



REPORT 25

OSSERVAT^{ORIO}
FELDMAN cultura e scienze
umoristiche

REPORT 2025 SULL'UMORISMO

Realizzato dall'Associazione Osservatorio Feldman
in collaborazione con Sagoma Editore.

© 2026 Osservatorio Feldman, Sagoma Editore
Tutti i diritti riservati.

Pubblicazione fuori commercio. È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo, senza autorizzazione scritta dell'editore.

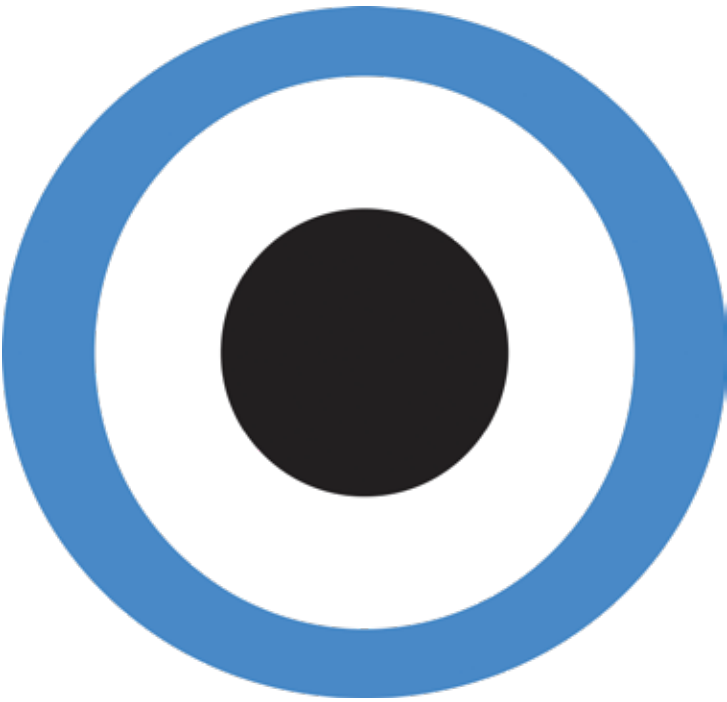
ISBN: 9788865061893

Progetto editoriale: Associazione Osservatorio Feldman
Realizzazione editoriale: Sagoma Editore
Editor in Chief: Matteo Andreone
Progetto grafico e impaginazione: Carlo Amatetti

REPORT

2025

SULL'UMORISMO



INDICE

PREFAZIONI

L'Osservatorio, osserva di Sergio Spaccavento	8
Variazioni su un tema instabile di Matteo Andreone	16
Lenny Bruce, dieci battute per misurare la libertà di Carlo Amatetti	20

REPORT 2025

ARTE

Risate d'emergenza per tempi disastrosi di Max Papeschi	32
--	----

BUSINESS

L'umorismo a supporto dell'attività imprenditoriale di Michele Cesario	38
---	----

COMEDY

Cabaret, questo sconosciuto di Flavio Oreglio	46
--	----

DIRITTO

Umore e diritto in Brasile: dal "razzismo ricreativo" ai meme nei tribunali di João Paulo Capelotti	54
--	----

DIVULGAZIONE

Satira, parodie e scherzi: le più recenti evidenze scientifiche di Vito Tartamella	60
---	----

ETICA

Etica della comicità e dignità della persona: la comicità come "atto umano" di Massimo Losito	69
--	----

ETOLOGIA

Oltre la risata umana: l'umorismo nel mondo animale di Veronica Maglieri 79

FILOSOFIA

Equivoci dal Mondo Nuovo: humor e scetticismo nella letteratura utopica di Paolo Vanini 90

GAME DESIGN

La serietà del ridere: il gioco come macchina di umorismo relazionale di Spartaco Albertarelli 95

LINGUISTICA

Satira, libertà di espressione, hate speech: il difficile equilibrio tra convenzioni e responsabilità di Federico Faloppa 100

MARKETING

La svolta comica: il ritorno strategico dell'umorismo nella comunicazione di oggi di Davide Boscacci 109

MEDICINA

Quando la Scienza incontra la Solidarietà ... per scherzo, ma non per gioco di Pier Francesco Ferrucci 116

NEUROSCIENZA

L'umorismo nel cervello di Mirella Manfredi con Melanie Christina Preuss e Claudia Schuppisser 124

POLITICA

Umorismo e comunicazione politica: un anno di accelerazioni, risacche e nuove soglie di Maurizio Molinari 137

PSICOLOGIA

Ci sono un comico, un pasticcere e un pornografo. L'umorismo per risolvere l'instabilità di Filippo Losito 144

SOCIOLOGIA DELLO SPETTACOLO

Teatro: l'espressione di libertà vs la libertà di espressione di Natalino Balasso 149

STAND-UP

Luci e ombre del trionfo della Stand-up di Laura Formenti 154

TEATRO

Dio è femmina di Renato Sarti 159

TECH/IA

Il paradosso della risata di Michele Pio Di Pasquale 167

TV

La guerra culturale come spettacolo di Luca Martera 176

POSTFAZIONE

Cent'anni di Dario Fo: quando ridere era un atto politico di Antonello Taurino 188

L'Osservatorio, osserva

DI SERGIO SPACCAVENTO

DIRETTORE CREATIVO E STRATEGICO PUBBLICITARIO, AUTORE, DIVULGATORE,
PRESIDENTE E COFONDATORE DELL'OSSERVATORIO FELDMAN



Quando il **15 aprile 2025** è nato l'Osservatorio Feldman, l'idea di partenza era semplice solo in apparenza: l'umorismo attraversa ogni aspetto della nostra vita culturale, sociale e politica, ma raramente viene osservato con strumenti adeguati. Lo incontriamo nei teatri e nei club di stand-up, nei meme e nei social network, nella pubblicità, nella comunicazione politica, nelle aule di tribunale, nei contesti educativi, nella relazione di cura, persino nella ricerca scientifica. Ma quasi sempre lo consideriamo un effetto collaterale: qualcosa che accompagna i discorsi "importanti", senza mai essere davvero riconosciuto come una delle strutture portanti del modo in cui pensiamo, comunichiamo e costruiamo senso.

Questo primo report nasce per ribaltare quella prospettiva. Non per nobilitare l'umorismo o addomesticarlo, ma per prenderlo sul serio senza snaturarlo. Perché ridere non è mai un gesto innocente, automatico o puramente istintivo. È un atto complesso, stratificato, profondamente umano.

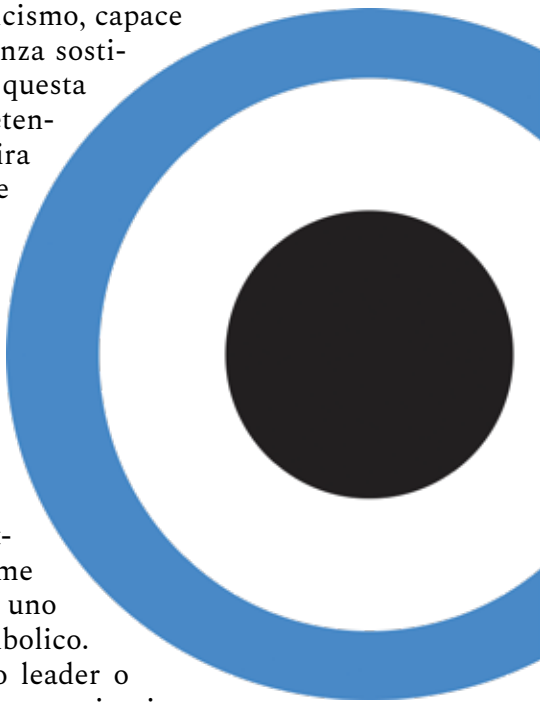
Le ricerche neuroscientifiche e psicologiche raccolte in queste pagine mostrano con chiarezza che il cervello non "ride e basta": distingue, interpreta, attribuisce intenzioni. Studi recenti di neuroimaging indicano, ad esempio, come la comprensione della risata cambi radicalmente a seconda che venga percepita come spontanea o come socialmente intenzionale. In particolare, nel caso dell'autismo, emerge una difficoltà specifica non nel provare o riconoscere emozioni positive, ma nel decifrare la risata quando è ambigua e richiede di inferire le intenzioni dell'altro. La risata diventa così un segnale sociale complesso, che non funziona automaticamente, ma richiede competenze di mentalizzazione e lettura del contesto, confermando come l'umorismo sia tutt'altro che un linguaggio immediato o universale.

Ma l'umorismo non vive solo nel cervello. Vive nei testi, nelle immagini, nelle pratiche culturali che storicamente ne hanno fatto uno strumento di sospensione e di dubbio. La tradizione letteraria e filosofica, riletta in questo report, mostra come il riso sia stato a lungo un dispositivo capace di mettere in scena mondi "al contrario", in cui ciò che

appare naturale o inevitabile viene capovolto e reso improvvisamente discutibile. Nella satira, nel teatro e nel paradosso politico, l'umorismo non propone modelli ideali né soluzioni, ma costruisce finzioni che creano distanza: tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere, tra il messaggio esplicito e la critica implicita. È in questo scarto che il riso diventa uno strumento di scetticismo, capace di incrinare certezze consolidate senza sostituirle con nuove dottrine. Quando questa distanza si perde e la finzione pretende di farsi progetto o verità, la satira torna allora a svolgere una funzione correttiva, riaprendo il gioco e restituendo all'umorismo il suo ruolo più proprio: non quello di rassicurare, ma di mettere in questione.

Questa scomodità diventa evidente quando l'umorismo entra in contatto con il potere. I contributi dedicati alla satira politica, alla comunicazione pubblica e alla cosiddetta "guerra culturale" mostrano come negli ultimi anni il riso sia diventato uno dei principali campi di conflitto simbolico. La satira non colpisce più soltanto leader o partiti, ma i dispositivi stessi della comunicazione: indignazione programmata, polarizzazione, rage bait, narrazioni tossiche. In un ecosistema governato dagli algoritmi, ridere può significare smascherare meccanismi, ma anche contribuire ad alimentarli. Questo rende l'umorismo uno strumento potentissimo, ma al tempo stesso estremamente fragile.

Proprio su questo terreno si colloca l'analisi dell'umorismo nella comunicazione politica contemporanea, che individua nel 2025 un anno di svolta profondamente ambivalente. Da un lato, l'ironia, soprattutto nelle forme del meme, della parodia e del video breve, smette di essere un semplice corredo del dibattito pubblico e diventa parte strutturale



delle strategie comunicative di leader, partiti e istituzioni. Dall'altro, questa centralità accentua tensioni, arretramenti e conflitti. I contenuti umoristici non si limitano più a commentare la politica, ma contribuiscono direttamente a costruire la percezione dei protagonisti, spesso in modo più incisivo dei linguaggi ufficiali. L'ironia viene così impiegata come strumento di ingaggio, autoironia e umanizzazione, ma anche come leva di delegittimazione, polarizzazione e semplificazione estrema.

L'uso crescente di contenuti generati da intelligenza artificiale, meme, immagini, video e deepfake satirici, amplia ulteriormente le possibilità espressive, rendendo però sempre più fragile il confine tra parodia riconoscibile e disinformazione. Ne emerge un ecosistema in cui il riso può favorire partecipazione e consapevolezza, ma anche alimentare confusione, sfiducia e scontro permanente, confermando la natura profondamente ambivalente dell'umorismo come linguaggio politico.

Non a caso, la ricerca dimostra che la satira può incidere sulla reputazione più della critica diretta, lasciando tracce durature. È anche

per questo che, nel 2025, l'umorismo è diventato uno dei luoghi in cui il diritto è chiamato a ridefinire i propri criteri di responsabilità. Sempre più spesso, tribunali e giuristi si trovano a valutare non solo ciò che viene detto, ma il modo in cui il linguaggio umoristico produce effetti concreti nello spazio pubblico.

In questo quadro, l'intenzione di "far ridere" non è più considerata automaticamente decisiva, perché il diritto guarda anche alle conseguenze simboliche e sociali delle battute, soprattutto quando toccano ambiti sensibili come la discriminazione o la dignità delle persone. L'umorismo emerge così come un campo di negoziazione, in cui libertà di espressione e tutela dei diritti non si escludono, ma si confrontano caso per caso. Anche l'ingresso di meme e registri informali negli atti e nei provvedimenti giudiziari segnala questa trasformazione: il riso non è più esterno al diritto, ma ne interroga i linguaggi, i confini e le aspettative di serietà. In questo senso, l'umorismo non rappresenta

un'eccezione da tollerare o reprimere, ma uno spazio in cui il diritto è chiamato a misurarsi con le trasformazioni culturali del presente.

Eppure, questo report rifiuta qualsiasi lettura moralistica o riduttiva. Non c'è l'idea di un umorismo "buono" contrapposto a uno "cattivo". C'è piuttosto la consapevolezza che far ridere è un lavoro serio. I contributi sul teatro, sulla stand-up comedy e sulla comicità performativa lo mostrano con grande chiarezza. Far ridere non è improvvisazione pura, ma tecnica, ascolto, esposizione al rischio. La spontaneità, spesso, è il risultato di una preparazione accurata. Il rapporto con il pubblico è una negoziazione continua, che oggi passa anche attraverso i social media, modificando profondamente tempi, linguaggi e responsabilità degli artisti.

Allo stesso tempo, il report allarga lo sguardo oltre l'umano. Le ricerche etologiche presentate mostrano come il gioco, l'imitazione e i segnali di "non-serietà" siano presenti in molte specie animali. La risata, o ciò che le somiglia, svolge una funzione sociale precisa: rafforza i legami, regola i conflitti, crea fiducia. In questa prospettiva, l'umorismo non appare più come un lusso culturale, ma come una competenza evolutiva profonda, legata alla cooperazione e alla vita di gruppo.

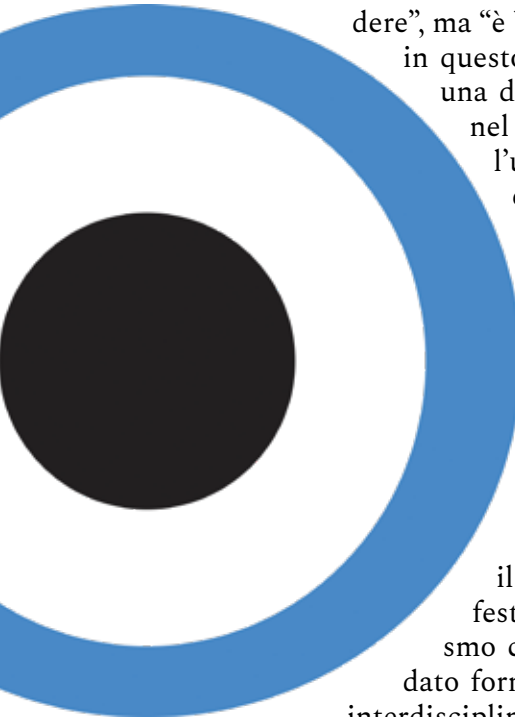
Il gioco, appunto, emerge come uno dei luoghi privilegiati dell'umorismo. Le riflessioni sul game design mostrano come accettiamo volontariamente regole inefficaci e ostacoli inutili per il puro piacere di giocarci dentro. È in questo spazio protetto, dove la tensione è reale ma le conseguenze non lo sono, che l'errore diventa risata e il fallimento si trasforma in esperienza condivisa. Questa stessa logica ritorna in ambiti apparentemente lontani, come l'imprenditorialità: osservare la realtà da angolazioni inedite, accettare il rischio, trasformare l'imprevisto in opportunità sono competenze comuni tanto al comico quanto all'imprenditore.

Un capitolo fondamentale di questo report riguarda il rapporto tra umorismo e tecnologia. L'intelligenza artificiale, come mostrano i contributi dedicati a questo tema, sa descrivere con precisione le teorie dell'umorismo, ma fatica a incarnarle. Perché l'umorismo richiede corpo, timing, relazione, esposizione al fallimento. Eppure, proprio

L'OSSERVATORIO, OSSERVA

questi limiti generano nuove forme di comicità: dal nonsense virale ai fenomeni culturali che giocano sull'incomprensione, sull'assurdo, sulla saturazione di stimoli. Anche qui, il riso diventa una chiave di lettura privilegiata del presente.

Accanto a queste dimensioni, il report affronta anche l'umorismo come pratica etica e relazionale. Ridere è un atto umano, e come tale non è moralmente neutro. La domanda non è solo "cosa ci fa ridere", ma "è bene ridere di questo, in questo modo, in questo contesto?". Questa riflessione trova una declinazione particolarmente concreta nel racconto della relazione di cura, dove l'umorismo può diventare strumento di empatia, fiducia e umanizzazione, senza mai sostituirsi alla competenza scientifica o alla responsabilità professionale.



Tutto questo lavoro non è rimasto sulla carta. Nei suoi primi mesi di vita, l'Osservatorio Feldman ha costruito una struttura viva e aperta, in dialogo costante con il mondo esterno. Ha promosso incontri pubblici, conferenze e webinar, co-organizzato il festival Tanganica a Perugia, primo festival interamente dedicato all'umorismo come strumento culturale e sociale, e dato forma a un comitato scientifico ampio e interdisciplinare. Le collaborazioni attivate con realtà culturali, scientifiche e creative hanno contribuito a consolidare l'Osservatorio come un laboratorio permanente di ricerca e confronto.

Questo report è il risultato di quel lavoro collettivo. Non offre risposte definitive, né pretende di esaurire un campo così vasto e sfuggente. Offre però mappe, strumenti e prospettive. Mostra quanto l'umorismo sia un luogo di tensione, non di fuga. Un linguaggio capace di unire e

L'OSSERVATORIO, OSSERVA

dividere, di curare e ferire, di chiarire e confondere. Un linguaggio che, proprio per questo, vale la pena osservare con attenzione.

L'augurio è che la lettura delle pagine che seguono sia stimolante, proficua e sorprendente, capace di aprire nuove domande più che di chiuderle, e di accompagnare chi legge in uno sguardo sull'umorismo un po' più consapevole, critico e, inevitabilmente, umano.

L'autore

Direttore creativo e strategico con oltre vent'anni di esperienza tra comunicazione, innovazione e media, lavora sull'uso creativo delle nuove tecnologie, con particolare attenzione all'intelligenza artificiale generativa e alla produzione di contenuti multimediali. Autore per radio, televisione, cinema e teatro, porta avanti una scrittura che unisce ironia, critica sociale e sperimentazione. È docente al Poli.Design di Milano, co-fondatore di Micidial. È autore di *Che cazzo ridi?* Dialoghi sulla libertà di ridere e di *Cloud Marketing Creators* (Forbes).

Variazioni su un tema instabile

**(ovvero come orientarsi
nel Report)**

DI MATTEO ANDREONE

**FORMATORE E RICERCATORE INDIPENDENTE, CO-FONDATORE OSSERVATORIO
FELDMAN, EDITOR IN CHIEF DEL REPORT 2025**



Aprire oggi un report sull'umorismo significa entrare in un territorio che molti percepiscono come instabile, quando non apertamente pericoloso: se ne invoca la libertà, se ne temono gli effetti, se ne discutono i limiti con toni spesso accesi. Può ferire, può escludere, può normalizzare stereotipi; ma può anche smascherare ipocrisie, mettere in crisi il potere, aprire spazi di pensiero inattesi. In questo clima, è comprensibile aspettarsi che un lavoro come questo prenda posizione, stabilisca confini, indichi una linea chiara. Che qualcuno, insomma, dica finalmente come stanno le cose.

Il problema è che questa aspettativa, per quanto legittima, rischia di spostare lo sguardo nel punto sbagliato. L'umorismo non funziona come un principio astratto che può essere difeso o condannato in blocco. Agisce sempre dentro relazioni, contesti, asimmetrie di potere. Ridurlo a una regola generale non lo rende più comprensibile ma più opaco: toglie visibilità proprio a ciò che produce i suoi effetti concreti, positivi o distruttivi che siano.

È da questa consapevolezza che nasce la forma stessa di questo report. Se l'umorismo non è un oggetto compatto, non può esserlo nemmeno il discorso che lo attraversa. Per questo il lavoro che segue non procede come un'unica argomentazione lineare, ma come un insieme di contributi che ruotano attorno a un tema comune senza mai esaurirlo. Le voci che lo compongono si muovono con strumenti, linguaggi e sensibilità differenti, a volte in sintonia, a volte in attrito. Il senso non emerge da una sintesi finale, ma dall'ascolto delle variazioni.

Chi legge troverà prospettive che attraversano ambiti e scale diverse. Alcuni contributi interrogano l'umorismo nel rapporto con le tecnologie e con l'intelligenza artificiale; altri allargano lo sguardo oltre l'umano, mettendo in discussione ciò che siamo abituati a chiamare intelligenza, intenzione o risposta umoristica. In altri casi l'attenzione cade sugli effetti e sui rischi, sulle funzioni critiche e generative, o sulle condizioni che rendono una battuta possibile o impossibile, accettabile o esplosiva. Non è una mappa completa, naturalmente, ma uno strumento per orientarsi, per non chiudere troppo facilmente il discorso e vedere meglio dove invece si apre.

Proseguendo nella lettura, è possibile che emerga una sensazione di spaesamento. I contributi non avanzano tutti nella stessa direzione, né

VARIAZIONI SU UN TEMA INSTABILE

si rispondono in modo ordinato. È l'effetto naturale di un campo che non si lascia attraversare da un solo sguardo. Qui lo scarto tra le voci non va colmato in fretta: va abitato.

Leggere questo report richiede un'attenzione simile a quella necessaria quando si segue una jam session jazz: un tema riconoscibile tiene insieme il lavoro ma prende forma attraverso interpretazioni diverse, a volte armoniche, a volte dissonanti. Il ritmo non è dato da una partitura fissa ma dall'ascolto reciproco. È un equilibrio che non chiede di essere risolto ma tenuto. Per questo, più che offrire risposte, queste pagine chiedono una responsabilità al lettore: non quella di aderire a una posizione ma di restare in relazione con ciò che legge, accettando che il significato emerga nel tempo, nel confronto tra prospettive, anche nel disaccordo. In un tempo in cui l'umorismo è costantemente chiamato a giustificarsi, a difendersi, a essere messo sotto accusa o trattato come una minaccia, uno dei rischi più grandi è ridurlo a un oggetto da prendere o lasciare. Questo report nasce dalla convinzione che semplificare troppo in fretta non renda il discorso più chiaro ma più fragile.

Le pagine che seguono propongono uno sguardo plurale su un fenomeno che attraversa linguaggi, relazioni, istituzioni e conflitti. Se questo lavoro ha un senso, non sta nelle risposte che offre, ma nello spazio che apre. Uno spazio che resta incompleto senza lo sguardo di chi legge. Da qui in avanti, l'invito è semplice: leggere senza fretta, seguire i rimandi, sostare dove qualcosa disturba o illumina. È proprio in quel passaggio, fuori dal report, dopo la lettura, che questo discorso continua davvero.

L'autore

Matteo Andreone è ricercatore indipendente specializzato nello studio e nell'applicazione dell'Intelligenza Uморistica in ambito sociale, organizzativo e artistico. Membro dell'International Society for Humor Studies dal 2004, ha condotto e presentato ricerche in contesti accademici e professionali in Europa, Asia e Americhe. È direttore scientifico per la formazione di ACLI Lombardia, dove coordina e sviluppa percorsi formativi orientati all'innovazione sociale e organizzativa. È autore di *Una risata vi promuoverà* (Rizzoli ETAS), *Lezioni di Comicità* (Audino) e *Pubblichiamoli a casa loro* (Ensemble).

LENNY BRUCE

**DIECI BATTUTE PER
MISURARE LA LIBERTÀ**

DI CARLO AMATETTI

EDITORE, COMUNICATORE, AUTORE, PODCASTER E
VICE PRESIDENTE DELL'OSSERVATORIO FELDMAN



Nel 2025 l'Osservatorio ha scelto di dedicare il proprio lavoro annuale al grande stand-up comedian americano Lenny Bruce nel centenario della sua nascita. Il riferimento anagrafico, pur rilevante, è solo uno dei motivi di questa nostra scelta. Lenny Bruce non è, infatti, tanto una ricorrenza da celebrare, ma una figura da riattivare. È un punto di frattura nella storia dell'umorismo occidentale e, insieme, uno strumento critico ancora perfettamente funzionante per interrogare il rapporto tra comicità, linguaggio e potere.

In questo mio piccolo contributo ho ritenuto che il modo migliore per raccontarlo fosse attraverso le sue battute perché, nel caso di Bruce, la battuta non è mai un elemento accessorio. È una forma condensata del suo pensiero, un saggio orale in miniatura. Ogni battuta contiene una visione del mondo, una teoria implicita del linguaggio, una presa di posizione etica. Questo approccio significa riconoscere che, in Bruce, forma e contenuto coincidono: suo malgrado, Lenny non è mai riuscito a separare vita, poetica e pratica comica. Forse, nei suoi ultimi giorni, lo avrebbe preferito.

Questa scelta metodologica è anche una dichiarazione di intenti dell'Osservatorio. In un'epoca in cui l'umorismo è spesso relegato a genere minore o, all'opposto, sorvegliato speciale, tornare a Lenny Bruce significa riaffermare che la comicità è uno dei luoghi privilegiati in cui una società negozia i propri limiti, le proprie paure, le proprie contraddizioni.

1. “Take away the right to say ‘fuck’ and you take away the right to say ‘fuck the government’”.

Questa battuta costituisce il fondamento politico dell'intero pensiero di Lenny Bruce. Non è una difesa della volgarità né un'apologia dell'insulto gratuito. È una riflessione estremamente lucida sul funzionamento della censura. Bruce individua un meccanismo preciso: il controllo del linguaggio precede sempre il controllo del pensiero. Vietare una parola significa stabilire un confine simbolico; e ogni confine simbolico è, per definizione, un atto politico. La vicenda giudiziaria di Bruce rende questa intuizione tragicamente concreta. Tra il 1961 e il 1964 viene arrestato più volte per oscenità, accusato di aver pronunciato parole considerate

inaccettabili nello spazio pubblico. Il punto, tuttavia, non è ciò che dice, ma il modo in cui lo dice: analizzando, smontando, ripetendo. Bruce tenta di svuotare le parole del loro potere tossico mostrandone l'arbitrarietà, ma i tribunali rifiutano di considerare il contesto e l'intenzione artistica.

Richiamare questa battuta oggi significa interrogarsi sulle forme contemporanee di censura che agiscono tanto negli Stati Uniti quanto in Europa. Non sempre assumono la forma esplicita del divieto: più spesso operano attraverso regolamenti vaghi, pressioni economiche, cause temerarie, esclusioni silenziose. Bruce ci ricorda che la libertà di parola non è mai parziale: o è difesa integralmente, o diventa una concessione revocabile.

2. “I’m not a comedian. I’m Lenny Bruce”.

Con questa frase Bruce rifiuta l'etichetta di intrattenitore e rivendica il ruolo di autore. Non interpreta personaggi, non costruisce maschere dietro cui nascondersi, non offre al pubblico l'illusione di un altrove rassicurante. Dopo Bruce, il comico non può più fingere neutralità. Ogni intervento sul palco implica una visione del mondo, una posizione. Questa assunzione di responsabilità è ciò che rende Bruce una figura ancora oggi scomoda: non chiede indulgenza, ma attenzione.

Più di ogni altro stand-up comedian, ha portato sul palco se stesso, con le proprie ossessioni, contraddizioni, fragilità, tutte “conquistate” in una vita non facile: nato Leonard Alfred Schneider nel 1925 da una coppia di ebrei ashkenaziti che divorziarono quando aveva cinque anni, passò tutta l'infanzia e l'adolescenza sballottato da un parente all'altra, da una città all'altra, fino ad arruolarsi a sedici anni nel 1942 in Marina dove servì a bordo dell'incrociatore USS Brooklyn su diversi teatri di guerra del Mediterraneo fino alla sua radiazione “a condizioni onorevoli... per ragioni d'inadeguatezza al servizio navale” (decise di spacciarsi per omosessuale per tornarsene a casa). Tornato in USA, cominciò a esibirsi e nel 1947 cominciò a farlo con il nome d'arte di Lenny Bruce.

Neppure in età adulta Lenny trovò pace ed equilibrio. Nel 1951 sposa la spogliarellista Honey Harlow (nome d'arte...) e Lenny ha un'idea geniale: visto che lui guadagna poco e niente, mentre l'unico vero stipendio lo porta a casa lei, decide di farla ritirare dalle scene. Ma lo fa perché ha in serbo un piano geniale: si spaccia per prete e comincia a raccogliere fondi per i lebbrosi della Guinea inglese per conto della *Brother Mathias*

Foundation, che istituisce davvero con sede a New York. Quando scattarono le manette, riuscì ancora una volta a cavarsela, visto che la fondazione esisteva davvero e il clero non riuscì a trovare le prove che fosse un impostore. Risultato? Ottomila dollari raccolti e duemilacinquecento finirono davvero in Guinea. Come a dire: meglio poco, che niente...

3. “Guys are like dogs. They keep comin’ back. Ladies are like cats. Yell at a cat one time, they’re gone”.

A prima vista, questa battuta sembra un classico esempio di osservazione di costume, quasi un residuo di comicità “da club”. In realtà, letta nel contesto della vita di Bruce, apre uno squarcio significativo sulla sua dimensione privata e relazionale.

Bruce ha avuto relazioni sentimentali instabili, spesso conflittuali, segnate dalla dipendenza, dalla paranoia, dall’incapacità di mantenere un equilibrio affettivo. Il matrimonio con la Harlow, da cui ebbe una figlia, finì nel ’57. Il paragone tra uomini e cani, donne e gatti, tradisce una visione disillusa e, in parte, autoironica: Bruce si riconosce nella figura del cane che torna, che insiste, che cerca approvazione anche quando è stato respinto. Questa battuta ci mostra un Bruce meno ideologico e più umano, capace di usare stereotipi non per rafforzarli, ma per esporre la propria fragilità emotiva. L’umorismo, qui, non è strumento di critica sociale, ma di autoanalisi: un modo per rendere comunicabile il proprio fallimento affettivo senza indulgere nel melodramma.

4. “Every day people are straying away from the church and going back to God”.

In questa battuta Bruce esercita una distinzione chirurgica tra spiritualità e istituzione. Non attacca la fede, ma il suo uso come strumento di controllo. Separando Dio dalla Chiesa, Bruce mostra come molte forme di potere si fondino su sovrapposizioni indebite, rese intoccabili dall’abitudine e protette da un’aura di sacralità che scoraggia ogni interrogazione critica. Il bersaglio non è il credere, ma l’organizzare il credere in sistemi impermeabili alla discussione.

Questa operazione di scorporo concettuale – togliere alla religione il monopolio del sacro – è una delle funzioni più alte dell’umorismo di

Bruce. Il riso diventa un atto di laicità attiva, capace di restituire complessità a ciò che il potere preferirebbe mantenere compatto e indiscutibile. In questo senso Bruce anticipa una linea che, decenni dopo, troverà una declinazione radicalmente diversa ma sorprendentemente affine in **Sam Kinison**. Ex predicatore pentecostale, Kinison porterà sul palco una comicità urlata, apocalittica, apparentemente opposta alla precisione analitica di Bruce. Eppure, sotto la superficie, l'operazione è simile: anche Kinison separa la religione come esperienza emotiva e morale dalla religione come apparato ipocrita, moralizzante, spesso violento. Se Bruce smonta l'istituzione con il bisturi dell'analisi linguistica, Kinison la fa esplodere con il paradosso e l'eccesso, trasformando il sermone in una caricatura furiosa del potere che pretende di parlare in nome di Dio.

Il legame tra i due non è stilistico, ma strutturale. Entrambi mostrano come l'umorismo possa riappropriarsi di forme tradizionalmente autoritarie del discorso – il pulpito, la predica, la verità rivelata – per svuotarle dall'interno. In un presente segnato dal ritorno di retoriche identitarie e autoritarie, questa linea che va da Bruce a Kinison ricorda che il riso non è solo dissacrazione, ma uno strumento critico capace di restituire al sacro la sua dimensione umana, sottraendolo al monopolio delle istituzioni.



Lenny Bruce, 1961.

5. “The only honest art form is laughter, comedy. You can’t fake it”.

Qui Bruce formula una vera e propria teoria estetica. La comicità, per lui, è l'unica forma d'arte che non tollera l'impostura. Si può simulare il talento letterario, la profondità filosofica, persino l'emozione drammatica; non si può fingere una risata autentica. O scatta, o non scatta. E se non scatta, il pubblico lo segnala immediatamente. Questa convinzione

spiega anche la sua ossessione per il palco come luogo di verifica continua. Bruce provava, falliva, riscriveva. Registrava i propri set, li riascoltava maniacalmente, li smontava come un tecnico ossessivo. Il riso non era per lui un premio, ma un indicatore di verità. Se una battuta funzionava, significava che aveva toccato un nervo reale; se falliva, era segno che stava mentendo, anche solo a se stesso. In questo senso, la comicità diventa una pratica etica. Non è intrattenimento, ma esposizione. Lenny Bruce non cercava il consenso: cercava una reazione sincera. E questo spiega perché, negli ultimi anni, si esibisse spesso davanti a platee ostili, stanche, infastidite. Preferiva il silenzio alla risata compiacente.

6. “Let me tell you the truth: the truth is what is. And what should be is a fantasy, a terrible, terrible lie that someone gave the people long ago”.

Questa è forse una delle affermazioni filosoficamente più radicali di Bruce. La distinzione tra ciò che è e ciò che dovrebbe essere diventa una denuncia della retorica normativa. Per Bruce, il “should be” è uno strumento di oppressione: una proiezione ideale usata per colpevolizzare l'esistente, per imporre modelli morali astratti, per giudicare e punire. Questa idea attraversa tutta la sua opera. Bruce non dice come le persone dovrebbero vivere, parlare, credere. Descrive ciò che fanno realmente, senza edulcorazioni. È per questo che il suo umorismo è stato percepito come osceno: non perché inventasse il degrado, ma perché lo mostrava senza ipocrisia. Questa posizione ha avuto un costo altissimo sul piano personale. Rifiutare il “should be” significa rinunciare anche alle narrazioni consolatorie. Bruce vive in un mondo privo di alibi morali, e questo contribuisce al suo isolamento progressivo. Ma è proprio da questa radicalità che nasce la sua forza critica: l'umorismo come atto di smascheramento, non di riforma.

7. “Without the human condition, there's no struggle, no pain, and that means no laughter”.

Questa battuta rivela anche una concezione tragica del riso. La risata non nasce dalla felicità, ma dalla frizione, dal dolore, dal conflitto. Senza sofferenza non c'è comicità, perché non c'è scarto tra aspettativa

e realtà. In questo senso, Bruce si colloca in una tradizione che va da Aristofane a Kafka: il riso come reazione a un mondo intrinsecamente disfunzionale. È una visione che spiega anche il suo rifiuto di qualsiasi comicità pacificata. Un mondo senza dolore sarebbe un mondo senza Bruce. E forse è per questo che, negli ultimi anni, quando il dolore personale diventa ingestibile, la sua comicità si fa sempre più aspra, meno accessibile, quasi ermetica.

8. “All my humor is based upon destruction and despair. If the whole world were tranquil, without disease and violence, I’d be standing on the breadline right behind J. Edgar Hoover”.

Qui Bruce porta alle estreme conseguenze quanto affermato poco prima. La comicità non è solo legata al dolore: ne è parassita dichiarata. Vive delle crepe del sistema, delle sue ingiustizie, delle sue ipocrisie. In un mondo perfetto, il comico sarebbe inutile. La citazione di J. Edgar Hoover non è casuale. Hoover rappresenta per Bruce l’incarnazione del potere repressivo, ossessionato dal controllo, dalla devianza, dalla normalizzazione. Mettersi “dietro di lui nella fila per il pane” significa immaginare un mondo in cui tanto il comico quanto il censore, ovvero il suo opposto, diventano superflui. Ma è un’utopia ironica, destinata a restare tale. Questa battuta rivela anche l’ambivalenza di Bruce verso il proprio ruolo. Sa di trarre materiale dal dolore altrui, e dal proprio. Non se ne vanta, ma non se ne scusa. È un dato di fatto, e come tale va riconosciuto.

9. “I won’t say ours was a tough school, but we had our own coroner. We used to write songs like, *What I’m going to do if I grow up*”.

Con questa battuta Bruce chiude idealmente il cerchio, tornando all’origine. L’infanzia, la formazione, l’ambiente. È un’auto-narrazione che mescola ironia e trauma, leggerezza e fatalismo. Crescere in un contesto in cui la morte è una presenza costante significa sviluppare precocemente uno sguardo disincantato sulla vita. Il “if I grow up” è la chiave. Non c’è certezza del futuro, non c’è promessa di progresso. Solo sopravvivenza. Questa con-

sapevolezza precoce attraversa tutta la sua opera: Bruce non crede nella rendizione automatica, né personale né collettiva. Crede nella lucidità come unica forma di dignità. In questo si colloca non lontano dall'approccio di Woody Allen. A legarli è anche una comune matrice ebraico-newyorchese, che però i due hanno attraversato in modo quasi opposto. Woody Allen cresce immerso in un contesto ebraico compatto, riconoscibile, stabile: un mondo fatto di rituali, linguaggi, nevrosi condivise, che diventa il perimetro rassicurante – seppur soffocante – entro cui elaborare la propria visione del mondo. Lenny Bruce, al contrario, quell'identità non la abita mai davvero. Figlio di una famiglia scomposta, costretto a spostarsi continuamente, non resta nello stesso luogo abbastanza a lungo da trasformare l'appartenenza in radicamento. L'ebraicità, in Bruce, non è una casa, ma una condizione intermittente, frammentata, spesso vissuta come attrito più che come rifugio. È anche per questo che, se Allen trasforma la cultura ebraico-newyorchese in una lente introspettiva, domestica, quasi claustrofobica, Bruce la espone nello spazio pubblico, la mette sotto pressione, la usa come grimaldello linguistico contro ogni forma di autorità. Due esiti divergenti di una stessa matrice culturale: uno volto all'autoanalisi infinita, l'altro alla collisione frontale con il mondo.

Con questa battuta, Lenny Bruce ci consegna la sua autobiografia minima: un'esistenza segnata dalla precarietà, dall'esposizione al rischio, dalla necessità di trasformare l'angoscia in linguaggio. E forse è proprio questo il lascito più profondo della sua comicità: non l'irriverenza, non lo scandalo, ma la capacità di guardare il mondo senza illusioni e, nonostante tutto, riderne.

10. “Freedom of speech is a two-way street, man. You have the right to say whatever you want, and the Boss has the right to tell the police to arrest you”.

Questa battuta introduce uno degli aspetti più cupamente realistici del pensiero di Lenny Bruce: la consapevolezza che la libertà di parola, nel mondo concreto, non è mai un diritto astratto ma una pratica conflittuale. Bruce non nega formalmente l'esistenza del free speech; ne smaschera piuttosto l'ipocrisia strutturale. La libertà di parola, dice, è teoricamente garantita, ma il potere conserva sempre gli strumenti per colpire chi la esercita in modo scomodo. Qui l'ironia si fa amara, quasi

LENNY BRUCE

autodocumentaria. Bruce parla da uomo che ha già sperimentato l'arresto, i processi, l'accanimento giudiziario. Questa battuta ci restituisce un Lenny Bruce definitivamente disincantato, lontano da ogni romanticismo libertario. Bruce non ha mai creduto che la verità potesse trionfare da sola. Sapeva che dirla comporta un costo e che quel costo, quasi sempre, è personale: economico, giudiziario, psicologico. Per questo la sua comicità non è mai separabile dalla sua biografia. Ogni risata nasce da una frizione reale con il potere, mai da un'astrazione ideologica o da una posa intellettuale.

È un potere che, anche dopo averlo isolato, perseguitato e logorato, non rinuncia all'ultimo gesto di dominio. Alla sua morte, il 3 agosto 1966, per overdose, a quarant'anni, nella casa che condivideva con un amico a Hollywood, la polizia non si limitò a constatare il decesso. Lo trovò disteso sul pavimento del bagno, con i pantaloni calati, una siringa e alcuni farmaci accanto. Prima ancora di chiamare il coroner, chiamò la stampa. I fotografi entrarono liberamente e quelle immagini vennero diffuse ovunque, trasformando la fine di un uomo in un atto finale di umiliazione pubblica. Non era più necessario processarlo: bastava esporlo. Anche da morto, Lenny Bruce doveva essere messo in scena come monito. È forse questa l'ultima, amara conferma della sua lucidità: la libertà di parola non viene mai negata in astratto, ma punita nei corpi, nelle vite, nelle biografie. E proprio per questo, a distanza di decenni, le sue battute continuano a misurare – con precisione impietosa – quanto siamo davvero disposti a difendere le nostre libertà.

L'autore

Carlo Amatetti è studioso di storia della comicità e di linguaggio umoristico. Editore di Sagoma Editore, unica casa editrice europea specializzata nel settore, pubblica nomi come Gene Wilder, Richard Pryor e Monty Python e ha curato titoli dedicati a numerose altre figure centrali della comicità internazionale e nazionale. Tra i primi studiosi italiani di stand-up comedy, svolge attività di ricerca, scrittura, docenza, traduzione e divulgazione. Scrive di cinema comico per la rivista culturale svizzera *Azione* e ha collaborato negli anni con numerose altre testate italiane e internazionali. Realizza per la RAI il podcast *Non c'è niente da ridere*.

REPORT 2025

Risate d'emergenza per tempi disastrosi

di Max Papeschi

Artista

Quando la realtà accelera e si sbriciola, l'umorismo diventa un utensile di precisione: non fuga, ma lente deformante che restituisce verità altrimenti intollerabili. Tra algoritmi che promettono ordine e producono paradossi, tensioni geopolitiche che impongono un riso amaro, e un'arte che usa l'ironia come bisturi, il testo traccia una mappa di pratiche e autori: dalla scultura alla fotografia, dalla cultura digitale alla performance. Uno sguardo specifico sull'Italia mostra come tradizione satirica e cultura pop si trasformino in dispositivi contemporanei di critica e sopravvivenza.

PAROLE CHIAVE

arte contemporanea; umorismo; ironia; satira; intelligenza artificiale; cultura digitale; fotografia; geopolitica; Italia; critica del potere; media; performance

L'autore

Artista e scrittore italiano, approda nel mondo dell'arte contemporanea alla fine del 2008, dopo un'esperienza da autore e regista in ambito teatrale, televisivo e cinematografico. In soli dieci anni di attività ha realizzato più di sessanta mostre personali e ha partecipato a un centinaio di mostre collettive in giro per tutto il mondo. Nel 2014 è uscita in Italia la sua autobiografia *Vendere Svastiche e Vivere Felici* edita da Sperling & Kupfer (Gruppo Mondadori).

Introduzione

Nel mondo recente l'arte contemporanea ha scoperto che ridere non è più un passatempo ma un'arma di sopravvivenza. Le crisi politiche, le tecnologie che ci osservano mentre fingono di servirci, le guerre che cambiano forma ogni giorno e il rumore costante dell'informazione hanno trasformato l'umorismo in un dispositivo di difesa collettiva. L'arte ha risposto con un sorriso teso come una corda pronta a spezzarsi, un sorriso che non consola ma rivela. L'umorismo di questo periodo non si offre come evasione, ma come un paio di occhiali mal calibrati: attraverso di essi la realtà appare deformata, buffa, assurda, e proprio in quella deformazione si nasconde una verità che non avremmo il coraggio di guardare direttamente.

L'intelligenza artificiale ha alimentato questa deriva. Gli artisti hanno trovato nei suoi balbettii creativi un repertorio inesauribile di paradossi. Gli algoritmi promettono un mondo perfetto e spesso producono pasticci meravigliosi. Questo scarto è diventato un territorio fertile per la satira, un teatrino dove la macchina recita senza capirlo una commedia umana. Accanto a questo scenario tecnologico si è sviluppata una vena di umorismo nero, figlia delle tensioni geopolitiche. Qui il riso è più amaro, un mezzo per restituire al pubblico il peso del presente senza cadere nella retorica. Infine molti artisti hanno abbracciato un'ironia più gentile come se invitassero a respirare in un mondo che si muove troppo veloce. Il riso in questi casi diventa un gesto di cura, un modo per ricomporre un immaginario frantumato.

Scene globali: un repertorio di strategie

Dentro questo scenario si muovono figure che hanno saputo trasformare l'umorismo in uno strumento chirurgico.

Nairy Baghramian costruisce sculture che sembrano organismi colti nel momento esatto in cui stanno per cadere. Le sue opere vivono in uno stato di precarietà studiata, un equilibrio sbilenco che produce un effetto ironico sottile, quasi involontario. La loro finta serietà li rende irresistibili.



bili. È un umorismo che non esplode, ma si insinua nelle pieghe della materia.

La mostra *Seriously* alla galleria Sprueth Magers di Londra ha riunito artisti che trattano l'immagine come un grande teatro dell'assurdo. Cindy Sherman continua a smontare l'identità con ferocia giocosa. Thomas Ruff indaga il linguaggio visivo con una freddezza così estrema da risultare ironica. Thomas Demand trasforma la realtà in modelli che sembrano seri solo fino a quando non li si osserva davvero. Andreas Gursky cattura il mondo in immagini maestose che rivelano spesso una vena ironica nascosta nella monumentalità stessa. Insieme dimostrano che la fotografia può ridere come una performance.

Meriem Bennani, con la sua creatività digitale, trasforma la cultura contemporanea in un cartone animato intelligente. Le sue opere, presentate anche in Italia, ridono della frenesia mediatica e allo stesso tempo ne rivelano le crepe. L'umorismo nasce dal ritmo, dal montaggio, dal modo in cui la tecnologia diventa una maschera che non si incolla mai perfettamente al volto.

Accanto a loro Ryan Trecartin mette in scena identità che esplodono e si ricompongono come fossero materiali elastici. Jon Rafman esplora il mondo digitale con un occhio che sa cogliere l'ironia involontaria delle nostre



vite virtuali. Simon Denny analizza le piattaforme e i poteri nascosti con un'ironia che si insinua tra i codici. Kader Attia e Tania Bruguera adottano un umorismo più duro, nato dal confronto diretto con politica, memoria e trauma. Zhanna Kadyrova dimostra che anche nelle condizioni più difficili si può produrre una risata piccola, dignitosa e tenace.

Il bisturi umoristico

Da metà 2024 a oggi l'umorismo nell'arte contemporanea non è un orpello e non è un trucco. È un metodo. È un bisturi. È un modo per dire che la realtà è diventata talmente assurda da richiedere una risposta proporzionata. L'artista ride, ma lo fa con la freddezza di chi smonta un meccanismo per mostrarne i difetti. Il pubblico ride, ma scopre di ridere di se stesso e del proprio tempo. E in questo rispecchiamento l'umorismo diventa il luogo più sincero dove incontrare il presente.

Italia: tradizione e cortocircuiti

Nel contesto italiano questa tensione verso l'umorismo come dispositivo di sopravvivenza assume

forme particolarmente stratificate. Qui l'ironia non nasce solo dall'urgenza del presente globale, ma si intreccia con una lunga tradizione di teatro, satira politica, televisione popolare e cultura visiva che ha sempre fatto convivere tragedia e farsa. Gli artisti italiani contemporanei sembrano muoversi dentro questa eredità con una consapevolezza quasi genetica, utilizzando il riso come linguaggio colto e popolare allo stesso tempo, capace di colpire senza mai dichiarare apertamente il bersaglio.

