

GEORGE CARLIN E LA STAND-UP COMEDY

Jacopo Pellegrinetti

This paper offers a theoretical approach to American stand-up comedy based on the writings of John Limon and Eddie Tafoya, and analyses in detail the work of George Carlin, one of the most influential and controversial American comedians of the twentieth century.

La *stand-up comedy* è un tipo di monologo comico, nato all'inizio del secolo XX negli Stati Uniti, nel quale il *performer*, denominato *stand-up comedian*, *stand-up comic* o più semplicemente *stand-up* (il termine utilizzato nell'ambiente del cabaret italiano è il più generico *monologhista*), si rivolge direttamente agli spettatori come in un'orazione pubblica. Il tratto fondamentale che distingue la *stand-up comedy* "pura" dalle altre forme di intrattenimento comico dal vivo attualmente più diffuse (*sketch comedy*, teatro d'improvvisazione) è il fatto che il comico sul palco non interpreta un personaggio, o per lo meno non lo fa dichiaratamente. Si presenta cioè sul palcoscenico nei panni di se stesso, proponendo battute di cui è autore o coautore: come afferma Limon, "all stand-ups [...] are neither acting nor conversing, neither in nor out of costume" (153).

Lo *stand-up comedian* propone al pubblico uno o più *bits* ("pezzi" tematici di durata inferiore ai 15 minuti, ma spesso molto più brevi), i quali compongono la *routine*. I *bits* possono essere di natura satirica (cioè esprimere in chiave comica e dissacratoria l'opinione dell'autore sulla situazione politica e sociale corrente), commentare aspetti e consuetudini della vita quotidiana che gli spettatori possono facilmente riconoscere come familiari, mettendone in luce gli aspetti risibili, grotteschi o paradossali (si tratta della cosiddetta *observational comedy*), oppure essere presentate sotto forma di narrazioni autobiografiche o pseudo-autobiografiche. Spesso, durante un *bit* dagli accenti particolarmente violenti e aggressivi, lo *stand-up comedian* compie delle digressioni inserendo battute di argomento più leggero rispetto a quello principale, come a voler ricordare al pubblico che, per quanto importanti o complessi possano essere i temi che affronta, niente di quello che dice va preso con la massima serietà. Altre

volte, all'interno di un *bit* di tipo narrativo, il comico mette in atto vere e proprie scene con più personaggi che interpreta tutti, modificando ripetutamente l'impostazione vocale, la mimica facciale e la postura del corpo per segnalare il passaggio da un ruolo ad un altro.

Il palcoscenico

La stand-up comedy non prevede l'utilizzo di materiale scenico: tutto ciò che il comico stringe in mano durante la performance è il microfono, oltre forse a un bicchiere o una bottiglietta d'acqua. I microfoni sono del tutto simili a quelli usati dai cantanti nelle esibizioni dal vivo, e l'acqua viene consumata apertamente sul palco di fronte al pubblico: questo va specificato per rimarcare ulteriormente la differenza tra la stand-up comedy e il teatro (in cui i microfoni, se presenti, sono miniaturizzati o nascosti) e la sua affinità con le orazioni pubbliche (pensiamo per esempio ai comizi politici), in cui gli speaker utilizzano solitamente microfoni dello stesso tipo e si schiariscono la voce compiendo pause per bere. Non è previsto nemmeno l'uso di costumi: per lo più lo stand-up comedian è abbigliato in maniera sobria e spesso piuttosto informale, ma si possono ricordare anche i completi dai colori sgargianti indossati dagli stand-up afroamericani Richard Pryor ed Eddie Murphy in alcune performance degli anni 1980.

I luoghi della stand-up comedy

La stand-up comedy è nata intorno al 1900 sui palchi dei teatri di vaudeville. A partire dagli anni 1920, in seguito al declino del vaudeville, la stand-up comedy si spostò nei nightclub e nei cabaret, mentre dagli anni 1960, in seguito all'avvento dei *sickniks* e, in seguito, dei comici "controculturali", i monologhisti più apprezzati dai giovani cominciarono ad esibirsi nei college e nelle *coffeehouses*.

La consuetudine per i nightclub di proporre forme di comicità verbale come intrattenimento per gli avventori risale agli anni 1920. In quest'epoca, a causa del Proibizionismo, molti nightclub furono costretti a chiudere i battenti e la vendita ed il consumo di alcolici si

George Carlin e la stand-up comedy

spostò in locali (ovviamente clandestini) di dimensioni più ridotte, denominati *speakeasies*. Nonostante la vendita di bevande proibite costituisse la loro principale attrattiva, in alcuni di questi esercizi era anche possibile assistere a spettacoli sul modello di quelli del cabaret. Tra un numero e l'altro il palco veniva occupato da un *master of ceremonies* (o *emcee*) che, oltre ad introdurre i vari numeri, si produceva in brevi monologhi comici in cui rivolgeva direttamente al pubblico. Si trattava di veri e propri *bits* di stand-up comedy. Erano proprio le piccole dimensioni degli *speakeasies* a rendere agevole la fruizione da parte del pubblico delle esibizioni degli *emcees*: in club più grandi, infatti, il rumore e la distanza dei tavoli dal palcoscenico avrebbero reso impossibile per molti clienti la comprensione delle battute. In seguito all'abrogazione delle leggi proibizioniste molti *speakeasies* continuarono l'attività trasformandosi in nightclub legali, proponendo spettacoli dello stesso tipo.

Le *coffeehouses* sono locali di dimensioni ridotte e dall'atmosfera informale in cui comici giovani ed inesperti possono, serata dopo serata, sperimentare l'impatto sul pubblico del proprio materiale e rifinirlo in vista di ingaggi di maggior prestigio. Poiché frequentate soprattutto da persone di livello culturale medio-alto e di tendenze anticonformiste ed anti-establishment, le *coffeehouses* furono negli anni 1960 e 1970 il tipo di locale prediletto dai comici hipster e contro-culturali.

Nelle tre categorie di locali finora descritte la stand-up comedy è solo uno dei numerosi tipi di intrattenimento offerti agli avventori, ma esistono anche i cosiddetti *comedy club* che, come il loro nome lascia intendere, sono dedicati in maniera pressoché esclusiva alla stand-up comedy (e, in misura minore, ad altre forme di intrattenimento comico). Nati negli anni 1960, i *comedy club* si sono moltiplicati negli anni 1980, quando la stand-up comedy ha conosciuto il suo periodo più fortunato in termini di successo di pubblico, tanto che ancora oggi ogni città statunitense di dimensioni medie ne conta almeno uno.

Preistoria e storia

Eddie Tafoya (2009) riconduce le origini della stand-up comedy e delle sue caratteristiche distintive (comicità di stampo prettamente verbale, rapporto diretto con il pubblico, continui riferimenti alla dimensione corporea, gusto dei performer per l'affabulazione, elementi di improvvisazione) a numerose espressioni culturali del passato sia remoto che recente che si possono considerare antenate della stand-up e della figura dello stand-up comedian: tra queste ricordiamo le *trickster tales*, le figure del buffone di corte e del clown, e gli affabulatori dei *medicine shows*.

Quello che secondo Tafoya fu il primo stand-up comedian vero e proprio (anche se il termine non sarebbe entrato in uso fino agli anni 1960) apparve sui palchi del vaudeville tra il 1880 e il 1890. Il suo nome era Charley Case e pare fosse un afroamericano capace di farsi passare per bianco. Case si presentava in scena in abiti borghesi e rivolgeva le sue battute direttamente agli spettatori, con l'esplicito scopo di provocarne il riso. Del suo repertorio ci rimangono alcune trascrizioni da cui possiamo dedurre che i suoi pezzi fossero costituiti da serie di brevi racconti pseudo-autobiografici ognuno dei quali si concludeva con una *punch line*.

