, ma un indice della difficoltà teorica del concetto stesso. Per precisare ulteriormente questo livello intermedio tra *langue* e testo, nella presente ricerca, infatti, ci si è avvalsi anche della nozione di tradizioni discorsive, notando già in precedenza le difficoltà di articolarla in modo dettagliato e la sostanziale apertura dell'indagine sul tema (cfr. *supra*, V.2.1).

Resta evidente che il campo dell'architestualità, e più in generale delle forme testuali sovraordinate, rimane in larga misura incerto e problematico. Proprio per questa ragione, l'architestualità manca di compiutezza sistematica, ma il presente lavoro propone di assumerla come strumento euristico privilegiato per individuare il piano su cui l'ironia architestuale opera e diventa riconoscibile.

Genette sviluppa il suo studio a partire non da Bachtin, ma da Kristeva. Poiché il suo campo disciplinare è la critica letteraria – e, in particolare, la narratologia, che in quegli anni egli stessi stava contribuendo a costruire in parallelo con Todorov e altri studiosi[104]– l'interesse è perlopiù verso le strutture formali che verso le riflessioni filosofiche. Si riconosce preliminarmente l'importanza della nozione di «intertestualità», ma anche e soprattutto la sua parzialità, perché non sembra ricoprire tutte le possibili relazioni che un testo intrattiene con altri testi. Perciò, viene avanzata la proposta di «transtestualità», intesa come «tutto ciò che mette un testo in relazione, manifesta o segretamente, con altri testi», come «trascendenza testuale del testo» (Genette, 1997: 3), come già si era detto nel breve libricino dedicato all'architesto. Con ciò intende che il testo non sussiste per sé stesso, ma è sempre, inevitabilmente "di secondo grado", cioè riscrittura, come dichiara il sottotitolo di *Palinsesti* (1984). In questo senso, ogni testo è paragonabile a un «palinsesto, che mostra, sulla stessa pergamena, un testo sovrapposto a un altro testo, che non viene completamente nascosto ma rimane visibile in trasparenza» (*ivi:* 469).

Genette offre una tassonomia di cinque forme della transtestualità, di cui l'*intertestualità* costituisce una soltanto delle sue possibilità. Essa viene infatti intesa come «la presenza effettiva di un testo in un altro» (*ivi:* 4), che può avvenire tramite citazione (la forma più esplicita), tramite plagio (prestito non dichiarato ma ancora letterale) o tramite allusione («di un enunciato la cui

[104] «Cet ouvrage relève d'une science qui n'existe pas encore, disons la *narratologie*, la science du récit» (Todorov, 1969: 10). Trad. it.: "Questo libro fa parte di una scienza che non esiste ancora, diciamo la *narratologia*, la scienza della narrazione".

piena intelligenza presuppone la percezione di un rapporto con un altro enunciato al quale rinvia necessariamente l'una o l'altra delle sue inflessioni, altrimenti inaccettabile», *ibidem*).

La *paratestualità* coincide con i rapporti tra il testo e altri testi che lo accompagnano materialmente, tra cui titoli, sottotitoli, prefazioni, note, colore della copertina, ecc. Questo spazio verrà indagato a fondo da Genette in *Soglie. I dintorni del testo* (1987). Esso riguarda la dimensione pragmatica dell'opera, composta da elementi che inseriscono il testo in una cornice variabile e talvolta ne costituiscono un commento cruciale per l'interpretazione di un testo (si pensi al ruolo svolto dal titolo in un'opera come l'*Ulisse* di Joyce).

La *metatestualità* è la relazione più comunemente detta di commento, che unisce un testo a un altro testo di cui esso parla. Si tratta della relazione critica per eccellenza. Pur potendo apparire in prima battuta come una forma di intertestualità, si tratta in realtà di un rapporto distinto perché il commento metatestuale di un testo può avvenire «senza necessariamente citarlo (convocarlo), al limite senza neppure nominarlo» (*ivi:* 6).

Le ultime due forme della transtestualità sono in qualche misura interdipendenti fra loro, e costituiscono lo snodo più importante. L'*ipertestualità* è la relazione che unisce un testo (ipertesto) a un testo anteriore (ipotesto) sul quale si innesta tramite un processo di trasformazione o di imitazione (parodia, pastiche, riscrittura, adattamenti etc.). Riguarda il caso di testi derivati da testi preesistenti, senza i quali non potrebbero esistere così come sono; ciò a cui comunemente si pensa quando si parla di riscrittura. Questo tipo transtestuale è il fulcro della riflessione genettiana in *Palinsesti*.

L'*architestualità* è la relazione centrale della presente ricerca. Essa viene definita come:

> l'architestualità del testo (più comunemente […] "la letterarietà della letteratura"), cioè l'insieme delle categorie generali o trascendenti – tipi di discorso, modi d'enunciazione, generi letterari, ecc. – cui appartiene ogni singolo testo (*ivi:* 3).

Questa relazione testuale è «assolutamente muta» (*ivi:* 7) e, fra tutte, quella assolutamente inevitabile. Il testo non è tenuto a conoscere, e di conseguenza a dichiarare, la propria qualità architestuale, tuttavia non può fare a meno di riferirsi a un architesto che ne costituisce il modello. Se questo riferimento non è esplicitato, proprio perché determinante, è possibile che venga ritrovato dal critico o dal pubblico, anche perché l'architestualità è uno strumento euristico che agevola l'interpretazione del testo. L'aspetto essenziale che l'ironia architestuale sfrutta è che l'architestualità orienta e determina l'orizzonte d'attesa del lettore, e quindi la ricezione dell'opera (*ibidem*).

La transtestualità non va considerata come una classe di testi, ma piuttosto come un aspetto della testualità. I cinque tipi elencati non sono ermeticamente divisi, senza comunicazione né

intersezione reciproca. Al contrario, i loro incroci sono numerosi e spesso determinanti. In particolare, le ultime tipologie transtestuali sono le più generali, e vige tra loro uno stretto legame. Non vi è infatti alcun testo che, a qualche livello, non ne evochi un altro (ipertestualità). Ma questa riscrittura è possibile soprattutto grazie all'architesto (che «rappresenta la classità (letteraria) stessa» *ivi:* 12). Nell'ipertestualità, c'è bisogno della mediazione indispensabile tra il testo imitato e il testo imitativo tramite la «costituzione preliminare di un modello di competenza generica» (*ivi:* 9), quindi di un primo, rudimentale architesto. D'altra parte, l'architestualità si costituisce quasi sempre, storicamente, per via imitativa, perciò ipertestuale: potrebbe intendersi come la sedimentazione di operazioni ipertestuali.

Poiché orienta l'orizzonte d'attesa, l'architestualità è decisiva, perché nell'emergere del testo la relazione tra il testo e il lettore è la più contrattuale, «come parte di una pragmatica cosciente e organizzata» (*ivi:* 13).

> L'utente della lingua, nel trovarsi davanti ad un testo di un dato genere nutre già in anticipo certe *aspettative* [...] sul registro in cui sarà steso il testo e sul modo in cui sarà strutturato e selezionato il contenuto, aspettative che costituiscono una parte essenziale della sua interpretazione del testo, ossia della sua costruzione della coerenza testuale. Se il testo (o parte del testo) non ubbidisce alle aspettative del lettore, ciò disturba, o, nei casi estremi, impedisce la sua interpretazione, in quanto il testo risulta incoerente (Skytte, 2001: 84, corsivo nel testo).

Del resto, la competenza testuale prevede per definizione la competenza intertestuale, ossia la capacità di mettere il testo in relazione ad altri non solo sulla base di rimandi a testi specifici, ma di collocare un testo all'interno di una classificazione multilivello degli aspetti strutturali (cfr. anche *supra*, IV.4).

Si procederà ora a circoscrivere l'attenzione all'architestualità, proponendo in ultimo una possibile schematizzazione del modo in cui interagiscono le diverse categorie che la costituiscono.

V.2.3. Architesto come sfondo e bersaglio dell'ironia

L'architesto rappresenta un punto d'accesso a una dimensione della testualità che precede e condiziona l'interpretazione senza manifestarsi esplicitamente nel testo. La nozione di architestualità occupa, nell'opera di Genette, una posizione al tempo stesso centrale e marginale. Centrale, perché rinvia al livello più generale delle categorie che rendono un testo leggibile come tale – generi, modi, tipi etc. – e che precedono ogni relazione testuale osservabile; marginale,

perché proprio questa sua natura preliminare la sottrae a un'analisi sistematica all'interno di una teoria della transtestualità intesa come tipologia dei rapporti tra testi. A differenza dell'intertestualità, della metatestualità o dell'ipertestualità, l'architestualità non implica la presenza materiale di un altro testo, né una trasformazione riconoscibile, ma opera come uno sfondo silenzioso di attese e convenzioni che orienta l'interpretazione prima ancora che il testo venga affrontato nel dettaglio. Per questo motivo, essa sfugge in larga parte alla descrizione formale e resta, nel progetto genettiano, una categoria necessaria ma poco tematizzata (nonostante costituisca il punto di partenza della riflessione sulla transtestualità, come mostra l'anteriorità del saggio genettiano *Introduzione all'architesto*).

La questione è poi complicata dall'intersezione tra architestualità e teoria dei generi. Come visto (cfr. *supra*, IV. 5), la costruzione di una teoria dei generi coerente e universalmente valida si è rivelata storicamente problematica, poiché i generi presentano una natura strutturalmente ambivalente: da un lato sono il risultato di processi storico-sociali, dunque permeabili e soggetti a trasformazione; dall'altro, funzionano come dispositivi normativi piuttosto stabili, riconoscibili e dotati di una certa forza metastorica, che consente il loro riuso e la loro riconoscibilità attraverso contesti differenti:

> L'architestualità raccoglie ogni tipo di relazione che il singolo testo intrattiene con i vari generi discorsivi. Il rapporto che lega un testo a una determinata tipologia del repertorio retorico, stilistico e discorsivo del campo letterario è mediato principalmente – ma non esclusivamente – dalla nozione di genere letterario. Le trasformazioni storiche a cui è soggetto il sistema dei generi letterari, e quello correlato dei generi discorsivi, fanno in modo che la classificazione formale di un'opera muti di conseguenza nel tempo. Le relazioni architestuali sono quindi correlate allo studio della differente collocazione e percezione dei singoli testi nei diversi contesti storici e culturali (Bernardelli, 2018: 23).

La relativa reticenza teorica da parte di Genette non è accidentale. Un'elaborazione del tutto sviluppata dell'architestualità condurrebbe inevitabilmente a una teoria dei generi. È precisamente questa difficoltà che emerge in *Introduction à l'architexte*, dove Genette propone una ricognizione delle principali teorie dei generi senza giungere a una sistematizzazione unitaria. La pluralità dei criteri – formali, tematici, storici, pragmatici – e l'instabilità stessa dei generi rendono problematica ogni fondazione teorica forte. I generi non si lasciano ridurre a oggetti puramente formali, né a semplici etichette classificatorie: essi funzionano come dispositivi normativi impliciti, storicamente situati e socialmente condivisi, che orientano le pratiche discorsive e le modalità di lettura.

> Tutte le specie, tutti i sotto-generi, generi o super-generi sono classi *empiriche*, stabilite con l'osservanza del dato storico o al limite con l'estrapolazione a partire da

> questo dato, vale a dire come un movimento deduttivo sovrapposto ad un primo momento sempre induttivo e analitico […]. I grandi "tipi" ideali […] non sono altro che classi più vaste e meno specificate la cui estensione culturale ha qualche probabilità di essere, per questo, più grande, ma il cui principio non è né più né meno astorico […] (Genette, 1981: 56).

Nei generi c'è una componente metateorica ma non si può espungere del tutto la loro storicità: «il fatto generico coinvolge indissolubilmente, tra l'altro, il fatto di natura e il fatto di cultura […]» (*ivi:* 57). La longevità di alcuni generi non dipende da una naturale trans-storicità, ma da un atteggiamento conservatore.

Già Bachtin aveva posto l'accento sulla natura ibrida e sfuggente dei generi:

> Il genere letterario per sua natura riflette le tendenze più stabili ed «eterne» dello sviluppo della letteratura. Nel genere si conservano sempre gli elementi imperituri dell'età arcaica. È vero che quest'età arcaica si conserva in esso soltanto grazie a un suo costante rinnovamento, a una sua modernizzazione, se così si può dire. Il genere è sempre questo e altro, è sempre nuovo e vecchio contemporaneamente.
>
> Il genere rinasce e si rinnova a ogni nuova tappa di sviluppo della letteratura e in ogni opera individuale di quel dato genere. In questo è la vita del genere. Perciò anche l'età arcaica conservata nel genere non è morta, ma eternamente viva, cioè atta a rinnovarsi. Il genere vive del presente, ma ricorda sempre il suo passato, il suo principio. Il genere è il rappresentante della memoria creativa nel processo dello sviluppo letterario. Per questo il genere è capace di garantire l'unità e la continuità di questo sviluppo. Ecco perché per intendere correttamente il genere è necessario risalire alle sue fonti (Bachtin, 2002: 139).

Nella prospettiva bachtiniana, le forme discorsive – e in particolare i generi – non possono essere concepite né come categorie astratte e atemporali, sempre identiche a sé stesse, né come semplici prodotti storici interamente soggetti al mutamento. Una concezione puramente sincronica dei generi, tipica della teoria classica, finisce infatti per cancellarne la dimensione evolutiva e la stratificazione di usi e valori che essi incorporano; ma anche una lettura esclusivamente diacronica, che li riduca a esiti contingenti di una storia materiale, risulta insufficiente. Il genere va piuttosto inteso come una forma insieme storica e trans-storica: radicata nel tempo, ma capace di attraversarlo non ponendosi al di fuori di esso, bensì accumulandolo.

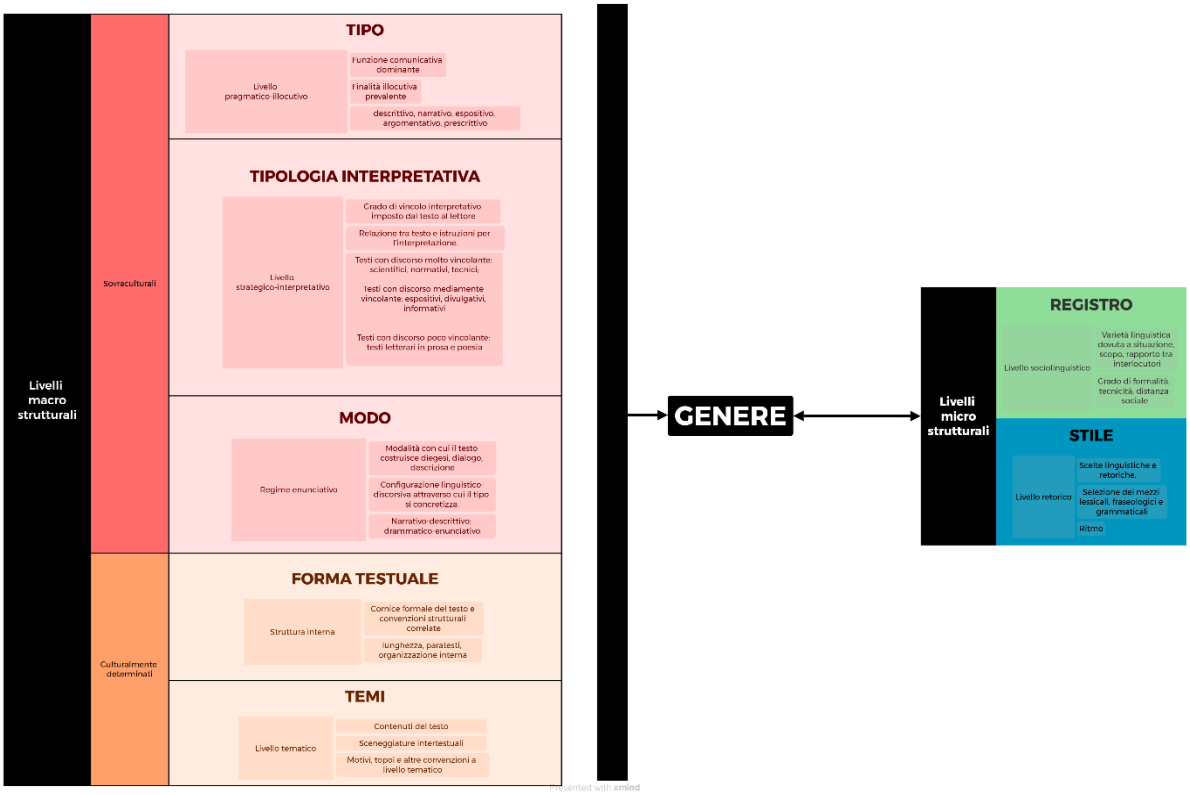
Si intende qui impiegare l'architestualità come strumento concettuale per nominare e circoscrivere il livello delle forme discorsive condivise che strutturano l'orizzonte di attesa del lettore, senza pretendere di ricostruire una teoria dei generi né di colmare le lacune lasciate aperte dall'impostazione genettiana.

Nell'*Introduzione all'architesto*, Genette individua tre grandi parametri del sistema dei generi relativamente costanti e transtorici: temi, modo e mezzi formali. A partire da questa suggestione, si propone qui uno schema di articolazione dei principali livelli sovra-testuali che concorrono a definire un genere, che costituiscono di fatto le componenti dell'architestualità. Questo schema

non intende costituire una teoria dei generi in senso forte, né una classificazione esaustiva delle forme testuali, ma uno strumento euristico che consenta di rendere visibile la stratificazione di aspettative pragmatiche, interpretative ed enunciative che precedono il singolo testo e ne orientano la ricezione.

A livello strutturale, il testo è un sistema multilivello, dove ogni strato contribuisce alla costruzione del senso e contribuisce a posizionarlo in una classificazione testuale. Il testo di solito può presentare, a ogni livello, la compresenza di più tipologie. Si deve perciò parlare di prevalenza: per esempio, *Moby Dick* è un romanzo ma contiene anche parti riconducibili a trattati scientifici. I diversi livelli presi in considerazione – tipo testuale, forma, genere, modo, registro e stile – non sono indipendenti tra loro: ciascuno prepara, condiziona o modula gli altri. Inoltre, non vanno intesi in termini causali o gerarchici, come se uno determinasse meccanicamente gli altri. Essi funzionano piuttosto come dimensioni co-dipendenti, che si vincolano reciprocamente e contribuiscono insieme alla configurazione complessiva del testo. Per questo motivo, l'ironia architestuale, nel prendere di mira un particolare livello, in realtà rivolge un attacco all'intera struttura, riconfigurandola.

Ciascun livello pone dei limiti e delle preferenze agli altri, ma al tempo stesso ne riceve vincoli, in un equilibrio dinamico che rende possibile sia la stabilizzazione delle forme sia la loro trasformazione. In questo schema, si è posto il genere come termine mediatore tra i livelli macroscopici e i livelli microscopici in quanto si configura come il luogo in cui un'opera entra in una complessa rete di relazioni con altre opere (cfr. Corti, 1990: 151).



Pur influenzandosi fra loro e nonostante la loro interdipendenza, vi sono dei livelli gerarchicamente posizionati più in alto, pur venendo influenzati dai livelli più bassi. I livelli alti determinano la conformazione macroscopica del testo, i livelli bassi costituiscono la dimensione microscopica. Tra gli aspetti macrostrutturali del testo che rimandano all'architesto si devono distinguere quelli più generali (per alcuni universali), che si rintracciano in tutte le culture, e quelli invece storicamente e culturalmente determinati, che possono essere influenzati dalla tradizione in modo più o meno specifico.

Ai livelli più generali, di carattere macrostrutturale, si collocano anzitutto il tipo, la tipologia interpretativa e il modo. Il tipo rinvia alla funzione comunicativa dominante e alla finalità illocutiva prevalente del testo (descrittiva, narrativa, espositiva, argomentativa, prescrittiva), costituendo un primo orientamento pragmatico che guida le aspettative del lettore. La tipologia interpretativa riguarda invece il grado di vincolo interpretativo che il testo impone (cfr. Sabatini, 1999): alcuni testi tendono a restringere fortemente l'interpretazione (come quelli scientifici, normativi o tecnici), altri la lasciano relativamente aperta (testi divulgativi, informativi), altri ancora la espongono a una pluralità di letture possibili, come avviene tipicamente nei testi letterari. Questo livello è cruciale perché mostra come l'architesto non si limiti a prescrivere forme, ma coinvolga anche precise strategie di cooperazione interpretativa. Il modo, infine, concerne il regime enunciativo attraverso cui il testo si organizza – narrativo, descrittivo,

dialogico, drammatico. Genette (1981) lo considera transtorico in quanto fondato sulle situazioni pragmatiche di enunciazione.

A un livello più specificamente culturale si collocano invece la forma testuale e i temi. La forma testuale riguarda la struttura interna del testo e le convenzioni formali che lo caratterizzano: l'organizzazione complessiva, la lunghezza, la presenza di paratesti, la scansione interna. I temi, infine, non coincidono semplicemente con i contenuti, ma includono motivi ricorrenti, *topoi*, sceneggiature intertestuali e convenzioni tematiche che contribuiscono a rendere riconoscibile una determinata configurazione discorsiva.

Il genere emerge, in questo schema, come un nodo centrale che mette in relazione questi livelli macrostrutturali con quelli microstrutturali, rappresentati da stile e registro. Se registro e stile riguardano le scelte linguistiche più fini – la variazione sociolinguistica legata alla situazione comunicativa, il grado di formalità, le selezioni lessicali, fraseologiche e retoriche – il genere opera come istanza mediatrice: è il punto in cui le aspettative sovra-testuali si traducono in scelte linguistiche concrete, senza però esaurirsi in esse.

Riassumendo in una tabella:

CATEGORIA	**LIVELLO**	**DESCRIZIONE**	**Esempio**
Tipo testuale (Werlich)	Pragmatico-illocutivo	Funzione comunicativa dominante del testo; Finalità illocutiva prevalente (informare, raccontare, convincere, cfr. anche «high order illocutionary force») categorie generali, reperibili in tutte le lingue e culture	descrittivo, narrativo, espositivo, argomentativo, prescrittivo
Tipologia interpretativa (Sabatini)	Strategico-interpretativo	Grado di vincolo interpretativo imposto dal testo al lettore: relazione tra testo e istruzioni per l'interpretazione.	Testi con discorso molto vincolante: scientifici, normativi, tecnici; Testi con discorso mediamente vincolante: espositivi, divulgativi, informativi Testi con

			discorso poco vincolante: testi letterari in prosa e poesia
Modo	Regime enunciativo	Modalità con cui il testo costruisce diegesi, dialogo, descrizione configurazione linguistico-discorsiva attraverso cui il tipo si concretizza.	Narrativo-descrittivo; drammatico-enunciativo
Forma testuale	Struttura	Cornice formale del testo e convenzioni strutturali (lunghezza, paratesti, organizzazione interna).	romanzo, racconto, saggio, trattato scientifico, articolo
Tema	Tematico	Contenuti del testo, sceneggiature intertestuali, motivi, topoi e altre convenzioni a livello tematico	giallo, horror, fantasy, storico, scientifico, divulgativo, giornalistico
GENERE			
Registro	Sociolinguistico	Varietà linguistica dovuta a situazione, scopo, rapporto tra interlocutori. Grado di formalità, tecnicità, distanza sociale.	
Stile	Microtestuale retorico	Scelte linguistiche e retoriche. Selezione dei mezzi lessicali, fraseologici e grammaticali. Ritmo.	

Si sono desunte queste dimensioni combinando insieme varie sollecitazioni teoriche di cui si è discusso nel corso dei capitoli precedenti. L'illustrazione del modo in cui interagiscono fra loro è da intendersi come provvisoria e aperta a integrazioni, nella prospettiva di contribuire a raccordare insieme i punti più rilevanti del dibattito.

Il tipo testuale, inteso come finalità pragmatica o forza illocutoria prevalente (narrativa, espositiva, argomentativa, prescrittiva), non determina direttamente né la forma né il genere, ma orienta una serie di scelte. Un testo espositivo, ad esempio, tenderà a privilegiare modi enunciativi specifici, uno stile chiaro e un registro relativamente neutro; un testo narrativo, invece, si assocerà più facilmente a forme come il romanzo o il racconto e a generi legati alla narrazione. Al tempo stesso, il tipo è esso stesso vincolato dagli altri livelli: un romanzo *noir*, pur essendo narrativo, difficilmente potrà configurarsi come un testo puramente espositivo, poiché il genere e la forma ne modulano l'illocuzione.

La forma testuale – intesa come dispositivo compositivo culturalmente riconosciuto (romanzo, racconto, trattato, articolo, reportage) – non determina il tipo né il genere, ma fornisce una cornice entro cui alcune combinazioni risultano più probabili di altre. Essa stabilizza certe

aspettative, pur lasciando spazio a notevoli variazioni interne: un romanzo può essere narrativo, epistolare, saggistico o ibrido. La forma incide inoltre sulla distribuzione dei modi enunciativi, favorendo, ad esempio, una presenza strutturale del modo narrativo nel romanzo.

Il genere, definito come insieme di convenzioni tematiche, retoriche e pragmatiche, non dipende in modo gerarchico né dal tipo né dalla forma, ma entra con essi in una relazione di tensione reciproca. Un genere come il *noir*, ad esempio, comporta determinate esigenze informative e narrative che influenzano stile, modo e registro; allo stesso tempo, un genere saggistico tende a orientarsi verso tipi prevalentemente espositivi o argomentativi. Il genere, inoltre, non è una categoria monolitica: esso viene costantemente riplasmato dalle scelte stilistiche e registrali, come dimostrano le numerose varianti interne.

Il registro e lo stile operano sul piano microstrutturale, ma non per questo sono marginali. Il registro, legato alla situazione comunicativa, al pubblico e al grado di formalità, non è imposto dal genere, ma contribuisce a qualificarlo. Inserito nel testo, il registro influisce direttamente sulle possibilità stilistiche. Lo stile, inteso come insieme di scelte linguistiche e retoriche idiosincratiche, è il livello più flessibile: può sovvertire le convenzioni oppure consolidarle. In questo senso, lo stile media tra tutti gli altri livelli, determinando il tono complessivo del testo.

Nel loro insieme, questi livelli costituiscono una rete di vincoli e possibilità che rende il testo riconoscibile all'interno di una tradizione discorsiva, senza però esaurirne le potenzialità. È precisamente questa interazione non gerarchica, ma normativamente orientata, a definire il piano dell'architestualità e a renderlo un luogo privilegiato per l'emergere di fenomeni come l'ironia architestuale, che agisce mettendo in tensione l'assetto complessivo di tali livelli piuttosto che un singolo elemento, poiché questi non operano mai in isolamento, una dissonanza introdotta su un singolo piano finisce per riverberarsi sull'intera configurazione. Perciò, nell'analisi dei casi di ironia architestuale non è sempre facile (né talvolta possibile) individuare un singolo livello che viene preso di mira; si tratta piuttosto di un'operazione complessa che coinvolge simultaneamente più livelli.

Le forme architestuali costituiscono lo sfondo e il bersaglio del gioco ironico. L'architesto non è solo ciò che permette l'ironia, ma anche ciò che l'ironia mette in questione. Queste forme vivono nel presente, ma "ricordano" il proprio passato, portando con sé tracce di usi precedenti, di aspettative consolidate e di orientamenti valutativi sedimentati. Ognuna di esse è riconoscibile e già carica di senso (cfr. anche Duff, 2002: 64). Perciò, l'ironia architestuale è possibile solo perché esistono forme che si presentano come neutrali. Si tratta di un'operazione metatestuale che ne sfrutta la stabilità apparente per produrre uno scarto. Proprio perché l'architesto agisce

come sfondo normativo implicito, l'ironia sospende la norma per esporla come tale, rendendo visibile ciò che normalmente resta sullo sfondo.

L'uso dell'architestualità che qui si propone si fonda su una rielaborazione di tale nozione alla luce di tradizioni teoriche che, pur muovendosi in ambiti diversi, convergono nel concepire il linguaggio come realtà storicamente e socialmente stratificata. In particolare, la prospettiva bachtiniana sull'interdiscorsività consente di pensare le forme testuali non come schemi neutrali, ma come luoghi attraversati da voci collettive, da accenti valutativi e da orientamenti ideologici sedimentati nell'uso. In modo complementare, la teoria coseriana delle tradizioni discorsive permette di descrivere tali forme come configurazioni storiche relativamente stabili, trasmesse e riconosciute all'interno di una comunità linguistica, che vincolano e orientano la produzione e l'interpretazione dei testi.

V.2.4. Una definizione di ironia architestuale e il confronto con l'ironia intertestuale di Eco

A questo punto, si offre la seguente definizione sintetica: per *ironia architestuale* si intende una tipologia di ironia che prende di mira non il contenuto di un testo, né un parlante implicito, ma le forme e le norme testuali che lo strutturano. Tali forme – generi, stili, registri e così via – sono infatti associate a percorsi di senso impliciti e ad aspettative interpretative che orientano tacitamente la ricezione. L'ironia architestuale interviene su questo livello per mostrarne in modo critico il carattere condizionante e non neutrale. Essa risulta riconoscibile anche in assenza di un contesto situazionale determinato, poiché il suo bersaglio è costituito da strutture sovraordinate che non funzionano come semplici involucri formali, ma come dispositivi già storicamente e socialmente carichi di senso.

L'ironia architestuale si configura, nella mia ipotesi, come una strategia che procede attraverso le seguenti fasi. Innanzitutto, richiama forme rappresentative convenzionali, allo scopo di attivare nel ricevente un insieme di aspettative sul testo sulla base della forma richiamata. Una volta che il testo rende sufficientemente riconoscibile la forma prescelta, si introduce un elemento incongruente con una funzione di "straniamento", provocando così la de-familiarizzazione della forma richiamata[105]. Il ricevente, dovendo ricostruire il senso senza potersi più appigliare a ciò

[105] Non uso il termine «straniamento» nel modo dei formalisti (cfr. Sklovskij, *Arte come artificio*), perché tale corrente rimarca una profonda cesura tra linguaggio artistico e linguaggio ordinario. La mia posizione, sulla scorta anche di Bachtin ([1924] 1975b), è che vi sia invece una continuità tra usi ordinari e usi cosiddetti speciali del linguaggio, dove questi ultimi sono l'espressione estrema di potenzialità insiste nel sistema in sé.

che normalmente sa di quella forma, è chiamato dunque a interrogarsi sulle regole della forma e sulle implicazioni che comporta.

Si è preferito utilizzare l'etichetta "architestuale" rispetto a "intertestuale" non solo perché, a fronte della tassonomia genettiana, la seconda sarebbe risultata imprecisa, ma anche per non confonderla con ciò che Eco chiama appunto «ironia intertestuale». Si tratta, infatti, di due fenomeni distinti, che tuttavia sono in relazione fra loro, motivo per cui è opportuno confrontarle.

In una conferenza tenuta a Forlì nel 1999, Eco introduce una categoria assente negli studi fino ad allora condotti, cioè "ironia intertestuale"[106]. Ancora oggi, in realtà, «a proper theorization of intertextual irony is still lacking, especially in its relationship with pragmatics, as well as for its potential practical application in everyday literary criticism» (Brondino, 2023: 178). L'intervento echiano affonda le radici nella riflessione avviata nelle *Postille a Il nome della rosa* (1984), dove si ritrovano alcuni tra i passi più significativi sull'ironia postmoderna[107]. Non esiste, a dire il vero, una vera e propria definizione di questo fenomeno. Nella letteratura, l'ironia postmoderna può essere intesa come una riflessione metaletteraria sulla possibilità stessa di sviluppare tecniche innovative e di andare oltre l'eredità del passato e dei suoi valori culturali.

Il modernismo mette in luce la natura manipolatoria della letteratura mimetica: la sospensione dell'incredulità e l'identificazione del lettore con narrazioni tradizionali conducono spesso all'assorbimento inconsapevole di specifici punti di vista non questionati. La risposta modernista si manifesta nelle avanguardie di rottura, volte a destabilizzare le convenzioni narrative consolidate. A partire dagli anni Cinquanta, il postmodernismo affronta invece la difficoltà di liberarsi dal passato e di prescindere dalla tradizione nel creare nuove forme espressive. Piuttosto che rifiutarlo, lo reinterpreta attraverso riscritture di testi precedenti, spesso cariche di ironia. L'ironia, la riscrittura, la *metafiction* e l'intertestualità emergono quindi come tratti distintivi della letteratura postmoderna. «Semplificando, la letteratura "postmoderna" è quella forma di narrazione che deve pagare un debito con la propria tradizione, che sente tutto il peso della precedente memoria culturale e che per venirne a capo deve per così dire prenderla alla leggera, con ironia» (Bernardelli, 2018: 26).

Riprendendo Eco, «il passato ci condiziona, ci sta addosso, ci *ricatta*», e pertanto:

> L'avanguardia storica (ma anche qui intenderei quella di avanguardia come categoria metastorica) cerca di regolare i conti con il passato. "Abbasso il chiaro di luna", motto futurista, è un programma tipico di ogni avanguardia, basta mettere

[106] Il suo intervento viene poi ripubblicato come contributo autonomo in Eco (2016).
[107] Per una disamina del dibattito postmodernista sull'ironia postmoderna cfr. *supra*, I.4.3

> qualcosa di appropriato al posto del chiaro di luna. L'avanguardia distrugge il passato, lo sfigura: le *Demoiselles d'Avignon* sono il gesto tipico dell'avanguardia; poi l'avanguardia va oltre, distrutta la figura l'annulla, arriva all'astratto, all'informale, alla tela bianca, alla tela lacerata, alla tela bruciata, […], in letteratura alla distruzione del flusso del discorso, sino al collage alla Bourroughs, sino al silenzio o alla pagina bianca, in musica sarà il passaggio dall'atonalità al rumore, al silenzio assoluto (in questo senso il Cage delle origini è moderno) (Eco, 1984: 529).

L'ironia postmoderna nasce dalla consapevolezza della saturazione delle forme e dei discorsi: il soggetto ironico sa di muoversi in uno spazio già interamente segnato da testi precedenti e da convenzioni riconoscibili, e proprio per questo rinuncia alla pretesa di un'espressione "innocente" o originaria. L'atto ironico consiste allora nel dire sapendo di dire qualcosa che è già stato detto, e nel far emergere questa consapevolezza come parte integrante del senso. Con un'efficace metafora, Eco scrive:

> Penso all'atteggiamento post-moderno come a quello di chi ami una donna, molto colta, e che sappia che non può dirle "ti amo disperatamente", perché lui sa che lei sa (e che lei sa che lui sa) che queste frasi le ha già scritte Liala. Tuttavia c'è una soluzione. Potrà dire: "Come direbbe Liala, ti amo disperatamente". A questo punto, avendo evitata la falsa innocenza, avendo detto chiaramente che non si può più parlare in modo innocente, costui avrà però detto alla donna ciò che voleva dirle: che la ama, ma che la ama in un'epoca di innocenza perduta. Se la donna sta al gioco, avrà ricevuto una dichiarazione d'amore, ugualmente. Nessuno dei due interlocutori si sentirà innocente, entrambi avranno accettato la sfida del passato, del già detto che non si può eliminare, entrambi giocheranno coscientemente e con piacere al gioco dell'*ironia*. Ma entrambi saranno riusciti ancora una volta a parlare d'amore (*ibidem*, corsivo mio) [108].

Quindici anni dopo, Eco parla di "ironia intertestuale", intendendo qualcosa di non troppo dissimile da quanto già esposto nelle *Postille*. Nell'idea echiana, essa si fonda sul «richiamo al dialogo ininterrotto che si svolge tra testi», variato con ironia, e di rendere accessibile tale operazione al lettore più esperto con alcuni segnali per cogliere le "variazioni sul tema". Si configura dunque come allusiva ripresa della tradizione letteraria guidata da un progetto di "riscrittura" dei modelli, sotterraneo ma visibile al lettore più avveduto, per attribuire a questi nuovi sensi. L'ironia intertestuale a cui Eco rimanda è di carattere erudito. Si tratta di un rinvio, volontario ma velato, a opere precedenti, a *topoi*, ad archetipi, a forme e motivi letterari altamente specifici (da un punto di vista storico-culturale) e perciò ravvisabili solo da un pubblico dotto,

[108] Considerazioni simili sono state fatte sulla parodia, ritenendola la presa di coscienza dell'impossibilità di una vera originalità: «Ostensibly, then, parody has changed its role: from exposer of exhausted forms and herald of literary change it seems to have evolved (or atrophied) into a signal of the problematic nature of originality and change itself. With most forms and genres exhausted ("every process", wrote Kierkegaard, "ends with a parodying of itself, and such a parody is an assurance that this process has outlived its day"), the artist appears to be standing at the end of literary history, left with the possibility of parodying older texts, this unavoidable parasitism depriving him of the chance of originality […]» (Bényei, 1995: 95).
Sul confronto tra ironia e parodia cfr. *infra*, V.2.5. È probabile che la loro comune natura autoriflessiva le abbia rese particolarmente adatte a rispecchiare la sensibilità postmoderna.

mentre il lettore meno colto resta ignaro di questa operazione, non conoscendo i riferimenti e l'estetica rievocata. Difatti, «l'ironia intertestuale è un selettore "classista"», «ponendo in gioco la possibilità di una doppia lettura, non invita tutti i lettori a uno stesso festino. Li seleziona, e predilige i lettori intertestualmente avveduti, salvo che non esclude i meno provveduti» (Eco, 2016: 235).

Riprendendo un concetto già introdotto ne *I limiti dell'interpretazione* (1990), Eco parla a tal proposito di una doppia strategia narrativa, ossia di «doppio Lettore modello». Da una parte, un «lettore modello di primo livello» («semantico») gode della storia ma senza cogliere, per ignoranza, i segnali intertestuali disseminati dall'autore e senza poter fare una valutazione "narratologica" e "metanarrativa" dell'opera. Dall'altra, un «lettore modello di secondo livello» («critico o estetico») assapora le sottigliezze del testo perché, grazie alla sua ampia enciclopedia testuale, riconosce le strutture e l'universo letterario a cui l'autore si sta riallacciando e scorge le modalità della riscrittura ironica del modello. Per esempio, ne *L'isola del giorno prima* Eco dichiara di aver voluto rifarsi al romanzo barocco, e di aver previsto sia un lettore che si stupisse della comparsa di un sosia, sia un lettore che si aspettasse questa figura narrativa, essendo quasi obbligatoria in questo modello letterario. L'ironia intertestuale si contraddistingue per l'atteggiamento ambiguo dell'autore, che ricerca una complicità col lettore empirico proprio sfidandolo a rintracciare le spie delle fonti di cui il testo è intessuto, non dichiarate apertamente. Con questo mezzo Eco aspirava a stimolare il lettore «semantico» affinché diventasse lettore «critico» in grado di cogliere i numerosi livelli di lettura dell'opera predisposti dall'autore, senza però chiarire come realizzare questo passaggio.

Innanzitutto, c'è da notare che la riflessione di Eco è di carattere letterario, e non semiotico. Quando viene infatti richiamato il concetto di ironia verbale, la definizione a cui si allude è la classica concezione antifrastica del dire il contrario di quel che si pensa. Eco (2016: 250) stabilisce che «a essere precisi, l'ironia intertestuale non è, tecnicamente parlando, una forma di ironia», perché non richiede la consapevolezza del destinatario per funzionare. Nell'ironia propriamente detta, una frase è ironica solo se il ricevente conosce il contesto e comprende che ciò che viene detto non coincide con ciò che presume vero; altrimenti, la frase diventa una semplice menzogna. L'ironia intertestuale, invece, opera attraverso riferimenti a testi o tradizioni letterarie: un lettore che riconosce il rinvio coglie un livello di gioco aggiuntivo, mentre chi non lo percepisce può comunque apprezzare la storia in modo pienamente leggibile e godibile.

Un esempio è il titolo all'inizio de *Il nome della rosa*: "Naturalmente, un manoscritto". L'avverbio *Naturalmente* suggerisce in modo velato la ripresa di un *topos* letterario molto caratteristico, ossia quello del manoscritto ritrovato. Tuttavia, sebbene questo riferimento permetta di cogliere

ulteriori sovrasensi del testo, il mancato riconoscimento di tale indizio non pregiudica la lettura – tanto che Eco (2016: 234) racconta che in molti gli hanno domandato se il manoscritto esistesse davvero.

In questo senso, l'ironia intertestuale arricchisce il testo senza renderne la comprensione dipendente dalla conoscenza del riferimento:

> È come un banchetto in cui si distribuiscano al piano inferiore gli avanzi della cena imbandita al piano superiore, ma non gli avanzi della mensa, bensì quelli della pentola, e bene imbanditi anch'essi e, poiché il lettore ingenuo crede che la festa si svolga su un solo piano, li assaporerà per quel che valgono (e saranno tutto sommato saporiti e abbondanti) senza supporre che qualcuno abbia avuto di più (Eco, 2016: 251).

L'ironia architestuale si distingue dall'ironia intertestuale perché non fa riferimento a elementi intertestuali altamente specifici, né si configura come opera di riscrittura in senso stretto. Si tratta invece del richiamo di norme largamente diffuse con lo scopo di invalidarle. Si potrebbe dire che mentre una fa capo all'architestualità, l'altra è un caso di ipertestualità. Nella prospettiva echiana, l'ironia intertestuale si fonda sul riconoscimento di un testo precedente: essa richiede di cogliere il rinvio, l'allusione o la citazione trasformata, attivando così un gioco di scarti e di doppi livelli di senso. In questo caso, il meccanismo ironico si innesta su una relazione testuale puntuale, anche quando questa non sia esplicitamente marcata.