Maurizio Cattelan resta una figura cardine per comprendere questo scenario. Il suo lavoro continua a funzionare come una macchina perfetta di ambiguità. Le opere sembrano battute fulminanti, immagini che strappano una risata immediata e poi lasciano un retrogusto amaro. L'umorismo in Cattelan non è mai innocente. È una risata che nasce dall'imbarazzo, dalla crudeltà del riconoscersi in ciò che si vorrebbe rifiutare. Anche quando il gesto appare semplice o iconico, la sua forza risiede nella capacità di trasformare il potere, la religione, la morte e il mercato in un teatro grottesco che non offre vie di fuga.

Più laterale ma altrettanto acuto è il lavoro di Alterazioni Video. Il

loro umorismo è strutturale, nasce dal linguaggio stesso dell'architettura, della geopolitica, del fallimento urbano. Progetti come le Incompiute Siciliane trasformano il disastro amministrativo in una narrazione surreale, quasi slapstick. Qui si ride perché la realtà ha superato qualsiasi scrittura satirica. L'artista non inventa nulla, si limita a mettere il dito dove il sistema ha già prodotto l'assurdo.

Sul versante più dichiaratamente concettuale ma sorprendentemente ironico si muove Roberto Fassone. Il suo lavoro gioca con l'idea di fallimento, di progetto inutile, di sforzo sproporzionato. L'ironia è auto-diretta, quasi impacciata, e proprio per questo funziona. Fassone mette in scena l'artista come figura che tenta di dare senso a un mondo che non collabora. Il riso che ne nasce è empatico, ma non consolatorio.

Decisamente più spigoloso è Filippo Minelli, che utilizza il linguaggio della pubblicità, del branding e del paesaggio come campo di battaglia ironico. Le sue immagini sembrano slogan che si sono rotti. L'umorismo nasce dal riconoscimento immediato di una grammatica visiva che conosciamo fin troppo bene e che qui viene piegata fino a diventare inquietante. Si ride perché il meccanismo è trasparente, e perché ci rendiamo conto di quanto siamo parte di quel meccanismo.

Infine, una menzione necessaria va a The Cool Couple, che lavora direttamente sul cortocircuito tra cultura visuale, politica e intrattenimento. I loro progetti assumono spesso la forma di eventi, format, simulazioni mediatiche. L'umorismo è incorporato nel dispositivo stesso. Non è una battuta, è una struttura che si prende gioco dei sistemi di legittimazione culturale mentre li utilizza fino in fondo.

Conclusione

In questo panorama l'umorismo italiano più interessante non cerca più di far ridere "bene". Non aspira alla finezza né alla distanza critica rassicurante. È un riso che sporca, che compromette, che mette a disagio. Un riso che nasce dentro l'immagine contemporanea e ne rivela la natura violenta, ridicola, eccessiva. Non c'è catarsi e non c'è redenzione. Solo la consapevolezza che, in un presente così mal scritto, ridere resta uno dei pochi modi per non recitare la parte fino in fondo.

Negli ultimi due anni ho avuto la sensazione che l'umorismo nell'arte non sia più una scelta stilistica ma una condizione di partenza. Non

si decide di essere ironici. Ci si ritrova ironici perché il contesto lo è già, in modo brutale, spesso involontario. La realtà produce immagini, discorsi e tragedie con una velocità tale da rendere qualsiasi tentativo di serietà immediatamente sospetto. Ridere diventa allora un gesto di difesa, ma anche di precisione. Un modo per non farsi travolgere dalla retorica del dramma permanente.

Negli ultimi due anni ho visto artisti usare l'umorismo come si usa un bisturi, senza compiacimento. Non per alleggerire il presente, ma per renderlo sopportabile senza addomesticarlo. È un umorismo che non promette salvezza, non costruisce morale. Si limita a restituire l'assurdità del sistema così com'è, lasciando che sia lo spettatore a fare i conti con il proprio ruolo dentro quel meccanismo.

Forse oggi ridere nell'arte significa questo. Accettare che il mondo sia diventato talmente grottesco da non poter essere affrontato con un linguaggio puro. E scegliere il riso non come consolazione, ma come atto di lucidità. Perché a volte ridere è l'unico modo rimasto per non mentire.

L'umorismo a supporto dell'attività imprenditoriale

di Michele Cesario

Imprenditore Green Tech, Consulente Logistico e Ricercatore

Il contributo mette in dialogo il framework europeo EntreComp (Entrepreneurship Competence Framework) con l'umorismo inteso come competenza trasversale e lente cognitiva. L'obiettivo è mostrare come alcune funzioni dell'umorismo (creative, relazionali ed emotivo-regolative) possano sostenere capacità chiave dell'agire imprenditoriale: dall'ideazione e valutazione delle opportunità alla mobilitazione delle risorse, fino alla gestione operativa dell'attività. Attraverso un parallelismo tra lavoro dell'imprenditore e pratiche dell'autore/performer comico, il testo evidenzia come l'umorismo possa offrire un supporto concreto nei contesti di incertezza tipici dell'impresa.

PAROLE CHIAVE

imprenditorialità, EntreComp, competenze imprenditoriali, umorismo, leadership, problem solving, resilienza, comunicazione

L'autore

Laureato in economia e commercio, co-fondatore di startup operanti nel settore green tech, consulente in ambito logistico specializzato nell'ottimizzazione dei processi operativi, socio fondatore di Teatri di Plastica e allevatore amatoriale di polli e galline. Nel 2019 presenta all'università di Austin (Texas), in occasione dell'annuale conferenza dell'International Society for Humor Studies, lo studio "Entrepreneurship is humorous intelligence, or perhaps it's humor that is entrepreneurial intelligence?", condotto in collaborazione con Matteo Andreone.

Introduzione

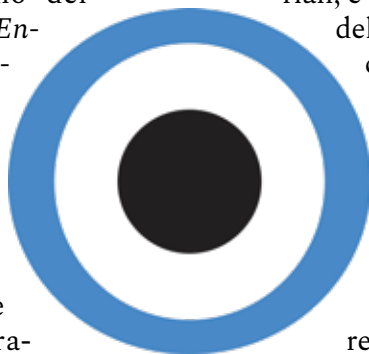
Lo studio dell'imprenditorialità si è arricchito, negli ultimi anni, di modelli interpretativi che non si limitano più a descrivere le competenze tecniche dell'imprenditore ma esplorano le dimensioni cognitive, comportamentali e persino relazionali che incidono sulla capacità di trasformare idee in valore. Tra questi modelli, uno dei più completi è l'*EntreComp* - *Entrepreneurship Competence Framework*, elaborato dalla Commissione Europea, che definisce l'imprenditorialità come una competenza trasversale, applicabile nella vita personale e professionale, intesa come "capacità di trasformare le idee in azione generando valore per altri".

EntreComp identifica 15 competenze imprenditoriali suddivise in tre aree principali: 1) Idee e opportunità, 2) Risorse, 3) Attività. Queste competenze non devono essere sviluppate in modo uniforme: la loro rilevanza varia in base al contesto e al tipo di

imprenditorialità, che può essere personale, sociale, verde o digitale. Il modello integra e aggiorna diverse teorie economiche e sociologiche sulla figura dell'imprenditore, riconoscendo l'importanza della creatività, della capacità di adattamento e dell'innovazione, elementi già presenti nei contributi classici, da *Joseph Schumpeter* in poi.

Parallelamente all'approfondimento delle competenze imprenditoriali, è stato esplorato il ruolo

dell'umorismo, concetto che negli studi recenti è inteso come una forma di intelligenza trasversale, utile non solo per generare comicità ma anche come lente cognitiva con cui reinterpretare la realtà, affrontare problemi complessi, comunicare in modo efficace e migliorare la gestione delle relazioni professionali. L'umorismo, infatti, può alimentare numerose qualità ritenute essenziali per chi fa impresa, come: leadership, motivazione, comunicazione, gestione dello stress, resilienza, problem solving e assunzione del rischio. Inoltre, le sue funzioni (individuali, relazionali, sociali e cognitive) lo rendono un vero alleato nella ge-



EntreComp identifica 15 competenze imprenditoriali suddivise in tre aree principali: 1) Idee e opportunità, 2) Risorse, 3) Attività. Queste competenze non devono essere sviluppate in modo uniforme: la loro rilevanza varia in base al contesto e al tipo di

stione della complessità, dei conflitti, della competitività esasperata o dei momenti critici del percorso imprenditoriale, favorendo un approccio più aperto, creativo e collaborativo.

Il confronto tra umorismo e imprenditorialità

È sorprendente la vicinanza tra il lavoro dell'imprenditore e quello del comico, poiché entrambe le figure condividono processi cognitivi, creativi e decisionali. Partendo da esempi concreti di imprenditori di successo che hanno utilizzato strumenti umoristici nella comunicazione e nella leadership, ci si è interrogati sul peso effettivo della componente umoristica nell'attività imprenditoriale.

Da questa riflessione nasce l'idea di studiare le skill imprenditoriali attraverso un parallelismo diretto con la produzione umoristica. L'analisi mette in evidenza che sia il comico sia l'imprenditore devono: *Osservare la realtà da angolazioni inedite*. Il comico trova materiale osservando, rielaborando e reinterpretando la realtà secondo prospettive nuove, spesso paradossali. L'imprenditore, similmente, individua opportunità laddove altri vedono solo problemi o limiti. La capacità di "vedere oltre" è in questo caso

essenziale sia per generare valore sia per produrre un effetto comico. Come affermano altri autori, tragedia e commedia nascono dagli stessi elementi: cambiando il punto di vista cambia anche la risposta, emotiva o imprenditoriale.

Combinare in modo creativo elementi già esistenti. Una battuta efficace nasce dalla ricombinazione inattesa di parole, immagini o situazioni; allo stesso modo molti modelli di business moderni nascono dalla rielaborazione creativa di idee preesistenti.

Pianificare e organizzare attentamente il proprio "prodotto". Il comico cura ritmo, tempi, pausa, struttura narrativa; l'imprenditore gestisce risorse, strategie e processi. In entrambi i casi la spontaneità è solo apparente e deriva da un lavoro organizzativo approfondito.

Gestire il rischio. Ogni nuova battuta è un rischio: potrebbe non far ridere. Ogni nuova idea imprenditoriale può fallire. Il rischio è parte integrante del processo creativo e produttivo.

Confrontarsi con un pubblico/mercato. Il comico misura il successo in risate e applausi, l'imprenditore in feedback e ricavi. In entrambi i casi la validazione esterna è decisiva. Questa analogia



non è una semplice suggestione: mostra che molte competenze imprenditoriali sono perfettamente sovrapponibili alle competenze richieste nel lavoro di elaborazione comica, dando fondamento all'idea che l'umorismo rappresenti un insieme di capacità cognitive, relazionali e creative estremamente affini a quelle imprenditoriali.

Per il puro piacere del lettore di seguito vengono forniti i link ad alcune interviste oggetto di studio che testimoniano come l'umorismo sia parte integrante (più o meno consapevolmente) dell'attività imprenditoriale:

- <https://www.youtube.com/watch?v=a0ExxoWXCxU>
- <https://www.youtube.com/watch?v=YTqNG5vDWm4>
- <https://www.youtube.com/watch?v=RAIX0DTvvSE&t=275s>
- <https://www.youtube.com/watch?v=LgBuq4PmMy8>

Le connessioni umoristiche nelle competenze imprenditoriali

In continuità con quanto precedentemente descritto, proviamo ad analizzare nel dettaglio (ma velocemente, promesso) ogni competenza EntreComp, individuando la relativa connessione umoristica.

Idee e opportunità: L'umorismo favorisce la capacità di leggere la realtà in modo inedito, identificare combinazioni nuove tra elementi esistenti e trasformare problemi in opportunità, esattamente come richiede l'imprenditorialità.

Risorse: L'umorismo potenzia comunicazione, empatia, adattamento e gestione delle relazioni, elementi essenziali per negoziazione, leadership e capacità di attrarre risorse.

Attività: La resilienza, la gestione dello stress e la capacità di reagire creativamente agli imprevisti sono caratteristiche chiave sia per il comico sia per l'imprenditore, che deve saper apprendere dall'esperienza e trasformare l'errore in miglioramento.

E proviamo invece, nelle prossime righe, ad approfondire l'idea che l'*humorous thinking*, cioè la modalità di percepire, elaborare e comunicare l'umorismo, sia strutturalmente sovrapposta alle competenze imprenditoriali definite dal modello EntreComp. L'obiettivo è duplice: dimostrare che ogni competenza imprenditoriale prevede un corrispettivo umoristico; evidenziare come la pratica dell'umorismo possa



mettendo a confronto ognuna delle tre macro-aree EnteComp con la (o le) corrispondente competenza di natura umoristica.

Idee e Opportunità: l'umorismo come motore creativo e reinterpreativo

Questa area comprende cinque competenze: individuazione delle opportunità, creatività, visione, pensiero etico e sostenibilità, valutazione dell'idea e gestione dell'incertezza. Secondo la tesi, tutte possono essere sostenute dall'approccio umoristico.

Individuazione delle opportunità. L'umorismo si fonda sulla capacità di cogliere connessioni inedite tra elementi apparentemente distanti. Il comico osserva ciò che è familiare e lo rovescia secondo prospettive sorprendenti; l'imprenditore fa lo stesso quando trasforma un problema in uno spazio di mercato da esplorare. Allo stesso modo, l'imprenditore che adotta uno "sguardo umoristico" riesce a individuare bisogni non soddisfatti, a immaginare soluzioni nuove, a ridurre la rigidità interpretativa verso i vincoli del contesto e a coltivare una flessibilità cognitiva necessaria al pensiero innovativo.

Creatività. L'umorismo è per definizione creativo: produce sorpresa, ribaltamento, originalità, combinazione nuova di elementi esistenti. Questa dinamica è esattamente ciò che EntreComp richiede come "abilità di cre-

are valore attraverso combinazioni originali”. La pratica dell’umorismo (giochi di parole, metafore, improvvisazione) allena la fluidità ideativa, la capacità di associare concetti distanti, la generazione di alternative multiple e la creazione di soluzioni non convenzionali.

Visione e pensiero prospettico. Chi produce umorismo spesso anticipa la reazione del pubblico, prevede interpretazioni multiple, gestisce la sorpresa. Questa capacità di proiettarsi oltre il presente, costituisce un parallelismo diretto con la visione imprenditoriale.

Valutazione dell’idea e gestione dell’incertezza. L’umorismo opera in un territorio rischioso: una battuta può funzionare o fallire. Imparare a convivere con questa incertezza abitua il comico (e l’imprenditore) a testare le idee rapidamente, ad accettare il fallimento come informazione, a comprendere il feedback del “pubblico/mercato” e a migliorare l’idea in modo iterativo e interattivo. In teatro come nel business, *trial and error* diventa un metodo.

Risorse: l’umorismo come competenza relazionale, emotiva e comunicativa

C’è poi il capitale umano, sociale, materiale ed emotivo dell’impre-

ditore. L’umorismo si rivela qui particolarmente incisivo perché lavora sulle dimensioni cognitive e relazionali.

Autoconsapevolezza e autoefficacia. L’umorismo declinato in autoironia permette di riconoscere i propri limiti, gli errori, i tratti caratteriali problematici, e di farlo senza cadere in rigidità o nell’autodifesa eccessiva. Ciò aumenta la lucidità decisionale, la gestione dell’ego (frequente problema degli imprenditori) e la resilienza rispetto alle critiche.

Motivazione e perseveranza. L’umorismo ha un impatto sulla regolazione emotiva: alleggerisce tensioni, riduce lo stress, trasforma momenti critici in scenari gestibili. Questo meccanismo sostiene la perseveranza nei progetti a lungo termine, dove la resilienza emotiva è fondamentale.

Mobilitazione delle risorse e capitale sociale. Una comunicazione umoristica ben dosata facilita la costruzione di relazioni, la fiducia reciproca, la capacità di negoziazione, la gestione dei conflitti, e l’engagement dei collaboratori. Gli imprenditori che hanno dato disponibilità a essere intervistati in uno studio più profondo confermano che l’umorismo rafforza il clima lavorativo ed è



particolarmente efficace nelle funzioni affiliative e di gestione dei gruppi. *Capacità comunicativa.* L'umorismo rende i messaggi più memorabili, rafforza il personal brand, umanizza ruoli percepiti come autoritari e aumenta l'efficacia persuasiva. È qui che l'analogia comico-imprenditore diventa più evidente, poiché entrambi devono essere in grado di padroneggiare tono, ritmo, pause, intenzione, lettura dell'audience.

Attività: l'umorismo come strumento operativo, decisionale e adattivo

Qui infine ci spostiamo all'azione, ossia alla pianificazione, la gestione, l'adattamento e l'apprendimento dall'esperienza.

Iniziativa e pianificazione. Sebbene il comico sembri spontaneo, la strutturazione del contenuto umoristico richiede progettazione, selezione dei contenuti, cura dei tempi e delle sequenze e adattamento al contesto. L'imprenditore opera allo stesso modo nella progettazione di strategie, processi, lanci, campagne di comunicazione.

Lavoro di gruppo, leadership e gestione dei conflitti. L'umorismo facilita la collaborazione, scioglie tensioni, riduce rigidità gerarchiche, rende il lavoro più coinvolgente, abbassa la percezione dei conflitti e rinforza la coesione. Gli studi mostrano che l'umorismo funziona da modulatore delle gerarchie e da strumento connettivo.

Apprendimento dall'esperienza. Il comico e l'imprenditore imparano costantemente dal fallimento, dall'errore e dalla reazione del proprio pubblico. L'umorismo sviluppa la capacità di interpretare feedback complessi senza irrigidirsi, trasformando la reazione esterna non in giudizio, ma in informazione preziosa per l'adattamento. Questo è a parer mio uno degli aspetti più imprenditoriali dell'umorismo. L'umorismo, lavorando su creatività, flessibilità cognitiva, comunicazione, regolazione emotiva e gestione del rischio, risulta essere non un semplice "ornamento" ma una metacompetenza, capace di amplificare l'efficacia delle altre.

Per concludere, l'umorismo non solo facilita il lavoro dell'imprenditore ma spiega molti suoi comportamenti di successo, diventando un indicatore di intelligenza adattiva e innovativa. Ritengo quindi che l'intelligenza umoristica non sia un semplice accessorio ma un vero facilitatore delle competenze imprenditoriali.

Elucubrazioni finali

L'integrazione tra lo studio delle competenze imprenditoriali (EntreComp) e l'analisi dell'umorismo come forma di intelligenza trasversale porta a una conclusione centrale: l'umorismo offre un contributo concreto allo sviluppo delle competenze imprenditoriali, potenziando capacità cognitive, comunicative, relazionali e decisionali che sono alla base del successo professionale. Questo approccio innovativo mostra come l'imprenditorialità non sia solo razionalità, strategia e analisi, ma anche creatività, flessibilità mentale, capacità di leggere la realtà da prospettive sorprendenti e di trasformare complessità e criticità in nuove possibilità.

RIFERIMENTI ESSENZIALI

Lezioni di comicità - *M. Andreone* (Dino Audino 2013)

Una risata vi promuoverà - *M. Andreone, R. Cerritelli* (Rizzoli Etas 2012)

EntreComp: The Entrepreneurship Competence Framework. European Commission - *M. Bacigalupo, P. K.* (JCR science for policy report 2016)

L'imprenditore: un enigma tra economia e storia - *G. Berta* (Marsilio Editore 2004)

La terapia dell'umorismo - *R. Cerritelli* (Carrocci editore 2013)

Ridicoli si nasce, umoristi si diventa: saggio critico sull'intelligenza umoristica - *R. Cerritelli* (Edizioni Scripta Volant 2018)

Le intelligenze manageriali - *G. C. Cocco*, (Franco Angeli 2010)

Lo sviluppo del sapere imprenditoriale nel governo di impresa - *F. Corno* (1989)

Cognitive Approaches to New Venture Creation (Vol. 1, 4) - *Mussati G. D., F.* (1999)

Il settimo senso: psicologia del senso dell'umorismo - *G. A. Forabosco* (Orme editori 1994)

Formae mentis. Saggio sulla pluralità dell'intelligenza (frames of mind) - *H. Gardner* (Feltrinelli 1983)

Cinque chiavi per il futuro - *H. Gardner* (Feltrinelli 2006 - *E. Dornetti*, A cura di)

Intelligenza emotiva - *D. Goleman* (Rizzoli BUR 1996)

Intelligenza sociale - *D. Goleman* (Rizzoli BUR 2007)

Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor - *J. Morreall* (Wiley-Blackwell 2009)

Diventare imprenditori - *C. Parolini* (Il sole 24 ORE ed. 2002)

The sense of humor - *W. Ruch* (Berlin-New york: De Gruyter Mouton 1998)

L'imprenditore e la storia dell'impresa scritti 1927-1949 - *J. A. Schumpeter* (Bollati Boringhieri Editore 1993 - *A. Salsano*, A cura di)

Cabaret, questo sconosciuto

Flavio Oreglio

Comedian, cantautore e fondatore dell'Archivio Storico del Cabaret Italiano.

Il contributo ricostruisce in chiave storica e semantica l'origine del "cabaret" come format artistico legato a un luogo (Parigi, Chat Noir, 1881) e mostra come, nel contesto italiano, il termine abbia subito uno slittamento fino a diventare un'etichetta generica per la comicità dal vivo. L'autore argomenta che cabaret e comicità non sono sovrapponibili: la comicità può essere un effetto di alcune espressioni cabarettistiche, ma non ne costituisce fondamento né finalità. Da questa distinzione discendono conseguenze storiografiche e critiche: collocare il cabaret nel dominio del "ciò che è stato", ridimensionare mitologie e nostalgia, e adottare un lessico più preciso per descrivere il presente, distinguendo anche i luoghi e il ruolo della direzione artistica.

PAROLE CHIAVE

cabaret; storia culturale; semantica; terminologia; Chat Noir; cabaret artistique; Milano; comicità dal vivo; genealogia; mitizzazione; nostalgia; comedy; entertainment; live-performer; direzione artistica

L'autore

Laureato in scienze biologiche con specializzazione in Ecologia, il "poeta catartico" di zeligiana memoria è pianista appassionato di Ragtime e cantautore cultore del genere teatro-canzone. Coordina da più di vent'anni il Centro Studi Musicomedians che ha portato alla costituzione dell'Archivio Storico del Cabaret Italiano e alla pubblicazione del libro *L'arte ribelle – Storia del cabaret da Parigi a Milano* (Sagoma Editore - 2019). Negli ultimi anni ha definito una sua personale forma teatrale denominata "Teatro Cantastorie".

Introduzione

La riflessione che segue è il risultato di oltre trent'anni di studi dedicati al fenomeno comunemente definito "cabaret", condotti attraverso l'analisi di fonti storiche, documenti d'epoca, testimonianze dirette e letteratura critica internazionale. Tutto questo è stato effettuato creando un'associazione "dedicata", il *Centro Studi Musicomedians*, che poi ha dato vita all'*Archivio Storico del Cabaret Italiano*, attivo ufficialmente dal 2018. L'obiettivo della ricerca non è mai stato quello di difendere una tesi precostituita, bensì di chiarire un nodo concettuale che, soprattutto in Italia, ha prodotto un'estesa e duratura confusione terminologica: l'identificazione del cabaret con la comicità. Il punto di partenza di questo lavoro è una constatazione metodologica: una categoria culturale, artistica o storica non può essere definita sulla base di percezioni soggettive o consuetudini linguistiche consolidate, ma deve poggiare su elementi oggettivi, verificabili e condivisibili.

Quando, all'interno dell'ambiente professionale che per decenni si è autodefinito "cabarettistico", ho posto la domanda "che cos'è il ca-

baret?", mi sono trovato di fronte a un vuoto definitorio pressoché totale. Le risposte, nella quasi totalità dei casi, erano formulate in termini personali, impressionistici, relativistici: "per me il cabaret è...". Questa proliferazione di definizioni soggettive non era un semplice sintomo di disaccordo interpretativo, ma il segnale di un problema più profondo: l'assenza di una base storica condivisa. Da qui l'esigenza di intraprendere una ricerca sistematica che riportasse il termine "cabaret" alla sua origine storica, al suo contesto di nascita e alle sue caratteristiche strutturali.

Il cabaret come fenomeno storico determinato

Il primo dato che emerge con chiarezza dall'analisi delle fonti è che il cabaret è un fenomeno storicamente determinato. Nasce in un luogo preciso, in un tempo preciso e all'interno di una specifica congiuntura culturale. Il cabaret nasce a Parigi nel 1881, con l'apertura dello *Chat Noir* di Rodolphe Salis, e si configura fin dall'origine non come un genere di spettacolo, ma come un format artistico



l e g a -
to a un
luogo fi-
sico: il ca-
baret artisti-
que.

Definire il cabaret come format significa riconoscere che esso non coincide con una singola disciplina espressiva, ma con una particolare organizzazione di linguaggi. Pittura, poesia, letteratura, chanson, satira grafica, sperimentazione verbale e musicale convivono all'interno di uno stesso spazio, dando vita a una proposta estetica coerente ma plurale. Il cabaret è, in questo senso, una "torta" composta da ingredienti diversi, selezionati e assemblati secondo un criterio preciso. Un dato appare immediatamente rilevante: in questa configurazione originaria non compaiono i comici. Non compaiono nel senso moderno del termine, ossia come specialisti della produzione sistematica della risata.

Il cabaret non nasce come spazio comico ma come luogo di espressione artistica alternativa, sperimentale, spesso provocatoria, in opposizione alle forme culturali dominanti dell'epoca. Questo punto è cruciale, perché introduce una distinzione che verrà sistema-

ticamente ignorata nel corso del Novecento italiano: la distinzione tra comicità e cabaret. La comicità può essere uno degli effetti prodotti da alcune espressioni cabarettistiche ma non ne costituisce il fondamento e neppure la finalità primaria.

Dalla Francia all'Italia: un percorso non lineare

Il modello del cabaret artistique si diffonde in Europa nei primi decenni del Novecento, assumendo declinazioni diverse a seconda dei contesti nazionali. In Italia, il cabaret attecchisce in modo significativo soprattutto nel secondo dopoguerra, trovando a Milano un terreno particolarmente fertile. Tuttavia, anche in questa fase, il cabaret resta un fenomeno specifico, riconoscibile, circoscritto.

La ricerca storica dimostra che l'esperienza del cabaret italiano si conclude tra il 1968 e i primi anni Settanta. Dopo questa fase, il modello originario si esaurisce e non viene più riproposto nella sua forma strutturale. Ciò che avviene successivamente è un processo di slittamento semantico: il termine "cabaret" sopravvive, ma viene applicato a pratiche artistiche differenti, in particolare alle performance dei comici.

Questo slittamento non è il risultato di una riflessione teorica, bensì di una consuetudine linguistica priva di fondamento storico.

A partire dagli anni Settanta, e in modo sempre più marcato negli anni Ottanta e Novanta, la parola “cabaret” diventa un’etichetta ombrello, utilizzata per definire genericamente la comicità dal vivo. È in questo passaggio che nasce l’equivoco che ancora oggi condiziona il dibattito e sul quale qui proviamo a dare un contributo.

L’errore concettuale: cabaret ≠ comicità

Uno dei risultati più rilevanti di questi studi è l’evidenza dell’errore concettuale che identifica il cabaret con la comicità. Questo errore non è secondario né innocuo: ha prodotto una falsificazione della storia e una lettura distorta del presente. I comici non sono gli eredi del cabaret storico. Non lo sono dal punto di vista genealogico, strutturale né ideologico. Attribuire alla comicità contemporanea una discendenza diretta dal cabaret significa costruire una tradizione immaginaria, che finisce per legittimare culturalmente fenomeni che nulla hanno a che vedere con il contesto originario del cabaret artistique.

Questa operazione ha avuto conseguenze rilevanti anche sul piano critico. Ha portato, ad esempio, a considerare la comicità televisiva come l’esito naturale di un percorso “alto” e culturalmente raffinato, quando in realtà si tratta di un fenomeno autonomo, regolato da logiche produttive, industriali e mediatiche profondamente diverse.

Spirito e forma: una distinzione necessaria

A questo punto è indispensabile introdurre una distinzione ulteriore, spesso trascurata: quella tra spirito e forma. Il cabaret è una forma storica determinata. Lo spirito che lo anima (spirito di opposizione, di sperimentazione, di libertà espressiva) non nasce con il cabaret e non si esaurisce con esso. In ogni epoca storica esiste una tensione tra mainstream e underground, tra cultura dominante e culture alternative. Il cabaret è stato una delle forme attraverso cui questo spirito si è manifestato alla fine dell’Ottocento e nella prima metà del Novecento. Ma non ne è né l’origine né il termine ultimo. Confondere lo spirito con la

forma significa credere che, scomparso il cabaret, scompaia anche l'istanza critica che lo ha generato. Al contrario, quello stesso spirito continua a manifestarsi oggi in forme diverse: teatro politico, teatro civile, performance sperimentali, nuove pratiche narrative e ibride. Pretendere di ricondurre tutte queste esperienze sotto l'etichetta "cabaret" equivale a svuotare il termine di significato.

Conseguenze teoriche e storiografiche della ridefinizione

Una volta accertato che il cabaret è una forma storica conclusa e che la sua identificazione con la comicità costituisce un errore concettuale, diventa inevitabile interrogarsi sulle conseguenze di questa consapevolezza. Tali conseguenze non riguardano esclusivamente la terminologia, ma investono il modo stesso in cui interpretiamo il panorama dello spettacolo dal vivo, la sua genealogia e le sue prospettive future. La prima conseguenza, di ordine storiografico, consiste nella necessità di cristallizzare il cabaret come fatto storico. Il cabaret va collocato definitivamente nel dominio del "ciò che è stato", al pari di altri grandi fenomeni sto-

rici e culturali: non come reliquia nostalgica, ma come esperienza conclusa, analizzabile, interpretabile e trasmissibile sul piano della conoscenza. In questo senso, studiare il cabaret significa studiare un capitolo della storia culturale europea e italiana, non un modello operativo ancora valido per il presente. Questo passaggio è tutt'altro che scontato. In Italia, la tendenza a mantenere in vita categorie esaurite è particolarmente radicata, soprattutto quando tali categorie sono state investite di un valore simbolico e identitario.

Il cabaret è diventato, nel tempo, una parola-caricatore, capace di evocare un'idea di "nobiltà culturale" applicata retroattivamente a pratiche che rispondono invece a logiche completamente diverse. La ridefinizione storica rompe questo incantesimo e costringe a un confronto più onesto con la realtà.

Oltre la nostalgia: il problema della mitizzazione

Un secondo nodo critico riguarda il rapporto con la tradizione e con le figure considerate "maestri". La chiusura storica dell'esperienza cabarettistica comporta inevita-

bilmente la fine di una certa mitologia. La ricerca storica mostra infatti come la tendenza alla glorificazione indiscriminata di alcune figure del passato abbia spesso superato i loro meriti reali, producendo una narrazione edulcorata e autocelebrativa.

Questo non significa negare il valore di quegli artisti, né tantomeno ridimensionarne l'importanza storica. Significa, piuttosto, sottrarli alla retorica dell'intoccabilità e ricollocarli nel loro contesto. Ogni generazione ha il diritto (e il dovere) di compiere una sorta di "parricidio simbolico", non per distruggere il passato, ma per evitare di esserne schiacciata. L'eredità culturale non si riceve passivamente: si assume criticamente, si rielabora e, se necessario, si supera. In questo senso, la nostalgia rappresenta un rischio concreto. Una nostalgia che paralizza, che impedisce di leggere il presente con strumenti adeguati e che induce a riproporre categorie obsolete per paura di perdere un'identità costruita più sul racconto che sulla realtà.

La necessità di una rivoluzione semantica

Da queste premesse discende una delle tesi centrali di questo lavoro: la necessità di una rivoluzione semantica. Il linguaggio non è un semplice strumento descrittivo, ma un dispositivo cognitivo che struttura il pensiero.

Utilizzare termini sbagliati significa pensare in modo sbagliato. Continuare a usare la parola "cabaret" per definire ciò che accade oggi nei locali, nei festival o in televisione non è soltanto impreciso: è fuorviante. La parola porta con sé un carico storico e simbolico che non corrisponde più alla realtà che dovrebbe descrivere.

Per questo motivo, l'uso del termine "cabaret" andrebbe progressivamente abbandonato, non per iconoclastia, ma per rispetto del lemma e della sua storia. Analogamente, anche il termine "varietà" risulta problematico. Il varietà storico era una forma complessa e strutturata, che comprendeva numeri di danza, canto, comicità, arti circensi e momenti spettacolari di varia natura. Ridurre il varietà a una successione di monologhi comici significa svuotarlo di senso, replicando lo stesso errore commesso con il cabaret.

Ridefinire il presente: comedy, entertainment, performance

Se il cabaret non esiste più come categoria operativa, occorre allora ridefinire ciò che esiste oggi. Limitandoci al solo ambito dei comici, il termine più corretto e funzionale è comedy. Parlare di comedy significa descrivere un campo specifico, con proprie regole, propri linguaggi e proprie finalità: la produzione intenzionale della risata. In questa prospettiva, le denominazioni corrette diventano comedy club, comedy show, comedy festival. Si tratta di una scelta terminologica che non risponde a mode anglofile, ma a un'esigenza di precisione.

Il termine "comedy" descrive esattamente ciò che avviene: spettacoli centrati sulla comicità, realizzati da performer specializzati in quella funzione. Tuttavia, il panorama dello spettacolo dal vivo non può essere ridotto esclusivamente al comedy. Esistono forme ibride, contaminazioni, proposte che integrano musica, racconto, poesia, stupore, magia, trasformismo.

Per questo motivo diventa necessario adottare categorie più ampie, capaci di includere questa varietà senza forzature. In questo senso, i

termini live-performer ed entertainer rappresentano strumenti concettuali utili. Il live-performer è colui che agisce dal vivo, indipendentemente dalla sua formazione o dal linguaggio utilizzato. L'entertainer identifica invece la funzione svolta: intrattenere, nel senso più ampio del termine. Tutti gli attori sono live-performer, ma non tutti i live-performer sono attori; analogamente, molti entertainer non sono comici in senso stretto, pur producendo effetti comici all'interno delle loro performance. Questa distinzione consente di superare dicotomie sterili e di descrivere con maggiore accuratezza la complessità del presente.

Definire i luoghi: piccolo palcoscenico e direzione artistica

Un ulteriore aspetto che richiede chiarezza riguarda i luoghi dello spettacolo. Non ogni spazio dotato di una pedana può essere considerato un luogo di produzione culturale strutturato. È necessario distinguere tra locali in cui lo spettacolo è accessorio e spazi in cui la performance rappresenta il fulcro dell'attività.

Il concetto di piccolo palcoscenico si rivela, in questo senso, particolarmente utile. Esso descrive una

tipologia di spazio fisico, non una proposta artistica. Un ristorante che propone spettacoli after dinner resta, prima di tutto, un ristorante; uno spazio in cui la programmazione artistica è centrale, curata da una direzione artistica e riconosciuta dal pubblico come elemento identitario, può invece essere definito come entertainment club, comedy club o altro, a seconda della linea adottata. La presenza di una direzione artistica rappresenta un discrimine fondamentale. È la progettualità culturale, non la mera esistenza di un palco, a definire la natura di un luogo.

Conclusione: rigore terminologico e responsabilità culturale

Il senso ultimo di questo lavoro non risiede nella volontà di imporre nuove etichette, ma nell'esigenza di ristabilire un rapporto corretto tra parole, storia e realtà. Studiare il cabaret significa riconoscerne la grandezza storica senza trasformarlo in una categoria universale e atemporale.

Ridefinire il presente significa assumersi la responsabilità di descriverlo per ciò che è, non per ciò che vorremmo che fosse. Solo attraverso un uso rigoroso del linguaggio è possibile evitare nuovi fraintendimenti e nuove mitologie. La chiarezza terminologica non è un esercizio accademico fine a sé stesso, ma una condizione necessaria per una comprensione autentica dei fenomeni culturali.

In questo senso, la ridefinizione del cabaret non chiude un discorso: ne apre uno più ampio, che riguarda il modo in cui interpretiamo, oggi, il rapporto tra arte, intrattenimento e società.

Umoreismo e diritto in Brasile: dal “razzismo ricreativo” ai meme nei tribunali

di João Paulo Capelotti

PhD in Diritto (2016), avvocato e membro dell'International Society for Humor Studies

Nel 2025 il confronto giuridico sull'umorismo si concentra sempre più sul diritto penale, in particolare sul peso dell'intenzione comica in relazione a temi sensibili come il razzismo. In Brasile, la legge sul “razzismo ricreativo” considera le battute a fini di intrattenimento una circostanza aggravante, generando decisioni giurisprudenziali non uniformi. Parallelamente, si discute della legittimità dell'uso di meme e linguaggi informali negli atti giudiziari.

PAROLE CHIAVE

umorismo e diritto, Brasile, razzismo ricreativo, libertà di espressione, diritto penale, meme, linguaggio giudiziario

L'autore

Avvocato e PhD in Diritto, è studioso del rapporto tra umorismo e diritto, con particolare attenzione ai temi della libertà di espressione, della responsabilità giuridica e dei limiti della satira nello spazio pubblico. Membro dell'International Society for Humor Studies e del Critical Humor Studies Association, svolge la propria ricerca all'incrocio tra teoria giuridica, giurisprudenza e analisi culturale. Nel volume *O humor e os limites da liberdade de expressão: teoria e jurisprudência* (Editore Dialética), analizza i modelli teorici e i casi giurisprudenziali sul discorso umoristico nelle società democratiche.

Introduzione

Nel 2025, il campo dell'umorismo e del diritto in Brasile è stato attraversato da dibattiti accesi intorno all'applicazione della Legge n. 14.532/2023. Sebbene questa modifica alla Legge n. 7.716/1989 (in vigore da 37 anni) sia efficace da oltre due anni, la norma non era ancora stata utilizzata, nel ragionamento di una decisione di ampia risonanza, per condannare alcun umorista.

Il caso Leo Lins e l'applicazione della Legge 14.532/2023

Questo stato di cose è cambiato lo scorso maggio, quando è stata pubblicata una decisione della giudice federale *Barbara Iseppi* (3^a Sezione Penale Federale di San Paolo, procedimento n. 5003889-93.2024.4.03.6181). Nel provvedimento, il noto stand-up comedian *Leo Lins* è stato ritenuto colpevole di razzismo, ageismo e altre forme di pregiudizio, in ragione di battute estremamente controverse pronunciate durante lo spettacolo "Perturbador", eseguito dal vivo e pubblicato sul suo canale YouTube, dove aveva superato i 7 milioni di visualizzazioni. Lins è stato condannato a 8 anni, 3 mesi e 17 giorni di reclusione, ma resterà in libertà fino alla decisione definitiva sui ricorsi.¹

“Razzismo ricreativo”: intento, intrattenimento e aggravante

Alcuni esperti di diritto hanno ritenuto la pena eccessiva; altri la considerano proporzionata al livello di offesa che, a loro avviso, caratterizza tipicamente i suoi spettacoli.³

Il nodo della discussione è, precisamente, il modo in cui la Legge n. 14.532 è stata invocata per strutturare la decisione. Fino ad allora, per punire il razzismo l'ordinamento brasiliano richiedeva il dolo specifico, cioè l'intenzione discriminatoria espressa attraverso parole o comportamenti. La nuova legge rende punibili anche affermazioni pronunciate con finalità di divertimento o intrattenimento, con l'obiettivo di contrastare il cosiddetto “razzismo ricreativo” (termine associato al professor *Adilson Moreira*) ossia situazioni in cui il razzismo si camuffa

nel quadro dell'umorismo, facendo leva sulla classica scusa del “si stava solo scherzando”.²

Secondo la giudice Iseppi, l'umorismo non può essere usato come travestimento di violazioni dei diritti umani, né come strumento per preservare strutture sociali di discriminazione, né come “licenza perpetua” a offendere l'onore altrui. Ha inoltre osservato che, in base al testo normativo, raccontare battute razziste con finalità di divertimento o intrattenimento costituisce una causa di aumento della pena, e non una difesa idonea a escludere l'illecito penale.

Lins ha sostenuto che tutte le sue battute, incluse quelle a contenuto razzista o pregiudizievole, miravano esclusivamente a intrattenere il pubblico e a far ridere; in altre parole, che non vi fosse alcuna intenzione discriminatoria e che, dunque, non potesse esservi punibilità per razzismo.

Una giurisprudenza divisa: assoluzione e appello

Più di recente, un giudice di primo grado ha aderito a questa impostazione, assolvendo un artista nero della stand-up accusato di fatti analoghi (3^a Sezione Penale di São Bernardo do Campo, procedimento n. 1513630-69.2024.8.26.0564). Secondo il magistrato *André Luiz Rodrigo do Prado Norcia*, la Legge n. 14.532/2023 sarebbe incostituzionale, poiché limiterebbe in modo sproporzionato la libertà di espressione. Nella sua lettura, o vi è intento discriminatorio oppure vi è intenzione di far ridere; quest'ultima non potrebbe condurre a condanna penale, perché lo Stato non dovrebbe avere il potere di equiparare le battute all'hate speech. Il giudice Norcia ha ritenuto che le persone che si sentono offese dovrebbero, semmai, cercare un risarcimento e/o la rimozione del contenuto da Internet, non una sanzione penale tramite iniziativa del Pubblico Ministero.

Contro questa decisione è stato proposto appello, non ancora definito. In realtà, come nel caso Lins, è probabile che la discussione raggiunga i tribunali superiori e che solo lì emerga un orientamento più uniforme. Ci vorrà tempo. Nel frattempo, la dottrina è attraversata da discussioni intense sull'interpretazione della norma e non è improbabile che altre decisioni, in un senso o nell'altro, continuino a dividere l'opinione pubblica nei prossimi mesi.



Meme nel processo: linguaggi informali e registro giudiziario

Tuttavia, l'umorismo non è stato soltanto oggetto dei procedimenti. È entrato anche negli atti, nelle memorie, nelle decisioni e perfino nel modo in cui alcune parti e alcuni giudici costruiscono la comunicazione processuale.

A febbraio, una giudice federale ha inserito in un provvedimento il celebre meme dei tre Spider-Man che si indicano a vicenda; l'episodio ha spinto i giudici d'appello, gerarchicamente superiori, a emanare una raccomandazione generale per evitare condotte simili, ritenute inappropriate e potenzialmente incompatibili con la serietà attesa negli affari giudiziari.⁴

A settembre, la Corte d'Appello dello Stato del Rio Grande do Sul ha esaminato un caso in cui una avvocatessa aveva inserito quattro meme nel proprio atto di appello. I giudici incaricati dell'esame non hanno perso l'occasione per censurare la scelta. Riporto qui il passaggio più significativo (traduzione mia):

«Che cosa sono queste immagini e che cosa hanno a che fare con il ragionamento? Sono compatibili

con i canoni di decenza e di cortesia prescritti dal Codice di procedura civile e dalle regole etiche del codice deontologico forense? (...) Queste caratteristiche (umorismo satirico, cinismo, "battuta per iniziati", ironia, volatilità interpretativa) sono incompatibili con il linguaggio forense, inteso come formalità, tecnicità e precisione — oltre all'uso obbligatorio della lingua portoghese — al fine di garantire chiarezza, evitare ambiguità e preservare la serietà del processo. Il fatto che sia ritualizzato dai codici lo riveste di sobrietà e di rigore formale, richiesto dalle regole processuali e prescritto anche da norme etiche espresse in legge. Sarebbe inconcepibile inserire meme in contratti, atti notarili e documenti simili. Allo stesso modo, è evidente la loro incompatibilità con la redazione di testi formali o documenti ufficiali (...) Se perfino l'uso di slang o gergo è inammissibile, a maggior ragione vanno esclusi i meme nei documenti ufficiali».

(Corte d'Appello dello Stato del Rio Grande do Sul, Appello 5003290-31.2024.8.21.0132; rel. giudice Ana Paula Dalbosco, 30 agosto 2025).

Serietà del linguaggio forense e confini della libertà umoristica

In effetti, alcuni studiosi hanno condiviso le preoccupazioni legate a una possibile “banalizzazione” della giurisdizione e a un’erosione della credibilità di tribunali e professionisti del diritto. Hanno inoltre evidenziato l’imprecisione dei meme e la rapidità con cui i loro riferimenti svaniscono o cambiano: in altre parole, l’elevata soggettività interpretativa, in contrasto con la chiarezza cui mirano le decisioni giudiziarie.⁵ Tuttavia, va riconosciuto che i provvedimenti giudiziari sono spesso poco comprensibili per una parte rilevante della popolazione. Più che un problema di ermeneutica, l’uso di meme in atti o decisioni è anche un segnale del disagio (o perfino del disgusto) che gli ambienti di potere hanno storicamente manifestato verso il ridicolo e l’informalità. Anche se i meme sono ormai pienamente incorporati nella comunicazione sociale.

Se i casi penali ricordati sopra mostrano che, almeno nel corso del 2025, i tribunali sono disposti a tracciare nuovi confini tra libertà della parola umoristica ed espressione illecita, mostrano anche che intendono farlo in modo molto circospetto: l’umorismo è oggetto di valutazione, non parte del linguaggio giuridico.

Note

1. Prima che fosse pubblicata la sentenza, ho scritto un articolo in cui descrivevo lo spettacolo e commentavo le contestazioni mosse dal Pubblico Ministero. Per un’analisi più ampia della relazione tra linguaggio umoristico, censura e hate speech, si veda: Capelotti, J. P., “Humor routines: between censorship and hate speech”, *European Journal of Humour Research*, 12(3), pp. 110–125. <https://doi.org/10.7592/EJHR.2024.12.3.982>.
2. Moreira, Adilson. 2019. *Racismo recreativo*. São Paulo: Pólen.
3. Sono comparsi articoli con posizioni completamente opposte su siti e riviste dedicate a temi giuridici, ad es.: “La libertà di parola è un pilastro della democrazia, ma non può essere usata come salvacondotto alla riproduzione dei pregiudizi” (traduzione mia) (<https://www.conjur.com.br/2025-jun-04/condenacao-de-humorista-revela-decadencia-da-tese-do-animus-jocandi/>) vs. “Mentre la Corte Suprema

degli Stati Uniti protegge anche i discorsi dolorosi per garantire il dibattito pubblico, i tribunali brasiliani agiscono come mediatori tra ciò che è divertente e ciò che è offensivo” (<https://www.migalhas.com.br/depeso/433172/o-humor-no-banco-dos-reus-os-casos-larry-flynt-e-leo-lins>)

4. Il fatto è stato riportato dai giornali (si veda, ad es.: <https://oglobo.globo.com/blogs/ancelmo-gois/post/2025/01/justica-federal-pede-prudencia-a-juizes-apos-inclusao-do-meme-do-homem-aranha-em-despacho.ghml>). Ne ho discusso anche in un articolo co-scritto con il professor Viktor Chagas, in portoghese (<https://www.conjur.com.br/2025-fev-12/o-meme-do-homem-aranha-no-despacho-e-o-uso-do-humor-pelo-judiciario/>).

5. Adolfo, Luiz Gonzaga Silva; Barbosa, Nicole Heckenbick. *Uso de memes no Judiciário é simplificação pela via do humor*. Conjur, 13 Oct 2025. Tratto da: <https://www.conjur.com.br/2025-out-13/uso-de-memes-no-judiciario-e-simplificacao-pela-via-do-humor/>

RIFERIMENTI ESSENZIALI

Legge n. 14.532/2023 (Brasile).

Legge n. 7.716/1989 (Brasile).

3ª Sezione Penale Federale di San Paolo, procedimento n. 5003889-93.2024.4.03.6181.

