

Violazioni maligne: Tabù, conflitto e potere al Comedy Store di Londra

Giacinto Palmieri
University of Surrey
Centre for Translation Studies
E-mail: youcancallmegiac@gmail.com

Original Article

Ricevuto il 14 settembre 2017; accettato il 1 dicembre 2017

ABSTRACT

IT La riflessione teorica sull'umorismo ha finora teso a privilegiarne la capacità di fornire uno spazio per la sospensione temporanea (il carnevalesco di Bakhtin) ed innocua (la teoria della violazione benigna di McGraw e Warren) delle regole altrove vigenti. Con il presente articolo, si vuole suggerire come questo importante riconoscimento vada completato con il riconoscimento complementare di come tale spazio di sospensione sia esso stesso soggetto a regole, le violazioni delle quali (non essendo oggetto esse stesse della sospensione) non possono che venire percepite come maligne. Come caso esemplare, viene discusso l'episodio in cui una battuta del comico italiano Luca Cupani al Comedy Store di Londra venne denunciata come razzista dal compère della serata. L'analisi degli agenti in gioco (il compère, il pubblico, il comico, l'istituzione Comedy Store) viene offerta come esempio dell'importanza delle relazioni di potere nell'imposizione delle regole del discorso comico. In conclusione, si suggerisce che l'analisi di queste relazioni, e delle regole tramite la cui imposizione si costituiscono, rappresenti un programma di ricerca molto promettente per il futuro degli studi sull'umorismo.

Parole Chiave: Umore, stand-up, razzismo, carnevalesco, violazioni benigne

EN The theoretical investigation of humour has so far focused on its capacity to offer a space where the rules that otherwise apply are suspended, both temporally (like in Bakhtin's theory of the carnivalesque) and innocuously (like in McGraw and Warren's Benign Violation Theory). The present article suggests that the recognition of this important role played by humour needs to be complemented by the recognition of how humour is itself governed by its own rules, the violation of which - as they are not themselves suspended - can only be perceived as malign. As a case study, the article then moves to discussing what happened when a joke from Italian comedian Luca Cupani was denounced as racist by the MC during a competition at London's Comedy Store. The analysis of the various agents at play (the MC, the audience, the comedian, the institution Comedy Store) is then proposed as an example of the important role played by power relations in the imposition of the rules of comic discourse. In conclusion, this article suggests the future analysis of these power relations, and of the rules through the imposition of which they are defined, as a promising avenue of future research for the field of humour studies.

Keywords: Humour, stand-up, racism, carnivalesque, Benign Violation Theory

1. Introduzione: un paradiso senza regole?

A partire dalla classica analisi del *carnevesco* compiuta da Bakhtin (1965), l'idea che l'espressione comica rappresenti uno spazio quasi utopico di libertà, in cui le regole della società vengono momentaneamente sospese o ribaltate, ha esercitato una forte influenza sugli studi ad essa dedicati. Per esempio, la teoria della *benign violation* (violazione benigna) proposta da McGraw e Warren (2010) rappresenta una riproposizione in chiave psicologica dell'idea bakhtiniana: secondo questa teoria, infatti, la situazione umoristica offrirebbe una cornice in cui violazioni delle norme condivise, che normalmente verrebbero sancite, possono invece essere percepite appunto come "benigne". Per quanto preziosa nella sua capacità di catturare l'importanza e l'utilità del comico, quest'idea non deve farci dimenticare l'esigenza di comprendere anche quei casi in cui la protezione offerta dalla cornice comico-carnevesca fallisce e le violazioni vengono invece percepite come "maligne", per ribaltare il termine introdotto da McGraw e Warren (2010). Il fatto stesso che questo sia possibile sembra, infatti, contraddire gli aspetti più marcatamente utopici della teoria di Bakhtin, il quale scrive che "*carnival time life is subject only to its laws, that is, the laws of its own freedom*" (Bakhtin, 1965, pp.7-8) [la vita al tempo del carnevale è soggetta solo alle proprie leggi, le leggi della propria libertà'; tda]. Se così fosse, nessuna violazione protetta dalla cornice comico-carnevesca verrebbe mai percepita come maligna.