L'ironia architestuale, invece, opera a un livello più generale e meno localizzabile: non si fonda primariamente sul riconoscimento di un altro testo, ma sull'attivazione di un modello di competenza generica, stilistica o discorsiva. Il suo bersaglio non è un testo determinato, bensì una configurazione architestuale che orienta l'orizzonte d'attesa del lettore. In questo senso, l'ironia architestuale lavora sul piano delle forme testuali sovraordinate che rendono possibile, a monte, ogni relazione ipertestuale. In alcuni passi Eco descrive fatti che non vengono denominati in modo specifici, ma nell'ipotesi della presente ricerca rientrano perfettamente sotto la definizione di ironia architestuale. Per esempio, in *Lector in fabula* si legge:

> Qui ci troviamo di fronte a un gioco comico che sfrutta la presupposizione (esatta) che il pubblico riconosca il luogo originale, applichi alla sua citazione il sistema di aspettative che esso dovrebbe stimolare per definizione (intendo: per definizione del frame o sceneggiatura, quale ormai l'enciclopedia lo registra), e poi goda del modo in cui le sue aspettative vengono frustrate (Eco, 1979: 132).

La distinzione non implica tuttavia una separazione rigida tra i due fenomeni. Al contrario, essa si fonda sulla stessa idea di continuità tra le diverse forme di transtestualità: l'ironia intertestuale presuppone sempre un qualche grado di architestualità, poiché il riconoscimento del testo evocato è mediato da categorie generiche e stilistiche condivise; l'ironia architestuale, dal canto

suo, può storicamente emergere e consolidarsi attraverso pratiche ipertestuali reiterate. Ciò che cambia è il livello su cui si concentra l'effetto ironico: nel primo caso, il rapporto tra testi; nel secondo, il rapporto tra il testo e il suo sfondo normativo.

Proprio perché opera su una dimensione sovraordinata, spesso di natura transculturale e costituita da convenzioni espressive largamente condivise, l'ironia architestuale si presta a essere descritta in termini semiotici. L'obiettivo della presente trattazione è mostrare come tale categoria possa fungere da ponte tra la riflessione letteraria e quella filosofico-linguistica, offrendo una base semiotica a fenomeni solitamente ricondotti all'ironia intertestuale e, più in generale, all'ironia postmoderna.

La necessità di introdurre una categoria autonoma di ironia architestuale, anziché limitarsi ad ampliare quella di ironia intertestuale, risponde a due ordini di motivi. In primo luogo, l'ironia intertestuale, così come è comunemente intesa, risulta poco adatta a una trattazione di carattere semiotico, poiché radicata prevalentemente in una prospettiva storico-letteraria. In secondo luogo, l'ironia architestuale consente di rendere conto del passaggio attraverso cui il lettore "semantico" si trasforma in lettore "critico", esplicitando il ruolo delle convenzioni testuali e generiche nella costruzione del senso. Inoltre, essa permette di operare con una categoria metastorica, non esclusiva del periodo comunemente definito come postmoderno.

L'ironia architestuale è una strategia con una forte valenza critica, molto frequente nella letteratura postmoderna perché:

> L'efficacia "politica" dell'intertestualità postmoderna consiste nella messa in discussione e nella relativa sovversione di quei principi ideologici che senza alcuna forma di problematizzazione ironica o citatoria non sarebbe possibile rendere evidenti come fondamenti impliciti di una cultura (Bernardelli, 2018: 24).

L'architestualità ha un carattere strutturale e portante, mentre l'ipertestualità è più occasionale, perché riguarda operazioni di riscrittura non necessariamente presenti in ogni testo. Da qui deriva un'ulteriore differenza: l'ironia architestuale non consente di norma un lettore ingenuo. Essa opera invalidando o sovvertendo norme testuali: se il destinatario non coglie il gioco critico nei confronti di tali norme, il testo risulta illeggibile o incoerente. In questo modo, l'ironia architestuale presuppone una competenza condivisa tra autore e lettore e richiede la consapevolezza del codice testuale per funzionare, rendendo il gioco ironico inseparabile dalla comprensione critica del testo.

Parlando dell'ironia intertestuale echiana, Brondino osserva come:

> In other words, it prevents the literary text from becoming either a pure metatextual reminder of the rules and traditions that stand behind its form, or a

> parody of them. Intertextual irony is a way of recognizing the existence of a tradition that, like it or not, pre-exists one's own work of art and, at least to a certain extent, influences its reception; and then of moving on from there, by building something new or different on these models and sources (Brondino, 2023: 178).

Il passo chiarisce come l'ironia intertestuale operi come una strategia di equilibrio tra due estremi opposti: da un lato, il rischio di una chiusura metatestuale, in cui il testo si riduce a una mera esposizione autocosciente delle regole e delle tradizioni che lo fondano; dall'altro, quello di una parodia che si limita a riprodurre e deformare tali modelli senza produrre nuovi effetti di senso. L'ironia intertestuale consente invece di riconoscere la preesistenza della tradizione e il suo peso inevitabile sulla ricezione, senza rimanerne prigionieri. In questo modo, il testo non si esaurisce né nella citazione né nella derisione del modello, ma lo assume come punto di partenza per una rielaborazione che genera forme e significati nuovi. L'ironia non segnala soltanto una distanza critica, ma diventa una modalità produttiva di rapporto con il passato, coerente con l'idea postmoderna di una creatività che si esercita all'interno di un orizzonte di forme già date.

L'ironia intertestuale, così intesa da Eco, può essere messa in relazione con l'ironia architestuale nella misura in cui entrambe operano come dispositivi di mediazione tra il testo e la tradizione che lo precede. Se l'ironia intertestuale riconosce esplicitamente l'esistenza di modelli e fonti precedenti e ne rielabora i tratti attraverso un gioco allusivo, l'ironia architestuale sposta questo stesso gesto critico su un piano più astratto, prendendo di mira non singoli testi, ma le norme che strutturano l'orizzonte d'attesa del lettore. In entrambi i casi, l'ironia impedisce che il testo si riduca a una pura ripetizione metatestuale delle regole o a una parodia meccanica dei modelli; tuttavia, mentre l'ironia intertestuale lascia aperta la possibilità di una fruizione ingenua, l'ironia architestuale rende la comprensione del testo dipendente dal riconoscimento delle norme invalidate. Essa radicalizza dunque il gesto ironico descritto da Eco, trasformando la relazione con la tradizione da gioco allusivo opzionale a condizione strutturale della leggibilità del testo.

La distinzione tra ironia intertestuale ed ironia architestuale consente dunque di articolare con maggiore precisione i diversi livelli operativi dell'ironia, mostrando al contempo la loro comune radice transtestuale. Il presente percorso di ricerca potrebbe delineare una possibile strada grazie a cui il passaggio immaginato da Eco da lettore semantico a lettore critico potrebbe compiersi.

V.2.5. Ironia e parodia: un rapporto incerto e ambiguo

Concludendo il percorso teorico che ci ha condotti a delineare le caratteristiche e i presupposti della tipologia di ironia qui in esame, è opportuno soffermarsi infine su una questione di non facile soluzione, prima di passare in esame alcune concrete occorrenze di questo fenomeno. Come si è visto, *Il nome della rosa* si apre con la ripresa allusiva del *topos* del manoscritto ritrovato e, tramite l'uso dell'avverbio *Naturalmente*, segnala al lettore che non si tratta di una pura e semplice imitazione. È significativo che Eco faccia ricadere questo esempio nella categoria dell'ironia, sebbene esso potrebbe agevolmente essere descritto anche come caso di parodia. O ancora, *A Modest Proposal* costituisce senza dubbio una parodia di un trattato, eppure è immancabilmente analizzato come uno dei testi ironici più emblematici. La propensione, dunque, a parlare di ironia per quanto riguarda meccanismi come questi deve far riflettere.

Il rapporto tra ironia e parodia costituisce un nodo piuttosto problematico: a un'analisi ravvicinata emergono più analogie che differenze, e risulta difficile rendere conto sul piano teorico della percezione intuitiva che si tratti di due fenomeni distinti. Non di rado, infatti, «some critics use the term "irony" to describe certain phenomena which other critics unhesitatingly label with the term "parody"» (Bényei, 1995: 90). Il problema è di certo accresciuto dal fatto che, così come per l'ironia, anche per la parodia non esiste una definizione unanimemente accettata né un accordo generale sulle caratteristiche che la contraddistinguono[109]. Per alcuni studiosi, per esempio, l'aspetto comico, centrale nell'opinione comune sulla parodia, non è determinante per tracciarne i confini, mentre altri ne fanno l'elemento distintivo. Inoltre, rispetto all'ironia, la questione è ulteriormente complicata dalla profonda storicità della parodia, dal suo stretto legame coi contesti storico-culturali, tanto che non è possibile darne una definizione transtorica.

Tale incertezza si riscontra già nell'ambito dell'ironia verbale, tanto che alcune delle teorie attuali sono state accusate di essere più adatte a spiegare il procedimento della parodia. Questa è, ad esempio, la critica mossa da Sperber (1984 cfr. *supra*, III.3.2.) alla *Pretense Theory*. In effetti, si riscontra una comune strategia imitativa volta a essere riconosciuta come tale:

> Another obvious similarity between parody and irony […] is their inherent duplicitousness: both rely for their success on deception in the sense that they both masquerade as something which they are not. Furthermore, both parody and irony are deceptions that expose themselves as deceptions, since otherwise they could easily pass unnoticed (Bényei, 1995: 111).

[109] Per approfondite trattazioni della storia della parodia, Hutcheon (2000) menziona i seguenti testi: Courtney 1962, Eidson 1970; Freund 1981; Genette 1982; Hempel 1965; Householder 1944; Kitchin 1931; Koller 1956; Lotman 1973; Macdonald 1960; Markiewicz 1967; Monter 1968; Tuve 1970; Verweyen 1979; Weisstein 1966.

L'ironista è un "ventriloquo" (Russo Cardona, 2017), riecheggia parole animate da un punto di vista da cui vuole prendere le distanze. Allo stesso modo, in termini estremamente generici, la parodia si configura come un'imitazione perlopiù caricaturale, producendo uno scarto rispetto al modello che si manifesta attraverso un'incongruità generalmente ludica.

Per quanto riguarda l'ironia architestuale, le assonanze con la parodia sono particolarmente evidenti, perché la componente imitativa è più marcata. Infatti, mentre l'ironia verbale può poggiare direttamente sul contesto extralinguistico fornito dalla concreta circostanza enunciativa, l'ironia architestuale non ha una dimensione contestuale già data, ma deve invece costruirla tramite mezzi discorsivi che richiamano certe convenzioni. Essa crea il proprio "ambiente" imitando in modo netto il bersaglio a cui intende riferirsi. Quanto più inequivocabili sono i richiami, tanto più destabilizzante è lo scarto ironico. In questo senso, rischia di confondersi più facilmente con la parodia.

La componente imitativa comporta, in entrambi i casi, un doppio livello: un livello di superficie e un livello implicito che si sovrappone. Il senso non è dato immediatamente, ma nasce dalla tensione tra ciò che viene detto e il modo incongruente con cui viene presentato. Si tratta di una messa a confronto non tanto di elementi localizzati, ma dei presupposti contestuali su cui questi elementi si innestano:

> Both irony and parody operate on two levels - a primary, surface, or foreground; and a secondary, implied, or backgrounded one. But the latter, in both cases, derives its meaning from the context in which it is found. The final meaning of irony or parody rests on the recognition of the superimposition of these levels (Hutcheon, 2000: 34).

La compresenza di due livelli tra loro in conflitto ci riporta alla «parola bivoca internamente dialogizzata» di cui parlava Bachtin (2002). La parodia è definita da Bachtin come «parola a due voci multidirezionale», dove l'autore richiama la parola altrui e la rivolge *contro* la propria parola, perciò «la parola diventa teatro della lotta di due intenzioni»[110]:

> egli [l'autore] introduce in questa parola un'intenzione che è direttamente opposta all'intenzione altrui. La seconda voce, insediatasi nella parola estranea, si scontra ostilmente qui con l'antico padrone della parola e lo costringe a servire a fini

[110] Un altro passo rilevante di Bachtin (1975: 437-438) sulla parodia è il seguente: «Ogni parodia […] è un ibrido premeditato, ma un ibrido monolingue, d'ordine stilistico. In effetti nella parola parodica convergono e in un certo modo si incrociano due stili, due «lingue» (intralinguistiche): la lingua parodiata […] e la lingua parodiante: la lingua volgare prosaica, la lingua comune familiare, la lingua dei generi realistici, la lingua «normale», la lingua letteraria «sana» come se l'immagina l'autore della parodia. Questa seconda lingua parodiante, sul cui sfondo si costruisce e si percepisce la parodia, non entra personalmente nella parodia (se si tratta di parodia in senso rigoroso), ma vi è invisibilmente presente. […]. Nella parodia, dunque si sono incrociate due lingue, due stili, due punti di vista linguistici, due pensieri linguistici e, in sostanza, due soggetti di discorso. […] Ogni parodia dunque è un ibrido dialogicizzato premeditato. In essa le lingue e gli stili si illuminano attivamente a vicenda».

> direttamente opposti. La parola diventa teatro della lotta di due intenzioni. Perciò nella parodia è impossibile la fusione delle voci, come è possibile nella stilizzazione o nel racconto del narratore (ad esempio, in Turgenev); le voci qui non sono soltanto particolarizzate, distanziate, ma anche ostilmente contrapposte (Bachtin, 2002: 251)

Perciò, i due livelli coesistono in modo strutturale (cfr. anche Hutcheon, 2000: 34). Questa duplicità espone sia l'ironia sia la parodia a una certa ambiguità sociale ed etica. Sebbene entrambe pongano una distanza critica rispetto all'oggetto cui si rivolgono, sono però costitutivamente costrette a richiamarlo attraverso l'imitazione, perciò il modello bersagliato è pur sempre riproposto. Quest'ultimo è, in altre parole, ciò che le rende possibili: «parody, like irony, can therefore be said to require a certain institutionalized set of values – both aesthetic (generic) and social (ideological) – in order to be understood, or even to exist. The interpretive or hermeneutic situation is one based upon accepted norms, even if those norms only exist to be transgressed» (*ivi*: 95). Secondo Hutcheon (*ivi:* 101), «parody is by nature, paradoxically, an authorized transgression». Il suo paradosso è che presuppone una norma e una trasgressione, una ripetizione e una differenza, perciò può svolgere una funzione tanto demistificatoria quanto conservatrice:

> Nevertheless, parody's transgressions ultimately remain authorized - authorized by the very norm it seeks to subvert. Even in mocking, parody reinforces; in formal terms, it inscribes the mocked conventions onto itself, thereby guaranteeing their continued existence (*ivi:* 75).

Tuttavia, a mio avviso questa doppiezza non è del tutto equivalente. L'ironia si caratterizza per la messa in tensione di due modelli tra loro inconciliabili, che vengono tuttavia mantenuti simultaneamente attivi senza che uno dei due venga definitivamente neutralizzato. L'effetto ironico non consiste nell'affermazione di un nuovo modello, ma nella problematizzazione di quello bersagliato, attraverso una sospensione del giudizio che può risultare strutturalmente indecidibile. La parodia, pur potendo presentare forme di ambivalenza, tende a orientare più chiaramente la lettura e a minare la credibilità del modello ridicolizzato. In questo modo, riduce lo spazio di incertezza interpretativa tipico dell'ironia. Mentre la parodia stabilizza l'interpretazione, l'ironia può operare in modo più elusivo, fino a rendere incerto il proprio stesso statuto.

Sia nella parodia sia nell'ironia è presente uno scarto valutativo. Anche quando non apertamente polemiche, entrambe si fondano sull'introdurre una distanza critica. Come scrive Bachtin (1975a: 384), in queste strategie «si sottopone a reinterpretazione il punto di vista stesso racchiuso nella parola, la modalità della lingua e lo stesso rapporto della lingua con l'oggetto e il rapporto della lingua con il parlante. Si ha qui uno spostamento dei piani della lingua,

l'avvicinamento di ciò che è inunificabile e l'allontanamento di ciò che è associato, la distruzione dei vicinati consueti e la creazione di vicinati nuovi, la distruzione degli standard della lingua e del pensiero».

Si ritrova quindi un'analoga ripresa di un modello allo scopo di "riscriverlo". Secondo Giannetto (1977: 471), la parodia costituisce una «lettura *orientata*» del testo di partenza, ossia un commento, una rivisitazione. Come visto (cfr. *supra*, III), tutte le teorie sull'ironia ne rimarcano la funzione valutativa e reinterpretante: «irony judges. […]. The pragmatic function of irony, then, is one of signaling evaluation, most frequently of a pejorative nature» (Hutcheon, 2000: 53). In questo senso, entrambe hanno un valore metatestuale: esibiscono delle convenzioni per rifunzionalizzarle in un nuovo quadro critico e per indurre il ricevente a uscire da una lettura ingenua e passiva[111]:

> Whatever else these ironical inversions achieve, they make the reader at least momentarily conscious of his interpretive desires and procedures, awakening him from a relatively blissful state of innocent reading into an awareness of what he is doing, into a knowledge of the preconditioned, programmed nature of his reading habits. Every time his expectations are frustrated by the ironical inversion of one or another of the well-known cliches, he has to make a choice between regarding the inversion as a minor textual or narrative irregularity which, annoying as it may be, does not affect the generic cohesion and identity of the text (and thereby put off his exit from innocent reading), or trying to eliminate his now painfully explicit and conscious generic expectations, on the assumption that the text he is reading follows a narrative pattern hitherto unknown to him (Bényei, 1995: 100).

Questo procedimento avviene attraverso una rottura dell'orizzonte d'attesa del ricevente, che vede disattese le sue aspettative tramite violazioni e anomalie di vario tipo rispetto al noto, motivo per cui è frequente che prenda di mira più efficacemente generi molto codificati e stereotipati (cfr. Calaresu, 2023: 384).

Secondo i formalisti russi, la parodia è uno dei principali motori di rinnovamento letterario, intervenendo quando le forme risultano esaurite e le rinnovano erodendole del tutto. Del potere rivivificante dell'ironia si è fatto più volte cenno nel corso della presente ricerca (cfr. in part. *supra*, V.1.3).

A ben vedere, non sembrano esserci argomenti decisivi per distinguere nettamente ironia e parodia. La ricerca deve ancora proseguire, e non è detto che arrivi a tracciare una netta linea di demarcazione. Puntando a una definizione di parodia puntuale ma sufficientemente flessibile per

[111] Anche Giannetto (1977: 474) sottolinea il carattere metatestuale della parodia: «La parodia non rinuncia a servirsi degli strumenti retorici, ma ne fa un uso straniato dalla prassi normale, nel senso che capovolge, distorce o enfatizza iperbolicamente il procedimento che ha preso di mira. Dunque, non retorica assente, ma antiretorica, o forse meglio metaretorica. […] è possibile in un certo senso definire la parodia come metagenere o metastile, in quanto contaminazione e sfasamento di molteplici generi e stili, col risultato di un loro superamento critico».

ricomprenderne tutte le possibili forme, Hutcheon (2000: XII) formula la questione in questi termini: «I chose to define parody as a form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity». La studiosa individua nella distanza ironica il nucleo costitutivo della parodia rispetto ad altre forme imitative come il *pastiche* o l'allusione:

> The one constant in all of these responses to parodic intertextuality is irony, and *it is irony that defines the particular nature of parody, which is a form of ironic difference between texts*. Pastiche, imitation, and allusion, on the other hand, try primarily to achieve correspondence or similarity, not difference, in their relations with other texts. Quotation, of course, while involving more or less structurally identical repetition, can always involve a recognition of difference as well. Even the most literal quotation can have a different meaning when inserted into a new context (Hutcheon, 1989: 350, corsivo mio)

Per quanto rappresentino due forme distinte, «it is irony that defines the particular nature of parody, which is a form of ironic difference between text», perciò bisogna intendere l'ironia come categoria più ampia rispetto alla parodia.

> La parodia si può considerare come una delle regioni principali del territorio espressivo dell'ironia. O, se si preferisce una definizione di tipo funzionale, come uno degli strumenti base della sua tastiera comunicativa. A meno che non vogliamo addirittura affermare con l'Allemann che «la parodia [...] è il linguaggio ironico per eccellenza» (Giannetto, 1977: 465).

Non esiste parodia senza un qualche grado di ironia; ma l'ironia può esistere indipendentemente dalla parodia: «parody is by definition always ironical, because of its double-voicedness, because the interplay of difference and identity between the two texts involved in it can invariably be described as irony» (Bényei, 1995: 116).

Nonostante la parodia implichi sempre l'ironia, costituendone forse la forma più paradigmatica, esse non coincidono. Eppure, osservando gli studi sulla parodia, vengono elencate continuamente le loro analogie, ma non viene messo a fuoco che cosa, in definitiva, le separi. Questo punto si può forse risolvere sottolineando la loro diversità a livello non tanto di funzionamento interno, ma di appartenenza categoriale, ipotizzando che «irony and parody seem to designate two aspects of the same textual event» (Bényei, 1995: 117).

L'ironia può essere intesa come una strategia comunicativa trasversale, attivabile all'interno di generi differenti e non necessariamente segnalata in modo univoco. Inoltre, è legata a proprietà fondamentali del codice semiologico e dunque descrivibile in termini semiotici relativamente astorici. Non esiste, di fatto, il "genere ironico". La parodia, invece, si configura più propriamente come un genere, la cui fisionomia varia sensibilmente a seconda dei contesti storici e culturali. Non è pertanto possibile proporne una definizione transtorica, come osserva Hutcheon (2000:

32): «there are no transhistorical definitions of parody. The vast literature on parody in different ages and places makes clear that its meaning changes». Del resto, i primi trattamenti della parodia la qualificano non come dispositivo comunicativo, ma come genere letterario (Aristotele la menziona come genere riguardante personaggi inferiori con modo narrativo, arrivando alla seguente schematizzazione).

MODO/ OGGETTO	DRAMMATICO	NARRATIVO
Materia e personaggi superiori	TRAGEDIA	EPOPEA
Materia e personaggi inferiori	COMMEDIA	PARODIA

Il diverso statuto teorico di ironia e parodia fa riflettere sul livello testuale sul quale esse operano. Genette (1997: 20) definisce la parodia in modo sintetico come trasformazione minimale di un altro testo, che lavora sostanzialmente nel campo dell'ipertestualità. Essa viene inclusa nei generi ipertestuali canonici. È stato sottolineato dagli studiosi successivi, tuttavia, che «non è (o non è solo) un testo specifico, ma un intero genere di testi o di discorsi, oppure una serie di stilemi o anche di idiologemi tipici di un certo autore o di un certo personaggio noto, o di una certa categoria di persone» (Calaresu, 2023: 381). La presente ricerca propone di utilizzare, per questi ultimi casi, la categoria di "ironia architestuale" piuttosto che parodia, per metterne maggiormente a fuoco il meccanismo semiotico alla base. Inoltre, ritengo sia più comprensiva, in quanto ricomprende anche quei casi che non prevedono una deformazione caricaturale.

A tal proposito, l'aspetto che forse può aiutare a differenziare parodia e ironia è la questione della comicità. Come visto in II. 3, gli studiosi sono più inclini tenere distinte ironia e comicità, mentre generalmente si pensa che la parodia sia una ridicolizzazione caricaturale che prevede sempre un aspetto comico «in terms of exaggeration, mechanization of the parodied text» (Bényei, 1995: 110). Sull'indispensabilità di questa componente il dibattito è assai acceso. Hutcheon è della posizione che non debba ritenersi necessario, ma la maggior parte degli autori tende a includere lo *humor* o la derisione nella definizione stessa della parodia.

Nella prospettiva di Rose (2000; 2011) il parametro distintivo della parodia è la manipolazione da parte dell'autore di materiali originari al fine di creare vari tipi di incongruità miranti a produrre prima di tutto un effetto comico, divertente, sul fruitore: «The creation of comic incongruity or

discrepancy will be taken as a significant distinguishing factor in parody in the definitions given of it in this book» (Rose, 2000: 31); «Parody can in general be described as the comic reworking of preformed material» (Rose, 2011: 5). Verweyen (1979) ha suddiviso le teorie sulla parodia in due categorie: quelle che la definiscono in base alla sua natura comica e quelle che preferiscono mettere l'accento sulla sua funzione critica. Ciò che accomuna i due punti di vista è il concetto del ridicolo.

La presente ricerca abbraccia questa prospettiva. La parodia tende a rendere il proprio modello risibile, mentre l'ironia sembra instaurare con esso un rapporto ambivalente. Secondo Genette (1997: 33), imitazioni parodiche con regime serio sono possibili ma non hanno ancora un nome, e in mancanza di un termine abbastanza preciso si usa "trasposizione", sebbene più generico. Forse, la presente ricerca può colmare questa lacuna terminologica: con l'etichetta, appunto, di "ironia architestuale".

Capitolo VI

Una casistica di ironia architestuale

Nel capitolo precedente è stato delineato il percorso teorico necessario a spiegare l'apparente anomalia di quei casi in cui un testo risulta ironico pur senza fare riferimento a un contesto enunciativo specifico, in quanto il bersaglio di tale strategia non è una credenza della realtà extralinguistica o il contenuto di un testo, ma la forma o convenzione discorsivo-testuale di per sé. Si è definito questo fenomeno come "ironia architestuale", mostrando come le forme discorsive siano attraversate da usi sociali che veicolano intenzioni implicite, le quali vengono sottilmente richiamate all'interno del co-testo per mettere in scena l'incongruenza tipica dell'ironia. Se n'è avuto un primo assaggio con il motto di Ennio Flaiano *Siamo un pugno di uomini indecisi a tutto* (cfr. *supra*, III.6). È giunto il momento di osservare più da vicino le modalità con cui questo tipo di ironia può manifestarsi.

Nel presente capitolo verranno analizzati alcuni casi di studio per chiarire le questioni teoriche emerse finora. È importante sottolineare che l'insieme dei testi selezionati non costituisce un *corpus* nel senso stretto del termine: non è stato costruito come campione secondo criteri sistematici di inclusione o esclusione per studiare in termini quantitativi l'occorrenza di questo fenomeno. I testi sono invece stati scelti per la loro capacità esemplificativa rispetto al concetto qui proposto in base ad alcune affinità non sistematizzabili.

Le ragioni principali per cui non è possibile costituire un *corpus* sono molteplici. In primo luogo, l'ironia architestuale non può essere analizzata in termini quantitativi, poiché non si serve di mezzi espressivi costanti e può presentarsi in testi profondamente eterogenei, spesso sfruttando codici diversi. Essendo connessa all'indeterminatezza semantica, non si possono stabilire a priori le tecniche e le forme attraverso cui si articolerà. Per queste ragioni intrinseche all'oggetto, si è privilegiato un approccio ermeneutico focalizzato sulla disamina dei singoli casi, per evidenziare le analogie, ma senza pretese di sistematicità e di esaustività. Inoltre, da quanto ci risulta, la presente ricerca costituisce un primo approccio all'ironia architestuale, analizzata segnatamente in termini semiotici. Alcune ricerche si sono occupate dei rapporti tra ironia e intertestualità (cfr. Wu, 1991; S'hiri, 1992; Kotthoff, 2002; Eyvazi, Pourebrahim e Sahebazamni, 2014), ma

analizzando testi specifici nell'ambito della critica letteraria, spesso riferendosi alla tradizionale ironia postmoderna di riscrittura non innocente. Di conseguenza, la presente ricerca ha richiesto uno sforzo prevalentemente teorico, rimandando un'analisi sperimentale più sistematica a un momento successivo, quando i meccanismi dell'ironia architestuale saranno ulteriormente chiariti.

Oltretutto, proprio per la pressoché assenza di letteratura in merito, sono necessarie ulteriori indagini per raccogliere un numero sufficiente di testi che presentino il fenomeno in questione, tale da consentire l'elaborazione di criteri metodologici più sistematici. Peraltro, come osservato (cfr. *supra*, IV. 5; V.2.3), l'ironia architestuale eredita tutte le complessità associate alla categoria di architestualità – che riunisce tipo testuale, genere, registro, stile e così via – e finora non esistono indicazioni chiare su come questi fenomeni si distinguano e interagiscano tra loro. Quest'ultima difficoltà è resa ulteriormente critica dalla forte eterogeneità semiotica dei testi che sfruttano questa strategia comunicativa. I testi selezionati appartengono a codici molto diversi (testi linguistici, testi ibridi o sperimentali, audiovisivi e altri), impedendo di definire criteri uniformi applicabili a tutti i casi.

Per questi motivi, l'analisi che segue si concentra su esempi selezionati in quanto emblematici, piuttosto che su un campione sistematico, al fine di illustrare concretamente il funzionamento dell'ironia architestuale. I casi sono stati suddivisi in due macro-filoni, in base alla strategia adottata, intesa come l'insieme dei dispositivi formali volti a rendere manifesta, nella ricezione, la norma architestuale messa in questione. In entrambi i casi, l'ironia architestuale mette in evidenza e problematizza una convenzione tramite la sua rottura, senza richiedere riferimenti all'autore o al contesto. Questa prospettiva consente di analizzare l'organizzazione testuale in testi afferenti a varie semiotiche.

Il primo filone potrebbe chiamarsi *dissimulativo* e ricomprende quei testi in cui la virata ironica è preparata in modo silenzioso: la norma non è chiaramente evidente a una prima impressione, ma lo diventa grazie alla sua improvvisa trasgressione. In questi casi, il ricevente percepisce un'anomalia e risale alla convenzione violata che non aveva inizialmente riconosciuto. Si può ulteriormente distinguere tra due diverse operazioni dissimulative. Si può avere una *sottrazione del contenuto atteso* quando la norma viene resa evidente perché manca il contenuto che ci si aspetterebbe. Alternativamente, con una *erosione interna della norma*, una determinata convenzione è frammentata o distorta, tale da rendere il testo incoerente se non attraverso una ricostruzione retrospettiva della norma violata.

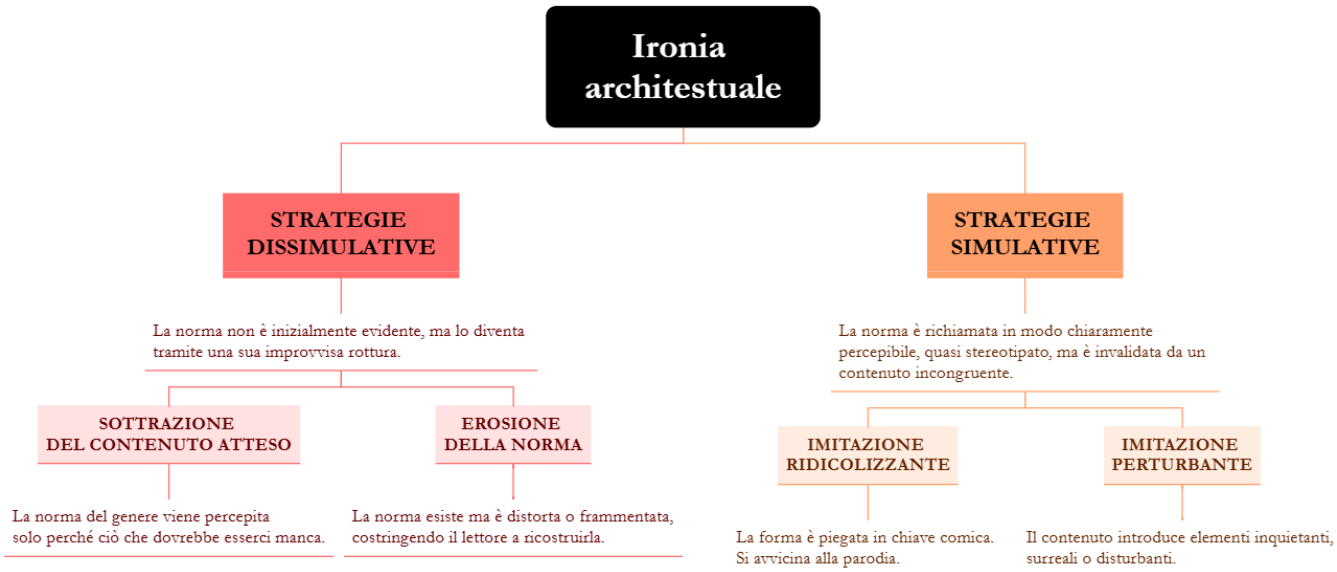
Il secondo filone, invece, è definibile come *simulativo*: riunisce quei testi che manifestano sin da subito una norma in modo estremamente riconoscibile, quasi stereotipato, per poi introdurre un contenuto incongruo che la invalida. L'operazione è basata sulla componente imitativa, la

variazione è data fondamentalmente dai diversi effetti che si vogliono raggiungere. In questa cornice si ritroveranno testi che potrebbero sembrare più vicini alla parodia. Tuttavia, l'operazione può anche assumere toni molto disturbanti: in tutti i casi, ciò che resta centrale è la strategia ironica, mentre la parodia rappresenta soltanto una delle possibilità attraverso cui può concretizzarsi. Si può perciò distinguere tra *imitazione ridicolizzante* (in presenza di un'impronta comica tendente al parodistico) e *imitazione perturbante* (laddove il contenuto introduce elementi inquietanti, surreali o disturbanti).

Naturalmente, non sempre è possibile tracciare un confine netto, anzi è assai frequente che i testi in cui il fenomeno è presente portino avanti una strategia combinata, attraverso strumenti sia dissimulativi sia simulativi, il cui fine comune è di rendere la norma architestuale non la cornice per il contenuto, ma il contenuto stesso. Si è cercato quindi di individuare la componente dominante, tenendo ben presente l'eventuale simultaneità dei piani implicati.

La scelta del criterio basato sulla strategia è particolarmente adatta anche per preservare la specularità con l'ironia verbale, che fin dall'antichità è stata declinata in *dissimulatio* e *simulatio* (cfr. *supra*, I.1.2). Nel primo caso, il perno è l'abbassamento del grado di certezza: al ricevente vengono sottratte le forme consuete e ciò lo spinge a uno stato di sconcerto e lo induce a interrogarsi su ciò che ha generato il senso di spaesamento. Nel secondo caso, invece, si ricorre al richiamo inequivocabile di una norma, accompagnato da una spiccata esagerazione, tale da renderla assurda e inaccettabile sul piano testuale – o perché ridicola, o perché surreale.

La suddivisione può essere rappresentata graficamente in questo modo:



La speranza è di stimolare un crescente interesse verso questa tipologia ironica finora poco indagata, che richiede necessariamente un'approfondita ricerca sia teorica sia empirica, attraverso un serrato dialogo interdisciplinare.

VI.1. Strategie dissimulative: esibizione della norma tramite la sua trasgressione

Questo insieme di testi è accomunato da una componente dissimulativa: il testo non manifesta apertamente la norma a cui si riferisce, e il ricevente la assume senza rendersene conto. Solo al momento della sua improvvisa rottura si percepisce un'*impasse* generata dall'invalidazione della norma. Proprio grazie a questo stallo, il ricevente ricostruisce retrospettivamente la convenzione trasgredita e comprende le implicazioni della sua violazione. Si tratta quindi di un'opera di sottrazione, in cui l'esistenza di una norma è amplificata proprio dalla sua assenza laddove sarebbe attesa, o dalla sua erosione dall'interno.

Si comincerà guardando innanzitutto alla *sottrazione del contenuto atteso*, per poi procedere con l'*erosione interna della norma*.

VI.1.1. Sottrazione del contenuto atteso

VI.1.1.1. Il «finito interrotto»: Se una notte d'inverno un viaggiatore *di Italo Calvino*

Se una notte di inverno un viaggiatore è uno degli esempi più citati e analizzati di *metafiction* postmoderna del Novecento italiano. Tradizionalmente, il postmoderno italiano viene fatto iniziare proprio con quest'opera, e poi pienamente coronato da *Il nome della rosa* di Eco. Peraltro, non banale è una coincidenza cronologica: la data di pubblicazione del romanzo calviniano – 1979 – coincide con l'uscita di un'altra opera fondamentale, seppur di carattere teorico: *Lector in fabula* (cfr. *supra*, IV. 3). Mentre Eco teorizza, in ambito semiotico, l'imprescindibilità del lettore come elemento strutturale della generazione del senso, l'impossibilità del testo di funzionare se non in dialogo con un Lettore Modello, ecco che Calvino crea un «romanzo sulla teoria del romanzo» (Segre, 2014), tematizza questa cooperazione a livello narrativo, sottolineandone tutta l'ambiguità che la innerva. Cooperazione, infatti, non coincide con armonia, ma ricorda piuttosto un campo di tensione. Il lettore non è un amico da accompagnare (accondiscendenza che risulterebbe didascalica e poco efficace), ma piuttosto un avversario di una partita a scacchi di cui si cercano di prevedere le mosse, per avvicinarlo, per illuderlo, per sorprenderlo, per indurlo ad arrivare dove il testo vuole portarlo. L'esperienza della lettura e le sue peripezie divengono la vera vicenda del romanzo calviniano. Il protagonista è il Lettore, che per dieci volte comincia a leggere

un libro che per vicissitudini estranee alla sua volontà non riesce a finire. Per un errore di stampa infatti, questi dovrà interrompere la lettura che non potrà continuare, cominciando dieci romanzi diversi che non si concludono mai.

Nel postmodernismo non è raro imbattersi in romanzi che assumono la forma della *detective story*, dove l'investigatore si ritrova coinvolto nel ruolo senza sceglierlo deliberatamente, e l'enigma centrale rimane spesso insoluto, alimentando uno stato di sospetto o addirittura di paranoia. Così, in *The Crying of Lot 49* di Pynchon, Oedipa Maas crede di aver scoperto un'enorme rete postale clandestina che gestisce informazioni sensibili. In *City of Glass*, la prima storia della *Trilogy of New York* di Paul Auster, il protagonista viene scambiato per l'investigatore Paul Auster e si trova a dover affrontare un caso impossibile, in un gioco metatestuale e autoreferenziale. Nel contesto italiano, ne *Il nome della rosa* il frate Guglielmo da Baskerville, accompagnato da Adso da Melk, deve indagare su delle sparizioni in un monastero, e ironicamente è l'assassino stesso a rivelarsi, sovvertendo le aspettative del genere. Allo stesso modo, in *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Calvino, il Lettore assume la funzione di investigatore sulle tracce del romanzo interrotto, assieme alla Lettrice, Ludmilla, ma la prosecuzione della narrazione resta irraggiungibile, in una sofisticata ironia architestuale che sabota dall'interno la forma del romanzo come totalità coerente e conclusa.

La maggior parte dei critici si è concentrata sulla concezione calviniana del testo come rete di rinvii, in cui l'intertestualità non è un semplice tema, ma l'effetto formale di una struttura aperta. Il testo è inteso come nodo instabile di una rete di rimandi, si configura così come uno spazio eminentemente intertestuale, in cui ogni inizio rinvia ad altri testi possibili senza mai stabilire un centro o un punto d'arresto, e in cui il senso emerge non da un'opera compiuta, ma dalla circolazione infinita delle sue possibilità.

In particolare, la sottrazione del contenuto atteso si riscontra nel primo degli incipit presentati nell'opera, intitolato per l'appunto "Se una notte d'inverno un viaggiatore". Esso anticipa la struttura dell'intera vicenda ed è stato soprannominato come "il romanzo della nebbia". A tal proposito, Angelo Guglielmi (cit. in Calvino, 1979: V) sottolinea che qui «la realtà è imprendibile come la nebbia». A dire il vero, se si legge attentamente, non è tanto la realtà a essere imprendibile, ma il romanzo stesso. Invece di offrire un testo narrativo tradizionale, Calvino ne fa una sorta di *reportage*: lo descrive, così come descrive gli effetti che il testo dovrebbe produrre, sottraendo al lettore la visione dell'oggetto stesso che dovrebbe causare quelle reazioni. Non viene offerta una storia, ma un protocollo di lettura: la narrazione è sostituita da una metanarrazione che non può essere verificata, e la realtà è elisa da questo gioco. Questo crea fin da subito una asimmetria fondamentale: il lettore riceve le conseguenze della narrazione senza

avere accesso alla narrazione. Ed è esattamente questo che poi diventa il motore strutturale dell'intera opera. L'incipit del primo incipit è il seguente:

> Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde parte del primo capoverso. […]. Sono le pagine del libro a essere appannate come i vetri d'un vecchio treno, è sulle frasi che si posa la nuvola di fumo (Calvino, 1979: 11).

La caratterizzazione dell'ambiente e dei personaggi è minima, il vero tema è lo stato di attesa in cui versa il Lettore, il suo senso di spaesamento nell'essere stato trasformato da soggetto a oggetto della lettura.

> Le luci della stazione e le frasi che stai leggendo sembra abbiano il compito di dissolvere più che di indicare le cose affioranti da un velo di buio e di nebbia.
> […] È già da un paio di pagine che stai andando avanti a leggere e sarebbe ora che ti si dicesse chiaramente se questa a cui io sono sceso da un treno in ritardo è una stazione d'una volta o una stazione d'adesso; invece le frasi continuano a muoversi nell'indeterminato, nel grigio, in una specie di terra di nessuno dell'esperienza ridotta al minimo comune denominatore. Sta' attento: è certo un sistema per coinvolgerti a poco a poco, per catturarti nella vicenda senza che te ne renda conto: una trappola (*ivi:* 12-13).