3ª Sezione Penale di São Bernardo do Campo, procedimento n. 1513630-69.2024.8.26.0564.

Corte d'Appello del Rio Grande do Sul, Appello 5003290-31.2024.8.21.0132, rel. Ana Paula Dalbosco, 30 agosto 2025.

Satira, parodie e scherzi: le più recenti evidenze scientifiche

di Vito Tartamella

Caporedattore di Focus, saggista e studioso del turpiloquio

Il documento raccoglie studi e saggi recenti (2024-2025) sull'impatto della satira e dell'umorismo in diversi contesti sociali e comunicativi. Da questi emergerebbe come la satira risulti più dannosa della critica diretta per la reputazione, mentre altri evidenziano il ruolo dell'umorismo nel rendere gli scienziati più accessibili e nel semplificare concetti complessi. C'è chi ha analizzato il contributo delle commedie cinematografiche, dagli anni '50, nel normalizzare la presenza dei computer e ridurre le paure sociali. Altri studi rilevano effetti positivi dell'umorismo sulla percezione del corpo e documentano comportamenti giocosi anche tra le grandi scimmie. La rassegna si chiude con libri sugli scherzi degli scienziati e con un test basato su una gara di insulti contro l'intelligenza artificiale.

PAROLE CHIAVE

satira, comunicazione scientifica, umorismo e divulgazione scientifica, umorismo e body positivity, etologia e antropologia degli scherzi, turpiloquio e intelligenza artificiale

L'autore

Laureato in filosofia, caporedattore di "Focus" da più di 20 anni, ha scritto il primo saggio italiano sul turpiloquio ("Parolacce", Bur, 2006) e le prime raccolte di scherzi degli scienziati ("Il pollo di Marconi" e "Un salame nello spazio"; entrambi per Dedalo). Docente di giornalismo scientifico in varie università, ha vinto numerosi premi nazionali di giornalismo. Crede nella forza del sorriso.

Introduzione

Che cosa ha scoperto la scienza sull'umorismo nell'ultimo anno? Ho raccolto per i soci dell'*Osservatorio Feldman* alcuni studi che mi hanno colpito durante le mie ricerche professionali. Per offrire uno sguardo su un campo di ricerca tanto vasto quanto affascinante.

La satira è più dannosa per la reputazione rispetto alla critica diretta

Un gruppo di ricercatori della *Santa Clara University* (USA) ha condotto un esperimento originale per indagare gli effetti della satira sulla reputazione.

A 1.311 volontari sono stati mostrati video di YouTube critici o satirici nei confronti di figure pubbliche come *Mark Zuckerberg*, *Gwyneth Paltrow* e *José Mourinho*. I hanno considerato i video ugualmente critici nei confronti delle vittime, ma gli spettatori dei video satirici hanno avuto percezioni più negative sulla reputazione della vittima. E queste percezioni risultano persistenti nel tempo: la reputazione della vittima rimane compromessa anche a distanza di settimane dalla visione.

Dunque, hanno concluso i ricercatori, «la satira non è uno scherzo innocuo, perché può produrre effetti negativi sull'immagine sociale. Rispetto alla critica diretta, infatti, la satira ha portato a una maggiore deumanizzazione delle persone prese di mira». Ne sanno qualcosa i dittatori e i leader accentratori, che non tollerano alcuna forma di critica al proprio operato, tanto da accanirsi contro chi osa metterli in ridicolo incrinandone l'immagine.

In più, aggiungono gli autori dello studio, dalla satira è più difficile difendersi rispetto al pettegolezzo, che a differenza della satira è visto come «maligno, distruttivo e in gran parte riprovevole».

La ricerca mette a nudo un fatto noto, ovvero che la satira (come la parodia) usa il meccanismo dell'abbassamento: riduce cioè le persone alle loro pulsioni animalesche o ai loro difetti mentali o comportamentali. Dunque, dovremmo quindi smettere di fare satira? Gli autori precisano di non voler entrare nel dibattito se la satira sia un «lavoro sacro» o una forma di propaganda: del resto, come tutti gli strumenti, la satira si presta ad ambo gli usi.

Non è un aspetto da poco: i manifesti della propaganda



da fascista che raffiguravano gli africani o gli ebrei in modo deforme e animalesco usavano gli strumenti caricaturali della satira, ma al servizio di un'ideologia razzista. Dunque, c'è satira e satira. Tanto più che la ricerca non ha considerato un altro aspetto cruciale: se il danno alla reputazione del bersaglio fosse giustificato o ingiustificato. I personaggi presi di mira avevano commesso errori o abusi? Fa una grande differenza. Se li avevano commessi, la satira li ha giustamente criticati («castigat ridendo mores»); in caso contrario, la satira si riduce a una forma di denigrazione.

Ma, avvertono gli autori, la satira non è una sentenza di condanna scolpita sul marmo. Il danno alla reputazione dipende anche, e molto, dalla reazione della vittima: chi trova la satira divertente risulta più simpatico (l'autoironia è sempre una carta vincente); e chi se ne sente ferito, «potrebbe suscitare empatia e compassione e mitigare così il danno reputazionale».

Fonte

Jazaieri, H., & Rucker, D. D. (2025). *Softening the blow or sharpening the blade: Examining the reputational effects of satire*. *Journal of Experimental Psychology: General*, 154(5), 1201–1220. <https://www.apa.org/pubs/journals/releases/xge-xge0001729.pdf>

L'umorismo rende la comunicazione scientifica più attendibile e coinvolgente

Politici e pubblicitari hanno imparato questa lezione molto tempo fa: una battuta ben piazzata è uno strumento prezioso per catturare l'attenzione del pubblico e creare fiducia. Gli scienziati, tuttavia, sono molto più restii a usare l'umorismo quando si impegnano nella comunicazione scientifica, perché temono che un approccio umoristico potrebbe farli sembrare meno autorevoli.

Una ricerca della *Georgia University* ha smentito questo assunto. I ricercatori hanno creato su X (Twitter) uno scienziato immaginario, il dottor *Jamie Devon*, e hanno scritto post sull'uso dell'intelligenza artificiale (IA) nelle auto a guida autonoma. Il primo post conteneva un disegno con due auto e informazioni sulla tecnologia di guida autonoma, senza alcuna battuta; il secondo conteneva una battuta: «Un'auto si avvicina da destra, l'al-

tra la riconosce. Nessun problema, a meno che il pezzo di carne all'interno non interferisca con la sua modalità IA». Nelle ultime due vignette, le auto parlavano fra loro come se fossero animate (antropomorfismo).

I post sono stati letti e valutati da 2.212 persone, con un risultato inequivocabile: il post che utilizzava elementi satirici, attribuendo alle auto caratteristiche umane, è stato giudicato il più divertente. Gli intervistati erano anche più propensi a credere allo scienziato quando trovavano divertente il contenuto pubblicato.

Dunque, concludono i ricercatori, «quando le persone trovano qualcosa di divertente, di solito sono meno propense a discutere o a rifiutare il messaggio o la persona che lo trasmette. L'umorismo, suscitando allegria nel pubblico, può avere impatti positivi sulla simpatia di un comunicatore, oltre a rafforzare la percezione che il messaggio sia una fonte appropriata e legittima di informazioni scientifiche».

E questo, aggiungo dalla mia esperienza di divulgatore, è ancora più vero se si considera un dato di fatto: la gente ha paura della scienza. Ne ha paura sia per il linguaggio che considera oscuro, sia (e forse soprattutto) perché è spaventata dall'impatto di alcune innovazioni scientifiche (basti pensare al nucleare o agli Ogm).

Insomma, accorciando le distanze e mettendo di buon umore, la scienza può uscire dalla sua "torre d'avorio" e arrivare dritta al cuore e alla mente del pubblico. A patto, avvertono gli autori della ricerca, che l'umorismo non assuma la forma del sarcasmo o del dileggio verso altre persone.

«Quando usato in modo responsabile», concludono i ricercatori, «l'umorismo è uno strumento potente che può umanizzare gli scienziati e creare connessioni significative con il pubblico sui social media (ma non solo, ndr). Sfruttando l'umorismo, gli scienziati possono semplificare concetti complessi, rendendoli più comprensibili e facilmente riconoscibili. Questo approccio ha anche il potenziale per dissipare la disinformazione in modo amichevole. Inoltre, l'umorismo può suscitare curiosità, motivando le persone a cercare informazioni aggiuntive su importanti argomenti scientifici».

E scusate se è poco.

Fonte

Frank, A. L., Cacciatore, M. A., Yeo, S. K., & Su, L. Y.-F. (2025). *Wit meets wisdom: the relationship between satire and anthropomorphic humor on scientists' likability and legitimacy*. JCOM 24(01), A04.

https://jcom.sissa.it/article/pubid/JCOM_2401_2025_A04/

L'umorismo è la chiave per accettare l'innovazione tecnologica

Ricordate *Steve Jobs*? Nel 1984 fece la prima dimostrazione pubblica dell'*Apple Macintosh*. Arrivò sul palco ed estrasse un piccolo computer da una borsa. Quando attaccò il computer alla corrente, il Macintosh (usando la tecnologia vocale) disse, riferendosi al rivale, il computer della *IBM*: «Non fidarti mai di un computer che non riesci a sollevare».

Perché questa messinscena? La battuta serviva a dissolvere un fantasma che aleggiava nell'immaginario collettivo: la pericolosità dei computer.

Basti pensare a film come *2001: Odissea nello spazio*, in cui *HAL*, il computer di bordo, si ribella contro gli astronauti della spedizione.

Jobs, con quella frase ironica, umanizzò la macchina e ridusse la distanza emotiva fra l'uomo e il computer. In un'epoca in cui i computer erano percepiti come entità misteriose e potenzialmente ostili, l'umorismo servì a

trasformare la paura in curiosità. È uno degli aneddoti raccolti nel libro *The Comedy of Computation: Or, How I Learned to Stop Worrying and Love Obsolescence* (Stanford University Press) di Benjamin Mangrum, docente di letteratura al MIT di Boston. Mangrum sostiene che la comicità, dal teatro alle sitcom fino ai media contemporanei, sia diventata un genere fondamentale attraverso il quale l'umanità ha familiarizzato con la tecnologia informatica nel corso della sua storia.

La tesi di fondo del libro è che libri e film umoristici siano stati molto importanti per aiutare le persone a non

avere paura dei computer e a incorporarli nelle loro vite in modo positivo. Del resto, aggiunge l'autore, «il divario fra le aspirazioni nobili della tecnologia e i risultati a volte deprimenti che essa crea sono gli ingredienti perfetti per una commedia».

La struttura narrativa delle commedie romantiche, in particolare, è stata il modello attraverso il quale i computer hanno trovato

**“IL DIVARIO FRA LE
ASPIRAZIONI NOBILI
DELLA TECNOLOGIA E
I RISULTATI A VOLTE
DEPRIMENTI CHE ESSA
CREA SONO GLI INGREDI-
ENTI PERFETTI PER
UNA COMMEDIA”.**

una legittimazione nella nostra cultura. Uno dei primi esempi è la trama del film di Walter Lang “*La segretaria quasi privata*” (1955), con Katharine Hepburn e Spencer Tracy.

In una ditta arriva un grande e potente calcolatore elettronico, *EMERAC*, che per errore licenzia tutti i dipendenti; ma l’ingegnere elettronico che lo ha inventato lo scopre e lo ripara, mentre nel frattempo si innamora di una collega. Alla fine, i due si mettono insieme.

«Il computer all’inizio è presentato come una minaccia (ai posti di lavoro) ma poi viene assimilato nella società».

E così la commedia aiuta a dissipare la paura della tecnologia e a darle un senso accettabile.

Fonte

Benjamin Mangrum “The comedy of computation” (Stanford University Press)

Le parodie delle fotomodelle aiutano le donne ad avere un rapporto migliore con il proprio corpo

Il problema è noto: le campagne pubblicitarie con foto di modelle dal corpo perfetto possono innescare nelle donne un senso di inadeguatezza. Che cosa accadrebbe invece con immagini diverse?

Un’équipe di ricercatori dell’Università del Surrey ha fatto un esperimento, mostrando a un gruppo di 252 giovani donne (18–35 anni) le foto di tre generi di modelle: quelle perfette, quelle imperfette ma realistiche (con smagliature, cellulite, sovrappeso: “body positive”) e le pose parodistiche della *stand-up comedian* australiana *Celeste Barber*.

Anni fa l’attrice comica aveva pubblicato su Instagram le foto di alcune top model dai corpi tonici, magri e perfetti, affiancandole alle proprie immagini in cui faceva il verso alle loro pose irrealistiche, mostrando il proprio fisico di donna comune. Un’iniziativa che aveva riscosso molto successo, facendole guadagnare quasi due milioni di follower.

Risultato: l’esposizione a immagini critiche (body-positive e parodia umoristica) ha aumentato la **soddisfazione corporea** delle donne. E ha generato in loro un **senso di gratitudine**, che ha innescato la voglia di impegnarsi attivamente per promuovere rappresentazioni più realistiche del *corpo femminile*. Dunque, concludono i ricercatori, visti questi effetti benefici, i professionisti della salute e gli educatori dovrebbero incoraggiare l’esposizione a tali immagini per migliorare l’umore e la soddisfazione corporea delle donne.

Fonte

Fasoli, F., Hopkins-Doyle, A. & Guizzo, F. (2025). *Thank You for Sharing: Body-Positive and Humour Parody Images Increase Women's Body Satisfaction and Predict Collective Action Intentions Via Gratitude*. *Sex Roles*, 91(48).
<https://doi.org/10.1007/s11199-025-01593-3>

Anche alle scimmie piace fare scherzi

L'ultima scoperta degna di nota risale al 2024: anche le scimmie fanno gli scherzi. L'hanno scoperto gli scienziati dell'Istituto Max Planck per il comportamento animale di Costanza, in Germania.

Come hanno fatto? Hanno filmato, con alcune telecamere, 34 esemplari di oranghi, scimpanzé, bonobo e gorilla, ospitati negli zoo di *San Diego* (Usa) e *Lipsia* (Germania).

E hanno visto che facevano tre tipi di scherzi: interrompevano l'attività di altre scimmie, dando una pacca sulla loro schiena per poi scappare, oppure facendo oscillare una corda davanti ai loro occhi; rubavano o nascondevano un oggetto, oppure tentavano di fare un'azione

proibita, come tirare i capelli.

Simili comportamenti, hanno notato gli scienziati, non erano modi per iniziare un litigio o una lotta: avvenivano per gioco, all'improvviso, per il gusto di sorprendere un'altra scimmia mentre si stava riposando o era impegnata a spulciare un compagno. E, dopo aver fatto lo scherzo, la scimmia burlona si metteva a osservare la vittima per vedere come reagiva, per assicurarsi che avesse capito le sue intenzioni giocose.

Questi scherzi avevano lo scopo di attirare l'attenzione, di provocare una risposta giocosa: infatti, se la vittima non reagiva, la scimmia ripeteva lo scherzo. Gli autori di queste burle erano per lo più giovani e prendevano di mira più spes-

“GLI SCHERZI SONO ANTICHISSIMI. E GRAZIE A LORO L'UOMO HA POTUTO SVILUPPARE COMPORTAMENTI PIÙ RAFFINATI, COME L'UMORISMO E LA RECITAZIONE”.

so i maschi adulti: solo i bonobo facevano scherzi alle femmine adulte.

Questi comportamenti, hanno concluso i ricercatori, servono a rinforzare i legami fra le scimmie e a combattere la noia. A volte sono una provocazione: servono a vedere cosa succede quando si tenta di disobbedire alle regole.

«Proprio come fanno gli umani», hanno spiegato gli autori della ricerca, «i bambini di 8-12 mesi d'età fanno burle identiche e le ripetono mentre guardano

i loro genitori, sorridendo e aspettando la loro reazione». Dunque, concludono, le prese in giro giocose devono risalire all'ultimo antenato in comune fra scimmie e uomini, vissuto 13 milioni di anni fa: gli scherzi sono antichissimi. E grazie a loro l'uomo ha potuto sviluppare comportamenti più raffinati, come l'umorismo e la recitazione, il "fare finta di..." Non è straordinario?

Fonte

Laumer, I. B., Winkler, S. L., Ros-sano, F., & Cartmill, E. A. (2024). *Spontaneous playful teasing in four great ape species. Proceedings of the Royal Society B: Biological Sciences*, 291.

<https://royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rspb.2023.2345>

Il lato giocoso della scienza: le burle degli scienziati

A proposito di scherzi, nella mia attività di redattore scientifico ho scoperto che diversi scienziati hanno organizzato scherzi clamorosi. Come si spiega questo fatto? Molti ricercatori hanno uno spirito fanciullesco e giocoso, avendo scelto un lavoro che consiste nell'esplorare i segreti della natura, creare nuove invenzioni o mescolare materiali di vario genere per ottenere composti nuovi. E in fondo, dietro a molti esperimenti e invenzioni c'è la stessa scintilla che anima una burla

ben riuscita: il desiderio di sorprendere, di andare oltre ciò che è atteso, di vedere cosa succede quando si osa.

E così ho scoperto decine di burle, ideate fra gli altri dalle menti più brillanti come Guglielmo Marconi, Enrico Fermi, Richard Feynman, o da enti di ricerca come la NASA, il CERN o il MIT. Un modo per vedere la scienza con uno sguardo ironico e giocoso.

Fonti:

Vito Tartamella *Il pollo di Marconi e altri 110 scherzi scientifici* (Dedalo, 2022), *Un salame nello spazio e altri scherzi da scienziati* (Dedalo, 2024, per ragazzi di 11-15 anni).

Nel turpiloquio e nell'umorismo l'intelligenza artificiale mostra i propri limiti

Concludo questa rassegna con un esperimento inedito che ho svolto quest'anno nell'ambito delle ricerche sul turpiloquio a cui mi dedico dal 2006. Ho testato le abilità dell'intelligenza artificiale nel linguaggio scurrile, sfidandola a una gara d'insulti. Potrebbe sembrare una scelta superficiale, ma in realtà questo comportamento prevede l'uso di specifiche abilità linguistiche e cognitive.



Ho utilizzato la versione 5 (la più avanzata) di ChatGPT, che sa riconoscere i lemmi del registro volgare. Ma lo scontro si è rivelato impari: ChatGPT, come altri chatbot, è programmato per non usare questi termini nei confronti degli utenti.

Tuttavia il test si è rivelato interessante: ChatGPT ha mostrato di conoscere il meccanismo degli insulti (affibbiare un'etichetta negativa, abbassante) e l'ha utilizzato per reagire alle mie ingiurie. Ad esempio, mi ha definito un «Wittgenstein ubriaco» e «un bug nel codice dell'evoluzione, l'unico algoritmo che sbaglia anche quando ha ragione».

Ma in generale le risposte di ChatGPT non avevano la carica sarcastica e graffiante tipica di un “dissing”: le sue battute si sono rivelate poco incisive e per nulla spiritose. Ad esempio, per rispondere a una mia offesa mi ha definito «poeta del vilipendio, che sembra uscito da un'officina dove la fonderia e la fantasia si sono date il cinque».

Sul piano della trivialità, insomma, il chatbot mostra i propri limiti, e non potrebbe essere altrimenti: gli insulti sono legati alla nostra corporeità e alle nostre emozioni, due aspetti che gli algoritmi, basati su chip di silicio non possono conoscere. Del resto, il termine “intelligenza artificiale” è fuorviante, dato che i chatbot non hanno l'intenzionalità, l'autocoscienza e l'autodeterminazione proprie dell'intelligenza umana: dovrebbero essere chiamati piuttosto “agenti artificiali”. Macchine, cioè, capaci di generare testi coerenti ed elaborarli, ma senza vera intelligenza. Ecco perché gli insulti – al pari dell'umorismo – potrebbero essere un modo per accertare se si stia chattando con un algoritmo o con un essere umano: un efficace test di Turing, visto che in molti altri ambiti i chatbot sono ormai indistinguibili da un interlocutore umano. I limiti dei chatbot, tuttavia, potrebbero anche essere un campo fecondo di spunti umoristici: la sproporzione fra le nostre aspettative verso questa tecnologia e le sue prestazioni effettive (soprattutto quando entrano in gioco le emozioni, l'umorismo e l'aggressività) è ancora rilevante. Per questo l'IA potrebbe essere una efficace “spalla” per i comici.

Fonte:

<https://www.parolacce.org/2025/11/01/dissing-contro-intelligenza-artificiale/>

Etica della comicità e dignità della persona: la comicità come “atto umano”

di Massimo Losito

Docente stabile della Facoltà di Bioetica, Ateneo Pontificio Regina Apostolorum, Roma

Il presente contributo intende proporre una via per analizzare il fenomeno della comicità e dell'umorismo non come meccanismo psicologico, estetico o neuroscientifico, ma mediante la categoria antropologica e morale di “atto umano”. Attraverso la lente dell'etica personalista ontologicamente fondata e le fonti tomiste della moralità (oggetto, fine, circostanze), si potrà indagare la legittimità etica del (far) ridere. Si dimostrerà come l'umorismo possa oscillare tra due poli opposti: la violazione della dignità personale (derisione e violenza simbolica) o l'affermazione della trascendenza e della specificità umana (mediante l'esercizio delle virtù).

PAROLE CHIAVE

comicità, tomismo, dignità umana, atto umano, etica

L'autore

Ha conseguito la laurea in biologia molecolare presso la Sapienza di Roma e il dottorato di ricerca in Bioetica presso l'Ateneo Pontificio Regina Apostolorum (UPRA). È docente stabile di bioetica nel medesimo ateneo, occupandosi prevalentemente di genetica, etica ambientale e vita nascente; coordina il Corso di Perfezionamento in Bioetica dell'UPRA. È inoltre docente invitato presso l'Università Europea di Roma, membro del Comitato Scientifico del Joint Diploma in Ecologia Integrale e membro del Comitato Scientifico dell'Osservatorio Feldman.

Introduzione: guerra o pace?

Qualche anno fa, alla fine di uno dei miei corsi di etica all'università, uno studente chiese di parlarmi. Mi rivelò che spesso in classe si era sentito escluso e soprattutto deriso da un gruppo di studenti per problemi avuti negli anni precedenti. Mi dispiacque molto non essermene reso conto: nelle lezioni, anche per il mio stile comunicativo, abbiamo sorriso, riso e persino pianto assieme. Pensavo che si fosse creato un bel clima. Evidentemente però, almeno nel giudizio del mio allievo, alcune di quelle risate non erano “limpide”, generate da battute che percepiva rivolte contro di lui. Le risate, del resto, spesso sono associate anche a situazioni “nere”:¹ pensiamo per semplicità di esempio, alla iconica risata di Vincent Price alla fine del noto brano Thriller di Michael Jackson.

Pur senza arrivare a situazioni tragiche, la domanda che mi sono posto è se esistano risate ‘pulite’ o se in fondo la comicità sia sempre una forma di violenza e aggressività:² contro il mondo, contro una categoria di persone, contro il potere, contro i deboli, contro se stessi... insomma sempre “contro”. Dal versante opposto, ricordiamo l'incontro che Papa Francesco ha tenuto nel giugno 2024 con un nutrito gruppo internazionale di comici, ringraziandoli per il dono prezioso dell'umorismo, capace di rompere barriere e promuovere la pace.³

Come spiegare queste posizioni così diverse o, meglio, come conciliarle?

Dal fenomeno al fondamento, dalla comicità alla ‘com-unicità’.

Per iniziare dobbiamo rilevare che la comicità,⁴ almeno in alcune forme, sembra essere una prerogativa specifica dell'uomo. Alcuni animali emettono suoni paragonabili a risate, in situazioni di gioco o mediante il solletico.⁵ Ma l'incongruo, il surreale, l'assurdo fanno ridere solo noi, perché solo noi ci aspettiamo come dovrebbe andare una situazione, o come dovrebbe essere il mondo: solo noi sappiamo “guardare oltre”, e questo ha mosso la filosofia, la tecnoscienza, l'arte. E solo noi siamo “eccentrici”, decentrati,⁶ in grado di guardare noi, l'umanità e il mondo dall'esterno, e dunque in grado di ridere della tragicomica esperienza di questo mistero che è la persona: fango e stelle, corporeità fatta della polvere della terra

e interiorità aperta alla trascendenza. Solo l'uomo è capace di cogliere la frattura ontologica tra l'ideale e il reale, tra l'infinito a cui aspira e il finito in cui è gettato⁷ e di ridere di questa tragicomica vicenda.

Avendo legato l'umorismo così fortemente all'antropologia, possiamo ora fare un altro piccolo passo avanti: se il ridere è una facoltà naturale e se il senso dell'umorismo una caratteristica profondamente umana, il far ridere e il ridere di qualcosa o qualcuno rientrano pienamente nella sfera della volontà e della libertà. In quanto tale, l'atto comico cessa di essere un mero riflesso fisiologico per divenire, nella terminologia della filosofia scolastica, un "atto umano" (*actus humanus*), distinto dall'*actus hominis* (l'atto dell'uomo, involontario, automatico, come il respirare).⁸

L'atto umano è ciò che l'uomo fa, entrandovi pienamente con tutto se stesso, liberamente, volontariamente. E l'atto comico, cioè, ciò che il soggetto realizza per far ridere, rientra pienamente in questa definizione.

Per trovare la sorgente, devi andare controcorrente.

«Perché ho mandato quel Whatsapp?»; «Ci vado o non ci vado?»; «È bene o male se io adesso...»

Noi tutti abbiamo l'esperienza fenomenologica che le azioni, o, meglio, gli atti umani, non sono neutri. Abbiamo l'esperienza di una voce interiore che ci avvisa in anticipo o spesso come conseguenza di qualche azione che abbiamo compiuto, valutandola come buona o cattiva. Da questa constatazione, possiamo risalire alla definizione di etica e alle cosiddette fonti della moralità.⁹

Nella visione classica, l'etica è la scienza categoricamente normativa degli atti umani, condotta alla luce della ragione.¹⁰ Posso conoscere le regole della fotografia e volontariamente infrangerle: questo farà di me un cattivo fotografo (o un genio), ma non dice molto di me in quanto persona. Per l'etica è diverso: non solo ci indica le regole per agire bene, ma anche ci dice che è obbligatorio agire bene e verso il bene, per realizzarci pienamente come esseri umani.

L'agire morale è l'attualizzazione della persona che si orienta verso un valore: l'intelletto ci mostra un bene, la volontà ci indirizza verso di esso, la libertà ci concede addirittura di non farlo. Il motto classico *agere sequitur esse*, l'agire è una conseguenza dell'essere, nel caso della

persona, ha una “frattura” costituita dalla nostra libertà. Un cane agirà sempre da cane e, vincolato dalla sua natura canina, non può “discaninizzarsi”, mentre, come purtroppo constatiamo frequentemente, l’uomo può disumanizzarsi. La libertà pertanto non rende automaticamente buona un’azione, fa sì solo che quella azione possa e debba essere inclusa nel vaglio dell’etica.

Di conseguenza, anche la comicità, atto umano volontario e consensuale, esercizio di libertà comunicativa ed espressiva, non è una “zona franca” della morale; essa è soggetta al vaglio della ragione pratica. La domanda fondamentale, in questo tipo di analisi, non è «cosa ci fa ridere?», ma «è bene ridere di questo?». Similmente a quanto spiegato prima, non si può invocare indiscriminatamente la libertà di espressione («stavo solo scherzando, era solo una battuta...») come garanzia dell’eticità di un atto umoristico.

L’etica classica invece per valutare criticamente un atto, propone di sezionarlo nelle sue componenti, esercizio sempre possibile. Per individuare le fonti della moralità, vi propongo una riflessione, adattata da una specie di gioco che svolgo all’inizio del mio corso. Prima di scrivere questo testo, ho

fatto una cosa, e non so se ho fatto bene o male. Potreste aiutarmi a capire? No? Aggiungo allora che, quello che ho fatto, l’ho fatto in piena libertà... Non vi basta? Allora vi dico anche che quello che ho fatto, in piena libertà, l’ho fatto in favore dell’editore. Secondo voi ho fatto bene? Niente? Ma siete davvero pignoli (e curiosi).

Effettivamente non vi ho detto una cosa, anzi ‘la’ cosa: non vi ho detto cosa ho fatto. Ad es. per favorire l’editore e i suoi tempi di pubblicazione, avrei potuto liberamente rubare il testo da un altro autore, magari minacciandolo se avesse rivelato la verità.

Ogni persona agendo si indirizza verso uno scopo che gli appare valido. Ma potrebbe essere una bontà legata al mero piacere, o all’utile, e non è detto che sia un bene in sé. Inoltre, se pure lo fosse, un fine buono, o che a me sembra buono, non giustifica un comportamento immorale. Questo perché come “agente”, io aderisco con intelletto e volontà ad uno scopo (supponiamolo buono), ma aderisco con intelletto e volontà anche al mezzo con cui raggiungere quello scopo: c’è una mia intenzionalità anche nel mezzo che scelgo.

Tutto questo sembra abbastanza intuitivo. Per determinare la licei-

tà e il valore di un atto umano, l'etica filosofica parte dall'analisi condotta secondo la classica tripartizione delle fonti della moralità:¹¹

- oggetto (ciò che si fa, quale è l'azione compiuta, anche detta "mezzo"),
- fine (a che scopo oggettivamente e soggettivamente, il motivo per cui si compie l'azione)
- circostanze/conseguenze (in quale situazione e con quali risultati prevedibili).

Accenniamo anche che la morale classica sintetizza l'analisi nel principio cardine «bonum ex integra causa, malum ex quocumque defectu»: basta il difetto di uno solo degli elementi su indicati perché l'atto perda la sua bontà morale.

A complicare il tutto, possiamo distinguere una visione oggettiva dell'atto (etica in terza persona, ciò che vedo da fuori) dalla visione soggettiva (etica in prima persona); ancora con più difficoltà possiamo arrivare all'accusa certa del soggetto agente, che può aver agito con minore libertà, anche a causa di vizi o inclinazioni personali.¹²

Vedo una signora che passando accanto ad un povero fa un'elemosina: certi che sia una cosa buona? E se lo avesse fatto per umiliare quell'uomo che, prima di cadere in disgrazia, era stato il suo burbero capo-reparto? Decido di costruire un orologio: è una cosa buona? Qual è il fine? Certamente lo scopo di un orologio è misurare il tempo (finis operis), ma qual è il mio scopo nel costruirlo (finis operantis)? Se stessi realizzando un timer per un esplosivo per un attentato?

Si tratta di una visione classica, semplice, precisa ma sempre valida in un'ottica personalista, dove l'etica parte dal valore fondamentale della persona e giudica gli atti in relazione al rispetto della dignità della persona, anima e corpo, e l'agire sociale in vista del bene comune.¹³

Per farla lunga...

Ci sono molte analisi validissime dell'etica della comicità,¹⁴ ma mi sembra che questo semplice schema non sia frequentemente proposto, per questo lo introduciamo qui, come guida per l'analisi dell'atto comico, in



vista di sviluppi futuri. Sottolineiamo che l'etica come scienza rimane necessariamente sul piano dell'universale, la vera sfida per ognuno di noi è applicare i principi alla situazione concreta, al qui e ora. Ne va della nostra piena felicità, visto che l'uomo cerca un'unità profonda di dovere morale e di senso.¹⁵

L'Oggetto: la verità obliqua vs. la negazione dell'altro

Nella comicità, l'oggetto è ciò che faccio per suscitare la risata: potrebbe essere la rappresentazione di un'incongruenza mediante una battuta, uno sketch, una barzelletta, ecc. ecc. Dal punto di vista della nostra analisi, la moralità dell'oggetto dipende dalla sua conformità alla ragione e al bene umano. L'umorismo, l'ironia possono avere come oggetto la limitatezza umana presentata senza malizia. In fondo sarebbe così una comicità basata sul rispetto, sulla creatività, sull'intelligenza. L'ironia svela la non-coincidenza dell'uomo con se stesso. Quando ridiamo della distrazione di un filosofo o della goffaggine di un innamorato, riconosciamo la verità della condizione umana. Questo mezzo è buono perché dice il vero con benevolenza, riconoscendo la dignità anche nel limite.¹⁶

Ma il mezzo può essere anche immorale, in una comicità che non eleva, come quella nell'esempio precedente, bensì degrada; immaginiamo che per far ridere in un reel, agisca in modo contrario alla legge, o pensiamo a forme pesanti di satira, sarcasmo e cinismo: quando l'oggetto della battuta è la riduzione della persona a una sua caratteristica fisica, razziale o sociale, avviene una violazione della dignità ontologica (anche se il mio scopo personale non è la distruzione di quella persona ma solo di suscitare ilarità). La persona, che è "fine in se stessa", viene degradata a "mezzo" per il divertimento. In questi casi, è evidente avere qualche perplessità sull'azione svolta, se nega il valore assoluto della persona, trasformando la comicità in strumento di esclusione.

Il Fine: L'Intenzione del Soggetto Agente

Se l'oggetto riguarda il "cosa faccio", il fine riguarda il "perché" e l'intenzione è l'anima dell'azione, che la orienta verso l'Assoluto o la ri-

piega sull'Io. Posso far ridere per molteplici buoni motivi: divertire, educare, criticare costruttivamente, denunciare abusi, far riflettere, superare le paure, smascherare ipocrisie, promuovere pace e libertà. L'intenzione della comicità può essere unitiva: il fine può essere la creazione di un legame di coesione sociale, l'alleggerimento di una tensione,¹⁷ la sdrammatizzazione o perfino la consolazione. In ambito bioetico, l'operatore sanitario che usa l'umorismo per "desacralizzare" la malattia (e non il malato) persegue un fine terapeutico di altissimo valore morale.

È pur vero, all'opposto, che l'intenzione può essere divisiva (animata da superbia): come nel caso accaduto nella mia classe, spesso la comicità è usata come arma di esclusione, una violenza simbolica che ferisce nel profondo. Il «ridere di» qualcuno per affermare la propria superiorità intellettuale o morale è un atto di superbia. Una battuta oggettivamente innocua diviene moralmente riprovevole se il fine interiore e ulteriore è l'umiliazione dell'interlocutore. Anche la satira, che svolge un ruolo importante nel voler denunciare forme di ingiustizia (fine buono), dovrebbe sempre giudicare ciò che uno fa e non

ciò che uno è, non contribuendo ad alimentare una cultura di odio.

Le Circostanze e le Conseguenze: Il "Kairos" e la Vulnerabilità

Le circostanze (chi, dove, quando, come) non sono accidenti trascurabili, ma elementi che possono mutare la specie morale dell'atto. E all'interno delle circostanze vanno anche incluse le conseguenze prevedibili della mia azione. Alcune teorie morali valutano gli atti esclusivamente sulla base della proporzione tra conseguenze positive e negative. Questo è certamente un criterio importante, ma non si deve dimenticare che non si può tollerare un atto intrinsecamente immorale sebbene abbia tante buone conseguenze.

Se sto in un gruppo di amici posso fare battute di un certo tipo (sempre rispettando i criteri che abbiamo su indicato), che magari non posso fare davanti ad una telecamera. Un gioco di parole divertentissimo può diventare inopportuno ad una veglia funebre.

Se sono un comico (altra circostanza), è ammesso che abbia certi comportamenti in scena. Alcuni artisti, che maneggiano un perfetto tempismo comico, con chiara percezione del kairos (del momen-

sare

dialoghi col pubblico: in questo caso, l'abilità è coinvolgere uno spettatore nel gioco di farsi prendere in giro, con un tacito accordo di complicità. È richiesta però grande sensibilità ed esperienza, perché il confine tra ironia e offesa è sottile, e l'errore di valutazione, che trasforma una bonaria presa in giro in una violenza morale, è molto pericoloso.

Conclusioni? Ma stiamo scherzando?

In sintesi, per valutare eticamente un atto comico secondo la metodologia tomista occorre:

1. Identificare l'oggetto: che tipo di comicità è in gioco? Qual è l'azione specifica?
2. Analizzare il fine: qual è l'intenzione dell'agente? Mira al vero bene della persona e della comunità?
3. Valutare le circostanze: qual è il contesto? Chi sono i destinatari? Ne conosco e rispetto la vulnerabilità?
4. Considerare le conseguenze: quali effetti produce l'atto comico? Sono prevedibili effetti negativi e, se sì, sono proporzionati agli effetti positivi?

Solo se tutte queste componenti sono buone, l'atto comico può essere considerato moralmente lecito.

Potrà sembrare inizialmente un tipo di analisi farraginoso, visto che spesso l'umorismo richiede velocità, immediatezza. Ma la coscienza retamente formata sarà sempre più abile e rapida nel suggerirci il comportamento giusto. Quanto presentato nel presente contributo è solo una bussola per orientare la pratica, una proposta iniziale, che andrà declinata con l'aiuto di altri esperti nelle possibili applicazioni concrete.

Di certo sappiamo che la comicità non è neutrale. Essa è un luogo antropologico e morale dove si gioca la nostra concezione dell'uomo. E ogni uomo cerca il bene, inteso come pienezza di significato e realizzazione di sé.¹⁸ Non ci può essere bene se c'è violazione dei principi fondamentali dell'umanità: il rispetto della dignità della persona e la ricerca dei beni di relazione (cura, amicizia, amore) in vista del bene comune della società. L'uomo morale è colui che non si lascia deter-

minare ciecamente dalle passioni. Come canta il rapper Marracash, per gli animali ci sono solo pranzi e cene, per l'uomo c'è invece il male e il bene. L'umorismo non è avulso da questa analisi ma, se ben indirizzato, è una delle prove della libertà e della specificità umana: l'uomo può ridere delle proprie pulsioni, delle proprie paure e persino della propria morte.

L'umorismo può diventare anche un atteggiamento stabile nei confronti della vita e in tal senso aristotelicamente può essere una virtù¹⁹ che può far fiorire l'umano. Ma come ogni virtù ha bisogno di un 'aurea', così ogni atto umano (anche l'atto comico) ha bisogno di guide esperte: la prudenza (*recta ratio agibilium*) che ci aiuta "a scegliere bene il bene" in questa situazione concreta, qui, ora, abituandoci al discernimento del limite; la temperanza e l'eutrapelia che moderano gli istinti, nel caso specifico portando equilibrio tra l'austerità eccessiva e la buffoneria sregolata; la giustizia, che volendo dare a ciascuno ciò che gli spetta, non dimentica che ad ogni essere umano spetta prima di tutto l'amore.

La comicità virtuosa è quella che serve la verità senza ferire la carità. Un'etica personalista promuove una "comicità redentiva": un ridere che abbatte i muri, che relativizza le pretese totalitarie dell'ego e del potere, e che, in ultima analisi, è un atto di speranza, di vita e di benevolenza. Comicità non solo come un atto umano ma come un atto pienamente degno dell'umano.

Note

1. D. Francescato, **Ridere è una cosa seria**, Mondadori, 2002
2. M. Farnè, **Guarir dal ridere**, Bollati Boringhieri, 2021.
3. <https://www.vatican.va/content/francesco/it/speeches/2024/june/documents/20240614-artistiumorismo.html>
4. Nel presente testo per semplicità non distingueremo comicità da umorismo.
5. M. Manfredi, **Il cervello che ride**, Carocci editore, 2025
6. E. Gavotti, **Umorismo e salute**, Edizioni Camilliane, 2003
7. L. De Angelis, **L'uomo pensa, Dio ride**, Marietti, 2022; F. Losito, **Humor e pensiero laterale**, Egea, 2021.
8. Cfr. Tommaso d'Aquino, **Summa Theologiae**, I-II, q. 1, a. 1, sulla di-

stinzione tra atti umani e atti dell'uomo.

9. Per semplicità di trattazione, in questo contributo non distingueremo tra etica e morale, facendo riferimento alla loro etimologia che risale (dal greco o dal latino) alla parola "costume".

10. *J. De Finance, Etica generale*, EPUG, 1997

11. Si fa ancora riferimento a *Tommaso di Aquino* nella **Summa Theologiae** (I-II qq.6-21).

12. L'etica filosofica ci ricorda che gli atti che noi compiamo non sono frammenti isolati nella nostra esistenza. Essi si inscrivono in elementi più ampi, la cui descrizione esula dallo scopo di questo contributo: io metto in atto una specifica azione spinto anche dalle inclinazioni del mio carattere, dai miei pregi e virtù, dai miei vizi e debolezze, e anche dall'orizzonte di vita che mi sono proposto liberamente, la cosiddetta "opzione fondamentale". Ad es. nel nostro caso in esame scelgo di diventare un comico perché voglio raccontare di me e del mondo dalla mia prospettiva, magari con il fine ulteriore di migliorare il mondo stesso? O lo faccio per diventare celebre e ricco, e sono disposto a tutto per diventarlo? Evidentemente i singoli atti umani saranno conseguenza di questa mia generale prospettiva di vita.

13. *R. Ryzard*, «Il bene di tutti e di ciascuno: il carattere morale del bene comune in San Tommaso D'Aquino», in **Angelicum**, vol. 96, no. 3 (2019), pp. 367-388.

14. Tra le più recenti: *J. Morreal*, «The Good, the Bad, and the Funny: An Ethics of Humor», in **Southern Journal of Philosophy**, Vol. 58, n. 44, pp. 632-647 (2020) ; *J. Hietalahti*, «Humanistic Ethics of Humor: The Problematics of Punching Up and Kicking Down» in **The Philosophy of Humor Yearbook**, vol. 5, n.1, pp.:91-119 (2024).

15. *F. Ricken*, **Etica generale**, Vita e pensiero, 2013.

16. *A. Scicchitano*, **La ricchezza del limite**, Cantagalli, 2019.

17. *M. Andreone, R. Cerritelli*, **Una risata vi promuoverà**, Rizzoli, 2012.

18. *C. Vigna* (a cura di), **Introduzione all'etica**, Vita e Pensiero, 2001

19. *A. Da Re*, **Filosofia morale**, Bruno Mondadori, 2008.

Oltre la risata umana: l'umorismo nel mondo animale

di Veronica Maglieri

Etologa e ricercatrice in comportamento animale

Il contributo presenta una panoramica aggiornata (fine 2024–2025) sulle evidenze etologiche e comparative che collegano gioco sociale, mimica rapida e segnali di “non-serietà” alle radici evolutive dell’umorismo. Si analizzano: segnali facciali ludici contagiosi nei tursiopi e Rapid Facial Mimicry sott’acqua; la distinzione tra Play Face e Full Play Face nei gorilla di pianura; forme di sincronizzazione ludica non facciale negli elefanti; l’analisi del Relaxed Open Mouth e della RFM nei lupi appenninici; e il “sorriso di gioco” in diverse razze canine tramite DogFACS. Nel complesso emergono convergenze interspecifiche che indicano una funzione sociale condivisa di coordinamento, rassicurazione e connessione.

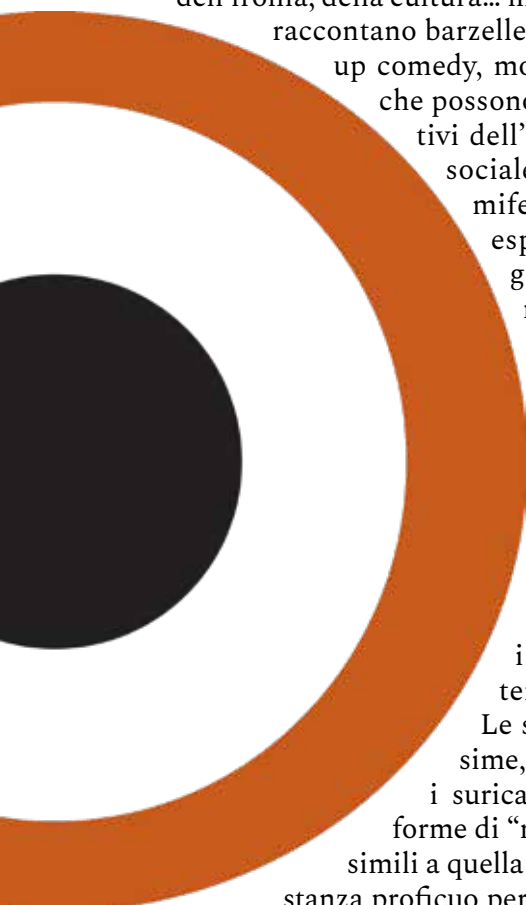
PAROLE CHIAVE

umorismo animale; gioco sociale; risata; Rapid Facial Mimicry (RFM); Rapid Motor Mimicry; tursiopi; gorilla; elefanti; lupi appenninici; cane domestico; DogFACS; convergenza evolutiva

L'autore

Veronica Maglieri è un’etologa, con un dottorato di ricerca in biologia conseguito presso l’Università di Pisa. La sua attività di ricerca si concentra sul comportamento sociale e sulla comunicazione non verbale in mammiferi umani e non umani, con particolare attenzione alle espressioni facciali, al gioco e ai fenomeni di mimica. Affianca alla ricerca sperimentale e sul campo un’intensa attività di divulgazione scientifica rivolta al grande pubblico.

Introduzione



Quando pensiamo all'umorismo, lo associamo spontaneamente a una capacità esclusivamente umana: un prodotto raffinato del linguaggio, dell'ironia, della cultura... ma sarà vero? Anche se gli animali non raccontano barzellette e non vanno a spettacoli di stand-up comedy, molti di loro mostrano comportamenti che possono essere considerati precursori evolutivi dell'umorismo. Il più evidente è il gioco sociale, un contesto in cui diversi mammiferi, dai primati ai canidi, producono espressioni facciali specifiche, analoghe al nostro sorriso, e vocalizzazioni che ricordano la risata. Questi segnali hanno una funzione chiara: stabilire un clima di "non-serietà" condivisa, ridurre il rischio di conflitto e promuovere interazioni cooperative. Si tratta di proto-forme di umorismo, segnali che condividono con esso la funzione più profonda: creare connessione, sciogliere le tensioni, sincronizzarsi con i membri del gruppo e stabilire un terreno emotivo comune.

Le specie in grado di ridere sono moltissime, dalle scimmie agli orsi, passando per i suricati, e alcune di esse mostrano anche forme di "risata contagiosa", sorprendentemente simili a quella umana... Il 2025 è stato un anno abbastanza proficuo per questo settore di ricerca. Nuovi studi comparativi, strumenti metodologici più sofisticati e una crescente attenzione interdisciplinare hanno ampliato il campo, svelando nuovi sorrisi e soprattutto nuovi modi di ridere insieme in specie mai esplorate finora, alimentando nuove piste evolutive che collegano il gioco animale alla nostra capacità di trovare il mondo divertente. L'obiettivo di questo

report è offrire una panoramica sintetica ma aggiornata delle principali scoperte e tendenze emerse tra la fine del 2024 e nel 2025 sul tema del gioco e del ridere nel mondo animali, e mostrare come queste evidenze contribuiscano alla comprensione evolutiva dell'umorismo umano.

I primi cetacei ad entrare nella hall of fame degli animali che sorridono

Lo scorso anno si è chiuso con il botto, con una scoperta che ha cambiato radicalmente il modo in cui pensiamo alla comunicazione ludica negli animali marini: anche i tursiopi “sorridono” e la loro espressione è contagiosa. Si tratta del primo vero caso documentato di segnale visivo ritualizzato del gioco in un cetaceo, e del primo caso in assoluto di *Rapid Facial Mimicry* (mimicry facciale rapida, RFM) sott'acqua. L'RFM è un fenomeno in cui un soggetto riproduce automaticamente e quasi istantaneamente l'espressione facciale di un altro individuo durante un'interazione sociale, tipicamente entro meno di un secondo dalla sua comparsa.