2. Problemi in paradiso: il caso di Luca Cupani al *King Gong*

L'evidenza sembra però suggerire il contrario. Il comico italiano Luca Cupani si è trovato nella posizione di chi inconsapevolmente compie una violazione maligna nel corso della sua prima esibizione in inglese in Gran Bretagna, durante l'edizione del 24 Febbraio 2014 del *King Gong*, la ben nota e temuta competizione del Comedy Store di Londra, che rappresenta l'unica possibilità offerta ai comici non-professionisti di esibirsi sul palco del più importante comedy club britannico. Il prezzo di questa preziosa opportunità consiste, però, nell'assoggettarsi ad una competizione caratterizzata da un severo meccanismo eliminatorio: ogni comico deve cercare di arrivare al termine dei cinque minuti a propria disposizione, mentre al pubblico viene dato il potere di cacciarli dal palco prima della fine del tempo. A tre membri del pubblico vengono infatti date delle carte rosse da alzare per segnalare il desiderio che il comico venga eliminato, generalmente in risposta alla reazione del resto del pubblico, cioè alla mancanza di risate e/o a rumori di protesta. Quando tutte e tre le carte vengono alzate, il *gong* -che dà il nome a questo tipo di show- suona e il comico deve immediatamente lasciare la scena, in teoria anche solo dopo pochi secondi (altri *gong show* garantiscono invece un "periodo di sicurezza", tendenzialmente di due minuti) Se invece riesce a raggiungere il traguardo dei cinque minuti, il suo trionfo viene segnalato da uno stacco musicale registrato. Tutti i comici che sono riusciti a completare i propri cinque minuti vengono poi invitati ad esibirsi per un ulteriore minuto, dopo il quale viene chiesto al pubblico di nominare per acclamazione il vincitore, che assume il titolo di "*King Gong*".

È proprio questo titolo che l'italiano Luca Cupani, arrivato a Londra da Bologna poche settimane prima, vince con la prima delle sue performance in inglese. Tuttavia, a rendere paradossale la situazione è che questo risultato, a prima vista incondizionatamente positivo, viene ottenuto in parte per mezzo di alcune battute che, come dice Cupani in un'intervista rilasciatami il 10

Febbraio 2015, “non posso più usare perché sono considerate razziste”. Ecco come Luca Cupani stesso descrive l'accaduto:

Stavo prendendo in giro quegli annunci che si vedono sulla metropolitana di Londra, su come riconoscere i segni del cancro al pancreas. Uno diceva che la pelle diventa gialla, e la nostra battuta era: “C'era un cinese accanto a me che sembrava molto preoccupato”. Alla fine della serata, un altro comico mi ha spiegato che la battuta era “very racist”, molto razzista, perché associare il concetto di “essere giallo” a quello di “essere cinese” era come usare la “n word”, “la parola con la n”, per descrivere un nero! Tra l'altro nel set la battuta veniva fatta seguire da me che dicevo al cinese: “Non ti preoccupare, magari nel tuo caso diventeresti rosa”. Quindi mi chiedo: è razzista anche il mio definirmi “rosa”? Quella sera la battuta ha funzionato bene, anche se devo ammettere che il pubblico che va al Comedy Store a vedere un gong show con la chiara intenzione di cacciare i comici dal palco a fischiare probabilmente non è il più politicamente corretto dei pubblici. Dopo il mio set, l'MC¹ ha commentato che avevo dimostrato che essere razzista è accettabile, se si è stranieri.

La situazione descritta da Cupani appare quindi come il risultato di un conflitto tra reazioni contraddittorie. Da un lato, infatti, la sua battuta ottiene una risposta chiaramente positiva dal pubblico del Comedy Store, come si può evincere anche da una registrazione video della serata resa disponibile *online* dallo stesso Cupani (2014); in aggiunta, a fine serata viene dichiarato dal pubblico stesso vincitore della competizione. Dall'altro lato però, la sua battuta viene giudicata “razzista” dal *compère*.