Anzi, si potrebbe dire che ciò che queste pagine mettono in scena è lo studiarsi tra Autore e Lettore modello. Da una parte, il Lettore si trova spiazzato dal veder descritte le reazioni che dovrebbe avere, senza possibilità di appello: proprio perché non può osservare da vicino il romanzo, le sue reazioni finiscono per coincidere con quelle che il testo gli impone. In questo senso c'è un ironico tradimento della cordialità dell'inizio del libro e del patto d'alleanza che l'autore sembrava volesse stringere. Mentre gli si era prospettata all'inizio una certa preminenza, si trova ora intrappolato dall'egemonia assoluta dell'autore. Dall'altra parte, anche l'Autore si guarda circospetto, cercando di indovinare le mosse del suo lettore («o forse l'autore è ancora indeciso, come d'altronde anche tu lettore non sei ben sicuro di cosa ti farebbe più piacere leggere»; «è la tua attesa di lettore che spinge l'autore verso di lei»)

Tramite la sottrazione ironica del romanzo come oggetto direttamente osservabile, l'Autore riafferma quello che sembrava inizialmente voler smentire, ossia la sua funzione demiurgica, per dar spazio al lettore. È l'Autore a dettare le regole del gioco: una centralità assiomatica che non ammette alternative; ma è un gioco pericoloso in cui sia Autore che Lettore hanno qualcosa da rischiare, perché entrambi giocano supponendo le mosse dell'altro, non potendole sperimentare da vicino. In questa atmosfera guardinga, persino il narratore insinua l'inganno:

> Sono una persona che non dà affatto nell'occhio, una presenza anonima su uno sfondo ancora più anonimo, se tu lettore non hai potuto fare a meno di distinguermi tra la gente che scendeva dal treno e di continuare a seguirmi nei miei andirivieni tra il

> bar e il telefono è solo perché io mi chiamo «io» e questa è l'unica cosa che tu sai di me, ma già basta perché tu ti senta spinto a investire una parte di te stesso in questo io sconosciuto. Così come l'autore pur non avendo nessuna intenzione di parlare di se stesso, ed avendo deciso di chiamare «io» il personaggio quasi per sottrarlo alla vista, per non doverlo nominare o descrivere, perché qualsiasi altra denominazione o attributo l'avrebbe definito di più che questo spoglio pronome, pure per il solo fatto di scrivere «io» egli si sente spinto a mettere in questo «io» un po' di se stesso, di quel che lui sente o immagina di sentire. Niente di più facile che identificarsi con me, per adesso il mio comportamento esteriore è quello di un viaggiatore che ha perso una coincidenza, situazione che fa parte dell'esperienza di tutti; ma una situazione che si verifica all'inizio d'un romanzo rimanda sempre a qualcosa d'altro che è successo o che sta per succedere, ed è questo qualcosa d'altro che rende rischioso identificarsi con me, per te lettore e per lui autore; e quanto più grigio comune indeterminato e qualsiasi è l'inizio di questo romanzo tanto più tu e l'autore sentite un'ombra di pericolo crescere su quella frazione di «io» che avete sconsideratamente investita nell'«io» d'un personaggio che non sapete che storia si porti dietro, come quella valigia di cui vorrebbe tanto riuscire a disfarsi (*ivi*: 16-17).

Significativo, seppur forse casuale, è il richiamo a Zenone (che è la parola in codice che il viaggiatore narrante dovrebbe scambiarsi con quel qualcuno che sta aspettando). Esattamente come Achille non riuscirà mai a raggiungere la tartaruga, allo stesso modo il Lettore non riuscirà mai a concludere la sua lettura e si ritroverà alla mercé dell'autore.

Il lettore è così posto nella posizione paradossale di riconoscere il romanzo proprio nella sua inaccessibilità. La strategia adottata in questo primo romanzo nel romanzo – che descrive ciò che il romanzo produce e le reazioni del lettore, invece di offrire un testo narrativo direttamente fruibile – anticipa e mette già in atto l'irraggiungibilità del romanzo compiuto, che diventerà il principio dinamico dell'intera opera. Questa parte è infatti programmatica di tutto *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. L'ironia architestuale di sostituire la narrazione con la metanarrazione inaugura l'irraggiungibilità del romanzo come totalità. Questo motivo portante non viene introdotto come tema, viene piuttosto messo in atto.

Come dice Calvino in risposta a Guglielmi, l'oggetto della lettura al centro del libro non è "il letterario", quanto "il romanzesco", cioè quella procedura letteraria basata sulla capacità di costringere l'attenzione su un intreccio nella continua attesa di quel che sta per avvenire. In questo tipo di romanzo, in cui l'effetto sorpresa e i colpi di scena regnano sovrani, l'interruzione è un trauma, e Calvino ne fa il motivo strutturale: «qui non si tratta del "non finito" ma del "finito interrotto", del "finito la cui fine è occultata o illeggibile", sia in senso letterale che in senso metaforico» (*ivi:* IX). L'aspettativa di compiutezza viene frustrata, è negata una conclusione che ristabilisca l'ordine. L'aspetto interessante, però, è che il romanzo in effetti una conclusione ce l'ha, ma viene impedito al lettore di arrivarvi.

La norma del romanzo come testo continuo, accessibile e conchiuso, non è enunciata, viene data per scontata dal lettore e poi subito invalidata. Il lettore si accorge della norma solo perché

gli viene sottratta. La sottrazione è anzi il principio organizzatore dell'intera opera: ogni volta che il lettore "entra" in una storia, il testo si interrompe, e lo spostamento verso un altro incipit riattiva la stessa aspettativa. Il risultato è una serialità dell'inizio senza sviluppo. Il lettore indaga non un enigma narrativo, ma l'assenza del romanzo stesso; segue tracce testuali che promettono una prosecuzione che non arriva mai, precludendo l'immedesimazione e avvertendo in qualche modo della manipolazione di cui si è vittime in ogni lettura.

La disattesa dell'aspettativa risulta amplificata dal fatto che l'autore, in apertura, sembra ricercare una complicità con il lettore, accompagnandolo con tono amichevole e premuroso. Calvino si rivolge direttamente al Lettore, costruisce una scena di intimità con molte *captationes benevolentiae*. Questo gesto crea una promessa implicita: l'autore sembra farsi garante di una lettura agevole, guidata, condivisa.

> Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni altro pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto (*ivi:* 3)

Tuttavia, dietro questa apparente cordialità si intravede una regia stringente, fatta di indicazioni martellanti su come leggere e su cosa aspettarsi, che finisce per accentuare la frustrazione e anticipare l'irraggiungibilità del romanzo in modo sottile. Il Lettore viene continuamente diretto, gli viene detto come leggere, quando, in che posizione, con quale disposizione mentale, senza mai lasciargli un vero margine di autonomia:

> Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato. Coricato sulla schiena, su un fianco, sulla pancia. In poltrona, sul divano, sulla sedia a dondolo, sulla sedia a sdraio, sul pouf. Sull'amaca, se hai un'amaca. Sul letto, naturalmente, o dentro il letto. Puoi anche metterti a testa in giù, in posizione yoga. Col libro capovolto, si capisce. […]
> Bene, cosa aspetti? Distendi le gambe, allunga pure i piedi su un cuscino, su due cuscini, sui braccioli del divano, sugli orecchioni della poltrona, sul tavolino da tè, sulla scrivania, sul pianoforte, sul mappamondo. Togliti le scarpe, prima. Se vuoi tenere i piedi sollevati; se no, rimettitele. Adesso non restare lì con le scarpe in una mano e il libro nell'altra.
> Regola la luce in modo che non ti stanchi la vista. Fallo adesso, perché appena sarai sprofondato nella lettura non ci sarà più verso di smuoverti. Fa' in modo che la pagina non resti in ombra, un addensarsi di lettere nere su sfondo grigio, uniformi come un branco di topi; ma sta' attento che non le batta addosso una luce troppo forte e non si rifletta sul bianco crudele della carta rosicchiando le ombre dei caratteri come in un mezzogiorno del Sud. Cerca di prevedere ora tutto ciò che può evitarti d'interrompere la lettura. Le sigarette a portata di mano, se fumi, il portacenere. Che c'è ancora? Devi far pipì? Bene, saprai tu (*ivi:* 4).

Quindi l'apparente complicità si rivela un inganno, una trappola menzionata nel capitolo "Se una notte d'inverno un viaggiatore" visto poc'anzi. L'effetto è paradossale: più il testo si mostra premuroso, più sottrae libertà. Il patto di fiducia viene stretto mentre l'oggetto del patto viene

sottratto; l'autore accompagna il lettore verso un romanzo che non gli verrà mai concesso; la voce amichevole maschera una frustrazione programmata. Ironicamente, questa sezione si conclude proprio alludendo all'assenza di discorsi che pretendano di sovrapporsi indiscretamente a ciò che il libro comunicherà da sé direttamente:

> Rigiri il libro tra le mani, scorri le frasi del retrocopertina, del risvolto, frasi generiche, che non dicono molto. Meglio così, non c'è un discorso che pretenda di sovrapporsi indiscretamente al discorso che il libro dovrà comunicare lui direttamente, a ciò che dovrai tu spremere dal libro, poco o tanto che sia. Certo, anche questo girare intorno al libro, leggerci intorno prima di leggerci dentro, fa parte del piacere del libro nuovo, ma come tutti i piaceri preliminari ha una sua durata ottimale se si vuole che serva a spingere verso il piacere più consistente della consumazione dell'atto, cioè della lettura del libro (*ivi:* 10).

Questa chiusura è un segnale forte della consapevolezza del disegno calviniano. L'insistenza sull'assenza di qualunque filtro che si frapporrà tra lettore e storia va guardata con sospetto e prelude alla sottrazione del romanzo che non va intesa come mossa casuale, ma attentamente studiata.

Quella di Calvino è, tuttavia, una mossa ironica pensata come transitoria: serve ad allenare il lettore, illudendolo di aver compreso la regola del gioco.

> La complessità strutturale di *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino richiede un lettore modello molto cooperativo, che dispieghi le sue energie per seguire il filo della vicenda, un lettore che sia disposto a familiarizzare con la narrazione in seconda persona e con gli effetti di straniamento e smascheramento dell'affabulazione letteraria (Petronella, 2025: 225).

Una volta che il lettore è stato interpellato, reso personaggio, reso consapevole del patto (e del suo tradimento), questa strategia di sostituzione della narrazione con la metanarrazione viene meno nei miniromanzi successivi, rimane solo la tecnica allocutoria nei capitoli del romanzo-cornice, quello appunto in cui il Lettore è protagonista. Si tratta di un ritiro strategico dell'autore, per evitare che il romanzo ritorni a essere governabile, leggibile come metadiscorso continuo.

L'abbandono di questa guida iniziale non attenua l'effetto di inaccessibilità, ma lo radicalizza, poiché il lettore continua a inseguire la totalità del romanzo senza più il sostegno di una voce che lo accompagni. All'inizio l'invadenza dell'autore, incontrata nel "romanzo della nebbia", può essere alquanto seccante perché rompe la sospensione dell'incredulità e interferisce con l'immedesimazione. Il lettore viene continuamente richiamato a una posizione metatestuale: deve percepire che sta leggendo un romanzo "costruito", con regole proprie, e questa consapevolezza può risultare inizialmente irritante. Poi, a mano a mano che la struttura del romanzo si complica – con i dieci libri interrotti, i punti di vista multipli e le continue deviazioni – quella stessa voce

narrante che prima infastidiva diventa un punto di riferimento: è l'unico "filo" che collega i frammenti, fornisce coerenza e orientamento in mezzo al caos. La sua assenza nei capitoli successivi accentua l'impressione di smarrimento, rendendo evidente quanto fosse preziosa la presenza di quella guida.

In questo senso, *Se una notte d'inverno un viaggiatore* non tematizza semplicemente l'impossibilità di concludere un romanzo, ma costruisce un'esperienza di lettura fondata sulla sottrazione sistematica dell'oggetto atteso. L'inaccessibilità del primo incipit non è un accidente né una frustrazione contingente, ma il principio formale che rende riconoscibile il romanzo come tale: il Lettore continua a inseguire la totalità proprio perché gli viene continuamente negata, e tutto questo è preluso fin dall'inizio. Calvino mette così in scena una cooperazione strutturalmente asimmetrica, in cui il lettore è chiamato a partecipare senza mai poter verificare pienamente il senso del testo, e in cui l'apparente apertura democratica della narrazione si risolve in una regia rigorosa e ironicamente autoritaria. Il romanzo si lascia riconoscere solo nella misura in cui resta irraggiungibile, e la sua forma coincide con la messa in atto di questa mancanza.

VI.1.1.2. La trappola della ricorsività: Frame-Tale *di John Barth*

Poiché l'ironia architestuale risulta molto affine alla concezione postmodernista, è facilmente reperibile in scrittori come John Barth, il quale peraltro non è soltanto autore di romanzi e racconti, ma anche un teorico del postmodernismo. I suoi *The Literature of Exhaustion* e *The Literature of Replenishment* sono infatti considerati dei veri e propri manifesti di questa particolare poetica (cfr. *supra*, I.4.3.1). La raccolta *Lost in the Funhouse* (1968) è la prima messa in opera di quanto detto a livello teorico. Ogni racconto può essere considerato completo in sé e, infatti, molti di essi sono stati pubblicati separatamente. Barth (1988: VII) insiste, tuttavia, sulla natura seriale dei racconti e sul fatto che, raccolti insieme, essi formano un insieme unitario: «the series will be seen to have been meant to be received "all at once"».

Questa raccolta è stata definita «perhaps the […] formative metafictional text of the early postmodern period» (Holland, 2013: 177), in base alla tesi secondo cui la *metafiction* postmoderna risulta così rilevante in quanto «exposes […] the limits and artifices of literary realism» (Walkiewicz, 1986: 97) e «self-consciously and systematically draws attention to its status as an

artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality» (Waugh, 1984:b 2).

Lost in the Funhouse infatti può essere letta come un progetto coerente di esplorazione e messa in crisi delle forme narrative tradizionali, in cui ciascun racconto funziona come una variazione su uno stesso problema teorico: la possibilità stessa di raccontare una storia dopo l'esaurimento delle convenzioni che ne garantivano senso, linearità e autorità. L'intera raccolta è attraversata da un'attenzione ossessiva per i dispositivi del narrare che non vengono più assunti come trasparenti, ma esibiti e spesso sabotati dall'interno. In questo senso, la metafinzione non è un semplice ornamento stilistico, ma il principio strutturante del libro: i racconti non rimandano a un mondo narrato stabile, bensì alla propria costruzione e ai codici che li rendono possibili.

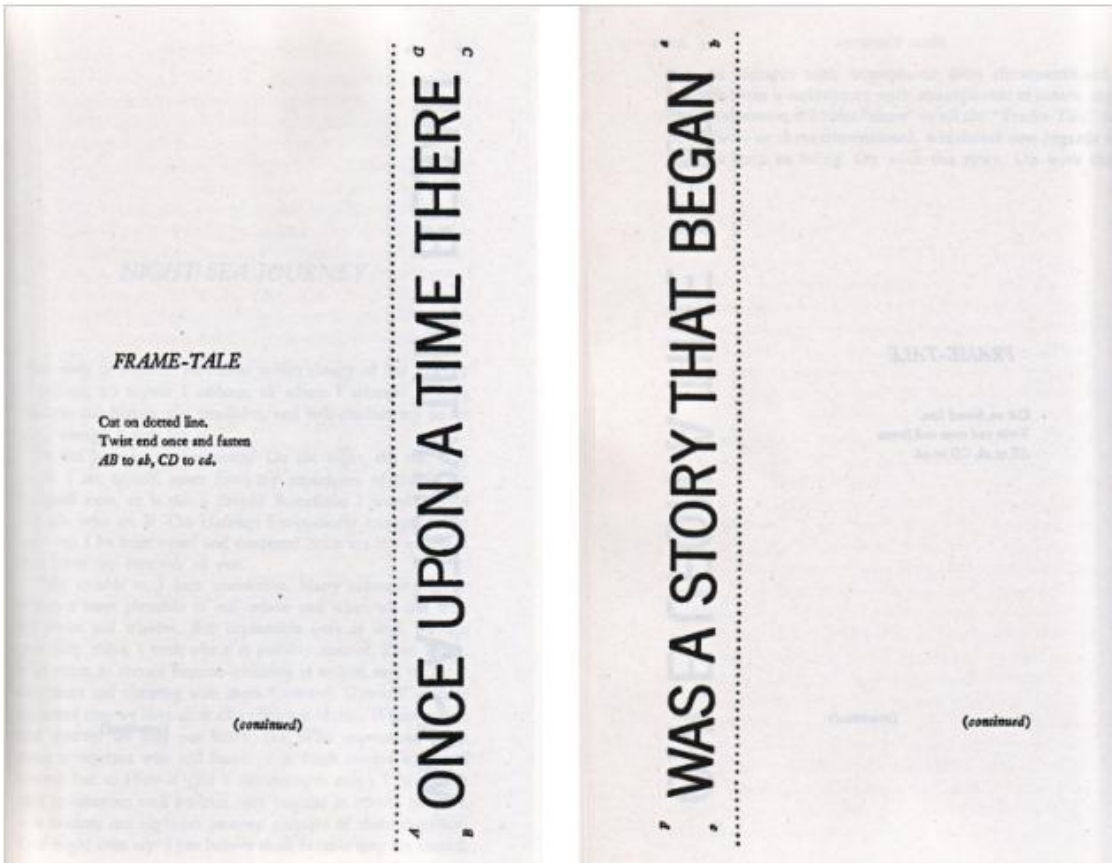
Il lettore è frequentemente coinvolto in questo processo, chiamato a riconoscere le convenzioni e talvolta a intervenire materialmente sul testo, ma tale coinvolgimento si rivela sistematicamente ironico, poiché ogni apparente apertura è in realtà rigidamente predisposta dall'autore. Ne risulta una raccolta che, pur presentandosi come altamente calcolata e formalmente controllata, comunica una visione profondamente instabile della narratività: il racconto non come forma compiuta, ma come meccanismo precario, autoreferenziale e potenzialmente infinito, incapace di garantire un'origine, una conclusione o un senso definitivo. *Lost in the Funhouse* si configura così come una riflessione architestuale sulla crisi del racconto moderno, in cui l'ironia non colpisce singoli contenuti, ma la forma stessa della letteratura come pratica culturale.

Infatti, il parco di divertimenti alluso nel titolo è la letteratura stessa. Il *funhouse* è uno spazio costruito per disorientare: un ambiente artificiale fatto di specchi deformanti, corridoi che si biforcano, segnali ambigui e percorsi circolari. Allo stesso modo, in *Lost in the Funhouse* la letteratura non si presenta più come un mezzo trasparente per rappresentare il mondo, ma come un dispositivo che esibisce la propria artificialità. Il lettore entra in un sistema di segni che promette orientamento e divertimento, ma che in realtà lo costringe a confrontarsi con la perdita di direzione e di senso. In questo senso, il *funhouse* non è soltanto il luogo della perdita dell'innocenza narrativa, ma la figura di una letteratura che, giunta a un punto di saturazione delle proprie forme, può proseguire soltanto mettendo in scena la propria crisi (cfr. *supra*, I.4.3.1).

Emblematico e programmatico, il testo d'apertura *Frame-Tale* si presenta come una narrazione ridotta al suo grado zero: non una storia, ma il dispositivo stesso dell'inizio narrativo. La strategia dissimulativa non si limita a rendere percepibile la norma architestuale, ma la trasforma in una trappola strutturale. Ciò che si presenta come un racconto si rivela essere soltanto la rappresentazione del meccanismo testuale, privo di contenuto. L'ironia non riguarda i personaggi o la trama (che non esistono), ma la struttura e la funzione del racconto come oggetto culturale.

È infatti problematica l'etichetta stessa di "racconto". Si tratta di due frasi stampate verticalmente ("ONCE UPON A TIME THERE", "WAS A STORY THAT BEGAN"), una su ciascun lato della pagina, che il lettore deve ritagliare e incollarne le estremità dopo una torsione, in modo da formare un nastro di Möbius, infinito come infinita è la "storia" che racconta: «It happens to be, I believe, the shortest short story in the English language (ten words); on the other hand, it's endless» (Barth, 1988: VII). Anzi, il nastro di Möbius è l'immagine che Barth stesso usa per descrivere la raccolta nel suo complesso:

> Though the several stories would more or less stand alone (and therefore be anthologizable), the series would be strung together on a few echoed and developed themes and would circle back upon itself: not to close a simple circuit like that of Joyce's *Finnegans Wake*, emblematic of Viconian eternal return, but to make a circuit with a twist to it, like a Möbius strip, emblematic of—well, read the book (*ibidem*).



Frame-Tale può essere letto alla luce di quanto Calvino osserva a proposito delle "opere chiuse e calcolate" della modernità, in cui la chiusura formale si configura come una scommessa paradossale che finisce per comunicare non completezza, ma precarietà:

> tra le forme letterarie che caratterizzano la nostra epoca c'è anche l'opera *chiusa* e *calcolata* in cui chiusura e calcolo sono scommesse paradossali che non fanno che

> indicare la verità opposta a quella rassicurante (di completezza e di tenuta) che la propria forma sembra significare, cioè comunicano il senso d'un mondo precario, in bilico, in frantumi (Calvino, 1979: VII, corsivi nel testo).

Il dispositivo rigidamente controllato di *Frame-Tale* – la sua struttura circolare, l'unicità del gesto richiesto al lettore, l'assenza di ogni sviluppo narrativo – non produce infatti una totalità autosufficiente, bensì un racconto che non riesce mai a cominciare. Infatti, a prescindere da quale delle due parti si metta per prima, si arriva sempre a un «endless loop». È un racconto sul fatto stesso di essere racconto, intrappolato nella sua struttura in un *regressus ad infinitum*. Quando le due estremità del testo vengono unite, la frase diventa infinita, e il racconto, invece di procedere, si ripiega (letteralmente) su sé stesso. L'ironia, in questo senso, è propriamente architestuale, perché colpisce l'idea stessa di testo narrativo come forma chiusa e coerente: la storia non è più un'unità compiuta, ma un dispositivo autoreferenziale che espone la propria impossibilità di essere "storia".

Il contrasto ironico tra una chiusura apparentemente rassicurante e l'implosione nella ricorsività infinita è accresciuto dall'allusione a una struttura letteraria molto nota. Fin dal titolo e dal suo posizionamento in apertura, infatti, Barth convoca esplicitamente una delle forme più tradizionali della narrativa occidentale – il romanzo a cornice, il cui esempio celeberrimo sono *Le mille e una notte*[112] – per svuotarla dall'interno e trasformarla in un oggetto ironico e autoreferenziale. Nei *frame tales* tradizionali, la cornice serve a contenere altre storie: c'è una situazione iniziale che giustifica e organizza la narrazione di più racconti interni. La cornice dovrebbe essere quindi una struttura ordinante, che garantisce coerenza, continuità e soprattutto l'avvio del raccontare. In *Frame-Tale*, invece, Barth conserva solo il nome e la promessa della cornice, ma ne svuota completamente la funzione. Non c'è una storia incorniciata, né una cornice narrativa in senso classico: c'è soltanto una cornice che incornicia sé stessa. Il "frame" non apre lo spazio della narrazione, bensì lo chiude in un circuito autoreferenziale.

Il titolo è quindi ironico in senso architestuale: Barth evoca un genere narrativo fondato sulla molteplicità e sulla proliferazione delle storie per produrre invece la storia minima possibile, ridotta alla formula dell'inizio e condannata a ripetersi all'infinito. Se il *Decameron*, per esempio, è un frame che genera racconti, *Frame-Tale* è un frame che impedisce ogni racconto, posto ironicamente in apertura a una raccolta di racconti. In questo modo Barth non solo gioca con una convenzione narrativa riconoscibile, ma ne mostra il grado zero e la crisi: la cornice resta, ma non c'è più nulla da incorniciare. Barth mette in scena la frantumazione dell'architesto, cioè della forma-racconto come garanzia di senso, continuità e compiutezza. Oltretutto, canonica non è

[112] Non a caso, nella prefazione, Barth (1988: V) cita "Scheherazade" e "Boccaccio".

soltanto la forma letteraria rievocata dal titolo, ma il genere di cui le due frasi sono la formula per eccellenza: la fiaba. L'ironia architestuale prende di mira più efficacemente generi molto codificati e stereotipati, e la fiaba è forse quella che più di tutti risponde a queste caratteristiche.

Infine, come nel caso di Calvino, il lettore si illude di una maggiore agentività, per poi invece scoprirsi ironicamente intrappolato dal gioco ordito dall'autore. Il lettore deve materialmente costruire il testo ma la sua è una scelta del tutto fittizia, data la circolarità delle due frasi incollate. Ogni gesto del lettore è già prescritto dal dispositivo stesso. L'unica combinazione possibile è quella che produce il nastro infinito; il lettore non crea davvero, ma attiva una macchina narrativa chiusa, costruita da Barth per autoalimentarsi. L'ironia sta proprio in questo paradosso: mentre il lettore crede di generare la storia, scopre di essere parte integrante della sua struttura, condannato a ripetere all'infinito un inizio che non si compie mai.

Inoltre, Barth mette in scena l'illusione della libertà interpretativa per mostrarne il limite. Il lettore non è un co-autore, ma una funzione di un sistema che lo ingloba. L'ironia architestuale, dunque, si estende anche alla relazione tra testo e lettore. Il racconto finge di democratizzare la scrittura, ma in realtà rivela che ogni atto di lettura e di "creazione" è vincolato dalle forme e dai codici preesistenti del testo stesso.

Questa "trappola" del testo (che è la trappola del testo in quanto tale) si intravede nell'asimmetria delle due frasi: la prima frase contiene già l'inizio "there" della seconda "was a story that began". Il lettore quindi crede di poter effettivamente creare una sua storia, ma voltando pagina si rende conto che l'unica continuazione possibile lo riporta al punto di partenza. Barth interrompe la formula canonica in due segmenti grammaticalmente e semanticamente incompleti, che si richiamano l'un l'altro senza mai combaciare perfettamente. L'asimmetria è dunque duplice: sintattica, perché l'inizio e la fine non si uniscono secondo la logica lineare della narrazione; e semantica, perché nessuna delle due metà può esistere senza l'altra, ma la loro ricomposizione genera un circuito infinito. In questo modo Barth trasforma la più prevedibile delle aperture in un dispositivo autoriflessivo: il racconto non procede, ma si piega su sé stesso, mostrando ironicamente la propria struttura artificiale. L'asimmetria, quindi, non è un semplice gioco formale, ma il principio attraverso cui Barth mette in scena l'impossibilità della narrazione moderna di mantenere un ordine coerente e concluso.

VI.1.1.3. Senza mai arrivare al dunque: La figlia prodiga *di Alice Ceresa*

Alla sua opera prima Alice Ceresa si riferisce con l'appellativo di «romanzo», eppure su un solo aspetto tutti i critici che hanno valutato questo testo convergono, e cioè che un romanzo non è. I tentativi di ricondurla a un genere o a un altro sono numerosissimi e disparatissimi, ma nessuno risulta soddisfacente. È proprio questa la peculiarità che infastidisce Giorgio Bassani quando Ceresa glielo sottopone:

> in secondo luogo questa sua figlia prodiga, in sé, non so davvero come giudicarla. Non è un romanzo, non un racconto, e nemmeno un saggio, sebbene sembri atteggiarsi sardonicamente a tale. […]. Qui, al contrario, il lungo noioso arzigogolare attorno al tema della figliuola prodiga non arriva mai a stringere da presso le cose, a restituirci un'immagine: volto, paesaggio che sia (Bassani cit. in Stoja, 2016a: 15).

La figlia prodiga (1967): non un romanzo, non un racconto e nemmeno un saggio. Corti lo riconduce al genere del trattato secentesco, Calvino a «una parodia di trattato [...] basata sulla contrapposizione tra la profusione di ghiribizzi lirici che fa da polpa al libro e l'ordine didascalico e sistematico che gli fa da scheletro» (Calvino cit. in Stoja, 2016: 44). Eco lo classifica come "metaromanzo". Quest'etichetta coglie un aspetto importante, ma non è del tutto appropriata: il libro ha una forte componente metatestuale implicita (epitestuale dunque, come vuole del resto l'ironia architestuale), ma non può essere metaromanzo perché il romanzo *non c'è*. Sebbene in modo diverso da *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, anche in questo caso la metanarrazione sostituisce la narrazione: il libro si presenta come una sorta di prefazione a un romanzo che di fatto non comincia mai. Si presenta il soggetto: la storia della figlia prodiga – che non può che richiamare il precedente biblico. Eppure, il testo appare come «la premessa di un discorso narrativo, ma che non vi approda mai, rimanendo una perenne ramificazione in mille e mille rivoli di congetture su ciò che potrebbero essere i personaggi, le loro azioni e motivazioni, e gli sfondi dell'ipotetica vicenda» (*ivi:* 31).

La caratteristica più interessante de *La figlia prodiga* non è tanto il carattere saggistico che prende il sopravvento sulla narrazione. Non c'è nulla di sconcertante in un romanzo-saggio, anzi è un genere assai frequentato. Ciò che colpisce è la sua capacità di creare uno stato d'attesa, di sospensione. In ciò sta l'ironia architestuale del testo: il saper creare l'aspettativa di una storia prossima a cominciare, che invece si conclude senza essere mai cominciata, attardandosi l'autrice in considerazioni preliminari iperdettagliate che sostituiscono il racconto. Questa operazione gioca con le aspettative del lettore, continuamente attivate e continuamente frustrate, come nota Silvana Castelli:

> Non c'è il più breve tratto di penna che abbozza una silhouette, un vago controluce, o l'accenno ad uno scarno grafico psicologico. Gli sembrerà di star leggendo un testo di sociologia, per poi accorgersi che non può essere. Crederà di trovarsi di fronte all'atto di un processo contro un essere subdolo e anormale, o all'introduzione, con i primi rudimenti, di un testo di pedagogia. Sarà insomma costretto ad aggrapparsi a tutte le ipotesi possibili, per mantenersi a galla, finché si deciderà a fare il morto. Seguirà il movimento spirale delle frasi, dalla cresta dell'ipotesi tornerà indietro girando tutti i mulinelli di una logica irreprensibile, anche se con sempre maggiore incredulità e sempre più spazientito (Castelli cit. in Stoja, 2016b: 249).

Goffredo Parise paragona il libro ceresiano all'antica filastrocca veneta *La fiaba del sior Intento*, che continua a ripetersi all'infinito senza mai arrivare al dunque. Eco riporta che un umorista lo ha ribattezzato in modo straordinariamente calzante come «la figlia prologa», che pone al centro un personaggio «che sta sempre "al di qua" di una narrazione mai abbordata» (*ivi:* 241).

L'operazione ceresiana è perfettamente allineata allo spirito della Neoavanguardia, a cui Ceresa è vicina pur non partecipandovi attivamente. Ne *La figlia prodiga* avviene «il passaggio dalla forma narrativa a una sua mera ipotesi» (*ivi:* 261). Per quel che riguarda la prosa, quasi tutti i membri del Gruppo 63 portano il romanzo alla negazione di sé stesso, arrivando a «disfarsi del racconto, del personaggio, della descrizione, sia di uno alla volta che di tutti insieme; in una parola, disfarsi del Centro ovvero renderlo fittizio» (*ibidem*). E in effetti è proprio «centro fittizio» l'espressione che usa Manganelli a proposito di questo libro che "vaporizza il personaggio". Infatti:

> Nel libro di Alice Ceresa "La figlia prodiga" si esibisce una sorta di vaporizzazione del personaggio. [...Esso] è di una impervia e insieme pulitissima, asciutta astrazione. In questa mentita storia di una figlia "che non amava i genitori" non v'è alcun riferimento oggettuale o psicologico; anzi, non v'è assolutamente storia, ma un continuo, monotono discorso, che procede per lente ambagi, per accumulazione; l'ipotetica materia non è catturata, ma solo accostata da una sarcastica e maniacale meditazione. […]. Naturalmente, la lucidità della prosa è del tutto illusoria, giacché essa non rivela assolutamente nulla, ma anzi colloca uno schermo verbale, abbagliante e inattraversabile, davanti agli occhi del lettore. Nessuna ambizione narrativa, dunque, ma solo approssimazioni, annotazioni di ciò che sta altrove; si procede ruotando attorno ad un fittizio centro (*ivi:* 248).

Vittorini definisce il libro come un «sillogismo narrativo» che sposta l'analisi psicologica sul piano della pura logica formale col suo stile trattatistico. Questo «controllatissimo esercizio di riduzione della rappresentazione narrativa all'analisi del sistema "procedurale" del suo svolgimento» (Stoja, 2016a: 17) impedisce al lettore una partecipazione alla vicenda di un «un personaggio, che è la figlia prodiga, circuìto da parole che non lo creano ma lo distruggono» (Stoja, 2016b: 250).

La promessa non mantenuta di un romanzo imminente è un aspetto sottolineato da tutti i critici. La presente ricerca offre uno strumento teorico per definire questa operazione. Il libro di Ceresa è un caso emblematico di ironia architestuale per sottrazione del contenuto atteso.

L'operazione è talmente lampante che risulta tra i suoi tratti più segnalati dai recensori. La sfida è ora comprendere le ragioni alla base di questa scelta.

La figlia prodiga non è semplicemente un romanzo assente, ma piuttosto un romanzo promesso e negato. La chiusa del primo capitolo esplicita che nel libro inizio e fine non coincidono con i loro punti formali: il testo può finire senza compiersi e può raggiungere il principio senza avviare la narrazione. È una dichiarazione strutturale che legittima il prolungamento indefinito del prologo:

> non tutto ciò che incomincia alla fine possa per questo considerarsi finito, né tutto ciò che finisce ad un principio abbia ancora ed effettivamente da cominciare (Ceresa, 1967: 28).

Una possibile spiegazione della strategia di Ceresa potrebbe essere legata all'ambiguità della pratica della riscrittura. Nell'incipit, infatti, è posto innanzitutto il rapporto con la parabola biblica del figliol prodigo, la cui esistenza sembra esaurire già a monte la novità e l'originalità della figlia prodiga. Dall'altra parte, però, «una figlia prodiga non può solo essere la trascrizione grammaticale/in termini femminili/del suo omonimo maschile» (*ivi:* 24).

Di fatto è questa la sfida che un romanzo ipertestuale (nel senso genettiano) deve affrontare: riuscire a stupire pur con un soggetto già noto. «Poiché nessuna storia può vivere senza la compartecipazione del lettore, quand'anche questa compartecipazione fosse regolamentata da una sapiente regia», come dice la stessa Ceresa (*ivi:* 99), *La figlia prodiga* fa una mossa ironica molto astuta: non ingaggia la sfida, si dichiara, per così dire, perdente in partenza e lascia inappagata la curiosità del lettore di cogliere le variazioni sul tema e saggiarne l'efficacia.

> Incominciare quindi una storia con il suo personaggio digià dichiaratamente tale,
> vuole dire, senza reticenze, incominciarla alla fine. Tanto potrebbe pertanto valere,
> disponendo di una dose sufficiente di buon senso,
> anzitutto non incominciarla affatto e secondariamente
> considerarla digià finita. Da un punto di vista formale e sostanziale, e cioè dai due punti di vista
> fondamentali per la valutazione delle cose letterarie
> senza dubbio la questione della storia della figlia prodiga potrebbe a questo modo già trovarsi sistemata
> una volta per tutte e definitivamente.
> Non fosse
> che
> Per quanto le conclusioni sopra riportate siano della più stretta evidenza ed esattezza,
> ragioni varie, valide e suggestive continuano a persistere per una storia di questo
> da ogni apparenza condannato o addirittura impossibilitato genere (*ivi:* 24).

Il libro stuzzica la curiosità del lettore per dimostrargli «come non sempre quel che è noto è anche conosciuto» e poi si ritrae, lasciandolo in trepidante attesa. L'ipertestualità è attuata

attraverso non una riscrittura ma una sospensione, per permettere al personaggio di sfuggire alla cultura predominante e a un modello narrativo già saturo. Il testo procede «alla scomposizione/anziché alla composizione di una storia» (*ivi:* 79).

> Il che, in una storia come questa dove sembra che non si avanzi mai, è comunque non solo consolante, ma anche prova di malgrado tutto esatto procedimento;
> e di progresso, se non nella delucidazione delle vicende, però nella successione delle pagine
> e nell'avvicinamento alla forse infine afferrabile, se anche non necessariamente concludente,
> sostanza della storia (*ivi:* 148)

La figlia prodiga trae la sua forza proprio dalla sua assenza, dal «girare intorno alla sostanza della questione» (*ivi:* 152). Il prologo infinito serve a impedire la sua riduzione a schema, a evitare che la sua identità sia una semplice trasposizione di ruolo, a tenere aperta una possibilità non narrativizzata. In questo senso, la mancata narrazione non è una rinuncia, ma una scelta per dare a questo personaggio tridimensionalità e scongiurare una monotona riscrittura al femminile di una storia già nota:

> Quando non si tratta, in altre parole,
> di costruire qualcuno,
> ma di smembrarlo
> per togliergli la sua nociva qualità di essere digià costruito
> […] (*ivi:* 209).

Inoltre, tra le caratteristiche attribuite alla figlia prodiga vi sono la disobbedienza e il carattere sfuggente e dissimulativo, quindi il non proporre il personaggio come attore in una storia è funzionale anche a questo piano:

> infatti le descrizioni contenute nelle storie in genere non corrispondono affatto alle nostre che qui facciamo,
> riconoscendo esse la necessità
> o essendo da esse riconosciuto necessario
> che con la descrizione
> si proceda alla fissazione del personaggio
> e non già alla sua dissoluzione; alla sua definizione
> e non già alla sua libera interpretazione da parte di chi, dopotutto,
> può anche intraprendere interpretazioni sbagliate o soggettive, e in ogni modo solo esteriori
> e non certo normative e costitutive di quel personaggio (*ivi:* 207).

VI.1.2. Erosione interna della norma

VI.1.2.1 La hyphenation in Solomon Silverfish *di David Foster Wallace*

Il caso di David Foster Wallace è particolarmente rilevante e complesso da analizzare, poiché si tratta di un autore formatosi in un periodo in cui l'ironia era la marca distintiva di un'intera generazione di scrittori. Foster Wallace ha riflettuto su di essa non solo come strategia compositiva, ma anche come dispositivo etico-sociale profondamente ambiguo, seguendone l'evoluzione dai primi autori postmodernisti fino ai loro epigoni degli anni Novanta (cfr. *supra*, I. 4.3.2). Tuttavia, molti studiosi sottolineano come Foster Wallace non si sia mai davvero liberato dell'ironia (Briasco, 2013), ma abbia piuttosto cercato di riscattarla – insieme ad altri espedienti tipici del postmodernismo – per metterla al servizio di una «New Sincerity» nel rapporto con il lettore (Kelly, 2016). Ne risulta una *metafiction* che rifiuta un ripiegamento autoreferenziale e che riattiva la carica sovversiva dell'ironia come strumento di «contesting the universalizing pretensions of "serious" art» (Hutcheon, 1988: 19), sfatandone la pretesa neutralità.

Nella produzione wallaciana ricorrono costantemente stilemi ironici, alcuni dei quali hanno attirato più di altri l'interesse della critica. Tra questi, la nota al testo è senza dubbio il dispositivo più studiato: elemento tradizionalmente relegato alla saggistica, essa viene immessa nella *fiction*, infrangendo la gerarchia convenzionale tra testo principale e paratesto. In *Infinite Jest*, inoltre, la presenza di note alle note contribuisce a un'ulteriore disgregazione dell'unitarietà testuale. Una funzione destrutturante analoga è svolta da una tecnica meno utilizzata, ma altrettanto significativa, ossia la *hyphenation*, intesa come la creazione di blocchi aggettivali o frasali estremamente lunghi e contorti mediante il trattino.

L'uso degli *hyphens* da parte di Foster Wallace presenta sì delle regolarità ma non una sistematicità, perciò non è possibile una "teoria unificata dei trattini", si deve procedere caso per caso. Non è chiara l'origine di questo stilema (cui in generale non è stata data molta attenzione), si tratta probabilmente di una rielaborazione letteraria di una pratica del linguaggio quotidiano. Nell'inglese standard, infatti, il trattino (*hyphen*) funge da operatore per la creazione di unità lessicali complesse, il cui valore semantico è eccedente rispetto alla somma dei singoli costituenti. Le *hyphenated phrases* sono sintagmi che derivano dall'unione di aggettivi o di sostantivi, ma ciò che ne risulta è un nuovo significato (non sempre ma spesso) non scomponibile. Per esempio, il significato 'suocero' è espresso dal costrutto "father-in-law" e si andrebbe a perdere se dicessimo "father in law". In genere, l'*hyphenating* coinvolge due o tre parole al massimo (tranne casi limite come Corporate-medical-practice-inquiry mechanism), perciò si può ipotizzare che anche il

lettore anglofono percepisca come marcato ed esorbitante l'espediente wallaciano, perché si tratta di una esasperazione ed esagerazione di questa pratica grammaticale nell'uso comune.