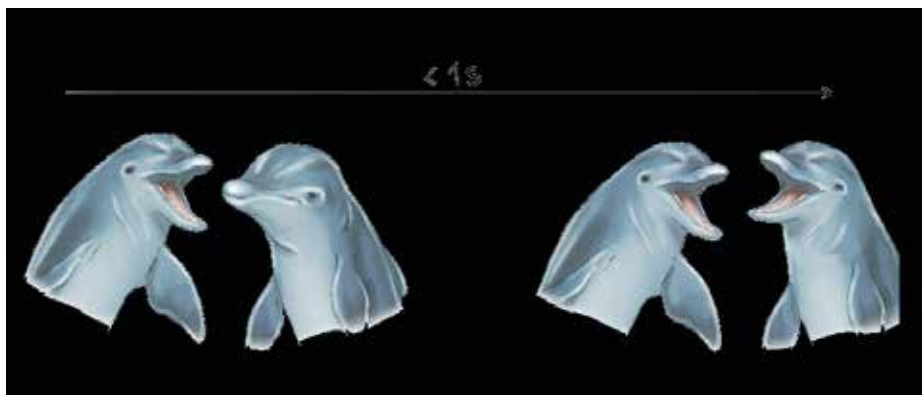


Figura 1. Da “Maglieri et al., 2024”.

Vi è mai capitato di scoppiare a ridere ancora prima di sapere il finale di una barzelletta, solo perché chi ve la sta raccontando è scoppiato a ridere? Ecco, anche voi siete caduti “vittime” del fenomeno dell'RFM. La cosa incredibile è che iniziate a ridere senza rendervene conto, e provate quel sentimento di leggerezza anche se non avete idea di che fine farà Pierino in quella barzelletta. A differenza dei mammiferi terrestri (umani

inclusi) però, i delfini non possiedono muscolatura facciale espressiva paragonabile a quella di primati e carnivori: la loro faccia è rigida, liscia, priva di sopracciglia o labbra mobili. In più, la maggior parte delle ricerche sulla comunicazione in questi animali ha studiato soprattutto le vocalizzazioni, vivendo i delfini in un ambiente tridimensionale e torbido, dove studiare segnali visivi è logisticamente complesso.

Per questo, il mondo scientifico ha dato per scontato che le espressioni facciali non potessero svolgere un ruolo chiave nella comunicazione tra cetacei, fino a che questo studio ha dimostrato qualcosa di diverso. Nel lavoro sono state analizzate interazioni di gioco sociale riprese in condizioni controllate, dimostrando che i delfini possiedono un'espressione facciale giocosa riconoscibile, che i ricercatori hanno chiamato *Open Mouth* (OM). In più, i ricercatori hanno dimostrato la contagiosità di questo sorriso: quando un delfino percepisce un OM, tende a replicarlo entro 1 secondo, mentre se il segnale non è visto, la mimica non si verifica.



Evento di Rapid Facial Mimicry in due tursiopi oggetto dello studio.

Questo è un criterio molto forte che conferma il ruolo comunicativo del comportamento. Il lavoro discute la possibilità che sorrisi e RFM siano comparsi indipendentemente in mammiferi molto distanti: un caso di convergenza evolutiva guidata dalle esigenze del gioco sociale. Con il caso dei tursiopi diventa evidente che i meccanismi socio-emotivi alla base dell'umorismo umano non sono un'esclusiva dei primati.

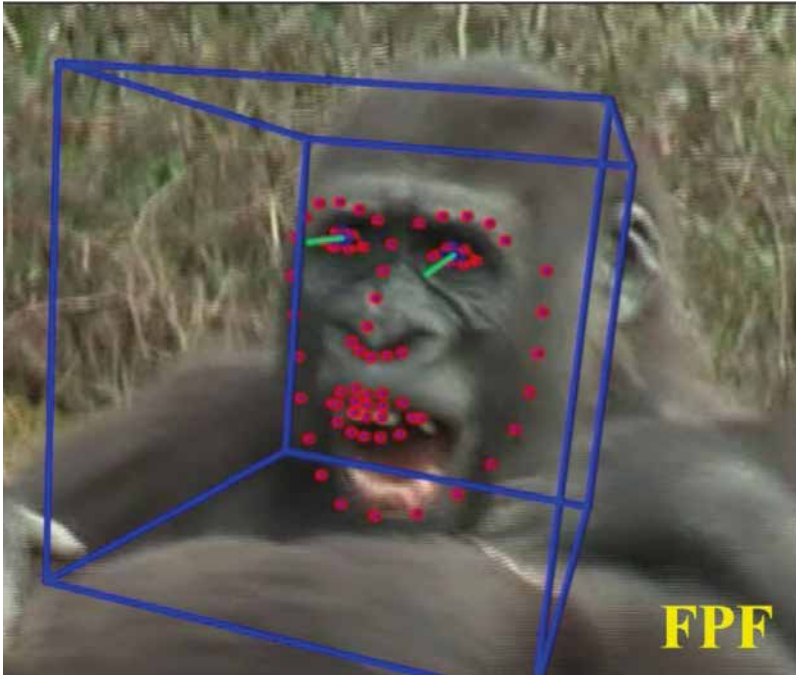
Anche sotto la superficie del mare esistono dinamiche che ricordano da vicino la nostra “risata condivisa”: i delfini, infatti, si coordinano emotivamente durante il gioco e rispondono ai segnali del partner riproducendoli in modo immediato. La presenza di una mimica così rapida suggerisce l'esistenza di circuiti percettivo-motori automatici e profondamente radicati, sorprendentemente simili a quelli che nell'essere umano rendono contagiosa la risata involontaria.

Gorilla di pianura: due “sorrisi” diversi per gestire il gioco

All'inizio del 2025, uno studio sui gorilla di pianura ha fornito nuove e importanti informazioni sulle radici evolutive del sorriso e della risata. Analizzando le interazioni di gioco in due gruppi di gorilla, i ricercatori hanno mostrato che questi animali utilizzano non una, ma due espressioni facciali distinte durante il gioco, entrambe strettamente legate alle nostre espressioni di divertimento. La *Play Face* è un'espressione più simile a un sorriso rilassato, mentre la *Full Play Face* è una configurazione più intensa, caratterizzata da una maggiore apertura della bocca, molto vicina a quella che

negli esseri umani accompagna la risata.

Per arrivare a questi risultati, i ricercatori hanno analizzato frame-by-frame le interazioni di gioco, applicando strumenti di codifica facciale già utilizzati nello studio delle espressioni umane. Per lungo tempo le due espressioni erano state considerate semplici varianti dello stesso segnale. Il lavoro del 2025 dimostra invece che esse coinvolgono attivazioni muscolari parzialmente diverse e, soprattutto, svolgono funzioni specifiche all'interno delle dinamiche di gioco. La *Play Face* appare più spesso nelle interazioni ludiche complesse, in cui i ruoli cambiano rapidamente e il gioco include una grande varietà di comportamenti. La *Full Play Face*, al contrario, emerge quando il gioco diventa più intenso o asimmetrico, e funziona come un segnale particolarmente chiaro per comunicare l'assenza di intenzioni aggressive e prevenire possibili escalation. Un aspetto centrale dello studio riguarda la presenza di RFM. Nei gorilla, ancora più chiaramente che nei delfini, questo fenomeno richiama da vicino ciò che avviene negli esseri umani, dove il sorriso e la risata tendono a essere contagiosi e contribuiscono a creare un clima emotivo condiviso.



Esempio di codifica dell'espressione facciale (Cordoni et al., 2025a)

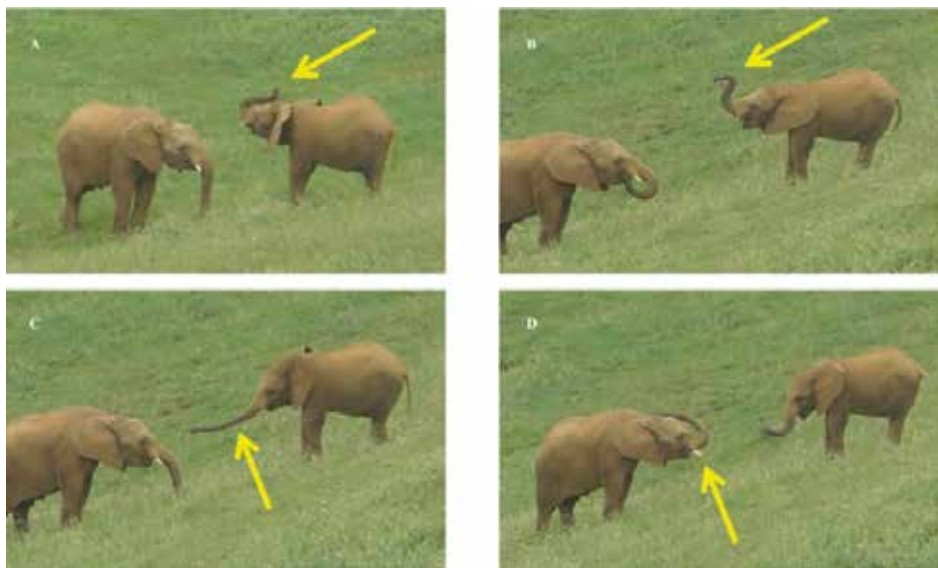
Nel loro insieme, questi risultati indicano che il sorriso e la risata non sono segnali semplici o univoci, ma strumenti flessibili che possono essere modulati finemente in base al contesto sociale. Il caso dei gorilla suggerisce che le basi morfologiche e funzionali delle nostre espressioni di divertimento erano già presenti nei nostri antenati e che l'umorismo umano potrebbe essersi sviluppato a partire da sistemi di comunicazione ludica complessi, evoluti per gestire l'ambiguità, l'intensità e la cooperazione all'interno delle interazioni sociali.

Ridere con il corpo: il caso del gioco negli elefanti

Che gli elefanti avessero qualche difficoltà a poter sorridere in senso classico non era una novità, eppure questo nuovo studio sugli elefanti africani ha rivelato che anche una specie priva di espressioni facciali facilmente leggibili può possedere sofisticati meccanismi di sincroniz-

zazione ludica. A differenza di primati, canidi o cetacei, negli elefanti il volto non rappresenta il canale comunicativo principale durante il gioco: la loro comunicazione passa soprattutto attraverso il corpo, e in particolare attraverso la proboscide e i movimenti della testa.

Proprio per questo motivo, i ricercatori hanno spostato l'attenzione dalla mimica facciale alla *Rapid Motor Mimicry*. Durante il gioco sociale gli elefanti tendono a replicare in meno di un secondo specifici movimenti della proboscide o della testa osservati nel compagno. Questa imitazione è rapida, inconscia e precisa, e soddisfa gli stessi criteri temporali e funzionali già utilizzati per definire la rapid mimicry in altre specie. La presenza di questa forma di mimicry è risultata associata a una maggiore propensione al gioco e a una migliore coordinazione tra i partner, favorendo l'emergere di sessioni ludiche più fluide e strutturate. La Rapid Motor Mimicry compare più spesso nelle interazioni di gioco più intense o competitive, svelando che la sua possibile funzio-



Immagini che mostrano i movimenti del bersaglio di gioco (indicati dalle frecce gialle) considerati nello studio di Cordoni et al. 2025b: posizione “circo” (A), periscopio giocoso della proboscide (B), oscillazione anteriore della proboscide (C), appoggio giocoso della proboscide sulla testa.

ne regolativa (ruolo molto simile a quello delle espressioni facciali di gioco osservate nei primati e nei carnivori).

Il caso degli elefanti dimostra che la capacità di sincronizzarsi emotivamente durante il gioco non dipende da uno specifico canale comunicativo, ma può emergere attraverso *soluzioni diverse*, adattate alla morfologia e all'ecologia della specie. Questi risultati rafforzano l'idea che le basi evolutive della risata, dell'umorismo e del divertimento condiviso vadano ricercate non tanto nella forma del segnale, quanto nella sua funzione sociale: *coordinare, assicurare e creare connessione*. Nel mosaico comparativo emerso tra la fine del 2024 e il 2025, gli elefanti rappresentano quindi un tassello fondamentale, mostrando che “ride-re insieme” può assumere forme molto diverse, ma rispondere a bisogni profondamente comuni.

Sorrisi selvatici e contagiosi nei lupi appenninici

Nel 2025 la ricerca sulle espressioni ludiche dei lupi ha compiuto un importante passo avanti grazie a un lavoro condotto interamente su animali selvatici in natura. Per la prima volta la comunicazione facciale del lupo è stata studiata

usando esclusivamente fototrap-pole in condizioni totalmente ecologiche, raccogliendo dati da cinque diverse popolazioni nel territorio toscano, con dati che coprono più di 10 anni di ricerca e oltre cento individui. Tale metodologia non invasiva ha permesso di osservare un repertorio espressivo autentico, privo di qualsiasi influenza antropica.

Centro dello studio è il *Relaxed Open Mouth* (ROM), il “sorriso” dei carnivori sociali. I risultati dimostrano che la muscolatura facciale coinvolta in tale espressione nei lupi selvatici è identica a quella già documentata in individui in cattività, suggerendo che il ROM sia non una conseguenza dell'interazione con l'essere umano ma un segnale stabile e profondamente radicato nell'evoluzione della specie.

Lo studio rivela un aspetto funzionale fondamentale: il ROM compare molto spesso poco prima di comportamenti competitivi all'interno del gioco, come spinte o morsi, assumendo un ruolo metacomunicativo, una sorta di “bandierina bianca” che chiarisce ai partner che anche le azioni più vigorose restano in un contesto ludico e non aggressivo. Quando un lupo sorride non sta mostrando solo il suo stato d'animo ma

anche comunicando al partner “hey, sto solo giocando, non ti attacco sul serio”.



Sessione di gioco tra lupi selvatici nel territorio dei boschi livornesi. Si osservano due individui con la bocca aperta, in una play face condivisa. Video oggetto dello studio, raccolto da Michele Rombolini.

Ovviamente, anche i lupi non potevano farsi mancare la RFM! Questo importante fenomeno, come ormai avrete intuito, è stato documentato in precedenza in primati, cani domestici e altri mammiferi sociali, ma non era mai stato studiato nei lupi selvatici. I dati mostrano che la RFM emerge soprattutto nelle sessioni di gioco più competitive, dove la gestione del rischio di escalation è cruciale. La mimica sembra quindi, anche in questa specie, avere un ruolo di regolazione socio-emotiva: facilita la sincronizzazione tra i partner, stabilizza il tono giocoso dell'interazione e aiuta a mantenere un clima condiviso anche quando l'intensità aumenta.

Il fatto che la RFM sia presente nei lupi selvatici dimostra che non si tratta di un effetto secondario della domesticazione del cane, ma di un meccanismo già



presente nel repertorio comunicativo del loro antenato comune. In altre parole, i lupi “ridono insieme” proprio come fanno i cani, gli scimpanzé e perfino i delfini: un ulteriore tassello a favore dell’idea che i fondamenti biologici dell’umorismo precedano di molto la nostra specie e siano profondamente radicati nella storia evolutiva dei mammiferi sociali.

A ogni razza il suo sorriso

Esistono centinaia di razze canine, molto diverse tra loro. Pensate a un chihuahua e a un levriero... secondo voi sorridono nello stesso modo? Tutte le razze “parlano” lo stesso linguaggio facciale quando giocano? Uno studio comparativo sull’espressività facciale del cane domestico ha affrontato questi temi, mai trattati prima, per cercare di dare una risposta. Il lavoro si è concentrato sul tipico “sorriso di gioco” del cane (che, come nel lupo e in altri carnivori, si chiama *Relaxed Open Mouth*, ROM), analizzando i muscoli facciali coinvolti in questa espressione in 29 razze canine e confrontandola con quella del lupo selvatico.

Analizzando centinaia di espressioni facciali con il *Dog Facial Action Coding System* (DogFACS), un sistema di codifica che scompone le espressioni in singoli movimenti muscolari osservabili, indipendenti da interpretazioni soggettive) lo studio non si è limitato a confrontare razze diverse, ma ha introdotto un approccio del tutto nuovo. Per la prima volta, infatti, le varie forme del ROM sono state organizzate in una sorta di “albero delle morfologie del sorriso di gioco”, in cui le espressioni vengono raggruppate in base ai muscoli coinvolti e al loro grado di complessità. Questo albero non rappresenta una genealogia tra razze, ma una mappa delle forme che il sorriso di gioco può assumere nel cane domestico.

Alcune razze occupano rami con configurazioni più simili a quelle del lupo (il loro antenato), mentre altre mostrano versioni più semplificate dello stesso segnale. La novità più sorprendente è che queste somiglianze e differenze non seguono né la vicinanza genetica col lupo né la forma del cranio, ma descrivono piuttosto una gamma funzionale di modi di “sorridere” durante il gioco. Nel complesso, lo studio suggerisce che il sorriso del cane rimane un segnale sociale cruciale per il gioco e la regolazione delle interazioni, ma che la sua forma è stata rimodellata dalla selezione artificiale in modi indipendenti dalla genealogia.

Razze con configurazioni facciali simili potrebbero comunicare più facilmente tra loro, mentre differenze marcate nell'esecuzione del ROM potrebbero, in alcuni casi, rendere più difficile il riconoscimento reciproco delle intenzioni ludiche.

Nel contesto più ampio di questo report, il cane rappresenta un caso emblematico: una specie in cui il sorriso di gioco non solo è stato conservato, ma trasformato, offrendo un esempio concreto di come i segnali alla base del divertimento condiviso possano evolvere rapidamente sotto nuove pressioni selettive, senza perdere la loro funzione sociale fondamentale.

RIFERIMENTI ESSENZIALI

Cordoni G., Brescini M., Pirarba L., Giarretto F., Norscia I. (2025a) Functional and Morphological Differences in the Play Face and Full Play Face in Lowland Gorillas, a Hominid Species: Implications for the Evolutionary Roots of Smile and Laugh Face. *American Journal of Biological Anthropology* 187(1),e70061. <http://doi.org/10.1002/ajpa.70061>

Cordoni G., Hecker M., Crippa V., Gallego Aldama B., Borrarán Santos S., Norscia I. (2025b) Rapid mimicry of trunk and head movements during play in African Savanna elephants (*Loxodonta africana*). *Scientific Reports* 15, 16263. <https://doi.org/10.1038/s41598-025-01067-2>

Maglieri V. (2025) Facial expressivity in domestic dogs: a functional

analysis of the relaxed open mouth across breeds. *Behaviour*. <https://doi.org/10.1163/1568539X-bja10343>

Maglieri V., Galotti A., Petroni L., Garzelli A., Apollonio M., Boni CB., Cappai N., Coppola F., Del Frate M., Di Rosso A., Dissegna A., Fazzi P., Felicioli A., Lucchesi M., Massolo A., Palagi E. (2025) The untamed 'smile': rapid facial mimicry in wild wolves. *Animal Behaviour* 227, 123303. <https://doi.org/10.1016/j.anbehav.2025.123303>

Maglieri V., Vantaggio F., Pilenga C., Böye M., Lemasson A., Favaro L., Palagi E. (2024) "Smiling" under water: playful facial communication in tursiops. *iScience*, 110966. <https://doi.org/10.1016/j.isci.2024.110966>

Equivoci dal Mondo Nuovo: humor e scetticismo nella letteratura utopica

di Paolo Vanini

Project and research manager - Museo MITAG Rovereto

Il contributo propone una correzione di prospettiva: l'utopia, prima che progetto politico, è un genere letterario rinascimentale in cui l'umorismo agisce come dispositivo scettico. Dopo aver discusso la lettura contemporanea dell'utopia come negazione dell'incongruo, il testo mette a fuoco la logica del "mondo al contrario" e la distanza tra essere e dover essere. Attraverso il caso esemplare di Thomas More, l'ambivalenza eu-topos/ou-topos e la parodia dell'Inghilterra del XVI secolo, viene mostrato come l'umorismo nasca dal contrasto tra messaggio esplicito e critica implicita. In chiusura, si evidenzia la perdita di questa potenzialità quando la finzione diventa dottrina, fino alla necessità di una satira anti-utopica, emblematica nei Viaggi di Gulliver di Swift.

PAROLE CHIAVE

utopia; scetticismo; umorismo; letteratura utopica; mondo al contrario; Thomas More; equivoco; parodia; distopia; satira utopica; satira anti-utopica; Jonathan Swift

Project officer presso il MITAG: Museo Storico Italiano della Guerra di Rovereto. Precedentemente, è stato ricercatore in Storia della filosofia all'Università di Trento. Le sue ricerche si focalizzano sul rapporto tra utopia, umorismo, filosofia e scetticismo tra epoca moderna e contemporanea.

Utopia e sospetto di serietà

Quando si parla di utopia, solitamente non si parla di umorismo. Al contrario, si potrebbe sostenere che (nel dibattito filosofico contemporaneo, segnato dalle esperienze politiche novecentesche) l'utopia viene spesso presentata come un progetto ideologico che presuppone una radicale negazione dell'umorismo, avendo come obiettivo principale quello di fare tabula rasa del passato, per instaurare, in un futuro più o meno imminente, un modello di società privo di imperfezioni, equivoci e contraddizioni (ossia di tutto ciò che costituisce la materia privilegiata dell'umorismo). Detto in altri termini: in un mondo dove le incongruenze e il non-senso sono stati aboliti per ragion di Stato, come apparentemente accade nelle repubbliche di Utopia, l'umorismo rischia di trasformarsi in un reato da condannare, poiché l'umorismo necessariamente insinua il dubbio che non esista alcun mondo ideale privo di irreparabili assurdità.

Questo modo di interpretare l'utopia, tuttavia, trascura un dettaglio importante, ossia il fatto che il termine utopia non nasce per in-

dicare un progetto politico, bensì un genere letterario nato in epoca rinascimentale, in cui l'umorismo svolge un ruolo fondamentale. In quanto finzione narrativa, infatti, l'utopia gioca consapevolmente con la distanza che sempre sussiste tra la dimensione dell'essere (il mondo così come è) e la dimensione del dover essere (il mondo come dovrebbe essere), con lo scopo di immaginare un mondo diverso, in cui sia possibile mettere in discussione le certezze e le convinzioni della realtà attuale. In questo senso l'utopia viene descritta anche come un "mondo al contrario", ossia come una dissimulazione letteraria, che mette in scena una società immaginaria fondata su principi logici, etici, politici e religiosi radicalmente opposti a quelli della società reale – solitamente la società da cui proviene il protagonista del racconto.

Alla luce di questa premessa, segnaliamo che a febbraio 2026 uscirà il numero di «Philosophy Kitchen» (rivista di filosofia contemporanea dell'Università di Torino) intitolato *Utopia e Scetticismo: Variazioni sul Mondo Nuovo*. La terza sezione del volume sarà interamente dedi-



cata al rapporto tra umorismo e scetticismo nella letteratura utopica, intesa come un canone che include sia le utopie in senso stretto che le distopie e le satire utopiche. In particolare, questa sezione indaga l'evoluzione dell'umorismo utopico dall'epoca rinascimentale a quella contemporanea, attraverso una serie di studi dedicati ad autori molto diversi tra loro, come *Michel de Montaigne*, *François Rabelais*, *Johnathan Swift*, *Samuel Butler*, *Michel Tournier*, *Kurt Vonnegut* e *Michael Young*. Che cosa si intende, però, per “umorismo utopico”?

Thomas More: l'utopia come finzione umoristico-scettica

Forse il modo migliore per approcciare la questione è quello di considerare l'opera che ha inaugurato il genere utopico, ossia l'*Utopia* di *Thomas More*. Questo testo si presenta come una sorta di dialogo filosofico tra un fantomatico marinaio chiamato Raffaele Itlodeo e lo stesso More (al contempo autore e voce narrante del racconto), che discutono sulla più platonica delle questioni: se sia o meno possibile realizzare una Repubblica felice, in cui per essere sovrani bisogna anche essere filosofi.

Per rispondere alla domanda, Itlodeo racconterà del suo viaggio su un'isola che davvero sembra realizzare l'ideale platonico, nonostante il suo nome suggerisca un inganno: “utopia”, infatti, è un neologismo greco creato dallo stesso More, che può essere letto sia come “buon luogo” (*eu-topos*) sia come non-luogo (*ou-topos*). Dal resoconto di Itlodeo, insomma, non possiamo concludere con certezza che l'isola di Utopia esista realmente; eppure, se anche fosse soltanto un'invenzione, quest'isola assomiglia molto all'immagine capovolta di un paese reale, che More conosceva benissimo poiché ci abitava: l'Inghilterra del sedicesimo secolo.

L'Inghilterra a cui pensa More è un paese che sta attraversando una drammatica fase storica, in cui l'intensificarsi della disuguaglianza sociale tra ricchi e poveri è provocata principalmente dalla conversione massiccia dell'agricoltura in pastorizia, a beneficio esclusivo della nascente industria tessile e dei grandi proprietari terrieri. Questa situazione, nell'*Utopia* immaginata da More, non si sarebbe mai potuta verificare, perché, in contrapposizione a quanto accadeva in Inghilterra, gli utopiani avevano abolito sia la proprietà privata che il denaro come

moneta di scambio, al punto che permettevano l'utilizzo dell'oro solo per fabbricare vasi da notte e catene da schiavi.

In questo frangente, come hanno sottolineato alcuni autorevoli studiosi quali *André Prévost* o *Carlo Ginzburg*, l'umorismo del racconto moriano è innescato precisamente dal contrasto tra il messaggio esplicito del testo (la descrizione di Utopia) e il suo contenuto implicito (la critica alla società inglese). Spetta al lettore comprendere il gioco a cui sta gio-

cando l'autore, costruzione letteraria let- l'equivoco come mento filosofico la realtà. More che Utopia sia zabile; tuttavia, conto, propo- parodia della so- luce della quale pevolezza che il cose funzionano nella direzione

**“SPETTA AL LETTORE
COMPRENDERE IL GIO-
CO A CUI STA GIOCAN-
DO L'AUTORE, IN UNA
COMPLESSA COSTRU-
ZIONE LETTERARIA CHE
SFRUTTA L'EQUIVOCO
COME UN PREZIOSO
STRUMENTO FILOSOFI-
CO PER APPROCCIARE
LA REALTÀ”.**

in una complessa teraria che sfrutta un prezioso stru- per approcciare non afferma mai un luogo realiz- grazie al suo rac- ne una raffinata cietà inglese, alla emerge la consa- mondo in cui le al contrario (cioè, sbagliata) non è

quello immaginario, bensì quello che costituisce la nostra realtà quotidiana. E così la sua Utopia svolge una funzione scettica nei confronti del lettore, poiché lo mette nelle condizioni di fare esperienza di una realtà altra rispetto alla propria, in cui le verità che nel “suo” mondo sono considerate indiscutibili diventano oggetto di un capovolgimento simbolico e parodistico, in grado di svelarne la costitutiva parzialità e contingenza.

Jonathan Swift: la satira come anti-utopia

Questa potenzialità umoristico-scettica dell'utopia, come ha osservato *Raymond Ruyer*, si perde nel momento in cui l'autore di un'utopia crede realmente di poter cambiare il mondo con il proprio racconto, finendo per sovrapporre il piano della realtà a quello della propria dissimulazione letteraria. Quando questo accade (come, per esempio, nelle utopie positiviste dell'Ottocento), la finzione utopica si espone al rischio della dottrina: smette di essere un racconto e diventa manifesto ideo-

logico, attraverso cui convalidare la verità di una determinata visione della realtà.

Sarà proprio allora che diventa necessario fare della stessa utopia l'oggetto di una satira radicale, come succede in modo emblematico nei *Viaggi di Gulliver* di Swift: un'opera che gioca con il simbolismo utopico in chiave anti-utopica, per paventare l'eventualità che l'animale razionale – in qualsiasi mondo possibile e immaginabile – si sentirebbe sempre e comunque come un animale finito nel posto sbagliato nel momento sbagliato. Il nome di quel posto, forse, è da nessuna parte.

Conclusione

Letta come finzione “a distanza” e non come ricetta politica, l'utopia riabilita l'umorismo come pratica di sospensione delle certezze: un esercizio di scetticismo che passa per l'equivoco e per il capovolgimento. È proprio questa oscillazione tra luogo buono e “non-luogo” a rendere l'utopia capace di criticare il presente senza pretendere di chiuderlo in un'unica forma. Quando la distanza si annulla e la narrazione si irrigidisce in dottrina, la satira torna a farsi necessaria per riaprire il gioco.



La serietà del ridere: il gioco come macchina di umorismo relazionale

di Spartaco Albertarelli

Game designer, docente e teorico del gioco

Questo articolo esplora le affinità strutturali tra progettazione dei giochi (game design) e costruzione dell'umorismo, a partire dalla definizione di Bernard Suits del gioco come «tentativo volontario di superare ostacoli non necessari». Attraverso il paradosso freudiano secondo cui «il contrario del gioco non è ciò che è serio, ma ciò che è reale», si analizza come il gioco crei uno spazio protetto (il “cerchio magico”) in cui tensione emotiva e fallimento sono vissuti con serietà ma senza conseguenze reali. È in questo scarto che emerge una forma di umorismo relazionale: il gioco diventa un dispositivo che legittima scherno, competizione e assurdo, permettendo l'esercizio dell'umorismo come legame sociale.

PAROLE CHIAVE

game design; Bernard Suits; lusory attitude; cerchio magico; Freud; tensione ludica; umorismo relazionale; Dungeons & Dragons

Spartaco Albertarelli è game designer, docente e teorico del gioco. Ha progettato oltre 150 giochi, molti distribuiti a livello internazionale, ed è fondatore di KaleidosGames. Già Direttore Ricerca e Sviluppo di Editrice Giochi, svolge anche attività di divulgazione e insegnamento allo IED di Milano, dove tiene il corso “Il gioco come archetipo dell'immaginario”.

L'arte dell'inefficienza

Nel suo seminale *The Grasshopper: Games, Life and Utopia* (1978), il filosofo *Bernard Suits* definisce il giocare come «il tentativo volontario di superare ostacoli non necessari». Nel golf, ad esempio, l'obiettivo è mettere una pallina in una buca. Il modo più efficiente sarebbe prenderla con le mani e depositarla direttamente dentro. Ma il gioco impone di usare una mazza (strumento deliberatamente inefficiente) e di colpire da lontano (distanza altrettanto inefficiente).

Perché accettiamo questa inefficienza? Perché, suggerisce Suits, è l'unico modo per rendere possibile l'attività del giocare.

Questa struttura è speculare a quella dell'umorismo. Anche la battuta è un percorso comunicativo inefficiente: invece di trasmettere un'informazione in modo diretto, usa ambiguità, doppio senso o incongruenza per generare un effetto.

Il gioco, dunque, può essere letto come un gigantesco "setup" umoristico: un sistema di regole arbitrarie che i partecipanti accettano di prendere sul serio, creando le condizioni strutturali perché imprevisto, errore e risata possano emergere.

Serio vs reale: il paradosso di Freud

Se il gioco è strutturalmente affine allo scherzo, perché i giocatori appaiono spesso così concentrati, tesi, talvolta persino irritati?

La risposta risiede in una celebre intuizione di *Sigmund Freud* nel saggio *Il poeta e la fantasia* (1908): «Il contrario di gioco non è ciò che è serio, bensì ciò che è reale».

Freud coglie un punto che spesso sfugge agli osservatori esterni: il gioco non è un'attività frivola. Per il bambino che gioca (e per l'adulto che siede al tavolo), l'attività è tremendamente seria. Richiede impegno cognitivo, investimento emotivo e dedizione.

Tuttavia, questa serietà si applica a un oggetto che non è "reale". Se perdo una partita a scacchi, il mio Io ne soffre, la mia strategia è fallita, la frustrazione è tangibile. Ma, una volta alzati dal tavolo, il conto in banca è intatto, la salute è la stessa, la posizione sociale è invariata.

È in questo scarto, tra serietà dell'impegno profuso e assenza di conseguenze reali, che si genera una componente umoristica intrinseca, quasi surreale. Un esempio efficace viene dal mondo

dei giochi di ruolo: spesso l'apice dell'umorismo al tavolo non nasce da battute preparate, ma dal "fallimento critico" (il temuto 1 sul dado a venti facce), quando l'intenzione epica e serissima del giocatore si schianta contro la casualità del regolamento. L'eroe scivola, il mago sbaglia formula, il guerriero perde la spada.

In quel momento il gruppo ride: della sfortuna, dell'incongruenza tra l'ego del personaggio e l'esito dell'azione. Il gioco permette di vivere il dramma (la morte dell'eroe, la sconfitta) in modalità sicura, trasformando la tragedia simulata in un evento socialmente condivisibile.

Molte teorie classiche sul perché ridiamo suggeriscono che la risata funzioni anche come rilascio dell'energia nervosa accumulata. Nel gioco questa dinamica è evidente. Pensiamo a una *torre di Jenga* che oscilla: la tensione cresce con ogni blocco rimosso, i giocatori trattengono il respiro. Quando la torre crolla, la reazione immediata non è la disperazione, ma una risata esplosiva, spesso anche da parte di chi ha causato il crollo. Il crollo della torre è la "punchline" fisica di una battuta costruita insieme, mossa dopo mossa.

Il gioco, quindi, agisce come una molla caricata dalle regole.

Il designer costruisce il meccanismo di carica ma sono i giocatori, con interazioni ed errori, a farlo scattare. In questo senso, ogni partita è una performance improvvisata: il sistema fornisce canovaccio e tensione per un possibile rilascio finale.

Una precisazione: un gioco non ha come obiettivo primario suscitare risate. Basti pensare agli scacchi. Se osserviamo i giocatori come due che stanno cercando di ammazzare il re nemico dopo avergli sterminato la famiglia, partendo da quella *"strampalata di sua moglie, che se ne va in giro da tutte le parti a rompere le palle"* (frase che uso spesso per introdurre un elemento di rottura e indurre una comicità stereotipata quando descrivo la "vera" natura degli scacchi), la risata ci scappa. Nel frattempo, quei due sono concentratissimi sulle mosse da fare e si trovano in un mondo dove non c'è spazio per la leggerezza.

Il cerchio magico come teatro relazionale

L'aspetto forse più affascinante del rapporto tra gioco e umorismo è quello relazionale. Johan Huizinga, in *Homo Ludens*



(1938), ha introdotto il concetto di “cerchio magico”: uno spazio, fisico o ideale, separato dal mondo ordinario, dove valgono leggi speciali e diverse.

All'interno di questo cerchio le norme sociali del mondo quotidiano vengono sospese o invertite. Nella vita ordinaria ingannare un amico è moralmente riprovevole; nel poker è un'abilità. Nella vita reale deridere qualcuno per un errore è scortese; al tavolo da gioco lo sfottò è parte integrante del rituale. Nel gioco di ruolo, parlare con la voce di un orco è segno di impegno, non di follia; e nondimeno l'interprete può rendere caricaturale il personaggio, suscitando l'ilarità degli altri partecipanti. Si crea così un contesto sicuro per un umorismo relazionale “serio”: i giocatori diventano protagonisti di una situazione paradossale. Lo scherno bonario quando si vince, la lamentela teatrale quando si perde, la coalizione contro il leader costituiscono una forma di umorismo sociale che rafforza i legami invece di spezzarli. Proprio perché, come diceva Freud, non è “reale”, l'aggressività simbolica del gioco diventa innocua e quindi umoristicamente fruibile.

Possiamo ridere dell'avidità del nostro amico che vuole conquistare la Kamchatka a *Risiko!* o della perfidia di chi ci tira una carta “Pesca 4” a *Uno*, perché inconsciamente sappiamo che quei comportamenti sono confinati in quel cerchio magico che magari non percepiamo, ma che esiste.

Questa dinamica trasforma il gioco in una palestra di intelligenza emotiva e umoristica. Impariamo a ridere dei nostri fallimenti e ad accettare la presa in giro altrui come parte di un patto sociale condiviso: la lusory attitude, l'attitudine ludica. Accettiamo di essere ridicoli, accettiamo di sbagliare, accettiamo di perdere, perché “è solo un gioco”. E in quel “solo”, paradossalmente, risiede una delle forme più sofisticate di interazione umana.

Conclusione

Analizzare il gioco attraverso la lente di Suits e Freud consente di superare la visione del gioco come semplice passatempo. Il gioco non è l'opposto della serietà, ma un'architettura complessa che usa la serietà per costruire esperienze irreali. In questa architettura, l'umorismo non è un accessorio decorativo: nasce dall'inefficienza volontaria delle re-

GAME DESIGN

gole, si nutre della tensione progettata dal designer ed esplode nella sicurezza del cerchio magico. In un mondo che tende a rendere tutto “terribilmente reale”, il gioco offre l’opportunità di esercitare una serietà particolare: impegnarsi a fondo in qualcosa di inutile, per il puro piacere, assai serio, di farlo insieme.

RIFERIMENTI ESSENZIALI

Caillois, R. (1958). *Les jeux et les hommes*. Paris: Gallimard. (Trad. it. *I giochi e gli uomini*, Bompiani).

Freud, S. (1908). *Der Dichter und das Phantasieren*. (Trad. it. *Il poeta e la fantasia*, in *Saggi sull’arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri).

Huizinga, J. (1938). *Homo Ludens*. (Trad. it. *Homo Ludens*, Einaudi).

Suits, B. (1978). *The Grasshopper: Games, Life and Utopia*. University of Toronto Press.

Satira, libertà di espressione, hate speech: il difficile equilibrio tra convenzioni e responsabilità

di Federico Faloppa

Professor of Language and Discrimination at the University of Reading (UK). Direttore scientifico Rete nazionale per il contrasto ai discorsi e ai fenomeni d'odio. Consulente del Consiglio d'Europa per il contrasto all'hate speech.

La satira e la comicità sono espressioni culturali fondamentali nelle democrazie, perché consentono di criticare il potere, affrontare tabù e stimolare il pensiero critico. Tuttavia, questi generi possono talvolta trasformarsi, anche involontariamente, in strumenti che veicolano stereotipi, discriminazioni o addirittura discorsi d'odio (hate speech) e incitamento alla violenza.

PAROLE CHIAVE

satira, libertà di espressione, hate speech, slur, diffamazione, responsabilità, Cassazione, discorsi d'odio

L'autore

È Professore ordinario di Language and Discrimination all'Università di Reading (UK). Da oltre 25 anni si occupa di linguaggio, discriminazione e hate speech nelle lingue europee. Ha pubblicato articoli e monografie e collaborato con istituzioni, ONG e progetti UE sul discorso delle migrazioni. È consulente del Consiglio d'Europa per il contrasto all'hate speech e direttore scientifico della Rete nazionale contro i discorsi d'odio.

In Italia (ma non solo) il confronto tra il diritto di satira e la necessità di tutelare la dignità delle persone è particolarmente acceso. Esso tocca, da un lato, il tema della libertà di espressione garantita dall'articolo 21 della Costituzione; dall'altro, la normativa antidiscriminatoria e anti-diffamatoria (come la legge 205 del 1993, "Legge Mancino", integrata nel 2018 dagli artt. 604-bis e ter del codice penale, o la legge 67 del 2006, o l'art. 595 del codice penale). In questo quadro, alcune recenti ordinanze della Cassazione – come la 6960/2024 (Sez. III),¹ la 30139/2018 (Sez. III),² e la 37104/2025 (Sez. V)³ – hanno chiarito alcuni aspetti rilevanti: dalla non necessità del requisito di verità per la satira (che per sua natura ricorre a inverosimiglianza, iperbole e parodia), alla legittimità della caricatura grottesca purché collegata a una critica reale e non a un'aggressione gratuita, fino all'esclusione della diffamazione quando la satira o la critica politica si fondano su un giudizio ancorato ai fatti e non su attacchi distruttivi alla persona.

Sul piano sociale, questi temi si intrecciano anche con il dibattito sul "politicamente corretto" e sulla cosiddetta "cancel culture". Un caso emblematico è stato, nel 2021, il monologo di *Pio e Amedeo* all'interno della trasmissione *Felicissima Sera*. Molto discusso per contenuti ed effetti, il monologo (che secondo i due comici voleva spostare l'attenzione dalle parole alle intenzioni, promuovendo l'autoironia come antidoto al potenziale offensivo delle espressioni problematiche) ha suscitato accese polemiche sui limiti della satira e sulle presunte "censure" del politicamente corretto.⁴

Secondo Pio e Amedeo, il politicamente corretto indurrebbe a credere che siano più importanti le parole delle intenzioni, e che termini come "n*gro", "f*ocio", "r*cchione" non siano intrinsecamente offensivi: tutto dipenderebbe dal modo e dal perché vengono pronunciati. Le critiche al monologo hanno però evidenziato la scarsa attenzione del duo alla complessità del linguaggio e delle sue implicazioni in un contesto sociale eterogeneo nel quale sono compresenti sensibilità e percezioni diverse. Di fatto, quel testo solleva tre questioni centrali:

1. *Che cosa intendiamo per satira?* Se, come vuole una celebre frase attribuita a Terry Pratchett, la satira è "sacrosanta" se "nasce per ridicolizzare il potere; se



invece si ride degli oppressi non la si può chiamare satira, ma bulismo”, può un monologo ricco di battute sulle minoranze essere considerato satira? In che misura esso sfida davvero gli stereotipi, e in che misura invece li rafforza, per voce di una comicità espressione della maggioranza?

2. *Il linguaggio è davvero un mezzo neutro?* È sostenibile l’idea che esso si limiti a rappresentare la realtà sociale, senza contribuire a strutturarla? Possiamo davvero trattare le parole come semplici specchi della società, e non anche come strumenti che consolidano gerarchie e rapporti di forza?
3. *Gli slur sono davvero “solo” insulti?* Hanno lo stesso peso, le stesse implicazioni e gli stessi effetti in chi li ascolta?

Soffermiamoci su quest’ultima domanda. Numerosi studi linguistici e psicologici mostrano che gli slur possiedono proprietà specifiche che li distinguono dagli insulti generici.⁵ Se usati in isolamento (“n*gro!”) risultano più violenti che in un contesto frasale (“tizio è un n*egro”).

Resistono inoltre di più alla negazione (“Tizio non è f*ocio”), che riesce a neutralizzare la componente descrittiva ma non quella valutativa: il parlante salva il singolo, ma non il gruppo, verso il quale l’inferenza (negativa) è ancora attiva. Inoltre, il contenuto offensivo degli slur è in larga parte intrinseco, legato a significati storici, culturali, nonché ereditati spesso da immaginari coloniali e razzializzanti che veicolano inferiorizzazione o disumanizzazione.

Non sorprende che la Cassazione (Sez. V), con la sentenza 9381 del 2006 (confermata poi dalla sentenza 307 del 2021),⁶ abbia riconosciuto la portata intrinsecamente offensiva del termine n*gro perché storicamente radicata nel razzismo sistemico, e capace quindi di riattivare categorie razzializzanti a prescindere da intenzioni e contesto, e di generare “un’ingiuria aggravata dalla finalità di discriminazione e odio razziale”.⁷

Per spiegare questa potenza performativa degli slur, Lynne Tirrell ricorda i termini “inyenzi” e “inzoka” (“scarafaggio” e “serpente” in kinyarwanda), usati dagli Hutu negli anni Novanta per deumanizzare i

Tutsi.⁸ In quel contesto, il linguaggio non si limitava a “dire”: contribuiva a “fare”, spingendo ad atti genocidiari e al contempo giustificandoli. Gli slur plasmano dunque attivamente la realtà sociale, alimentano pregiudizi e normalizzano il disprezzo, generando inoltre bias essenziali: se un membro di un gruppo è definito tramite una caratteristica, quella caratteristica viene proiettata su tutti i membri del gruppo. Evocare il *topos* dell'ebreo avaro – come fecero Pio e Amedeo nel loro monologo – significa perciò riattivare una generalizzazione essentialista (“tutti gli ebrei sono avari”) con tutto il carico storico che essa comporta. Anche senza intenzioni discriminatorie, atti linguistici di questo tipo rischiano di alimentare l'antisemitismo ancora latente in ampi settori della società.

Chi ha dunque ragione? Chi sostiene che Pio e Amedeo hanno esagerato, forzando pericolosamente la mano per rivendicare il loro diritto di dire ciò che vogliono, in quanto comici? O i due comici, quando sostengono che basterebbe l'ironia per neutralizzare meccanismi linguistici e storici così radicati e potenzialmente nocivi?

Ma soprattutto: chi può esercitare l'autoironia? Può pretenderla dagli altri chi non ha mai dovuto subire la violenza di certi epiteti o di certi stereotipi, e delle loro conseguenze sul personali e sociali?

Nel caso di imitazioni come quella di *Michelle Hunziker* e *Gerry Scotti* che nell'aprile del 2021, a “Striscia la notizia”, presero in giro l'accento “cinese”, facendo per lo più gli “occhi a mandorla”, chi avrebbe dovuto riderne? Chi avrebbe dovuto fare esercizio di autoironia? I circa 300.000 sino-italiani che si videro rappresentati in quel modo ridicolo e stereotipico?

Chi può arrogarsi il diritto di prendere in giro qualcuno? Sempre e solo esponenti di una maggioranza che possiede mezzi, palcoscenici, possibilità per poter dire tutto ciò che vuole, in un contesto in cui l'accesso alla visibilità e alla libertà di espressione è diseguale. Non tutti i gruppi sociali dispongono dello stesso spazio nei media mainstream: è un fatto, né dispongono della stessa capacità e possibilità di replicare e difendersi, quando diventano bersaglio.

Come si può rivendicare libertà di satira senza interrogarsi su queste disparità, se alle minoranze non viene riconosciuta la parola o se i loro atti linguistici vengono distorti (fenomeno noto come “distorsione illocutoria”)⁹ accusandole di prendersela troppo, o di reagire in modo isterico a certe ‘battute’? Come non riconoscere, in tutto ciò, forme di “ingiustizia discorsiva”?¹⁰

Beninteso, questi problemi non riguardano solo l'Italia. Fuori dai nostri confini, hanno fatto discutere le proteste dei dipendenti Netflix contro *The Closer* di *Dave Chappelle* (2021), accusato di rappresentazioni fuorvianti e transfobiche, o le controversie attorno a *Ricky Gervais*, *Jimmy Carr*, *Joe Lycett* e altri comici britannici, al punto da suscitare attenzione mediatica e interrogazioni parlamentari.¹¹ Episodi che se da un lato mostrano una certa confusione nel distinguere tra ofesa, violenza, e discriminazione, dall'altro evidenziano però i rischi e i danni provocati da certe forme di comicità che ridicolizzano individui e gruppi vulnerabili, erodendo ulteriormente il loro status, il riconoscimento, e il rispetto dovuto come “equal stakeholders” e come titolari di tutele e di pieni diritti.¹²

La ricerca dimostra infatti che la comicità sessista, razzista o discriminatorio può aumentare l'accettazione di stereotipi e pregiudizi, non solo presso la maggioranza ma anche tra i membri dei gruppi bersaglio, che rischiano di interiorizzarli e di ridursi al silenzio per evitare ulteriori derisioni.¹³ Può inoltre rafforzare atteggiamenti ostili in chi è già predisposto all'ostilità verso questi soggetti. Per fare un altro esempio: personaggi come *Mort Goldman* (*Family Guy*) (sostengono alcuni studiosi) mostrerebbero bene come l'uso reiterato di cliché possa radicare rappresentazioni negative e incidere sulle opportunità sociali dei gruppi colpiti.¹⁴ L'espressione denigratoria (specie quando rischia di diventare incitamento all'odio) può non solo intimidire l'individuo, ma screditare in-

teri gruppi, compromettendone l'autorità epistemica. Anche la comicità può produrre effetti simili quando ritrae certi gruppi come ridicoli o unidimensionali, e lo spettatore può smettere di considerarli interlocutori seri e credibili. *Catchphrase* provenienti da *South Park*, *The Simpsons* o *Little Britain* possono circolare fuori dal contesto comico, contribuendo a ingiustizie discorsive e “testimoniali”.¹⁵

Un ulteriore rischio riguarda la normalizzazione dell'aggressività. Studi sui media mostrano che contenuti violenti possono aumentare la propensione aggressiva del pubblico. Alcuni critici sostengono che battute sulla violenza – come quella di Jo Brand sull’“acido a Nigel Farage” – possano contribuire a rendere l'aggressione, qualora avvenisse, meno scioccante, anche se l'intento non è letterale.¹⁶ Tuttavia, ogni analisi della comicità deve tener conto delle sue caratteristiche linguistiche e stilistiche: l'umorismo è, per definizione, linguaggio non bona fide, fondato sulla violazione delle massime conversazionali di Grice – quantità, qualità, pertinenza e modo. L'ambiguità è strutturale.¹⁷ Gli spettatori riconoscono implicitamente un “principio cooperativo non bona fide”, che consen-

te loro di interpretare le battute come tali. Per questo non possiamo inferire automaticamente dalle battute ciò che il comico pensa davvero.