Quest'articolo si propone di fornire un'analisi della situazione in cui il giudizio di razzismo è stato espresso (tralasciando ogni discussione sulla sua giustificazione o meno²), in particolare si analizzeranno gli agenti coinvolti e le loro relazioni, che delineano la situazione in cui il giudizio viene espresso. Ciò significa, in particolare, analizzare le relazioni di potere tra questi agenti, servendosi degli strumenti forniti dalla tradizione dell'analisi critica delle procedure di controllo dell'espressione che Foucault (1981) ha definito *l'ordine del discorso*.

3. L'ordine del discorso comico: agenti, potere e censura al *King Gong*

In primo luogo, occorre identificare gli agenti coinvolti, ovvero: il comico, il *compère* e il pubblico. Partendo dal comico, il suo status e la sua posizione come figura dotata (o meno) di autorità ha ricevuto nella letteratura interpretazioni fortemente discordanti. Mintz (1985), per esempio, sottolinea il carattere di marginalità del comico, che offre sé stesso come “*a negative exemplar*” (1985, p.74), proponendosi quindi volontariamente come oggetto di scherno da parte del pubblico. Sul versante opposto, Yus (2002) sottolinea invece come “*on other occasions the comedian does control what is said, how it is said, and how much interaction he or she feels like having with the audience*”

¹ *Master of Ceremony*, ovvero il presentatore della serata, detto anche *compère*.

² Un'introduzione all'ampia letteratura sul rapporto tra razzismo e comicità viene offerta da Pérez (2013).

(Yus, 2002, p.10). [“in altre occasioni, il comico ha il controllo di ciò che viene detto, come viene detto e quanta interazione lui o lei desiderano stabilire col pubblico”, tda]. Sembra quindi che sia opportuno evitare ogni tentativo di generalizzazione riguardo allo status e alla posizione di autorità rivestita dal comico nell’interscambio discorsivo e che sia, invece, preferibile tentare un’analisi delle relazioni che vigono situazione per situazione. Nel caso in esame, lo scambio discorsivo avviene durante una competizione che costituisce l’unica opportunità offerta ai comici emergenti di esibirsi al Comedy Store di Londra.

Un detto inglese ricorda che “*beggars can’t be choosers*”, cioè che chi mendica non può fare il difficile. Pertanto, il comico emergente che “mendica” un’opportunità di esibirsi al Comedy Store non può “fare il difficile” di fronte alle regole draconiane imposte dalla competizione, nella cui cornice viene offerta l’opportunità. In modo speculare, è proprio questo suo accettare di sottoporsi a dette regole a definirlo come un “mendicante” alle porte di un’istituzione prestigiosa, ovvero a determinarne il basso status. Al contrario, le regole della competizione attribuiscono un potere enorme, e quindi uno status elevato, al pubblico, che può decretare quella che i comici stessi amano descrivere crudamente come la proprio “vita” o “morte” scenica. Secondo queste regole e questi ruoli, quindi, la reazione positiva da parte del pubblico alla battuta di Cupani sarebbe dovuta essere considerata come la decisione definitiva nel decretarne l’accettabilità. Lo stesso Cupani, nell’intervista concessa, sembra suggerire questa lettura:

La bellezza della comicità è che i premi e le punizioni sono immediati: lo vedi subito se una battuta funziona o non funziona. Se la gente ride, vuol dire che la connessione col pubblico ha funzionato bene (Palmieri, in preparazione).

Tuttavia, occorre ricordare a questo punto la presenza di un terzo agente coinvolto nello scambio: il *compère*. Essendo l’unico comico, tra quelli sul palco del *King Gong*, ad esibirsi regolarmente al Comedy Store, il suo status è chiaramente più elevato di quello dei partecipanti alla competizione. Inoltre, in quanto membro di diritto della stessa comunità alla quale questi ultimi stanno cercando di accedere, egli svolge un ruolo di *gatekeeper* (controllore degli accessi), ed in quanto tale è chiamato a sancire quelle che percepisce come violazioni delle regole di tale comunità. Nel caso in questione, tuttavia, il *compère* si trova di fronte a un dilemma: da un lato, nella sua funzione di *gatekeeper*, deve far valere la regola che vieta le battute razziste, dall’altro, deve evitare di entrare in conflitto con il pubblico, al quale le regole della competizione assegnano il ruolo di giudice ultimo. La centralità di questo ruolo viene confermata, tra l’altro, dalla ricostruzione offerta da Peter Rosengard, il fondatore del Comedy Store:

At the pre-opening press conference a year earlier I had been asked whether there would be any censorship. I had replied the “anything went” – as long as it wasn’t racist or sexist! Of course almost immediately the audiences decided for themselves what they wanted to hear and the gong became the ultimate censor (Wilmot & Rosengard, 1989, p.11).