Pochi anni dopo l'esordio di Case, tra la Gran Bretagna e gli Stati Uniti ottenne una buona popolarità Beatrice Herford, che lavorò tra l'altro nel circuito del vaudeville e nei teatri di rivista di Broadway. Herford fu la prima ad inscenare conversazioni immaginarie tra personaggi che interpretava a turno.

L'afroamericana Jackie "Moms" Mabley nella prima metà del secolo XX divenne una star del Chitlin' Circuit', una rete di teatri destinati al pubblico della gente di colore (che per effetto delle Jim Crow Laws non aveva accesso al circuito teatrale mainstream). Le innovazioni apportate dalla Mabley furono essenzialmente due: il ricorso a velate allusioni alla sfera sessuale e l'uso di temi peculiarmente afroamericani, che il suo pubblico poteva facilmente riconoscere come facenti parte del proprio retroterra culturale. La Mabley divenne quindi la portavoce comica del proprio gruppo etnico di ori-

George Carlin e la stand-up comedy

gine, caratteristica quest'ultima diventata negli anni tipica di gran parte degli stand-up comedians appartenenti a minoranze etniche.

Per quanto riguarda la *observational comedy*, si può affermare con una certa sicurezza che essa tragga le sue origini dalla figura del *toomler*, che aveva l'esplicito compito di intrattenere gli avventori dei resort della Borscht Belt (nome con cui era familiarmente noto l'insieme di hotel e case di vacanza che nelle contee di Ulster e Sullivan, nello stato di New York, ospitavano le famiglie di origine ebraica durante la stagione estiva).

Il *toomler* era pagato per impedire che gli ospiti del *resort* si annoiassero o avessero di che lamentarsi per cui, oltre ad esibirsi nel teatro dell'albergo come *emcee*, cantante e ballerino, rimaneva in servizio 24 ore al giorno in tutti i luoghi di aggregazione pubblica, ravvivando l'atmosfera con commenti salaci e battute che traevano spunto dalla vita quotidiana degli abitanti del resort stesso, oltre ad essere disponibile perfino per lavori di manutenzione negli appartamenti.

Dalla Borscht Belt fuoriuscirono tra gli anni 1930 e 1960 innumerevoli stand-up comedians ed attori comici cinematografici tra i più apprezzati e popolari dell'epoca, tra cui Danny Kaye, Jerry Lewis, Lenny Bruce, Mel Brooks e Woody Allen, e la capacità che questi comici di origine ebraica avevano di analizzare i fatti sotto molteplici punti di vista (che Tafoya e altri ritengono derivi dallo studio del Talmud) fu di grande esempio per tutta la stand-up comedy successiva, che proprio grazie ad autori e *performers* ebrei assunse la forma attuale.

Fino ai tardi anni 1940 il pubblico della stand-up comedy coincide *grosso modo* con quello del vaudeville e dei nightclub (restando demograficamente e geograficamente limitato, quindi, ad individui di sesso maschile residenti nelle città). Perché questa forma di intrattenimento potesse venire apprezzata dalla quasi totalità della popolazione statunitense si dovettero aspettare la diffusione del mezzo televisivo ed il grande successo dell' *Ed Sullivan Show*, il varietà domenicale in onda sull'emittente CBS dal 1948 al 1971 che aggiornava la formula del vaudeville proponendo numeri di danza, musica, magia e anche comicità. Antirazzista convinto, Sullivan ebbe il merito

di far conoscere al pubblico mainstream numerosi comici di origine ebraica e afroamericana provenienti dalla Borscht Belt e dal Chitlin' Circuit, in un'epoca in cui la segregazione razziale era ancora legale e l'antisemitismo era largamente diffuso.

Mentre la stand-up comedy nata dal vaudeville, dalla Borscht Belt e dal Chitlin' Circuit riusciva finalmente a raggiungere le masse, un nuovo stile di comicità si sviluppava negli ambienti underground. Nei primi anni 1950, infatti, era nata in California la cultura Beat, espressione del fastidio che in una parte della generazione nata tre decenni prima era suscitato dalla cultura dominante degli USA postbellici, tesa ad affermare un'immagine idealizzata della nazione, anche attraverso film e serie TV che esaltavano i valori tradizionali e in fin dei conti premiavano il conformismo della classe media suburbana e la cieca fiducia nelle istituzioni politiche. Una delle maggiori fonti di ispirazione per la cultura Beat era il sottogenere del jazz noto come Bebop, il cui fascino era basato in gran parte sulle doti di improvvisazione dei solisti. Gli scrittori legati a questa cultura cercavano di trasporre sulla pagina la stessa libertà di espressione, sia nei contenuti sia nell'assenza di una forma definita all'interno della quale esprimersi. Poiché i concerti Bebop prevedevano spesso in apertura un monologo di stand-up comedy, è facile immaginare come i comici che lavoravano in quell'ambiente subissero lo stesso tipo di ispirazione e cercassero anch'essi di innovare la propria forma d'arte introducendo nuovi contenuti e nuove forme, aiutati dal fatto di trovarsi di fronte ad un pubblico particolarmente ricettivo ed aperto alle novità.

Questi comici vennero definiti dalla stampa *sick comics* o *sick-niks*, perché non esitavano ad affrontare temi tabù come il sesso, le droghe, la violenza familiare e la religione, oltre ad attaccare apertamente ogni forma di autorità e di istituzione mettendone in luce l'ipocrisia e la volontà liberticida. E' a questo filone che si deve l'introduzione della satira nella stand-up comedy: per usare la definizione di Peter L. Berger, da questo momento in poi la comicità oltre ad avere funzioni di svago (153) e gioco intellettuale (203) viene utilizzata anche come arma, cioè ha intenti aggressivi nei confronti

George Carlin e la stand-up comedy

di istituzioni e loro rappresentanti oppure interi gruppi sociali e le loro culture.

I *sickniks* più noti ed influenti sono Mort Sahl, Lenny Bruce e Dick Gregory.

Il canadese Mort Sahl, emerso sulla scena dei club di San Francisco a metà degli anni 1950 e attivo tutt'oggi, si fece notare a inizio carriera per le sue graffianti e controverse routine incentrate su temi come il maccartismo, l'inadeguatezza dei provvedimenti del governo in materia di diritti civili e i pericoli legati allo sfruttamento dell'energia nucleare.

Scomparso prematuramente nel 1966, Lenny Bruce fu in vita uno stand-up comedian di nicchia, e ottenne fama postuma solo quando alcuni tra i comici più apprezzati degli anni 1970 lo citarono come fondamentale influenza per il loro modo di intendere la stand-up comedy. La particolarità dello stile di Bruce risiedeva nella costante volontà di sconvolgere il pubblico mediante l'uso di termini che esso giudicava impropri e di molteplici riferimenti a fasi della vita di cui all'epoca nessuno parlava in pubblico.

È interessante notare la maniera in cui Bruce costruiva alcuni dei suoi bit intorno all'analisi di parole considerate tabù (per esempio *nigger*) per dimostrare come la percezione che si aveva di esse come di termini proibiti non fosse il risultato di una loro volgarità intrinseca, ma piuttosto il risultato del divieto imposto dalla società sui termini stessi e sul loro significato. Scherzando sulle parole volgari si scherza dunque sui tabù della società e se ne espongono gli aspetti di assurdità ed ipocrisia. Il famoso pezzo di George Carlin "The Seven Words You Can Never Say on Television" si basa sulla stessa idea di fondo, quindi si può affermare che Bruce abbia anticipato (e probabilmente ispirato) Carlin, che però ottenne un successo assai maggiore di quello del collega con questo tipo di materiale per il suo maggior talento comico tout court (più di una fonte accredita Bruce come il comico più importante della sua generazione ma non certo come il più divertente), per la sua maggiore visibilità e perché il suo pubblico era sicuramente più ricettivo e pronto per questo genere di comicità (si era ormai nei primi anni 1970).