Foster Wallace esorbita l'*hyphenating* in contesti sia scherzosi sia seri. Lo impiega anche nella *non-fiction*, con lo scopo di creare non tanto delle unità lessicali, quanto delle ampie unità discorsive che sintetizzano un ragionamento esteso e che hanno un valore non dissimile a una sorta di "cfr. *supra*". Nella saggistica (come si vede in *E Unibus Pluram*, cfr. *supra*) sembrano un modo per rimandare a quanto già detto per non doversi ripetere. Nella narrativa, invece, i trattini assumono perlopiù un tono parodizzante, talvolta sfociando nell'autoironia (il personaggio Rick Vigorous si prende spesso in giro così in *The Broom of The System*).

Come osserva Hoberek,

> the inefficient use of a hyphenated string of words and an "of" construction as adjectives; the petering out on "etc." These elements function on the sentence level in the way the book's notorious footnotes do at a higher one, interrupting the flow of reading and generating as in the contradiction between "and" and "but"–the purposely excessive "junk text" that David Letzler calls "cruft" (Hoberek, 2018: 43).

Le catene aggettivali ipertrofiche producono un sovraccarico testuale che agisce come elemento di disturbo sul piano sintattico. Questo procedimento interrompe la linearità della lettura, rallentandone il ritmo. Il risultato non è una semplice eccentricità stilistica, ma una forma di eccedenza controllata, che replica a livello microstrutturale l'effetto di frammentazione esercitato, su scala più ampia, da dispositivi paratestuali come le note. Tale accumulo contraddittorio genera quello che è stato definito *cruft*, un testo apparentemente superfluo ma in realtà strategico, poiché rende visibile il carattere costruito, e non spontaneo e neutrale, della unità discorsiva e ne compromette il funzionamento automatico dall'interno.

Nel racconto *Solomon Silverfish* (1987), Foster Wallace mette in atto un impiego ironico particolarmente stratificato di strategie architestuali, all'interno del quale l'*hyphenation* emerge come la tecnica più vistosa, senza tuttavia esaurire da sola il funzionamento ironico del testo. La trama ruota attorno al sincero e profondo rapporto d'amore tra l'avvocato Solomon Silverfish e sua moglie Sophie Schoenweiss, e dei familiari Schoenweiss che ritengono che sia tutta una farsa e vogliono allontanarli. La vicenda inizia con una telefonata notturna per attrarre il protagonista nell'ufficio del procuratore distrettuale Zero Kretzman, dove ad attenderlo ci sono i fratelli Alan e Ira pronti a torchiarlo. I fratelli infatti tendono una trappola a Solomon per costringerlo ad annullare il matrimonio, dato che lo considerano un *goy* imbroglione che ha approfittato di Sophie, malata di cancro, per mettere le mani sulla sua eredità. Il racconto è diviso in cinque sezioni, ognuna contenente un diverso punto di vista su Solomon. La sua forza sta nell'atmosfera

tragicomica, nel connubio inestricabile di farsa e tragedia, di distacco sardonico e momenti estremamente intensi, se non addirittura traumatici.

La centralità dell'*hyphenation* nel racconto si evince dalla sua presenza fin dall'incipit:

> At 2:30, in the morning, in bed, Solomon Silverfish, secret Saxon, closet Celt, had for Ira Schoenweiss on the telephone two pieces of information. The first was that from the sound of tonight's matters the *too-stupid-and-fat-even-to-start-on-how-stupid-and-fat-it-was* ass of Ira Schoenweiss was still the ass of Ira Schoenweiss only because of being connected tohis body by the very serious legal sling it was in. The second was that this sounded to Silverfish like Ira's third and worst DWI arrest in two years, and that what was Silverfish supposed to be, a superman? a legal performer of miracles? A bonus piece of information for Ira was that if Ira did not keep his mouth shut and that meant closed, especially to Zero Kretzman, until Silverfish could get there, then with his own two hands Silverfish would puncture Ira's body and solve everybody's troubles (Foster Wallace, 1987: 26, corsivo mio).

L'espressione *too-stupid-and-fat-even-to-start-on-how-stupid-and-fat-it-was ass* trasforma ciò che dovrebbe funzionare come una semplice qualificazione in una sequenza ipertrofica che sospende la progressione narrativa e cattura l'attenzione sul proprio stesso funzionamento. L'*hyphenated string* funziona come una sorta di discorso riportato e viene immediatamente collocata nella sfera del comico-parodistico: riecheggia il punto di vista di Solomon Silverfish che fa il verso al cognato Ira Schoenweiss.

Stando a Bergson (1990), l'efficacia del comico sta nel mettere in ridicolo una rigidità del personaggio di cui lui è inconsapevole (e proprio la sua inconsapevolezza lo rende risibile). Per dare un'impronta comica bisogna mostrare gli automatismi inavvertiti dal personaggio che lo deprivano di una sua specifica personalità e lo stilizzano, lo rendono uno stereotipo, una mera tipologia umana. I trattini di Foster Wallace vengono in genere adoperati in quest'ottica, specie quando sono i personaggi a servirsene per riferirsi a qualcuno che vogliono ridicolizzare. Per esempio, quando Sophie chiede a Solomon chi fosse al telefono, lui risponde così:

> – it was Ira-the-I'm-too-important-and-sensitive-an-artist-not-to-mention-intellectual-to-obey-the-basic-laws-and-rules-of-life-we-are-all-expected-to-respect-and-instead-go-drinkin g-to-drive-around-the-city-so-drunk-I'm-legless-and-somehow-God-knows-how-it-co uld-only-happen-to-Ira-cracked-up-against-Kretzman's-car-right-in-front-of-the-Dempster-precinct-house Schoenweiss–
> […]
> – As in Ira-I'm-constantly-in-middle-of-the-night-trouble Schoenweiss who my wife had to be his sister! –
> (*ivi:* 27)

I trattini in questi passaggi riproducono graficamente un parlare automatizzato infarcito di cliché, riducendo Ira al classico pittore bohémien che si abbandona ai vizi e all'ebbrezza senza riguardi per le regole sociali e per le conseguenze della sua sregolatezza, e fanno apparire la

visione che Ira ha di sé stesso come un mucchio di frasi fatte. Anche se in realtà gli vuol bene (come si vede andando avanti nella storia e già dal fatto che accorre ancora una volta a salvarlo in piena notte), Solomon seccato riporta Ira allo stereotipo del "presunto grande artista fuori dagli schemi che però non riesce a perseguire fino in fondo questo stile di vita sfacciato e autodistruttivo e ogni volta corre a chiamare aiuto per cavarsi fuori dai guai". La trasformazione del personaggio in stereotipo è completa, perché quei blocchi frasali creati dai trattini sono inscritti nel suo stesso nome (Ira [blocco frasale] Schoenweiss).

In altri punti la presa in giro tramite i trattini è bonaria, come avviene quando Solomon e Sophie si punzecchiano affettuosamente:

> Silverfish kissed Sophie's sternum. He flicked at her stomach. 'Fat!' he hissed. 'Whose fat pink obscene wife of mine is the sister of a klotz, also by the way fat.' Sophie was laughing as loud as she might. The sound echoed in her chest as in a system of wire. With her unconnected arm she felt at the buttons on Silverfish's top. 'You still have on a pajama shirt, Mr. *fat-wife-klotz-relative-lawyer-on-a-mission-of-mercy* Silverfish' (*ibidem*).

Non c'è dubbio però che gli *hyphens* afferiscano alla sfera del comico, anche se in questi momenti di tenerezza assumono una funzione di gioco complice. Tuttavia, in alcuni passaggi la presenza dei blocchi tramite trattini, che fin dall'incipit il lettore ha imparato a connotare parodisticamente, stride con la gravità di ciò che descrivono, erodendo la norma partendo da un elemento microstrutturale.

Prima di soffermarsi su questi punti, è importante sottolineare che l'ironia e la sua funzione etica costituiscono una parte non indifferente del tessuto tematico del racconto, che ne è intriso in ogni suo aspetto. Lo sdoppiamento, la compresenza di punti di vista diversi e conflittuali, la teatralità, il disatteso rispetto di determinate convenzioni (quindi inappropriatezza a livello pragmatico-architestuale), il gioco di specchi di identità e scambi di ruoli, il contrasto tra l'apparenza e la realtà (tra la veste esteriore delle cose e quel che sono davvero), la funzione bonaria e decatastrofizzante che si alterna a scherzi beffardi, sono tutti elementi cruciali nell'ironia e temi portanti della narrazione.

Solomon è l'ironista per eccellenza e la sua dissacrante ambivalenza impedisce di stabilirne la vera identità a coloro che ragionano per assoluti. Difatti, il motivo per cui il fratello Alan spinge Ira a incastrare Solomon non è tanto che pensa che abbia tradito Sophie, ma perché lo considera un «Fraud. Charlatan. Pretender. Faker. Poseur. Blasphemer. Violator of trust and sisters» e lo accusa di essersi spacciato per «a Jewish for a lifetime of deceit and pretense» solo per introdursi nella famiglia Schoenweiss (*ivi:* 44).

Lungo tutta la narrazione viene messa in dubbio da parte degli altri l'autenticità dell'amore che Solomon prova per Sophie, anche se il modo in cui questo sentimento viene descritto sembra non lasciar adito a incertezze. Solomon è tacciato come «identity-less» da parte di Alan perché suo cognato sfugge a qualunque rassicurante dicotomia tra l'essere buono o cattivo. Solomon è infatti un avvocato animato dal genuino desiderio di aiutare le persone in difficoltà, ma il suo concetto di bene va oltre la miope legalità e non si fa problemi a usare altre vie pur di perseguirlo. Infatti, per esempio, si procura dal suo cliente Too Pretty, un nero pappone e spacciatore, della marijuana per attenuare le nausee di Sophie, ridarle energie, talvolta libido.

Alan Schoenweiss non può sopportarlo, difatti la sua professione rispecchia il suo approccio mentale. Questi non è un avvocato qualunque, è un avvocato divorzista, quindi è in qualche modo predestinato a separare le persone che si amano. Inoltre, il suo mestiere è per definizione uno schierarsi dalla parte di qualcuno, perciò le sfumature sono per lui intollerabili. La sezione dedicata al punto di vista di Alan (appostato in macchina vicino a casa Silverfish in attesa che Solomon accorra in aiuto a Ira) è un eccezionale svolgimento di ironia architestuale, che mescola la simulazione di una forma tipica (in questo caso le "istruzioni") e l'erosione interna delle sue norme. L'intestazione della sezione richiama la forma tipica di un documento di spionaggio, con l'annuncio a caratteri cubitali INSTRUCTIONS, predisponendo il lettore ad attendersi chiarezza, ordine e precisione:

> INSTRUCTIONS TO A PERSON WHO ASSUMING IT'S ON LEGITIMATE BUSINESS LIKE I ONLY WISH MINE WASN'T SO LEGITIMATE MIGHT WANT TO IDENTIFY MR. SOLOMON SILVERFISH, THE LAWYER, AND MAYBE EVEN FOLLOW HIM TO THE 40TH PRECINCT STATION OF THE CHICAGO POLICE DEPARTMENT, CORNER DEMPSTER AND PROSPECT STREETS, CHICAGO, ILLINOIS, AT 3:00 IN THE MORNING THIS MORNING. (*ivi:* 28)

La sezione sembra dapprima attenersi all'impersonalità tipica delle istruzioni, ma in modo zoppicante, evidenziando i primi scarti rispetto alla norma. Già nell'intestazione si insinua un "io", inappropriato rispetto al genere, con commenti personali da cui ci si dovrebbe astenere dato il contesto[113]. Si cerca anche di seguire le disposizioni terminologiche del genere. Solomon è denominato come «the subject», ricorrono diciture come «w/r/t», dicitura tipica del linguaggio

[113] « Keep eyes peeled for mint-condition and God knows very expensive to maintain red 1961 Thunderbird, from Ford, convertible, with snow tires still on, even, on May the thirteenth, due to the fact that owner of car is deathly afraid of driving on snow in winter but does not care enough about the noise, not even to mention tread-wear, as against the bother of removing the tires just on account of a little good weather, since who knows even in May about snow, here in Chicago» (*ivi*: 29).

accademico che indica "in riferimento a", e vi sono altre espressioni tipiche delle istruzioni come "vedi alla voce […]" o *see for instance now*[114].

Tuttavia, il deterioramento ironico delle "istruzioni" è segnalato dall'andamento arzigogolato che ne disattende la limpidezza (che devono essere il più chiare possibile, per facilitare la comprensione e assicurarsi che l'altro segua alla lettera ciò che gli viene detto). I contorsionismi sintattici non sono soltanto ostici, ma contrari al genere. Questa progressiva implosione si fa sempre più inequivocabile col subentrare dell'elemento narratologico della "scena". I fatti si stanno svolgendo in quel preciso istante (Alan sta pedinando Solomon e descrive i suoi gesti in macchina, le sue abitudini, degli aneddoti del suo passato), mentre le istruzioni sono delle indicazioni preventive su come agire in una certa situazione che deve *ancora* avvenire, che non si conosce nel dettaglio, ma si immagina solo come presumibilmente si svolgerà.

Proseguendo nella lettura si fa sempre più fatica a tenere il passo, perché il discorso vira freneticamente verso il disordine del parlato, con continue digressioni, commenti, salti logici, incisi irrilevanti e così via. L'ironia in questo caso serve a caratterizzare il personaggio di Alan. Le istruzioni, difatti, sono un insieme di prescrizioni in merito a un oggetto che si conosce bene per illustrarne i meccanismi di funzionamento e indicare il modo di adoperarlo. L'oggetto in questione è Solomon, la cui complessità sfugge continuamente ad Alan, nonostante la pretesa oggettività della visione che ne ha.

In tutta la sezione Alan descrive dettagliatamente Solomon nei suoi comportamenti presenti e passati credendo di giungere al fulcro della sua natura, di averne individuato le vere caratteristiche per poterlo smascherare, come una spia che faccia un reportage di un criminale. Quel che effettivamente sta facendo però è una conversazione disordinata con un "voi" che coincide con i lettori, per cercare di convincerli della verità assoluta della sua visione di Solomon: «take my word for it I was there», «a favor or two himself over the last month though thank God not what I can imagine you're imagining» (*ivi*: 30-31).

Inoltre, le istruzioni predicono come si si svolgerà una situazione non ancora avvenuta e sulla base di queste previsioni prescrivono come agire. Alan fa lo stesso con Solomon, pretende di sapere chi realmente sia ma il suo pensiero è viziato dal pregiudizio, soprattutto etnico (perché ritiene che Solomon sia a «a fraudolent *goy*», che si è appropriato del modello dell'ebreo americano a scopi disonesti).

---

[114] «Under same category of *absent-minded* see»; «Subject will whip at air like a disturbed individual with open karate hands when angry, as you can see he's doing now on account of previously-mentioned tie, and will be known to carry on with such threats as the threat to 'puncture' a person, and the threat that his hands as weapons are lethal things. Such threats as these will often be lost in rush of wind when convertible top is down, *see for instance now* » (*ibidem*, corsivo mio)

La presa in giro ironica di Alan quindi avviene non tanto tramite il contenuto, ma tramite la struttura testuale. Questa operazione prosegue con l'erosione di altri stilemi e *topoi* dello spionaggio. Alan usa espressioni stereotipate come «It is time to face music and pay fiddlers», ("è arrivata la resa dei conti"), «It's fiddler-paying time for you Solomon Silverfish!», che infatti vengono derise dal narratore come «a jumble of shouted nonsense about music and dancing» (*ivi:* 39). La teatralità assurda è accresciuta dal fatto che Alan è inizialmente in calzini e «Zero Kretzman spoiled the drama of by jumpingup from his place at the table and shouting at the same moment: 'The jig is up!" ["la frasa è finita"]». L'ambientazione riprende una scenografia classica della *spy story*, cioè una stanza buia illuminata solo da una lampada del reparto delle foto segnaletiche puntata sulla sedia dove Alan vuole sottoporre Solomon a un vero e proprio interrogatorio. Anche questo schema tipico viene ridicolizzato perché il protagonista rifiuta di sedersi e cammina per la stanza, e allora Kretzman lo insegue con una piccola torcia, tentando di puntarla sulla faccia di Silverfish per un «partial third-degree» che rispetti le regole del genere.

L'aspetto più importante che rende Solomon l'ironista per eccellenza è la sua costante irriverente sdrammatizzazione di fronte a contesti di sofferenza. Lo è innanzitutto nel suo modo di giocare con la malattia di Sophie, accusandola di obesità, facendole disegni buffi sul cranio senza capelli per via della chemioterapia, poggiandole meloni nel seno asportato mentre fanno colazione a letto. Tramite l'ironia «Solomon played with the sickness of his wife in the frantic way he played with everything that affected him inside» (*ivi*, 34-35). In un'intervista proprio del 1987, Foster Wallace confessa che «I tend only to be able to have people say stuff that I think is serious if I'm simultaneously making fun of the character. I think that's a weakness. It comes from being really self-conscious» (in Burn, 2012: 10).

Nell'opera wallaciana l'ironia persiste come «a product of emotion, specifically the emotions of anxiety or fear about emotional vulnerability itself, or even "a fear of being really human"» (Rando, 2013: 576):

> in Wallace's work irony and affect are not counterposed but rather thoroughly conflated. Affect is not merely undercut or estranged by irony; rather, irony is itself a response to the emotion of fear, a kind of affect, while ironic or loveless structures emerge as the condition for affect in the first instance (*ivi:* 590).

Il crollo di questa opposizione fittizia crea però un paradosso irriducibile: se la componente affettivo-emozionale è la precondizione dell'ironia, al contempo l'emozione non ha modo di esprimersi in tutta la sua intensità, si ritrova attutita dall'ironia, che è in definitiva una protezione dalle emozioni da cui è stata generata. Secondo Rando, perciò, il fulcro vero della narrativa di

Foster Wallace è dato dal continuo e fallimentare tentativo di superare l'ironia. Questa dinamica descritta da Rando ben esemplifica la funzione ironica come dispositivo per contenere e insieme esporre l'eccesso traumatico, per gestire la vulnerabilità a seguito dell'incrinarsi della validità del proprio punto di vista. L'uso dei trattini in alcuni punti di *Solomon Silverfish* è coerente con questa interpretazione.

L'ironia architestuale degli *hyphens* in questo racconto agisce come una forma di resistenza alla tendenza delle convenzioni di genere e di registro a neutralizzare o banalizzare l'esperienza emotiva attraverso forme espressive precostituite. In particolare, nei passaggi di maggiore intensità patetica o in cui sono in gioco sentimenti estremi, l'uso dei trattini interviene come elemento di disturbo, opponendosi all'incasellamento della vicenda negli stilemi consueti del discorso tragico. L'*hyphenation* non richiama apertamente una norma testuale, al contrario, opera in modo dissimulativo, erodendo la convenzione dall'interno. Il testo continua formalmente a muoversi entro un *frame* drammatico, ma la proliferazione di catene aggettivali e frasali spezza la trasparenza sintattica e compromette il funzionamento automatico di una lingua che dovrebbe risultare aulica, lineare e improntata a una crescente tensione espressiva. Il lettore non è inizialmente consapevole della norma architestuale sottesa; la sua attenzione viene sollecitata solo nel momento in cui i trattini (fino a quel momento del racconto caratterizzati da una funzione parodistica) intervengono in punti apparentemente inappropriati, producendo un effetto di arresto e di spaesamento. Proprio questa difficoltà interpretativa costringe il ricevente a interrogarsi retrospettivamente sulla convenzione violata e sul tipo di pathos che essa avrebbe dovuto veicolare, rendendo visibile la forma nel momento stesso in cui essa viene compromessa.

In particolare, la terza sezione, dedicata a Sophie, è un collage di flashback. Il passo più doloroso, in cui si evince che Sophie ha poche speranze di sopravvivere, presenta per ben tre volte l'uso dei trattini nel giro di sole tre pagine. Qui compare l'espressione «white as a root» per descrivere il pallore di Sophie:

> Here is pain. Physical and emotional hurting and distress. Here is Sophie, sick, minus a just removed malignancy and also by the way a breast. She is sick, drugged, *white as a root*, racoon-eyed, dreaming awake. Here is a wild thing raging around her hospital bed. Through a dullness of hurt and anesthetic Sophie sees Solomon Silverfish a mad thing, circling the room, slashing at walls and fixtures, spiralling in, chopping at the metal crib-bars of her bed, then standing over Sophie, screaming, carrying on, moisture from out of his mouth a colored mist in the bright white light. Slashing and tearing at his spot and loose hair twirling and roaring down at the figure of a sick Sophie over and over again the word Remit! Remit Remit! screams Silverfish. His half head of hair swinging wild as he does a ballet of rage, jumping to slash at a ceiling too high for lethal hands, hissing at tight-lipped nurses, shrieks at Sophie the word again *Remit*! (ivi: 37-38, primo corsivo mio)

Per tutto il racconto Solomon non accetta la malattia di Sophie sia perché gli sta portando via sua moglie, sia perché sta inghiottendo tutto ciò che di lei fisicamente e interiormente rimane. Solomon continua a negare la malattia ma soprattutto vuole evitare che Sophie e la malattia si fondano, Sophie deve restare sé stessa, è con la malattia che se la prende. Senza lo schermo dell'ironia la paura si fa insostenibile e Solomon urla come un animale scatenato:

> Sophie's tongue is a dead drugged thing, a log of inanimate wood, she tries to call out to Silverfish Remit what? What do I owe that I'll remit it immediately just tell but nothing comes out. She is panicked beneath the medicine that flutters her lids and flavors the air she breathes. She is grieving, stricken, sick. She feels a heat of rage like never before coming off Solomon as if she has betrayed him with sickness and mutilation. But she does not feel her tears until they begin to boil. They begin to boil when Sophie through the haze realizes that her Silverfish is slashing and screaming at the cancer, not at her, that his anger and general fury are directed not at a breastless *white-as-a-root Sophie* but at the squat dark moist centripetal thing that took away part of her body, that what the wild thing is screaming about is he's warning what is inside Sophie to go into remission already and leave her alone or there will be such ruckuses! (*ibidem*, corsivo mio)

Nei due passi vi sono due sintagmi che differiscono solo per l'uso dei trattini: prima «white as a root» e poco dopo «white-as-a-root Sophie». Sebbene costruzioni *hyphenated* siano comuni in inglese – solitamente impiegate per chiarire o condensare concetti familiari – questo uso specifico risulta fortemente incongruo, poiché la *hyphenation* si applica a termini ben consolidati e non controversi. Qui, al contrario, l'espressione è emotivamente connotata e compare all'interno di un contesto altamente drammatico e tragico, facendo apparire la forma con trattino in qualche modo inappropriata per descrivere un personaggio morente. Tale dissonanza è ulteriormente accentuata dal fatto che, nella sezione precedente, la *hyphenation* era stata deliberatamente esasperata con finalità parodiche. Inoltre, l'impiego del trattino non risponde a una necessità grammaticale, ma costituisce una scelta stilistica consapevole, che cattura l'attenzione e segnala una particolare rilevanza. Il lettore è dunque indotto a interpretare tale uso non come una convenzione grammaticale neutra ma come scelta deliberata con una sua funzione semantica. Interpretare il valore di questo blocco frasale in questo punto è impresa ardua, si coagulano in esso densi strati di senso, e nella mia ipotesi ruotano tutti attorno allo scacco del linguaggio di fronte a situazioni di indicibile intensità emotiva.

L'indicibilità appena menzionata, per la quale bisogna rinunciare a una rappresentazione mimetica ed evidenziarla invece per contrasto con gli *hyphens*, non è esclusiva di esperienze negative. In varie occasioni l'amore dei coniugi Silverfish è espresso con *hyphenated phrases*: «the *Solomon-who-she-loves*» perché «her Solomon was a magic person now more so than ever, and why there was such a love for him in her soul that it was saving her even in very mortal sickness» (*ivi:*

35); «she and Solomon, or rather *she-and-Solomon*, will never really and truthfully die, no matter where or what they are» (*ivi:* 39). Non si tratta semplicemente di raffigurare anche a livello grafico-sintattico il legame indissolubile dei due personaggi. Nel racconto i trattini si concentrano nei momenti in cui si deve spiegare qualcosa di pressoché indescrivibile, perché «it is a hard thing to understand, the how of a thing» (*ivi:* 35).

Tuttavia, l'uso più contraddittorio dei trattini si percepisce quando intervengono nei picchi tragici. Imbattersi in «white-as-a-root» all'interno della descrizione dolente di Sophie non può non destare un certo sconcerto, se non addirittura fastidio. Come in *E Unibus*, è possibile in primo luogo che i trattini cerchino di mantenere attiva nella mente del lettore la descrizione di Sophie offerta poco prima. Ma il motivo portante potrebbe più probabilmente essere il terrore per la temuta fusione tra Sophie e la malattia.

La paura e il dolore che Solomon cerca di tenere a bada sono sì il dolore e la paura per la morte di Sophie. Tuttavia, la morte che Solomon vuole a tutti i costi scongiurare non è semplicemente quella fisica, ma una morte ancor più devastante di cui lo spegnimento biologico è solo il sigillo. Come già avveniva ne *The Planet Trillaphon as It Stands in Relation to the Bad Thing* (1984) – il primo racconto in cui Foster Wallace si confronta col tema della depressione – la morte «where it really counts» avviene quando «you *are* the sickness yourself. It is what "defines" you, especially after a little while has gone by. You realize all this here. And that, I guess, is when if you're all glib you realize that there is no surface to the water, or when you bonk your nose on the jar's glass and realize you're trapped, or when you look at the black hole and it's wearing your face. That's when the Bad Thing just absolutely eats you up, or rather when you just eat yourself up. When you kill yourself» (Foster Wallace, 1987: 13, corsivo nel testo). Ciò che Solomon non accetta non è soltanto che la donna che ama sia prossima alla fine, ma il fatto che quel morbo «dark and squat. Moist, hot and centripetal» fa deperire Sophie (scheletrica, pallida, con gli occhi incavati, nauseata, calva, senza seni) senza concederle nemmeno una morte dignitosa e privandola della sua stessa identità.

Il racconto gioca sul tentativo da parte di Solomon di contrastare l'identificazione tra Sophie e la sua malattia, e il tirannico intervento dell'autore rende progressivamente inesorabile la trasformazione della malata in una «an x-ray Sophie», in «an x-ray image of a Sophie». Questa metonimia crudelmente ironica racchiude il fatto che Sophie non si sta solo spegnendo nel fisico, ma «she could feel that what was her was shrinking smaller and smaller inside a body the more distant regions of which were becoming remote, spent, unconnected, finally jettisonable like the stages of a rocket» (*ivi:* 31):

> Often now her limbs seemed no more connected to her own person than the fluttering autonomous heads of a hydra, wilful and recalcitrant and out of sync. Her beautiful head was a bright skull, a spatter of kelp for hair over just the ears and a smooth melon scalp stretched taut across like shiny wrap, then down into a washboard of lines on a forehead over lovely green Sophie eyes framed by rings of a black so rich and complete it seemed to have sunk into the sockets' bone. Sophie pressed a white finger to a black ring under her eye and tilted her head and smiled at herself. (*ibidem*)

La vera tragedia è che ormai sta avvenendo quella tanta paventata fusione:

> A melting. A distillation into precipitate and dross. She was sinking into herself. Even more than the hurt, or the nausea, this was the feeling that was her cancer for her: the sensation of settling into the hard brittle inner frame of herself, a central frame that was nothing but black smoky bone held and connected by a gossamer constellation of white nerves and nodes, burning sick-bright with the heat of poisons she could not pronounce. Falling bit by bit into a dark still point that grew to be all there was (*ibidem*).

Solomon vuole impedire a tutti i costi a Sophie di dimenticarsi che «she is not just her body or what is inside her body. That sickness is a thing to have and not to be», e questa missione è così vitale perché la fusione di Sophie con la malattia comporta anche l'annientamento di Solomon, perché Sophie è parte di lui, ma soprattutto perché, come si è avuto modo di vedere, la vera morte per Foster Wallace non è quella fisica: il morire coincide con l'istante in cui la malattia risucchia tutta l'essenza interiore e la persona non è più sé stessa, ma soltanto la propria malattia.

E allora quell'indelicato «white-as-a-root Sophie», che sembra davvero un affronto alla tragicità della condizione in cui si ritrova non soltanto lei, ma anche Solomon che la ama così profondamente, compare proprio nel momento in cui il cancro sta prendendo il sopravvento e la fusione si sta compiendo definitivamente. La spietata malattia cristallizza Sophie in un mucchietto di trattini, ma allo stesso tempo l'uso ironico di questo stilema è un tentativo estremo di preservare intatta l'essenza di Sophie negandola all'incasellamento convenzionale nel testo. Il *frame* è chiaramente quello della tragedia, a cui lo stile dovrebbe adeguarsi, invece viene introdotto un elemento comico. Perciò, quel prosaico tratto così spesso parodizzante è contemporaneamente: l'*extrema ratio* di Sophie, il modo in cui ormai le persone la vedono (ossia "malata terminale" e non più persona nella sua totalità), l'accettazione dello scacco del linguaggio di fronte a esperienze indicibili. Questo conflitto di registri, questa rottura del *frame* narrativo sembra un meccanismo ironico per evidenziare per opposizione ciò che è forse impossibile da verbalizzare. La condizione di Sophie è talmente tormentata e carica di significati che un tentativo di esprimerla a parole non può che andare incontro a un fallimento. È come se quel dolore possa essere riportato solo per contrasto, l'incongruenza di quei trattini in questo punto sprigiona la potenza del conglomerato emotivo di quella situazione. Non si può mettere su carta il pallore

della Sophie morente, perciò «white-as-a-root Sophie» è l'accettazione della sconfitta della narrazione, che non prova nemmeno a descrivere perché sa di non potervi riuscire.

Come si è visto però, i trattini potrebbero essere anche una modalità di salvezza della persona di Sophie, perché si sottrae alla possibilità di rientrare nelle convenzioni del dramma classico. Tuttavia, proprio in questo paragrafo Foster Wallace attua parallelamente un altro, crudele processo ironico. In particolare, la "lingua" di Sophie viene qualificata come «a dead drugged thing, a log of inanimate wood». Se si confronta questa descrizione col dialogo tra Solomon e Sophie che chiude la prima sezione in assoluto intitolata "Solomon", dove lui appunto sta per uscire e raggiungere Ira, si noterà che Sophie usa le stesse parole per parlare di sé stessa. Questa coincidenza non può che farci presumere che l'identificazione sia avvenuta: la malattia non ha soltanto annientato una parte di Sophie (la sua lingua), ma Sophie nella sua interezza.

> Silverfish opened the bedroom door. 'The light on, maybe? A book to read? Television?'
> Sophie smiled and passed her hand over her scalp. 'No lights. I was doing such sleeping tonight. A *log*.'
> 'A log?'
> 'A piece of *inanimate wood* I was like,' Sophie said. 'I was sleeping like a *dead thing*.'
> "So be an *inanimate log* again,' Silverfish whispered.
> Sophie smiled. 'Some practice for the real thing maybe?' Silverfish narrowed his eyes at her in the half-light. Sophie looked at him. She began to apologize in whispers only he could hear. Out in his car in the street down the block in the dark between lamps, Alan Schoenweiss cleaned under his thumbnail with his tie pin.
> 'Hush and sleep in that order,' Silverfish said to his wife. He went away downstairs to the kitchen to eat a little something. Sophie stared into the space of the half-open bedroom door and now at a faint glow of warm white from downstairs light that mixed the sodium from the window into a rrnnty orange. She breathed. (*ivi:* 26, corsivi miei)

Se il lettore riesce e *vuole* leggere attraverso il ghigno impassibile dell'ironista che intesse il paragrafo più tragico in cui la fusione tra Sophie e la malattia si completa definitivamente, capirà di esser stato vittima di un feroce tranello. Sophie è già morta fin dall'inizio del racconto, vede sé stessa come la malattia, è inutile sperare che si salvi, lei è già stata annientata interiormente, la sua morte fisica è solo questione di tempo. C'è un rovesciamento ironico nell'intreccio: il momento in cui è già morta «where it really counts» (più avanti cronologicamente) viene presentato per primo, mentre il momento in cui avviene la sua morte interiore (riportato come flashback) costringe a riscrivere quel primo passaggio in cui ingenuamente ci eravamo inteneriti delle battute tra Sophie e Solomon e speravamo che lei si potesse salvare.

Tramite l'uso degli stessi aggettivi per descrivere la lingua di Sophie nel momento del suo annientamento, e la Sophie delle prime scene, capiamo che l'identificazione è irrimediabilmente avvenuta, la storia può anche continuare ma l'esito finale è già deciso, e non possiamo evitare che

si verifichi. Arrivati a quel fatidico paragrafo sappiamo già cosa accadrà, il processo di fusione (ironicamente svolto all'inverso) è irrevocabile, Sophie è già stata risucchiata nel profondo, non ci resta che attendere che la scure dell'autore si abbatta su di lei e su di noi. Ma, ancora una volta, l'ironia continua a ingannarci in modo quasi sadico. Mentre gli altri fratelli Schoenweiss incalzano Silverfish, i genitori Schoenweiss si recano dalla loro figlia per convincerla a lasciare Solomon, e mentre protesta Sophie ha un attacco di nausea e tossisce sangue. L'ultima volta che vediamo Silverfish e i fratelli Schoenweiss (perché la sezione finale è affidata a un'esperienza psichedelica di «Too Pretty» che parla dell'amore di Solomon per Sophie) sono sulla macchina in corsa di Solomon, incuranti dei semafori, correndo verso casa dei Silverfish:

> Here again is Silverfish, again of age sixty, in the very early morning, this morning, in his red Thunderbird convertible, travelling at a great speed back to his home from the Police Station where he was. With him are Alan and Ira Schoenweiss. Also Zero Kretzman. Of spoken words in the car there are exactly none. Far away is the song of a siren. The wind is doing great violence to Silverfish's hair. His hair is flung out to the side by the wind, covering the face of Ira Schoenweiss, including Ira's hot foggy glasses. Ira makes no move to move the veil of hair. All traffic lights are being ignored. The sky to the east, over the lake, is going from black to whatever is the next color lighter than black (Foster Wallace, 2021: 53).

Quella scure rimane sospesa, non cala mai, ne sentiamo solo l'incombenza. La morte definitiva di Sophie è relegata a un fuoriscena inarrivabile, si svincola dalle maglie della narrazione che potrebbe soltanto incasellarla nei *topoi* della tragedia che la banalizzerebbero.

L'anomalia dei trattini parodizzanti nel ricordo dell'infuriarsi di Solomon verso il cancro che sta divorando Sophie, forse, vuole essere un campanello d'allarme per risvegliare il lettore dall'altra, più devastante, imboscata ironica tesa per lui. I sintagmi coi trattini si fanno più numerosi quando la storia raggiunge l'acme, si giustappongono ai picchi tragici. Nonostante i trattini sembrino voler constatare l'impossibilità del linguaggio ad accostarsi ai traumi (e in effetti in quel punto del testo si sta consumando la traumatica fusione tra Sophie e la malattia), lo stridore tra registri che viene generato enfatizza ancor di più lo struggente dolore di Sophie e di Solomon. Quel «white-as-a-root» moltiplica a dismisura l'effetto sul lettore molto più di quanto potrebbe fare una descrizione mimetica standardizzata di una malata terminale.

In questo senso, il risveglio improvviso causatoci dall'ironia può essere un procedimento, sì brusco, ma anche empatico. Potrebbe essere l'offerta di un "surrogato" di quel trauma, per sviluppare una forza catartica per reagire a eventuali eventi come questi. Tramite i trattini c'è come una rinuncia a parlare di ciò che la parola non può dire. Ma Eco smentisce il primo Wittgenstein del *Tractatus*: di ciò di cui non si può parlare non si deve tacere, si deve *narrare*. L'indeterminatezza indecidibile dell'ironia è talvolta l'unico spazio comunicativo (e mentale) in

cui far convivere ambiguità ed avvenimenti che sfuggono alla nostra comprensione; dove contraddizioni, che di solito ci mettono così in crisi e aumentano esponenzialmente la nostra insicurezza, nell'ironia hanno la libertà di rimanere imprecisate senza per questo perdere tutta la loro carica affettiva e la loro intensità.

VI.1.2.2 Il paratesto alla ribalta: Tragedie in due battute *di Achille Campanile*

Accolto con favore innanzitutto dal pubblico, e tardivamente dalla critica, Achille Campanile è stato un autore assai prolifico che ha praticato tutti i generi: narrativa, drammaturgia, giornalismo, sceneggiatura e molto altro. Sulla sua fortuna ha forse influito l'etichetta che spesso si attribuiva, come fosse una *diminutio*, a un artista, che invece voleva essere un autore "senza aggettivi" (Nardi, 2004: 580): umorista.

Eco nota con ironia:

> Un'altra ragione per cui gli esegeti di Campanile sembrano personaggi di Campanile è che si ostinano spesso a domandarsi se sia scrittore comico o scrittore *tout court*. Nessuno si è mai chiesto se Sofocle fosse scrittore tragico o scrittore *tout court*, e il paragone non vi sembri azzardato, se persino il grande Formiggini contrabbandava Rabelais in una collana che si chiamava "I classici del ridere". Pare che solo le donne cedano talora alla corte di un uomo solo perché sa tenerle allegre, ma gli uomini di cultura non riescono a perdonare il *sense of humour* (Eco, 1998: 57)

Questa etichetta è in effetti una *diminutio* per descrivere l'opera campaniliana, ma non perché intacchi la sua qualità artistica, quanto perché riduttiva rispetto alla portata del suo sperimentalismo, tale da configurarlo, secondo alcuni, come il precursore del metaromanzo e del teatro dell'assurdo (cfr. Malamut, 2009). Secondo Benzoni (2012: 184), Campanile è stato sicuramente un umorista, ma soprattutto «un ingegnoso perturbatore di generi e tecniche, in virtù di una comicità che continuamente depista e tracima».

Lo stravolgimento ludico campaniliano si sofferma non tanto sui contenuti, ma sul linguaggio in quanto tale: «Il gioco di parole di Campanile condanna lucidamente il linguaggio e la sua vacuità» (Eco, 1998: 70), tanto che Eco parla a tal proposito di «comico "intertestuale"».

> Altrove ho definito Campanile postmoderno, se non altro perché il suo è sicuramente, oltre che un comico del testo, un comico intertestuale, dove i testi si prendono in giro a vicenda (*ivi*: 72).

Questo aspetto si declina efficacemente non tanto quando Campanile allude a illustri precedenti letterari (ponendosi quindi sul piano dell'intertestualità comunemente intesa), ma quando assume il ruolo di «perturbatore di generi», corrodendo l'architesto grazie a una strategia ironica dissimulativa di erosione interna della norma.

> Eco aggiungeva che l'arte di Campanile consiste non tanto nell'*elocutio* quanto nella *dispositio*; cioè, nel caso specifico, nel modo in cui Campanile finge di accondiscendere al gusto belletristico per poi romperlo con un'aggiunta o un intervento clamorosamente incongruo (manovre che appartengono al dominio della *dispositio*) (Almansi, 1986: 33).

Un esempio particolarmente evidente in tal senso si ritrova nelle *Tragedie in due battute*, che possono sintetizzarsi come

> una raccolta di micro-scenette con freddure, spiritosaggini, calembours, giochi linguistici e guizzi paradossali che mirano al riso o al sorriso; e in cui anche le ambientazioni sono tutt'altro che tragiche: panchine, corridoi, dormitori, trattorie, ecc. Ossia, già l'intitolazione Tragedie, del tutto inappropriata per questo composito assemblaggio di sedicenti testi teatrali, può essere letta come un primo annuncio della particolare comicità che verrà poi variamente perseguita […] (Benzoni, 2012: 195).

Nelle opere di Campanile sono «deliberatamente rovesciate le convenzioni di genere e, al tempo stesso, disattese quelle aspettative che il testo stesso aveva attivato» (*ivi:* 185), e a ingannare, in questo caso, è innanzitutto il titolo. Si tratta di micro-scenette non soltanto di argomento tutt'altro che tragico, ma di fatto irrappresentabili (che difatti videro molto raramente la scena), perché il testo drammaturgico viene scalzato dai paratesti (didascalie, titoli, indicazioni di regia e così via). «Stravolgendo la natura di quelli che solitamente sono testi meramente funzionali, refrattari appunto ad ogni investimento comico», avviene uno «slittamento dell'azione comica al di fuori degli spazi ad essa solitamente adibiti» (*ivi:* 197). L'ironia architestuale nel promettere la messa in scena di testi irrappresentabili avviene fin dal testo in apertura della raccolta, "Una tragedia evitata in tempo", dove appunto «la scena resta vuota e la tragedia in due battute non può svolgersi»:

> UNA TRAGEDIA EVITATA IN TEMPO
> Personaggi:
> CARLO, amico di Francesco
>
> La scena rappresenta una piazzetta di paese, deserta; in fondo, un arco sormontato da un orologio luminoso, a destra il caffè, con qualche tavola fuori, e la farmacia; a sinistra il barbiere, una locanda all'insegna del gallo e la casa di Francesco.
>
> CARLO
> *Arriva dalla destra e va a tirare il campanello della casa di Francesco. Poiché nessuno apre, suona ancora, a lungo; picchia con le nocche, col pugno, col bastone; piglia a calci la porta; ma nessuno*

dall'interno dà segno di vita; CARLO capisce che Francesco non è in casa e se ne va; cosicché la scena resta vuota e la tragedia in due battute non può svolgersi. Per conseguenza, tra le proteste degli spettatori, cala rapidamente il

(Sipario)

Già da questo esordio viene beffato il ricevente, che a questo punto non si sa se debba essere uno spettatore o un lettore[115]. Infatti, l'abbondanza di didascalie ipertrofiche[116], letterarie e nient'affatto funzionali alla messa in scena, l'imprescindibilità dei titoli (che sono spesso l'innesco umoristico e la sola spia del gioco di parole su cui si basa la micro-scenetta – come ad esempio "Lucio lascia l'ascia") fanno presumere una privilegiata destinazione alla lettura che non alla visione teatrale.