[Un anno prima, alla conferenza stampa d'apertura, mi era stato chiesto se ci sarebbe stata alcuna forma di censura. Risposi: "va bene tutto" - a patto che non fosse razzista o sessista! Ovviamente, quasi subito il pubblico iniziò a decidere autonomamente cosa volesse sentire e cosa no e il gong divenne il censore definitivo; tda].

Per quanto la proibizione del razzismo sia uno dei valori fondante del Comedy Store, la centralità del giudizio del pubblico sembra rappresentare un valore altrettanto importante. In caso di conflitto tra questi due valori, ci si trova di fronte a un dilemma. Nella ricostruzione che ne fa lo stesso Cupani, il *compère* risolve il dilemma per mezzo della sua enunciazione che "essere razzista è accettabile se sei straniero".

Per cogliere meglio il ribaltamento di prospettiva che avviene in questa re-interpretazione della presunta violazione di tabù, è utile far riferimento all'apparato teorico offerto dallo studio di Yus (2002) sulle diverse possibili permutazioni nella relazione tra le credenze espresse dai comici e quelle condivise o meno dal loro pubblico. In particolare, Yus opera una distinzione tra le credenze che sono direttamente ed intuitivamente condivise dal pubblico e quelle che, invece, sono *metarepresentational*, cioè che seguono lo schema "in una data cultura/società si crede che...". Nell'esempio fornito dallo stesso Yus, la stessa persona può credere che uomini e donne dovrebbero avere le stesse opportunità, ma anche che l'attuale società/cultura offra meno opportunità alle donne. In altre situazioni discorsive, la persuasione retorica (in quanto obiettivo perseguito, per esempio, tramite un comizio politico) o l'educazione morale mirano a "togliere le virgolette" all'opinione comunicata, affinché venga fatta propria dal ricevente. Nel caso della battuta di Cupani al Comedy Store, il *compère* esegue invece la manovra inversa: la credenza diretta, cioè direttamente espressa dal comico e direttamente accettata dal pubblico per mezzo della risata, viene messa tra virgolette. Ovvero, l'enunciazione "i cinesi sono gialli", viene reinterpretata dal commento del *compère* come "gli stranieri credono che i cinesi siano gialli" (e in quanto tali sono razzisti, anche se il loro razzismo è perdonato dall'atteggiamento condiscendente del pubblico verso gli stranieri). L'obiettivo, il *target*, della battuta, viene quindi spostato: non sono più i cinesi, come potrebbe apparire da un'interpretazione ingenua della battuta di Cupani, ma neanche i poster pubblicitari in metropolitana, come una lettura appena più attenta suggerirebbe, ma la presunta ignoranza da parte di Cupani stesso, in quanto straniero, delle regole che governano il discorso comico in Gran Bretagna. Così facendo, il *compère* riesce al tempo stesso a far valere le regole della comunità di cui svolge il ruolo di custode e ad evitare di entrare in conflitto col pubblico, in quanto ora la reazione del pubblico è reinterpretata come un ridere *del* comico invece che *col* comico, escludendo quindi ogni complicità con le sue opinioni. Goffman (1974), sebbene con riferimento al teatro convenzionale basato su un testo scritto, descrive questa differenza di prospettiva nei termini dei differenti ruoli rivestiti dal pubblico:

Laughter by members of the audience in sympathetic response to an effective bit of buffoonery by a staged character is clearly distinguished on both sides of the stage line from audience laughter that can greet an actor who flubs, trips, or breaks up in some unscripted way (Goffman, 1974, p.130).