Quando però viene meno questo ‘patto’ e uno stereotipo comico viene interpretato come un'affermazione sincera, il comico può apparire come un sostenitore di atteggiamenti discriminatori.¹⁸ L'*anti-racist joke*, che riproduce linguaggi razzisti per ridicolizzarli, mostra bene come il fallimento nel cogliere l'ambiguità possa portare alcuni a fraintendere il messaggio.¹⁹ Il problema, in questi casi, nasce da una interpretazione errata del pubblico, non necessariamente dall'intenzione del comico.

Da ciò deriva una domanda delicata: la responsabilità ricade allora sul pubblico? Il pubblico ha certamente una responsabilità morale nell'interpretare la comicità secondo le sue regole. Una comunicazione efficace richiede uptake, ovvero allineamento tra significato inteso e interpretato. Nei contesti dichiaratamente comici, gli spettatori sanno che il discorso è ambiguo e non letterale. Quando il danno deriva da fraintendimenti, pertanto, la responsabilità dovrebbe ricadere soprattutto su chi:

- diffonde battute fuori contesto, ad esempio sui social media;
- cita le battute come affermazioni politiche serie;
- interpreta la comicità in modo troppo letterale;
- usa le battute per incitare all'odio o giustificare atti aggressivi;
- contribuisce a interpretazioni distorte.

Poiché l'ambiguità è costitutiva della comicità, non si dovrebbe in conclusione ritenere il comico l'unico responsabile di ogni fraintendimento: sarebbe come negare l'agency del pubblico, infantilizzandolo. Ciò non significa, tuttavia, che i comici siano privi di responsabilità.

Anzi, se il danno è ragionevolmente prevedibile, come nel caso di Pio e Amedeo, soprattutto di fronte a un pubblico eterogeneo, caratterizzato da sensibilità diverse e potenzialmente incline al fraintendimento, allora esiste un dovere morale di mitigarlo: evitando provocazioni finì a se stesse e fuori tempo massimo, oppure ammettendo, a posteriori, di aver preso una cantonata, invece di sottrarsi a ogni responsabilità e vittimizzandosi. Anche perché, come abbiamo visto, altre sono le vere vittime.

Note

1. Cfr. <https://www.foroeuropeo.it/rubriche-servizi-codici-2024/raccolta-di-massime-civili-della-cassazione-classificate-per-argomento-materia/507-responsabilita-civile/61015-diffamazione-ingiurie- ed-offese-diritto-di-satira-esercizio-corte-di-cassazione-sez-3-ordinanza-n-6960-del-14-03-2024-rv- 670343-01.html>
2. “La satira non deve rispettare la verità, ma anzi può essere grottesca, ironica, utilizzare paradossi che consentano al pubblico di percepire il messaggio oggetto di comunicazione: pur soggetta al limite della continenza e della funzionalità delle espressioni o delle immagini rispetto allo scopo di denuncia sociale o politica perseguito, nella formulazione del giudizio critico possono essere utilizzate espressioni di qualsiasi tipo, anche lesive della reputazione altrui, purché siano strumentalmente collegate alla manifestazione di un dissenso ragionato dall'opinione o comportamento preso di mira e non si risolvano in un'aggressione gratuita e distruttiva dell'onore e della reputazione del soggetto interessato”, <https://canestrinilex.com/risorse/caricatura-grottesca-paradossale-corrosiva-e-satira-non-diffamazione- cass-3013918>.
3. Cfr. <https://www.aduc.it/generale/files/file/newsletter/2025/novembre/satiraCassazione.pdf>.

4. Cfr. ad esempio: *Bufera su Pio e Amedeo per le frasi su omosessuali, ebrei, neri: "Il politically correct ha rotto"*, "La Repubblica", 1 maggio 2021, Pio e Amedeo, "Felicissima Sera" si chiude tra le polemiche per le frasi su omosessuali, ebrei, neri - la Repubblica
5. Cfr. Filippo Domaneschi, *Insultare gli altri*, Torino: Einaudi, 2020; Paolo Nitti, *L'insulto*, Firenze: Franco Cesati Editore, 2021; Bianca Cepollaro, Bianca Cepollaro, "In defence of a presuppositional account of slurs", *Language Sciences*, 52 (2015), pp. 36-45.
6. Cfr. <https://canestrinilex.com/risorse/negro-di-merda-e-razzismo-cass-30721>: "Sussiste la aggravante della finalità di discriminazione od odio razziale, non solo quando l'azione, per le sue intrinseche caratteristiche e per il contesto in cui si colloca, risulta intenzionalmente diretta a rendere percepibile all'esterno e a suscitare in altri analogo sentimento di odio e comunque a dar luogo, in futuro o nell'immediato, al concreto pericolo di comportamenti discriminatori, ma anche quando essa si rapporti, nell'accezione corrente, ad un pregiudizio manifesto di inferiorità di una sola razza, non avendo rilievo la mozione soggettiva dell'agente".
7. <https://www.avvocatodistrada.it/wp-content/uploads/2018/06/Cass-Sez-V-penale-n-9381-2006.pdf>
8. Cfr. Lynne Tirrell, "Genocidal language games", in Ishani Maitra & Mary Kate McGowan (eds.), *Speech and harm: Controversies over free speech*, Oxford: Oxford University Press, 2012, pp. 174-221.
9. Cfr. Claudia Bianchi, "Discursive Injustice: The Role of Uptake", *Topoi*, 40 (2021), pp. 181-190, <https://doi.org/10.1007/s11245-020-09699-x>.
10. Claudia Bianchi, *Hate speech. Il lato oscuro del linguaggio*, Roma-Bari: Laterza, 2021.
11. Cfr. Simeon Goldstraw, "'It was just a joke!' Comedy and freedom of speech", *European Journal of Political Theory*, 24 (3), 2023, pp. 313-334. <https://doi.org/10.1177/14748851231205375>; Herb Scribner, "Netflix Faces New Controversy Over Ricky Gervais Transphobic Jokes", *Axios*, 24 May 2022, <https://www.axios.com/2022/05/24/netflix-ricky-gervais-transphobic-jokes>; Walker Peter Waterson J., "Jimmy Carr's Joke About Roma People 'Deeply Disturbing', Says No 10", *The Guardian*, 7 February 2020, www.theguardian.com/politics/2022/feb/07/boycott-jimmy-carr-over-horrid-joke-about-roma-people-says-sajid-javid; Laurence Sleator, "Police Investigate Comic Joe Lycett's Joke After Audience Complaint", *The Times*, 22 June 2022, <https://www.thetimes.co.uk/article/police-investigate-comic-joe-lycetts-joke-after-audience-complaint-wzndlzgg>.
12. Cfr. Goldstraw, "'It was just a joke!'...", cit.
13. Cfr. Robyn K. Mallett, Thomas E. Ford, Julie A. Woodzicka, "What did he mean by that? Humor decreases attributions of sexism and confrontation of sexist jokes", *Sex Roles*, 75 (5), 2016, pp. 272-284; Raúl Pérez, Viveca S. Greene, "Debating rape jokes vs.

- rape culture: Framing and counter-framing misogynistic comedy”, *Social Semiotics*, 26 (3), 2016, pp. 265-282.
14. Cfr. Goldstraw, “‘It was just a joke!’...”, cit.
15. Cfr. Miranda Fricker, *Epistemic Injustice*, Oxford: Oxford University Press, 2007; Sharon Lockyer, “Dynamics of social class contempt in contemporary British television comedy”, *Social Semiotics*, 20 (2), 2010, pp. 121-138.
16. Cfr. Goldstraw, “‘It was just a joke!’...”, cit.
17. Cfr. Salvatore Attardo, Attardo, “The violation of Grice’s maxims in jokes”, in K. Hall, M. Meachem, S. Reinman, *Proceedings of the Sixteenth Annual Meeting of the Berkeley Linguistics Society*, Berkeley: Berkeley Linguistics Society, 1990, pp. 355-362; Id., *Linguistic Theories of Humor*, Berlin-New York: Mouton De Gruyter, 1994; Id., *Humorous Texts: A Semantic and Pragmatic Analysis*, Berlin-New York: Mouton De Gruyter, 2001.
18. Cfr. Jesse Rappaport, Jake Quilty-Dunn, “Stand-Up Comedy, Authenticity, and Assertion: Rappaport and Quilty-Dunn”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 78 (4), 2020, pp. 477-490.
19. Lauren Berlant, Sianne Ngai, “Comedy has issues”, *Critical Inquiry*, 43 (2), 2017, pp. 233-249.

La svolta comica: il ritorno strategico dell'umorismo nella comunicazione di oggi

di Davide Boscacci

Chief Creative Officer - Accenture Song

Il testo analizza il ritorno strategico dell'umorismo nella comunicazione contemporanea, mostrando come i social – in particolare TikTok – abbiano reso la risata una metrica centrale di attenzione ed engagement. Il cambiamento è legato all'evoluzione culturale e dei formati, dal modello aspirazionale di Instagram alla fruizione rapida del contenuto breve. L'autore distingue tra piccoli business, più agili nell'uso di registri umoristici nativi, e grandi brand, chiamati a integrare l'umorismo senza snaturare la propria identità, evidenziando infine il vantaggio competitivo della creatività umana in un contesto saturo di contenuti.

PAROLE CHIAVE

comunicazione, advertising, umorismo, TikTok, brand identity, attenzione, creatività

Davide Boscacci è Chief Creative Officer di Accenture Song per Italia, Europa Centrale e Grecia, dove opera all'intersezione tra creatività, dati e tecnologia. In precedenza è stato Global Executive Creative Director di Publicis/LePub e Group Executive Creative Director di Leo Burnett, lavorando su grandi marchi internazionali. Ha ricevuto numerosi riconoscimenti nei principali festival creativi ed è stato giurato in contesti come Cannes Lions e D&AD. È public speaker e membro attivo della comunità marketing, con incarichi in associazioni e organismi del settore.

1

Brian Cox va matto per il cibo (soprattutto per gli sconti sul cibo). Il caso vuole che Uber Eats faccia sconti importanti agli studenti universitari. E così, all'età di settantanove anni, Mister Cox decide di tornare all'università. Un compagno di stanza non facilissimo da avere. Totalmente disinteressato agli studi, lo vediamo intento a redimere sconti e maltrattare giovani studenti. Il tono asciutto della recitazione, la sua perfidia, il cinismo e la surrealtà della campagna dell'agenzia Special di Los Angeles rendono lo spot uno dei più divertenti dell'anno, premiato con un oro ai Cannes Lions nella categoria Use of humor.

La categoria Use of humor fa la comparsa solo due anni fa nel maggior festival di comunicazione al mondo. Considerando gli organizzatori del festival decisamente attenti osservatori (non foss'altro che per interesse) se ne desume che c'è sicuramente un aumento dell'uso della comicità in comunicazione. Che poi se uno ci pensa, forse le due cose non sono sempre andate di pari passo?

Da che mondo e mondo, le gag di Carosello, Manfredi e Lavazza, il pennello Cinghiale, la telefonata salvavita di Lopez... e poi? Più ci penso, meno me ne vengono in mente. Negli ultimi anni gli esempi si diradano non poco, forse solo Idealista coi suoi svenimenti.

2

Il 64% degli intervistati nel Regno Unito dice di ricordare di più uno spot se lo trova divertente (IPA "Humour in advertising"). Eppure uno studio Kantar mostra che l'uso dell'umorismo nell'advertising è sceso dal 53% al 34% (globale, dal 2000 ad oggi). C'è poco da ridere, insomma.

La sensazione è che a un certo punto abbiamo iniziato tutti (marche, marketer, pubblicitari) a prenderci molto sul serio. Forse troppo. Potremmo imputarlo alle crisi economiche che si sono succedute regolarmente da metà degli anni '90 in poi: in fondo difficile cantare mentre si porta la croce, difficile conservare quella leggerezza quando ogni brief ha il sapore dell'emergenza. Ho anche la sensazione però, che molto di-

**I SOCIAL NETWORK
HANNO CAMBIATO
RADICALMENTE IL
NOSTRO MODO DI
FRUIRE CONTENUTI
E DI INTERAGIRE
CON LE MARCHE.**

penda dai canali, che sono diventati protagonisti nelle nostre vite. I social network hanno cambiato radicalmente il nostro modo di fruire contenuti e di interagire con le marche.

E se il medium è ancora il messaggio, credo che proprio per questo siamo di fronte a un'inversione di tendenza significativa.

3

"People love advertising in particular but they hate advertising in general." (Cindy Gallop). Se vogliamo parafrasare, le nuove generazioni odiano la pubblicità ma amano i brand, è il paradosso del marketing oggi. Lontane da un impetto anti-consumistico, quello che contestano non è tanto l'idea di marca né il suo ruolo nel mondo. Ad essere contestata è la mediocrità del contenuto, la *cringiness* del messaggio, la pigrizia del vecchio modello pubblicitario, per cui basta essere presenti nel piano media con contenuti di bassa qualità in modo ossessivo. Vuoi parlarmi, comunicare con me, vendermi qualcosa? Dovrai riuscire a fare breccia tra i quintali di contenuto che scelgo di consumare ogni giorno. Se non ne sarai all'altezza, il pollice scorrerà lungo lo schermo dal basso verso l'al-

to in un inesorabile e indifferente scroll che, ironia della sorte, è ben lontano dall'essere un *thumb up*.

Ora, se il terreno di gioco è quello nero delimitato dalla scocca di uno smartphone, le regole sono quelle dei social di riferimento.

Chi scrive appartiene alla Generazione X ed è uno di quelli ha saltato a piè pari la fase Instagram, passando dal profilo attivo di Facebook a quello passivo di TikTok. Facebook (era bello, diciamoci la verità) ti obbligava a leggere e anche a scrivere. E spesso a essere simpatico se volevi bucare il muro dell'indifferenza.

Instagram, nato come piattaforma di fotografia, era ed è invece il luogo dell'estetica. I contenuti premiati dall'algoritmo e dall'interazione dell'utenza sono quelli visivamente impeccabili: foto composte, video puliti, ambienti perfetti, corpi scolpiti, feed armonici. Anche le Story, più spontanee, vengono comunque utilizzate entro un'estetica riconoscibile.

L'utente medio va su Instagram per cercare ispirazione (stile di vita, moda, viaggi, fitness, design) e trova creator e influencer che incarnano un modello da raggiungere. L'interazione è spesso verticale: pochi parlano, molti guardano e sognano.



Tutto questo in pubblicità lo abbiamo visto riflesso in dieci lunghi anni di comunicazione che puntava alla mera rappresentazione. Stili e stilemi con cui identificarsi, aspirazionalità, brand curati, influencer di plastica. Poco ironia, pochissima autoironia, grandi manifesti e dichiarazioni identitarie top down: seguiti, sarò la versione migliore di voi stessi.

Salvo rare eccezioni, credo che qualsiasi pubblicitario non possa che concordare nel ricordare gli ultimi dieci anni con uno sbadiglio e forse anche una certa irritazione.

4

Devono forse arrivare pandemie, guerre e recessioni per invertire la tendenza: comicità come linea di resistenza, bisogno estremo di leggerezza. C'è poco da aspirare (ciao Ferragni), ora c'è da sopravvivere.

TikTok, che nasce come piattaforma musicale (leggi entertainment) si inserisce in questo momento storico alla perfezione. La piattaforma ha creato un ambiente in cui la risata è non solo accettata, ma premiata come forma primaria di engagement. Il ritmo e la leggerezza diventano le nuove metriche dell'attenzione.

Un primo impatto evidente è la rinnovata diffusione della comicità breve. Gli spezzoni di stand-up comedy, i micro-sketch, i POV comici e le situazioni paradossali sono diventati in breve uno dei generi dominanti. Il formato verticale, breve e immediato, si presta perfettamente alla comicità "a frizione zero": consumata in pochi secondi, facilmente condivisibile, replicabile e declinabile in mille variazioni.

La comicità su TikTok ha contribuito a ridefinire il linguaggio pubblico, introducendo nuovi meme, espressioni, codici comportamentali e tempi narrativi. La leggerezza, l'ironia meta-social, il paradosso delle situazioni quotidiane sono diventati riferimenti comuni, influenzando non solo il linguaggio giovanile ma anche forme più tradizionali di comunicazione e intrattenimento. Diventano driver culturale.

5

Vuoi salvare la tua relazione ma non sai come fare? Nemmeno noi, chiamaci per il trasloco. Seguono contatti di Severino Traslochi, a Napoli.

La comicità torna così ad essere un asset strategico: rompe il ghiaccio, facilita la memorabilità del messaggio, crea affinità con i

segmenti più giovani e (soprattutto) appare nativa rispetto al contesto di fruizione. Le campagne più efficaci non imitano l'umorismo "televisivo", ma valorizzano trend, audio, format narrativi tipici del social, entrando in sintonia con l'ecosistema dei creator. È un cambiamento dal basso e ne è la prova che la trasformazione del linguaggio della comunicazione non si è manifestata in prima battuta nelle grandi marche, ma nei piccoli business locali.

Botteghe, ristoranti, panetteri, pizzaioli, negozi di quartiere hanno intuitivamente adottato un registro umoristico come leva competitiva primaria molto prima di quanto abbiano fatto i brand strutturati. Una maggiore reattività e agilità nate probabilmente da una minore esposizione a rischi reputazionali e un rapporto più diretto con la community. In fondo poi per un panettiere di Genova o un pizzaiolo di Napoli, l'umorismo non è un artificio, ma una forma naturale di comunicazione che riflette un'identità locale viva e spontanea.

I contenuti comici funzionano perché sono autentici: un proprietario che scherza con i clienti, una scena dietro le quinte, uno sketch improvvisato, un trend interpretato in chiave artigianale. Il social premia queste micro-narrazioni di prossimità, trasformandole in traffico, visibilità e, in molti casi, in reale conversione commerciale. Per questi operatori l'umorismo è un acceleratore di notorietà a costo quasi zero, libera da vincoli strategici complessi.

Le grandi marche, come ovvio, ci vanno un po' più caute e arrivano più tardi a riconoscere il valore dell'umorismo nell'ecosistema TikTok, non per miopia, ma per una necessità strutturale: devono garantire coerenza, continuità e tutela dell'identità di marca su scala. Il loro problema non è capire che l'umorismo funziona, ma trovare il modo di utilizzarlo senza erodere o snaturare il brand.

Se il piccolo business può permettersi l'anarchia creativa, la grande marca no. La prima cavalca i trend; la seconda deve selezionarli, reinterpretarli, piegarli alla propria narrativa. La prima può utilizzare un umorismo spontaneo, quasi vernacolare; la seconda deve definire un umorismo "di marca", calibrato, replicabile e protetto. La domanda non è: "dobbiamo usare l'umorismo?". La domanda è: "quale forma di umorismo racconta in modo credibile chi siamo?". L'umorismo, infatti, è un'arma a doppio taglio. Se adottato senza allineamento strategico, rischia di diventare intrattenimento fine a sé stesso, indistinguibile dal

resto del feed. Allo stesso modo, affidare la propria marca a creator o comici brillanti è una scorciatoia che può avere risultati tattici ma quasi mai strategici.

Se lo stesso content creator collabora con tantissime marche utilizzando sempre lo stesso tono di voce, chi rimane nella mente di chi guarda: le marche dei committenti o il suo personalissimo brand?

6

La sfida centrale per le marche oggi non è più distinguersi dai competitor diretti ma conquistare attenzione in un ecosistema in cui ogni contenuto compete con tutto il resto.

Il feed non fa differenze tra categorie merceologiche: un video di brand si trova ad affrontare, nello stesso spazio e nello stesso istante, la concorrenza della stand-up comedy, delle clip di Neulix, delle reaction dei creator, dei ballerini amatoriali, dei cuochi di quartiere, delle star di Hollywood. Il campo competitivo non è più il mercato, ma l'attenzione. E l'attenzione è un bene scarso. Come osservano alcuni strategist contemporanei, «le marche non competono più per quote di mercato, ma per quote di mente».

Questa dinamica sposta il baricentro della comunicazione: per emergere, una marca deve inserirsi in un flusso di intrattenimento continuo e iper-compresso, in cui ogni contenuto deve guadagnarsi spazio second-by-second. In questo scenario, l'umorismo diventa una leva strategica formidabile. È immediato, universale, disarmante. Riduce la distanza psicologica tra marca e pubblico e aumenta la memorabilità del messaggio. Non deve solo intrattenere ma predisporre positivamente verso chi intrattiene. TikTok ha accelerato questa trasformazione, imponendo un modello narrativo in cui la risata diventa una valuta di scambio.

Le marche che entrano nella piattaforma devono riconoscere che non competono più con altre marche, ma con gli umoristi emergenti, con i comedian professionisti, con la cultura pop che scorre in tempo reale sul feed. Oggi le marche devono essere all'altezza di tutto ciò che il pubblico trova interessante, non solo di ciò che trova utile.

Ma c'è di più: l'umorismo è un territorio in cui l'intelligenza artificiale, oggi, non è realmente competitiva. Le AI possono generare battute semplici, ripetitive, quasi infantili; ma non riescono a produrre quella

combinazione di timing, sottotesto, esperienza vissuta, contraddizione umana e complessità emotiva che è alla base dell'umorismo efficace. L'umorismo è profondamente culturale, situazionale, idiosincratico: nasce da un modo peculiare di leggere il mondo, e questa caratteristica lo rende ancora ampiamente non replicabile in modo credibile da modelli generativi. La comicità diventa allora sia la prova del nove della creatività umana: se qualcosa fa davvero ridere, quasi certamente non l'ha scritto una macchina. Nel momento in cui i brand devono competere con contenuti di altissimo livello creativo, l'ingegno umano rimane non solo rilevante, ma essenziale.

Non è però un paradosso sostenere che l'avvento dell'AI ha aumentato il valore della creatività umana. In un contesto in cui la produzione di contenuti è sempre più automatizzabile, la differenza la fa ciò che resta non automatizzabile: il talento, l'intuizione, la capacità di sorprendere. L'umorismo, oggi, si colloca esattamente in questo spazio: un territorio in cui la macchina può assistere, ma non sostituire. Le marche che comprendono questo equilibrio (sfruttare l'AI per accelerare i processi, ma appoggiarsi ai creativi per generare contenuti che siano davvero culturalmente rilevanti) hanno un vantaggio competitivo strutturale. In questo senso, l'umorismo non è solo una leva di ingaggio, ma un presidio del valore umano nella comunicazione contemporanea. È una delle poche dimensioni in cui il contributo creativo è ancora unico, riconoscibile, irriducibile. Nel momento in cui i brand devono distinguersi in un panorama in saturazione, questa unicità è ciò che può fare la differenza tra essere scrollati via o essere ricordati. Vedremo cosa ci riserva il 2026.

RIFERIMENTI ESSENZIALI

IPA - (Institute of Practitioners in Advertising): pagina/report "Humour in advertising" (Maggio 2024)
<https://ipa.co.uk/knowledge/publications-reports/humour-in-advertising/>

Kantar - "Time to get serious about humour in advertising" (Agosto 2024).
<https://www.kantar.com/north-america/inspiration/advertising-media/time-to-get-serious-about-humor-in-advertising>

Quando la Scienza incontra la Solidarietà... per scherzo, ma non per gioco

di Pier Francesco Ferrucci

Medico e scienziato, filantropo e burlone. Direttore Scientifico della Fondazione Grazia Focacci per la ricerca sul cancro ed il supporto ai pazienti oncologici.

Il contributo intreccia un episodio emblematico della storia culturale italiana (la “Burla del Secolo” legata alle false teste di Modigliani) con un percorso biografico e professionale che conduce dalla ricerca scientifica all’oncologia clinica. A partire da quella esperienza pubblica, l’autore riflette sul ruolo di ironia, narrazione e umanità nella relazione di cura, e su come arte e scienza condividano curiosità, metodo e capacità di dare senso al caos. Il testo mostra inoltre il legame tra pratica clinica e impegno solidale, anche attraverso la creazione di una fondazione a sostegno dei pazienti e delle loro famiglie.

PAROLE CHIAVE

Modigliani, burla del secolo, oncologia, empatia, leggerezza, solidarietà

L'autore

Pier Francesco Ferrucci è oncologo e dirige il reparto di Oncologia dell’Ospedale San Giuseppe Multimedica di Milano. Dal 2004 è Direttore Scientifico della Fondazione Grazia Focacci, attiva nella ricerca e nel sostegno ai pazienti. La sua esperienza nello “Scherzo delle Teste di Modigliani”, oggi raccontata con ironia, diventa uno strumento di empatia e fiducia nel rapporto con i pazienti.

Introduzione

Questa è la storia di uno scherzo e di come l'ho utilizzato nel mio lavoro di medico Immunologo/Oncologo per creare empatia e fiducia e per alleggerire la pesantezza della diagnosi e della cura. Dopo la specializzazione e dopo gli anni di ricerca di base, ho capito che condividendo il mio vissuto con gli ammalati era possibile ridurre le distanze, abbassare le barriere della comprensione e della accettazione di un percorso difficile, senza impattare negativamente sulla mia professionalità ed autorevolezza clinica. Un atteggiamento che è diventato un format che funziona e che va raccontato.

Lo scherzo che cambia una vita

Luglio 1984: 3 pietre scolpite in forma di “testa” vengono ripescate dal fosso reale che circonda la città vecchia di Livorno e attribuite ad Amedeo Modigliani. Il mondo dell'arte impazzisce: giornali, televisioni, esperti, critici, tutti gridano al ritrovamento del secolo!

In realtà una di quelle teste l'avevo fatta io... per scherzo!

Avevo 19 anni e questo episodio ha segnato la mia vita e mi ha reso quello che sono. Mi ha proiettato nel mondo luccicante e divertente della notorietà: ero famoso, mi chiedevano autografi, mi davano abiti da indossare in televisione... pochi soldi, ma la spensieratezza della gioventù, la leggerezza della libertà.

Un episodio di vita apparentemente banale che in realtà mi ha obbligato a crescere veloce e che mi ha anche insegnato a muovermi in ambiti complicati dal sospetto, dalle falsità, dalla ferocia dei mass media, dai complotti. Essere sotto i riflettori è destabilizzante, ma sono riuscito a non perdere di vista i miei obiettivi, le mie passioni. Ho studiato medicina e chirurgia, poi mi sono specializzato in oncologia, ho lavorato 30 anni in un importante centro di ricerca sul cancro e mi sono occupato di Immunoterapia, contribuendo a sviluppare il concetto di Oncologia di Precisione.

In contemporanea ho creato la Fondazione Grazia Focacci, una Onlus che si prefigge di supportare la ricerca sul cancro e di sostenere i malati e le loro famiglie nel



difficile percorso della malattia. E così, raccontando la storia del mio scherzo, ho raccolto diverse centinaia di migliaia di euro con cui ho sostenuto giovani ricercatori ed i loro progetti, oltre a finanziare un numero verde di assistenza diretta ai pazienti ed ai loro familiari.

Non è stato immediato, ma con il passare del tempo mi sono accorto che quell'episodio e la leggerezza senza filtri con cui lo raccontavo, erano in grado di aprire porte, abbattere barriere e creare empatia. Perché nel mio lavoro è necessario cercare con le persone una comunione di intenti che si trasformi in sinergia. Da un lato i miei tanti anni di ricerca di base e clinica, dall'altro le mie esperienze di vita e il desiderio di mettere tutto a disposizione di chi si rivolgeva a me con fiducia, angoscia e speranza.

Raccontare, spiegare e ascoltare... ho creduto che fosse possibile ridurre la distanza tra me come medico e la persona ammalata, condividendo un vissuto che aiutasse a superare diffidenze ed incertezze; che alleggerisse la pesantezza della diagnosi dando fiducia e prospettive.

Per dirla con Italo Calvino: "Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica. Le immagini di leggerezza che io cerco non devono lasciarsi dissolvere come sogni dalla realtà del presente e del futuro".

In pratica, per anni ho vissuto due vite parallele e complementari, l'una a sostegno dell'altra: professionalità e leggerezza, competenza ed empatia, partecipazione e obiettività. Uscivo dal laboratorio o dal reparto e mi trasformavo nel perfetto ospite televisivo, quello che raccontava uno scherzo ed i suoi effetti. Complici la gioventù e Modigliani.

Ecco, se oggi mi trovo qui a raccontarvi questa storia è perché ho capito che non era solo uno scherzo goliardico, ma una lezione di vita da condividere.

La "Burla del Secolo": cronaca di un falso Modigliani

Ma cerchiamo di mettere un po' di ordine. Perché, sapete, spesso la verità giace sotto qualche metro d'acqua e pochi centimetri di fango: va cercata, riconosciuta, raccontata e tutelata.

MEDICINA

Torniamo quindi a Livorno in quel luglio 1984, quando, insieme a tre compagni di classe, decidemmo di fare una cosa assurda: scolpire una testa di Modigliani e gettarla nei fossi di Livorno.

Lo facemmo per gioco, per curiosità, per quella voglia dissacrante di testare i confini tra verità e credulità, tra arte e autorità. Per vedere che cosa sarebbe successo.

Lo facemmo perché era il centenario della nascita di Amedeo Modigliani, che secondo una leggenda aveva gettato delle sculture nel Fosso Reale prima di tornarsene a Parigi perché deriso dagli artisti concittadini.



Lo facemmo, soprattutto, per far trovare qualcosa al Comune che aveva organizzato la ricerca di quelle sculture nel fosso davanti al Mercato Centrale e, al momento, aveva ripescato solo qualche bicicletta, un paio di carretti di legno, un frigorifero ed altre cianfrusaglie.

Scoprire in noi la vocazione dello scultore è stato, diciamolo, autenticamente livornese. Sì, perché a Livorno, dove tutto nasce per improvvisazione, sarcasmo e ironia, si fa presto a credere in ciò in cui vogliamo credere. L'idea fu di Pietro, che reclutò Michele e me. Poi io coinvolsi un altro Michele. Al momento della realizzazione della nostra testa c'era anche

la mia fidanzata Elisabetta, adesso mia moglie, che non è mai voluta apparire, ma che mi ha supportato senza invadenza e ha vissuto con noi tutto il percorso legato a questa storia.

Prendemmo la pietra da una vecchia pavimentazione stradale e la scolpimmo a casa di Michele. Era pietra serena, o panchina livornese, piuttosto malleabile anche all'azione volgare di scalpelli inesperti. Non potevamo immaginare che, pochi giorni dopo, un simile abbozzo sarebbe stato attribuito a Modigliani e realizzato nel 1909.

Infatti, il risultato non ci sembrò soddisfacente, ma decidemmo di gettarla lo stesso, nonostante l'erba del prato e l'asfalto che non eravamo riusciti ad eliminare... E quindi buttammo la nostra creatura proprio dove stavano cercando in quel momento ... e dove il giorno successivo fu salvata dalle acque...

Poi aspettammo. Andammo in vacanza a Parigi (sì, proprio a Parigi, ma non alla tomba di Modigliani come scrissero all'epoca). In pratica, aspettammo che si accorgessero dello scherzo e ci mettessero sul giornale.

Ma questo non avvenne, perché pubblicarono un volume dedicato al ritrovamento dove l'erba del prato diventò diatomea azzurra, un'alga che cresce senza ossigeno in decine di anni, mentre l'asfalto diventò incrostazione di fango scuro sotto a fango chiaro. E l'analisi stilistica dimostrò che l'azione creativa era quella tipica di Modigliani. Quindi, le opere erano rimaste sott'acqua per decine di anni ed erano autentiche! Fior di critici d'arte le autenticarono oltre a Dario Durbè, il mitico Giulio Argan, ma anche Cesare Brandi, Enzo Carli, Carlo Ragghianti, Georges Lemarie. E le esposero a Livorno, al Museo di Villa Maria, insieme a quelle vere. E pensare che in quarta liceo fui rimandato a storia dell'arte! Comunque, alla presentazione ufficiale al Museo di Villa Maria c'eravamo anche noi. Ridevamo, ci facemmo anche firmare il catalogo: "Agli amici di Modigliani", ma non sapevamo di aver smosso qualcosa di molto più profondo. Non solo un po' di fango, ma l'acqua putrida dell'imbroglio. Sì, c'era un complotto, forse più di uno. E anche qualche mistero che ancora non è stato risolto.

Quando confessammo la verità sulla burla, la gente si arrabbiò. C'era chi ci accusava di avere distrutto un sogno proletario, chi di essere complici di un intrigo internazionale, chi invece ci perdonava, pochi ci esaltavano. La mia madrina non ha più rivolto la parola alla mia famiglia e mio padre, medico pure lui, aveva i NAS in reparto tutti i giorni. Pensate

che nel 2019 hanno cancellato un concorso a Firenze perché, come scrisse il Corriere della Sera: “Il ragazzo delle teste di Modigliani vuole fare il primario a Careggi”. Ma lasciamo perdere. Prima ho parlato di complotto. Infatti noi avevamo fatto una sola testa, chi aveva fatto le altre due? Perché? Magari, quelle erano veramente autentiche? A chi avevamo rotto le uova nel paniere?

Secondo una recente inchiesta, pubblicata da autorevoli investigatori, c’era una fazione all’interno del Comune, che voleva il ritrovamento delle sculture e qualcuno si era accordato con un artista che voleva dimostrare l’inadeguatezza della critica d’arte del tempo: le altre due pietre le aveva scolpite lui! C’erano gli organizzatori della Mostra su Modigliani, che volevano valorizzare due opere probabilmente false appartenenti ad una galleria d’arte newyorkese... e, a detta di alcuni malpensanti, sembrava si fosse mossa nientemeno che la CIA.

C’era, o meglio, doveva esserci anche la figlia di Modigliani, Jeanne, titolare degli Archivi, che ricevette questa lettera anonima e che morì in circostanze misteriose 2 giorni prima di venire a Livorno per sostenere la falsità delle pietre ritrovate.

Così, mentre noi ce la spassavamo in giro per televisioni tra interviste e viaggi, per così dire, di lavoro come artisti emergenti europei, iniziò il balletto dell’attribuzione delle colpe con l’intervento della magistratura.

Adesso, siamo cavalieri goliardici di San Marco, di San Salvi e felici possessori del collare di San Giacomo. Senza contare l’appartenenza honoris causa al Chiappettarum Circulus e l’assegnazione del premio della Pepita d’oro.

Quando arte e scienza parlano la stessa lingua

Ovviamente la satira del Vernacoliere non poteva farsi scappare un’occasione così: “Trovata una sega!” fu il loro titolo (che divenne anche quello di uno spettacolo dell’attore Antonello Taurino, che da anni racconta nei teatri italiani la nostra storia). L’articolo continuava così: “... uno straordinario manufatto der Quaternario, un popò di segone preistorico tutto di sasso antìo”. Poi, il mese dopo: “Vai, era farza anche vella!”

Ma anche questa è arte, emozione condivisa e quindi quando mi chiedono: “Ma cosa c’entra l’Arte con la Scienza, con l’Oncologia?” E io rispondo: molto, forse tutto. L’Arte e la Scienza hanno linguag-

razione, la meraviglia, la passione sincera. L'artista si stupisce davanti al colore, al volto, alla forma. Lo scienziato davanti a una cellula, a un cromosoma, a una mutazione che diventa cura. Entrambi cercano di catturare qualcosa di invisibile. Entrambi tentano di dare un senso al caos.

Per questo molti medici sono artisti, scrivono, disegnano, fotografano. In parte per passione, in parte anche per allontanare la pressione del dolore in clinica, la pesantezza della responsabilità, con un po' di leggerezza. Che non è superficialità, e neppure fuga dalla realtà. Anzi, casomai è creatività, è desiderio di mettersi in gioco per quello che siamo. Sincerità e ipocrisia, vero e falso, aspettativa, speranza e disperazione, non sono altro che esperienze della vita che è fatta, come per tutti, di successi e fallimenti, di scelte volute o subite.

Esperienze imperfette che possono diventare un mezzo per creare empatia. Perché è da quei sentimenti che nasce la necessità e il piacere di essere solidali. Vorrei dire: male e bene comune... tutto gaudio!

Umoreismo, empatia e cura: una chiusura in chiave solidale

E poi c'è l'umorismo, capace di alleggerire la pesantezza del contesto, di amalgamare la seriosità della scienza con la tragicità della malattia per creare quella sinergia che facilita il raggiungimento di ogni obiettivo. Guarigione o solo qualità di vita, partecipazione e comprensione.

Ricordo Grazia, che si è spenta serena tra le mie braccia. Ricordo Rosanna, che ancora mi porta i carciofini sott'olio fatti da lei. Ricordo Jacky, che mi chiese solo un paio d'anni per sistemare i suoi affari e grazie all'immunoterapia è guarito. Tutti perfetti testimonial di un percorso comune.

Come tutte le storie raccontate, anche questa ha la sua morale che nasce da un episodio apparentemente banale, ma pieno di significati, opportunità, implicazioni da approfondire e condividere.

Io, l'ho utilizzato per avvicinarmi ai miei pazienti, per infondere un po' di leggerezza alla pesantezza della professionalità, senza sminuire l'autorevolezza. Pensate a quanto avvicina il racconto di un segreto, una confessione che si trasforma in risata.

E allora vi chiedo: Qual è il vostro modo di creare empatia? Come cercate, se la cercate, il lato leggero per superare le crisi, le difficoltà?

Con questi interrogativi, vi saluto ricordando la Preghiera del Buonumore di San Tommaso Moro che dice così:

Signore, donami una buona digestione ed anche qualcosa da digerire. Donami la salute del corpo ed il buonumore necessario per mantenerla. Donami, Signore, un'anima semplice che sappia far tesoro di tutto ciò che è buono e non si spaventi alla vista del male, ma piuttosto trovi sempre il modo di mettere le cose a posto.

Dammi un'anima che non conosca la noia, i brontolamenti, i sospiri, i lamenti, e non permettere che si crucci eccessivamente per quella cosa troppo ingombrante che si chiama "IO".

Dammi, Signore, il senso del buonumore.

Concedimi la grazia di comprendere uno scherzo per scoprire nella vita un po' di gioia e farne parte anche agli altri.

L'umorismo nel cervello

di Mirella Manfredi

Direttrice del Neurodiversity & Cognition Lab presso la Clinica di Psichiatria Evolutiva dell'Università di Zurigo.

Con il prezioso contributo di Melanie Christina Preuss e Claudia Schuppisser

L'articolo sintetizza le principali evidenze emerse nell'ultimo anno nelle neuroscienze e nella psicologia cognitiva dell'umorismo, con focus su studi di neuroimaging (fMRI) ed elettroencefalografia (EEG). Vengono presentati risultati sulla distinzione cerebrale tra risate spontanee e conversazionali, in adulti neurotipici e autistici, e sulla tendenza alla negativizzazione della valutazione sociale della risata nel disturbo depressivo maggiore. La rassegna comprende inoltre studi EEG su riconoscimento dell'umorismo slapstick nei bambini e competenze socio-emozionali, giochi di parole (N400/P600) e uso dell'umorismo pertinente nelle video-lezioni. In chiusura, due studi applicativi analizzano gli effetti dell'umorismo su benessere, mindfulness e regolazione dello stress.

PAROLE CHIAVE

neuroscienze dell'umorismo; fMRI; EEG; risata spontanea; risata conversazionale; mentalizzazione; autismo; depressione; slapstick; giochi di parole; N400; P600; apprendimento; mindfulness; stress

L'autore

Mirella Manfredi è professoressa alla Facoltà di Medicina dell'Università di Zurigo, dove dirige il Neurodiversity & Cognition Lab presso la Clinica di Psichiatria Evolutiva. Dal 2025 è titolare di un SNSF Starting Grant. La sua ricerca esplora i correlati neurali dell'umorismo in diverse popolazioni tra cui adolescenti e adulti autistici e neurotipici, bambini e artisti.

Introduzione

In questo capitolo sono introdotte e illustrate le più recenti scoperte scientifiche sull'umorismo emerse nell'ultimo anno nell'ambito delle neuroscienze e della psicologia cognitiva. In particolare, abbiamo selezionato gli studi che hanno investigato le basi neurali dell'umorismo tramite tecniche chiave come l'elettroencefalografia (EEG) e la risonanza magnetica funzionale (fMRI). Inoltre, sono presentate due recenti ricerche che hanno analizzato gli effetti dell'umorismo su stress, benessere e regolazione emotiva.

Cervello e risate

Molte indagini scientifiche nel contesto dell'umorismo sono state condotte mediante la risonanza magnetica funzionale (fMRI), una tecnica capace di rilevare le variazioni di ossigenazione del sangue e, di conseguenza, di fornire informazioni dettagliate sull'attività cerebrale nell'arco di pochi secondi. Questa tecnica è stata spesso impiegata nel campo dell'indagine sull'umorismo al fine di individuare le aree del cervello coinvolte nella comprensione e nell'apprezzamento di stimoli umoristici, come battute, vignette o scene divertenti.

All'interno di questo filone di ricerca, uno studio di fMRI condotto nel 2024 (Cai et al.), per comprendere come il cervello di adulti autistici e neurotipici, elabora due tipi di risata: quella spontanea (emotiva e autentica) e quella conversazionale (intenzionale e socialmente modulata). I risultati mostrano che, mentre le persone neurotipiche ricorrono alla mentalizzazione per interpretare il significato della risata conversazionale, cioè cercano di cogliere le intenzioni comunicative dell'interlocutore, per le persone autistiche questo processo risulta molto più complesso, a causa delle difficoltà nel comprendere pensieri ed emozioni altrui.

La fMRI ha permesso di evidenziare differenze neurali significative (fig.1): gli individui neurotipici mostravano una maggiore attivazione della corteccia prefrontale mediale, area cruciale per la mentaliz-



zazione, quando ascoltano risate conversazionali rispetto a risate spontanee. Al contrario, negli adulti autistici l'attivazione di questa regione non variava tra i due tipi di risata.

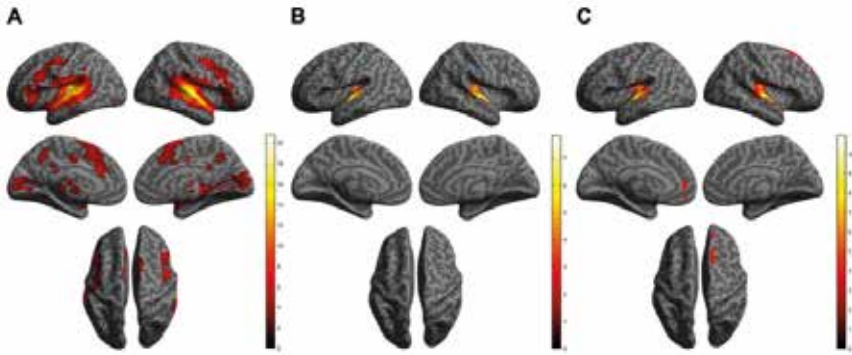


Fig. 1. Attivazioni cerebrali durante l'elaborazione implicita di: (A) risate spontanee e risate conversazionali, confrontate con vocalizzazioni umane distorte (noise-vocoded); (B) risate spontanee, confrontate con vocalizzazioni distorte; (C) risate conversazionali, confrontate con vocalizzazioni distorte. Immagine adattata da Cai et al. (2024).

Questi risultati indicano un ruolo centrale della corteccia prefrontale mediale nella comprensione della risata socio-emotivamente ambigua e suggeriscono che le persone autistiche non hanno difficoltà generalizzate con le emozioni positive, ma incontrano sfide specifiche nell'interpretazione della risata socialmente ambigua. Tale difficoltà può contribuire a vulnerabilità sociali e a frequenti fraintendimenti nelle interazioni quotidiane.

Sempre nell'ambito "cervello e risate", un gruppo di ricercatori tedeschi guidati da *Thomas Ethofer* (2025) ha studiato come le persone con disturbo depressivo maggiore (MDD) interpretano l'intento sociale della risata, distinguendo tra risate amichevoli e risate derisorie, e quali circuiti cerebrali sostengano questa interpretazione. Il campione era composto da 48 pazienti con MDD e 52 controlli sani. Durante una sessione di fMRI, ai partecipanti venivano presentate risate sia in forma visiva sia acustica, e veniva chiesto di valutarne l'intento sociale. L'analisi dei dati ha rivelato un quadro molto chiaro: le persone con

MDD tendono a percepire qualsiasi tipo di risata in modo più negativo rispetto ai controlli, indipendentemente dalla modalità sensoriale. Inoltre, più severi erano i sintomi depressivi, più negativamente venivano giudicate le risate.

Le attività cerebrali durante l'ascolto delle risate hanno mostrato un'area attiva nella parte antero-mediale sinistra della corteccia prefrontale (AMPFC). Le attività cerebrali registrate durante l'ascolto delle risate hanno evidenziato che, nei pazienti depressi, questa regione mostrava una riduzione significativa dell'attivazione rispetto ai controlli. Non solo: il livello di attivazione dell'AMPFC risultava strettamente legato alle valutazioni sociali della risata e correlava negativamente con la gravità della depressione. In altre parole, più la depressione era grave, meno l'AMPFC si attivava, e più la risata veniva interpretata come ostile.

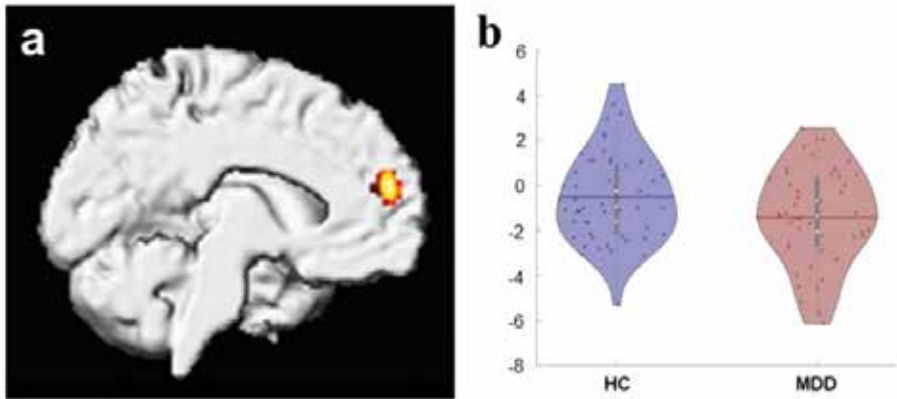


Fig.2. (A) Le attività cerebrali durante l'ascolto delle risate hanno mostrato un'area attiva nella parte antero-mediale sinistra della corteccia prefrontale; (B) Nel confronto tra gruppi, le persone con depressione maggiore hanno mostrato una deattivazione molto più forte in questa zona rispetto alle persone senza depressione. Immagine adattata da Ethofer e colleghi (2025).