Le due battute divengono così un mero pretesto, «soffocate da un prepotente paratesto» (Lasagna, 2006: 222). Anche in altre occasioni Campanile si diverte a mettere in primo piano il paratesto, normalmente considerato irrilevante o quantomeno secondario: nella commedia *Delitto a Villa Roung* la Didascalia è a tutti gli effetti un personaggio, e nella tragedia in due battute "La sorpresa degli innamorati" il Prologo diviene personaggio che prende parola da sé. L'ironia sta nel fatto che nulla viene dichiaratamente violato, e tuttavia il dispositivo teatrale non produce più ciò che dovrebbe produrre. La didascalia si presenta anche tipograficamente come tale, ma la sua funzione viene stravolta:

> All'interno della ricostruzione ancora formalmente "didascalica" del quadro d'ambiente, la didascalia accoglie infatti al suo interno elementi di ben scarsa pertinenza contestuale […]. Alle note descrittive si affiancano così lacerti narrativi, movenze fiabesche, incisi di costume, squarci memorialistici, chiose di natura pseudorazionalistica e didascalica, digressioni interlocutorie, persino spunti di parodia letteraria che offrono all'autore l'occasione per divagazioni del tutto sganciate dal *topic* della tragedia, per divertiti sconfinamenti nel gioco linguistico – fonetico, semantico – in una superfetazione umoristica quasi inarrestabile, disponibile a un continuo gioco di rimessa (*ibidem*).

Nel susseguirsi delle micro-scenette, Campanile si diverte a suggerire al ricevente una effettiva messa in scena che poi gli viene negata, come in questo esempio:

> DRAMMA DURANTE LA RAPPRESENTAZIONE D'UNA COMMEDIA
>
> Dramma passionale a forti tinte. Vi prende parte tutta la compagnia.
> Personaggi:
> IL PRIMO ATTORE
> LA PRIMA ATTRICE

[115] «le *Tragedie in due battute* […] mirano non tanto ad un ipotetico spettatore, quanto al silenzioso divertimento del lettore; il solo d'altra parte in grado di apprezzare appieno una comicità spesso interamente riversata al di fuori del rappresentabile […]» (Benzoni, 2012: 190).

[116] I testi più eclatanti in tal senso sono: "I misteri della Jungla", "Lino contro cotone" e "Passeggiando per Milano".

GLI ALTRI ATTORI E LE ALTRE ATTRICI DELLA COMPAGNIA COMPARSE, MACCHINISTI, ELETTRICISTI, CUSTODE, POMPIERI, TROVAROBE, ECC., ECC.

La scena rappresenta il palcoscenico d'un teatro durante la rappresentazione d'una commedia in tre atti. Gli attori e le attrici recitano, vanno, vengono, si muovono con perfetta disinvoltura, nelle rispettive truccature; tutto va tranquillamente, finché, arrivato verso la fine dell'ultimo atto, il PRIMO ATTORE interrompe di botto la sua recitazione brillante, si porta le mani alla parrucca e volge in giro due occhi di pazzo.

PRIMO ATTORE
Fermi! Fermi!
L'azione si ferma. Tutti gli attori della compagnia, abbandonando le proprie parti, s'affollano intorno al PRIMO ATTORE*, che appare straordinariamente depresso.*

PRIMA ATTRICE
al PRIMO ATTORE, *sgomenta*: Che avviene, in nome de cielo?

PRIMO ATTORE
Siamo arrivati alla fine del terzo atto, e abbiamo dimenticato di alzare il sipario!

ATTORI, MACCHINISTI, ECC.
Uh!

Fuggono ululando lugubremente

(Sipario)

Le micro-scenette «sono sommerse da didascalie e indicazioni di regia che tendono a conquistare quella scena che a rigore dovrebbero semplicemente servire» (Benzoni, 2012: 195). Il gioco prosegue con personaggi assurdi come NESSUN ALTRO in "Il geometra nell'imbarazzo", e (Notata l'assenza di Sempronio) ad affiancare Tito e Caio in "Le assurde verità". Questa erosione culmina nella chiusura della raccolta, dove non solo la scena resta vuota, ma anche la didascalia si riduce all'osso e non cala neppure il sipario, proiettando verso un assurdo più inquieto e contemplativo che non ludico. Si passa così da un'irrappresentabilità per eccesso e per ipertrofia del paratesto a un'irrappresentabilità per sottrazione di tutto ciò che alla scena si può sottrarre: un tempo, un luogo, un personaggio.

DRAMMA INCONSISTENTE

Personaggi:
NESSUNO.

La scena si svolge in nessun luogo.

NESSUNO
tace.

Perciò, l'architesto non è negato, ma svuotato di funzione: il dialogo non costruisce azione; l'azione è delegata a ciò che dovrebbe restare marginale; il pubblico è costretto a fare ciò che il

teatro normalmente gli risparmia (ascoltare le didascalie, come è avvenuto in alcuni tentativi di rappresentazione dell'opera campaniliana). Si tratta di un'ironia che agisce sulle condizioni operative del genere, non sui suoi temi.

Se da un lato la presenza di queste strategie è stata unanimemente intercettata dalla critica (nella categoria del comico o dell'umorismo, che a mio avviso è più generica di quella qui proposta di "ironia architestuale"), stabilirne l'intento ultimo non è impresa facile. Molti hanno accostato *Tragedie in due battute* al teatro sintetico futurista (cfr. Lasagna, 2005), ma a Campanile non si può certo attribuire quella militanza tipicamente avanguardistica e quello sprezzo per il pubblico promosso da Marinetti. Né risulta appropriato vedere nell'ipertrofia delle didascalie «la parodia del dramma borghese ottocentesco e verista, puntigliosamente descrittivo nelle parti non parlate quasi come il romanzo coevo» (D'Amico, 2001: V). Mentre nei futuristi si vuole distruggere ogni forma tradizionale in nome di un programma artistico e politico in senso forte, Campanile è alieno a ogni attitudine moralistica e svuota i luoghi comuni letterari colpendo il linguaggio nei suoi paradossi. Un assurdo in nome dell'assurdo? Anche fosse, non sarebbe per questo meno sovversivo:

> Refrattario ad ogni posa moralistica, tale umorismo tende infatti a corrodere tutto ciò che sa di rito e formulario, e procede ad un vario smontaggio dei clichés letterari come delle convenzioni sociali, mettendo in ridicolo tutto quanto tenderebbe a presentarsi come ufficiale e autorevole (Benzoni, 2012: 198).

Almansi (1986: 32) si discosta da coloro che definiscono Campanile un grande scrittore, «Potrei semmai accettare la prima parola, "grande"; ma non già la seconda, "scrittore". Campanile è "un grande" qualcos'altro»; «Campanile non è un vero "scrittore". È un fenomeno di cui manca ancora la definizione». Questo perché:

> Campanile, che è "uno dei rarissimi inventori di un genere letterario", come afferma Carlo Bo (anche se con felice sbadataggine né Campanile né i suoi critici si sono preoccupati di dare un nome a questo genere neonato) sconcertava – e ancora oggi sconcerta – il critico tradizionale, che non sa come reagire di fronte alla sua eccentricità […]. (Almansi, 1986: 32).

Tra le sue tecniche eccentriche senza nome di questo grande qualcos'altro, la presente ricerca propone di identificarne almeno una: l'ironia architestuale.

VI.2. Strategie simulative: conflitto tra norma inequivocabile e contenuto incongruo

Se nei casi fin qui analizzati la norma emerge attraverso la sua sottrazione o erosione, nei testi che seguono essa viene invece esibita in modo esplicito, fino a risultare eccessiva, fungendo da cornice a un contenuto incompatibile con essa. Queste strategie si imperniano sull'imitazione e, poiché spesso producono un effetto ridicolizzante, possono essere facilmente confuse con la parodia. Tuttavia, vi sono casi in cui l'effetto generato nel ricevente rifugge qualsiasi intento comico per farsi, invece, straniante, se non proprio perturbante. Poiché non è il meccanismo a variare, bensì l'effetto pragmatico attivato, è lecito ricondurre tali fenomeni a un'unica categoria di ironia architestuale, che può assumere forma parodica, ma non si esaurisce in essa (cfr. *supra*, V.2.5). Si distinguerà perciò, sul piano dell'effetto, tra *imitazione ridicolizzante* (in presenza di un'impronta comica tendente al parodistico) e *imitazione perturbante* (laddove il contenuto introduce elementi inquietanti, surreali o disturbanti).

Dal punto di vista delle condizioni di realizzazione, si può notare come questa strategia sia più agevole in testi pluricodici, in quanto è possibile costruire la cornice architestuale sfruttando simultaneamente più aspetti, garantendo così una riconoscibilità più rapida della norma. I testi linguistici non hanno la stessa immediatezza nel simulare una norma architestuale in modo così calcato, a meno che non si tratti di generi fortemente convenzionalizzati. La linearità del significante, infatti, implica una processualità più lenta e un accumulo progressivo di indici architestuali (quali, ad esempio, formule tipiche come *C'era una volta*), che tende a diluire l'impatto riconoscitivo sul ricevente. Un audiovisivo, invece, può far leva simultaneamente su inquadratura, montaggio, scenografia, suono, musiche, sceneggiatura e così via. Questa pluralità di piani è strettamente legata al tipo di fruizione imposto da tali semiotiche: mentre il lettore può interrompere e riprendere la lettura a suo piacimento, lo spettatore dispone di un margine di controllo molto più ridotto sui tempi di ricezione. Oltretutto, gli audiovisivi si rifanno spesso a generi destinati a un ampio pubblico, perciò più convenzionali e facilmente riconoscibili. Più una convenzione è condivisa e standardizzata, più la sua esibizione ipertrofica può funzionare come dispositivo metatestuale.

VI.2.1. Imitazione ridicolizzante

VI.2.1.1. Denunciare la manipolazione per manipolare nuovamente: lo spot NooN *di Fedez*

Lo spot preso qui in esame è un caso di ironia architestuale particolarmente rappresentativo, poiché segue in modo pedissequo il meccanismo descritto in questa ricerca. In una prima fase, elementi quali la fotografia, la scenografia, gli effetti speciali, le musiche, la sceneggiatura e il tipo di recitazione rievocano in modo inequivocabile, quasi grottesco, il genere di riferimento. Una volta abituato lo spettatore a questo linguaggio e attivata l'aspettativa di conformità al format, il testo inizia a mettere in crisi dall'interno le regole sottese, producendo un effetto parodistico che ha tuttavia una funzione distanziante e ambigua.

Nel marzo 2021, lo street artist italiano ivan (Ivan Tresoldi) ha dipinto di rosa l'unghia della statua di Maurizio Cattelan in Piazza Affari (Milano), raffigurante una mano che compie un gesto volgare con il dito medio alzato. L'intervento, realizzato in prossimità della Giornata internazionale della donna, intendeva denunciare la violenza di genere ed era dedicato al movimento femminista Non Una di Meno e al centro sociale milanese Sms (Spazio di Mutuo Soccorso). Sfruttando l'eco mediatica dell'episodio, il rapper italiano Fedez lancia la propria linea di smalti, denominata NooN, per riallacciarsi all'accaduto. Per promuoverla, il comico e YouTuber Luis Sal realizza uno spot che fa larghissimo uso di ironia architestuale, costruendo deliberatamente un *finto* spot pubblicitario "inceppato", successivamente pubblicato sul profilo Instagram di Fedez[117].

[117] Fedez e Sal (2021), https://youtu.be/SPzMBAnZvC4. Consultato il 20/02/2026.

All'inizio dello spot, Fedez appare sdraiato su un letto, in un contesto domestico e informale, circondato da glitter e da un tipico filtro di Instagram. Con un tono ostentatamente allegro esclama: «Ciao amici! Guardate il mio smalto!». Subito dopo, guarda la camera con un'espressione di entusiasmo e stupore volutamente esagerata, ammiccando allo spettatore e ricercandone la complicità, mentre entra in scena una voce fuori campo enfatica che, in piena conformità con le

regole standard dello spot pubblicitario, annuncia il prodotto: «Da oggi anche voi potete avere il super smalto di Fedez! Scuotilo! Stappalo! E vai!», mentre Fedez fa una dimostrazione dei gesti elencati dalla voce fuoricampo. Il prodotto viene mostrato in primo piano attraverso inquadrature seducenti, colori saturi e una musica accattivante. Parte quindi un jingle stereotipato, allegro e facilmente memorizzabile, che invita lo spettatore a canticchiarlo: «Metti lo smalto! Lascialo asciugare! Wooow!». Nel frattempo, vediamo Fedez avvicinarsi a un gruppo di ragazzi sorridenti e festanti per mostrare loro lo smalto; tuttavia, il suo comportamento è così entusiasta e sopra le righe da risultare palesemente artificiale, goffo e ridicolo.

Questo attacco è funzionale alla costruzione di una cornice ben riconoscibile, che richiama tutti gli elementi tipici del genere pubblicitario (fotografia estremamente luminosa, colori sgargianti, glitter, jingle, iper-entusiasmo), attivando nello spettatore una serie di aspettative su come lo spot dovrebbe proseguire. Una volta orientato il pubblico verso tali aspettative, il video inizia però a trasgredire deliberatamente le regole del genere, enfatizzando la propria natura fittizia e rendendo esplicita l'appartenenza a un determinato modello testuale. La voce fuori campo esclama infatti: «Se lo chiudi non sporca!». L'affermazione risulta comica non solo perché enuncia un'ovvietà trattandola come se fosse una caratteristica straordinaria, ma soprattutto perché lo spettatore riconosce il modello pubblicitario su cui lo spot sta ironizzando. Nella pubblicità, infatti, le qualità del prodotto vengono abitualmente presentate come eccezionali, uniche e innovative; qui, al contrario, lo spot infrange consapevolmente questa convenzione, ridicolizzandola e mettendo in luce quanto spesso le lodi enfatiche della pubblicità si riferiscano a proprietà banali o irrilevanti.

La presa in giro è ulteriormente accentuata dalla battuta sognante di un personaggio anonimo che afferma: «Brilla come una stella!». Per un attimo, lo spot ritorna al formato pubblicitario canonico, ma tale ritorno è di breve durata, poiché subito dopo avviene un'ulteriore rottura delle regole. La voce fuori campo proclama infatti con entusiasmo: «Lo smalto di Fedez è consigliato da Fedez!». La frase è talmente ovvia da risultare grottesca, poiché è evidente che il prodotto sia consigliato dal suo stesso creatore. Questa assurdità viene sottolineata dall'inquadratura successiva, in cui Fedez appare improvvisamente e dichiara, con tono freddo e completamente impassibile: «Ciao, sono Fedez e consiglio il mio smalto». Questo momento di anti-performance, che simula una sospensione della finzione pubblicitaria, in realtà è una finzione di secondo grado.

Lo spot si chiude infine con un'ulteriore chiosa ironica sotto forma di *disclaimer*, pronunciato molto velocemente e a bassa voce: «Attenzione, sono smalti semipermanenti, asciugano con la luce UV. Ah… e non sono commestibili». In questo modo viene ridicolizzata anche l'assurdità di certi avvisi presenti in molte pubblicità, che aggiungono informazioni inutili o ovvie per adempiere a obblighi formali.

Nel corso del video si assiste dunque a una continua alternanza tra la ripresa dei cliché del genere pubblicitario (jingle, filtri alla moda, fumo artificiale, atmosfere patinate) e la loro sistematica violazione. Lo spot adotta inizialmente le caratteristiche tipiche dello *spot* in modo perfettamente canonico, per poi rovesciarle in chiave autoironica. L'ironia architestuale, infatti, richiede l'evocazione di un genere testuale preciso, affinché tale modello venga attivato nello spettatore insieme all'insieme di aspettative che esso comporta. Proprio queste aspettative conducono il destinatario a prevedere, più o meno consapevolmente, ciò che incontrerà nel testo.

La peculiare antiperformatività dell'ironia architestuale invalida ogni regola nel momento stesso in cui la mette in scena, rendendo visibili tratti testuali che normalmente rimangono impliciti e naturalizzati. Non è tanto la banalità o l'ovvietà del messaggio a colpire il ricevente, quanto piuttosto il richiamo intertestuale e la messa in ridicolo del genere pubblicitario in quanto tale.

La struttura ironico-architestuale dello spot è inoltre calibrata sul pubblico di riferimento. Gli smalti proposti hanno infatti un prezzo nettamente superiore alla media. Fedez si rivolge a quella fascia di consumatori anticonformisti che, proprio perché critici nei confronti del sistema pubblicitario e del consumo ostentato, difficilmente spenderebbero una cifra tanto elevata per uno smalto, considerato un semplice accessorio superficiale. La strategia persuasiva consiste allora nel creare una complicità con lo spettatore, instillando in lui un senso di superiorità rispetto agli altri consumatori.

Fedez mira a presentarsi come più "autentico" e "sincero" rispetto all'imprenditore medio: attraverso l'autoironia, suggerisce di non voler ingannare il pubblico e di riconoscere apertamente la natura persuasiva dello spot, ossia il fatto che si tratti di un mezzo per convincere all'acquisto di un prodotto che non è necessariamente migliore di altri presenti sul mercato. In questo gioco di autoironia, la pubblicità lusinga lo spettatore facendogli credere di essere più intelligente della media, perché non "cade nel tranello" della pubblicità, ma ne riconosce i meccanismi.

Lo spot ottiene così un duplice risultato: da un lato, neutralizza le resistenze e i sensi di colpa del consumatore, legittimandone l'acquisto; dall'altro, realizza un'operazione di *self-branding* che riconcilia l'immagine di Fedez come "artista non convenzionale" con un'operazione apertamente commerciale, perfettamente integrata nel sistema che egli stesso dichiara di voler criticare. Resta tuttavia aperta una tensione di fondo che attraversa l'intero spot e ne costituisce uno degli aspetti più rilevanti. Infatti, nello spot di Fedez, da un lato l'iper-esibizione delle convenzioni pubblicitarie e la loro sistematica messa in ridicolo sembrano produrre un effetto di distanza critica nei confronti del genere simulato, rendendone visibili gli automatismi e il vuoto informativo. Dall'altro, la stessa strategia ironica finisce per riconciliare lo spettatore con il dispositivo che pretende di smascherare, offrendo una forma di legittimazione preventiva del

consumo. L'ironia non sospende la funzione persuasiva dello spot, ma la riformula su un piano metatestuale: il destinatario è invitato a riconoscere la finzione pubblicitaria e, proprio per questo, a sentirsi autorizzato ad aderirvi senza senso di colpa. In questo senso, l'effetto distanziante dell'ironia architestuale non si traduce necessariamente in una critica del sistema, ma può trasformarsi in una strategia di integrazione, capace di assorbire la presa di distanza all'interno del medesimo orizzonte commerciale che viene apparentemente messo in questione.

In questa prospettiva, lo spot di Fedez si colloca esattamente nel punto critico individuato da Foster Wallace (cfr. *supra*, I.4.3.2). Come nella cultura televisiva, l'ironia funziona qui più come schermo che come leva: disinnesca preventivamente ogni accusa di adesione ingenua, e proprio in questo modo, al tempo stesso, neutralizza la possibilità di una critica effettiva. Non casualmente lo spot viene diffuso su Instagram, che è uno dei canali più emblematici dell'intrattenimento. Lo spot, così, non prende davvero posizione né contro il genere che simula né contro il sistema di valori che quel genere veicola, esibisce l'artificialità in una forma perfettamente consumabile proprio per risultare più persuasivo e manipolare più facilmente lo spettatore. Ne risulta l'ambiguità di un'ironizzazione ormai istituzionalizzata dalla cultura consumistica, che volge a proprio favore le armi normalmente utilizzate contro di sé[118].

VI.2.1.2. L'antifiaba di Shrek

I generi più convenzionalizzati sono i bersagli più facili per l'ironia architestuale, e quale genere è più convenzionalizzato della fiaba, descrivibile in 31 precise funzioni che si susseguono sempre uguali, come dimostra il famoso *Morfologia della fiaba* (1928) di Propp. La rigidità della struttura profonda di questo genere è funzionale al suo intento pedagogico di iniziazione del bambino all'ordine valoriale e sociale sotteso. Viene messo in scena un mondo la cui chiusura è sancita anche a livello linguistico (con *C'era una volta* e *E vissero tutti felici e contenti*). «This world is hermetically sealed and that its didactic influence is very focused. It constitutes a strong ideological reinforcement of the existing social order» (O'Brien, 2008: 143). Protagonisti sono sempre giovani membri reali, dove le principesse si contraddistinguono solo per la loro bellezza esteriore e i principi per il loro coraggio, e il loro destino è il matrimonio. Non è prevista mobilità sociale, se non ad alcuni sparuti individui, a patto che dimostrino di avere qualche dote straordinaria. È proprio quel sistema di valori che il film *Shrek* (2001) mette in questione[119].

[118] Sulla continuità dell'uso eticamente ambiguo dell'ironia nella televisione e nei social media cfr. Ruggiero (2024b).
[119] Mi soffermerò solo sul primo dei film della saga, perché è il più rilevante per strategia di rovesciamento ironico.

L'effetto ironico non nasce dalla semplice negazione delle convenzioni fiabesche, ma dal loro continuo richiamo come quadro di riferimento necessario: *Shrek* funziona perché presuppone la competenza architestuale dello spettatore, che è chiamato a riconoscere il codice proprio nel momento in cui viene sovvertito.

La decostruzione da parte di questo film d'animazione avviene perlopiù attraverso il piano tematico: è affidata soprattutto allo stravolgimento del mondo narrativo di partenza e allo sviluppo della storia. Il bersaglio è subito reso evidente allo spettatore in modo quasi didascalico: è il mondo delle fiabe ad ospitare la vicenda, i personaggi che lo popolano sono figure iconiche già riconoscibili dal pubblico – Pinocchio, la Bella Addormentata, Biancaneve e i sette nani e così via. Inoltre, non è un mondo delle fiabe qualsiasi, ma il mondo delle fiabe per com'è stato caratterizzato dalla produzione Disney, che ha ormai plasmato l'immaginario collettivo molto più dei racconti fiabeschi tradizionali. L'appropriazione del materiale fiabesco da parte della Disney crea una vera e propria "grammatica" filmica, che diviene punto di riferimento per tutti i registi che vogliano adattare fiabe al grande schermo:

> There is [...] a structural rigidity about the Disney animated features that has grown increasingly obvious as the years have passed. The editing principles applied to Snow White were those of conventionally well-made commercial film of the time. There was nothing particularly daring about the way it was put together, its merit was based on other skills. In general, a scene would open with an establishing or master shot, then proceed to an intermediate shot, then to close-ups of the various participants, with conventional cut-aways to various details of scenery or decor as needed (Schickel, 1969: 172).

La realizzazione di *Shrek* è legata infatti a una frattura interna alla Disney che ha come protagonista Jeffrey Katzenberg, figura centrale del cosiddetto "Rinascimento Disney" degli anni Novanta. Dopo la morte del presidente Frank Wells nel 1994, Katzenberg si aspettava una promozione ai vertici dell'azienda, che però gli fu negata dall'allora amministratore delegato Michael Eisner, con cui i rapporti erano già tesi. Il conflitto degenerò rapidamente in uno scontro personale e legale, portando all'uscita traumatica di Katzenberg dalla Disney. Pochi mesi dopo, questi fondò DreamWorks SKG insieme a Steven Spielberg e David Geffen, dando vita a uno studio che si configurò fin dall'inizio come alternativa e antagonista simbolica della Disney. In questo contesto, *Shrek* diventa non solo un film d'animazione, ma anche una presa di posizione metanarrativa, che ribalta e parodizza i codici della fiaba disneyana, trasformando la rivalità industriale in un gesto narrativo di ironica decostruzione (cfr. Hopkins, 2004). La decostruzione

risulta efficace proprio perché lo spettatore è già formato dall'immaginario disneyano, che diventa il prerequisito stesso dell'ironia[120].

La polemica con la Disney si ritrova infatti in alcune citazioni cinematografiche inequivocabili. È stato notato come Lord Farquaad sia incredibilmente somigliante ad Eisner. *Shrek* si apre con una voce narrante, accompagnata da una musica fiabesca, che illustra l'antefatto commentando un libro in stile medievale. Questo incipit è pressoché identico, sia narrativamente che visivamente, a quello di *The Sleeping Beauty*:

Figura 9 Inizio di The Sleeping Beauty (1959)

Figura 10 Inizio di Shrek (2001)

[120] In *Shrek 2* (2004) i riferimenti all'industria Disney sono ancor più palesi. La città di "Far Far Away" è la Hollywood delle fiabe, con tanto di scritta a caratteri cubitali sulla montagna, le palme di Beverly Hills e le ville dei protagonisti delle fiabe a imitare le ville dei grandi vip americani. Inoltre, la scena del ballo è una chiara parodia della notte degli Oscar.

Il racconto della voce narrante riprende canonicamente lo stile fiabesco disneyano: la principessa è adorabile, è vittima di un incantesimo, è rinchiusa in un luogo desolato e sorvegliato da un drago, deve essere salvata e il vero amore conquisterà tutto, ma solo nella forma presunta di un cavaliere o di un principe:

> Once upon a time, there was a lovely princess. But she had an enchantment upon her of a fearful sort which could only be broken by love's first kiss. She was locked away in a castle guarded by a terrible fire-breathing dragon. Many brave knights had attempted to free her from this dreadful prison, but none prevailed. She waited in the dragon's keep, in the highest room of the tallest tower, for her true love, and true love's first kiss.

Tuttavia, la sequenza canonica è chiusa con la pagina che viene strappata da Shrek che commenta: «Like that's ever gonna happen. What a load of…», e la frase scurrile viene conclusa direttamente dal rumore dello sciacquone e si vede il protagonista usare come carta igienica proprio la pagina strappata.

Tale chiusura demitizzante non è solo funzionale a una presa in giro del bersaglio, ma introduce uno dei temi trainanti del film, ossia che il lieto fine è concesso solo ai nobili eroici, mentre è precluso a personaggi 'altri' (non a caso, nel momento in cui Shrek dichiarerà il suo amore per Fiona interrompendone le nozze, tutti rideranno di lui). La decostruzione della fiaba è visibile già dallo schema di partenza ribaltato. L'eroe è infatti un orco, che nel mondo fiabesco è uno dei mostri da abbattere per antonomasia (la parola 'Shrek' significa 'mostro' in yiddish). La condizione iniziale di Shrek è l'emarginazione. L'orco è confinato nella sua palude, la quale si configura però come luogo di reclusione ma anche stato autarchico di cui Shrek è il padrone indiscusso.

Ad avviare la vicenda è l'arrivo nella palude di tutti i personaggi fiabeschi, per ordine del principe Lord Farquaad. Essendo la palude di un orco, ecco che facilmente il lord pensa di usarla come discarica dove ghettizzare i personaggi fiabeschi. Già questo gesto di Lord Farquaad ne rivela la spregiudicatezza:

> Wetlands so frequently are drained, filled-in and paved-over to allow human commerce and habitation. But in so doing, humans destroy one of nature's most precious places. […] swamps are necessary, providing habitat for the most beauteous birds and creatures as well as spawning and fishing grounds Shrek's swamp is vividly contrasted with the egotistical Lord Farquaad's supposedly perfect but actually sterile city, from which he bans all the fairy tale beings (Caputi, 2007: 33).

Tradizionalmente, il principe è straordinariamente avvenente e potente, ed è lui che combatte i draghi per salvare la sua principessa. Il principe qui non è valoroso, ma tirannico e dispotico, è un codardo di bassa statura (fisica e morale), che indice un torneo per spedire qualcun altro a salvare

la principessa. Lord Farquaad quindi non rientra né nel ruolo positivo del principe, né in quello del cattivo, che nonostante la malvagità viene rappresentato come potente e per certi aspetti magnetico. A svolgere le parti dell'antagonista è invece un ometto vanitoso e grottesco.

La scena in cui Lord Farquaad si confronta con lo specchio magico manifesta un'ulteriore crepa della perfezione fiabesca. La decisione di recuperare la principessa viene presa quando lo specchio fa notare al lord che non è un re, ma che può diventarlo col matrimonio giusto. Così il presunto nobile amore è macchiato dall'ambizione di una scalata sociale, ambizione taciuta ma probabilmente presente in ogni racconto fiabesco[121].

Shrek, antieroe riluttante, assume il ruolo di cavaliere quasi per caso e in maniera sgangherata, accompagnato non da un nobile destriero ma dall'asino parlante Donkey. Il protagonista deve sopportare il peso dei pregiudizi che gravano sulla figura dell'orco, feroce e malvagio. Infatti, inizialmente una folla inferocita circonda la sua casa nella palude e minaccia di bruciarlo vivo, non perché abbia fatto qualcosa, ma solo perché è un orco. Persino la principessa Fiona inorridisce alla vista di Shrek, nonostante l'abbia salvata. L'intero film è volto a decostruire i cliché attorno a tutti i personaggi che si configurano come estranei alla rigida gerarchia del mondo delle fiabe. La struttura narrativa è manipolata: gli ostacoli non sempre si risolvono in modo prevedibile e i personaggi affrontano le situazioni con astuzia, ironia o umorismo. Bene e male non coincidono con status sociale o bellezza, invitando lo spettatore a riflettere su pregiudizi e norme sociali. *Shrek* richiama deliberatamente le convenzioni della fiaba per metterle in discussione, stimolando una riflessione sulle aspettative implicite e sui significati strutturali veicolati dal genere (cfr. anche McAra e Calvin, 2011).

La bellissima principessa Fiona proviene da "Far Far Away", in una ironica letteralizzazione di un'espressione emblematica del repertorio formulaico fiabesco. Pur apparendo perfetta, ella nasconde una natura "mostruosa" che mette in crisi l'ideale di bellezza femminile imposto. È al contempo "la bella" e "la bestia", perché ogni notte si trasforma in un'orchessa. È prigioniera del suo ruolo perché soltanto il bacio con un principe potrà rompere l'incantesimo. Si tratta quindi di un mondo in cui le regole sociali sono incontestabili, e l'individuo deve aderirvi anche a costo di snaturare la propria vera personalità. Ma nel corso della storia Fiona è rappresentata come una figura forte, che spesso si trae d'impaccio da sola, uscendo dalla tradizionale passività di essere solo il "premio" da vincere. La vicenda è un percorso di emancipazione di questa figura femminile, che alla bellezza esteriore preferisce seguire i suoi reali sentimenti. La principessa Fiona rinuncia infatti al suo aspetto fisico canonicamente attraente per aderire unicamente al

[121] Questo aspetto viene reso ancor più evidente nel secondo film della saga, dove la Fata Madrina vuole distruggere l'unione tra Shrek e Fiona solo affinché suo figlio il Principe Azzurro possa essere nominato successore al trono.

proprio desiderio. Quando vi sarà il bacio con Shrek, assume come forma definitiva quella di orchessa, a sancire la sua liberazione dagli schemi tradizionali.

Anche la figura del drago è a sua volta riscattata. Dopo il fuoco e i ruggiti iniziali, si scopre poi che si tratta di un drago femmina che si innamora di Donkey. È proprio lei che alla fine salva i protagonisti, mangiando Lord Farquaad che aveva appena condannato a morte i due innamorati. Senza il suo intervento non vi sarebbe lieto fine.

E, infine, il lieto fine non è la restaurazione dell'ordine tradizionale, ma la vittoria del mostruoso, con la celebrazione di un amore fuori dalla norma. Anche l'elemento magico perde la sua aura di meraviglia: diventa grottesco, buffo, o addirittura mercificato (come nel mercato dei personaggi fiabeschi "svenduti" all'inizio del film – critica evidente alla Disney, comprensibile se si scopre come di fatto è nata la Dreamworks). In questo modo, *Shrek* smaschera ironicamente l'asfissia del modello classico e mostra che le convenzioni della fiaba sono esse stesse un costrutto ideologico.

VI.2.1.3. Autoironia architestuale: gassman legge

> Benvenuti nel tunnel a voi, a tutti quelli a casa che si sentono un po' nel tunnel come noi. Io devo dare delle spiegazioni. Questa struttura è stata costruita prima ancora di sapere se sarebbe servita per un treno, per una metropolitana, in puro stile Tangentopoli … è rimasta così, noi così l'abbiamo trovata e l'abbiamo occupata. Però non è un vicolo cieco, ecco, c'è una luce giù in fondo. Noi speriamo che sia la strada che porta verso la seconda Repubblica, non ne siamo sicuri[122].

Così, tra gli applausi del pubblico in studio, Serena Dandini apre *Tunnel*, la trasmissione televisiva in onda a partire dal febbraio 1994, in un momento di profonda transizione politica e istituzionale della storia italiana. Nato all'interno della linea editoriale di Rai Tre dei primi anni Novanta e in continuità con le esperienze di *La TV delle ragazze* e *Avanzi*, il programma si colloca esplicitamente nel clima di crisi prodotto dal crollo della Prima Repubblica.

Il 1994 segna infatti il definitivo tramonto della Prima Repubblica sotto i colpi di Tangentopoli, è l'anno in cui un terremoto politico-giudiziario senza precedenti si abbatte sulla classe politica italiana, determinando una vera e propria frattura nella storia del paese. L'allora presidente della Repubblica Oscar Luigi Scalfaro, in quei mesi, ricorre alla metafora del tunnel per descrivere una crisi collettiva da attraversare: «L'Italia è nel tunnel e dobbiamo trovare un modo per uscirne». *Tunnel* assume e teatralizza questa immagine, traducendola in uno spazio televisivo

[122] Prima puntata di Tunnel, 6 febbraio 1994: https://www.youtube.com/watch?v=EH1U9KWKh7g. Consultato il 20/02/2026.

simbolicamente diviso tra una galleria vecchia, e una galleria nuova, appena illuminata, che allude alle speranze ancora incerte di una rifondazione politica e culturale.

> il tunnel di una metropolitana mai finita di costruire, una galleria vecchia con le ragnatele da dove affiorano i pezzi della Prima Repubblica moribonda e una galleria nuova, illuminata sul fondo da una luce, dove compaiono le speranze della Seconda Repubblica da fondare[123].

Al programma satirico partecipano alcuni tra i più noti comici italiani: i fratelli Guzzanti (Corrado e Sabina), Pier Francesco Loche, Massimo Olcese, Adolfo Margiotta, Antonello Fassari, Cinzia Leone, Francesca Reggiani, Stefano Masciarelli e i Broncoviz. Pur con momenti culturali seri (come le esibizioni di musicisti importanti, tra cui Francesco de Gregori, ZZ Top, Elvis Costello, Willy DeVille, Youssou N'Dour, i Tazenda ed i Nirvana), l'impronta preponderante della trasmissione è data dalla presa in giro di molte figure di spicco del panorama italiano. *Tunnel* costruisce gran parte della propria identità satirica attraverso un insieme di personaggi fissi, ciascuno dei quali incarna e mette in discussione aspetti diversi del mondo televisivo, politico e sociale italiano. Giovanni Teulada, interpretato da Maurizio Crozza, è il funzionario della Vigilanza Rai che controlla il rispetto delle regole del programma, ma che nello stesso tempo introduce parodie di pubblicità interne, incarnando la tensione tra autorità e rappresentanza. L'Abbonato Rai, impersonato da Ugo Dighero, rappresenta lo spettatore medio, spesso vessato e frustrato dalle dinamiche del servizio pubblico, mentre Emilio Fede, nella versione caricaturale di Corrado Guzzanti, funge da "disturbatore" del programma, esasperando i toni drammatici e grotteschi dell'informazione televisiva e interagendo con il piccolo Michelino, interpretato da Marco Marzocca.

Altri personaggi mettono in scena la conflittualità e l'esagerazione dei dibattiti pubblici: il signor Rino e il signor Pino, interpretati rispettivamente da Adolfo Margiotta e Massimo Olcese, litigano costantemente perdendo il filo del discorso, mentre il signor Ricci, impersonato da Antonello Fassari, porta all'eccesso paranoie e misure esagerate di protezione, trasformando ogni situazione quotidiana in uno sketch farsesco. Mariolina Sattanino, la parodia della giornalista del TG3 di Francesca Reggiani, combina un tono solenne a improvvisi slanci emotivi, in particolare quando si parla di figure politiche, e Telomanno A.D. di Stefano Masciarelli prende di mira i programmi di attualità delle reti locali, mescolando temi seri a digressioni comiche e surreali. Infine, il Candidato interpretato da Pier Francesco Loche attraversa la campagna elettorale trasformandosi in una figura grottesca, tra profeta e aspirante politico, mentre i *TG Riuniti* dei Broncoviz offrono

[123] *L'Italia è un tunnel. Avanzi tutta*, in La Stampa, 3 febbraio 1994.

una parodia dei telegiornali Rai, intrecciando notizie reali, citazioni cinematografiche e gag visive, esemplificando l'ironia metatelevisiva che permea l'intero programma.

Nel loro insieme, i personaggi di *Tunnel* non costituiscono semplicemente una galleria di tipi comici, ma un dispositivo seriale di critica culturale che, attraverso la ripetizione e la variazione, rende percepibile la crisi delle forme tradizionali di autorità e rappresentazione. Infatti, Il 3 marzo 1994 *Tunnel* fu al centro di un intervento formale da parte della Commissione di Vigilanza Rai che, in vista delle imminenti elezioni politiche, propose la sospensione temporanea della trasmissione fino alla conclusione della campagna elettorale, insieme ad altri programmi satirici come *Blob* e *Schegge*. La presa di posizione suscitò un dibattito pubblico su quello che sembrava un vero e proprio atto di censura. L'intervento del direttore generale della Rai dell'epoca, Gianni Locatelli, consentì tuttavia al programma di proseguire la messa in onda, sebbene con una maggiore cautela nei contenuti, in particolare per quanto riguardava i riferimenti ai soggetti politici direttamente coinvolti nella competizione elettorale.

Come già in *La TV delle ragazze* e *Avanzi*, anche in *Tunnel*, compaiono brevi segmenti pubblicitari costruiti come parodie degli spot televisivi dell'epoca. Durante il periodo preelettorale, molte di queste parodie prendevano di mira direttamente la propaganda politica, come nel caso dello spot satirico intitolato "Sforza Italia", che imitava le campagne del partito Forza Italia di Silvio Berlusconi, arrivando persino a riproporne il jingle originale in chiave comica. Con la conclusione delle elezioni, le parodie pubblicitarie si orientarono verso temi più generali e surreali. È tra questi spezzoni che si colloca l'esperienza di "gassman legge".

Sulla falsariga dello spettacolo *Gassman Legge Dante*, reso minuscolo anche graficamente, vengono realizzati dei brevi spot in cui il celebre Vittorio Gassman legge testi di ogni tipo, tutt'altro che letterari: dal bugiardino di un farmaco, all'etichetta di un capo delicato, al menù di un ristorante, agli ingredienti dei biscotti, alle analisi cliniche, alle norme di sicurezza in volo, alla bolletta del telefono, fino al cartello dell'oculista. Proprio in quest'ultimo sketch è reso chiaro il riferimento intertestuale: mentre Corrado Guzzanti lo bacchetta per gli errori di lettura che commette, Gassman declama timidamente "Nel mezzo del cammin di nostra vita".