[La risata da parte del pubblico come risposta simpatetica ad un atto efficace di buffoneria da parte di un personaggio che fa parte della messa in scena è chiaramente distinto, da un lato e dall'altro del palco, dalla risata con cui il pubblico accoglie un attore che s'inceppa, inciampa o inizia ad improvvisare; tda].

Nel caso della stand-up comedy, in cui al pubblico non è chiaro quali parti siano scritte in anticipo e quali no (la distinzione tra scritto e improvvisato, in altri termini, non fa parte del *frame* della stand-up comedy, sia che il comico faccia o non faccia uso di testi preparati in anticipo), la distinzione tra la risata prodotta ad arte dal comico e quella di cui il pubblico può godere a sue spese in virtù dei suoi fallimenti diventa più problematica. È proprio questa problematicità a consentire al *compère* di reinterpretare la risata del pubblico, spostandola da un tipo di risata all'altro. Il pubblico, volente o nolente, viene quindi reclutato dal *compère* al compito di far valere le regole del discorso.

4. Conclusioni

Il caso discusso evidenzia come anche la cornice comica, se da un lato offre la possibilità di godere delle suspensione di alcune delle regole che valgono al di fuori di essa, dall'altro risulta essere essa stessa governata da regole proprie. Se la violazione delle prime viene percepita come benigna, la violazione delle seconde non può che apparire invece come maligna. L'analisi di casi specifici, come quello discusso in quest'articolo, in cui tale violazione viene esplicitamente denunciata come tale, può contribuire a portare alla luce le regole violate. Il passo successivo in questo tentativo di svolgere un'analisi critica del discorso comico consisterà, a questo punto, nell'analisi delle relazioni di potere che consentono l'imposizione di queste regole. Dopo tutto, anche il *roi pour rire*, che secondo Bakhtin (1965:6) veniva scelto a presiedere le celebrazioni carnevalesche, è pur sempre un re e i re, verrebbe da dire con una battuta, hanno la pessima abitudine di regnare. La scoperta del comico come utopia ha rappresentato, e continua a rappresentare, un affascinante e produttivo orizzonte di ricerca. Una volta riconosciute l'esistenza, lo studio delle leggi che governano quest'utopia si prospetta come altrettanto affascinante e produttivo.

Bibliografia

- Bakhtin, M. M. (1965). *Rabelais and his world*. Bloomington: Indiana University Press (this edition 1984).
- Cupani, L. (2014) Luca Cupani - Winner King Gong (Feb. 2014) The Comedy Store London. [online] Disponibile a: <https://www.youtube.com/watch?v=j-Q8v05bkQA> [13 Luglio 2016].
- Foucault, M. (1981). The order of discourse in R. Young (ed.) *Untying the text : a post-structuralist reader*. Boston: Routledge & Kegan Paul, pp. 51-76.
- Goffman, E. (1975). *Frame analysis : an essay on the organization of experience*. Boston: Northeastern University Press.
- RISU 1(1) (2018), pp.15-21

- Mintz, L.E. (1985). Standup comedy as social and cultural mediation. *American Quarterly*, 37(1), 71-80.
- Palmieri, G. (in preparazione) *Oral self-translation of stand-up: from the mental text to performance and interaction*. Tesi di dottorato. University of Surrey.
- Pérez, R. (2013). Learning to make racism funny in the 'color-blind' era: stand-up comedy students, performance strategies, and the (re)production of racist jokes in public. *Discourse & society*, 24(4), 478-503.
- Wilmot, R., & Rosengard, P. (1989). *Didn't you kill my mother-in-law? The story of alternative comedy in Britain from the Comedy Store to Saturday Live*. London: Methuen.
- Yus, F. (2002). Stand-up comedy and cultural spread: The case of sex roles. *Babel AFLAL*, 10, 245-292.

Biografia

Giacinto Palmieri

Giacinto Palmieri sta attualmente completando il suo dottorato di ricerca in Translation Studies (su cui si basa questo articolo) presso l'Università del Surrey. È performer di *stand-up comedy* da molti anni, sia in inglese che in italiano. Questa esperienza, insieme all'interesse per la linguistica e la traduzione, convergono nel suo attuale focus di ricerca sulla traduzione umoristica, in particolare sul fenomeno dei comici che si esibiscono in più di una lingua.