Nella categoria dei *sickniks* viene spesso incluso anche Dick Gregory, pioniere della comicità afroamericana impegnata, che fu il primo standup di colore ad affrontare il tema del razzismo davanti ad un pubblico prevalentemente composto da bianchi. In seguito all'avvento dell'Ed Sullivan Show, i comici di colore come Bill Cosby e Richard Pryor (prima della sua svolta contro culturale di fine anni 1960) avevano posto l'accento, nelle loro *routines*, sulle similitudini tra la vita degli afroamericani e quella dei bianchi per essere accettati dal pubblico mainstream. A voler ben vedere, anche questo approccio era mirato a favorire l'integrazione razziale. Gregory, invece, con le sue *healthy racial jokes* sulla segregazione razziale nel sud e sulle discriminazioni di cui lui stesso era vittima quotidianamente, si fece il rappresentante comico del movimento per i diritti civili.

I *sickniks*, e in modo particolare Lenny Bruce, furono la principale fonte di ispirazione per i comici che, a partire dai primi anni 1970, fecero della satira politica e sociale il fulcro dei loro *stand-up acts*. Il più noto tra questi, se non altro per la longevità della sua carriera, è George Carlin, che a partire dal 1968 mise da parte la sua immagine ed il suo repertorio da comico regolare per proporre materiale in linea con le vedute del movimento degli hippy. Nelle sue *routines* fecero la loro comparsa riferimenti alla guerra in Vietnam e alle droghe, oltre ad una costante critica della religione e della cultura dominante.

Richard Pryor subì nei medesimi anni una trasformazione analoga a quella di Carlin. Mentre nel decennio precedente Pryor si era rifatto principalmente alla comicità innocua di Bill Cosby, dagli anni 1970 in poi inserì nei suoi monologhi una stridente satira razziale e prese a dipingere resoconti vividi della vita nei ghetti, oltre a trasformare in commedia gli eventi più intimi e dolorosi della sua vita in maniera inedita e mai più eguagliata. Fu anche il primo standup il cui monologo fu trasformato in un lungometraggio e distribuito nelle sale cinematografiche ("Richard Pryor Live In Concert", 1978).

Richard Zoglin, nel saggio "Comedy at The Edge", afferma che il comico che negli anni 1970 dettò lo stile della stand-up comedy, influenzando la stragrande maggioranza dei monologhetti del decen-

nio successivo, fu il newyorkese di origine ebraica Robert Klein, abile nell'unire l'*observational comedy* al racconto autobiografico fornendo al pubblico dei *baby boomers* suoi coetanei materiale in cui era molto facile identificarsi.

Dagli anni 1980 ad oggi

L'era reaganiana coincide con il boom della stand-up comedy. Gli anni 1980, come già accennato in precedenza, videro il moltiplicarsi su tutto il territorio statunitense dei comedy clubs. La nuova generazione di spettatori aveva però gusti differenti da quelli del pubblico del decennio precedente: la comicità impegnata lasciò il posto ad una *observational comedy* il cui effetto comico era provocato, oltre che dalla tecnica del performer, dalla futilità dei temi affrontati. Per questo motivo molti comici popolari negli anni 1970 furono costretti a porre termine alla loro carriera o, in rari casi (come quello di George Carlin), tentarono in parte di adattarsi. L'*observationalist* più noto è Jerry Seinfeld, conosciuto da noi per la sitcom *Seinfeld*, una versione romanzata della sua vita considerata negli USA uno dei migliori programmi televisivi, oltre ad essere uno dei più visti. Per Tafoya, la grandezza di Seinfeld risiede nella capacità di mettere al centro dell'attenzione i dettagli più insignificanti dell'esperienza quotidiana, ingigantendoli: in questo modo il comico “legittima la nostra esperienza soggettiva”.

Mentre nella stand-up comedy anni 1970 il genere femminile era scarsamente rappresentato, da quest'epoca in poi diverse *comedien-nes* assunsero allo status di vere e proprie star. Tra tutte, citiamo Roseanne Barr, che con la sua *observational comedy* sulla vita coniugale aggiunse un nuovo punto di vista, quello delle casalinghe, alle molte categorie sociali di cui gli standup fungono da portavoce. Gli anni 1990 e 2000 hanno visto da un lato restringersi il pubblico dei comedy club (tendenza negativa che ha subito una breve inversione solo nel periodo immediatamente successivo agli attentati dell'11 settembre 2001), dall'altro il moltiplicarsi del numero dei comici, provenienti ormai da ogni settore della popolazione. Citando nuovamente Tafoya: “Before the boom [...] comedy was predominantly

Jewish and secondarily Black. [...] Since the turn of the millennium, however, the world of stand-up comedy has begun to teem with various points of view” (p. 146).

George Carlin

Nato a New York il 12 maggio 1937 da genitori di origine irlandese e cresciuto nel quartiere di Morningside Heights, George Carlin dimostrò fin dai primi anni di età di avere predisposizione per le esibizioni pubbliche e di trarre soddisfazione dall'approvazione degli altri. Dopo aver abbandonato gli studi e prestato servizio nell'Aviazione, Carlin diventò un conduttore radiofonico e lavorò per diverse stazioni radio fino a che il collega Jack Burns non lo convinse a tentare la strada della comicità. Burns e Carlin si esibirono come duo comico per poco meno di due anni: mentre Burns era più portato per la recitazione e per gli sketch, Carlin sapeva che avrebbe funzionato meglio come stand-up comedian. Nei primi anni di carriera Carlin tentò un tipo di comicità tradizionale, basata su imitazioni e satira leggera, riscuotendo anche un certo successo. Sul finire del decennio però si rese conto di sentirsi più vicino nello spirito e nelle idee al movimento degli hippy.

Nel frattempo, le proteste del Free Speech Movement e degli hippy riempivano le colonne dei quotidiani. Carlin, che sempre stato insofferente nei confronti di ogni tipo di autorità, si sentiva vicino nello spirito ai giovani hippy e mal sopportava di guadagnarsi da vivere intrattenendo i loro genitori. Cominciò a manifestare questa insorveglianza nelle sue routine, inserendo gradualmente un numero via via maggiore di brani dal contenuto rischioso: riferimenti alle droghe leggere e l'uso del turpiloquio gli costarono il licenziamento da alcune convention e nightclub di Las Vegas. Nella sua apparizione all'Ed Sullivan Show del 27 ottobre 1968, Carlin convinse gli autori del programma a lasciargli fare una battuta sulla guerra del Vietnam.