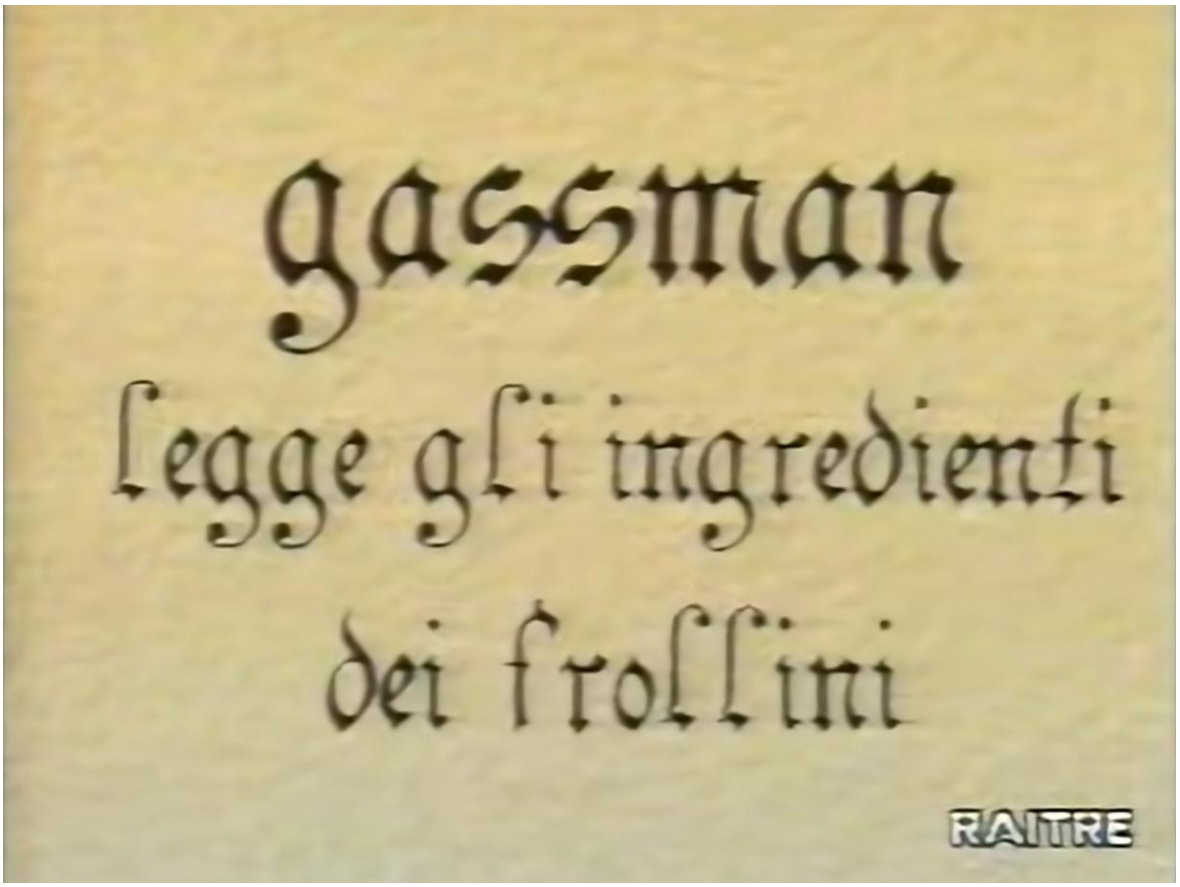
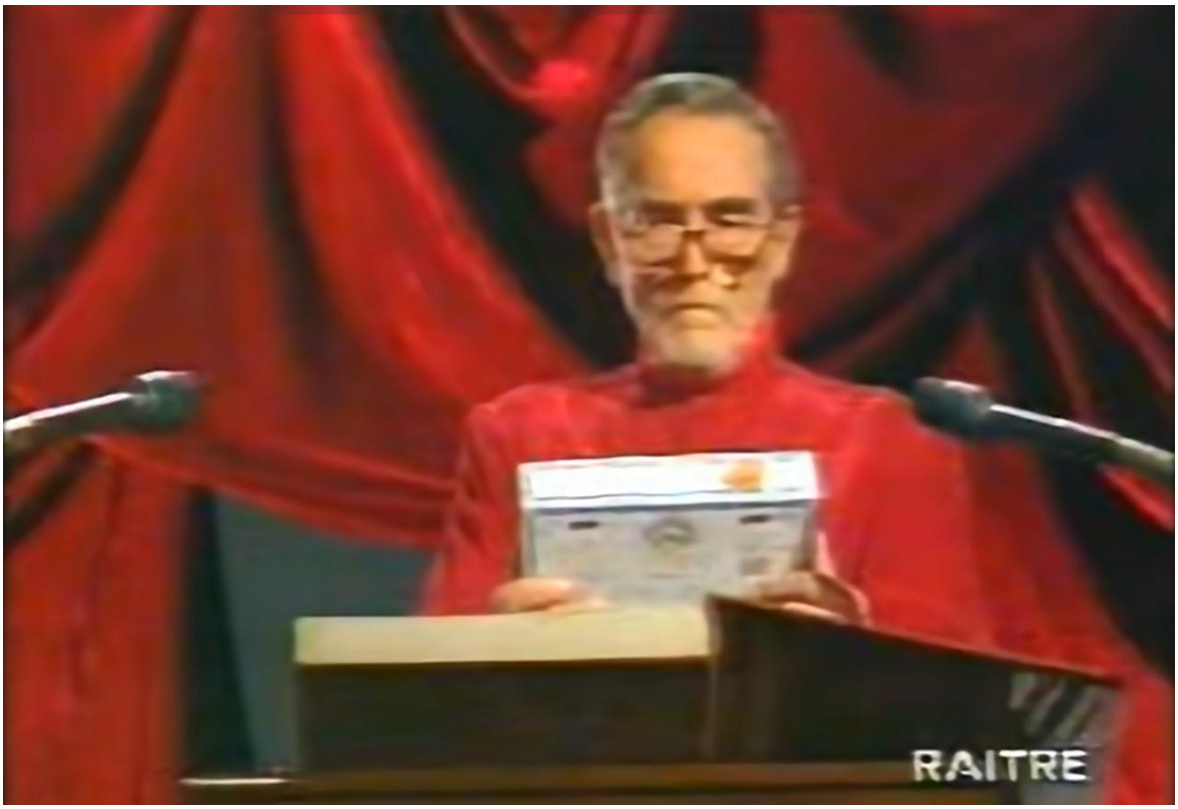


Figura 11 Cartello d'apertura di uno spot "gassman legge"

L'ironia architestuale di questi spot è data dal contrasto tra il contenuto prosaico dei testi e lo stile performativo e scenografico della rappresentazione, che richiama un registro solenne e teatrale, tradizionalmente riservato a testi "alti". Mentre su Rai Uno al grande attore era affidata la lettura drammatica dei canti più celebri della Commedia dantesca, nei video di *Tunnel* Gassman campeggia al centro della scena, vestito di rosso come rosso è il sipario alle sue spalle, e declama dei testi assolutamente banali, in un'interpretazione dal sapore shakespeariano fatta di pause, tono grave, enfasi, sguardi intensi e gestualità solenne.



Questo scarto produce un effetto comico e insieme riflessivo. Le letture tragicomiche di Gassman funzionano come un dispositivo ironico che disinnesca l'idea di una letterarietà intrinseca al testo, mostrando come l'effetto estetico derivi dalla cornice performativa e dall'autorità dell'interprete. L'ironia non colpisce il contenuto, ma il gesto stesso della declamazione, rendendo visibile la dimensione retorica e istituzionale della voce culturale. Se qualsiasi testo può sembrare "alto" quando è letto in tal modo, allora l'aura del testo artistico è almeno in parte un effetto retorico.

All'interno di *Tunnel*, programma che gioca esplicitamente sulla fine delle vecchie narrazioni politiche e mediatiche, le letture di Gassman sono piccoli episodi di autoironia istituzionale: la cultura alta non viene messa in ridicolo, ma osservata attraverso lo scarto tra il suo registro tradizionale e la materialità quotidiana dei testi letti. L'ironia architestuale nasce così dallo scontro tra forma e contenuto, mostrando come la percezione di valore di un testo dipenda molto dalle modalità della sua messa in scena che non dal testo stesso. Infatti, il testo prosaico acquisisce significato solo all'interno di questo dispositivo: è la performance di lettura a conferirgli autorevolezza agli occhi del pubblico. In questo senso, *gassman legge* disvela il potere condizionante della spettacolarizzazione mediatica, mostrando come, una volta riconosciuta la sua autorità, il dispositivo performativo possa veicolare qualunque contenuto senza suscitare dubbi o critiche.

VI.2.2. Imitazione disturbante

VI.2.2.1. Defamiliarizzare la sitcom: Rabbits *di David Lynch*

> An academic definition of *Lynchian* might be that the term "refers to a particular kind of irony where the very macabre and the very mundane combine in such a way as to reveal the former's perpetual containment within the latter." But like *postmodern* or *pornographic, Lynchian* is one of those Potter Stewart-type words that's definable only ostensively—i.e. we know it when we see it (Foster Wallace, 1997: 3.357).

Nel saggio *David Lynch keeps his head* (1996) – da cui è tratta la citazione – Foster Wallace approfitta della sua presenza sul set di *Lost Highway* per avviare una riflessione sul cinema di Lynch nel suo complesso. Tra i molti aspetti messi in luce, uno risulta particolarmente significativo: Lynch non si limita a individuare il perturbante che si annida nella quotidianità, ma costruisce dispositivi formali che costringono lo spettatore a riconoscere il proprio coinvolgimento in quel perturbante. Il disagio non è dunque qualcosa che si osserva dall'esterno, ma un'esperienza che chi guarda scopre come intimamente propria. È in questo senso che, come nota Foster Wallace, «his best movies tend to be his sickest, and they tend to derive a lot of their emotional power from their ability to make us feel complicit in their sickness» (*ivi:* 3.422).

La forza inquietante di *Rabbits* (2002) risiede nella sua apparente innocuità. Lo spettatore non si trova davanti a scene straordinarie, ma a uno scorcio di vita quotidiana e a un genere che è per definizione familiare e rassicurante: la sitcom. È proprio questa normalità a trasformarsi in fonte di inquietudine, perché ciò che sembra ordinario viene lentamente destabilizzato e reso straniante. La tensione non deriva da eventi spettacolari, ma dall'emergere del perturbante dentro ciò che è quotidiano e domestico.

Dal 1999 al 2006 – periodo che separa i due lungometraggi *Mulholland Drive* e *Inland Empire* – David Lynch elegge il web a nuova zona di esplorazione artistica, creando un proprio sito ufficiale (davidlynch.com, oggi non più accessibile) inteso come laboratorio di nuove produzioni e di interazioni col pubblico. Non si tratta di una semplice piattaforma streaming, ma piuttosto di un'esperienza immersiva e labirintica in cui l'utente può imbattersi in webserie, video sperimentali, giochi interattivi, gallerie di pittura o spazi di discussione. Già l'assetto grafico e sonoro mira a plasmare questo spazio interattivo in termini lynchiani. L'interfaccia riprende i tre colori di *Twin Peaks*, le transizioni da una pagina all'altra conducono a dissolvenze al nero fortemente cinematografiche, alcune pagine sono attraversate da effetti di tremolio, ogni azione dell'utente è accompagnata da un breve clip sonoro. In sottofondo sono disseminati rumori di

fruscii elettrici, segnali acustici informatici e ticchettii di tastiere. La palette scura del sito e l'ambiente sonoro fortemente evocativo dell'universo lynchiano favoriscono dunque un'esperienza immersiva.

Rabbits si inserisce in questo contesto[124]. Seppur poco interpretata dalla critica, la rilevanza di questa opera è confermata dalla sua ripresa all'interno di *Inland Empire* (2006). Tuttavia, poiché l'inserimento dei suoi spezzoni all'interno del lungometraggio ne altera la funzione e il senso complessivo, l'analisi si concentrerà qui sul progetto originario, considerato nella sua autonomia formale e concettuale.

Annunciata sul sito con uno slogan criptico («In a nameless city deluged by a continuous rain … three rabbits live with a fearful mystery»), *Rabbits* è una serie di cortometraggi, accompagnata dalla musica inquietante di Angelo Badalamenti, che mette in scena tre figure antropomorfe con teste da coniglio e voci umane. Sul sito la serie è esplicitamente qualificata come «sitcom», ed è infatti proprio l'imprescindibilità del dialogo critico con questo genere a configurare i corti come un caso eclatante di ironia architestuale. L'architettura di questi audiovisivi è interamente basata sulla ripresa di elementi tipici del genere televisivo, sistematicamente svuotati della loro funzione tradizionale.

Fin dal primo episodio il richiamo è inequivocabile già dalla sequenza d'apertura e attiva un orizzonte d'attesa ben preciso. Un sipario si apre sul titolo dal font tipico di molti cartelli televisivi, con l'ombreggiatura dei caratteri che assume poi la forma dell'ombra di una testa di coniglio.

[124] Il sito davidlynch.com non è più accessibile, ma la serie *Rabbits* è reperibile su YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=drjQfQtv2BQ&t=1172s. Consultato il 20/02/2026.

Figura 12 Logo della serie "Rabbits" di David Lynch

L'azione è interamente ambientata nel contesto domestico per eccellenza, ossia un soggiorno. All'interno di questo spazio chiuso e apparentemente accogliente si muovono sempre gli stessi personaggi, i tre conigli antropomorfi, che ritornano invariati da un episodio all'altro e che sono caratterizzati da uno scarso approfondimento psicologico, come spesso accade nei personaggi seriali della sitcom, definiti più da funzioni e posture che da un'evoluzione interiore. La presenza di applausi e risate registrate, provenienti da un pubblico che rimane invisibile, rafforza ulteriormente il richiamo al genere, riproducendo il meccanismo della *laugh track* pur in assenza di una reale dimensione comica. Anche la struttura narrativa ricalca quella degli episodi autoconclusivi, con trame estremamente semplici e lineari, prive di un vero sviluppo o di una risoluzione. Dal punto di vista formale, inoltre, lo spazio scenico assume una configurazione teatrale: le entrate e le uscite dei personaggi sono chiaramente marcate, l'inquadratura rimane frontale e fissa, favorendo una posizione di visione stabile per lo spettatore, e il ricorso al piano sequenza – con l'assenza quasi totale di stacchi di montaggio – accentua l'effetto di messa in scena dal vivo. Tutti questi elementi contribuiscono a rendere *Rabbits* immediatamente riconoscibile come una sitcom, così come immediatamente viene mostrata in modo straniante, tramite espedienti afferenti all'horror, per svuotarla dall'interno e renderne evidenti i meccanismi alienanti.

Il riconoscimento iniziale della sitcom viene subito destabilizzato dall'ambientazione: i tre personaggi convivono in un unico soggiorno buio e squallido, reso claustrofobico da una

fotografia tetra, da un'atmosfera lugubre amplificata dai suoni cupi e dalla pioggia incessante che risuona in sottofondo. Inoltre, l'inquadratura fissa è lievemente decentrata verso destra, producendo un disallineamento sottile ma persistente che contribuisce a mettere a disagio il pubblico. Il contesto domestico, che nella sitcom dovrebbe risultare familiare e rassicurante, è qui trasformato in uno spazio opprimente e angosciante.

I personaggi sono spesso seduti sul divano, in una posizione che rimanda ironicamente a quella dello spettatore televisivo: l'atto stesso della visione della sitcom viene così rispecchiato e presentato come un'esperienza passiva e alienante. Anche sul piano formale Lynch rovescia le aspettative del genere: la fotografia è fioca e spenta, lontana dall'estetica luminosa e patinata tipica della sitcom; la palette è dominata dal marrone dei mobili, del pavimento, delle teste di coniglio, insistendo su un colore normalmente associato a sensazioni di disgusto; la musica contribuisce a costruire un'atmosfera perturbante. I tempi narrativi sono dilatati a dismisura, con lunghi momenti di silenzio e di immobilità che si oppongono al ritmo incalzante della sitcom tradizionale, pensata per bombardare lo spettatore di stimoli e impedirgli qualsiasi forma di riflessione. In *Rabbits*, al contrario, lo spettatore è lasciato in una condizione di trepidante attesa, come se fosse costantemente sul punto di accadere qualcosa che però non arriva mai.

Anche i dialoghi concorrono a questa operazione di sgretolamento: le battute sono laconiche, frammentarie, spesso allusive, come se rimandassero a discorsi precedenti o a un dramma sotterraneo che rimane però inaccessibile. Le frasi possono avere un contenuto emotivo, ma l'assenza di una mimica facciale espressiva e l'impassibilità della performance impediscono qualsiasi reale coinvolgimento affettivo. I personaggi, del resto, non compiono azioni significative e non intrattengono interazioni emotive autentiche; un tratto che nella sitcom tradizionale passa inosservato perché compensato dal meccanismo della gag, ma che qui viene esposto nella sua dimensione opprimente.

Particolarmente rivelatore è l'uso della *laugh track*: le risate e gli applausi intervengono regolarmente, secondo una scansione riconoscibile, ma risultano sistematicamente inappropriate, poiché seguono frasi che non hanno nulla di comico e che non funzionano come *punch lines*. Lo svuotamento di questo espediente va a minare il cuore del genere sitcom, il cui scopo ultimo è l'intrattenimento, cui sono finalizzate tutte le sue convenzioni:

> the sitcom is a genre which employs a range of elements that clearly signal humour and aim to make that funniness more powerful, and audiences come to such programmes expecting to be amused. The conventions of the sitcom mark it out from many other forms of broadcasting, and the genre's comic impetus is the primary motivation behind such conventions (Mills, 2011: 8).

In questo modo Lynch disvela la funzione normativa di questo dispositivo, mostrando come esso imponga una reazione prestabilita, indipendente dal contenuto presentato, e determini in modo inappellabile sia ciò di cui ridere sia i tempi della comicità. Lo spettatore è così portato a prendere coscienza dell'automatismo della propria risata, tutt'altro che spontanea. Molti studiosi hanno osservato come le forme televisive, dalla fiction al notiziario, tendano a offrire rappresentazioni dalle quali lo spettatore può trarre piacere solo a condizione di accettare la posizione interpretativa che il programma gli assegna (cfr. Johnson, 2008; Holtzman, 2015; Thornham e Purvis, 2023). In questo senso, la sitcom è spesso considerata un caso particolarmente problematico. Essa non si limita a presupporre un certo allineamento dello spettatore, ma lo rende esplicito attraverso la presenza di una risata registrata o di un pubblico in studio, che funge da garante del senso comico e da modello di risposta emotiva. Tuttavia, questa simulazione di interazione non lascia alcuno spazio al dissenso: allo spettatore domestico non è mai concesso di non ridere, di contestare una battuta o di mettere in discussione le implicazioni ideologiche del testo. La risata, pur variabile in intensità, non ammette reazioni alternative, trasformandosi così in un dispositivo che legittima preventivamente il contenuto comico. In tal modo, la sitcom produce un consenso emotivo che non nasce da una reale negoziazione con il pubblico, ma dall'imposizione silenziosa di una risposta collettiva già codificata.

Lo straniamento lynchiano è amplificato dalla graduale desincronizzazione delle *laugh tracks* e degli applausi rispetto all'immagine. L'ingresso di Jack è ricalcato dall'esplosione di ilarità del pubblico, ma nel corso della serie questo elemento sonoro anticipa l'apertura effettiva della porta e la comparsa del personaggio. In vari momenti Jack esce di scena in modo serioso, a preannunciare un colpo di scena rivelatorio, per poi invece rientrare nella stanza e ricominciare da capo. Ulteriormente deriso è il momento in cui Jack si alza in piedi proclamando solennemente «I have a secret», richiamando i colpi di scena tipici della sitcom. L'attesa viene però immediatamente frustrata dalla risposta incongrua «There have been no calls today» e dalle risate del pubblico, che ridicolizzano lo stilema invece di valorizzarlo. Tramite lo stesso schema gestuale, in un altro momento Jack si alza in piedi, per poi sedersi di nuovo e dire «Where was I?».

Attraverso questa sistematica frustrazione delle aspettative, *Rabbits* destruttura la ripetizione rituale della sitcom e la mostra per ciò che è: non una forma rassicurante di intrattenimento, ma un ciclo alienante, che svuota il quotidiano di senso mentre finge di renderlo familiare. La perdita di riferimenti è suggellata dall'apparizione di una figura mostruosa immersa in una luce rossa, pronunciando delle parole incomprensibili, mentre Suzie alza due candele come se stesse praticando un rituale.

Figura 13 Fotogramma tratto da "Rabbits"

Seguono dei soliloqui dei personaggi, che vengono alternativamente lasciati soli sulla scena. A metà tra la poesia, il canto e la preghiera, questi momenti "infernali" aumentano ancor più lo spaesamento del pubblico. Si riportano qui in ordine:

> SUZIE: Something's wrong. Cold. Siren. Dark. Smiling teeth. Moving wing, fingers. Smoke. Oil. Heat. Mirror. Smear of blood. Eye opened. Darkness. All wet. But in bed. Thorn. Bug in bed, crawling. Over? Moose.
> […]
> JACK: Distant siren. An old warm rug. A dog crawls. Something's wrong. Something's wrong. The dog crawls. Lights blown out. A wind. Dark. Smiling teeth. A swollen tongue. The dog crawls.
> The socket drips. Disease. Hot. Electricity. Barbed wire. Sharp. Tearing open, red. And wiggling, wet dogs. Running swollen blue feet. Tearing, scraping. Black, old blood. Yellow saliva. Dark room. Broken window. Green tear. Vinyl. Knife. Blood. Burn. Bulb. Legs high. Cold.
> […]
> JANE: An old warm rug. A dog crawls. Something's wrong. The dog crawls. Lights blow out. A wind. Dark. Smiling teeth. A swollen Tongue. The dog crawls. The socket drips. Disease.Hot.
> Electricity. Barbed wire. Sharp. Tearing open, red. And wiggling, wet dogs. Running swollen blue feet. Tearing, scrapping. Black, oil blood. Yellow saliva. Dark room. Broken window. Band Aid, old grease cotton. Green tear. Vinyl knife. Steam blood. Burn. Bulk. Chord. Bugs wiggle on their backs. Legs high. Ceiling drip. Cold distant siren. Distant ships. Distant ships. Distant ships. Moving wing. Fingers. Old skin. Smoke. Oil heat. Mirror. Smear of blood. Eye opens darkness.

Le battute sembrano alludere a un antefatto terribile mai mostrato, come se lo spettatore fosse entrato nel mezzo di una narrazione che non può essere ricostruita. Il «fearful mystery» accennato nella sinossi è onnipresente ma negato. «We are not going anywhere», dice Suzie, come se

l'evento non fosse mai finito e sia costretto a ripetersi senza soluzione. La reiterazione senza sviluppo della sitcom è esasperata così in uno spazio che appare un limbo di attesa e di punizione. Nell'ultimo episodio, la cadenza ossessiva di cui erano preda i conigli giunge al termine: la porta si apre e si sente un urlo.

Il pubblico coglie la defamiliarizzazione della sitcom ma non riesce a capire quale sia il progetto complessivo della serie, quale senso debba attribuire a questa operazione. Foster Wallace sottolinea che l'aspetto disturbante del cinema di Lynch non è soltanto la refrattarietà a qualunque processo interpretativo, ma il fatto che lo spettatore, non riconoscendo che cosa il film stia chiedendo da lui, non riesce a porre un filtro efficace tra sé e l'opera, venendone così travolto:

> That is, if we know on some level what a movie wants from us, we can erect certain internal defenses that let us choose how much of ourselves we give away to it. 14 The absence of point or recognizable agenda in Lynch's films, though, strips these subliminal defenses and lets Lynch get inside your head in a way movies normally don't. This is why his best films' effects are often so emotional and nightmarish (we're defenseless in our dreams, too) (Foster Wallace, 1997: 3.449).

Chiamando *Rabbits* una sitcom, Lynch non fornisce una chiave interpretativa, ma attiva deliberatamente un'aspettativa che l'opera rifiuta di soddisfare. La serie non costruisce un significato narrativo, ma mette in scena il collasso dei dispositivi che normalmente producono senso, familiarità e protezione nello spettatore. I momenti "infernali" e i soliloqui non rivelano un contenuto nascosto, ma segnano l'emergere di una forma svuotata che continua a funzionare pur avendo perso ogni finalità.

La cifra architestuale dell'ironia è data dalla denuncia della natura mistificatoria della sitcom, genere rassicurante e aproblematico per eccellenza. Tramite questa strategia ironica da parte di Lynch, lo spettatore assiste a qualcosa di familiare (una scena domestica e un genere televisivo che conosce) che però gli risulta irriconoscibile e incomprensibile. Perciò è gettato nello spaesamento e nell'angoscia. Anche in ciò si manifesta una componente metatestuale: Lynch costringe a guardare non solo il contenuto, ma anche il nostro stesso atto del guardare, mostrandoci il ruolo di spettatore passivi e famelici di intrattenimento cui la sitcom ci vuole relegare.

La sitcom è infatti il prodotto principe dell'industria televisiva, volta al puro e bieco intrattenimento, senza ricercare una particolare qualità artistica e non volendo indurre lo spettatore ad alcuna riflessione:

> Commercial film's goal is to "entertain," which usually means enabling various fantasies that allow the moviegoer to pretend he's somebody else and that life is

> somehow bigger and more coherent and more compelling and attractive and in general just more entertaining than a moviegoer's life really is. You could say that a commercial movie doesn't try to wake people up but rather to make their sleep so comfortable and their dreams so pleasant that they will fork over money to experience it—this seduction, a fantasy-for-money transaction, is a commercial movie's basic point (Foster Wallace, 1997: 3.438).

L'aspetto paradossale implicito della sitcom come genere è che vuole rendere positiva una realtà che si rivela un inferno. La quotidianità dell'uomo medio occidentale del tardo-capitalismo è fondata su una routine alienante, con personaggi piatti che non fanno altro che starsene chiusi in un ambiente "protetto" e hanno interazioni poco significative (Suzie sembra alludere proprio a questo quando dice: «He goes to work each morning and then he comes back home each night» e altrove sembra riconoscere la presenza del pubblico: «I only wish that they would go somewhere»).

In definitiva, *Rabbits* è una riflessione metatestuale e profondamente ironica sulla cultura dell'intrattenimento di cui la sitcom è l'emblema. Ciò si traduce in una sitcom spettrale, che trasforma i suoi meccanismi rassicuranti in riti svuotati, aprendo una crepa attraverso cui emerge lo sfondo "ideologico" del format.

VI.2.2.2. Il re nudo delle sitcom: disparità di genere e Kevin Can F*** Himself

Nella fiaba *I vestiti nuovi dell'imperatore* di Andersen, il potere del re non dipende dagli abiti inesistenti che indossa, ma dal consenso popolare che li rende visibili. Non è il re a ingannare, è lo sguardo collettivo che lo investe di autorità. La serie *Kevin Can F**k Himself* (2021-2022) mette in scena un dispositivo analogo applicato alla sitcom americana: il protagonista maschile è l'emblema dell'intrattenimento vacuo e controverso, reso immune alle critiche da un genere mediatico che non solo lo legittima, ma anzi lo impone per rispettare le proprie regole.

In *Kevin Can F**k Himself* la storia ruota attorno ad Allison McRoberts, una donna del Worcester (Massachusetts) sposata con Kevin, un uomo immaturo, irresponsabile, rumoroso e perennemente al centro della scena. In apparenza la loro è una coppia da sitcom tradizionale: lui è il marito pasticcione ma adorabile, lei la moglie paziente che ne risolve silenziosamente i problemi. Questo è il mondo così come viene mostrato ogni volta che Kevin è presente: attraverso il filtro della sitcom. Seguendo la grammatica di questo format, il mondo di Kevin è una narrazione dominata dalle regole visive e stilistiche della comicità televisiva classica, con luci artificiali, risate registrate e conflitti che si risolvono sempre senza conseguenze reali. Qualsiasi

scena in cui appare il protagonista maschile è stilisticamente allestita come un classico sitcom multi-camera con pubblico in studio: l'illuminazione è calda e brillante, risate registrate accompagnano ogni battuta, un ritmo incalzante e personaggi dediti alle attività più assurde e infantili. Quando però viene meno la presenza di Kevin, ed Allison rimane da sola, la serie cambia radicalmente tono e forma. La risata scompare, l'immagine si fa più cupa e realistica, le stanze piccole e male illuminate, con un'atmosfera costantemente piovosa. Anche il ritmo dei dialoghi muta, adottando schemi più naturali e senza la scansione di una *punchline* ogni tre battute.

Nei momenti in cui Allison è lasciata a sé stessa, il racconto si concentra sulla sua vita interiore. In questa dimensione emerge una donna profondamente frustrata, consapevole di aver rinunciato a ogni ambizione personale per sostenere il ruolo del marito e per mantenere in piedi una finzione domestica che non le appartiene più. La dicotomia formale non è solo stilistica, ma rende visibile la frattura tra ciò che Allison è costretta a essere nel "mondo-sitcom" e ciò che è realmente.

*Figura 14 Confronto di stili della sitcom e del drama in Kevn Can F*** Himself*

Allison sente crescere dentro di sé un senso di angoscia che si manifesta anche a livello fisico, facendole rompere inavvertitamente oggetti. Tuttavia, non riesce a riconoscere la fonte del suo malessere da cui è di fatto emotivamente scollata, e progetta l'acquisto di una nuova casa, a simboleggiare una nuova vita. In prima battuta, quindi, Allison cerca di trovare una sua posizione

alle condizioni del mondo di Kevin. Infatti, il suo sogno a occhi aperti è spesso una scena idilliaca in cui i due coniugi appaiono vestiti come la classica famiglia americana anni Cinquanta, con la moglie che versa sorridente una birra al marito.

*Figura 15 Fotogramma da Kevin Can F*** Himself*

Quando però Kevin annuncia a tutti che non si trasferiranno, nonostante avesse dapprima acconsentito, Allison realizza traumaticamente che il mondo da sitcom di Kevin non prevede strutturalmente per lei alcuna possibilità di indipendenza e di riscatto. Le sue speranze svaniranno del tutto con la scoperta che Kevin ha dissipato tutti i loro risparmi, perciò anche volendo il sogno di una nuova casa (e di un nuovo inizio) è irrealizzabile.

Col procedere degli episodi, Allison comincia a interrogarsi sulla possibilità di sottrarsi a questa struttura soffocante. Inizialmente la sua idea di libertà prende la forma estrema di uccidere Kevin, per riprendere in mano la propria vita e sottrarsi a un sistema che le nega qualsiasi *agency*. Questo progetto, che attraversa la prima stagione, funziona soprattutto come catalizzatore narrativo: ciò che conta non è l'atto in sé (che di fatto non avverrà), ma il percorso di consapevolezza che porta Allison a riconoscere la violenza simbolica del ruolo che le è stato assegnato.

A poco a poco, infatti, Allison realizza di aver sacrificato tutta sé stessa in funzione dei bisogni infantili di Kevin: si è isolata dal mondo, perdendo amicizie, abbandonando ambizioni e speranze, lasciando il controllo della propria vita a un eterno Peter Pan. Nella seconda stagione la serie sposta l'attenzione dalla fantasia di fuga alla difficoltà reale del cambiamento. Allison prova a ricostruire un'identità autonoma, mentre il dispositivo comico che protegge Kevin comincia a

sgretolarsi. Le sue azioni, un tempo neutralizzate dalla risata, iniziano ad avere peso e conseguenze, e la serie mostra quanto il mondo della sitcom sia stato, per lui, una forma di impunità narrativa.

La storia di Allison è la storia, spesso rimossa, della maggior parte dei personaggi femminili delle sitcom tradizionali. Relegate al ruolo di mogli remissive, queste figure sono lasciate in secondo piano, votate alla cura della casa e del marito con servizievole passività, bersaglio di battute inappropriate, se non addirittura sessiste, e accusate di essere noiose perché, col loro senso di responsabilità, "fanno le guastafeste". Eppure, appaiono sempre sorridenti in una narrazione che le mette sistematicamente in disparte, per porre al centro l'ingombrante figura maschile. Come molte di queste mogli da sitcom, Allison è inizialmente unidimensionale, buona per qualche battuta e per la voce della ragione, ma poco più. Quando Kevin lascia la stanza, la luce cambia, l'inquadratura si sposta e Allison diventa personaggio a tutto tondo, con una storia alle spalle, il cui scopo non è servire da spalla al marito.

Lo spunto iniziale della creazione della serie è un evento specifico riguardante un'altra sitcom. Il titolo richiama *Kevin Can Wait*, che fu fortemente criticata per il modo in cui la moglie del protagonista (interpretata da Erinn Hayes) fu eliminata nella seconda stagione. Questa sitcom non stava riscuotendo i riscontri attesi, perciò la CBS decise di utilizzare la più nota e amata Leah Remini, puntando sulla chimica comica dei due attori protagonisti, già collaudata in *The King of Queens*. Il personaggio della prima moglie Donna viene fatto morire fuori scena, senza sviluppo emotivo o narrativo.

Pur non essendo una critica diretta di *Kevin Can Wait*, quell'episodio servì come punto di partenza per il team di *Kevin Can F**k Himself*, per riflettere sull'intercambiabilità dei ruoli femminili nelle sitcom, dove possono essere prese decisioni drastiche per ragioni industriali e non creative senza che la narrazione ne risenta più di tanto.

Il personaggio di Kevin appartiene a una linea più ampia di mariti da sitcom problematici. Valerie Armstrong lo descrive come il tipico "Masshole"[125] e sottolinea che caratteristiche come sfrontatezza, bravura apparente e sicurezza cieca in sé stessi sono comuni a molti mariti sitcom: sono figure il cui comportamento terribile è "assorbito" dalla forma comica, senza conseguenze apparenti[126]. La scelta stilistica di Armstrong è precisa: Kevin vive come protagonista della sua piccola sitcom, con un pubblico che ride a ogni sua azione, rendendo tutto accettabile e brillante nonostante i suoi comportamenti intollerabili. Nella serie si cerca di mostrare come molti mariti

[125] Termine colloquiale del Massachusetts per indicare una persona arrogante, prepotente o egoista, spesso associata a rudezza o comportamento scorretto, specialmente alla guida. È una combinazione di "Massachusetts" e "asshole".
[126] Han (2021), «How 'Kevin Can F--k Himself' created the best worst sitcom husband», https://mashable.com/article/kevin-can-f-himself-sitcom-husband-eric-petersen. Consultato il 17/02/2026.

dei classici sitcom siano ciecamente sicuri delle proprie idee, pieni di spavalderia e ardore senza alcun reale fondamento. L'attore protagonista Eric Petersen ha dichiarato in un'intervista di voler suscitare, con la propria interpretazione, sentimenti contraddittori nel pubblico, abituato a ridere di comportamenti che scopre essere problematici.

L'ironia architestuale di questa serie si declina come imitazione disturbante, grazie a cui un genere viene smascherato nelle sue premesse controverse tramite l'accostamento di un altro genere che lo smentisce e ne mostra la contraddittorietà. In questo senso, il contrasto tra la sitcom comica e i momenti realistici di Allison serve a offrire una prospettiva critica su un tipo di comicità che ha normalizzato ruoli e dinamiche di genere datati.

Attraverso un'imitazione estrema e disturbante delle convenzioni della situation comedy, la serie non denuncia questo meccanismo dall'esterno, ma lo lascia operare fino al punto in cui la risata non è più in grado di assorbirlo. È in questo scarto – tra la persistenza del codice comico della sitcom e l'impossibilità di leggerlo come tale – che la disparità di genere diventa visibile come effetto architestuale, e non come semplice contenuto tematico.

VI.2.2.3. Un genere alle sue estreme conseguenze: i videoclip musicali degli Infant Annihilator

L'ironia nasce dalla violazione delle norme, perciò ogni pratica che spinga i propri limiti al massimo rischia di trasformarsi in sé stessa in oggetto di ironia. Questo destino si manifesta con particolare evidenza nel metal estremo: sorto alla fine degli anni Ottanta, il genere ha visto band portare la sperimentazione sonora al suo eccesso più disturbante, attraverso velocità esorbitanti, distorsioni dissonanti, doppi pedali insistiti, growl e scream, e testi caratterizzati da violenza e brutalità senza compromessi. Pur sviluppandosi in direzioni diversissime – dal *death* al *black*, dal *brutal* alle sue più recenti derive – la trasgressione resta l'elemento trainante di questa congerie musicale, la cui logica consiste, secondo Kahn-Harris (2006: 66) in «to exceed, to burst boundaries and disturb»:

> The concept of transgression captures the central elements of the extreme metal music practices. […]. They are excessive, testing and breaking boundaries, invoking joys and terrors of formless oblivion within the collective, while simultaneously bolstering feelings of individual control and potency (Kahn-Harris, 2006: 30)

I gruppi appartenenti a questo universo, pur nella loro eterogeneità, condividono la volontà di portare alla ribalta «something that is formless, disgusting, terrifying and threatening» (*ivi:* 29). Questo strenuo inseguimento dello scandalo ha spesso prodotto risultati così estremi – dal sound

talvolta inascoltabile ai testi di una brutalità indicibile – da diventare difficili da prendere sul serio. In questo senso, il metal estremo apre lo spazio a un'ironia interna, che nasce proprio dall'eccesso dei codici del genere.

Un caso paradigmatico di ironia "accidentale" si ritrova nei Cannibal Corpse, storica band statunitense di *death metal*. I loro testi e le copertine, concentrati su omicidi, mutilazioni, perversioni, stupri, pedofilia, incesti e così via, si spingono a livelli così estremi da creare, in chi ascolta, un effetto grottesco e paradossale. Pur nascendo da un intento serio di shock e trasgressione, l'eccesso diventa involontariamente caricaturale. Lo dimostrano le cover dei loro dischi (il noto "Tomb Of The Mutilated" ha in copertina una donna dissanguata e crocifissa a cui viene praticato un *cunnilingus* da un uomo a sua volta dissanguato) e i testi delle loro canzoni a partire già dai titoli (per rimanere sullo stesso album: "Hammer Smashed Face", "I Cum Blood", "Addicted to Vaginal Skin", "Necropedophile").

Alcune band successive colgono questa ironia latente e la rendono deliberata. Sfruttando i codici del *death metal*, mantengono intatte le strutture musicali e visive del genere, ma veicolano contenuti così improponibili da smascherarne dall'interno le convenzioni. In questo senso si apre lo spazio per una riflessione critica sull'efficacia sovversiva del metal estremo, inizialmente nato come atto liberatorio in conflitto col mercato musicale mainstream, ma poi svuotato per l'ostentazione di oscenità a tutti i costi e per il gusto della provocazione fine a sé stessa.

Se nei Cannibal Corpse l'eccesso diventa involontariamente grottesco, negli Infant Annihilator esso è deliberatamente esasperato e trasformato in autoironia consapevole, dichiarata fin dal nome della band: «We wanted the song names and band name to be as completely over-the-top as our music so we thought Infant Annihilator would be fitting»[127]. Infatti, questa band *deathcore* porta avanti al contempo un'autocritica del metal estremo e una denuncia delle storture del pop creato a tavolino. Quest'ultimo versante risulta molto rilevante per la presente ricerca, perché si presenta in particolare attraverso due videoclip rilasciati dalla band: "Three Bastards" e "Motherless Miscarriage". Questi audiovisivi si fondano su una strategia ironica molto sottile. L'effetto ironico non emerge dal puro contrasto tra contenuto filmico e musica, ma dalla forza con cui il formato mainstream viene usato per veicolare contenuti che lo invalidano dall'interno, che però sono presenti fin dalle premesse. Viene portata allo scoperto la componente sessualizzante della maggior parte dei video pop tradizionali, fino a un livello di esplicitezza che provoca disagio nello spettatore.

[127] Intervista con Aaron Kitcher (2016), https://sin23ou.heavy.jp/?p=7652. Consultato il 20/02/2026.

I video sono nati in modo fortuito[128] e ideati successivamente alla stesura delle suddette canzoni, perciò i testi concorrono alla strategia ironica solo nella misura in cui stridono col tipo di musica che l'aspetto visivo preannuncia.

I videoclip adottano una grammatica visiva riconoscibile – centralità dei corpi performanti, montaggio ritmico, esposizione frontale alla camera, promessa implicita di intrattenimento – che rinvia al modello del videoclip mainstream. Il contrasto tra una grammatica filmica patinata da *boy band* e musica *death metal* di sottofondo crea inizialmente una sorta di parodia del videoclip mainstream, ma il meccanismo di ironia architestuale è innescato dall'arrivo di momenti di sessualità disturbante. "Motherless Miscarriage" è vera e propria pornografia. In apertura, il cantante Dickie Allen sotto la doccia inizia ad avere una fantasia, che è annunciata con un ameno cartello da teenager:

Figura 16 Fotogramma dal videoclip "Motherless Miscarriage" degli Infant Annihilator

Dopodiché, compaiono gli altri due componenti Eddie Pickard Aaron Kitcher nudi su un prato, rappresentati con colori vivaci e fotografia luccicante. Accompagnati dalla canzone *deathcore*, i due si atteggiano a *teen girls* ammiccanti che si scacciano uova addosso per richiamare fluidi corporei maschili e con momenti (tagliati) di sesso orale. Questi scorci erotici, raccontati come una fantasticheria adolescenziale, si concludono ironicamente con l'ultima inquadratura di Dickie Allen di spalle intento in un atto di autoerotismo, in modo da far coincidere l'"aborto spontaneo senza madre" del titolo con tale pratica.

[128] « The video for Decapitation Fornication was only made because our friend (and now guitarist of Black Tongue) James had just bought a new DSLR camera and wanted to use it for something. We were either going to film a nerf war video, or a music video and thank fuck we chose the music video haha. We just don't like taking ourselves too seriously and we just like to have fun» (*ibidem*).

In "Three Bastard" il richiamo ai videoclip pop è ancora più evidente. Mentre imperversano il doppio pedale incessante, le chitarre distorte a velocità rapidissima e urla inquietanti, la band si trova in una spiaggia spettacolare, con occhiali da sole e vestiti alla moda, atteggiandosi a *boy band* classica, simulandone le movenze tipiche e la complicità ammiccante con lo spettatore. La sessualità qui è presentata in modo ancor più grottesco. A un certo punto, infatti, i tre musicisti ingurgitano latte e poi lo vomitano addosso a uno dei componenti, chiudendo la sequenza sul suo viso imbrattato che non può non far pensare a certe scene pornografiche.