Ulteriori analisi hanno confermato che l'AMPFC svolge un ruolo chiave nel modo in cui la depressione distorce l'interpretazione dei segnali sociali positivi. Sembrerebbe dunque che la depres-

sione non si limiti ad abbassare il tono dell'umore, ma comprometta profondamente la capacità di leggere e decodificare correttamente la risata degli altri.

Umore e onde cerebrali

L'Elettroencefalogramma (EEG) è una tecnica che misura l'attività elettrica del cervello attraverso elettrodi applicati su una cuffia posta sullo scalpo. Durante un esperimento, il partecipante osserva stimoli (parole, immagini, suoni) all'interno di una cabina isolata elettricamente. Poiché il segnale legato a un singolo stimolo è molto debole, gli stimoli vengono presentati molte volte e i segnali mediati per ottenere i potenziali evento-correlati (ERP), ovvero onde cerebrali specifiche associate a una determinata informazione. Negli ultimi decenni, l'elettroencefalografia è stata adottata anche nell'indagine dell'umorismo, permettendo di identificare specifiche risposte cerebrali associate alle diverse fasi dell'elaborazione umoristica. Durante lo scorso anno, alcuni studi hanno impiegato questa tecnica per ottenere risposte sempre

più precise.

Il primo studio che presenterò in questa sezione proviene direttamente dal nostro laboratorio di Zurigo, dove insieme ai miei colleghi abbiamo indagato come i bambini di 4-5 anni riconoscono l'umorismo slapstick e se questa abilità si intrecci con lo sviluppo del riconoscimento delle emozioni facciali (Manfredi et al., 2025). L'idea nasce da un nostro precedente lavoro su partecipanti adulti, in cui avevamo osservato che la capacità di distinguere una misfortune divertente da una tragica dipendeva in larga parte proprio dall'espressione facciale della "vittima" (Manfredi et al., 2014). Ci siamo quindi chiesti: anche nei bambini, come negli adulti, il volto dell'altro è la chiave per capire se una scena è comica oppure no?

Per rispondere a questa domanda abbiamo coinvolto i bambini in due compiti distinti. Nel primo, un compito di riconoscimento delle emozioni, venivano mostrati sullo schermo volti di adulti con diverse espressioni che i bambini dovevano identificare correttamente. Nel secondo, un compito di riconoscimento dell'umorismo: i bambini dovevano invece distinguere



Fig.3. Paradigma sperimentale utilizzato nello studio e piccolo partecipante di 5 anni. Immagine adattata da Manfredi et al. (2025).

immagini di piccole “disavventure” buffe da altre molto simili ma prive di contenuto comico.

Durante l'esecuzione dei compiti abbiamo registrato l'attività cerebrale tramite EEG, individuando pattern neurali specifici per ciascun processo. L'umorismo slapstick era associato a due componenti elettrofisiologiche (onde cerebrali) caratteristiche, la N170 e la Late Positivity (LP), mentre il riconoscimento delle emozioni attivava la N170 insieme alla P300, due marker ben noti nell'elaborazione facciale.

Il risultato più rilevante è che sia le prestazioni comportamentali nei due compiti sia gli indici EEG corrispondenti risultavano correlati. I bambini che mostravano una migliore capacità di leggere le emozioni erano gli stessi che riuscivano più facilmente a riconoscere ciò che rende “buffa” una piccola disavventura.

Questi dati suggeriscono che, già nei primi anni di vita, l'umorismo slapstick non è affatto un processo semplice o puramente percettivo: richiede competenze socio-emozionali in pieno svi-

luppo. Il riconoscimento delle emozioni sembra rappresentare un prerequisito fondamentale per cogliere il lato comico delle situazioni, mostrando come anche le forme più basilari di umorismo si basino su un'attrezzatura cognitiva sorprendentemente complessa.

Un altro studio che ha utilizzato l'EEG per analizzare l'umorismo, questa volta quello verbale, è stato condotto da *Philipp Keim* e colleghi (2025). I ricercatori hanno esaminato come il cervello elabora diversi tipi di giochi di parole (puns), costruiti su tre forme di ambiguità linguistica: omonimia, polisemia e ambiguità idiomatica. Si tratta di figure retoriche che permettono a una stessa parola di avere più interpretazioni, generando un'incongruenza semantica che, una volta risolta, produce l'effetto comico.

Durante l'esperimento, i partecipanti leggevano brevi battute basate su una parola ambigua, il cosiddetto pivot word. Fino al punchline finale, la frase poteva essere interpretata in due modi

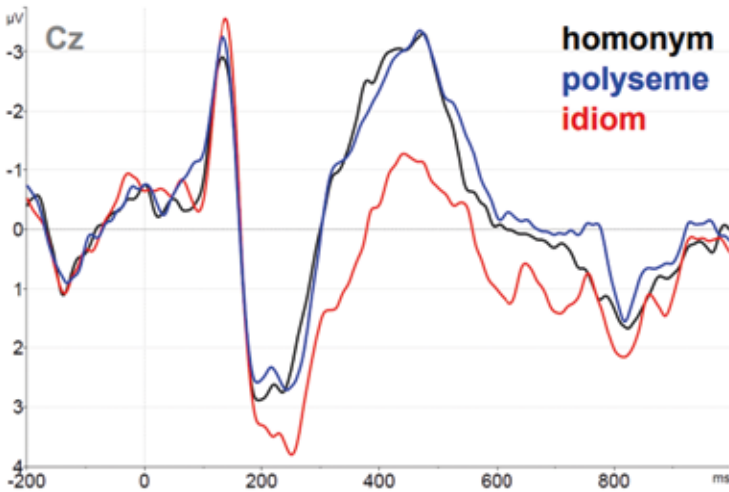


Fig.4. Le medie delle risposte cerebrali mostrano che, tra i tre tipi di ambiguità, gli idiomi producono una N400 meno negativa. Questo significa che le parole chiave negli idiomi sono più previste dal cervello e quindi richiedono meno sforzo per essere elaborate. Immagine adattata da Keim et al. (2025).

diversi. L'EEG registrava due componenti fondamentali: la N400, un'onda cerebrale che aumenta quando il significato atteso viene violato o risulta difficile da integrare, e la P600, associata alla rianalisi o reinterpretazione linguistica.

I risultati hanno mostrato che le parole ambigue suscitano un forte aumento della N400, segnalando lo sforzo semantico necessario per gestire l'ambiguità. Con l'arrivo del punchline, quando il lettore deve reinterpretare l'intera frase per coglierne il significato umoristico, si osservava un incremento della P600, indicativo della rielaborazione cognitiva che porta alla comprensione del gioco di parole.

Nel complesso, lo studio conferma la sequenza neurale tipica dell'umorismo linguistico già emersa in ricerche precedenti: prima la rilevazione dell'incongruenza (N400), poi la reinterpretazione che genera l'effetto comico (P600). La novità di questo lavoro è la dimostrazione che il grado di ambiguità modula l'intensità di questi effetti, suggerendo che non tutti i giochi di parole richiedono lo stesso livello di rielaborazione cognitiva.

Infine, un interessante studio recente (Zhou e Lee, 2025) ha esplorato se l'umor inserito all'interno di una video-lezione, purché pertinente al contenuto, possa davvero migliorare l'apprendimento. Per verificarlo, i ricercatori hanno coinvolto 25 studenti, chiedendo loro di guardare due brevi lezioni: una versione arricchita con elementi umoristici direttamente collegati al tema trattato e una versione neutra, priva di humor.

Durante la visione, venivano registrati diversi indicatori: l'attività cerebrale tramite EEG, in particolare nelle bande beta e theta, la motivazione soggettiva, la percezione di elaborazione cognitiva e la memoria, valutata attraverso compiti di richiamo.

I risultati, in linea con precedenti studi comportamentali, hanno mostrato che la lezione con humor produceva un aumento delle oscillazioni beta, un ritmo del cervello associato ad impegno cognitivo, e delle oscillazioni theta, associate a una più efficace codifica della memoria. Gli studenti riportavano anche una motivazione più alta e ottenevano risultati migliori nei compiti di memoria relativi alle informazioni precedentemente acquisite.

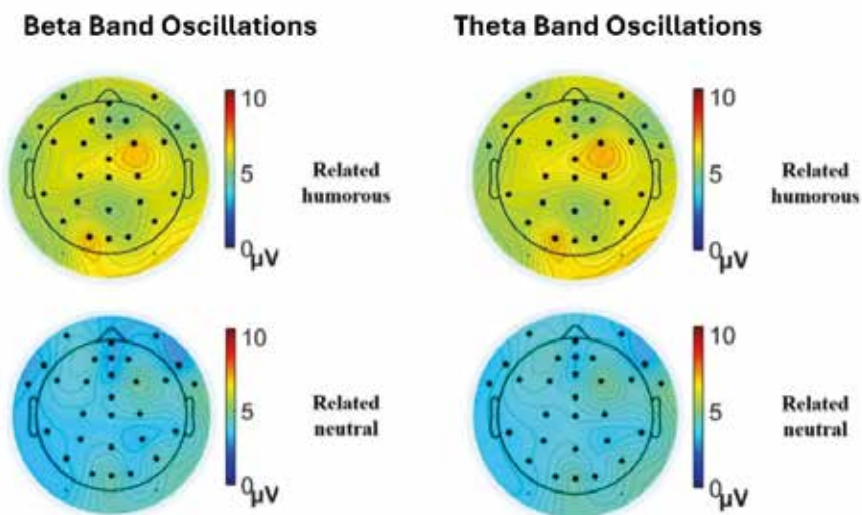


Fig. 5. Differenze nelle oscillazioni della banda theta tra la condizione con umorismo pertinente e quella neutra pertinente. Immagine adattata da Zhou e Lee (2025).

Nel complesso, lo studio suggerisce che l'umor pertinente al contenuto è un potente alleato dell'apprendimento: aumenta motivazione, attenzione e memoria, e potenzia l'elaborazione dell'informazione a livello cerebrale.

L'Umorismo come antidepressivo

È risaputo che l'umorismo influisca positivamente sul nostro benessere. Questa idea è supportata da un vasto numero di studi condotti a partire dagli anni Settanta, che hanno mostrato come la risata e le informazioni umoristiche possano migliorare l'umore, ridurre lo stress, favorire la coesione sociale e persino sostenere alcuni processi cognitivi. Tuttavia, nonostante queste evidenze, c'è ancora molto da scoprire sul come e perché l'umorismo ha un impatto sul nostro benessere.

In questo ambito, un'interessante ricerca recente ha analizzato gli effetti della mindfulness in interazione con l'umorismo. In

questo studio, *Christian Kastner* (2025) ha confrontato tre condizioni: un classico programma di mindfulness basato sulla riduzione dello stress, una sua versione arricchita con pratiche e stimoli umoristici e una condizione di controllo. L'obiettivo era capire se integrare elementi umoristici potesse potenziare gli effetti dei programmi mindfulness tradizionali. Novanta partecipanti sono stati valutati prima e dopo l'intervento, e poi seguiti a distanza di 1, 3 e 6 mesi. Le misure includevano livelli di mindfulness, benessere psicologico, stili umoristici, soddisfazione di vita, stress percepito e credenze fondamentali sulla natura del mondo.

I risultati hanno mostrato che sia il programma classico sia quello arricchito con umorismo migliorano la mindfulness e la soddisfazione relativa alla propria vita e il benessere psicologico. Tuttavia, la mindfulness arricchita dalla presenza dell'umorismo produceva benefici aggiuntivi: aumentava il benessere psicologico, lo stile umoristico benevolo e la soddisfazione generale. Il programma tradizionale, invece, risultava più efficace nella riduzione dello stress. Interessante anche la differenza nelle credenze di base: i partecipanti alla "mindfulness umoristica" tendevano a sviluppare una visione più benevola e accogliente del mondo.

Nel complesso, lo studio suggerisce che integrare umorismo e mindfulness genera un effetto sinergico con effetti positivi sia sul benessere sia sugli stili di umorismo prosociale.

Infine, un altro studio (*Yamakoshi et al.*, 2025) si è concentrato sugli effetti immediati della risata su attenzione e stress negli adulti tra i 40 e i 65 anni. I ricercatori volevano capire se un breve video comico della durata di appena quattro minuti potesse influenzare le funzioni cognitive e lo stato fisiologico. Per farlo, hanno utilizzato un disegno crossover con 25 partecipanti, che in momenti diversi guardavano sia un video comico sia un video neutro di controllo. Subito dopo la visione venivano misurati diversi indicatori: performance cognitive, flusso sanguigno corticale tramite NIRS, variabilità della frequenza cardiaca (HRV), livelli di α -amilasi salivare (marker di stress) e stato emotivo.



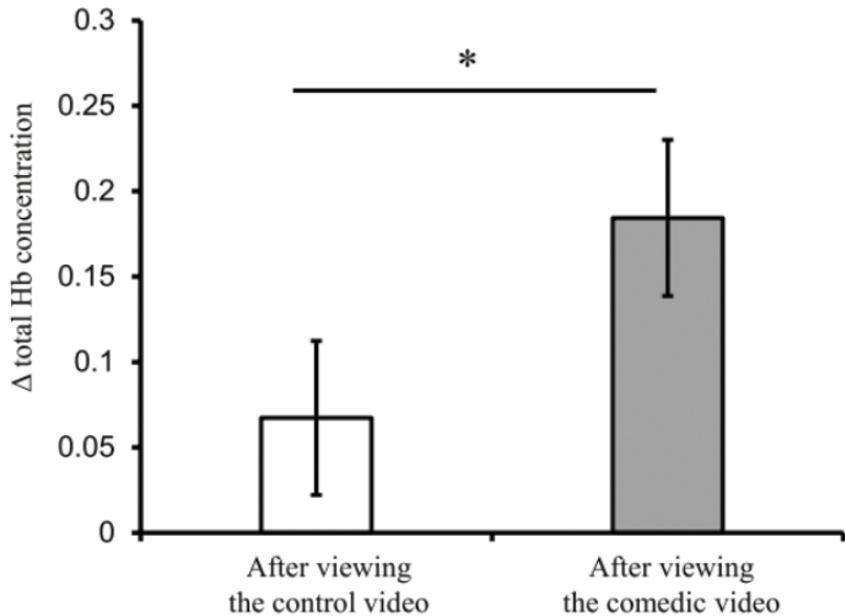


Fig.6. I valori mostrano le differenze nella concentrazione di emoglobina tra i due gruppi. Immagine adattata da Yamakoshi et al. (2025).

I risultati hanno mostrato che, dopo il video comico, i partecipanti ottenevano un miglioramento significativo nei compiti di vigilanza e una tendenza al miglioramento anche nel calcolo mentale. Sul piano fisiologico si osservavano un aumento del flusso sanguigno nella corteccia prefrontale dorso-laterale, una maggiore attivazione del sistema parasimpatico e una riduzione dei marker di stress. Nel complesso, lo studio indica che anche brevi stimoli umoristici possono produrre benefici immediati sia sull'attenzione sia sulla regolazione dello stress. L'umorismo potrebbe rappresentare quindi una risorsa immediata e accessibile facilmente inseribile nella routine quotidiana per supportare la salute psicologica e cognitiva.

Conclusione

L'insieme degli studi presentati mostra con sempre maggiore chiarezza che l'umorismo non è una semplice forma di intrattenimento ma, al contrario, rappresenta un sistema cognitivo ed emotivo sofisticato, che coinvolge circuiti cerebrali complessi.

Le ricerche di neuroimaging e EEG qui presentate rivelano come il nostro cervello sia in grado di cogliere sottili differenze tra stimoli umoristici e come questa capacità sia strettamente legata ad altre abilità cognitive, come la mentalizzazione e la capacità di leggere le emozioni altrui. Queste evidenze non solo chiariscono i meccanismi alla base della comprensione dell'umorismo, ma mostrano anche come tali processi possano variare in condizioni cliniche come l'autismo o la depressione. Infine, gli studi applicativi confermano che l'umorismo ha effetti immediati e misurabili sul benessere psicologico: migliora l'attenzione, riduce lo stress, favorisce emozioni positive e, se integrato in pratiche come la mindfulness, amplifica i loro benefici.

In definitiva, i nuovi studi presentati in questo articolo mostrano quanto il campo delle neuroscienze dell'umorismo sia eterogeneo e in rapida espansione, spaziando

dalla ricerca di base fino alle applicazioni cliniche e terapeutiche. L'umorismo emerge così come una lente privilegiata attraverso cui osservare la nostra cognizione e, allo stesso tempo, come un potente strumento capace di trasformare il modo in cui pensiamo, sentiamo e reagiamo.

RIFERIMENTI ESSENZIALI

Cai, C. Q., Lavan, N., Chen, S. H. Y., Wang, C. Z. X., Ozturk, O. C., Man, R., Chiu, Y.,

Gilbert, S. J., White, S. J., & Scott, S. K. (2024). Mapping the differential impact of spontaneous and conversational laughter on brain and mind: An fMRI study in autism.

Ethofer, T., Straub, S., Kreifelts, B., Koch, K., Obermeyer, L., Stegmaier, S., Erb, M.,

Scheffler, K., & Wildgruber, D. (2025). Neural processing of laughter in depression, 1–10.

Kastner, C. T. (2025). Mindfulness interfused with humor: Insights from a randomized controlled trial of a humor-enriched mindfulness-based program. *Mindfulness*, 186–204. <https://doi.org/10.1007/s12671-024-02491-7>

Keim, P., Oster, C., & Werning, M. (2025). Investigating humor in EEG: Pun-based jokes elicit anterior N400 and posterior P600 effects. *Proceedings of the Annual Meeting of the Cognitive Science Society*.

Manfredi, M., Ger, E., Dietler, F., Proverbio, A.M. & Daum, M. M. (2025). Can you spot the funny face? An EEG study on slapstick humour processing

in children. *Brain and Cognition*, 188(July), 106334. <https://doi.org/10.1016/j.bandc.2025.106334>

Yamakoshi, T., Sakamoto, R., Fukuda, T., Kanatome, A., & Koyama, A. (2025). Effects of laughter on focus and stress in middle-aged adults: A single-blind, randomized controlled trial. *BMC Complementary Medicine and Therapies*. <https://doi.org/10.1186/s12906-025-04863-5>

Zhou, W., & Lee, J. C. (2025). The role of related humor in facilitating instructional information processing in video lectures: Insight from EEG, 18027–18037.

Umoreismo e comunicazione politica: un anno di accelerazioni, risacche e nuove soglie

di Maurizio Molinari

Capo dell'Ufficio del Parlamento europeo a Milano

Il 2025 conferma l'ingresso strutturale dell'umorismo nella comunicazione politica: meme, parodie e video brevi non sono più solo commento laterale, ma veri strumenti di campagna e posizionamento, soprattutto negli Stati Uniti. Allo stesso tempo emerge una "risacca": cresce la tensione tra potere politico e satira televisiva e aumentano i rischi di semplificazione, polarizzazione e disinformazione. L'uso dell'intelligenza artificiale generativa, inclusi deepfake satirici, rende più fragile il confine tra vero e falso e apre nuove questioni etiche e regolative.

PAROLE CHIAVE

umorismo politico; comunicazione politica; meme; satira; video brevi; intelligenza artificiale generativa; deepfake; engagement; Stati Uniti; Unione europea; late night show; disinformazione

L'autore

Giornalista professionista dal 2012, dopo il praticantato all'Istituto di Formazione al Giornalismo di Urbino e un diploma post-laurea alla Liverpool Hope University ha lavorato per uffici stampa di ONG, come freelance per media italiani e internazionali e come interprete per le istituzioni europee. Dal 2015 è al Parlamento europeo. Parla fluentemente inglese, francese, tedesco e spagnolo.

Introduzione: accelerazioni e risacche

Il 2025 può essere letto come un anno di svolta nell'uso dell'umorismo nella comunicazione politica e, insieme, come un anno di chiusure e arretramenti. Il secondo mandato dell'attuale presidente U.S.A. *Donald Trump*, la nuova Commissione europea,¹ insediatasi dopo le elezioni del 2024 (e in carica fino al 2029) e l'elezione a sindaco di New York del giovane esponente socialista del Partito Democratico *Zohran Mamdani*, hanno scandito questa simultanea accelerazione e frenata. In generale, l'umorismo, soprattutto nelle forme del meme, della parodia e del video breve, smette di essere un elemento marginale e diventa parte integrante delle strategie di comunicazione, sia istituzionali sia dei singoli politici.

Meme e video brevi come infrastruttura del discorso pubblico

Nel 2025 i meme non sono più un corredo ironico al dibattito pubblico: entrano a pieno titolo nel linguaggio politico mainstream perché riescono a condensare, in poche immagini, giudizi, emozioni e narrazioni complesse. Negli Stati Uniti e in Europa, la circolazione di contenuti umoristici su piattaforme come X, TikTok e Instagram contribuisce sempre più a definire la percezione di leader, partiti e decisioni politiche, talvolta più degli stessi comunicati ufficiali.

In questo quadro, un numero crescente di politici non si limita a “subire” i meme, ma li adotta: li riposta, li rielabora, li incorpora nei propri format. L'umorismo diventa così un dispositivo di ingaggio. Diversi studi in corso stanno mostrando che ironia e satira, veicolate attraverso meme e video brevi, aumentano l'engagement e facilitano la partecipazione soprattutto tra i più giovani e tra i cittadini meno interessati alla politica. Questo vantaggio ha un rovescio: nel rendere accessibili temi complessi, l'umorismo può anche appiattire il dibattito, riducendolo a slogan, battute o narrazioni caricaturali. Diventa quindi centrale dosarne l'uso in base al contesto e continuare a interrogarsi su quando e come questi strumenti possano aumentare comprensione e consapevolezza senza impoverire il confronto.

AI generativa: satira potenziata e confini più fragili

Un ulteriore elemento di novità nel 2025 è l'uso crescente dell'intelligenza artificiale generativa per produrre contenuti umoristici: video, immagini e audio deepfake che mettono in scena versioni grottesche o parodistiche dei leader e di scenari politici. Questi materiali ampliano la cassetta degli attrezzi satirica, ma aprono questioni etiche e politiche legate alla veridicità dei contenuti, al rischio di disinformazione e strumentalizzazione da parte di attori malevoli e alla responsabilità di chi li diffonde. Se posso permettermi una formula semplificata, il 2025 somiglia all'anno del "vale tutto": il confine tra vero e falso, serio e faceto, far ridere e far riflettere, prendere in giro e ingannare si è mostrato sempre più labile.

Stati Uniti: normalizzazione strategica e conflitto con la satira televisiva

Una realtà in cui le dispute sull'uso dell'umorismo in politica hanno raggiunto picchi di particolare tensione, ma in cui si è anche consolidata la routine di utilizzare la comunicazione umoristica come strumento di campagna, è quella statunitense. Da un lato troviamo leader e iniziative politiche che incorporano meme, autoironia e clip virali come strumenti ordinari; dall'altro, una tensione crescente tra la Casa Bianca e il mondo della satira televisiva, in particolare i late night show.

Sul piano proattivo, diversi politici repubblicani hanno trasformato meme potenzialmente imbarazzanti in occasioni di rilancio identitario. Un esempio spesso citato è quello del vicepresidente *J. D. Vance*, figura chiave della comunicazione trumpiana: una caricatura circolata online è stata riutilizzata dallo stesso Vance come travestimento di Halloween, in una mossa di autoironia che ha generato milioni di visualizzazioni e rafforzato il legame con la propria base. In casi come questo, l'umorismo non è un incidente di percorso, ma una leva strategica: saper ridere di sé umanizza il leader e neutralizza preventivamente parte delle critiche. Lo stesso Trump ha più volte utilizzato video prodotti da modelli di intelligenza artificiale per giustificare alcune scelte o argomentare alcune decisioni.²



Un discorso analogo, dall'altra parte dello spettro politico, vale per Mamdani, che nel 2025 ha conquistato la carica di sindaco di New York anche grazie a una forte presenza sui social e a un uso sapiente di momenti umoristici. Alcuni episodi (come una risposta ironica a un contestatore, in cui si è definito scherzosamente "solo un ciclista", poi rilanciata in forma di meme) hanno contribuito a costruire l'immagine di un politico capace di reagire con prontezza e autoironia. Video dal tono quotidiano, linguaggio semplice e brevi clip che mostrano situazioni spontanee hanno reso la sua figura più vicina agli elettori giovani e ai segmenti urbani più immersi nella cultura digitale.

Accanto a questa dimensione, il 2025 è stato segnato anche da un forte conflitto tra l'amministrazione Trump e la satira televisiva. *Late Night Show*, i talk show serali comici con monologhi di satira politica, come quelli di *Jimmy Kimmel* o *Stephen Colbert* (conduttori e volti comici rispettivamente su ABC e CBS) hanno continuato a produrre monologhi e sketch che

prendono di mira il presidente e i suoi collaboratori, consolidando una forma di "resistance comedy" che unisce intrattenimento e critica politica. La risposta della Casa Bianca, però, non si è limitata a repliche retoriche: nel corso dell'anno, in seguito a polemiche legate a un monologo e alla scelta di alcune affiliate di non mandare in onda il programma, sono emerse pressioni politiche regolatorie crescenti, che hanno contribuito a portare ABC a sospendere temporaneamente "Jimmy Kimmel Live!"³

Le minacce, esplicite o implicite, verso network e conduttori, con richieste di "punire" gli show

percepiti come ostili o persino di rivedere licenze e sostegni, hanno alimentato un dibattito pubblico sulla libertà di espressione e sui limiti dell'intervento governativo nei confronti della satira. In molti casi, l'effetto è stato paradossale: lo scontro ha finito per rafforzare il ruolo dei late night show come luoghi privilegiati di critica politica, perché la censura diventa materiale ulteriore per nuove battute e monologhi.

**"IRONIA E SATIRA,
VEICOLATE ATTRAVERSO
MEME E VIDEO BREVI, AUMENTANO L'ENGAGEMENT
E FACILITANO
LA PARTECIPAZIONE".**

Unione Europea: prudenza istituzionale e satira dal basso

Nel contesto dell'Unione europea, invece, il 2025 ha mostrato una dinamica diversa. Pur essendo diffusi nei discorsi online e nei media, meme e satira sono stati raramente integrati in modo strutturale nella comunicazione ufficiale delle istituzioni, che hanno mantenuto un registro relativamente formale e prudente, segnando un arretramento rispetto ad alcune campagne istituzionali per invitare i cittadini al voto (2019 e 2024). In alcuni casi, quando si è cercata una comunicazione meno istituzionale e più orientata alla viralità, l'effetto è stato addirittura controproducente, con critiche rivolte alle istituzioni UE (ad esempio sul tema della preparazione alle emergenze).⁴

Sui social, al contrario, l'umorismo politico riguardante l'UE si è mostrato vivace: su X, TikTok e Instagram sono circolati meme che prendono di mira decisioni della Commissione, del Parlamento e del Consiglio, con particolare attenzione a politiche migratorie, transizione ecologica, libertà civili e rapporti con governi nazionali considerati illiberali.

In questo contesto, l'ironia viene spesso usata come strumento di resistenza culturale e di critica dal basso: attivisti, giornalisti e cittadini la impiegano per evidenziare incoerenze, ritardi o contraddizioni della governance europea. Un account particolarmente attivo, soprattutto su X, è quello di *DG Meme*⁵ un progetto/account satirico che spiega l'UE attraverso l'utilizzo di foto e didascalie e che, già dal nome, ironizza sulla struttura della Commissione, articolata in Direzioni Generali (DG).

Un altro trend emblematico riguarda i meme sulla presidente della Commissione europea (al secondo mandato) *Ursula von der Leyen*, spesso rappresentata in chiave caricaturale o collocata in scenari ironici che giocano sul contrasto tra la retorica solenne delle dichiarazioni e la percezione di distanza dai problemi quotidiani.

Il meme "Time to go", lanciato con un post del primo ministro ungherese *Viktor Orbán* (molto spesso assai critico con l'operato della UE), che sovrappone questa scritta a una sua foto, mostra inoltre come l'umorismo possa essere usato anche dai leader nazionali come forma di delegittimazione politica nei confronti delle figure di vertice dell'Unione.

Anche la presidente del Parlamento europeo *Roberta Metsola* è diventata occasionalmente oggetto di contenuti ironici o, più spesso, sarcastici; talvolta questi contenuti hanno sconfinato nel denigratorio, soprattutto in relazione ai suoi interventi su valori europei e rapporti transatlantici. Video amatoriali e montaggi pubblicati su YouTube e sui social hanno giocato sulle sue reazioni a decisioni statunitensi (come le tensioni commerciali) oppure hanno enfatizzato, con musica e tagli che cercano l'effetto umoristico, la distanza tra il tono istituzionale dei discorsi e il linguaggio quotidiano degli utenti. Si tratta per lo più di satira “esterna”, prodotta da commentatori e cittadini, non di un umorismo gestito dalle istituzioni come strumento deliberato.

Nel complesso, alcune iniziative sperimentali (campagne rivolte ai più giovani, format più agili, uso di grafiche e animazioni ironiche) mostrano che gli uffici comunicazione delle istituzioni europee stanno acquisendo una maggiore capacità di studiare e utilizzare, con prudenza, l'umorismo come ponte generazionale e strumento di coinvolgimento democratico.⁶ Resta però un uso minoritario rispetto al quadro statunitense, dove l'ibridazione tra politica, intrattenimento e satira è più avanzata.

Conclusione: un terreno centrale e ambivalente

L'insieme dei trend osservati nel 2025 mette in evidenza la natura ambivalente dell'umorismo nella comunicazione politica. Da un lato, meme, parodie e late night show possono svolgere una funzione positiva: semplificano linguaggi complessi, facilitano l'ingresso nel dibattito di cittadini poco politicizzati e offrono strumenti di critica accessibili e condivisibili. Dall'altro lato, la stessa logica di semplificazione può accentuare polarizzazione e distorsione.⁷ L'uso di umorismo aggressivo, quando mira più a insultare l'avversario che a criticarne le idee, alimenta un clima di scontro permanente in cui le identità di gruppo contano più dell'argomentazione. L'avvento dei deepfake satirici e dei contenuti generati da AI rende ancora più fragile il confine tra parodia riconoscibile e disinformazione, ponendo sfide nuove in termini di alfabetizzazione mediatica e regolazione delle piattaforme.⁸

Ciò anche perché attori statuali esterni all'UE, coinvolti in operazioni di manipolazione informativa, non si sono fatte scrupoli a utilizzare caricature, video generati dall'intelligenza artificiale e meme per discreditarle.

politici europei e, più in generale, per minare la credibilità del progetto europeo nelle opinioni pubbliche UE e alleati euro-atlantici.⁹

Lo scontro tra Trump e la satira televisiva nel 2025, con minacce ai late night show e pressioni sui network, mostra un ulteriore livello di conflitto: quello tra potere politico e spazi di critica satirica. Colpire direttamente conduttori e programmi segnala che la satira è percepita come un attore politico a pieno titolo, capace di influenzare l'opinione pubblica almeno quanto un editoriale o un talk show tradizionale. La solidarietà tra autori, pubblico e programmi, che rispondono con continue campagne a difesa della libertà di espressione, conferma dunque che l'umorismo resta uno strumento potente di resistenza simbolica.¹⁰

In sintesi, il 2025 conferma che l'umorismo non è un semplice elemento accessorio del discorso politico, ma uno dei suoi terreni principali. La sfida, per istituzioni, media e cittadini, sarà valorizzarne il potenziale di partecipazione e critica, limitandone al tempo stesso gli effetti distorsivi e le derive censorie.

Note

1. https://commission.europa.eu/about/commission-2024-2029_en?utm_source=chatgpt.com
2. <https://apnews.com/article/ai-videos-trump-ice-artificial-intelligence-08d91fa-44f3146ec1f8ee4d213cdad31>
3. https://apnews.com/article/jimmy-kimmel-show-suspended-charlie-kirk-a2bfa904429c318fe52e7d3493c6883d?utm_source=chatgpt.com
4. https://www.reuters.com/world/europe/eu-commission-urges-stockpiling-emergency-supplies-2025-03-26/?utm_source=chatgpt.com
5. https://www.dg-meme.eu/meme/?utm_source=chatgpt.com
6. https://d-nb.info/1269345036/34?utm_source=chatgpt.com
7. https://www.theguardian.com/technology/2025/nov/27/partisan-x-posts-increase-political-polarisation-among-users-social-media-research?utm_source=chatgpt.com
8. <https://apnews.com/article/ai-videos-trump-ice-artificial-intelligence-08d91fa-44f3146ec1f8ee4d213cdad31>
9. https://www.eeas.europa.eu/sites/default/files/documents/2025/EEAS-3nd-ThreatReport-March-2025-05-Digital-HD.pdf?utm_source=chatgpt.com
10. https://apnews.com/article/jimmy-kimmel-suspension-late-night-tv-8bdc5293a-fe231b4d7843424f196eb1e?utm_source=chatgpt.com

Ci sono un comico, un pasticciere e un pornografo. L'umorismo per risolvere l'instabilità

di Filippo Losito

Psicologo, filosofo e filologo

Il contributo propone una lettura cognitiva dell'umorismo come risposta adattiva all'instabilità: le battute sabotano l'aspettativa e costringono il cervello a ricalcolare lo scenario. Attraverso un esempio, l'autore descrive il meccanismo setup/punch, la sorpresa (bisociazione) e il rilascio di tensione, interpretando la risata come una forma di debugging cognitivo e collegandola a pratiche culturali che sfruttano le distorsioni percettive e motivazionali.

PAROLE CHIAVE

instabilità; incongruità; setup/punchline; sorpresa; bisociazione; insight/hindsight; tensione e rilascio; pensiero laterale; debugging cognitivo; narrazione; Daniel Dennett

L'autore

Filippo Losito è psicologo, filosofo e filologo. Insegna alla Scuola Holden e collabora con Feltrinelli Education. È autore di saggi, romanzi, racconti e di testi per il teatro e la televisione. Ha collaborato con Zelig Lab, Comedy Central e ha firmato la regia di Cambio pelle ma non te (Real Time). È life e business coach, specializzato in Medicina Narrativa e Death Studies; è membro di Arpa (Associazione per la Ricerca in Psicologia Analitica). Ha sviluppato progetti di corporate storytelling per numerose organizzazioni e collaborato con varie università.

L'umorismo si sostanzia sull'instabilità, sfruttando le capacità creative del nostro cervello che, per natura, genera rappresentazioni, colma lacune e crea la realtà. Come esseri umani, nutriamo infatti un profondo bisogno di attribuire significato agli eventi e, quando le situazioni sembrano prive di significato, ci sforziamo di trovare spiegazioni e fare ipotesi a partire dalle nostre esperienze precedenti, in modo da rendere più comprensibili gli umani affari. Per dirla in un altro modo, siamo sempre un po' disallineati: per una specie così fisicamente fragile come la nostra, il non sapere è una pessima condizione dal punto di vista evolutivo. Se i nostri antenati si fossero fermati a riflettere perché non erano sicuri se la sagoma scura di fronte a loro fosse un'ombra o un bisonte, non saremmo qui a parlarne. Per questo, si è evoluta la capacità di prevedere: il cervello umano agisce come un calcolatore che cerca ricompense, utilizzando l'esperienza per anticipare lo sviluppo di uno scenario e migliorarne l'efficacia nel corso del tempo.

L'umorismo ama farsi beffe della nostra capacità predittiva e fa lo sgambetto a tutte le nostre meccaniche di adattamento, ma non a titolo gratuito: vuole mostrarci che la realtà non è proprio come la immaginiamo e che il nostro punto di vista è il prodotto della nostra personale allucinazione. L'ingegneria di quei piccoli e sofisticatissimi congegni che sono le battute è in grado di spiegarci in quale modo l'umorismo può invertire la rotta: da un polo all'altro, da un valore a quello opposto, dal peggio verso il meglio.

Armiamoci di bisturi. Vi propongo come cavia una mia battuta di qualche anno fa:

“Un giorno insegnerò a mio figlio tutto quello che so. Mi toccherà rinunciare a una pausa caffè.”

Nell'impianto di questa battuta sono compresenti due realtà. La prima parte della battuta (setup) crea in modo automatico uno scenario nella nostra mente: il padre ha molte cose da insegnare al figlio e glielo insegnerà con trasporto e fervore. La seconda parte (punch), invece, rivela il suo esatto contrario: il padre forse non ha poi così tante cose da insegnare al figlio. Le due frasi rivelano due scenari in opposizione: è proprio in questa ambivalenza (nella compresenza dei due scenari) che si genera lo scarto comico.



L'umorismo è un processo composto da due fasi: la prima genera un'aspettativa e crea una storia che la nostra mente cerca di risolvere; la seconda risolve l'aspettativa in modo imprevisto, sciogliendo la tensione generata. Ogni esperienza comica è costituita da un valore iniziale, una distanza tra il traguardo atteso e l'obiettivo raggiunto. A questo va aggiunto il tempo di scarico della tensione, che si crea nel momento in cui ridiamo, con tutte le convulsioni del corpo e gli scrosci biochimici del caso.

La rapidità del cambiamento e l'improvviso smantellamento dell'aspettativa provocano il senso di sorpresa nell'umorismo. Per spiegare questo fenomeno, ho coniato l'espressione accademica "teoria dello sciacquone": proprio come non si può scaricare l'acqua se lo sciacquone non è pieno, non si può suscitare una risata senza aver prima creato le condizioni necessarie per ridere. L'atto cognitivo che determina la comprensione di una battuta deve essere uno scarto improvviso del pensiero: una sorpresa che *Arthur Koestler* ha definito "bisociazione". Lo "choc bisociativo", che si manifesta nel momento della comprensione, è seguito da un percorso cognitivo inverso, che ricolloca gli elementi della battuta in una nuova ottica di senso.

La nostra mente compie, senza che ce ne accorgiamo, almeno tre operazioni:

- A. percepiamo un'incongruità rispetto allo scenario immaginato nel setup: "Il padre ha molte cose da insegnare al figlio";
- B. *insight*: abbiamo l'intuizione su come risolvere l'ambiguità: "Il padre non ha poi così tante cose da insegnare al figlio";
- C. *hindsight*: validiamo il nuovo scenario definito dal punch e, finalmente, ridiamo: "Al padre è sufficiente il tempo di un caffè per insegnare al figlio tutto ciò che ha imparato dalla vita".

Tutto questo in una frazione di secondo, per una manciata di parole: la mente oscilla dal significato ovvio a quello inaspettato ma plausibile. Ogni risata è un piccolo satori, un'improvvisa illuminazione che libera le nostre capacità intuitive. Un breve motto di spirito è in grado di scardinare un sistema, proporre vie alternative, suggerire condotte impensabili, generare epifanie folgoranti, come nel caso:

“Un giorno senza sole è come... la notte.” (Steve Martin) *un libro sui fallimenti non vende, è un successo?”*

L'umorismo è un prodotto della mente capace di lateralizzare il pensiero, offrendo uno scenario alternativo agli schemi abitudinari. Siamo l'unica specie che ha la capacità di creare spazi mentali alternativi rispetto alla realtà che ci circonda, caratteristica tutt'altro che scontata: creare finzioni o scenari controfattuali nel teatro della nostra mente, oltre a costituire la base delle interazioni sociali, ci offre anche l'opportunità di fare umorismo. Le scimmie possono avere scambi giocosi, ma non sono in grado di comunicare con precisione ciò che accade nella loro mente, figuriamoci costruire un congegno comico in due parole, tipo: *“Pretenzioso? Moi?”*

Facciamo investimenti nella realtà e la realtà puntualmente ci sorprende; e, come col navigatore dell'auto, quando sbagliamo strada siamo chiamati a ricalcolare e riconfigurare il percorso. Attraverso l'umorismo facciamo esercizio di debugging cognitivo: scoviamo errori di programmazione che la realtà ci presenta di continuo e, ridendo, troviamo soluzioni creative. Come nel celebre paradosso di Seinfeld: “Se

L'umorismo ha l'audacia di metterci in una condizione di instabilità (negativa, perché fondata sul dubbio) e di portarci a una nuova condizione di stabilità (positiva, perché il dubbio viene risolto), attuando una dinamica evolutiva di base. La stabilità è una priorità per noi esseri umani. La comprensione di una battuta ci spinge a porci domande, senza esserne consapevoli: perché la storia che ho immaginato non calza? quale nuovo scenario è possibile? la soluzione proposta è plausibile? in che modo cambia la mia percezione delle cose?

L'umorismo contribuisce al mantenimento dell'integrità delle rappresentazioni cognitive fondamentali per la sopravvivenza, riducendo il rischio di errori interpretativi e di giudizio. Il mondo, come lo viviamo, è pieno di eventi che non possiamo anticipare ma ai quali siamo abituati: frasi inaspettate, uccelli in volo, clacson in lontananza, cambiamenti improvvisi del tempo, l'abbaiare di cani. E poi ci sono gli imprevisti che infrangono radicalmente le nostre aspettative: vincere al Superenalotto, imbattersi in un gattino e

portarlo a casa, uscire senza ombrello, non riuscire a perdere peso dopo i quarant'anni, dire addio a una persona cara, arrivare in ritardo il giorno di un colloquio importante, ricevere un regalo inatteso.

Per lo stesso motivo, siamo consumatori di arte e di storie: attraverso le narrazioni (libri, romanzi, serie tv) facciamo esperienza di vite che non sono la nostra, arricchendo il nostro bagaglio di rappresentazioni del mondo mentre restiamo comodi sul divano o a bordo piscina.

Comici, musicisti, pasticciieri, pornografi e sciamani, come sostiene uno studio condotto dal filosofo della scienza *Daniel Dennett*, sono cinque varietà di operatori che sanno bene come sfruttare le distorsioni sottostanti al nostro Sistema nervoso. Se c'è una qualche forma di instabilità da soddisfare – una necessità, una pulsione, un desiderio – in quale modo può essere risolta? Dalla cheesecake a Pornhub il passo è breve. E ridere sembra, in questo senso, una delle vie più salutari.

RIFERIMENTI ESSENZIALI

Dennett, D. (2018). Dai batteri a Bach. Come evolve la mente. Raffaello Cortina, Milano.

Gottschall, J. (2014). L'istinto di narrare (tr. it. di G. Olivero). Bollati Boringhieri, Torino.

Koestler, A. (1978). L'atto della creazione. Astrolabio, Roma.

Losito, F. (2021). Humour e pensiero laterale. Egea, Milano.

Losito, F. (2025). Lezioni di leggerezza. Feltrinelli, Milano.

Losito, F. (2019). Stand-up Comedy. Dino Audino, Roma.

Teatro: l'espressione di libertà vs la libertà di espressione

di Natalino Balasso

Attore e autore di teatro, cinema e televisione

Il contributo propone una riflessione sul teatro come spazio del “dal vivo”, distinguendo tra contenitori (luoghi e formati) e contenuti (linguaggi e responsabilità). Analizza il rapporto con il pubblico e la tendenza a privilegiare titoli riconoscibili rispetto alla sostanza delle opere. Affronta poi la libertà di espressione e le forme di censura oggi legate a pressione sociale e politicamente corretto, nonché l'ingerenza politica nei contesti istituzionali. Infine esamina l'impatto dei social sulla percezione degli artisti e il ruolo dell'ironia, strumento ambiguo ma indicatore della maturità di una comunità.

PAROLE CHIAVE

teatro, libertà di espressione, pubblico, censura, politicamente corretto, social media, ironia

L'autore

Natalino Balasso è attore e autore di teatro, cinema e televisione. In teatro ha scritto monologhi (“Erocole in Polesine”, “Dizionario Balasso” tra gli altri), opere teatrali (“Balasso fa Ruzante”, “Giovanna dei disoccupati”, tra gli altri) ed è stato diretto da Gabriele Vacis, Valerio Binasco, Serena Sinigaglia, Gabriele Russo. Al cinema è stato diretto da Gabriele Salvatores, Carlo Mazzacurati, Alice Roarwacher, Margherita Vicario. Produce “serie e cinema fatto in casa”, attraverso una piattaforma di abbonamento online dal nome “Circolo Balasso”.

Introduzione

Raccolgo qui alcuni pensieri del tutto personali (quindi necessariamente fallaci) sul teatro che vedo e che faccio. Soprattutto sulla libertà di espressione in teatro e sull'espressività del mezzo teatrale, in chiaro riferimento a due forme di censura: il politicamente allineato e il politicamente corretto.

Cos'è il teatro

Va fatta una premessa necessaria a mio avviso: così come mi scagliavo un tempo contro l'identificazione cabaret-comico, un riflesso condizionato secondo il quale chiunque, in passato, si esprimesse con l'umorismo faceva "cabaret"; allo stesso modo ritengo che il teatro (come il cabaret) non sia altro che un luogo e che l'espressione "fare teatro" non abbia un senso definito. Organizziamo un incontro di boxe in un teatro, i pugili fanno boxe o fanno teatro? E se organizzo uno spettacolo teatrale in un circo, facciamo circo o facciamo teatro? Se un poeta legge le sue poesie in un locale per cabaret, fa cabaret o legge poesie?

Ugualmente non si può pensare che lo "Stand-up" non sia molto di più che una postura fisica. *Lenny Bruce* recitava testi di satira politica nei locali per spogliarelli (questo è in America il cabaret), ma dunque che faceva, esattamente? Io direi di stare sui contenuti più che sui contenitori. Qualcuno più intelligente di me diceva che spesso, per i distratti, è la cornice che fa il contenuto. Allo stesso modo succede che, ora che mi allontano dalla comicità pura per scrivere

drammaturgie più complesse, alcuni spettatori mi raccontino la loro delusione perché non c'è da ridere”.

Questo è frutto di un patto sociale. Un artista che ha fatto il comico in tv 25 anni fa è un comico. Punto. Hai voglia a scrivere fogli di sala, a spiegare. Nessuno legge. D'accordo, sto esagerando, si parla di un due per mille di spettatori distratti, ok; ma è certo che la nostra ansia di definizione ci rende definitivi circa il giudizio. Il teatro, dunque, a mio avviso va a comprendere tutte quelle performance che vengono riunite sotto l'espressione “dal vivo”, sia esso lirica, pop o drammaturgia estone.

Cos'è il pubblico

Il teatro in genere vive oggi un momento di riflusso per cui vediamo registi, anche d'avanguardia, anche contemporaneissimi, fare lavori su titoli celebri scritti da drammaturghi morti.

Perché (e non so se questa sia una cosa solo italiana) la gente legge solo i titoli e col titolo celebre si fa pubblico. Sì, questi lavori vengono “reinterpretati” in chiave più o meno contemporanea, a parte qualche lavoro di archeologia pura, ma resta il fatto che il “richiamo” è considerato più importante dei contenuti veri e propri.

E qui veniamo ai cosiddetti “contenuti” che vediamo in teatro. Credo ci siano sempre state due tendenze fondamentali: la prima va incontro al pubblico, ne solletica gli istinti di pancia, sia per quanto riguarda il umoristico che il drammatico. La seconda, per contrasto, va proprio contro il pubblico: se capisci troppo, lo spettacolo non funziona. La via di mezzo non è tollerata e questo è un meccanismo comico di per sé.

L'espressione e la censura

Io non credo che in teatro sia mortificata la libertà di espressione, credo che ci sia stata molta più censura in passato; al momento non si vedono i poliziotti attraversare la sala, salire sul palco e interrompere uno spettacolo (non ancora, almeno). Anche l'espressione politica mi sembra tollerata e persino il dibattito estemporaneo nasce in toni accesi ma si consuma senza preclusioni: ad esempio, ho partecipato di recente, alla fine di uno spettacolo sulla *Cripta dei Cappuccini* di Roth, a Gorizia, a uno scontro verbale piuttosto violento e tranciante con uno spettatore che urlava dal pubblico il suo dissenso contro un nostro appello per la Palestina. Altri spettatori rispondevano all'intervenuto, dal palco si tentava di ascoltare e si replicava. Tutti si esprimevano con discreta veemenza. Noi non siamo stati censurati, lo spettatore nemmeno; in quel momento attori e pubblico erano padroni del dibattito.