Lasciò anche che il suo aspetto esteriore riflettesse il suo cambiamento artistico facendo crescere capelli e barba e abbandonando giacca e cravatta per presentarsi sui palcoscenici ed in televisione in abiti più informali. Il cambio di rotta di Carlin spaventò non poco

George Carlin e la stand-up comedy

sia i suoi potenziali datori di lavoro che il pubblico generalista. Inizialmente nell'ambiente dello spettacolo si diffuse la voce che Carlin fosse impazzito, che non fosse più un professionista affidabile. Ma alcuni conduttori di varietà e talk show come Della Reese, Virginia Graham e Steve Allen lo sostennero apertamente, invitandolo nelle loro trasmissioni. Carlin si rese conto di come il suo nuovo aspetto mettesse a disagio gli spettatori. Decise di affrontare il problema apertamente durante gli spettacoli scherzandoci sopra in una poesia in rima scritta ad hoc, "The Hair Piece":

I'm aware some stare at my hair.
In fact, to be fair, some really despair of my hair,
but I don't care, 'cause they're not aware
nor are they debonair. In fact, they're just square:
they see hair down to there, say "beware" and go off on a tear.
I say: "no fair"!
A head that's bare is really nowhere.
So be like a bear: be fair with your hair,
show it you care.
Wear it to there, or to there, or to there if you dare.
My wife bought some hair at a fair to use as a spare:
did I care? Au contraire!
Spare hair is fair. In fact, hair can be rare:
Fred Astaire got no hair,
nor does a chair,
nor does a chocolate éclair,
and where is the hair on a pear?
Nowhere, mon frère.
Now that I've shared this affair of the hair
I think I'll repair to my layer and use Nair, do you care?
(*FM and AM*, traccia 2)

Ma fu solo a partire dal 1969 che Carlin acquisì la coscienza della propria inadeguatezza come comico mainstream ed agì di conseguenza nell'ambito professionale, mettendo a repentaglio la propria carriera:

Here's what happened. I was fired from two jobs in Las Vegas –
it was the same job, really, the Frontier Hotel – this is when my

Jacopo Pellegrinetti

world changed. I'm still a mainstream comedian working mainstream places, but I'm also starting to go to coffeehouses and test the waters, test how they feel about it, and I still had to do these mainstream shows. So I did shows at the Frontier Hotel in Las Vegas, I had a contract there, a three-year contract [...]. It was 1969, the fall. I was there, I believe, with the Supremes, and [...] we did a special show for some people and I did a thing where I included the word "ass". That's the only bad word that was in my show. The joke was: I got no ass, folks, I'm Irish. I got a flat ass from the shoulder to the heels. When I used to be in the Air Force, black guys would look at me and they'd say: "Where your ass at, man?". I got suspended for that. They said "we're suspending the engagement but you still have a contract here." A year later, the last engagement I had I was on with Al Martino, and I used the word "shit". I had the following routine, I said: "You know, I don't say 'shit', folks. Buddy Hackett says 'shit' right down the street, if you want that. Red Foxx says 'shit', he's over at the Landmark if you like that. I don't say 'shit'. I smoke a little of it, but I don't say it." They fired me for that. That was just the straw that broke the camel's back for me. [...] I went to the coffeehouses, and at first they thought I was a counterfeit. They said "he's trying to cash in on the hippie craze". So I quickly eliminated that by doing my act and showing my *bona fides*. I showed them I was the real deal by doing [...], the "words you can never say on television", "shoot is really shit with two o's" and all these other pieces I had. (Colman & Matz)

Nella sua ultima apparizione all'Ed Sullivan Show, il 28 febbraio del 1971, Carlin propose "The Hair Piece" e una prima versione del brano "Muhammad Ali", che commentava il ritorno al pugilato dell'ex campione del mondo dopo le controversie seguite al suo rifiuto di partecipare alla guerra del Vietnam. La reazione del pubblico in studio fu entusiastica.

Nel giugno del 1971, Carlin incise l'album *FM & AM*, che celebrava il suo passaggio da un'identità da stand-up comedian tradizionale (simboleggiato nel titolo dalla sigla AM che indica il metodo di trasmissione utilizzato all'epoca dalle radio commerciali) ad un'immagine più anticonformista e un repertorio più coraggioso (simboleggiato da FM, il sistema con cui trasmettevano le radio li-

George Carlin e la stand-up comedy

bere, in cui i disc jockey sceglievano la musica in base al proprio gusto personale, senza pressioni da parte dei vertici delle emittenti). L'LP, registrato durante due esibizioni nel locale The Cellar Door di Washington, D.C., contiene sul lato A, intitolato "FM", i brani che potremmo definire del nuovo Carlin: oltre al già menzionato "The Hair Piece", troviamo "Shoot", primissimo approccio al tema dell'ipocrisia insita nel linguaggio eufemistico, su cui Carlin sarebbe tornato negli anni 1990, oltre a brani che affrontano, pur con lo stile leggero e giocoso del primo Carlin, temi piuttosto controversi: "Drugs", "Sex in Commercials", "Birth Control". Il lato B, intitolato "AM", raccoglie routine sul tipo di quelle con cui Carlin si era fatto un nome negli anni 1960, cioè parodie di disc jockey, notiziari e quiz televisivi, oltre ad un brano in cui l'artista insegna al pubblico ad imitare Ed Sullivan.

L'album successivo, registrato il 27 maggio 1972, *Class Clown*, è composto in larga parte da brani autobiografici in cui Carlin ricorda gli anni della scuola, analizzando la figura del buffone di classe con cui veniva identificato e deridendo in particolar modo gli aspetti dogmatici e le incoerenze dell'educazione religiosa che veniva impartita ai giovani di origine irlandese negli anni 1940 e 1950. L'album contiene inoltre un pezzo di observational comedy, "Sharing a Swallow", e una versione di "Muhammad Ali" molto più estesa di quella apparsa all'Ed Sullivan Show. Ma il pezzo più conosciuto dell'album, forse la routine di Carlin più conosciuta di tutte, è quella che conclude l'album. Si tratta di "The Seven Words You Can Never Say on Television". Nel brano Carlin enuncia una lista delle sette parole considerate tabù dalla televisione dell'epoca: "Shit, piss, fuck, cunt, cocksucker, motherfucker and tits [...]". Those are the heavy seven. Those are the ones that will infect your soul, curve your spine and keep the country from winning the war". In seguito il comico le prende in esame una ad una per dimostrare come alcune di esse, considerando solo il suono e non il concetto cui vengono comunemente associate, non siano affatto brutte parole, o come altre, come *fuck* o *tits*, esprimano concetti meno gravi di quelli indicati da una parola libera come *kill*. Sia questo disco che il precedente superarono il mezzo milione di copie vendute, ottenendo il disco d'oro.

L'anno successivo *FM & AM* vinse un Grammy Award nella categoria Best Comedy Album. Il 21 luglio 1972 Carlin venne tratto in arresto dalla polizia per disturbo della quiete pubblica dopo un'esibizione dal vivo che comprendeva "The Seven Words You Can Never Say on Television".

L'album successivo, *Occupation: Foole*, registrato il 2 e il 3 marzo del 1973, è ancora una volta composto in larga parte da materiale autobiografico basato sull'adolescenza del comico, stavolta centrato sulle abitudini, i gusti e i modi di dire dei giovani del suo quartiere. Contiene inoltre un breve brano di observational comedy sugli spot televisivi, uno di comicità scatologica, "Cute Little Farts" ed una nuova versione di "Seven Words" intitolato "Filthy Words".

Il 30 ottobre del 1973, la radio newyorkese WBAI trasmise "Filthy Words" all'interno di una trasmissione pomeridiana: un ascoltatore, membro di un'associazione che promuoveva la moralità nei media, denunciò l'emittente alla Federal Communications Commission, che impose il pagamento di una multa. L'emittente rifiutò la sanzione e portò il caso alla Corte Distrettuale di Washington D.C., preso la quale venne assolta in nome della libertà di parola. A sua volta la FCC si rivolse alla Corte Suprema, che cinque anni dopo avrebbe giudicato il materiale "indecente, ma non osceno", una classificazione inventata ad hoc per questo caso. Anni dopo Carlin avrebbe rivendicato, con ironia mista a orgoglio, di avere avuto un ruolo nell'evoluzione della giurisprudenza del suo Paese pur senza aver terminato gli studi.