L'aspetto disturbante di questi audiovisivi non è dato tanto dall'oscenità così esplicita mostrata in modo grottesco in una sede inaspettata (ossia un video musicale), ma dal fatto che lo spettatore riconosce un format familiare (il videoclip pop mainstream) cui la componente sessuale non è estranea, anzi è suggerita continuamente. Il sabotaggio del genere avviene riprendendone le premesse interne (lo strisciante erotismo disseminato con sguardi ammiccanti, movenze allusive, coreografie sensuali, corpi in scoperti e desiderabili, e così via) e portandole fino in fondo, palesando così allo spettatore ciò che normalmente accetta senza vederne la problematicità. L'ironia architestuale riposa dunque non sulla mera giustapposizione di codici incompatibili (stile cinematografico e musica), ma nel contenuto pornografico iperbolico che risulta in fin dei conti coerente col gioco seduttivo del videoclip pop e con la sua costante sessualizzazione che sposta l'attenzione dello spettatore dalla qualità della musica a un desiderio sessuale preconfezionato. Per menzionare solo alcuni tra gli artisti pop più famosi, si pensi a Britney Spears vestita da liceale che balla in modo sensuale in "… Baby One More Time", alle figure femminili ammaliate e seducenti in "Everybody" dei Backstreet Boys, a Christina Aguilera in "Dirty", in costume e con dei pantaloni che le lasciano scoperto il fondoschiena, attorniata da ragazzi a torso nudo che le stanno addosso; o ancora a Beyoncé discinta che balla assumendo pose inequivocabilmente sessuali.

Figura 17 Fotogramma dal videoclip " ... Baby One More Time" di Britney Spears

.

Figura 18 Fotogramma dal videoclip "Everybody" dei Backstreet Boys

Figura 19 Fotogramma del videoclip di "Dirty" di Christina Aguilera

Figura 20 Fotogramma dal videoclip "Crazy in love" di Beyoncé

I seguenti fotogrammi (canonici del videoclip pop mainstream) mostrano quanto sia calcata la componente sessuale, con la quale si vuole far presa sul pubblico (spesso molto giovane), senza però arrivare mai allo scandalo grazie a patinature, sorrisi, estetizzazioni, così da risultare aproblematica. C'è una costante promessa suggerita, che proprio perché mai consumata riesce a passare come normale e tiene ancor più in pugno lo spettatore.

La forza dell'operazione degli Infant Annihilator sta nel suggerire che le oscenità lampanti rappresentate nei loro audiovisivi sono solo l'esplicitazione di ciò che nei video pop è onnipresente ma in modo allusivo, perciò socialmente accettabile. I video degli Infant Annihilator espongono ciò che rimane implicito, portandolo a un livello talmente estremo da rendere l'esperienza disturbante e impossibile da ignorare e tollerare. In questo modo, la seduzione non seduce, l'esposizione del corpo non produce desiderio "consumabile", l'intrattenimento non intrattiene.

Per questo i video degli Infant Annihilator non sono un caso di semplice parodia, perché non vi è una risata liberatoria da parte dello spettatore, ma una presa di coscienza repentina del proprio voyeurismo inconsapevole. Il formato mainstream non viene negato o abbandonato, ma reso impraticabile dall'interno: mantenendo intatte le proprie convenzioni, il videoclip ne espone il carattere ideologico, mostrando come la presunta innocenza del genere sia il risultato di un complesso dispositivo di regolazione del desiderio: la sessualità è ovunque, ma deve restare inattuata e priva di rischi.

VI.2.2.4. L'implosione del tutorial: HowToBasics

Il canale YouTube HowToBasic[129] costituisce un caso particolarmente visibile di ironia architestuale in ambiente digitale. Il suo funzionamento si fonda su un'imitazione perturbante del format dei tutorial *how-to*, un genere altamente codificato e orientato all'utilità, che viene sistematicamente sovvertito fino a degenerare in un nonsense caotico e distruttivo. Il canale nasce nel 2012 e, in una fase iniziale, propone effettivamente tutorial relativi ad azioni estremamente semplici, come *How to pick up an umbrella* o *How to pour drinks*. In una fase successiva, tuttavia, lo stile si stabilizza in un dispositivo fondato sulla trasgressione reiterata delle aspettative dell'utente. I titoli dei video, le miniature, le descrizioni e la presentazione complessiva del canale continuano a inscrivere i contenuti all'interno del genere tutorial, con una particolare enfasi sull'ambito culinario. Il contenuto effettivo dei video mostra invece un uomo non identificato, ripreso in soggettiva, che distrugge, lancia e manipola in modo deliberatamente eccessivo il cibo, producendo una messa in scena del caos. La distanza tra forma dichiarata e contenuto realizzato non è episodica, ma strutturale: il video continua a presentarsi come tutorial pur fallendo intenzionalmente nel realizzare ciò che il genere promette.

[129] HowToBasics, https://www.youtube.com/@HowToBasic. Consultato il 20/02/2026.

Figura 21 Esempio di miniatura di un video di HowToBasics

Il tutorial è infatti un genere fondato su un forte orientamento teleologico: chiarezza procedurale, utilità e conduzione verso un risultato pratico. In HowToBasic, questa architettura viene integralmente adottata sul piano formale (durata, serialità, inquadrature, titolazione), ma svuotata della propria funzione. L'ironia non nasce dunque dal contenuto in sé, bensì dalla persistenza della forma in assenza di finalità. La distruzione finale della pietanza o dell'oggetto da aggiustare – elemento ricorrente nella maggior parte dei video – rende esplicito il fallimento del testo rispetto al suo presupposto funzionale.

La ripetizione seriale di alcuni motivi ricorrenti, come il lancio delle uova o il gesto conclusivo di approvazione davanti al disastro prodotto, contribuisce a stabilizzare il dispositivo ironico. Lo spettatore non si attende più un tutorial funzionante, ma la reiterazione del fallimento stesso: l'aspettativa non viene delusa, bensì riorientata. In questo senso, l'ironia di HowToBasic non è occasionale, ma intrinseca alla struttura del testo, che continua a operare come tutorial pur avendo reso impossibile l'adempimento della funzione tutoriale.

Pur apparendo privo di senso sul piano contenutistico, il canale conta oltre 17 milioni di iscritti, segno di una forte riconoscibilità del dispositivo. Sul senso ultimo del progetto non è possibile esporsi in termini intenzionali, anche a causa dell'anonimato dell'autore; tuttavia, il funzionamento testuale del canale rende evidente un meccanismo ironico fondato sulla messa in crisi del genere come tale. Emblematico, in questo senso, è il falso *face reveal* pubblicato il 24 marzo 2018, che si risolve in una compilation di YouTuber celebri che rivendicano ironicamente la paternità del canale, prolungando l'anonimato e trasformandolo in un ulteriore elemento strutturale del progetto.

Nel complesso, HowToBasic mette in scena un'ironia che non riguarda ciò che viene mostrato, ma il fatto stesso che venga mostrato secondo un certo genere. Il tutorial non è semplicemente parodiato, ma eseguito fino al punto in cui la sua correttezza formale ne rivela la vacuità. In tal senso, il canale mostra come il genere tutorial possa continuare a funzionare come struttura riconoscibile anche nel momento in cui viene privato della sua ragion d'essere.

Altri *content creator* hanno evidenziato, con strategie differenti, la crisi del tutorial come forma discorsiva dominante nei media digitali. In particolare, Khaby Lame è diventato virale mostrando, senza parole, la soluzione ovvia a problemi che i tutorial tradizionali complicano inutilmente, spesso con il celebre gesto delle mani aperte e lo sguardo di sconcerto.

Figura 22 il tiktoker Khaby Lame

Conclusioni e prospettive

La ricerca ha mostrato come testi che presentano qualità ironiche a prescindere dalla conoscenza del contesto non sono affatto casi isolati, né prodotti di tecniche specifiche di singoli autori. Si tratta invece di una tipologia semiotica a tutti gli effetti, complementare alla più consueta ironia verbale, che necessita uno studio teorico approfondito. Del resto, come emerso soprattutto dalle analisi nel Capitolo VI, questo fenomeno era stato intercettato da molti studiosi in riferimento ad alcuni testi (si pensi al caso di Campanile o di Ceresa), ma non vi era a disposizione alcuna categoria soddisfacente per definirlo. Grazie ai risultati raccolti, è possibile dare un nome – ossia ironia architestuale – a quella casistica e soprattutto chiarirne meglio il funzionamento in virtù di un quadro teorico più ampio. La combinazione di un approccio demauriano, del dialogismo bachtiniano, della semiotica interpretativa echiana e della transtestualità genettiana si è rivelata proficua: ha consentito di illuminare alcuni aspetti importanti che consentono di riconoscere all'ironia architestuale una sua peculiarità, ma pur sempre in continuità con l'ironia verbale.

Ritengo che l'apporto di questa ricerca sia non soltanto quello di gettare una prima luce su un fenomeno poco indagato, ma anche di contribuire a un inquadramento complessivo dell'ironia come strategia semiotica, che può prendere di volta in volta una forma più propriamente verbale oppure architestuale. Se, già solo in relazione all'ironia verbale, le teorie più note (*Echoic-Mention Theory, Pretense Theory* e *Allusional-Pretense Theory*) mostrano non pochi limiti, il confronto con l'ironia architestuale ne scopre ancor più le criticità. Poiché partono da un paradigma che privilegia i processi cognitivi sottostanti e marginalizza la natura semiologica della lingua (e dunque anche la sua dimensione storico-sociale e testuale), un simile fenomeno non può trovare una spiegazione soddisfacente nel filone post-griceano. Perciò, questa specifica tipologia suscita interesse non solo di per sé, ma anche perché impone ancor più un serrato dialogo interdisciplinare e uno sguardo globale sull'ironia come modalità comunicativa generale.

Per non dare un taglio troppo compilativo alla rassegna critica degli approcci contemporanei, è stata inevitabile una selezione, lasciando fuori alcune sollecitazioni a cui in futuro varrebbe la pena dare uno sguardo. Si segnalano in particolare gli studi di Burgers e colleghi (in part. Burgers, 2010; Burgers, Van Mulken e Schellens, 2012, Burgers et a., In press), che rappresentano un tentativo di superare approcci esclusivamente locali o frasali all'ironia, ponendo l'attenzione su dimensioni testuali più ampie. In particolare, tali lavori mettono in evidenza come l'interpretazione ironica dipenda non solo da segnali linguistici puntuali, ma anche dall'appartenenza a specifici generi discorsivi. Pur muovendosi prevalentemente entro un quadro

sperimentale, l'approccio di questi studiosi potrebbe risultare utile nella misura in cui riconosce il ruolo delle strutture testuali nel guidare l'interpretazione del destinatario.

In senso più ampio, l'ironia architestuale mostra la necessità di soffermarsi sul nesso inscindibile tra semantica, pragmatica e testualità, intrinsecamente intrecciate nel terreno privilegiato dell'intertestualità. A tal proposito, ritornare a Bachtin, piuttosto che rifarsi agli autori che hanno esplicitamente tematizzato questa nozione, mi è parsa una scelta fruttuosa per interpretarla non come semplice rete tra testi, ma come forma di contesto enunciativo. Del resto, già Mizzau (1984) e Russo Cardona (2017) avevano colto le potenzialità del pensiero bachtiniano per lo studio dell'ironia. In questa ricerca si è portata fino in fondo l'indagine, arrivando così a delineare un quadro teorico capace di tenere insieme l'ironia tanto verbale quanto architestuale. La prosecuzione dello studio dovrebbe approfondire questo intreccio, affrontando anche il tema della metapragmaticità, competenza meno attenzionata rispetto alla più ristretta metalinguisticità.

Inoltre, questo lavoro mira a costruire un ponte tra lo studio dell'ironia come fenomeno comunicativo in chiave filosofico-linguistica e la riflessione di stampo critico-letterario sulla cosiddetta ironia postmoderna. Se i due filoni di ricerca si sono finora mossi sostanzialmente in parallelo, l'ironia architestuale potrebbe rappresentare un proficuo anello di congiunzione tra queste due aree di ricerca. Si avrebbe in particolare la possibilità di trasformare il concetto di "ironia postmoderna" in una categoria metastorica, di natura semiotica, adattabile all'analisi di testi anche di altre epoche. Infatti, come precisato più volte, l'ironia implica sempre una componente autoriflessiva: si tratta sempre di una messa in questione, per questo è tipica di quelle fasi storiche caratterizzate dall'urgenza di confrontarsi e di ripensare una tradizione formale percepita come esaurita, ma ancora operante. Nel secondo Novecento, questo senso di bilancio e di resa dei conti (spesso apocalittico) è più marcato perché la dirompenza delle avanguardie storiche ha pochi paragoni, se non altro nella portata, nella rapidità temporale e nella concomitanza in tutti gli ambiti artistici. L'estremo modernismo ha imposto un arresto dello sperimentalismo e una seria riflessione sulle possibilità di rinnovare le forme espressive pur dovendo convivere col peso della tradizione. Ciononostante, questo sentimento di essere alla fine di un'era, a cavallo tra l'esaurimento di un'eredità culturale e l'incertezza di una trasformazione, si riscontra ben prima del XX secolo. In questo senso, autori come Cervantes e Ariosto costituiscono esempi precoci di una riflessione ironica sulle forme ereditate. Infatti, le loro opere tematizzano l'impossibilità di servirsi in modo ingenuo della forma del romanzo cavalleresco e dei valori che rappresenta nella loro contemporaneità. Riprendendo *topoi* e stilemi di questo genere, li sottopongono a una decostruzione dall'interno, rendendo la forma tradizionale oggetto di riflessione e di problematizzazione. A proposito di Ariosto, Calvino scrive:

> Il suo rapporto verso la letteratura cavalleresca è complesso: egli poteva veder tutto soltanto attraverso la deformazione ironica, eppure mai rendeva meschine le virtù fondamentali che la cavalleria aveva espresse, mai abbassava la nozione di uomo che aveva animato quelle vicende, anche se a lui non restava che tradurle in un gioco ritmico e colorato. Ma voleva, così facendo, salvare qualcosa d'esse, in un mondo che già le aveva date per perdute, qualcosa che poteva essere salvato solo in quel modo […] (Calvino, 1991: 1223).

Del resto, si è accennato alle molte affinità tra l'ironia architestuale e il concetto di «ironia della finzione» utilizzato da Rivoletti (2014: XXI) in riferimento all'*Orlando Furioso*, indicando una strategia che, attraverso un insieme di tecniche metanarrative e intertestuali, svela continuamente al lettore la natura finzionale della narrazione, «prospettando durante la fruizione del testo una dialettica tra identificazione del soggetto nella storia inventata e sua consapevole presa di distanza dal mondo narrato».

La proposta di Rivoletti si rifà alla corrente sulla *Fiktionsironie*, sviluppatasi prevalentemente nell'ambito della teoria letteraria di area germanofona (cfr. in part. Heimrich, 1968). Tale filone di studi è stato escluso dalla presente ricerca per non spostare l'asse verso la critica letteraria, ma potrebbe in futuro offrire suggestioni interessanti, se non altro per espandere i campioni d'analisi. Questo campo si concentra infatti sulle forme di ironia che investono lo statuto finzionale del testo e il rapporto tra mondo narrato, istanza narrativa e ricezione, mettendo in questione la stabilità dei livelli diegetici e delle convenzioni finzionali. In questo senso, la *Fiktionsironie* agisce su un piano testuale e metatestuale, coinvolgendo l'intero assetto comunicativo dell'opera. Sulla stessa scia, varrebbe la pena considerare anche quegli studi che cercano di mettere in relazione l'ironia romantica con le forme di ironia postmoderna (cfr. in part. Quendler, 2001). Analizzare queste connessioni potrebbe arricchire la prospettiva interpretativa, mostrando come certe operazioni ironiche non siano semplicemente storicamente contingenti, ma si inscrivano in dinamiche testuali più ampie, andando ad arricchire la categoria semiotica di ironia architestuale.

Il presente lavoro non ha la pretesa di esaurire il tema dell'ironia architestuale; al contrario, si è proposto di mostrare la straordinaria fecondità di un ambito d'indagine tuttora largamente inesplorato, evidenziando quanto ancora c'è da chiarire. Il passo più urgente per ampliare il lavoro è probabilmente di ordine empirico. Per potersi infatti mettere alla ricerca di strumenti teorici più adeguati è necessario innanzitutto raccogliere una casistica più estesa del fenomeno, per avere una configurazione dettagliata delle varie manifestazioni che può assumere. Ovviamente, non ci si può aspettare di arrivare a formule predittive, perché, come detto, non è possibile stabilire a priori attraverso quali dispositivi può concretizzarsi questa particolare tipologia, costitutivamente legata all'indeterminatezza semantica.

Nell'indagine empirica potrebbe risultare più agevole muovere dall'analisi di un insieme di testi omogenei, selezionati in base alla loro affinità semiotica e alla condivisione del medesimo orizzonte storico-culturale, così da facilitare il confronto senza tuttavia appiattire la ricca pluridimensionalità del fenomeno. Eleggere una semiotica di riferimento potrebbe aiutare a individuare delle forme tipiche con cui l'ironia architestuale si manifesta in quei tipi di codici, ma l'obiettivo finale deve rimanere, in ogni caso, la definizione di un apparato metodologico flessibile, capace di applicarsi con pari efficacia a testi sia verbali sia pluricodici. Il criterio della strategia si è rivelato piuttosto efficace, anche perché dissimulazione e simulazione sono aspetti che caratterizzano anche l'ironia verbale, tuttavia è importante individuarne altri.

Nell'ambito letterario, è plausibile ipotizzare una maggiore incidenza del fenomeno nei testi sperimentali novecenteschi, per le ragioni più volte discusse nel corso della ricerca. In prima battuta, verrebbe da prescegliere la prosa narrativa, anche alla luce delle osservazioni di Bachtin, che individua nel romanzo il luogo privilegiato del manifestarsi della polifonia. Tuttavia, l'ironia architestuale tende a manifestarsi con maggiore frequenza ed efficacia in relazione a generi dotati di norme fortemente stabilizzate, poiché è proprio la riconoscibilità di tali norme a rendere percepibile la loro violazione. Sotto questo profilo, la poesia presenta un sistema di convenzioni – metriche, ritmiche e formali – generalmente più codificato e stringente rispetto alla prosa, il che la renderebbe, in linea teorica, un terreno particolarmente favorevole all'attivazione di effetti ironici di tipo architestuale. In effetti, tra i casi inizialmente presi in considerazione figuravano anche dei componimenti tratti da *Nel silenzio campale* (1990), in cui Paolo Volponi richiama e al tempo stesso decostruisce schemi metrico-rimici convenzionali. Tuttavia, l'analisi di testi poetici comporta il rischio di spostare l'attenzione verso dinamiche prevalentemente ipertestuali, poiché le norme poetiche sono spesso altamente specifiche e ancorate a tradizioni formali puntuali. La prosa, presentando un sistema normativo meno rigidamente codificato, tende invece a operare su convenzioni linguistiche e discorsive più generali, più facilmente riconducibili a strutture architestuali condivise. In questo senso, essa si presta in modo più diretto all'analisi di forme di ironia che agiscono senza richiedere un ancoraggio a modelli formali storicamente circoscritti.

Un ulteriore elemento guida nella ricerca empirica riguarda il tipo di pubblico cui i diversi generi si rivolgono. In particolare, laddove il pubblico è ampio e composito, le convenzioni di genere tendono a essere enfatizzate, poiché devono risultare immediatamente riconoscibili a destinatari con competenze eterogenee. Proprio questa forte visibilità delle norme costituisce una condizione favorevole all'attivazione di forme di ironia che agiscono a livello architestuale. In tale prospettiva, è plausibile che il fenomeno si manifesti con maggiore frequenza in relazione a generi riconducibili alla cultura di consumo, in larga parte audiovisivi, caratterizzati da un alto grado di

standardizzazione e da una circolazione su larga scala. Tuttavia, come intravisto nelle analisi della presente ricerca, più che nei testi pienamente interni a tali generi, l'ironia architestuale tende a emergere in opere che li riprendono in chiave riflessiva o problematizzante (come *Rabbits* e *Kevin Can F*** Himself*, cfr. *supra*, VI.2.2). I testi che appartengono stabilmente a un genere di intrattenimento, infatti, hanno come obiettivo primario la soddisfazione delle aspettative del pubblico e difficilmente mettono in atto violazioni tali da compromettere la fruibilità del genere stesso.

Gli audiovisivi, inoltre, si prestano meglio al fenomeno per ragioni strutturali. Come notato nel Capitolo VI, nei testi pluricodici la costruzione della cornice architestuale può avvenire attraverso la convergenza simultanea di più risorse semiotiche. Questa compresenza di codici consente di rendere immediatamente saliente la norma di riferimento, facilitandone il riconoscimento da parte del destinatario. Al contrario, nei testi esclusivamente linguistici la messa in scena di una norma architestuale risulta generalmente meno immediata, fuorché per generi altamente convenzionalizzati (come la fiaba). La natura lineare del significante verbale comporta infatti una temporalità interpretativa più distesa, basata su un accumulo progressivo di indizi architestuali – come formule stereotipiche o strutture ricorrenti – che tende a distribuire nel tempo l'effetto di riconoscimento. I prodotti audiovisivi, invece, possono attivare simultaneamente molteplici livelli espressivi (inquadratura, montaggio, fotografia, scenografia, colonna sonora, organizzazione narrativa e così via), condensando in uno spazio temporale ridotto una quantità elevata di elementi convenzionali. Tale caratteristica è strettamente connessa alle modalità di fruizione proprie di queste semiotiche: mentre la lettura consente al destinatario un controllo relativamente ampio sui tempi dell'interpretazione, la visione audiovisiva impone una scansione temporale più rigida, riducendo le possibilità di sospensione. A ciò si aggiunge il fatto che molti testi audiovisivi fanno riferimento a generi orientati a un pubblico ampio e pertanto molto standardizzati. Proprio questa diffusione e condivisione delle convenzioni rendono particolarmente efficace la loro esibizione ipertrofica come meccanismo di riflessione metatestuale.

I possibili sviluppi teorici della ricerca potrebbero articolarsi lungo più direttrici. Innanzitutto, nella presente ricerca ci si è concentrati sul versante del testo, poiché è apparso prioritario delineare in primo luogo i meccanismi formali attraverso cui l'ironia architestuale si realizza. Un passo promettente potrebbe essere spostarsi verso il versante del ricevente: osservare come questi riconosce la norma violata, riorganizza le informazioni disponibili e ripristina coerenza e senso permetterebbe di comprendere più a fondo le operazioni inferenziali sottese all'effetto ironico. Ovviamente, data la natura intrinsecamente dialogica del testo, l'analisi non può limitarsi a uno solo dei due poli: l'osservazione dei processi inferenziali del ricevente deve tenere conto della

struttura testuale e delle convenzioni messe in gioco. Da questo punto di vista, sarebbe però maggiormente enfatizzato un approccio interdisciplinare, reintroducendo e integrando anche strumenti provenienti dalle scienze cognitive.

In questa prospettiva, potrebbe rivelarsi particolarmente utile il concetto di *frame-shifting* (Coulson, 2001), con cui si intende la «semantic reanalysis in which existing elements in the contextual representation are reorganized into a new frame». Si tratta quindi di un processo di spostamento interpretativo in cui il lettore si muove tra *frame* di riferimento differenti in presenza di un'incongruenza, per risanarla. L'ironia agisce proprio stimolando questo movimento, inducendo a una costante ridefinizione delle aspettative e a una negoziazione dinamica tra livelli semantici, pragmatici e testuali.

Tentativi in questa direzione sono già iniziati. La stessa Coulson (cfr. anche Coulson e Bergen, 2006) ha cercato di inquadrare lo *humour* come caso di *frame-shifting*. Ritchie (2005) ha applicato questo stesso modello all'ironia, mostrando come essa sembri funzionare attraverso la creazione di un contrasto tra un *frame* iniziale, convenzionalmente atteso, e un *frame* alternativo, sovversivo o inatteso, che stimola il ricevente a riorganizzare le informazioni e a ricalcolare le aspettative. Tuttavia, questo studio si interessa alla dinamica cognitiva dell'ironia, ma da solo non coglie l'interazione tra testo, ricevente e norme condivise, indicando quindi la necessità di integrazioni interdisciplinari. Riferirsi al *frame-shifting* nello studio dell'ironia aprirebbe la strada a una comprensione più integrata dei meccanismi cognitivi che la rendono così efficace.

In ogni caso, risulta cruciale il concetto di *frame*, che qui si è esplorato soprattutto in relazione alle sceneggiature intertestuali echiane. Prima ancora di guardare alla proposta di Coulson, è opportuno tornare alla *Frame Semantics* di Fillmore, dove la nozione è di natura linguistica, non meramente cognitiva. Come evidenzia Marmo (cfr. introd. a Fillmore, 2017), la semantica dei *frame* presenta molte affinità con la semiotica interpretativa di Eco. Con *frame* Fillmore (2017: 13) intende «ciascun sistema di scelte linguistiche che possono essere associate con esempi prototipici di scene», «le risorse specificamente lessico-grammaticali presenti in una lingua data per nominare e descrivere le categorie e le relazioni che si trovano negli schemi» (*ivi*: 41). Il *frame* non è un quadro statico, ma una situazione dinamica: evoca cioè una storia che possiamo ricostruire a grandi linee a partire da elementi impliciti, anche se il testo successivo non ci fornisce ulteriori elementi, e guida i processi interpretativi del ricevente attraverso l'attivazione di conoscenze schematizzate:

> Un *frame* è evocato quando l'interprete, cercando di dar senso a un frammento di un testo, è in grado di assegnarvi un'interpretazione disponendo il suo contenuto in uno schema conosciuto indipendentemente dal testo. Un *frame* è evocato dal testo se

> qualche forma o modello linguistico è convenzionalmente associato al *frame* in questione. Per esempio, nella frase «Non apriamo mai i regali fino alla mattina» non si nomina il Natale, ciononostante gli interpreti che condividono certe esperienze culturali (nella terminologia qui suggerita), invocheranno immediatamente un contesto natalizio; sostituendo il nome comune regali con regali di Natale, abbiamo introdotto una parola che evoca lo stesso contesto (*ivi*: 124).

Questo richiama direttamente l'idea echiana del semema come «testo virtuale» che dà accesso a un mondo possibile e la nozione che la comprensione del testo implichi il recupero e l'assemblaggio di *frame* evocati dal contenuto lessicale, per ricomporre la visione del mondo proposta dal testo (cfr. Eco 1979; 1984).

Oltretutto, nel contesto della *U-Semantics*, la semantica della comprensione contrapposta sia alla semantica logico-filosofica (*T-Semantics*) che alla semantica strutturale, Fillmore sostiene che i *frame* abbiano un ruolo essenziale nel guidare i processi interpretativi. Nello studio dell'ironia architestuale, la nozione di *frame* potrebbe essere il *medium* per non rifarsi direttamente alle categorie tipicamente associate all'architestualità (genere, tipo, registro e così via), le quali – come abbiamo visto – sono estremamente problematiche, oscure nel modo di interagire fra loro, e difficili da trattare prescindendo dalle loro evoluzioni storiche. Il *frame*, invece, travalica i confini di una specifica tradizione, pur conservando una matrice linguistica e, per estensione, una profonda radice culturale. Inoltre, questa teoria mira anch'essa a superare la dicotomia tra semantica e pragmatica. La semantica non può essere separata dai processi cognitivi di costruzione del senso: come sottolinea Violi (1997), i significati convenzionalmente associati alle forme linguistiche sono parte integrante della nostra conoscenza esperienziale e inferenziale, e pur essendo determinati dall'uso, esercitano vincoli più cogenti nel processo interpretativo rispetto ad altre informazioni enciclopediche.

In campo filosofico, non si è potuta trattare l'estetica della ricezione sviluppata dalla Scuola di Costanza, in particolare nel pensiero di Wolfgang Iser. Questa tradizione potrebbe ulteriormente chiarire quanto già emerge dalla semiotica interpretativa di Eco. In entrambi i casi, il senso del testo non è concepito come interamente dato, ma come il risultato di un processo interpretativo che coinvolge attivamente il lettore. La nozione echiana di Lettore Modello presenta evidenti punti di contatto con il lettore implicito iseriano, così come l'attenzione per l'orizzonte d'attesa e per le competenze enciclopediche necessarie all'attualizzazione del testo. Pur muovendosi entro quadri teorici distinti – semiotico da un lato, fenomenologico-ermeneutico dall'altro – entrambe le prospettive condividono l'idea che la testualità si definisca in relazione alle strategie di cooperazione interpretativa che essa sollecita.

Infine, da un punto di vista non strettamente scientifico, l'esplorazione dell'ironia architestuale assume un rilievo particolare come esercizio di consapevolezza critica, in quanto consente di riconoscere i meccanismi di condizionamento da parte del testo in un momento storico di vera e propria ipertrofia testuale. In questa prospettiva, riemerge l'ambiguità etico-sociale della strategia, più volte evidenziata nel corso della presente ricerca. Se da un lato l'ironia può funzionare come dispositivo di smascheramento, rendendo visibili norme e presupposti altrimenti naturalizzati, dall'altro può anche piegare tale smascheramento a una nuova forma di manipolazione, tanto più efficace quanto più fondata sulla dichiarata consapevolezza del meccanismo stesso, come avviene emblematicamente nello spot di Fedez (cfr. *supra*, VI.2.1.1).

Proprio per questo, l'analisi dell'ironia architestuale non può esaurirsi nella descrizione delle sue strutture o dei suoi effetti, ma implica la necessità di allertare il ricevente rispetto al funzionamento di una strategia discorsiva estremamente persuasiva. È in questo senso che l'ironia architestuale non si esaurisce nella dimensione di mero oggetto teorico, ma si configura come un osservatorio privilegiato per indagare le dinamiche tra forma, senso e potere simbolico. Così come è stata indagata in questo lavoro, essa mette in luce un paradosso che attraversa molte pratiche discorsive: la possibilità di smascherare le forme senza poterle davvero abbandonare. D'altra parte, come si è mostrato, le convenzioni e norme architestuali non sono qualcosa che si può abbandonare, sono aspetti fisiologici del funzionamento stesso della lingua.

In ultima istanza, la posta in gioco non è stabilire se l'ironia sia intrinsecamente critica o conservatrice, quanto piuttosto riconoscere nell'interpretazione non un gesto neutro, ma un atto di responsabilità, e indagare le condizioni e le contingenze che consentono alla strategia ironica di generare consapevolezza, evitando che scada in una prassi rituale capace di disinnescare, anziché alimentare, la spinta critica.

Bibliografia

Adam, J.-M. (2005) *La linguistique textuelle: introduction à l'analyse textuelle des discours*. Paris: A. Colin.

Agostino (2001) *La città di Dio*. Milano: Bompiani.

Allen, R. (2007) «Romantic Irony», *Hitchcock's Romantic Irony*. New York: Columbia University Press, pp. 3–37.

Almansi, G. (1984) *Amica ironia*. Milano: Garzanti.

Almansi, Giorgio (1986) «Il pensiero a retromarcia», in Guido Almansi, *La ragion comica*. 1. ed. Milano: Feltrinelli (Saggi), pp. 31–41.

Alotaibi, Y. (2017) «A New Analysis of Verbal Irony», *International Journal of Applied Linguistics and English Literature*, 6(5), p. 154.

Amante, D.J. (1981) «The Theory of Ironic Speech Acts», *Poetics Today*, 2(2), pp. 77–96. Disponibile su: https://doi.org/10.2307/1772191.

Aristofane (2001) *Nuvole*. Tradotto da A. Grilli. Milano: Mondadori.

Aristofane (2006) *Uccelli*. A cura di A. Grilli. Milano: Rizzoli.

Aristofane (2012) *Vespe*. A cura di E. Fabbro. Milano: Rizzoli.

Aristotele (2019) *Etica Nicomachea*. edizione .epub: Laterza.

Arroyo, S. *et al.* (1993) «Mirth, laughter and gelastic seizures», *Brain*, 116(4), pp. 757–780.

Attardo, S. (2001) «Humor and Irony in Interaction From Mode Adoption to Failure of Detection», in L. Anolli, R. Ciceri, e G. Riva (a c. di) *Say Not to Say: New Perspectives on Miscommunication*. Amsterdam: IOS Press, pp. 159–179.

Austin, J.L. (1962) *How To Do Things With Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. A cura di J.O. Urmson. Oxford: Oxford University Press.

Austin, J.L. (1987) *Come fare cose con le parole*. Genova: Marietti.

Bachtin, M. (1975a) *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.

Bachtin, M. (1975b) «Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria», in M. Bachtin, *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi.

Bachtin, M. (1975c) «La parola nel romanzo», in M. Bachtin, *Estetica e romanzo*. Torino: Einaudi, pp. 67–230.

Bachtin, M. (1988a) «Il problema dei generi del discorso», *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi, pp. 245–290.

Bachtin, M. (1988b) «Il problema del testo nella linguistica, nella filologia e nelle altre scienze umane», in M. Bachtin, *L'autore e l'eroe. Teoria letteraria e scienze umane*. Torino: Einaudi, pp. 291–319.

Bachtin, M. (2002) *Dostoevskij: poetica e stilistica*. Torino: Einaudi.

Bar-Hillel, Y. (1970) «Communication and argumentation in pragmatic languages», *Linguaggi nella società e nella tecnica*. Milano: Comunità.

Barker, S.J. (2004) *Renewing Meaning: A Speech-Act Theoretic Approach*. Oxford: Oxford University Press.

Barth, J. (1984) *The Friday Book: Essays and Other Nonfiction*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press.

Barth, J. (1988) *Lost in the Funhouse: Fiction for Print, Tape, Live Voice*. New York: Anchor books Doubleday.

Barthes, R. (1984) «La mort de l'auteur», in R. Barthes, *Le Bruissement de la langue : Essais critiques IV*. Paris: Éditions du Seuil.

Barthes, R. (1998) *S/Z*. Oxford: Blackwell.

Bartholini, I.M. (1997) «Giochi linguistici e agire comunicativo», in E. Monti (a c. di). Milano: Franco Angeli, pp. 263–307.

Basile, G. (1996) *Sull'enantiosemia. Teoria e storia di un problema di polisemia*. Università degli Studi della Calabria: Centro Editoriale e Librario.

Beaugrande, R.A. de e Dressler, W.U. (1984) *Introduzione alla linguistica testuale*. Bologna: Il Mulino.

Behler, E. (1972) *Klassische Ironie, romantische Ironie, tragische Ironie*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Belaj, B. e Faletar, G.T. (2022) «Verbal and situational irony: On the conceptual mechanisms underlying two patterns of irony», in M. Brdar e R. Brdar-Szabó (a c. di) *Figurative Thought and Language*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 185–212.

Benjamin, W. (1999) *Il dramma barocco tedesco*. Nuova ed. Torino: Einaudi.

Bényei, T. (1995) «Ironic Parody or Parodistic Irony? Irony, Parody, Postmodernism and the Novel», *Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)*, 1(1), pp. 89–123.

Benzoni, P. (2012) «L'umorismo debordante di Achille Campanile. Spunti per una fenomenologia del comico fuori posto», in C.C.M. Maeder, G.P. Giudicetti, e A. Mélan (a c. di) *Dalla tragedia al giallo. Comico fuori posto e comico volontario*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 181–201.

Bergson, H. (1990) *Il riso. Saggio sul significato del comico*. Milano: Feltrinelli.

Bernardelli, A. (a c. di) (2010) *La rete intertestuale. Percorsi tra testi, discorsi e immagini*. Perugia: Morlacchi editore.

Bernardelli, A. (2018) *Che cos'è l'intertestualità*. 1. ed., 1. rist. Roma: Carocci.

Bertuccelli, M. (2018) «Irony as a complex attitude», *Lingue Linguaggi*, 17, pp. 73–96.

Bianchi, C. (2003) *Pragmatica del linguaggio*. 1. ed. Roma: GLF editori Laterza (Biblioteca essenziale Laterza, 59).

Bianchi, C. (2009) *Pragmatica cognitiva: i meccanismi della comunicazione*. Roma: Laterza (Manuali Laterza, 273).

Bohrer, K.H. (1989) *Die Kritik der Romantik: der Verdacht der Philosophie gegen die literarische Moderne*. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Bonazzi, M. (2010) *I Sofisti*. Roma: Carocci.

Bonazzi, M. (2017) *Atene Città Inquieta*. Torino: Einaudi.

Booth, W.C. (1974) *A Rhetoric of Irony*. Chicago (Ill.) London: the University of Chicago press.

Bota, C. (2011) «Is Coseriu's Framework a "Cognitive" One? Comments on Jordan Zlatev's Article "From Cognitive to Integral Linguistics and Back Again"», *Intellectica. Revue de l'Association pour la Recherche Cognitive*, 56(2), pp. 315–319.

Briasco, L. (2013) «Dall'ironia all'omaggio: un'ipotesi su David Foster Wallace», *Ácoma - Rivista Internazionale di Studi Nord-Americani*, 4, pp. 73–86.

Briasco, L. (2020) *Americana. Libri, autori e storie dell'America contemporanea*. Roma: minimum fax.

Brondino, A. (2023a) «Intertextual Irony: Between Relevance Theory and Umberto Eco», *Forum for Modern Language Studies*, 59(2), pp. 165–182.

Brondino, A. (2023b) «Romantic Irony as a Source of Value Judgment in Modernism and New Criticism», *CoSMo| Comparative Studies in Modernism | Rivista del Centro Studi Arti della Modernità*, pp. 115-126.

Burgers, C. (2010) *Verbal irony: Use and effects in written discourse*. Enschede/Nijmegen: Ipskamp Drukkers.

Burgers, C., Van Mulken, M. e Schellens, P.J. (2012) «Verbal Irony: Differences in Usage Across Written Genres», *Journal of Language and Social Psychology*, 31(3), pp. 290–310.

Burgers, C., Van Mulken, M. e Schellens, P.J. (In press) «The use of co-textual irony markers in written discourse», *Humor: International Journal of Humor Researc* [Preprint].

Burn, S. (a c. di) (2012) *Conversations with David Foster Wallace*. Jackson: University Press of Mississippi.

Caffi, C. (2017) *Pragmatica: sei lezioni*. Roma: Carocci.

Calaresu, E. (2004) *Testuali parole. La dimensione pragmatica e testuale del discorso riportato*. Milano: FrancoAngeli.

Calaresu, E. (2022) *La dialogicità nei testi scritti: tracce e segnali dell'interazione tra autore e lettore*. Ospedaletto-Pisa: Pacini editore.

Calaresu, E. (2023) «Osservazioni pragmatiche (e un po' irriverenti) sulla parodia», in D. Mastrantonio e E. Salvatore (a c. di) *Forme, strutture e didattica dell'italiano. Studi per i 60 anni di Massimo Palermo*. Edizioni Università per Stranieri di Siena, pp. 379–390.

Calvino, I. (1979) *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano: Mondadori.

Calvino, I. (1991) «Introduzione inedita 1960 ai Nostri antenati», in I. Calvino, *Romanzi e racconti*. 1. ed. I meridiani. A cura di C. Milanini, M. Barenghi, e B. Falcetto. Milano: A. Mondadori, pp. 1220–1224.

Campana, F. (2020a) «La concezione hegeliana dell'ironia e il corso berlinese del 1828-29», *Studi di Estetica*, (16), pp. 129–145.

Campana, F. (2020b) «L'ironia di Antigone nella lettura di Hegel», *Morale, etica, religione tra filosofia classica tedesca e pensiero contemporaneo*. Padova: Padova University Press, pp. 457–472.

Caputi, J. (2007) «Green Consciousness: Earth-Based Myth and Meaning in Shrek», *Ethics and the Environment*, 12(2), pp. 23–44.

Caruana, F. (2018) «La Teoria dell'Interazione Sociale. Una Prospettiva Neuro-Pragmatista sul Riso», *I castelli di Yale online*, volume V, pp. 367-397.

Cataldi, P. e Luperini, R. (1999) *La scrittura e l'interpretazione: storia della letteratura italiana nel quadro della civiltà e della letteratura dell'Occidente*. Palermo: Palumbo.

Cataluccio, F.M. (2016) «Kafka comico», *Doppiozero*, 3 gennaio. Disponibile su: https://www.doppiozero.com/kafka-comico.

Ceresa, A. (1967) *La figlia prodiga*. 1. ed. Baldini+Castoldi-La nave di Teseo. Milano: La tartaruga.

Ceserani, R. (1997) *Raccontare il postmoderno*. Torino: Bollati Boringhieri

Charolles, M. (1983) «Coherence as a principle in the interpretation of discourse», *Text - Interdisciplinary Journal for the Study of Discourse*, 3(1). https://doi.org/10.1515/text.1.1983.3.1.71.

Charolles, M. (1989) «Coherence as a Principle in the Regulation of Discursive Production», in W. Heydrich et al. (a c. di) *Connexity and Coherence*. De Gruyter, pp. 3–15.

Cicerone, M.T. (1970) *Opere retoriche. De oratore, Brutus, Orator. Vol. I*. Torino: UTET.

Cicerone, M.T. (2022) *Academica: l'arte del dubbio*. A cura di D. Di Rienzo. Milano: BUR Rizzoli.

Clark, H.H. (1996) *Using Language*. Cambridge: Cambridge University Press.

Clark, H.H. e Gerrig, R.J. (1984) «On the Pretense Theory of Irony», *Journal of Experimental Psychology: General*, 113(1), pp. 121–126.

Clark, M. (1970) «Humor and Incongruity», *Philosophy*, 45, pp. 20–32.

Clift, R. (1999) «Irony in Conversation», *Language in Society*, 28(4), pp. 523–553.

Colebrook, C. (2004) *Irony*. London: Routledge.

Colston, H.L. (2000) «On Necessary Conditions for Verbal Irony Comprehension», *Pragmatics & Cognition*, 8(2), pp. 277–324.

Colston, H.L. (2017) «Irony performance and perception: What underlies verbal, situational and other ironies?», in A. Athanasiadou e H.L. Colston (a c. di) *Figurative Thought and Language*. Amsterdam: John Benjamins, pp. 19–42.