Riguardo alla comicità, la scure (talvolta ignorante) del politicamente corretto non cade facilmente sul collo degli spettacoli teatrali; il virgolettato nelle espressioni razziste o maschiliste viene compreso dal pubblico che, in genere, riesce a

distinguere tra espressione di pensiero e ironia. Spesso viene sgamato anche il furbetto che, con la scusa della protesta contro la censura, è veramente razzista o maschilista.

Il teatro ha molti meno spettatori della tv o del cinema (beh, del cinema, siamo lì...) o degli zibaldoni web e forse per questo gode di una maggiore "libertà di espressione"; per quanto, almeno nei teatri stabili, sia palpabile l'ingerenza politica dei quadri dirigenti in quest'epoca di ritorno al passato.

Gli artisti e l'"orgia social"

La società in cui viviamo fa sempre meno distinzione tra vita privata e vita pubblica ed è pur vero che se un artista racconta i fatti privati suoi a tutto il mondo attraverso i social, poi quei fatti privati gli tornano indietro nelle sue espressioni artistiche.

Perché chiunque può diventare dall'oggi al domani, senza nessun lavoro preliminare, un personaggio pubblico riconosciuto; e però allo stesso modo qualunque personaggio pubblico può venir trattato da te alla stregua di tu 'fratello, proprio per via della confidenzialità dei mezzi di comunicazione.

Ma proprio questo livello di confidenzialità finisce, paradossalmente, per limare qualsiasi sfumatura, per

cui è difficile per un artista “mettere in chiaro” il momento ironico e differenziarlo dal momento vero; è difficile insomma scindere gli elementi del minestrone social che l’arte in genere e ormai anche lo spettacolo dal vivo, finisce per servire in pasto ai mezzi di comunicazione.

Fare ironia è difficile quanto capire l’ironia

L’ironia è un’arma pericolosa, perché non solo può essere travisata, ma può anche essere sfruttata per far passare pensieri socialmente censurabili. È proprio quel suo voler dire il contrario di ciò che dice (così almeno intende la figura retorica) a renderla melliflua e ambigua. È pur vero però che l’ironia è un buon termometro per l’intelligenza sociale di una nazione. Se ci si ferma allo sberleffo, qualcosa sta andando storto. Se l’ironia è fraintesa, qualcosa sta andando storto. Se l’ironia diventa una scusa, qualcosa sta andando storto.

Il teatro ha il grande vantaggio, riguardo alle espressioni ironiche, di consentire l’aggiustamento del tiro in tempo reale, di avere un feedback istantaneo e di misurare la pressione al sentimento del pubblico. Questo lo rende un mezzo speciale rispetto allo scritto o al video e però lo carica di maggiori responsabilità. A teatro, nel fallimento comunicativo le responsabilità sono sempre condivise e sono a metà tra il “non mi avete capito” e il “non mi sono spiegato”.

Conclusione

Nel teatro, la libertà di espressione non è un dato astratto, ma una pratica relazionale: si misura nella capacità di sostenere il rischio dell’ambiguità, di ascoltare il pubblico e di assumersi la responsabilità della propria intenzione. Quando l’ironia fallisce, il fallimento è equamente condiviso tra il “non mi avete capito” e il “non mi sono spiegato”.

RIFERIMENTI ESSENZIALI

Bruce, L. — riferimenti alla satira politica dal vivo (citato nel testo).

Freud, S. — distinzione tra “serio” e “reale” (citato nel testo).

Roth, J. — La cripta dei cappuccini (opera citata nel testo).

Luci e ombre del trionfo della Stand-up

di Laura Formenti

Stand-up comedian, attrice, autrice

Il contributo esamina l'affermazione recente della Stand-up in Italia nel periodo post-pandemico, mettendo in luce dinamiche di scena, pubblico e linguaggio, nonché tensioni tra politicamente corretto e scorretto. L'analisi si concentra sul ruolo dei social media nella visibilità degli artisti e nel ritorno del crowdwork, sulle difficoltà di traduzione televisiva del genere e sulle possibili traiettorie dei prossimi anni. Uno sguardo al contesto statunitense apre infine una riflessione su libertà di espressione, coerenza e responsabilità artistica.

PAROLE CHIAVE

Stand-up comedy; Italia; social media; crowdwork; politicamente corretto; libertà di espressione; televisione; responsabilità degli artisti; crisi reputazionale

L'autore

Stand-up comedian, attrice, autrice, lavora come stand-up comedian da oltre dieci anni partecipando a diverse trasmissioni televisive: Stand-up, Natural Born Comedian, Le Iene, Italia's Got Talent. Collabora con Serena Dandini nello spettacolo "Vieni avanti cretina". Vince nel 2025 il premio Paolo Villaggio Award, nominata ai Factanza Awards e nel 2024 con il podcast Humor Nero nominata ai Diversity Media Awards e al premio Ilpod. Ha pubblicato con Sperling e Kupfer "L'umorismo non salverà il mondo. Ma salva te dal mondo!"

Introduzione

In questi ultimi anni post-covid si è assistito a quello che sembra essere indiscutibilmente il trionfo della Stand-up comedy nel panorama comico italiano. Dopo un periodo di passaggio in cui, dopo ogni serata comica, si è discusso a lungo sulla differenza tra Stand-up e cabaret e sulla possibilità o meno di interessare il pubblico nostrano a una modalità comica che appartiene più a un mondo anglofono, sembra aver definitivamente sbaragliato la concorrenza questo stile crudo, provocatorio ed essenziale. Almeno in termini numerici e di interesse giovanile. Non esiste più pub, locale, piccolo teatro o bar-pasticceria nelle grandi città in cui non si stia avviando una sperimentazione comica di qualche tipo, a cui viene dato il nome di “serata Stand-up”. Gli esiti sono altalenanti ma il fermento è palpabile così come lo è il ritorno dei giovani a teatro, sopra i palchi e in platea, anche grazie a questo svecchiamento della comicità, che ha fatto e fa ancora storcere il naso a tanti. Ma così avviene sempre il cambiamento. I nuovi aspiranti comedian si sono moltiplicati come Gremlin bagnati dopo la mezzanotte diventano da poche decine a migliaia in meno di cinque anni. La nuova comicità è tutto un proliferare di termini inglesi: open mic, crowdwork, mc...

L'ondata Stand-up è arrivata decisamente in ritardo nel nostro paese, fortemente legato ad un altro tipo di tradizione comica, assumendo tratti peculiari. In Italia politicamente corretto e politicamente scorretto sono quasi arrivati in contemporanea creando uno strano susulto. Quasi una falsa partenza. Pare però che il richiamo a un umorismo più rispettoso delle minoranze sia stato vissuto con fastidio più dai comici di vecchia generazione che dalle nuove leve. Queste ultime hanno trovato spazi di manovra più naturali nella nuova sensibilità o, all'opposto, hanno colto l'occasione per trasgredire anche le regole del pensiero woke, accusandole di essere liberticide. Insomma il politicamente corretto non sembra aver fermato la Stand-up, anzi, l'ha alimentata.

L'offerta si è quindi, soprattutto nell'ultimo anno, moltiplicata assumendo forme diverse. Si affacciano al panorama un numero crescente di comici con necessità



espressive e punti di vista variegati: migranti di prima o seconda generazione, comici queer o disabili e un numero sempre crescente di donne. Resta però ancora predominante ed estremamente seguita in termini di pubblico la figura classica dello stand-up comedian che, mai come adesso, spinge l'acceleratore sul suo ruolo di maschio, bianco, etero, strafottente e politicamente scorretto.

Social media e infrastruttura della scena

I social network, tramutati ormai sempre più chiaramente in social media, sono senza dubbio la principale vetrina, il luogo più adatto per veicolare la Stand-up comedy e una delle componenti che sta più modificando le direzioni della nuova scena comica. Quasi qualsiasi comico è costretto a trovare una dimensione online che gli permetta di rendere visibile e popolare il suo lavoro sul palco. L'interesse per la Stand-up sta anche portando creator web o artisti di altre discipline a tentare la fortuna (o la monetizzazione) sulle assi del palcoscenico. Viceversa i comici sono costretti a pubblicizzarsi autonomamente reinventandosi come creator, podcaster, opinionisti, influencer, strategist presso sé stessi, venditori di pentole ... Con i social media quasi nessuno può limitarsi a fare l'artista ma diventa ormai direttamente responsabile della quantità di pubblico che può garantire ai suoi eventi.

Effetto diretto dei social è sicuramente anche un ritorno massiccio all'interazione con il pubblico. Abbandonato dai comici Stand-up italiani di prima generazione, che auspicavano un lavoro sul testo più raffinato e satirico, è tornato di prepotenza sia nel panorama italiano che internazionale il cosiddetto crowdwork. I motivi sono semplici. Il dialogo diretto e improvvisato con il pubblico risponde all'esigenza di chi partecipa allo spettacolo di sentirsi al centro dell'evento, almeno potenzialmente protagonista. In questo senso indubbiamente il riferimento estero è *Matt Rife*. I suoi spettacoli improvvisati sono un continuo gioco di derisione di un uditorio gioiosamente consenziente e vagamente mitomane.¹ Il crowdwork è poi utile al comico stesso che, riprendendo le improvvisazioni venute meglio con una telecamera e pubblicandole sui propri social, può avere a disposizione materiale

sempre fresco e nuovo da dare in pasto ai follower senza dover bruciare online le battute migliori del proprio repertorio. La possibile deriva di questa tendenza è quella di assistere a serate in cui le domande sono più o meno sempre le stesse: “che lavoro fai?” “sei fidanzato?”. O che gli scambi di battute tra comico e pubblico divengano un lungo purgatorio, in attesa il comico centri finalmente una battuta che gli valga una registrazione social pubblicabile.

Televisione e cicli di attenzione

Il rapporto tra Stand-up comedy e televisione in Italia sembra invece ancora agli inizi. L'attampato pubblico televisivo tende a preferire un tipo di umorismo più classico e nazionalpopolare. Ci sono state diverse sperimentazioni ma i format che hanno provato a includere o costruire intorno ai nuovi comedian hanno spesso un po' addomesticato e depotenziato la portata provocatoria e innovativa che tanto piace alle nuove generazioni. Di fatto snaturandola. Al momento quindi il canale preferenziale di lancio e comunicazione dei nuovi comici resta il web. Non è facile fare previsioni su quello che potrebbe essere il fu-

turo dei prossimi anni per la Stand-up italiana. Alcuni temono che la sovraesposizione sui social potrebbe stancare precocemente il pubblico. Del resto ogni nuova tendenza ha cicli di interesse sempre più brevi ormai. Secondo altri invece, come avvenuto nei paesi che ci hanno preceduto, la Stand-up comedy è appena all'inizio del suo lungo e pervasivo percorso.

Segnali dagli Stati Uniti: libertà di espressione, mercato e responsabilità

Buttare un occhio a quel che è avvenuto nell'ultimo anno in America ci può essere utile per cominciare a ragionare su alcune questioni che a breve potrebbero divenire di attualità anche da noi.

Dopo aver maturato per anni una forte contrapposizione nei confronti del pensiero woke e brandito la bandiera della libertà di espressione la comicità statunitense si trova a relazionarsi con una specie di fuoco amico da parte della politica. La destra che aveva, quando stava all'opposizione, sostenuto il free speech contro i pericoli del “pensiero unico” ora propone il pugno duro contro i comici colpevoli di battute sull'*omicidio Kirk* o sui temi per lei spinosi.²

Un cambio di fronte forse prevedibile da parte dei nuovi politici al potere che intravediamo anche dalle nostre parti. È notizia di quest'anno la denuncia al comico *Daniele Fabbri*, attualmente impegnato a difendersi in una causa a lui intentata dalla nostra presidente del consiglio. Profondamente scossa e psicologicamente provata per essersi sentita appellare scherzosamente “puzzona” da un comico nell'esercizio del suo lavoro.³

In America non è solo la politica a creare scompiglio negli ambienti comici, ma anche le tentazioni economiche. Ha sollevato ampia polemica la decisione da parte di famosi comedian paladini della libertà di espressione come *Louis C.K.*, *Bill Burr*, *Jimmy Carr*, *Dave Chappelle* di partecipare al *festival di Riyad* in Arabia Saudita.⁴ Una enorme operazione che mirava a ripulire l'immagine di un paese che ha ancora grandi problemi con libertà di espressione e diritti umani fondamentali. L'apparente contraddizione tra le posizioni di questi comici nei confronti del free speech, le lamentele rispetto alla “censura woke” in America e la loro partecipazione al festival a fronte di un lauto compenso ha aperto un lungo e interessante dibattito sulla coerenza e responsabilità degli artisti e in particolare dei comici. Quando la comicità non è più puro intrattenimento ma diviene una condivisione personale di punti di vista sul mondo: quanto è necessario che l'agito del comico sia coerente con quanto esprime sul palco? Anche i comedian rischiano crisi reputazionali social come una Chiara Ferragni qualsiasi?

Riassumendo l'indubbio riscontro della Stand-up negli ultimi anni lascia aperte varie ipotesi sulla sua evoluzione e sull'impatto dei nuovi sviluppi politici, tecnologici e sociali. Godiamo per il momento del rinnovato interesse per la comicità in tutte le sue declinazioni e diramazioni che questa esplosione della Stand-up in Italia sta portando con sé.

Note

1. <https://bit.ly/3N7hsnO>
2. <https://bit.ly/3P6CaET>
3. <https://bit.ly/4s9v8O0>
4. <https://bit.ly/4aH3wdn> - <https://bit.ly/4l4RjCU>

Dio è femmina

di Renato Sarti

Direttore artistico del Teatro della Cooperativa di Milano

A partire da un episodio concreto di ricezione critica (o della sua assenza), il contributo riflette sul persistente trattamento “di serie B” riservato al teatro comico ancora nel 2025. Sarti ripercorre il proprio percorso, dalle maschere della Commedia dell’Arte alle esperienze di compagnia, sostenendo che il comico non è evasione ma pratica complessa: nasce dall’osservazione, lavora sull’inaspettato e può incidere socialmente e politicamente quanto, e talvolta più, del tragico perché raggiunge pubblici più ampi.

Attraverso esempi e riferimenti – da Magnani e Totò a Strehler, Eduardo e Beckett – emerge una genealogia in cui la risata convive con il dolore e diventa strumento critico e di vicinanza agli “ultimi”. In chiusura, l’autore invita critici e operatori a riconoscere la professionalità e la responsabilità culturale del comico oltre gli stereotipi televisivi.

PAROLE CHIAVE

teatro comico; risata; drammaturgia; critica teatrale; Commedia dell’Arte; avanspettacolo; satira; pubblico popolare; improvvisazione; Anna Magnani; Totò; Strehler; Eduardo De Filippo; Enzo Jannacci

L’autore

Si forma con Giorgio Strehler (che nel 1991 mette in scena un suo atto unico) e all’Elfo. Nel 1985 è tra i “Comedians”, regia di Gabriele Salvatores, con Bisio, Catania, Orlando, Rossi e Storti. Nel 2002 fonda il Teatro della Cooperativa, collaborando con Storti, Lazzarini, Crippa ed Elio De Capitani. Riceve numerosi premi (Gassman, Hystrio, Enriquez, IDI, Vallecorsi, Riccione), l’Ambrogino d’Oro e una medaglia del Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano. Strehler lo definì “giovane autore che vince premi su premi”.

Un pregiudizio persistente: il comico come “serie B”

Partiamo da un episodio successo l'anno scorso in occasione della ripresa al Teatro della Cooperativa de *La molto tragica storia di Piramo e Tisbe che muoiono per amore*, un mio spettacolo tratto dalla riscrittura delle scene degli artigiani della scalagnata compagnia teatrale del *Sogno di una notte di mezza estate*, inserito più volte in cartellone. Si tratta a mio parere di una delle più grandi lezioni di tutta la storia del teatro comico mondiale, che il pubblico del Teatro della Cooperativa ha dimostrato di gradire moltissimo ma che invece... invece, per l'ennesima volta, non è riuscito ad attirare la presenza in sala di critici o addetti ai lavori.

E il caso di *Piramo e Tisbe* fa parte di un fenomeno che, senza fare l'elenco, riguarda anche altri spettacoli comici per cui ho potuto notare lo stesso tipo di discrasia. Ancora oggi, nel 2025. Partendo da questa constatazione, proviamo a fare una riflessione più generale sul comico, cercando ovviamente di evitare il vittimismo tipico del teatrante. Molte delle persone che dimostrano interesse per la mia attività mi conoscono soprattutto per i testi di carattere storico sull'antifascismo, sulla deportazione nazista, sui bombardamenti di Milano, sulle partigiane e per altri lavori del genere.

Eppure agli inizi il mio percorso di attore, di drammaturgo e di regista è stato contrassegnato soprattutto da tantissimo teatro comico. In sintesi, appena arrivato a Milano, nel 1975, il primo spettacolo a cui ho partecipato come attore al Teatro Uomo è stato, e il titolo dice tutto, *Io clown*; poi corsi su corsi di Commedia dell'Arte (me la cavavo bene come Pantalone); per parecchi anni al Teatro dell'Elfo Salvatores mi ha affidato ruoli da caratterista; poi, nel 1985 ho fatto parte del mitico *Comedians*, con Paolo Rossi, Gigio Alberti, Claudio Bisio, Antonio Catania, Silvio Orlando, il compianto Gianni Palladino e il sodale Bebo Storti, con il quale per anni in seguito ho formato una coppia comica che faceva molto ridere. E riflettere. Riflettere, sì.

Apro una parentesi tanto per capirci: in *Io santo tu beato*, lo spettacolo più divertente che ho fatto con Bebo Storti, Dio era rappresentato da una ballerina brasiliana che cantava, ballava e si dimenava. Questo faceva molto ridere, ma pensiamoci bene: e se tutta, o una parte, del

machismo esistente nascesse anche dal fatto che l'immagine di Dio sia maschile? Le prime divinità (quelle pre-elleniche del Mediterraneo) erano tutte femminili: della natura, della vita, della morte. Fa ridere vedere Dio come donna, perché non si pensa al furto che è stato perpetrato e che non ha poche conseguenze. Chiusa parentesi.

Tecnica dell'inaspettato: mestiere, rischio, pensiero

Questa passione poi, quando ho aperto il Teatro della Cooperativa a inizio millennio, mi ha portato ad affiancare a spettacoli tragici molti altri di carattere comico, anche se ho sempre avuto la sensazione che questi fossero considerati di serie B. Perché? Non lo so esattamente. Sta di fatto che sono assolutamente convinto del contrario: il comico (non solo il teatro comico, ma il comico in generale), in quanto una delle componenti importanti che fanno parte della complessità dell'essere umano, può incidere - mentalmente, spiritualmente, umanamente, politicamente e socialmente! - tanto quanto il tragico. Anzi, a volte può incidere ancor di più perché, come dirò in seguito, è capace di attirare l'attenzione di fasce di popolazione molto più ampie.

Parlo del teatro comico, non di una certa degenerazione televisiva. Parlo di un teatro che parte dalla ricostruzione di una realtà sociale molto precisa, e dalla creazione di personaggi che in quella realtà sono immersi, magari per scardinarla, in modo non convenzionale, inaspettato. L'inaspettato è l'elemento fondamentale nel determinare quello scoppio di ilarità improvviso che nasce dalle viscere ma che, come ogni altro gesto o azione, non può non essere filtrato dall'organo più importante di cui siamo provvisti: il cervello. Ai più può sembrare che la risata sia il risultato di un'improvvisazione che fluisce e sgorga libera, immediata, creata lì per lì. In parte lo è, ma la sua costruzione non può prescindere da una osservazione molto attenta. La battuta è un misto, non sempre decifrabile percentualmente, fra umore e razionalità, fra sensibilità e capacità di leggere il presente.

E poi, sgombriamo il campo: è di gran lunga molto più difficile far ridere. E per di più ho potuto verificare che, ai miei colleghi attori e attrici, molto spesso dà più soddisfazione l'esplosione della risata che un momento di tenuta commovente. Le lacrime che sgorgano per una bat-



tuta tragica o una comica danno sempre la più grande delle soddisfazioni che puoi ottenere sul palcoscenico; insieme agli applausi, sono il premio a cui aspiriamo, e che vale più di ogni critica e di ogni riconoscimento formale. Ma la seconda, la risata, è più immediata, più spontanea, spiazza. È più fragorosa, riempie ed è liberatoria. È anche più elettrizzante, e dà un abbrivio e una eccitazione rara: la battuta con la quale hai fatto vibrare le pareti della sala te la ricordi per tutta la vita. Mi si perdoni i paragoni, ma è come un bel gol realizzato o il primo bacio dato alla morosa.

Genealogie e maestri: tradizioni popolari e “classici”

E c'è qualcosa di molto meno superficiale, e di più profondo, dietro a quella esplosione strana che parte dalle budella. Anna Magnani che, prima di interpretare i film che l'avevano consacrata come attrice drammatica (*Accattone* e *Mamma Roma* di Pasolini, *Roma città aperta* di Rossellini), aveva fatto il varietà più terribile, quello che si può vedere in una delle più belle scene del film *Roma* di Fellini, asseriva che solo la risata la ricompensava di tutte le pene che avevano segnato la sua vita e la sua infanzia, per l'affetto che le era stato negato.

E al di là di questo accenno psicanalitico, tratteggiato con l'accetta, già che ci siamo, e sempre a proposito della Magnani, affrontiamo un altro argomento legato al tema. Ho potuto anche verificare di persona, più e più volte, che spesso gli attori e le attrici specializzati nell'arte comica sono più capaci e predisposti a interpretare poi ruoli drammatici di quanto lo siano quelli del tragico a far ridere. Non è una regola fissa, sia ben chiaro, non vale per tutti: ma la scena di *Roma città aperta* in cui la Magnani viene uccisa è straziante.

E lo stesso, se non di più, vale anche per Aldo Fabrizi, che fino ad allora era stato un divo dell'avanspettacolo capitolino. Del resto, non è una novità. Con le dovute differenze e proporzioni, una cosa del genere era successa anche per Totò e Ciccio Ingrassia: se non fossero stati coinvolti da Pasolini e da Fellini (nei film *Uccellacci e uccellini* e *Amarcord*), certa intelligenza avrebbe continuato a massacrarli indegnamente. Tatti Sanguineti (con rara onestà intellettuale, dolendosi tardivamente) ammise la stupidità e la presunzione con cui, per decenni, lui e altri suoi colleghi dalla penna facile avevano maltrattato questi piccoli eroi che, con l'arma pacifica dello sberleffo, colpivano i potenti e i prepotenti.

Insomma, i comici e le comiche sanno calarsi, con risultati sorprendenti, nelle tragedie e nei drammi. Piccolo elenco personale? Bebo Storti, il famoso Conte Ugucione, che metteva i brividi in *Mai morti*; l'esplosiva Debora Villa, capace di dare profondità al dolore delle donne degli operai deportati nei lager nazisti dopo i grandi scioperi del 1944 in *Matilde e il tram per San Vittore*.

La comicità, diceva il grande Enzo Jannacci, nasce dalla tragedia e questa semplice definizione spiega in modo esemplare la complessità delle cose di cui stiamo parlando. Ed è per questo che gli ultimi della terra, i derelitti della società, i poveri cristi, amano profondamente il teatro comico: perché fa sì rivivere i soprusi che subiscono tutti i santi giorni, ma lo fa con la forza della battuta, e mettendo alla berlina coloro che di quelle vessazioni sono i responsabili: i tanti politici disonesti e ladroni, i truffatori, i corrotti, gli immancabili sfruttatori o gli infiniti sciur padrun da li beli braghi bianchi.

Ricordate la scena del vagone letto di Totò? Magistrale. E il popolo ricambia la vicinanza e l'affetto dell'artista con una riconoscenza altrettanto commovente. Basti vedere la marea oceanica di uomini e donne che segue i feretri di questi equi-

libristi della battuta (i vari Sordi, Govi, Franco Franchi, Franca Rame e Franca Valeri, Troisi, Fo, etc.), come se avessero perso un amico caro, un familiare. A Totò fecero ben tre funerali (il terzo addirittura senza salma!): Napoli era stata privata di un suo figlio adorato.

Il giudizio immediato della sala: l'arte più difficile

L'arte del comico, poi, è più dura di quella del tragico per un altro motivo lapalissiano: se nel buio della sala, mentre fai il monologo dell'*Amleto* o di *Edipo Re* o di *Medea*, tu attore o attrice ti illudi che il pubblico sia tutto assorto, con l'animo straziato, pianga commosso a causa delle tue parole e invece... e invece ronfa... ecco, nel comico questo lusso non è concesso. Il giudizio arriva là, istantaneo. Bocciato o promosso. Ride o non ride. E se imbatti nella serata sbagliata, a ogni battuta che cade nel vuoto, vorresti sotterrarti, sparire. E aggiungo un altro tassello importante, parlando di Strehler e di Eduardo. Che c'entrano? C'entrano eccome. Quali sono stati i due spettacoli che hanno letteralmente lanciato due dei più grandi personaggi del teatro italiano e mondiale del '900? *La tempesta* o *Re Lear*?

Napoli milionaria o *Filomena Marturano*? No. Sono stati rispettivamente *l'Arlecchino servitore di due padroni* e *Sik Sik*, l'artefice magico. Due spettacoli, non divertenti ma esilaranti, con i quali i due Maestri (Eduardo con i fratelli De Filippo) si sono fatti conoscere e soprattutto amare dal grande pubblico.

Io ho avuto la grande fortuna di vedere più volte le prove e diverse repliche de *l'Arlecchino*, e, seduto su uno strapuntino, anche Eduardo De Filippo in *Sik Sik* nel 1980 al Teatro Manzoni di Milano. Fu l'ultima volta che Eduardo portò in scena questa meraviglia, e vi assicuro che fu una esperienza indimenticabile: a fine spettacolo avevo il diaframma completamente dolorante e a pezzi a causa dello sbellicarsi.

La Commedia dell'Arte come fenomeno pop: successo, rischio, sovversione

Altra suggestione? A cosa sono paragonabili i protagonisti della Commedia dell'Arte che imperversarono a partire dalla metà del Cinquecento nel teatro mondiale (che allora praticamente significava l'Europa) e alla quale Benedetto Croce fa risalire la nascita del teatro moderno? Solo ai Rolling Stones e a Bob Dylan nel '900. Perché come questi colossi del rock facevano molti sol-

di; perché da una parte erano osteggiati dal potere, soprattutto quello ecclesiastico (Carlo Borromeo, poi santo, proibiva i loro spettacoli la domenica a Milano perché erano troppo concorrenti alle funzioni religiose); perché rischiavano di finire in gattabuia; perché erano contesi dalle corti di mezza Europa, dalla Baviera, alla Francia (alla corte del Re Sole); perché usavano un linguaggio vocale e fisico nuovo e dissacrante; e, in ultimo, perché portavano un messaggio, di pace e di amore (anche sessuale) altrettanto rivoluzionario (fra l'altro – aspetto non secondario – il vecchio bavoso e avaro Pantalone e lo smargiasso dottor Balanzone venivano puntualmente smascherati e raggirati dagli astuti Arlecchino e Brighella). Non è certo che Shakespeare avesse visto le mirabolanti esibizioni dei nostri comici, ma sta di fatto che, nel *Come vi piace*, il nobile e malinconico Jack, nella foresta di Arden, fa cenno a Pantalone: a conferma che la fama di questa maschera aveva superato la Manica.

Sempre rispetto alla Commedia dell'Arte italiana, vale davvero il caso di citare, come esempio eclatante, il caso di Lope de Rueda che, ai tempi del secolo d'oro del teatro spagnolo, nella metà del XVI secolo, divenne l'autore comico più acclamato del suo paese perché imparò

tutti i trucchi del mestiere. Lavorando con chi? Con la compagnia di Muzio, uno dei tanti capocomici italiani che scorrazzavano sul suolo iberico. Questi commedianti, fra i quali il famoso Zanni bergamasco Alberto Naselli, soprannominato Ganassa, scatenavano, al pari di Mick Jagger e Bob Dylan quattro secoli dopo, l'entusiasmo dei numerosissimi spettatori che gremivano all'inverosimile le piazze in cui si esibivano, ottenevano un successo clamoroso e facevano soldi a palate.

E infine (e questo è il dato che ritengo il più importante ai fini del mio intervento) erano temuti dalle autorità civili ed ecclesiastiche “per gli effetti devastanti che avevano sul popolo”.

E poi non fatevi ingannare. Samuel Beckett, Thomas Bernhard, Ionesco e altri autori moderni ormai ritenuti classici, sono molto più divertenti di come vengono rappresentati in Italia. Tanto per fare un esempio significativo e per non tediare troppo: nel 2008 sono andato a vedere *Aspettando Godot* a Londra con Sir Jan Mckellen. Mi ero preparato a una serata alquanto noiosa, come mi avevano abituato tante versioni nostrane, e invece... e invece autentici boati di risate facevano venire giù il Royal Haymarket Theater. Del resto Franco Lucentini, nella introduzione del testo pubblicato da Einaudi, ci aveva messo inutilmente sul chi va là quando asseriva che il successo di quel lavoro si doveva (non come per *l'Arlecchino* di Strehler o il *Sik Sik* di Eduardo, ma quasi) al fatto che si rideva, si rideva tantissimo.

Il mestiere del comico: rischio, relazione e responsabilità

Tutto questo, in conclusione, semplicemente per dire, e soprattutto sperare, che si possa ingenerare oggi un'inversione di tendenza, e che il mio appello venga colto e rilanciato da chi detiene le leve del potere: una certa elite di addetti ai lavori, critici e operatori. Sì, lo so, il confine labile che separa il teatro comico dal cabaret, per come lo si intende erroneamente oggi (quello televisivo basato sui tormentoni, sulle battute facili e luoghi comuni) è una delle motivazioni che vengono adoperate per le esclusioni da certi circuiti più istituzionali.

Ma so, avendolo provato a lungo, il tantissimo lavoro che c'è dietro a uno spettacolo comico che per di più, a diffe-



renza degli spettacoli di prosa “seri”, non si esaurisce al debutto perché il testo è materia viva, che pulsa e continua a essere aggiornato di sera in sera, a seconda di quelli che sono i problemi e gli umori della gente nella vita fuori, che partecipa, eccome. Non è mummificata.

L'impossibilità di avvalersi del confortevole isolamento offerto dalla cosiddetta quarta parete del teatro borghese, al quale il comico non si può aggrappare, aggiunge un'ulteriore difficoltà alle tante: deve essere pronto a mettersi in gioco, a saper ribattere a tono all'eventuale spettatore spiritosone di turno. Pescecane mangia pescecane: e se non sei lesto, a finire nelle fauci sei tu. Bisogna essere pronti a tutto. Anzi, l'intervento inaspettato che arriva dalla sala, il cellulare che squilla, il colpo di tosse, il guasto o errore tecnico o altri imprevisti diventano un'ottima occasione per improvvisare, invece che un problema.

Al punto che a volte, il comico scafato, senza farsi pizzicare dal pubblico ovviamente, questi imprevisti, questi incidenti di percorso, se li crea appositamente. Si chiamano ferri del mestiere. Un mestiere magnifico ma duro, che non è frutto, come tanti credono, di una fanciullesca eterna e superficiale voglia di cazzeggio; ma è il perpetuarsi di una ricerca, a volte assillante, dovuta a un disagio esistenziale, a un profondo mal de vivre. Non è un caso, difatti, che i temi trattati dai comici partono da problematiche comunque molto serie (dalla parità di genere ai rapporti di coppia, dalla natura alla politica, dalla intelligenza artificiale ai tanti piccoli vezzi e vizi umani) e che molti di essi, da Totò in poi, nel privato, lontano dallo sfavillio e dalle luci della ribalta, siano malinconici, riflessivi. A volte sono silenziosi, altre volte logorroici: che a pensarci bene, in fin dei conti, sono le due facce opposte della stessa tormentata medaglia.

Conclusione

Se la risata è un giudizio immediato e pubblico (promozione o bocciatura in tempo reale) allora il teatro comico è, per definizione, una palestra di precisione e di responsabilità. Riconoscerne dignità critica non significa creare gerarchie tra generi, ma assumere che la complessità dell'umano passa anche da qui: dall'inaspettato che disarmo, dalla battuta che svela, dalla comunità che si crea in sala quando, per un attimo, la verità diventa condivisibile.

Il paradosso della risata: quando l'intelligenza artificiale incontra l'imprevedibilità

di Michele Pio Di Pasquale

Professore di Interaction Design (ABABO). Ricercatore specializzato su architetture per immagini e video AI. Divulgatore etico.

Il saggio esplora il rapporto tra intelligenza artificiale e umorismo, evidenziando il contrasto tra la natura predittiva degli LLM e l'imprevedibilità della comicità. Attraverso la "Piramide dell'Appropriazione" analizza deepfake, satira generativa e "brain rot", mostrando come l'IA produca contenuti ottimizzati per la viralità più che per il significato e resti uno strumento collaborativo, ancora distante da un umorismo autentico.

PAROLE CHIAVE

umorismo algoritmico, Piramide dell'Appropriazione, identità digitale, Italian Brainrot, timing e feedback, embodiment (Incarnazione)

L'autore

Autore, docente di interaction design presso l'Accademia di Belle Arti di Bologna, ricercatore nell'ambito di architetture per la generazione di immagini e video AI in locale. È stato il primo in Italia a realizzare (ottobre 2022) un videoclip musicale costruito interamente con materiale visivo open source e riferimenti generativi basati su identità di celebrità hollywoodiane, anticipando il dibattito sull'uso etico dell'identità digitale nell'arte e nella comunicazione.

Introduzione

Quando vediamo qualcuno cadere, ridiamo... non sempre: se la persona si fa male davvero, la risata diventa preoccupazione. Ma quel millisecondo iniziale, quando il cervello registra la violazione improvvisa delle aspettative fisiche, genera una risposta automatica.

Questo non è un meccanismo linguistico: è un processo radicato nella nostra capacità di simulare costantemente il mondo. Gravità, equilibrio, movimento, causalità. La caduta rompe il modello predittivo. E in quella rottura nasce l'umorismo. La stratificazione dell'umorismo è ricca e complessa, partendo da contesti molto ampi fino a scendere nel *bias* del singolo individuo o categoria. Gli LLM operano su predizione linguistica: (semplificando) quale parola viene dopo? Questo ottimizza per plausibilità statistica e coerenza; invece, per attuare il meccanismo comico, spesso serve esattamente l'opposto: sorpresa, *timing* strategico, rischio. Il problema non è che l'AI non capisca la teoria dell'umorismo, anzi, la spiega perfettamente. È che tra capire ed eseguire c'è un abisso chiamato *feedback loop*.

Un comico sul palco non recita un testo scritto: esegue un sistema dinamico: percepisce la sala, vede chi ride prima, aggiusta *timing* ed enfasi, legge le reazioni in tempo reale, raddoppia o abbandona. Il *timing* perfetto per la *punchline* non è "dopo X parole", ma "quando sento che la tensione è al massimo". E quando si parla di umorismo scritto, la capacità dello scrittore verte proprio nel saper simulare quei tempi di reazione, trasportandoli poi nella tecnica di scrittura.

La ricerca di Naomi Fitter con *Jon the Robot* ha dimostrato che il *timing* appropriato migliora significativamente le valutazioni delle battute.¹ Non è una scoperta: è la conferma di ciò che ogni comico sa istintivamente. Quando nel 2023 *Laugh GPT* mise comici umani contro battute *ChatGPT*, il verdetto fu unanime: "The humor comes from how bad the AI is".²

Uno studio rivelò infatti che *ChatGPT 3.5* produceva solo un set limitato di battute uniche, apparentemente *hard-coded*.³ L'AI, insomma, può classificare, spiegare, generare strutture umoristiche, ma deboli, poiché non può eseguirle nel contesto vivo in cui l'umorismo accade: tempo reale, corpo, relazione, rischio.

Tre Appropriazioni Italiane

Mentre l'AI faticava sul palco, in Italia emergevano tre fenomeni paralleli uniti da un filo: l'appropriazione dell'identità per generare contenuto.

Già nel 2022, un esperimento italiano anticipò il tema dell'appropriazione identitaria: un videoclip musicale per l'artista indipendente *Manero*, realizzato utilizzando come riferimento visivo le identità di due star hollywoodiane e materiale video *Creative Commons*. L'obiettivo era esplorare i limiti tra creazione e riproduzione digitale, ponendo una domanda destinata a diventare centrale: è lecito utilizzare l'identità di qualcuno senza consenso? E in quali termini è possibile definire confini accettabili? Ma non divaghiamo e torniamo sulle derive italiane ad alta visibilità.

1. I deepfake truffaldini

Nel 2024, *Fabio Fazio*, *Alessia Marcuzzi*, *Carlo Cracco* comparvero in spot che non avevano mai girato. Il caso Cracco raggiunse 5 milioni di visualizzazioni.⁴ La Polizia Postale registrò un giro d'affari illegale di oltre 110 milioni di euro.⁵ Nel 2025 arrivò il *voice cloning*, oggi, bastano 5 secondi di voce per attuare una clonazione robusta. Che cosa è nato? Truffatori che imitavano familiari per svuotare conti,⁶ o attuare tecniche complesse di *hacking* sociale. Come scrive la giurista *Şeymanur Yönt*: “Seeing is no longer believing”⁷ o, come ho scritto il 1° gennaio 2025 sul mio profilo Facebook: “Benvenuti nell’era di *Schrödinger*, dove tutto è vero e falso”. La tecnologia ha reso “semplice” replicare volti e voci: appropriazione chiara, danno misurabile, zero consenso.

2. Eman Russ e la zona grigia della satira

Dicembre 2024: l'artista digitale mascherato di Olbia crea “A Natale puoi”, abbracci AI tra rivali impossibili: *Meloni-Schlein*, *Mammucari-Fagnani*, *Berlusconi-Travaglio*.⁸ Le reazioni sono doppie: apprezzamento per la creatività o preoccupazione per le implicazioni etiche.⁹ La differenza con i deepfake? L'intento è satirico, non truffaldino. Ma il meccanismo tecnico è identico: volti reali manipolati, situazioni mai



accadute, assenza di consenso. La satira legittima l'appropriazione? Dove tracciamo il confine? Quanta visibilità e *feedback* a vantaggio ottiene la persona usando dei semplici strumenti *cloud* con un po' di temi *accattivanti*?

3. Italian Brainrot e Skibidi Toilet

Gennaio 2025: “*Tralalero Tralalà*”, uno squalo con scarpe Nike, inaugura *Italian Brainrot* su TikTok.¹¹ Seguono *Bombardiro Crocodilo*, *Ballerina Cappuccina*, creature AI con nomi pseudo-italiani e filastrocche assurde.¹² Il fenomeno esplode globalmente con miliardi di visualizzazioni.¹³ Molti personaggi però non sono italiani: *Tung Tung Sahur* è indonesiano.¹⁴ Il creator romeno di *Ballerina Cappuccina* ammise di ispirarsi a una “visione mitizzata dell'Italia”, non alla realtà culturale.¹⁵ *Italian Brainrot* è figlio di *Skibidi Toilet*, serie *You-Tube* di Alexey Gerasimov (febbraio 2023): toilette con teste umane contro umanoidi con telecamere come testa¹⁶ che, per correttezza, specifico non realizzata con AI ma tramite tecniche di *game engine* 3D. Ma è il senso quello che conta e, entro metà 2025, raggiunge 47 milioni di iscritti e 19 miliardi di visualizzazioni.¹⁷ *Brain rot*, sovraccarico di contenuti di bassa quali-

tà, divenne “Parola dell'Anno 2024 Oxford”.¹⁸ L'analisi è chiara: “Per *Gen Alpha*, “qualità” non significa *polish*, conta la natura virale e partecipativa: episodi di un minuto, azione frenetica, umorismo assurdo.”¹⁹ Qui l'appropriazione è culturale, non personale. L'italianità diventa costume estetico: voci sintetiche, nomi *nonsense*, stereotipi svuotati. Come scrisse *Il Post*: “Non capire le parole non compromette l'umorismo, anzi lo accresce”.²⁰ L'incomprensione diventa meccanismo (*Pingu docet*).

La Piramide dell'Appropriazione

Se volessimo dividere i *campi di applicazione* della stessa tecnologia, li potremmo suddividere in tre livelli, ma con un unico schema ricorrente: l'intelligenza artificiale separa l'identità originale dalla rappresentazione generata. Alla base: i *deepfake truffaldini*, mossi dal profitto, illegali, con danni economici misurabili.

Al livello intermedio: *Eman Russ*, che opera nella zona grigia della satira, tra dibattito etico e ritorno di notorietà (retro feedback).

Al vertice: *Italian Brainrot*, animazioni *nonsense* che generano engagement virale, stereotipizzazione e quel fenomeno che la rete ha ribattezzato “brain rot”.

La differenza non è tecnica, è intenzionale. Ma l'intento basta? E cosa accade quando il contenuto elimina completamente il significato?

Il trionfo del non-sense

Skibidi Toilet e *Italian Brainrot* fanno ridere la Generazione Alpha. È un contesto ristretto della popolazione, ma lascerà un'impronta destinata a durare, perché segna una forma di umorismo propria delle fasce più giovani. Come? Hanno rinunciato al significato. *Skibidi* può significare “stupido”, “figo” o “brutto”, a seconda del contesto. È una parola-riempitivo priva di senso.²¹

L'analisi del fenomeno lo conferma: i fan creano *backstories*, teorie, *fan fiction*. La Generazione Alpha non guarda contenuti: li co-crea.”²² E l'intelligenza artificiale riesce a generare questo tipo di umorismo proprio perché non richiede ciò che le manca: *timing emotivo*, lettura del contesto, incarnazione corporea (*embodiment*), significato. Serve solo velocità, stranezza, ripetizione, partecipazione: un *template* per remix infiniti ma il costo è reale.

Insegnanti hanno iniziato a vietare il gergo di *Italian Brainrot* nelle classi, poiché gli studenti recitano filastrocche *non-sense* durante le lezioni, creando un disturbo sistematico. Genitori segnalano preoccupazione per quello che definiscono un “deperimento mentale”: bambini che trascorrono ore a consumare questi contenuti in *loop ipnotico*.

Il fenomeno è diventato così pervasivo che, nel 2024, la polizia di Mosca ha aperto un'indagine formale su *Skibidi Toilet* per “effetto dannoso sui bambini”, dopo gli appelli di cittadini preoccupati. Le autorità hanno persino nominato un investigatore incaricato di raccogliere materiale sulla cosiddetta “Sindrome di *Skibidi Toilet*”.²³ Non si tratta soltanto di genitori allarmati da contenuti privi di senso, ogni generazione li ha avuti. Il problema sono la scala industriale e la velocità con cui questi contenuti vengono oggi generati dall'intelligenza artificiale e consumati in *autoplay*.

Quando l'umorismo diventa soltanto stimolo algoritmico (privo di significato, contesto e relazione) e un bambino può consumarne migliaia di variazioni in un solo giorno, dobbiamo chiederci: che cosa stiamo costruendo nel loro sviluppo cognitivo ed emotivo?



Il confine che dobbiamo tracciare

L'incapacità dell'intelligenza artificiale di far ridere autenticamente non è un bug da correggere. È un sintomo diagnostico di ciò che le manca: presenza, rischio, incarnazione corporea (*embodiment*).

Quando l'AI ci prova comunque (nei *deepfake* di *Cracco*, negli *abbracci impossibili* di *Russ*, o nel *nonsense* di *Skibidi*) emerge un pattern costante: appropriazione senza incarnazione, esecuzione senza presenza.

Come afferma Frank Pasquale, "i sistemi di intelligenza artificiale devono essere complementari, non sostituire i professionisti."²⁴ Ma quando l'AI simula l'umano (volto, cultura, umorismo) chi decide cosa è accettabile?

Il confine non è tecnico ma etico. L'identità è un dato da processare o un'esperienza da rispettare?

Se è un dato, allora tutto è permesso: *Cracco* promuove qualsiasi cosa, l'Italia diventa squalo con le *Nike*, la Generazione Alpha consuma mille ore di toilette cantanti.

Se è un'esperienza, servono consenso, contesto, relazione, significato. Elementi che l'AI, almeno per ora, non può fornire. La sua natura predittiva è orientata al token successivo: la comprensione contestuale totale resta astratta e tende a dissolversi nel breve periodo.

Sebbene (*spoiler*) qualcosa si stia muovendo nei nuovi paper di *META*. Forse l'AI non sa far ridere perché ridere richiede comprensione del contesto e fiducia reciproca. La fiducia, a sua volta, richiede presenza (o almeno la capacità di reagire in tempo reale ai feedback). E la presenza implica un corpo che può fallire.

Su questo aspetto già sorridiamo (con un misto di tenerezza e scherno) di fronte ai robot che cadono goffamente durante l'apprendimento di nuovi compiti. Ma ciò che davvero serve è una reputazione in gioco, un "io" che si espone. E questo accade solo quando riconosciamo un altro essere come nostro pari. Quando quel corpo viene sostituito da un modello che genera variazioni infinite, senza mai rischiare nulla e senza la consapevolezza della propria battuta, non produciamo umorismo: produciamo ottimizzazione dell'engagement mascherata da intrattenimento.

La mia posizione personale è che le sfide architettoniche rimangano profonde. Finché non vedremo sistemi capaci di integrare autentici model-

li del mondo (*world models*), ossia rappresentazioni interne che simulino dinamiche causali fisiche e sociali, e non soltanto pattern linguistici, la generazione di umorismo autentico resterà fuori portata.

Servirebbero LLM con memoria episodica a lungo termine, in grado di tracciare non solo ciò che è stato detto, ma anche come il pubblico ha reagito a specifici *pattern* retorici durante l'interazione.

Ancora più cruciale sarebbe la pianificazione multimodale in tempo reale: il sistema dovrebbe percepire segnali dall'ambiente (espressioni facciali, posture, latenza delle risate, energia della sala) costruire modelli predittivi delle aspettative del pubblico momento per momento e calibrare dinamicamente timing, enfasi e struttura delle *punchline*. Non a posteriori, ma con latenze inferiori ai 200 millisecondi, per preservare la naturalezza conversazionale.

Tutto ciò implicherebbe un *reinforcement learning incarnato (embodied)*: non un addestramento offline su dataset statici di battute, ma un *loop percettivo-motorio* in cui il sistema impari ciò che funziona con *questa* audience, *in questo* momento, *in questo* contesto. Una forma di *metacognizione comica*: non solo generare la battuta, ma comprendere perché quella battuta dovrebbe funzionare ora, ed essere pronto ad abbandonarla se la sala non risponde.

Fino a quel punto (e siamo lontani anni, forse decenni) l'umorismo generato dall'AI resterà fundamentalmente collaborativo: la macchina come strumento generativo nelle mani di un comico umano che fornisce giudizio, intuizione, rischio. Un *Eman Russ* che usa l'AI per costruire satira impossibile, non un sistema autonomo che sale sul palco. La differenza, in fondo, non è tecnica: è ontologica.