I tre album seguenti, *Toledo Window Box* del 1974, *An Evening with Wally Londo, Featuring Bill Slaszo* del 1975 e *On The Road* del 1977, contengono dosi sempre maggiori di observational comedy, senza però rinunciare alla comicità basata su vocaboli e frasi fatte della lingua inglese.

Il 5 marzo del 1977 la rete televisiva via cavo HBO trasmise *On Location: George Carlin at USC*, la registrazione video di un'esibizione di Carlin alla University of Southern California. Fu il primo di una lunga serie di speciali televisivi che sarebbero andati in onda, a intervalli di circa due anni l'uno dall'altro, fino al 2008, anno della morte di Carlin.

George Carlin e la stand-up comedy

Per gran parte degli anni 1980 Carlin mise da parte quasi del tutto le tematiche controverse che avevano contraddistinto i suoi lavori più noti del decennio precedente, in favore di una observational comedy centrata sui particolari della vita quotidiana. Alcune delle routine di questo periodo sono tuttavia da annoverare tra le migliori di Carlin, tra tutte “A Place for My Stuff”, contenuta nell'album omonimo del 1981, dedicata al tema dell'attaccamento di ognuno alla propria roba, e “Baseball & Football” contenuto in *Carlin on Campus* del 1984, in cui l'effetto comico è ottenuto evidenziando le differenze tra i due sport.

Carlin affermava di avere inizialmente faticato ad adattarsi ai ritmi di lavoro più concitati che i suoi impegni televisivi con l'HBO lo costringevano a sostenere per poter proporre un'ora di materiale inedito ogni anno e mezzo:

HBO didn't kick in for me until '82. This was the beginning of it, really: the third show, “Carlin at Carnegie”. Then I did one every two years: '82, '84, '86, '88, '90, '92, and that's when I learned who I was, in that period. HBO fed the box office all across the country, the box office people at the theaters knew me from HBO and they wanted to see the show, the show got good numbers and I got another HBO: It forced me to write and write and write, 'cause I kept having an HBO on the horizon, after two years on the road I had to do another one, I got to have a whole new hour. So I would write like a bastard, and I would save my files, and I finally got into word processing and I saw the wonders of moving text. You can move the whole opening and put it at the end, you can take the middle and put it at the end [...] you can open the document up three times and change everything around, it's magnificent. It changed my writing qualitatively, not just quantitatively. It actually changed what I was doing because I had a better command of the material that I had to work with, I could see the whole thing. I grew up in the '80s on HBO, and 1992 is when I found my voice, and I realized I was a writer who performed his own material and I had things to say. (Colman & Matz)

A partire dallo speciale HBO del 1988 *What Am I Doing in New Jersey?*, entrò a far parte del repertorio di Carlin una componente di critica sociale e politica che si fece sempre più feroce con il passare degli anni, con brani di critica verso la corruzione della classe politica e le tendenze liberticide delle autorità religiose (“Reagan's Gang, Church People and American Values”), verso il decadimento morale della popolazione statunitense causato dal consumismo (“Dumb Americans”, da *Life Is Worth Losing*, del 2006), e in generale nei confronti della cultura capitalista, maschilista e guerrafondaia (“Rockets And Penises in The Persian Gulf” e “Golf Courses for The Homeless”, da *Jammin' in New York*, 1992; “Man Stuff”, da *You Are All Diseased*, 1999). I brani di observational comedy si concentravano sempre più sui dettagli più inconfessabili e grotteschi della vita (“Little Things We Share”, da *Jammin' In New York*; “You & Me – Things That Come Off of Your Body”, da *Complaints and Grievances* del 2001). Questa qualità grottesca permea anche alcune fantasie a sfondo satirico come “State Prison Farms”, tratto da *Back in Town*, del 1996 e “Coast to Coast Emergency”, da *Life Is Worth Losing*. Anche le routine che avevano come argomento il linguaggio, avevano intenti di critica sociale: l'interesse di Carlin nell'ultimo periodo si concentrò sempre più spesso sul linguaggio eufemistico, che a suo dire stava facendo perdere agli americani il contatto con la realtà poiché tramite esso le idee fastidiose venivano ammorbidite fino ad apparire innocue.

Carlin morì il 22 giugno 2008 per un arresto cardiaco, meno di quattro mesi dopo il suo quattordicesimo special HBO, *It's Bad For Ya*.

Minority Language

La routine “Minority Language”, tratta da *You Are All Diseased* del 1999, ridicolizza l'uso in chiave eufemistica di alcune perifrasi. Queste servono ad evitare di suggerire l'inadeguatezza sociale di chi le utilizza, poiché vengono usate dai *guilty white liberals* per reagire al proprio senso di colpa nei confronti delle minoranze afroamerica-

George Carlin e la stand-up comedy

na e omosessuale ma soprattutto, possiamo ipotizzare, per non essere tacciati di razzismo da parte dei loro pari.

La frase "I have a friend, who happens to be black", viene utilizzata per dimostrare ai propri pari di non classificare le persone in base alla loro etnia, ma da un certo punto di vista convoglia anche un sottile razzismo, perché sembra sottintendere che dire semplicemente che una certa persona ha la pelle nera abbia un significato insultante. Carlin rende comico la frase richiamandone il senso letterale: "Where does the surprise part come in?".

Allo stesso modo, l'espressione *openly gay*, che viene probabilmente utilizzato dagli stessi liberal per mostrare di non voler sottolineare l'omosessualità di una persona che non voglia rivelare le proprie preferenze sessuali, giustifica anche implicitamente la volontà di tenerle nascoste da parte di alcuni individui, e indirettamente anche lo stigma sociale ancora diffuso che spinge in molti casi a farlo.

Carlin rivela la natura ipocrita di questi termini accostando *openly a black*, ottenendo una perifrasi che suona come un nonsense. Poiché l'appartenenza etnica è innata come le preferenze sessuali, il fatto che un avverbio comunemente accostato ad aggettivi legati alle seconde suoni assurdo se accostato alla prima rivela l'assurdità in ogni caso dell'uso eufemistico di questo termine.

Now, [as] long as we're discussing minorities... I wanna mention something about language in this country. There are a couple of terms that are used in connection with minorities usually by guilty white liberals. The first one is "happens to be": "He happens to be black"; "I have a friend, who happens to be black...". Like it's a fucking accident, you know? "Happens to be black?" "Yes, he happens to be black." "Ah, yes yes yes... he had two black parents?" "Oh, yes, that's right, two black parents, yes." "And they fucked?" "Oh, indeed they did." "So, where does the surprise part come in? I sure think it would be more unusual if he just happened to be Scandinavian!"

And the other term is "openly": "openly gay", they say "he's openly gay", but this is the only minority they use that for. You know, you wouldn't say someone was "openly black"... well, maybe James Brown. Or Louis Farrakhan: Louis Farrakhan is "openly black". Colin Powell is not "openly black". Colin Pow-

ell is “openly white”; he just “happens to be” black! (*You Are All Diseased*, traccia 8)

Contributi teorici sulla stand-up comedy

In ambito accademico, gli studi sulla stand-up comedy non sono affatto numerosi. Una manciata di studiosi statunitensi ha tuttavia elaborato alcune interessanti teorie al fine di definire la funzione della stand-up comedy e degli artisti che la praticano nell'ambito della cultura americana.

Nel 2000 John Limon, docente di inglese presso Williams College, ha pubblicato lo studio *Stand-up Comedy in Theory, or, Abjection in America*. Qui Limon espone due teorie, con le quali da una parte tenta di esplicitare i meccanismi psicologici che portano lo spettatore a ridere alle battute dei monologhista e dall'altra tenta di cogliere l'essenza della stand-up comedy stessa come forma d'arte.