Colston, H.L. e Gibbs, R.W. (a c. di) (2007) *Irony in Language and Thought: A Cognitive Science Reader*. New York: Lawrence Erlbaum Associates.

Cometa, M. (2019) «Incomprensibilità e ironia. Filosofia e letteratura in Friedrich Schlegel e Paul de Man», *Rivista di estetica*, (70), pp. 31–48.

Conte, M.-E. (1999) *Condizioni di coerenza: ricerche di linguistica testuale*. Nuova ed. con l'aggiunta di due saggi. Alessandria: Edizioni dell'Orso.

Corti, M. (1972) «I generi letterari in prospettiva semiologica», *Strumenti critici*, 17, pp. 1–18.

Corti, M. (1990) *Principi della comunicazione letteraria: introduzione alla semiotica della letteratura*. Milano: Bompiani.

Coseriu, E. (1985) «Linguistic Competence: What Is It Really?», *The Modern Language Review*, 80(4), pp. xxv–xxxv.

Coseriu, E. (2002) *Linguistica del testo: introduzione a una ermeneutica del senso*. Roma: Carocci.

Coseriu, E. (2007) *Il linguaggio e l'uomo attuale. Saggi di filosofia del linguaggio*. Verona: Edizioni Centro Studi Campostrini.

Coseriu, E. (2021) *Sistema, norma e parola*. Roma: Aracne.

Coulson, S. (2001) *Semantic Leaps: Frame-Shifting and Conceptual Blending in Meaning Construction*. Cambridge ; New York: Cambridge University Press.

Coulson, S. e Bergen, B. (2006) «Frame-shifting humor in simulation-based language understanding», *IEEE Intelligent Systems*, 12(2), pp. 59–62.

Currie, G. (2006) «Why Irony is Pretence», in S. Nichols (a c. di) *The Architecture of the Imagination*. 1ª ed. Oxford: Oxford University Press, pp. 111–134.

D'Amico, M. (2001) «Introduzione», in A. Campanile, *Tragedie in due battute*. Milano: Rizzoli.

Dane, J.A. (2011) *The Critical Mythology of Irony*. Athens: University of Georgia Press.

Dardano, M. (1992) «Testi misti», in B. Moretti, D. Petrini, e S. Bianconi (a c. di) *Linee di tendenza dell'italiano contemporaneo. Atti del XXV congresso internazionale della Società di Linguistica Italiana (Lugano, 19-21 settembre 1991)*. Roma: Bulzoni, pp. 323–352.

De Man, P. (1983) *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Second edition revised*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

De Man, P. (1997) *Aesthetic Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

De Mauro, T. (1965) *Introduzione alla semantica*. Bari-Roma: Laterza.

De Mauro, T. (1967) «Introduzione, Notizie biografiche e critiche su Ferdinand de Saussure, Note», in F. de Saussure, *Corso di linguistica generale*. Roma-Bari: Laterza, p. V–XXIII; 283 354; 365-486.

De Mauro, T. (1971) *Senso e significato. Studi di semantica teorica e storica*. Bari: Adriatica.

De Mauro, T. (1982) *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*. Bari-Roma: Laterza.

De Mauro, T. (2002) *Prima lezione sul linguaggio*. Roma-Bari: Laterza.

De Mauro, T. (2008) *Lezioni di linguistica teorica*. Roma-Bari: Laterza (Manuali Laterza).

De Mauro, T. e Fortuna, S. (1995) «Eticità e linguaggio», in P. Montani (a c. di) *Senso e storia dell'estetica. Studi offerti a Emilio Garroni per il suo settantesimo compleanno*. Parma: Pratiche.

De Palo, M. (2016) *Saussure e gli strutturalismi: il soggetto parlante nel pensiero linguistico del Novecento*. Roma: Carocci.

De Toledo y Huerta, Á.S.O. (2018) «¿Tradiciones discursivas o tradicionalidad? ¿Gramaticalización o sintactización? Difusión y declive de las construcciones modales con infinitivo antepuesto», in J.L.G. Alconchel, F.J.H.R.D. Loizaga, e D.M.S. Rivera (a c. di) *Procesos de textualización y gramaticalización en la historia del español*. Iberoamericana Vervuert, pp. 79–134.

Deleuze, G. e Agamben, G. (a c. di) (1998) *Bartleby: la formula della creazione*. 2. ed. Macerata: Quodlibet.

Derrida, J. (2012) *Della grammatologia*. Milano: Jaca Book.

Dews, S. e Winner, E. (1999) «Obligatory processing of literal and nonliteral meanings in verbal irony», *Journal of Pragmatics*, 31(12), pp. 1579–1599.

D'Intino, F. (2019) *La caduta e il ritorno: cinque movimenti dell'immaginario romantico leopardiano*. Prima edizione. Macerata: Quodlibet.

Diodato, F. (2012) «La comunicazione fra discorso e testo», *Filosofie della comunicazione. Tra semiotica, linguistica e scienze sociali*. Roma: Carocci.

Diodato, F. (2013) *Teorie semantiche: dal segno al testo*. Napoli: Liguori.

Diodato, F. (2017) «Tullio De Mauro: la pragmaticità radicale del linguaggio come soluzione all'antinomia saussuriana del sistema», *Blityri*, 2, pp. 139–158.

Donatus, A. (2019) *Ars Maior*, *DigilibLT - Biblioteca digitale di testi latini tardoantichi*. Disponibile su: https://digiliblt.unipmn.it/teidocs/idno/DLT000156 (Consultato: 25 febbraio 2026).

Ducrot, O. e Todorov, T. (1972) «Testo», in O. Ducrot e T. Todorov, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*. ISEDI Istituto Editoriale Internazionale, pp. 322–328.

Duff, D. (2002) «Intertextuality versus Genre Theory: Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre», *Paragraph*, 25(1), pp. 54–73.

Dunbar, R.I.M. (2012) «Bridging the bonding gap: the transition from primates to humans», *Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences*, 367(1597), pp. 1837–1846.

Dynel, M. (a c. di) (2013a) *Developments in Linguistic Humour Theory*. Amsterdam: John Benjamins.

Dynel, M. (2013b) «When does irony tickle the hearer?: Towards capturing the characteristics of humorous irony», in M. Dynel (a c. di) *Topics in Humor Research*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 289–320.

Dynel, M. (2024) «Irony and Humour», in R.W. Gibbs e H.L. Colston (a c. di) *The Cambridge Handbook of Irony and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 237–254.

Eagleton, T. (2019) *Humour*. New Haven ; London: Yale University Press.

Eco, U. (1979) *Lector in fabula. La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: La nave di Teseo.

Eco, U. (1990) *I limiti dell'interpretazione*. Milano: La nave di Teseo.

Eco, U. (1998) *Tra menzogna e ironia*. Milano: Bompiani.

Eco, U. (2010a) *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.

Eco, U. (2010b) «Postille a "Il nome della rosa"», *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani.

Eco, U. (2016) *Sulla letteratura*. Milano: Bompiani.

Eco, U. (2017) «Intellectual Autobiography», in S. Beardsworth e R. E. Auxier, *The Philosophy of Umberto Eco*. Chicago: Open Court (Library of Living Philosophers), pp. 1–65.

Enos, T. (a c. di) (2010) *Encyclopedia of rhetoric and composition: communication from ancient times to the information age*. New York: Routledge.

Eyvazi, M., Pourebrahim, S. e Sahebazamni, N. (2014) «Evaluation of Intertextuality and Irony in Jean Rhys's Wide Sargasso Sea: A Postmodern Outlook», *International Journal on Studies in English Language and Literature*, 2(9), pp. 153–164.

Fabbrichesi, R. (2001) *Continuità e vaghezza. Leibniz, Goethe, Peirce, Wittgenstein*. Milano: CUEM.

Faur, E. (2009) «Integral Semantics and Conceptual Metaphor: Rethinking Conceptual Metaphor Within an Integral Semantics Framework», *Cognitive Semiotics*, 5(1–2), pp. 108–139.

Ferrari, A. (2016) *Linguistica del testo: principi, fenomeni, strutture*. Roma: Carocci.

Ferrari, A. (2022) *Il testo scritto tra coerenza e coesione*. Firenze: Franco Cesati editore.

Ferrari, A., Lala, L. e Pecorari, F. (a c. di) (2024) *Dizionario di linguistica del testo a uso delle scienze umane*. Roma: Carocci.

Ferrari, A., Lala, L. e Zampese, L. (2021) *Le strutture del testo scritto. Teoria e esercizi*. Roma: Carocci.

Ferrari, F. (a c. di) (2007) *Socrate tra personaggio e mito*. Milano: Rizzoli.

Fillmore, C.J. (2017) *Semantica dei frame di Charles J. Fillmore: un'antologia di testi*. A cura di C. Marmo. Bologna: Patron.

Foster Wallace, D. (1987) «Solomon Silverfish», *Sonora Review*, 16.

Foster Wallace, D. (1997) *A Supposedly Fun Thing I'll Never Do Again: Essays and Arguments*. edizione .epub: Back Bay Books/Little, Brown and Co./Hachette Book Group.

Foster Wallace, D. (2007) *Consider The Lobster and Other Essays*. New York: Little Brown and Company.

Foster Wallace, D. (2009) *This Is Water. Some Thoughts, Delivered on a Significant Occasion, About Living a Compassionate Life*. New York: Little, Brown and Company.

Fowler, H.W. (1965) *A Dictionary of Modern English Usage*. Oxford: Oxford University Press.

Freud, S. (2007) *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio*. Torino: Bollati Boringhieri.

Garin, E. (1970) «A proposito della Nouvelle Rhétorique: caratteri e compiti della filosofia», *Il Verri*, 35/36, pp. 96–110.

Garmendia, J. (2018) *Irony*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Garroni, E. (1997) «L'indeterminatezza semantica, una questione preliminare», in F. Albano Leoni et al. (a c. di) *Ai limiti del linguaggio. Vaghezza, significato, storia*. Roma-Bari: Laterza, pp. 49–77.

Genette, G. (1981) *Introduzione all'architesto*. Parma: Pratiche.

Genette, G. (1997) *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.

Gentile, F.P. (2012) «Teorie dell'ironia», *APhEx*, 6.

Giannantoni, G. (2005) *Dialogo socratico e nascita della dialettica nella filosofia di Platone*. Napoli: Bibliopolis.

Giannetto, N. (1977) «Rassegna sulla parodia in Letteratura», *Lettere Italiane*, 29(4), pp. 461–481.

Gibbs, R.W. (1984) «Literal Meaning and Psychological Theory», *Cognitive Science*, 8(3), pp. 275–304.

Gibbs, R.W. (1994) *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language and Understanding*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Gibbs, R.W. (1999) *Intentions in the Experience of Meaning*. Cambridge: Cambridge University Press.

Gibbs, R.W. (2002) «A New Look at Literal Meaning in Understand What Is Said and What Is Implicated», *Journal of Pragmatics*, 34(4), pp. 457–486.

Gibbs, R.W. (2004) «Psycholinguistic Experiments and Linguistic Pragmatics», in I.A. Noveck e D. Sperber (a c. di) *Experimental Pragmatics*. London: Palgrave, pp. 50–71.

Gibbs, R.W., Bryant, G.A. e Colston, H.L. (2014) «Where is the humor in verbal irony?», *HUMOR*, 27(4), pp. 575–595.

Giora, R. (2003) *On our Mind: Salience, Context and Figurative Language*. New York: Oxford University Press.

Giuffrè, M. (2017) *Text Linguistics and Classical Studies: Dressler and De Beaugrande's Procedural Approach*. Cham: Springer International Publishing.

Glucksberg, S. (2001) *Understanding Figurative Language: from metaphors to idioms*. Oxford; New York: Oxford University Press.

Gnoli, A. (a c. di) (2006) *Sanguineti's song: conversazioni immorali*. Milano: Feltrinelli.

Grant, M.A. (1924) «The Ancient Rhetorical Theories of the Laughable: The Greek Rhetoricians and Cicero», *Studies in Language and Literature*, 21.

Green, D.H. (1979) *Irony in the Medieval Romance*. Cambridge London New York: Cambridge University Press.

Grice, H.P. (1975) «Logic and Conversation», *Speech Acts*. BRILL, pp. 41–58.

Grice, H.P. (1978) «Further Notes on Logic and Conversation», in P. Cole (a c. di) *Syntax and Semantics 9: Pragmatics*. BRILL, pp. 113–127.

Grice, H.P. (1989) *Studies in the Way of Words*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press.

Hanks, W.F. (1989) «Text and Textuality», *Annual Review of Anthropology*, 18, pp. 95–127.

Happé, F.G.E. (1993) «Communicative competence and theory of mind in autism: A test of relevance theory», *Cognition*, 48(2), pp. 101–119.

Haverkate, H. (1990) «A speech act analysis of irony», *Journal of Pragmatics*, 14(1), pp. 77–109.

Hegel, G.W.F. (1979) *Lineamenti di Filosofia del Diritto*. Roma-Bari: Laterza.

Hegel, G.W.F. (1997) *Estetica*. Torino: Einaudi.

Hegel, G.W.F. (2008) *Fenomenologia dello spirito: sistema della scienza, parte prima : edizione del 1807 (in appendice le varianti del 1831)*. Torino: Einaudi.

Hegel, G.W.F. (2009) *Lezioni sulla storia della filosofia. Tenute a Berlino nel semestre invernale del 1825-1826 tratte dagli appunti di diversi uditori*. Roma-Bari: Laterza.

Hegel, G.W.F. (2011) *Lezioni di Estetica: Corso del 1823: Nella Trascrizione di H.G. Hotho*. Roma-Bari: Laterza.

Hegel, G.W.F. (2015) «Vorlesungen über die Philosophie der Kunst I. Nachschriften zu den Kollegien der Jahre 1820-21 und 1823», *Gesammelte Werke, vol. 28/1*. Hamburg: Meiner, pp. 1–214.

Heimrich, B. (1968) *Fiktion und Fiktionsironie in Theorie und Dichtung der deutschen Romantik*. Tübingen: Niemeyer.

Heller, E. (1981) *Thomas Mann. The Ironic German*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

Hoberek, A. (2018) «Wallace and American Literature», in R. Clare (a c. di) *The Cambridge companion to David Foster Wallace*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 33–48.

Holland, M. (2013) *Succeeding Postmodernism: Language and Humanism in Contemporary American Literature*. New York: Bloomsbury Publishing Plc.

Holtzman, L. (2015) *Media Messages: What Film, Television, and Popular Music Teach Us About Race, Class, Gender and Sexual Orientation*. London New York: Routledge.

Hopkins, J. (2004) *Shrek: From the Swamp to the Screen*. New York: Harry N. Abrams.

Hutcheon, L. (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York London: Routledge.

Hutcheon, L. (1989) «Intertextuality», in E. Barnouw (a c. di) *International Encyclopedia of Communications*. New York: Oxford University Press, pp. 349–351.

Hutcheon, L. (1994) *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*. London New York: Routledge.

Hutcheon, L. (2000) *A Theory of Parody. The teachings of twentieth-century art forms*. Urbana-Chicago: University of Illinois Press.

Hymes, D.H. (1971) *On Communicative Competence*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Ibáñez, F.J.R.D.M. e Lozano-Palacio, I. (2019) «A Cognitive-Linguistic Approach to Complexity in Irony: Dissecting the Ironic Echo», *Metaphor and Symbol*, 34(2), pp. 127–138.

Impara, P. (2000) *Kierkegaard interprete della ironia socratica*. Roma: Armando Editore.

Jankélévitch, V. (1987) *L'ironia*. Genova: Il Melangolo.

Johnson, V.E. (2008) *Heartland TV: Prime Time Television and the Struggle for U.S. Identity*. New York-London: New York University Press.

Jörg, S. e Hörmann, H. (1978) «The influence of general and specific verbal labels on the recognition of labeled and unlabeled parts of pictures», *Journal of Verbal Learning and Verbal Behavior*, 17(4), pp. 445–454.

Jorgensen, J., Miller, G.A. e Sperber, D. (1984) «Test of the Mention Theory of Irony», *Journal of Experimental Psychology: General*, 113(1), pp. 112–120.

Kabatek, J. (2018) *Lingüística coseriana, lingüística histórica, tradiciones discursivas*. Madrid-Frankfurt: Vervuert.

Kabatek, J. (2021) «Eugenio Coseriu on immediacy, distance and discourse traditions», in C. Munteanu e K. Willems (a c. di) *Eugenio Coseriu. Past, present and future*. Berlin: Mouton de Gruyter, pp. 227–243.

Kabatek, J. e Lòpez Serena, A. (2025) «Sintaxis histórica del español y tradiciones discursivas», in C. Company e M. del P. Concepción (a c. di) *Sintaxis histórica de la lengua española. Cuarta parte: Estructura argumental, estructura informativa y discurso. Tradiciones discursivas y géneros textuales*. Fondo de Cultura Económica - Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 4119–4224.

Kabatek, J. e Pusch, C.D. (2011) «The Romance languages: Typology», in J. van der Auwera e B. Kortmann (a c. di) *The Languages and Linguistics of Europe. A Comprehensive Guide*. Berlin-New York: Mouton de Gruyter, pp. 393–408.

Kahn-Harris, K. (2006) *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford: Berg Publishers.

Kaufer, D.S. (1981) «Understanding Ironic Communication», *Journal of Pragmatics*, 5(6), pp. 495–510.

Kelly, A. (2016) «The New Sincerity», in D. Worden, J. Gladstone, e A. Hoberek (a c. di) *Postmodern/Postwar and After: Rethinking American Literature*. Iowa City: University of Iowa Press, pp. 197–208.

Kennedy, G.A. (1999) *Classical Rhetoric and Its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill: Univ. of North Carolina Press.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1978) «Problèmes de l'ironie», *Linguistique et sémiologie*, 2, pp. 11–46.

Kerbrat-Orecchioni, C. (1980) «L'ironie comme trope», *Poétique*, 41, pp. 108–127.

Kierkegaard, S. (2013) *Sul concetto di ironia in riferimento a Socrate*. Rizzoli.

Knox, D. (1961) *The Word Irony and Its Context, 1500-1755*. Durham: Duke University Press.

Knox, D. (1989) *Ironia: Medieval and Renaissance Ideas on Irony*. Leiden; New York: BRILL.

Koch, P. (2023) «Discourse traditions: on their status in language theory and on their dynamics», in E. Winter-Froemel e Á.S. Octavio De Toledo Y Huerta (a c. di) *Manual of Discourse Traditions in Romance*. Berlin: De Gruyter.

Koestler, A. (1964) *The Act of Creation*. London: Hutchinson.

Kotthoff, H. (2002) «Irony, quotation, and other forms of staged intertextuality: Double or contrastive perspectivation in conversation», in C.F. Graumann e W. Kallmeyer (a c. di) *Human Cognitive Processing*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 201–229.

Kreuz, R.J. e Glucksberg, S. (1989) «How to be sarcastic: The echoic reminder theory of verbal irony.», *Journal of Experimental Psychology: General*, 118(4), pp. 374–386.

Kreuz, R.J. e Long, D. (1991) «New approaches to the study of verbal irony». *71st Annual Convention of the Western Psychological Association*, San Francisco, CA.

Kristeva, J. (1978) «La parola, il dialogo e il romanzo», in J. Kristeva, *Semeiotiké. Ricerche per una semanalisi*. Milano: Feltrinelli.

Kumon-Nakamura, S., Glucksberg, S. e Brown, M. (1995) «How About Another Piece of Pie:The Allusional Pretense Theory of Discourse Irony», *Journal of Experimental Psychology: General*, 124(1), pp. 3–21.

Kundera, M. (1986) *L'arte del romanzo*. Milano: Adelphi.

La Bua, G. (2005) «Obscuritas e dissimulatio nella pro Tullio di Cicerone», *Rhetorica*, 23(3), pp. 261–280.

Lacoue-Labarthe, P. e Nancy, J.-L. (1988) *The Literary Absolute: The Theory of Literature in German Romanticism*. Albany: State University of New York Press.

Lala, L. (2010) «Testo, tipi di», in R. Simone, G. Berruto, e P. D'Achille (a c. di) *Enciclopedia dell'italiano*. Istituto dell'enciclopedia italiana, pp. 1490–1496.

Lane, M. (2011) «Reconsidering Socratic irony», in D.R. Morrison (a c. di) *The Cambridge Companion to Socrates*. New York: Cambridge University Press.

Lang, C. (1988) *Irony/Humor: Critical Paradigms*. Baltimore: John Hopkins University Press.

Lasagna, P. (2006) «Umorismo in vitro: le Tragedie in due battute di Achille Campanile», in S. Genetti (a c. di) *Forme brevi, frammenti, intarsi*. Verona, pp. 213–229.

Lausberg, H. (1969) *Elementi di retorica*. Bologna: Il Mulino.

Lavinio, C. (2000) «Tipi testuali e processi cognitivi», in F. Camponovo e A. Moretti (a c. di) *Didattica ed educazione linguistica*. Firenze: La Nuova Italia, pp. 125–144.

Long, D. e Kreuz, R.J. (1991) «The influence of discourse function on perceived verbal irony». *99th Annual Convention of the American Psychological Association*, San Francisco, CA.

Lucariello, J. (1994) «Situational Irony: A Concept of Events Gone Awry», *Journal of Experimental Psychology: General*, 123(2), pp. 129–145.

Machetti, S. (2011) «La vaghezza linguistica come problema della pragmatica. Questioni teoriche e dati a confronto», *Esercizi Filosofici*, 6, pp. 195–213.

Machetti, S. (2014) *Uscire dal vago: Analisi linguistica della vaghezza nel linguaggio*. Bari-Roma: Laterza.

Machetti, S. (2023) *Essere vaghi per essere precisi: la vaghezza e la valutazione della L2*. Ospedaletto (Pisa): Pacini.

Malamut, M. (2009) «Achille Campanile : una presenza scomoda nella drammatica novecentesca», *Acta Neophilologica*, 42(1–2), pp. 163–169.

Marconi, D. (2002) *Guida a Wittgenstein*. Roma-Bari: Laterza.

Marocchini, E. (2023) «Impairment or difference? The case of Theory of Mind abilities and pragmatic competence in the Autism Spectrum», *Applied Psycholinguistics*, 44(3), pp. 365–383.

Marrone, G. (2010) *L'invenzione del testo: una nuova critica della cultura*. Roma: Laterza.

Marrone, G. (2011) *Introduzione alla semiotica del testo*. Roma: Laterza.

Mazzoleni, M. (2004) «Dai tipi ai generi: una tipologia testuale in chiave di didattica della traduzione», *Generi, architetture e forme testuali, Atti del VII Convegno SILFI - Società Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Roma, 1-5 ottobre 2002)*. Firenze: Cesati, pp. 401–413.

McAra, C. e Calvin, D. (a c. di) (2011) *Anti-Tales: The Uses of Disenchantment*. Newcastle: Cambridge Scholars.

Mękarska, J. e Witek, M. (2020) «Echo and Pretence in Communicative Irony», *Studia Semiotyczne*, pp. 149–177.

Melchiorre, V. *et al.* (a c. di) (2006) *Enciclopedia filosofica*. Milano: Bompiani.

Melville, H. (2014) *Moby Dick or, The Whale*. New York: Penguin Books.

Mills, B. (2011) *The Sitcom*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Minsky, M. (1974) «A Framework for Representing Knowledge», in P.H. Whinston (a c. di) *The Psychology of Computer Vision*. New York: McGraw-Hill Book.

Mizzau, M. (1984) *L'ironia: la contraddizione consentita*. Milano: Feltrinelli.

Mortara Garavelli, B. (1979) *Il filo del discorso: corso di linguistica applicata*. Torino: Giappichelli.

Mortara Garavelli, B. (2009) *La parola d'altri: prospettive di analisi del discorso riportato*. Nuova ed. Alessandria: Ed. dell'Orso.

Mortara Garavelli, B. (2010) *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.

Muecke, D.C. (1970) *Irony*. London: Methuen.

Muecke, D.C. (2018) *Irony and the Ironic*. London ; New York: Methuen.

Muecke, D.C. (2020) *The Compass of irony*. London: Routledge.

Muzzioli, F. (2005) *Teorie della critica letteraria*. Roma: Carocci.

Muzzioli, F. (2015) *Ironia*. Napoli: Guida Editori.

Muzzioli, F. (2016) *L'allegoria*. Roma: Lithos.

Nardi, F. (2004) «La forma brevissima del narrare di Achille Campanile», in S. Costa, M. Dondero, e L. Melosi (a c. di) *Le forme del narrare. Atti del VII congresso nazionale dell'ADI, Macerata 24-27 settembre 2003*. Polistampa, pp. 579–588.

Nølke, H. (2017) *Linguistic polyphony: the Scandinavian approach: ScaPoLine*. Leiden ; Boston: BRILL.

O'Brien, E. (2008) «'there's a lot more to ogres than people think': Shrek as Ethical Fairy tale».

Pagliaro, A. (1970) *Ironia e verità*. Milano: Rizzoli.

Panksepp, J. (2005) «Beyond a Joke: From Animal Laughter to Human Joy?», *Science*, 308(5718), pp. 62–63.

Paolucci, C. e Caruana, F. (2019) «Per un'etologia semiotica del riso di superiorità. Un'ipotesi pragmatista ed evoluzionista», *Reti, saperi, linguaggi*, (2), pp. 243–259.

Paolucci, C. e Caruana, F. (2020) «Riso e Logos. Il riso semiotico come protolinguaggio, tra emozioni e socialità», *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, (2020: SFL-Language and emotions), pp. 66–77. Disponibile su: https://doi.org/10.4396/SFL2019I8.

Petronella, A. (2025) «I personaggi lettori e la trincea mobile dell'iper-autore in Se una notte d'inverno un viaggiatore», *Allegoria*, 69–70, pp. 225–243.

Pirandello, L. (2015) *L'umorismo*. Milano: Mondadori.

Platone (2019) *La Repubblica*. edizione .epub: Laterza.

Plebe, A. (1988) *Breve storia della retorica antica*. Roma-Bari: Laterza.

Popa-Wyatt, M. (2014) «Pretence and Echo: Towards an Integrated Account of Verbal Irony», *International Review of Pragmatics*, 6(1), pp. 127–168.

Prampolini, M. (1997) «Il concetto di vaghezza», in F. Albano Leoni et al. (a c. di) *Ai limiti del linguaggio. Vaghezza, significato, storia*. Bari-Roma: Laterza.

Prandi, M. (2023) *Retorica. Una disciplina da rifondare*. Società editrice il Mulino, Spa.

Quendler, C. (2001) *From Romantic Irony to Postmodernist Metafiction: A Contribution to the History of Literary Self-reflexivity in Its Philosophical Context*. Frankfurt am Main: Lang (Europäische Hochschulschriften Reihe 14, Angelsächsische Sprache und Literatur = Langue et littérature anglo-saxonnes = Anglo-Saxon language and literature, 382).

Quintiliano, M.F. (2003) *Institutio oratoria, vol. II*. Torino: UTET.

Rando, D.P. (2013) «David Foster Wallace and Lovelessness», *Twentieth-Century Literature*, 59(4), pp. 575–595.

Rastier, F. (2003) *Arti e scienze del testo. Per una semiotica delle culture*. Roma: Mimesis.

Rebentisch, J. (2012) *Die Kunst der Freiheit: zur Dialektik demokratischer Existenz*. Berlin: Suhrkamp.

Récanati, F. (2000) *Oratio Obliqua, Oratio Recta: The Semantics of Metarepresentations*. Cambridge: MIT Press.

Récanati, F. (2004) *Literal meaning*. Cambridge-New York: Cambridge University Press.

Reiss, E. (1981) «Medieval Irony», *Journal of the History of Ideas*, 42(2), p. 209.

Riffaterre, M. (1983) *Semiotica della poesia*. Bologna: Il Mulino.

Ritchie, D. (2005) «Frame-Shifting in Humor and Irony», *Metaphor and Symbol*, 20(4), pp. 275–294.

Rivoletti, C. (2014) *Ariosto e l'ironia della finzione: la ricezione letteraria e figurativa dell'Orlando furioso in Francia, Germania e Italia*. Venezia: Marsilio.

Roggia, C.E. (2022) «Plurivocità, polifonia e opacità dei testi», *Italiano LinguaDue*, 14(1), pp. 617–632.

Romizi, R. (2007) *Greco antico: vocabolario greco italiano etimologico e ragionato*. Bologna: Zanichelli.

Roncaglia, A. (1975) «Nascita e sviluppo della narrativa cavalleresca nella Francia medievale». *Convegno internazionale Ludovico Ariosto. Roma, Lucca, Castelnuovo di Garfagnana, Reggio Emilia, Ferrara, 27 settembre - 5 ottobre 1974*, Roma: Accademia nazionale dei Lincei.

Rose, M.A. (2000) *Parody: ancient, modern, and post-modern*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rose, M.A. (2011) *Pictorial Irony, Parody and Pastiche. Comic interpictoriality in the arts of the 19th and 20th centuries*. Bielefeld: Aisthesis Verlag.

Rothbart, M.K. (1976) «Incongruity Problem-Solving and Laughter», in P. Derks, *Humor and Laughter*. A cura di A. J. Chapman e H. C. Foot. Routledge, pp. 37–54.

Ruggiero, F. (2023), «Il fenomeno dell'ironia tra concezione «ecoica» e approccio austiniano», *Italiano LinguaDue*, 15 (2), pp. 131-141.

Ruggiero, F. (2024a), «A Language Game Upon a Language Game: Irony at the Intersection of Semantic Indeterminacy and Metalinguisticity». *RIFL- Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, 18 (1), pp. 156-171. https://doi.org/10.4396/2024062V05

Ruggiero, F. (2024b) «From Television to Social Media: Persuasive Strategies Through "Intertextual Irony"», *The Journal of Communication and Media Studies*, 9(2), pp. 99–120. Disponibile su: https://doi.org/10.18848/2470-9247/CGP/v09i02/99-120.

Ruggiero, F. (2025) «L'ironia dal moderno all'antico. Rivisitare la Pretense Theory attraverso la retorica classica», in G. Crupi e M. Maurizi (a c. di) *Quaderni del Dottorato in Scienze documentarie, linguistiche e letterarie. 3. Prismi*. Milano: Ledizioni, pp. 171–189.

Ruggiero, F. (2026) «"Do Not Ask Us for the Laughter that Frames Irony on All Sides". The Many Faces of Two Elusive Phenomena», *Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio*, (SFL-Philosophy of language and psychological paradigms), pp. 170–188. https://dx.doi.org/10.4396/2025SFL15.

Ruiz de Mendoza Ibáñez, F.J. e Lozano-Palacio, I. (2019) «Unraveling Irony: from Linguistics to Literary Criticism and Back», *Cognitive Semantics*, 5(1), pp. 147–173.

Ruiz De Mendoza Ibáñez, F.J. e Lozano-Palacio, I. (2021) «On verbal and situational irony: Towards a unified approach», in A. Soares Da Silva (a c. di) *Figurative Thought and Language*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, pp. 213–240.

Ruiz Moneva, M.A. (2001a) «Irony in Relevance Theory: Recurrent Features, Critical Stances and Possible Research Trends», *The Atlantic Literary Review*, 2, pp. 161–189.

Ruiz Moneva, M.A. (2001b) «Some questions raised by Sperber and Wilson's after-thought on irony», *Trabajos en lingüística aplicada*. Asociación Española de Lingüística Aplicada, AESLA, pp. 605–609.

Ruiz Moneva, M.Á. (2001) «Towards a Historical Synthesis of the Concept of Irony», *Odisea*, (1), pp. 101–120.

Ruiz Moneva, M.Á. (2004) «Swift's A modest proposal in the pragmatics of irony: echoic mention and pretense approaches», *Pragmalinguistica*, (12), pp. 123–146.

Russo Cardona, T. (2017) *Le peripezie dell'ironia: sull'arte del rovesciamento discorsivo*. Milano: Meltemi.

Sabatini, F. (1999) «"Rigidità-esplicitezza" vs "elasticità-implicitezza": possibili parametri massimi per una tipologia dei testi», *Linguistica testuale comparativa : in memoriam Maria-Elisabeth Conte : atti del Convegno interannuale della Societa di Linguistica Italiana, Copenhagen 5-7 febbraio 1998*. Copenhagen: Museum Tusculanum, pp. 141–172.

Saussure, F. de (2005) *Corso di linguistica generale*. Bari: Laterza.

Sbisà, M. (2009) *Linguaggio ragione interazione. Per una pragmatica degli atti linguistici*.

Sbisà, M. (2013) «Locution, illocution, perlocution», in M. Sbisà e K. Turner (a c. di) *Pragmatics of Speech Actions*. De Gruyter, pp. 25–76.

Schaeffer, J.-M. (1992) *Che cos'è un genere letterario*. Parma: Pratiche.

Schank, R.C. e Abelson, R.P. (1977) *Scripts, Plans, Goals, and Understanding: An Inquiry Into Human Knowledge Structures*. Erlbaum: Hillsdale.

Schickel, R. (1969) *The Disney Vision*. New York: Discus.

Schiller, F. (1993) *Sulla poesia ingenua e sentimentale*. Milano: TEA.

Schlegel, F. von (1963) *Philosophisce Lehrjahre I (1796-1806),*. München-Paderborn-Wien: Schöningh.

Schlegel, F. von (1967) *Frammenti critici e scritti di estetica*. Firenze: Sansoni.

Schlegel, F. von (1979) «Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie», in F. von Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Schöningh-Thomas*. Zurich: Paderborn, pp. 19–33.

Schmidt-Hidding, W. (a c. di) (1963) *Wit and Humour*. Munich: Max Hueber.

Schwoebel, J. *et al.* (2000) «Obligatory Processing of the Literal Meaning of Ironic Utterances: Further Evidence», *Metaphor and Symbol*, 15(1–2), pp. 47–61.

Scianna, C. (2022) *Ironia: indagine su un fenomeno linguistico, cognitivo e sociale*. Roma: Carocci.

Searle, J.R. (1975) «Indirect Speech Acts», in P. Cole e J.L. Morgan (a c. di) *Speech Acts*. BRILL, pp. 59–82.

Searle, J.R. (1979) *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*. Cambridge: Cambridge University Press.

Segre, C. (1982) «Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti», in C. Di Girolamo e I. Paccagnella (a c. di) *La parola ritrovata: fonti e analisi letteraria*. Palermo: Sellerio, pp. 15–28.

Segre, C. (1984) «Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia», in C. Segre (a c. di) *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*. Torino: Einaudi, pp. 103–118.

Segre, C. (1985) *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino: Einaudi.

Segre, C. (2014) «Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori», in A. Conte, A. Mirabile, e G.L. Beccaria (a c. di) *Opera critica*. Milano: Mondadori, pp. 1316–1363.

S'hiri, S. (1992) «A Pragmatics of Verbal Irony in Literary Discourse: An Example from Drama», *Edinburgh Working Papers in Linguistics*, 3, pp. 124–134.

Simonetti, P. (2011) «Postmoderno / Postmodernismi: Appunti bibliografici di teoria e letteratura dagli Stati Uniti», *Status Quaestionis*, 1, pp. 127–182.

Skytte, G. (2001) «Coerenza ed equivalenza testuale; preliminari per uno dio comparativo dei generi», in M. Prandi e P. Ramat (a c. di) *Semiotica e linguistica. Per ricordare Maria-Elisabeth Conte*. Milano: Franco Angeli, pp. 81–95.

Sperber, D. (1984) «Verbal irony: Pretense or echoic mention?», *Journal of Experimental Psychology: General*, 113(1), pp. 130–136.

Sperber, D. e Wilson, D. (1978) «Les ironies comme mentions», *Poétique*, 21, pp. 389–415.

Sperber, D. e Wilson, D. (1981) «Irony and the Use-Mention Distinction», in P. Cole (a c. di) *Radical Pragmatics*. Academic Press. New York, pp. 295–318.

Sperber, D. e Wilson, D. (1986) *Relevance. Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.

Sperber, D. e Wilson, D. (1992) «On Verbal Irony», *Lingua*, 87(1–2), pp. 53–76.

Sperber, D. e Wilson, D. (2004) «Relevance Theory», in L.R. Horn e G. Ward (a c. di) *The Handbook of Pragmatics*. Oxford: Blackwell, pp. 607–632.

Sperber, D. e Wilson, D. (2012) «Explaining Irony», in D. Sperber e D. Wilson, *Meaning and Relevance*. Cambridge: Cambridge University Press.

Spot «NooN» (2021). Disponibile su: https://youtu.be/SPzMBAnZvC4.

Stack, G.J. (1969) «Kierkegaard's Ironic Stage of Existence», *Laval théologique et philosophique*, 25(2), p. 192. Disponibile su: https://doi.org/10.7202/1020143ar.

Stanca, M. (2014) «Irony – A pretense passage from ancient to modern times», *Bulletin of the Transilvania University of Braov Series IV: Philology and Cultural Studies*, 7(56).

Stoja, S. (2016a) «Piccola storiografia de La figlia prodiga», *Studi Novecenteschi*, 43(91), pp. 11–47.

Stoja, S. (2016b) «Piccola storiografia de La figlia prodiga», *Studi Novecenteschi*, 43(92), pp. 230–270.

Swift, J. (2009) *A Modest Proposal and Other Writings*. edizione .epub: Penguin Books.

Szondi, P. (1974) *Poetica dell'idealismo tedesco*. Torino: Einaudi.

Thomson, J.A.K. (1978) *Irony: An Historical Introduction*. Oxford: Taylor & Francis Group.

Thornham, S. e Purvis, T. (2023) *Television Drama: Theories and Identities*. 1st ed. London: Bloomsbury Academic.

Tieck, L. (1829) «Ein Prolog», in L. Tieck, *Märchen. Dramatische Gedichte. Fragmente*. De Gruyter, pp. 239–266.

Todorov, T. (1969a) *Grammaire du Décaméron*. Mouton: La Haye.

Todorov, T. (1969b) «Le categorie del racconto letterario», in R. Barthes (a c. di) *L'analisi del racconto*. Milano: Bompiani, pp. 44–61.

Todorov, T. (1972) «Generi letterari», in O. Ducrot e T. Todorov, *Dizionario enciclopedico delle scienze del linguaggio*. ISEDI Istituto Editoriale Internazionale, pp. 167–174.

Todorov, T. (1993) *I generi del discorso*. Firenze: La Nuova Italia.

Todorov, T. (2022) *La letteratura fantastica*. Milano.

Tolkien, J.R.R. (2014) *The Hobbit, or, There and back again*. Sydney: HarperCollins.

Van Der Henst, J., Carles, L. e Sperber, D. (2002) «Truthfulness and Relevance in Telling The Time», *Mind & Language*, 17(5), pp. 457–466.

Vanderveken, D. e Kubo, S. (a c. di) (2001) *Essays in Speech Act Theory*. Amsterdam: John Benjamins.

Vasiliou, I. (2013) «Socratic irony», in J. Bussanich e N.D. Smith (a c. di) *The Bloomsbury Companion to Socrates*. New York: Continuum, pp. 20–34.

Violi, M.P. (2003) «Significati lessicali e pratiche comunicative. Una prospettiva semiotica», *Rivista di Linguistica*, 15(2), pp. 321–342.

Violi, P. (1997) *Significato ed esperienza*. Milano: Bompiani.

Vlastos, G. (1987) «Socratic Irony», *The Classical Quarterly*, 37(1), pp. 79–96.

Vlastos, G. (1998) *Socrate: il filosofo dell'ironia complessa*. Firenze: La nuova Italia.

Volosinov, V.N. (1999) *Marxismo e filosofia del linguaggio*. Lecce: Manni.

Voltolini, A. (1998) *Guida alla lettura delle Ricerche filosofiche di Wittgenstein*. Roma-Bari: Laterza.

Vonnegut, K. (2005) *A Man Without a Country*. Random House Trade Paperb. ed. A cura di D. Simon. New York, NY: Random House Trade Paperb.

Walkiewicz, E.P. (1986) *John Barth*. Boston: Twayne.

Walsh, S. (2016) «Gender and Irony: Children's Literature and Its Criticism», *Asian Women*, 32(2), p. 91.

Walton, K.L. (1990) *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Watzlawick, P., Bavelas, J.B. e Jackson, D.D. (2014) *Pragmatics of Human Communication: A Study of Interactional Patterns, Pathologies, and Paradoxes*. New York: W. W. Norton & Company.

Waugh, P. (1984) *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York: Routledge.

Werlich, E. (1976) *A Text Grammar of English*. Heidelberg: Quelle & Meyer.

Wild, J. (1940) «Kierkegaard and Classic Philosophy», *Philosophical Review*, 49, pp. 536–551.

Wilson, D. (2006) «The Pragmatics of Verbal Irony: Echo or pretence?», *Lingua*, 116(10), pp. 1722–1743.

Winter-Froemel, E. e Octavio De Toledo Y Huerta, Á.S. (a c. di) (2023) *Manual of Discourse Traditions in Romance*. Berlin: De Gruyter.

Witek, M. (2022) «Irony as a speech action», *Journal of Pragmatics*, 190, pp. 76–90.

Wittgenstein, L. (2014) *Ricerche filosofiche*. Torino: Einaudi.

Wu, Y. (1991) «Ironic Intertextuality in "Six Chapters from a Floating Life" and "Six Chapters from Life at a Cadre School"», *Journal of the Chinese Language Teachers Association*, 26(2), pp. 51–80.

Zhang, R. (2024) «Study of Irony on Speech Act Theory», *Academic Journal of Humanities & Social Sciences*, 7(1).