Note:

1. Ricerca Jon the Robot - Timing appropriato (Naomi Fitter)
<https://www.sciencedaily.com/releases/2020/05/200519093413.htm>
2. Laugh GPT San Francisco 2023 + "The humor comes from how bad the AI is"
<https://www.pcguide.com/apps/chatgpt-write-standup-comedy/>
<https://www.washingtonpost.com/technology/2023/06/18/comedians-test-chatgpt-humor/>
3. CleanComedy: Creating Friendly Humor through Generative Techniques
<https://arxiv.org/html/2412.09203v1>

4. Deepfake celebrity italiane - Cracco 5 milioni visualizzazioni
<https://quifinanza.it/info-utili/deepake-truffe-vip-numeri/921318/>
5. 110 milioni euro truffe - Polizia Postale 2024
<https://www.finanza.com/finanza-personale/truffe-finanziarie-crescita-deepfake-social-nel-mirino-italiani>
6. Voice cloning Italia 2025
<https://quifinanza.it/info-utili/deepfake-truffe-ai-dati-italia/921735/>
7. Şeymanur Yönt - “Seeing is no longer believing”
<https://canellacamaia.it/deepfake-la-nuova-sfida-allidentita-personale/>
8. Eman Russ - “A Natale puoi” dicembre 2024
<https://www.galluraoggi.it/cronaca/eman-raus-video-natale-21-dicembre-2024/>
<https://www.lettera43.it/eman-rus-chi-e-autore-video-abbracci-natale-puoi/>
9. Reazioni doppie Eman Russ (creatività vs preoccupazioni etiche)
<https://torinocronaca.it/news/ultime-notizie/430899/e-se-a-natale-tutto-fosse-possibile-gli-abbracci-impossibili-di-eman-russ-spiazzano-il-web.html>
10. Eman Russ - creator romeno “Ballerina Cappuccina” + visione mitizzata
(questa citazione appare più avanti, ma è parte dello stesso caso Eman Russ)
<https://www.geopop.it/italian-brain-rot-trend-meme-nonsense-sul-web-cose-perche-successo/>
11. Italian Brainrot - “Tralalero Tralalà” gennaio 2025
<https://brainrotwords.net/it/blogs/italian-brainrot-characters>
<https://www.fanpage.it/innovazione/tecnologia/abbiamo-lanciato-i-meme-piu-cretini-dei-social-la-storia-degli-italian-brainrot/>
12. Personaggi Italian Brainrot (Bombardiro Crocodilo, Ballerina Cappuccina)
<https://screenworld.it/web-social/cosa-sono-i-meme-italian-brainrot-e-perche-sono-virali-sui-social/>
<https://www.spazio50.org/cosa-sono-italian-brainrot-meme/>
13. Viralità globale Italian Brainrot - miliardi visualizzazioni
<https://www.smilecityitalia.net/home/i-10-meme-piu-virali-del-2025-i-tormentoni-dellanno/>
<https://www.geopop.it/italian-brain-rot-trend-meme-nonsense-sul-web-cose-perche-successo/>
14. Personaggi non italiani - origine indonesiana (Tung Tung Sahur)
<https://brainrotwords.net/it/blogs/italian-brainrot-characters>
15. Creator romeno - “Visione mitizzata dell’Italia” (NY Times)
<https://www.geopop.it/italian-brain-rot-trend-meme-nonsense-sul-web-cose-perche-successo/>

16. Skibidi Toilet - origine febbraio 2023 (Alexey Gerasimov)
<https://screenshot-media.com/culture/internet-culture/skibidi-toilet-lore-explained/>
<https://screenshot-media.com/culture/internet-culture/skibidi-toilet-trend/>
17. Skibidi Toilet - 46 milioni iscritti, 19 miliardi visualizzazioni
<https://caffeyolly.com/skibidi-toilet-the-surreal-youtube-saga-that-won-the-algorithm-and-a-generation/>
18. “Brain rot” - Parola dell’Anno 2024 Oxford University Press
<https://brainrotwords.net/it/blogs/italian-brainrot-characters>
<https://www.geopop.it/italian-brain-rot-trend-meme-nonsense-sul-web-cose-perche-successo/>
19. Analisi Gen Alpha - qualità vs engagement (Creativepool)
<https://creativepool.com/magazine/inspiration/skibidi-toilet-and-why-quality-creative-means-nothing-to-gen-alpha-mediamonh.31472>
20. Il Post - “Non capire parole accresce umorismo”
<https://www.ilpost.it/2025/04/15/meme-italian-brainrot/>
21. “Skibidi” significato variabile - Gen Alpha slang
<https://www.thesetonian.com/article/2025/03/gen-alpha-slang>
22. Fan co-creano backstories e lore
<https://creativepool.com/magazine/inspiration/skibidi-toilet-and-why-quality-creative-means-nothing-to-gen-alpha-mediamonh.31472>
23. Insegnanti vietano gergo / Polizia Mosca indaga
<https://brainrotwords.net/it/blogs/italian-brainrot-characters>
<https://screenshot-media.com/culture/internet-culture/skibidi-toilet-lore-explained/>
24. Frank Pasquale - “AI complementari, non sostitutive”
https://www.ilmessaggero.it/tecnologia/moltofuturo/robot_frank_pasquale_libro_luiss_norme_intelligenza_artificiale-6024173.html

La guerra culturale come spettacolo

di Luca Martera

Documentarista, storico dei mass media e ricercatore internazionale

Tra polarizzazione, cancel culture e piattaforme governate dall'algoritmo, la satira politica recente si è spostata dal bersaglio al dispositivo: indignazione, narrazioni tossiche e spettacolarizzazione del dissenso. Il contributo ricostruisce casi italiani e internazionali in cui libertà di espressione, hate speech e censura, anche infrastrutturale, hanno ridefinito il perimetro del dicibile, fino agli effetti dell'intelligenza artificiale e di una guerra culturale trattata come intrattenimento. Ne emerge una satira più transnazionale e auto-riflessiva, ma anche più esposta a pressioni legali, sociali e tecniche.

PAROLE CHIAVE

satira politica; guerra culturale; libertà di espressione; censura algoritmica; hate speech; cancel culture; cultura woke; rage bait; intelligenza artificiale; stand-up; piattaforme; Italia; Meloni; Vaticano; Trump

L'autore

Dal 1997 realizza come regista e autore speciali e serie per Rai e Mediaset sulla storia dello spettacolo italiano del Novecento. Tra il 2015 e il 2019 ha firmato tre documentari in inglese per l'Italian American Film Forum dei fratelli Russo. Ha pubblicato i saggi "Harlem - il film più censurato di sempre" (La nave di Teseo e Centro Sperimentale di Cinematografia) e "Usurai, Seuttori e Cospiratori" (Belforte). Nel 2024 ha esordito come conduttore della serie Rai "Nel resto del mondo".

Ecosistema post-pandemico e guerra culturale

Come è cambiata la satira politica negli ultimi cinque anni nell'ecosistema mediatico post-pandemico caratterizzato da polarizzazione, cancel culture, cultura woke, nuove forme di censura e un'infosfera basata quasi esclusivamente sull'algoritmo?

Ma intanto di quale parte di mondo stiamo parlando? Secondo il *Democracy Index* del 2024,¹ tre miliardi e mezzo circa di persone vivono in regimi autoritari in cui la libertà di espressione è strutturalmente repressa attraverso la censura di governo e il controllo dei media; un altro 1 miliardo e mezzo circa di persone vivono invece in regimi ibridi in cui formalmente ci sono elezioni e un po' di pluralismo, ma spesso i media sono controllati o intimiditi, l'opposizione è sotto pressione e sono in vigore leggi contro il dissenso. I tre miliardi restanti appartengono al mondo libero delle democrazie effettive e si tratta di 25 paesi su 167 totali.

Tuttavia, anche in questi paesi - quelli anglosassoni in testa - lo scenario è profondamente mutato a causa della madre di tutti i paradossi secondo il quale “non si può più dire niente” ma “in realtà si può dire tutto”. Come e dove? Facendo scrolling compulsivo sullo smartphone, inseguendo quella eccitazione immediata indotta dal meccanismo colaudatissimo del “rage bait”² a cui segue la curiosità di sapere come gli altri hanno commentato l'evento o la notizia. Amici, conoscenti o commentatori anonimi non importa, l'importante è seguire il trend. Che importa poi se si commenta solo il titolo acchiappa-clic, visto che leggere l'articolo richiede troppa fatica, a maggior ragione se il link si trova poi confinato nel primo commento o addirittura è “impossibile da leggere” per via dell'abbonamento da sottoscrivere.

Cosa c'entra il diritto di satira, la libertà di espressione e la censura delle opinioni con tutto questo? Tutto e niente. Da anni la satira è meno ideologica e, dopo la pandemia, molti autori hanno smesso di “fare satira su un partito” per iniziare a fare satira sulla comunicazione stessa, sui meccanismi di indignazione e sulle “narrazioni tossiche”. Questo perché è diventato quasi impossibile non essere “inghiottiti” da una delle due polarizzazioni. Il risultato è un tipo di satira che prende di mira sia populistici sia progressisti iper-ideologici, ironizzando



sulla facilità con cui tutti pretendono di avere ragione e smascherando nel contempo la spettacolarizzazione del dissenso col linguaggio dei media stessi (reaction video, meme, format TikTok, shoutcast).

Si chiama “guerra culturale” e sta a indicare un insieme di conflitti simbolici, mediatici e politici che non riguardano (solo) leggi o economia, ma soprattutto valori, identità, linguaggi e norme sociali. È una lotta su che tipo di società si vuole costruire e su chi ha il potere di definirne i significati. Di fronte a uno scenario simile, viene però da chiedersi se ci sono ancora spettatori nel cosiddetto mondo libero - appartenenti, in particolare, a quelle nicchie colte, emotivamente mature e fondamentalmente atee (non chiamatele radical chic, per favore) - disposti a inseguire in localini, teatri e palazzetti dello sport stand-up comedians che pretendono di denunciare queste storture.

Verrebbe da rispondere di sì, stando ai tour globali di comici come Andrew Schulz, Bo Burnham, Louis CK, Ricky Gervais, Ali Wong, Hannah Gadsby. Va da sé che allo spettatore pigro e analfabeta funzionale - che al cinema e al teatro non ci è andato mai e non ha mai comprato libri, quotidiani e riviste - non resta quindi che commentare sui social, illudendosi di essere protagonista, esibendo la sua fettina di narcisismo patologico. Se da un lato però la ripresa di qualsiasi tipo di sciocchezza può diventare una forma di spettacolo istantanea attraverso i reel, dall'altro il turbocapitalismo delle big tech companies continua a fare il suo lavoro con una martellante agenda setting globale che continua a dettare i tempi che deve avere il ciclo di una notizia, non importa se complessa, drammatica, scandalosa, sconvolgente o di genere grand-guignol. L'importante è vendere, alimentando la coazione a ripetere del desiderio-bisogno-soddisfazione a portata di clic.

A tutto questo si devono però aggiungere gli altri due fattori di pericolo - fake news e intelligenza artificiale - per completare un quadro che prima del periodo post-pandemico sarebbe risultato fantascientifico. Risulta consolatorio, in tal senso, cercare in qualche romanzo o film del passato moniti e premonizioni di quello che siamo diventati. È il caso del film *Idiocracy* del 2006 in cui si immagina una società futura dominata dall'ignoranza, dalla volgarità e dalla stupidità al punto che la rivista Rolling Stones lo ha incluso in una lista di film che avrebbero predetto l'ascesa di Trump.³ Nonostante lo spunto efficace, il film non mantiene le promesse e si lascia dimenticare facilmente, a maggior ragione perché la

realtà ha abbondantemente superato qualsiasi “fantasia nerd di sceneggiatore wasp” con l’agenda quotidiana a base di insulti ai media non allineati e firme di decreti operativi del presidente degli Stati Uniti, Donald Trump, in carica per il secondo mandato dal gennaio 2025.

E proprio a Trump si era ispirato Bob Gale, lo sceneggiatore del secondo episodio di *Ritorno al futuro* del 1989, per il personaggio di Biff Tannen immaginato nella realtà alternativa come un anziano e cinico tycoon. Poca cosa, comunque, rispetto alla fantapolitica diventata realtà con il video, noto con il titolo di *Gaza Riviera*, realizzato con l’intelligenza artificiale e postato nel marzo 2025 su Truth e Instagram, che immagina la striscia di Gaza come un esclusivo resort in cui Trump e il premier israeliano Benjamin Netanyahu si sollazzano con la pancia al sole.⁴

Realizzato con intenti satirici, il suo autore, Solo Avital, filmmaker di Los Angeles, mai avrebbe immaginato che si sarebbe trasformato in un video di propaganda dopo essere stato condiviso dai canali social di Trump per gloriarsi del suo ruolo di pacificatore nel conflitto tra Israele e Hamas e nel contempo di imprenditore che alletta gli investitori per “tremendous” affari immobiliari nella Striscia che verrà. Questo video è già e sarà per i posteri storia con la S maiuscola per le sue mille implicazioni etiche ed estetiche.

Tuttavia, può essere utile elencare quegli altri casi sul rapporto satira-censura in materia politica e religiosa che negli ultimi anni hanno fatto esplodere certe contraddizioni in seno ai meccanismi che governano i media di oggi. Va detto che però anche prima di Donald Trump, la satira si era già globalizzata, avendo reso familiare a un pubblico ovviamente più informato temi come l’incompetenza istituzionale, la manipolazione dell’opinione pubblica, la persecuzione di minoranze culturali e il crollo di fiducia nelle autorità scientifiche e mediatiche.

Casi globali 2021–2025: satira, protesta e repressione

Nel 2021 il comico di stand-up Munawar Faruqi è stato arrestato a Indore (India) per una presunta offesa ai sentimenti religiosi indù, prima ancora di finire lo spettacolo. Il comico è rimasto in carcere per settimane fino a quando la Corte Suprema gli ha concesso la libertà su cauzione.⁵



Nel 2021 il comico americano Dave Chappelle ha pronunciato battute nel suo special *The Closer* di Netflix sui transgender, scatenando le proteste di attivisti e di una parte dei dipendenti del gruppo.⁶ Lo speciale non è però stato rimosso dalla piattaforma, che ha difeso quella di Chappelle come espressione di libertà artistica.

Tuttavia, il dibattito è continuato negli anni seguenti e altri comici, come Michelle Buteau nel suo special del 2024, hanno criticato pubblicamente l'uso di materiale anti-trans, definendolo “non solo non divertente ma pericoloso”.⁷

Nel 2024 il comico tedesco Sebastian Hotz (detto “El Hotzo”) è stato processato per un post pubblicato dopo l'attentato a Donald Trump nel 2024, in cui usava un'immagine iperbolica, dicendosi soddisfatto per la morte dei “fascisti”.⁸ La richiesta del pubblico ministero di multarlo per il reato di istigazione all'odio non è passata ma il tribunale di Berlino lo ha assolto, riconoscendo che si è trattato di satira politica, al più di cattivo gusto.

Nel 2025 il comico brasiliano Leo Lins è stato condannato da un tribunale di San Paolo a otto anni di carcere per alcune battute pronunciate nel suo show del 2022 considerate razziste e discriminatorie verso persone nere, indi-

gene, LGBTQ+ e con disabilità.⁸ Secondo il giudice che ha emesso la sentenza, la comicità di Lins ha incitato all'odio e alla discriminazione mentre invece “la dignità umana deve prevalere sulla libertà di espressione”.

Il caso ha diviso l'opinione pubblica con una parte favorevole all'applicazione delle leggi contro l'hate speech e l'altra critica per un precedente così pericoloso.

Un caso simile ha riguardato l'autore di *Father Ted*, il comico irlandese Graham Linehan, arrestato a Londra per alcuni post critici su X verso le persone trans.⁹

Il caso ha scatenato un dibattito molto acceso con i sostenitori da un lato che parlano di “criminalizzazione delle opinioni e della satira” e i critici dall'altra che vedono in Linehan un esempio di come la comicità possa trasformarsi in campagna persecutoria contro un gruppo vulnerabile. Dopo la scarcerazione, per Linehan si attende la sentenza finale, ma a livello mediatico è uno dei casi più discussi sui limiti della “comicità” online.

Altri casi rilevati negli ultimi cinque anni hanno riguardato processi e intimidazioni a fumettisti e vignettisti satirici in vari Paesi (Polonia, Turchia, Medio Oriente) per oltraggio alla religione o ai simboli dello stato e diverse nor-

mative sull'hate speech sono state estese anche contro meme, sketch e stand-up, creando quella zona grigia in cui un comico rischia procedimenti penali per una battuta.

Trump 2.0 e censura “infrastrutturale” delle piattaforme

Tornando a Donald Trump, se i suoi attacchi espliciti rivolti ai conduttori mainstream dei late night show hanno generato ondate di sdegno,¹⁰ dall'altra c'è un'offerta di satira più aggressiva che ha trovato nel web la vera libertà attraverso podcast, stream Twitch, canali YouTube indipendenti, animazioni low-budget e spettacoli di comedy underground.

Qui c'è meno paura del “linciaggio digitale” e più apertura a temi tabù: il politically incorrect è tornato, ma in modo intelligente, autoriale, auto-riflessivo, facendo anche ricorso a deepfake satirici, voice AI, filtri e avatar. È un tipo di satira performativa, che si consuma in pochi secondi ma che ha un impatto virale altissimo. Tuttavia, la non più nuova forma di censura legata all'algoritmo è ormai connotata alla natura “infrastrutturale” del web attraverso la “demonetizzazione”, lo shadow banning, la limitazione della reach, la mode-

razione automatica errata e la dipendenza dagli sponsor.

Conoscendo bene questi meccanismi, molti podcaster e comici online hanno incluso nei loro show una satira sulla censura stessa, spesso ironizzando su “non posso dire questa parola, quindi... beep”, “questa battuta non esiste perché l'algoritmo la odia”, “questo video verrà sicuramente de-rankato, quindi saluto i pochi che lo vedranno”.

Italia: precedenti, auto-censura e confini giuridici della satira

E in Italia qual è la situazione? Se molte delle considerazioni fatte a livello internazionale, valgono anche per il nostro paese, ciò è dovuto al fatto che siamo stati anche “avanguardia” con un capo del governo che ha attaccato pubblicamente un comico nel 2002 (Berlusconi e l'editto bulgaro nei confronti del comico Daniele Luttazzi), una tv pubblica che ha chiuso uno show satirico dopo appena una puntata (*Raiot* di Sabina Guzzanti nel 2003) e un corto circuito definitivo dovuto a un ex comico che ha fondato un partito politico di massa nato sul web (Beppe Grillo e il Movimento Cinque Stelle dal 2007 fino a oggi).

Con l'elezione a capo del governo della coalizione di centrodestra di Giorgia Meloni nel 2023, polemiche, scandali e censure sulla libertà di espressione sono andate a toccare molti altri ambiti, relegando le produzioni satiriche (quelle poche ancora rimaste nei vari media) a contentino per quei pochi spettatori ancora in grado di capirle e apprezzarle. Non sono mancate però autentiche perle di satira involontaria come le dimissioni in diretta tv del Ministro della Cultura, Gennaro Sangiuliano, scaturite dalla sua relazione adultera con una collaboratrice.

O ancora: la cancellazione per "ragioni editoriali ed economiche" all'ultimo momento dell'intervento dello scrittore Antonio Scurati che avrebbe dovuto leggere su Raitre un monologo antifascista per il 25 aprile 2024. Il caso del "martire" Scurati è analogo a quello del 2021 con protagonista il rapper Fedez che aveva pubblicato l'audio di dirigenti della Rai che gli chiedevano di ammorbidire o togliere i passaggi dai suoi testi sui politici al Concerto del Primo Maggio. Sono due esempi non satirici che però hanno costretto all'autocensura molti comici al fine di evitare shitstorm, querele o richiami interni.¹¹

Nel frattempo, però la giurisprudenza ha ridisegnato i confini del diritto di satira con una sentenza della Cassazione penale del 2024, in base alla quale si è stabilito che si possono usare toni iperbolici e feroci, mantenendo un minimo di coerenza con la

funzione di critica sociale, senza sconfinare nel reato di diffamazione. Caso nato in seguito alla multa per affissioni abusive a un Cittadino, che aveva accusato un Comune di collusione con la mafia, invocando il diritto di satira.¹²

Un caso a sé è, infine, quello che riguarda la già citata presidente del Consiglio Giorgia Meloni, donna-madre-cristiana con figlia avuta fuori dal matrimonio con Andrea Giambruno, pizzicato da Striscia la notizia in un fuorionda in mondovisione mentre organizzava un “threesome” con una collega giornalista.¹³

Giorgia Meloni ha neutralizzato qualsiasi tipo di critica nei suoi confronti, non solo usando gli stessi strumenti dei suoi hater (in questo caso, mollando il suo compagno via Instagram come un’adolescente qualsiasi) ma soprattutto facendo sfoggio delle sue efficaci doti attoriali non comuni ereditate dalla nonna paterna Zoe Incrocci, caratterista comica di tanto cinema italiano del Dopoguerra. Smascherata da un esperto di genealogia,¹⁴ Meloni è tutt’altro che un “underdog” come ha voluto sempre far credere, risultando imparentata attraverso la nonna Zoe anche al di lei fratello Agnore, celebre sceneggiatore della commedia all’italiana in coppia con Furio Scarpelli.

Tuttavia, non mancano le gaffes come lo scherzo al telefono di due comici russi che si sono spacciati per leader di un paese africano e l’hanno interrogata per oltre 30 minuti sulla sua politica estera.¹⁵ L’episodio ha portato alle dimissioni del consigliere diplomatico Francesco Maria Talò per non aver verificato l’identità dei due comici. Che erano veri russi e non i foggiani Pio e Amedeo che Meloni non fa mistero di apprezzare molto, così come i fumetti fotografici di Federico “Osho” Palmaroli, premiato dall’esecutivo di centrodestra addirittura con la nomina a consulente scientifico di una mostra sul Futurismo.¹⁶

Seppur imitata da un totale record di dieci comici da quando ricopre posizioni di potere, Giorgia Meloni non ha mai querelato nessuno di loro, ma ha dato il via libera a un suo legale per querelare il comico romano Daniele Fabbri, nel 2024, per una battuta.¹⁷ Il procedimento è ancora in corso e non si sa ancora (alla data di questo scritto) se si andrà a processo.



Vaticano e cortocircuiti globali: legittimazione, propaganda, mercato

Del territorio italiano fa parte anche lo stato più piccolo del mondo, il Vaticano, che ha ospitato nel 2024 un incontro tra *Papa Francesco* e oltre un centinaio di comici provenienti da tutto il mondo, tra cui gli americani Whoopi Goldberg, Jimmy Fallon, Chris Rock, Stephen Colbert e Conan O'Brien e gli italiani Roberto Benigni, Corrado Guzzanti, Luciana Littizzetto ed Enrico Brignano.

Papa Francesco, sottolineando il dono del *far ridere* come prezioso e fondamentale, ha aggiunto che la comicità può portare serenità, speranza e sollievo in un mondo spesso pesante e oppresso da guerre, crisi, disuguaglianze.¹⁸ Uno dei pochi a non accettare, né tanto meno gradire, l'invito del Papa è stato il comico inglese, dichiaratamente ateo, Ricky Gervais che ha così spiegato su X la sua scelta: "Sono stato invitato ma ho educatamente rifiutato. Non è proprio il mio ambiente".¹⁹

In conclusione, restando in tema di cortocircuiti mediatico comico-satirici, nel decennale della strage della redazione di Charlie Hebdo, una pattuglia di famosissimi

simi comici di lingua inglese ha pensato bene nel 2025 di andare ospite alla prima edizione del *Festival della Comicità* in Arabia Saudita, allettati da un ingaggio a sei zeri. Al *Riyadh Comedy Festival* si sono esibiti tra gli altri Dave Chappelle, Louis C.K., Bill Burr, Kevin Hart, Pete Davidson. All'accusa di essere complici di un'operazione di propaganda promossa da un paese islamico che censura la libertà di espressione e che cerca di ripulire la propria immagine di regime autoritario, Pete Davidson ha risposto che è "un evento come un altro" e *Jim Jefferies* che "non è la mia cazzo di battaglia". *Marc Maron*, che non ha ricevuto l'invito, si è invece domandato se "Il tizio che pagherà i comici è lo stesso che aveva pagato quel tizio per fare a pezzi Khashoggi e ficcarlo in una cazzo di valigia. Ma ci si diventerà lo stesso!"²⁰

Conclusione

L'ultimo quinquennio mostra che il conflitto simbolico non è più solo "tema" della satira, ma il suo ambiente operativo: un'arena in cui il giudizio morale, la pressione delle piattaforme e la logica della visibilità riscrivono continuamente le regole. In questo contesto, la libertà di satira

non si gioca soltanto in tribunale o nei palinsesti, ma nei dispositivi tecnici che decidono cosa circola, come circola e per quanto tempo. Capire la guerra culturale come spettacolo significa, allora, leggere la satira come un termometro (e spesso come un detonatore) dell'ecosistema mediatico contemporaneo.

Note:

1. Democracy Index del 2024: <https://www.eiu.com/n/campaigns/democracy-index-2024/>
2. Articolo *Per l'Oxford Dictionary 'rage bait' è la parola dell'anno*, Ansa News 112.2025: https://www.ansa.it/sito/notizie/mondo/2025/12/01/per-loxford-dictionary-rage-bait-e-la-parola-dellanno_ef7d03c4-529e-46a4-9909-2e00117faf03.html
3. Articolo *'Idiocracy' 2016: 20 Movies That Predicted Trump's Rise*, Rolling Stones 12.08.2016:
4. <https://www.rollingstone.com/tv-movies/tv-movie-lists/idiocracy-2016-20-movies-that-predicted-trumps-rise-251803/>
5. Articolo *Trump Gaza AI video creators say they intended for it to be satire and don't know how Trump found it*, Fortune 10.03.2025: <https://fortune.com/2025/03/10/trump-gaza-ai-video-creators-solo-avital-ariel-vromen/>
6. Articolo *Supreme Court grants bail to comedian accused of hurting religious sentiments*, End blasphemy laws 16.02.2021: <https://end-blasphemy-laws.org/2021/02/supreme-court-grants-bail-to-comedian-accused-of-hurting-religious-sentiments/>
7. Articolo *Dave Chappelle hosts 'SNL' tonight. Here's a timeline of controversies surrounding his jokes about transgender people*
8. CNN News 12.11.2022: <https://edition.cnn.com/2022/11/12/entertainment/dave-chappelle-transgender-controversy-timeline-cec>
9. Articolo *Michelle Buteau Slams Dave Chappelle's Anti-Trans Jokes in New Netflix Special: We Can 'Tell Stories and Not Disparage Whole Communities'*, Variety 31.12.2024: <https://variety.com/2024/tv/news/michelle-buteau-slams-dave-chappelle-anti-trans-jokes-netflix-special-1236262678/>
10. Articolo *German court acquits satirist over social media post following Trump assassination attempt*, AP News 23.07.2025: <https://apnews.com/article/germany-satirist-trump-assassination-attempt-trial-0ebb07d8d84566ca544ca819fb4ee826>
11. Articolo *Brazilian comedian sentenced 8 years in prison for 'bigoted jokes'*, The Washington Post 7.07.2025: <https://www.washingtonpost.com/world/2025/06/07/brazil-comedian-leo-lins-free-speech/>
12. Articolo *Graham Linehan: Who is the Father Ted comedy writer arrested for X posts?*, ITV News 3.09.2025: <https://www.itv.com/news/2025-09-03/graham-linehan-who>

is-the-father-ted-comedy-writer-arrested-for-x-posts

13. Articolo *Why is Trump so obsessed with Jimmy Kimmel and US late-night TV shows?*, The Guardian 20.09.2025: <https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2025/sep/20/trump-jimmy-kimmel-late-night-tv-shows>

14. Articolo *Biagio Izzo e la polemica sul presepe vivente con Paolantoni su Rai 2: Chiediamo scusa volevamo solo far divertire*, La Repubblica 13.01.2024: https://www.repubblica.it/spettacoli/tv-radio/2024/01/13/news/biagio_izzo_e_la_polemica_sul_presepe_vivente_con_paolantoni_su_rai_2_chiediamo_scusa_volevamo_solo_far_divertire-421871577/

15. Articolo *Satira, Cassazione: «Va valutato il contesto e può sottrarsi all'obbligo di riferire fatti veri»*, FNSI 13.06.2024: <https://www.fnsi.it/satira-cassazione-va-valutato-il-contesto-e-puo-sottrarsi-allobbligo-di-riferire-fatti-veri#:~:text=In%20un'ordinanza%20del%20marzo%202024%20la%20suprema,a%20una%20vicenda%20di%20rilevante%20interesse%20pubblico%2C>

16. Articolo *Meloni lascia Giambruno con un post sui social dopo i fuorionda di Striscia la notizia*, Il Foglio, 20.10.2023: <https://www.ilfoglio.it/politica/2023/10/20/news/meloni-lascia-giambruno-con-un-post-sui-social-dopo-i-fuori-onda-di-striscia-la-notizia-5809771/>

17. Articolo *Giorgia Meloni: Il teatro nel sangue, ecco chi erano i nonni della premier*, L'Espresso: <https://lespresso.it/c/politica/2022/12/2/giorgia-meloni-il-teatro-nel-sangue-ecco-chi-erano-i-nonni-della-premier/38532>

18. Articolo *Il consigliere diplomatico di Meloni si è dimesso*, Il Post: <https://www.ilpost.it/2023/11/03/francesco-talo-consigliere-diplomatico-meloni-dimesso/>

19. Articolo *Futurismo alla Gnam. Osho conosce i desiderata di Marinetti*, Il Giornale dell'Arte 29.10.2024: <https://www.ilgiornaledellarte.com/Articolo/Futurismo-alla-Gnam-Osho-conosce-i-desiderata-di-Marinetti>

20. Articolo *Definì «puzzona» Giorgia Meloni, il comico Daniele Fabbri querelato: «Chiesti 20mila euro per battute da terza elementare» – L'intervista*, Open 13 marzo 2025, <https://www.open.online/2025/03/13/daniele-fabbri-querela-giorgia-meloni-puzzona-intervista/>

21. Video *Ecco il monologo per cui la Meloni mi ha querelato*, Youtube 23 mar 2025: https://www.youtube.com/watch?v=86sE_saiN6Q

22. Articolo *Papa Francesco ai comici: «È più facile ridere insieme che da soli»*, Dicastero per la Cultura e l'Educazione Vaticano 14.06.2024: <https://www.dce.va/it/news/2024/papa-francesco-ai-comici-e-piu-facile-ridere-insieme-che-da-soli.html#:~:text=In%20Sala%20Clementina%20oggi%2C%20venerd%C3%AC,Educazione%20e%20per%20la%20Comunicazione>

23. Post *I was invited but I politely declined. Not really my scene*. Ricky Gervais, X 14.06.2024: <https://x.com/rickygervais/status/1801713827417063427>

24. Articolo *Saudi Arabia: Riyadh Comedy Festival Whitewashes Abuses*, Human Rights Watch 23.09.2025: <https://www.hrw.org/news/2025/09/23/saudi-arabia-riyadh-comedy-festival-whitewashes-abuses>
25. Articolo *Marc Maron, Human Rights Watch and others slam Saudi comedy festival*, NPR 27.09.2025: <https://www.npr.org/2025/09/27/nx-s1-5555462/saudi-comedy-festival-chappelle-hart-maroon>

Cent'anni di Dario Fo: quando ridere era un atto politico

DI ANTONELLO TAURINO

ATTORE, DOCENTE, SEGRETARIO E CO-FONDATORE DELL'OSSERVATORIO
FELDMAN



Come suggerito sul retro di copertina, il 2026 è l'anno del centenario della nascita di Dario Fo, e *Osservatorio Feldman* ha pensato di cogliere l'occasione, dedicando a lui il prossimo *Report* del 2026. Cento anni vogliono dire sì, ricorrenze, quindi mostre, eventi, spettacoli, convegni... ma qui vorremmo prenderci giusto lo schiribizzo di buttar lì anche qualche domanda, magari impegnativa, forse provocatoria, se non proprio scomoda: cosa può dire, a noi comuni mortali che nel 2026 dibattiamo di umorismo o saliamo sul palco, l'alto magistero d'un artista che ha passato non poca parte della vita a dribblare attacchi censori alla sua opera?

Per *Osservatorio Feldman* questo a Fo non è solo un omaggio d'annata: è una scelta di campo, una lente che permette di interrogare il rapporto tra umorismo, potere, controllo culturale e linguaggio popolare. Esattamente il terreno in cui l'*Osservatorio* si muove, promuovendo il dialogo tra prospettive storiche, sociali e cognitive sull'esperienza del comico. Quindi, questi miei *two cents* stanno lì, in mezzo: da una parte le celebrazioni, la macchina culturale che doverosamente si muove per ricordarlo; e dall'altra il quesito vero: in che modo l'esperienza di Dario Fo con la censura può illuminare il dibattito sul tema più caldo della comicità contemporanea, oggi che i divieti sono più tecnologici, più legali, più incomprensibili... ma spesso altrettanto efficaci?

Molte iniziative, tra quelle qui elencate, vanno in questa direzione. Se invece di ridurre a "santino" Fo, queste celebrazioni riescono anche a rimettere in discussione il rapporto tra satira e potere, allora non stiamo omaggiando il passato, ma toccando un nervo ancora scoperto e vivissimo, su cui l'*Osservatorio* intende focalizzarsi nel prossimo 2026.

Le iniziative

L'Umbria innanzitutto sarà il cuore delle celebrazioni, con un'intensa programmazione, anche internazionale, promossa e organizzata dalla *Fondazione Fo-Rame* (presieduta dalla nipote Mattea Fo) e da *Alcatraz, la Libera Repubblica culturale* (centro di ricerca fondato con Franca Rame, e ora guidato dal figlio Jacopo). La Regione ospiterà vari eventi, da marzo 2026 a marzo 2027 (con alcune anteprime già avviate ad ottobre 2025), tutti con lo scopo di omaggiare la versatilità dell'artista: si parte dalla Rocca di Spoleto, con una mostra che raccoglie le opere scenografiche

di Fo utilizzate nei suoi spettacoli; poi, la ripubblicazione di molte sue opere contestualmente alla partecipazione della Regione Umbria al *Salone del Libro* di Torino (a ricordare la valenza anche “solo” puramente letteraria di quello che è, comunque, sempre un Premio Nobel...); l’ambizioso progetto “*100 anni per 100 Paesi*”, che punta a organizzare non solo 100 eventi diffusi sul territorio nazionale, ma soprattutto, almeno altri 100 eventi nei 100 stati del mondo dove l’opera di Fo e Rame è più viva. Sì, perché Dario Fo e Franca Rame sono i nostri Shakespeare o Molière: semplicemente, i drammaturghi italiani più rappresentati all’estero. Si aggiunga: un convegno che si svilupperà in più giorni e più città italiane, il riallestimento di un classico come *Morte accidentale di un anarchico*, con Lodo Guenzi e la regia di Giorgio Gallione... e ancora masterclass, giornate di studio, proiezioni, produzioni audiovisive, laboratori, edizioni critiche, ristampe speciali, podcast, incontri in biblioteche e università... insomma, una quantità di iniziative che rende evidente quanto Fo sia un autore che continua a generare pratiche, linguaggi, e forme di trasmissione culturale.

L’eredità

Ma è possibile definire più in dettaglio in che cosa Fo, oggi, sia maggiormente vivo e presente? Be’, nel repertorio dei giovani attori e *stand-up comedians* italiani sono ben presenti tecniche attoriali “foiane” (fra tutte, il *grammelot* - magari senza il portato di consapevolezza sulle sue origini storiche -, di cui Fo tenne una mirabile lezione all’annuale *Conferenza internazionale sull’Umorismo* che per la prima volta si tenne in Italia, a Bertinoro, nel 2002, organizzato dall’Università di Bologna), ma anche tanto altro. “*Mistero Buffo*”, per esempio, è germe fondante per qualunque successiva *performance* con in scena un solo attor comico a raccontare temi quantomeno distanti da una fruibilità di leggero intrattenimento; e pur tuttavia, mai di “nicchia”: Fo, cioè, non inventa certo lo spettacolo comico “solista” (in una tradizione del *mattatore* che va da Petrolini a Walter Chiari), ma è il primo nel dopoguerra a trasformarlo in teatro politico di narrazione, dove il comico in scena non intrattiene, ma analizza e critica il potere (e anche Gigi Proietti, con esiti diversi, celebrò esplicitamente la derivazione del suo “*A me gli occhi... please*” da quel modello).

“Satira” è anagramma di “risata”, quanto “attore” di “teatro”: senza *Mistero Buffo* e senza le opere politiche di Fo/Rame, in Italia il teatro di narrazione civile, e tanta parte del recente filone di comicità “estrema” e “corrosiva”, sarebbero difficilmente immaginabili nella forma attuale. Perché Fo ha legittimato il palco come spazio di contro-narrazione politica affidata a un solo corpo e a una sola voce, che è molto più di un “matto/mattatore”: pur restando giullare, assume a soggetto che produce discorso storico e sociale. È quindi da lui che prende forma il modello del *teatro civile di narrazione*, in cui si collocano, con linguaggi propri, autori come Paolini, Celestini, Baliani, Pesce... che operano in uno spazio teatrale che Fo ha contribuito a rendere culturalmente praticabile. E da qui arriva anche l’eredità simbolica che normalizza l’irriverenza e la critica al potere come possibilità estetica, ora anche *pop*, nel lavoro del comico: un umorismo che arriva a colpire Stato, Chiesa e Potere, ma in forme linguistiche proprie delle classi più umili. Dopo di lui, l’aggressività satirica non è più un’anomalia, ma un’opzione riconoscibile, una possibilità espressiva, un modo di stare in scena: tanti graffi urticanti del teatro politico e della *stand-up* contemporanea agiscono in questo campo aperto che lui ha reso “popolare”, nell’accezione primigenia del termine. Chiaramente, per noi il punto, non è stabilire una genealogia obbligata né distribuire patenti di discendenza, ma Dario Fo ha contribuito a rendere pensabile una certa postura del comico, definendo il palco come luogo in cui il riso diventa discorso critico: ed è questo un terreno che l’*Osservatorio* intende continuare a esplorare (come nasce, come si trasmette, come cambia...). Perché se Fo non è certo “il padre” di tutti, è comunque una sorta di *ombrello storico*, che ha reso meno impensabile anche per altri colpire in alto, ridendo. C’è tanto, di Fo, in ogni compagnia di provincia che mette in scena, per dire, una storia di morti sul lavoro in una fabbrica lì vicino, o nella battuta anticlericale di un giovane *stand-up Comedian* in un locale delle nostre metropoli (ma qui si fa più fatica a riconoscerlo). E a ben guardare, neanche nella comicità femminile l’irriverenza avrebbe bisogno di legittimazioni importate da modelli anglosassoni recenti, come da una Sarah Silverman o Bridget Christie: prima di cercar fuori, basterebbe un “*Tutta casa, letto e chiesa*” di Franca Rame, come paradigma sdoganatore molto più ardito; in cui corpo, sesso, famiglia e religione diventano materia di satira politica, non di intrattenimento leggero. Anzi, direi di più (e non certo per un confronto morale tra “ieri coraggioso” e “oggi accomodato”): se volessimo domandarci in che misura

l'umorismo potrebbe ancora permettersi oggi di essere *conflitto*, l'esperienza di Dario Fo diventa oggi quasi uno strumento di misura. Nel 1968 Fo e Rame fondano 'Nuova Scena', e dichiarano apertamente di voler mettere, da quel momento, il loro lavoro a servizio addirittura della crescita "*di un autentico processo rivoluzionario che avrebbe portato la classe operaia al potere*" (Binni, 1977); coerentemente, promuovono la creazione di un circuito teatrale alternativo di luoghi non convenzionali in cui recitare, composto non più da teatri borghesi, ma da spazi *off* (fabbriche, case del popolo, circoli del dopolavoro...): per incontrare *davvero le classi lavoratrici* che a teatro non c'erano mai state. Quindi, se il lavoro di quei comici di ieri aggrediva nei temi – come quelli di oggi – il potere politico, culturale e religioso... be', molte pratiche della comicità 'provocatoria' del presente, diversamente da quelli, sembrano invece nei fatti puntare (se non proprio già operarvi dentro a proprio agio) ai riflettori *glamour* del mercato dello spettacolo più *mainstream*, senza opporvisi con gesti radicali. Un sermonare a volte dai grandi teatri, in favore non più di telecamere, ma di cellulare per *reel* sui Social. E non è poco.

La censura

Si dirà che i tempi son cambiati. Ma per tornare al punto centrale, dicevo, non puoi raccontare Fo senza elencare qualcuno di quei momenti diventati poi veri e propri "casi di studio" su ciò che accade quando la satira tocca il potere. Tra i tanti, planando in leggerezza a volo d'angelo, si potrebbe citare:

"Poer Nano e i monologhi radiofonici": all'inizio degli anni '50 Fo diventa noto con i monologhi dello strano personaggio *Poer Nano* trasmessi alla radio. Si tratta di un programma divertente, con testi ironici e corrosivi; ma dopo poche puntate la RAI ne interrompe la trasmissione nonostante l'elevato gradimento di pubblico, perché il contenuto stava andando "*ben oltre la satira innocua*". È il primo episodio documentato di censura istituzionale nella sua carriera.

"Il dito nell'occhio": questa commedia satirica del 1953 (una delle prime di Fo, con Franco Parenti e Giustino Durano) dovette passare attraverso controlli della censura teatrale. Diversi brani furono sottoposti a veto, e la compagnia dovette modificare alcune parti per ottenerne il visto.

“I sani da legare”: l’anno dopo, anche questo spettacolo fu oggetto di attenzione restrittiva da parte della censura statale e di vari ambienti conservatori. Furono imposte anche qui alcune forzature affinché la commedia potesse continuare a girare in *tournée*.

“Canzonissima”: nel 1962 Dario Fo e Franca Rame accettano di condurre il varietà *Canzonissima* sulla RAI. In uno degli sketches criticano le condizioni dei lavoratori edili in un momento di vertenza sindacale: quando la RAI censura la scena, Fo e Rame si ritirano dalla trasmissione, e per più di un decennio i loro nomi spariscono dalla televisione pubblica italiana.

“Mistero Buffo” sulla RAI: quando Fo porta in televisione *Mistero Buffo*, nei primi anni ’70, lo spettacolo scatena un’ondata di polemiche da parte di ambienti cattolici, e viene additato come “blasfemo” e “immorale”.

“L’Anomalo Bicefalo”: la messa in onda di questo spettacolo del 2003 è ostacolata da tutte le TV italiane, e solo grazie alla mobilitazione popolare viene trasmesso integralmente su *Planet*, dopo accuse legali e tentativi di bloccare la messa in onda da parte di politici come Marcello Dell’Utri (che si sentì diffamato per riferimenti alla sua biografia giudiziaria).

E tanti altri casi. Ma in tutti, si può rintracciare una linea costante: quando Fo piglia sul vivo della realtà, sia in teatro che televisione, la macchina di controllo culturale reagisce prima con la forbice, poi con l’oblio.

Conclusione

In due occasioni ho avuto la fortuna di entrare in contatto con la coppia Fo/Rame: nel 2013, quando Franca Rame scrisse la prefazione del mio testo teatrale “*Miles Gloriosus*”, sull’Uranio Impoverito; e nel 2015, quando Dario Fo volle essere “*Primo Firmatario*” di un’iniziativa partita da me e sostenuta dal Collettivo *Kotiomkin*, cioè rendere il 7 gennaio, dopo l’attentato a *Charlie Hebdo*, “Giornata Internazionale della Satira” (idea che prima o poi riprenderemo...). In entrambi i casi, ho potuto verificare la disponibilità tipica dei grandissimi: sono ricordi che spiegano e con cui vogliamo ribadire, anche attraverso l’affetto, che Fo non è un cimelio da vetrina, ma un “campo di forze” che ci obbliga a chiederci cosa significa oggi fare satira, quali costi comporta, quali spazi apre, quali chiude.

CENT'ANNI DI DARIO FO

È per questo che *Osservatorio Feldman* sceglie Dario Fo per il 2026: non per chiudere un discorso, ma per aprirlo. Anche oggi, anche in questo 2026, quando sembra quasi che non siano più i politici a dover intervenire per limitare i comici, quanto i comici a dover suggerire ai politici i limiti di decoro, almeno comunicativi, entro cui contenersi.

RIFERIMENTI ESSENZIALI

Artribune: Dall'Umbria al resto del mondo: il 2026 sarà l'anno di Dario Fo (3 ago 2025). <https://www.artribune.com/arti-performative/2025/08/umbria-dario-fo-celebrazioni-100-anni>

Fondazione Fo Rame: 100 anni di Dario Fo, 100 spettacoli nel mondo! (3 set 2025), <https://www.fondazioneforame.org/2025/09/03/100-anni-di-dario-fo-100-spettacoli-nel-mondo>

Indialogo: Centenario Dario Fo - Morte accidentale di un anarchico a Atri (12 gen 2026).

Lanfranco Binni, Dario Fo, Firenze, La Nuova Italia, "Il Castoro", (n. 123, marzo 1977).

Wikipedia: L'anomalo bicefalo – spettacolo, https://it.wikipedia.org/wiki/L%27anomalo_bicefalo

Wikipedia: Dario Fo – biografia e censura Rai. https://en.wikipedia.org/wiki/Dario_Fo, https://en.wikipedia.org/wiki/Mistero_Buffo

FNSI: L'anomalo bicefalo in onda integralmente su Planet (31 gen 2004).

Wikipedia: Canzonissima – censura e abbandono per Fo e Rame.

<https://magazine.unibo.it/articoli/humor>
<https://www.italia500.com.au/dario-fo---lino-pertile.html>

https://it.wikipedia.org/wiki/Il_dito_nel%27occhio

<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1997/fo/biographical/>

<https://scienzaexpress.it/catalogo/miles-gloriosus/>

L'autore

Docente e attore comico, lavora tra scuola, teatro e formazione. Tra i 150 docenti più innovativi d'Italia, cura un blog sulla scuola da cui nascono TEDx e spettacoli. Formato come attore presso Akt-Zent e GITIS-Mosca, porta in tournée show su lingua, arte, temi sociali e stand-up. Dal 2003 è comico in molte edizioni di Zelig, dove insegna scrittura comica e retorica dell'umorismo. Tiene corsi per docenti, università, editori e aziende su didattica, creatività, AI, team building e public speaking.

L'Osservatorio Feldman

Chi siamo

L'Osservatorio Feldman è un centro di ricerca scientifica e umanistica per lo studio, la diffusione e l'applicazione dell'umorismo, inteso come fenomeno culturale e sociale, radicato nelle dinamiche relazionali. Opera con un approccio interdisciplinare e comparato nei contesti digitali e nelle forme di comunicazione non verbale, senza escludere sguardi che allarghino il campo oltre l'umano.

Cosa facciamo

Sviluppiamo ricerca, progetti culturali e percorsi formativi; organizziamo eventi e momenti pubblici; curiamo pubblicazioni e strumenti di divulgazione. Promuoviamo inoltre iniziative di inclusione sociale e sperimentiamo nuovi linguaggi per portare l'umorismo nei contesti educativi, culturali e organizzativi.

Ambiti di lavoro

- Ricerca e studi interdisciplinari
- Eventi e progettazione culturale
- Formazione e percorsi educativi
- Inclusione sociale e comunità
- Pubblicazioni e divulgazione
- Archivio, documentazione e memoria
- Sperimentazione di nuovi linguaggi (arte, media, digitale)

Direttivo

Fondatore e presidente: Sergio Spaccavento

Fondatore e vice presidente: Carlo Amatetti

Fondatore e segretario: Antonello Taurino

Fondatore e consigliere: Matteo Andreone





OSSERVATORIO
FELDMAN cultura e scienze
umoristiche



WAITING FOR
REPORT26