Nel capitolo “Inrage: A Lenny Bruce Joke and the Topography of Stand-up”, Limon analizza dal punto di vista formale una battuta che in un'occasione provocò negli spettatori un'esplosione di risate durata 17 secondi (un'infinità, se si pensa che di solito una battuta particolarmente efficace ottiene al massimo 6 secondi di risate), individuando una struttura comune a ogni battuta della stand-up comedy: “Stand-up is the resurrection of your father as a child” (4).

La figura del monologhista ricorderebbe quella paterna in quanto parla da un palcoscenico, quindi si trova in posizione sopraelevata rispetto agli spettatori così come un padre è più alto del figlio quando quest'ultimo è ancora un bambino, e parla attraverso un microfono e un impianto di amplificazione, che rendono la sua voce tonante come quella di un padre autoritario. Gli argomenti del monologo sono talvolta molto seri, e sono esposti nel *setup* della battuta con rispetto del decoro sociale, per poi venire ribaltati in chiave infantile o scatologica nella *punch line*. E' proprio nella *punch line* che avviene la resurrezione del padre autoritario nei panni del ragazzino terribile, ed è questo contrasto a produrre l'effetto comico.

Questa tesi, come sottolineato da Tafoya, è chiaramente di impronta freudiana: per Freud infatti la comicità nasce dal conflitto tra id e super-io, per essere più precisi da un temporaneo e inaspettato

momento di *défaillance* del super-io che lascia le pulsioni dell'id libere di manifestarsi. Per il padre della psicoanalisi, il bambino è governato dalle proprie pulsioni, quindi dall'id, mentre il genitore è la voce del super-io, cioè il garante del rispetto delle norme sociali da parte del figlio.

La seconda teoria di Limon è basata sul concetto di abiezione, mutuato dal saggio di Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur: essai sur l'abjection*. Per abiezione si intende l'orrore per tutto ciò che ci ricorda la morte, e per estensione la caducità del nostro corpo. Secondo Limon, "what is stood up in stand-up comedy is abjection" (4): sarebbe dunque il fatto stesso di "rendere verticale, o ventrale, ciò che dovrebbe essere orizzontale, o dorsale" (4) a provocare l'effetto comico. Questa affermazione può essere interpretata in vari modi a seconda dello stile del singolo standup, degli argomenti trattati nel monologo e del tipo di comicità preso in analisi.

Si può ipotizzare, ad esempio, che in un brano di *observational comedy* l'abiezione scaturisca dalla scelta da parte del comico di porre al centro dell'attenzione momenti dell'esperienza quotidiana dei quali ci vergogniamo. Possono essere momenti in cui ci trasformiamo in un corpo comico (simile al cadavere perché non controllato, dunque abietto), in cui una delle nostre facoltà mentali (memoria, ragione, attenzione) sembra non funzionare correttamente (l'indebolimento delle facoltà mentali è associato alla vecchiaia, dunque all'approssimarsi della morte), o in cui, volontariamente o no, contravveniamo alle norme sociali condivise che ci classificano come membri rispettabili della società (un'altra forma di mancato controllo di noi stessi). Questo dualismo tra io controllato e io incontrollato che sembra sia la causa dell'abiezione ci fa comprendere come in realtà questa teoria e la precedente siano due modi differenti di dire la stessa cosa.

Prendendo in prestito un paio di idee dalla Superiority Theory di Rapp possiamo continuare il discorso analizzando altri sottogeneri della stand-up comedy.

Nel caso del racconto autobiografico (o pseudoautobiografico) è il comico stesso a mostrare i suoi aspetti abietti: in questo caso il pubblico ride perché si sente superiore al comico. Nel caso della sa-

tira il comico mostra gli aspetti abietti di persone o entità molto più potenti di lui, che sarebbero in teoria espressioni supreme del super-io: gli spettatori si sentono per un attimo moralmente superiori alla figura di potere, e ridono per questo.

Il problema più grande in cui si incorre nel caso si voglia utilizzare la teoria di Limon come una lente attraverso la quale osservare la stand-up comedy nel suo insieme è la mancanza di un elenco definitivo degli elementi abietti. Esistono vari tipi (o livelli) di abiezione, a ognuno dei quali si può associare una lista di elementi abietti? Se sì, è possibile, dopo averli individuati, utilizzarli per spiegare le reazioni di ilarità del pubblico e, più in generale, i meccanismi della stand-up comedy esclusivamente in termini di esposizione dell'abiezione?

Stando a quello che affermano la Kristeva e Limon, esiste un livello di abiezione legato alla dimensione corporea dell'esperienza umana. A questo livello gli abietti sono il cadavere e tutte le parti inerti del corpo che si staccano da esso: feci, unghie, capelli, croste, muco nasale, eccetera.

Si può ipotizzare però, e lo stesso Limon sembra suggerirlo, che esista anche un livello di abiezione legato alla dimensione sociale. A questo livello gli abietti sono i comportamenti che deviano dalle norme condivise ma anche tutte le persone che adottano questo tipo di comportamenti, cioè tutte le persone estranee o liminali al gruppo sociale di appartenenza dell'individuo. Come le parti inerti del corpo generano abiezione per la loro caratteristica di essere parti che sfuggono al nostro controllo, le persone che adottano comportamenti antisociali generano abiezione perché sfuggono al controllo del corpo sociale. A tal proposito occorre ricordare come negli Stati Uniti, molto più che da noi, siano considerati inappropriati i comportamenti improduttivi, cioè quelli che non concorrono alla perpetuazione della società (sia essa intesa come gruppo sociale ristretto o come nazione).

Non sembra possibile definire i vari sottogeneri della stand-up comedy come espressione di un livello di abiezione piuttosto che di un altro, perché si incorrerebbe in alcune forzature. Si può però affermare che, posto che questi livelli esistano, la stand-up comedy è

innanzitutto in grado di mettere in scena l'abiezione sociale, in particolare quella rivolta ai comportamenti improduttivi. Il mestiere dello stand-up comedian, per dirla con George Carlin, consiste in *thinking up goofy shit* (*Toledo Window Box*, traccia 1): il fatto che il performer si mostri apertamente, in pubblico, su di un palco, in tutta la sua improduttività è comico di per sé.

La teoria di Eddie Tafoya

Eddie Tafoya, docente presso la New Mexico Highlands University, nel saggio del 2009 *The Legacy of the Wisecrack*, definisce la stand-up comedy l'unica forma letteraria nata negli Stati Uniti. Per dimostrare la legittimità dell'inclusione della stand-up comedy nel campo della letteratura, Tafoya, non riuscendo a trovare una risposta definitiva alla domanda "che cos'è la letteratura?", elenca le principali funzioni della letteratura, affermando poi che anche la stand-up comedy è capace di svolgerle. Per Tafoya la stand-up comedy, così come la letteratura, è in grado di:

1. codificare l'esperienza, cioè contribuire a fornire un repertorio di immagini, situazioni e concetti che il fruitore può utilizzare per dare un senso alla propria esistenza;
2. fornire una catarsi emotiva, cioè permettere tramite l'identificazione con il protagonista, di partecipare alle sue vicende senza mettere in discussione la propria sicurezza;
3. intrattenere, poiché lo scopo principale di ogni forma di racconto è quello di catturare l'interesse;
4. defamiliarizzare l'ordinario, cioè dare nuovi significati alle piccolezze della vita quotidiana;
5. rivelare la cultura, ossia offrirci uno scorcio del tempo e del luogo in cui l'opera è stata scritta;
6. suggerire diversi livelli di interpretazione, poiché elementi sparsi per il testo possono simboleggiare idee filosofiche e religiose non espresse esplicitamente in esso;
7. funzionare come gioco linguistico, cioè trarre parte del suo fascino dal tipo di linguaggio usato, per quanto riguarda sia la scelta dei termini, sia il ritmo del discorso;

8. generare meraviglia, ossia sorprenderci connettendoci a mondi fantastici o facendoci scoprire gli aspetti miracolosi dell'ordinario.

Per dimostrare la quintessenziale americanità della stand-up comedy, Tafoya elenca i più importanti elementi costitutivi dell'ethos americano, spiegando che lo stand-up comedian ha una funzione in grado di incarnarli ma anche di metterli in discussione:

- il mito dell'Eden – fin dalla scoperta, il continente americano ha sempre rivestito nell'immaginario comune il ruolo di nuovo Eden;
- la fondazione puritana, che ha infuso nella cultura statunitense una serie di metafore condivise che sopravvivono ancora oggi: molte delle opere più potenti della letteratura americana nascono dalla reazione al Puritanesimo;
- la santità dell'individuo (l'ethos statunitense è pervaso da aspetti individualistici, tra cui spicca il diritto alla libera espressione);
- il pluralismo – ciò che rende unica e ricca la cultura statunitense è il modo in cui elementi risalenti a culture diverse tra loro si combinano per generare prodotti culturali originali;
- il paesaggio, che nutre l'ethos americano in due maniere distinte: da un lato il concetto di frontiera genera un'urgenza di avventurarsi nell'ignoto, dall'altro le caratteristiche della geografia del continente suggeriscono una maggiore vicinanza dei suoi abitanti agli dei.

Per Tafoya la funzione sociale dello stand-up comedian è quella di evidenziare i fallimenti del grande esperimento americano e la responsabilità delle masse in questi fallimenti.

Tralasciando la questione della letterarietà della stand-up comedy, possiamo utilizzare gli elementi dell'ethos americano esposti da Tafoya combinandoli alla teoria di Limon per aggiungere un nuovo livello di abiezione a quelli precedentemente ipotizzati: il livello etico-morale: a questo livello sono abietti tutti i fallimenti e gli eccessi del grande esperimento americano, cioè tutti i fatti che contraddicono i principi fondanti dell'ethos americano o quelli in cui

George Carlin e la stand-up comedy

questi principi sono applicati in maniera talmente estrema da sfuggire ad ogni controllo.

Conclusioni

Avendo trascritto e commentato brani di George Carlin che affrontano un ampio spettro di argomenti e impiegano una vasta gamma di espedienti comici, riteniamo di poter esporre in modo quanto più possibile sistematico le conclusioni che abbiamo tratto in merito al rapporto tra stand-up comedy e abiezione, corredandole ove possibile di esempi tratti dalle routines citate sopra.

Categorie dell'abiezione

Abiezione corporea. Ogni individuo ha paura di morire, dunque rifugge ogni idea che gli ricordi la caducità del suo corpo.

Abiezione sociale. Essendo l'uomo un animale sociale, la paura della morte viene trasposta metaforicamente in una paura della distruzione del proprio gruppo sociale di appartenenza, rendendo abietti tutti i comportamenti, propri ed altrui, che violando le regole di condotta condivise dal medesimo gruppo ne minacciano in maniera maggiore o minore la sopravvivenza. A ciò si accompagna una paura, razionale o irrazionale, degli individui appartenenti a gruppi differenti dal proprio, poiché questi seguono regole di condotta differenti.

Abiezione etica. In una nazione come gli Stati Uniti, in cui gruppi sociali molto differenti tra di loro per origini geografiche ed eredità culturali si sono uniti in una nazione che è stata creata sulla base di principi espressi in una Costituzione la cui ratificazione coincide per altro con la nascita stessa della nazione, possiamo ipotizzare che questi principi siano particolarmente sentiti dai singoli individui e costituiscano un ethos condiviso. Risultano dunque immediatamente condannabili sul piano morale tutti i comportamenti che contraddicono o pervertono questo ethos.

Modalità di esposizione dell'abiezione nella stand-up comedy

La stand-up comedy, per Limon, consiste in un'esposizione dell'abiezione. Si può affermare, come concetto generale, che lo stand-up comedian, per il semplice fatto di prodursi in un'orazione pubblica (una situazione sociale utilizzata normalmente da figure dotate di autorità per esprimere concetti che rinforzano il senso di appartenenza al gruppo o sottogruppo sociale cui si rivolgono, ribadendo la validità delle convenzioni da esso condivise) nella quale declama battute comiche (ognuna delle quali, come insegna Freud, nasce da un fallimento momentaneo del super-io, la sede delle norme di comportamento che adottiamo comunemente, che cede il posto all'id, sede dei nostri più bassi istinti che cerchiamo invece di nascondere), dia un'immagine di sé implicitamente abietta.

Si possono altresì ipotizzare due diverse modalità attraverso le quali l'abiezione genera le risate del pubblico della stand-up comedy.

Il performer esprime un esagerato interesse per oggetti, situazioni, attività che rientrano nella (non-) categoria tassonomica degli abietti condivisa dal pubblico: poiché gli spettatori sono consapevoli di assistere ad uno spettacolo comico, essi riconoscono i contenuti abietti della routine come esagerazioni comiche;

Il performer mostra la propria abiezione verso oggetti, situazioni o persone: nel caso in cui questi oggetti, situazioni o persone siano abietti anche per gli spettatori, costoro vengono rassicurati dal fatto di non essere i soli a provare abiezione per essi: l'abiezione viene dunque sdrammatizzata e l'orrore viene trasformato in ilarità; nel caso in cui il performer mostri invece una propria peculiare abiezione derivante da oggetti, situazioni o persone che la maggioranza del pubblico trova innocue, la risata è provocata dal senso di superiorità che il pubblico prova nei confronti del comico.

Possiamo quindi affermare che, oltre all'esposizione dell'abiezione, lo stand-up comedian operi anche una trasformazione in abietto di persone, oggetti e situazioni che normalmente non ricadono nella categoria degli abietti. Vogliamo schematizzare questi processi dividendoli in quattro categorie:

George Carlin e la stand-up comedy

Trasformazione di un abietto in oggetto

Un esempio molto chiaro di questo processo può essere trovato nella routine “You and Me (Things That Come Off of Your Body)”, di cui trascriviamo un breve estratto, essendo il brano imperniato quasi del tutto (salvo un'eccezione di cui parleremo tra poco) sulla descrizione esplicita di fasi della vita corporea che normalmente non vengono affrontati in pubblico.

Well, I'll tell ya, it's just natural curiosity, everyone has it, you're curious about yourself, you're curious about your body, so you're curious about little parts that come off of you. Toenail clippings are a good example. Toenail clippings. And I'm even gonna set the scene for ya. You're sitting on the bed at home one night, and something really shitty comes on TV. Like a regularly scheduled prime-time network program. You say: “Well, I'm not gonna watch ‘Raymond Blows the Milkman’, I'm gonna clip my fucking toenails”. So you start to clip your toenails, and every time you clip one of them the clipping part flies far away. Have you ever noticed that? These things fly all over the bed. And when you're finished clipping, you have to gather them all back into a little pile, don't ya? Yeah, you can't leave them on the bed, they make little holes in your legs. You don't need that shit. You have to gather them all back into a little pile, and have you ever noticed this? The bigger the pile gets, the more pride you have in the pile. “Look at this shit, honey, the biggest pile of toenail clippings we've had in this house since the day the Big Bopper died. Call the museum of natural history, tell them we have a good idea for a diorama”. Then you look for the largest toenail clipping of all, the biggest one you can find, and you bend it for a while, don't ya? Yes you do, you bend it, you squeeze it, you play with it. You have to. Why? Because you can! Because it's still lively and viable, there's moisture in it, it's just come off of your body, it's almost alive! (*Complaints and Grievances*, traccia 1)

E' interessante notare come Carlin definisca i frammenti di unghia appena tagliati parti “quasi vive”: il che le rende perfette come abietto, poiché non sono più “soggetto” (non facendo ormai più par-

te del corpo) ma, conservando ancora l'umidità originaria, non sono ancora state declassate al rango di "oggetto".

Trasformazione di un oggetto in abietto

Basta leggere questo estratto del brano satirico "Rockets and Penises in the Persian Gulf" per notare come Carlin trasformi l'oggetto della propria invettiva (in questo caso il presidente George H. W. Bush) in un essere abietto, attribuendogli caratteristiche infantili ed animalesche.

I look at war a little bit differently: to me, war is a lot of prick-waving, OK? Simple thing, that's all it is, war is a whole lot of men standing in a field waving their pricks at one another. Men are insecure about the size of their dicks and so they have to kill one another over the idea. That's what all that asshole jock bullshit is all about, that's what all that adolescent macho male posturing and strutting in bars and locker rooms is all about. It's called dick fear! Men are terrified that their pricks are inadequate and so they have to compete with one another to feel better about themselves, and since war is the ultimate competition, basically men are killing each other in order to improve their self esteem. You don't have to be a historian or a political scientist to see the bigger-dick foreign policy theory at work. It sounds like this: "What? They have bigger dicks? Bomb them!" and of course the bombs and the rockets and the bullets are all shaped like dicks. It's a subconscious need to project the penis into other people's affairs: it's called "fucking with people"! So, as far as I'm concerned, that whole thing in the Persian Gulf was nothing more than a big prick-waving dick fight! In this particular case Saddam Hussein had questioned the size of George Bush's dick, and George Bush had been called a wimp for so long... -- wimp rhymes with limp -- George has been called a wimp for so long that he has to act out his manhood fantasies by sending other people's children to die. Even the name "Bush" is related to the genitals without being the genitals. A bush is a sort of passive secondary sex characteristic. Now, if this man's name had been George Boner... well, he might have felt a little better about himself and we wouldn't have had any trouble over there in the first

George Carlin e la stand-up comedy

place. This whole country has a manhood problem. Big manhood problem in the USA, you can tell from the language we use. Language always gives you away: what did we do wrong in Vietnam? We pulled out! Huh? Not a very manly thing to do, is it? When you are fucking people you gotta stay in there and fuck them all the way, fuck them till the end, fuck them to death! Stay there and keep fucking them until they're all dead! We left a few women and children alive in Vietnam and we haven't felt good about ourselves since. That's why in the Persian Gulf George Bush had to say: "This will not be another Vietnam". He actually used these words, he said: "This time we're going all the way". Imagine an American President using the sexual slang of a 13-year-old to describe his foreign policy! If you wanna know what happened in the Persian Gulf, just remember the names of the two men who were running that war: Dick Cheney and Colin (colon) Powell. Somebody got fucked in the ass! (*Jammin' in New York*, traccia 1).

Trasformazione di un soggetto in abietto

Carlin trasforma esplicitamente se stesso in un abietto nella parte finale del brano "Fear of Germs", nella quale descrive la sua scarsa cura per l'igiene, attribuendosi abitudini che il pubblico può facilmente trovare disgustose.

And, speaking of my colon, I want you to know I don't automatically wash my hands every time I go to the bathroom, okay? Can you deal with that? Sometimes I do, sometimes I don't. You know when I wash my hands? When I shit on them! That's the only time. And you know how often that happens? Tops, two-three times a week. Tops! Maybe a little more frequently over the holidays, you know what I mean? And I'll tell you something else, my well-scrubbed friends: you don't always need a shower every day, did you know that? It's overkill. Unless you work out, or work outdoors, or for some reason come in intimate contact with huge amounts of filth and garbage every day, you don't always need a shower. All you really need to do is to wash the four key areas: armpits, asshole, crotch and teeth. Got that? Armpits,

Jacopo Pellegrinetti

asshole, crotch and teeth. In fact, you can save yourself a whole lot of time if you simply use the same brush on all four areas.

Trasformazione di un abietto in soggetto

Citiamo nuovamente il brano “You and Me (Things that Come off of Your Body)”, per offrire un esempio in tal senso: in diversi momenti nel corso della routine, Carlin interpreta un personaggio di fantasia che impersona l'interesse morboso verso le “cose che si staccano dal corpo”: questo personaggio, in quanto personificazione di un concetto astratto che si esprime nel corpo e nella voce del performer, rappresenta chiaramente questo tipo di trasformazione.

“Oh hot shit, a fucking scab! I love fucking scabs! This is going to be a lot of fun, I can't wait to pick off my scab and look at it, oh boy oh boy, oh boy oh boy, oh boy oh boy oh boy oh boy! I can't wait to pick off my scab and put it down on a contrasting material such as a black velvet tablecloth in order to see it in greater relief. Oh boy oh boy, I can't wait to pick off my scab this is going to be a lot of wait wait wait wait wait wait.

It's not ready to come off yet. It's immature. It's still not ripe. It's not ready for plucking. I'll save this for Thursday. Thursday will be a good day. I'll have half a day work on Thursday, I'll come home early, I'll masturbate in the kitchen and then I'll watch the Montell Williams Show. And then I'll pick off my scab oh boy oh boy, I can't wait to pick off my scab this is going to be a lot of fun.”

So you wait. And you wait. And you wait and you wait. And you try not to knock it off by accident with the little plastic comb you bought at the vending machine at the Easy Living Motel with the two skanky-looking chicks that give you the clap that night. And now Thursday arrives and it's harvest time. Harvest time on your head. You come home early, you masturbate, but you do it in your sister's bedroom just to give it a little extra thrill, you know what I mean? And then you watch the Montell Williams Show. Pretty good topic, “women who take it up the ass for fifty cents”. Well, not the best show he's ever done, but you know something? Not bad either! Now it's time to go and get this little bastard but you wanna go carefully, you wanna pick this scab off

George Carlin e la stand-up comedy

evenly and carefully around the perimeter of the scab so that it lifts off all in one piece.

You don't want it to break into pieces, who needs a fragmented scab? Not me, bullshit fuck you up yours get laid eat shit drop dead jack me off suck this I don't need parts that badly, I'm not that sick. (*Complaints and Grievances*, traccia 1)

A questo punto sarebbe interessante investigare la relazione della stand-up comedy spesso scatologica di George Carlin con le complesse vicende dell'umorismo americano e il suo uso altrettanto frequente del paradosso e della preterizione, soprattutto del personaggio dell'ingenuo di cui fu maestro indiscusso Samuel Clemens alias Mark Twain.

Va comunque ricordato che a Carlin, nonostante la sua notevole violenza verbale e coraggiosa contestazione politica, fu riconosciuto postumamente nel 2008 il Mark Twain Prize for American Humor.

OPERE CITATE

- BERGER, Peter L. *Homo Ridens. La dimensione comica dell'esperienza umana*. Bologna, Il Mulino, 2006.
- CARLIN, George. *Class Clown*. New York, Little David Records, 1972.
- CARLIN, George. *Complaints and Grievances*. New York, Eardrum, 2001.
- CARLIN, George. *FM and AM*. New York, Little David Records.
- CARLIN, George. *Jammin' in New York*. New York, Eardrum, 1992.
- CARLIN, George. *Toledo Window Box*. New York, Little David Records, 1974.
- CARLIN, George. *You Are All Diseased*. New York, Eardrum, 1999.
- COLMAN, Henry, e Jenni MATZ. "George Carlin Interview". Archive of American Television, <http://www.emmytvlegends.org/interviews/people/george-carlin> (03/10/14).