

# L'ATTO LINGUISTICO DELLA MINACCIA NEL TEATRO DI PEPPINO DE FILIPPO. STUDIO PRAGMATICO

Neama Abdelaty Mohamed Ahmed<sup>1</sup>

## 1. INTRODUZIONE

In quali circostanze si hanno situazioni di minaccia? Ogni qual volta gli uomini vogliono qualcosa da qualcun altro. Più precisamente, quando si aspettano qualcosa con una certa urgenza e non possono accettare di essere delusi senza reagire.

La minaccia è un oggetto di studio che si presta ad essere variamente studiato, seguendo metodi d'analisi diversi e nell'ambito di varie discipline, dall'antropologia al diritto.

Questo contributo si prefigge di analizzare in un'ottica pragmatica gli atti di minaccia in sei commedie di Peppino De Filippo: *Spacca il centesimo*, *Una persona fidata*, *La lettera di mamma*, *Le metamorfosi di un suonatore ambulante*, *Un suicidio collettivo* e *Tre poveri in campagna*. Le prime tre commedie sono tratte dalla raccolta di opere intitolata *Farse e Commedie*, volume I (1971), le altre tre sono invece inserite nel volume II della stessa opera.

I primi studi sugli atti linguistici negli anni Ottanta si basavano su registrazioni raccolte in contesti in cui le persone dialogavano. Per capire come lingue diverse realizzino lo stesso atto nella stessa situazione, gli studiosi oggi fanno recitare dei parlanti dando un contesto e chiedendo loro di reagire. Questa tecnica di raccolta dati si chiama *role play* e ha il privilegio di registrare dei discorsi molto simili a quelli che si ascolterebbero in un contesto reale (cfr. Sasaki, 1998). Per raccogliere più dati e più velocemente, gli studiosi hanno usato un'altra tecnica, quella del *discourse completion task*, che consiste nel chiedere alle persone intervistate di scrivere quello che direbbero in una data situazione (Beebe *et al.*, 1990). Per lo studio degli atti linguistici nel teatro abbiamo diversi contributi, tra cui ricordiamo Serianni (2019) e Motta (2019).

Anche in questo studio abbiamo scelto il teatro come corpus, perché rappresenta «un campo quasi privilegiato di applicazione e perfino di elaborazione e modifica della teoria degli atti linguistici» (Elam, 1983: 63).

La scelta del teatro di Peppino De Filippo è stata dettata dal fatto che offre una ricca varietà di esempi di liti e discussioni che fanno scattare atti di minaccia, concentrandosi su un tema che coincide con un conflitto dominante: quello del poveruomo (quale che sia il suo stato sociale e la sua condizione economica, che può non essere necessariamente la povertà materiale) perseguitato dal capriccio della sorte, dai raggiri del caso; afflitto dalla paura, dall'ossessione del malocchio; angustiato dalle prepotenze degli altri (la moglie, il padre, l'amico ecc.); permanentemente in lotta o in fuga; sottoposto a numerosi angherie, ingiustizie e tradimenti.

L'ipotesi di partenza è che la classificazione in minacce dirette e indirette, applicata al teatro, sia lacunosa e inefficace nel coprire le diverse realizzazioni della minaccia nel teatro di Peppino De Filippo e sarà completata da ulteriori sottocategorie ad hoc.

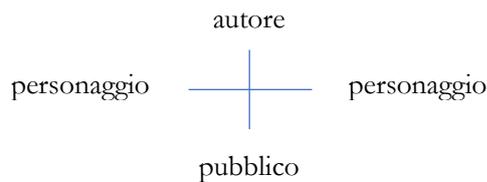
<sup>1</sup> Università di Ain Shams.

Questa ricerca assume, quindi, un carattere esplorativo e si pone l'obiettivo di svelare le minacce nascoste nelle espressioni verbali e nei comportamenti ed i modi di fare dei personaggi nelle commedie di Peppino De Filippo, in quanto ci sono frasi che non fanno subito pensare alla minaccia, ma analizzandone il significato scopriamo che dalla minaccia non possono prescindere.

## 2. L'ITALIANO A TEATRO

Il parlato della commedia si fonda generalmente su un testo scritto e presenta quindi un grado di elaborazione maggiore del parlato reale, da cui del resto si distingue nettamente per presupposti, modalità e intenti, che sono quelli specifici della comunicazione teatrale. Su tale specificità insistono, da diversi punti di vista, semiologi quali Ruffini (1981), De Marinis (1982), Segre (1984).

Secondo Trifone (2000: 11), i messaggi espliciti che i personaggi si scambiano all'interno della scena sono fittizi e hanno la funzione di mediare i messaggi impliciti dell'autore al pubblico. Di qui l'ambiguità di un tipo di discorso che è quasi un *dire a nuora perché suocera intenda*, nel senso che in esso s'intersecano due circuiti comunicativi di natura e di rango diversi, secondo lo schema:



Il discorso teatrale costituisce da questo punto di vista una variante estrema di quei tipi di discorso, come il discorso comico o il discorso allusivo in genere, che si fondano appunto sull'implicito e richiedono pertanto la mutua cooperazione dei partecipanti, pena il fallimento pragmatico della comunicazione. Oltre che la mutua cooperazione, il discorso fondato sull'implicito richiede a tutti i suoi partecipanti una perfetta efficienza comunicativa, comprendente la dimestichezza con i valori collaterali e inferenziali di cui un messaggio viene spesso a caricarsi. Ciò vale in modo particolare per il discorso teatrale.

## 3. LA PRAGMATICA NEL TEATRO

Ancor più che nella comunicazione quotidiana, nel genere teatrale i messaggi sono veicolati per mezzo della modulazione della voce, della gestualità e della postura (Castelli, 2006: 60).

Il discorso drammatico presenta un aspetto performativo. La teoria degli atti linguistici, sviluppata soprattutto dai filosofi del linguaggio, quali Austin, Grice e Searle, presenta una classificazione del seguente tipo (Austin, 1987: 71 e ss.):

- a) *Atti locutori*: sono atti linguistici che producono un enunciato che abbia senso;
- b) *Atti illocutori*: si realizzano quando si impartisce un ordine, si formula una promessa, si asserisce la verità di una proposizione<sup>2</sup>;
- c) *Atti perlocutori*: indicano il fine o l'effetto realizzato attraverso un atto illocutorio, come persuadere, far arrabbiare, ecc.

<sup>2</sup> Searle (1978: 180-185) individua cinque categorie fondamentali degli atti illocutori: i rappresentativi, i direttivi, i commissivi, gli espressivi e i dichiarativi.

Perché gli atti illocutori costituiscano effettivamente l'azione, bisogna che vengano realizzate quelle che Searle (1976: 86 e ss.) definisce condizioni di felicità:

- a) *condizioni preparatorie*: il parlante deve essere autorizzato a realizzare un atto sulla base del ruolo che svolge nella vicenda;
- b) *condizioni di sincerità*: il parlante deve essere sincero quando ringrazia; onesto quando consiglia, ecc.;
- c) *condizioni essenziali*: il parlante è obbligato da una promessa a intraprendere l'azione indicata. Il suo comportamento deve essere coerente.

Tali condizioni – secondo Castelli (2006: 62-63) – trovano la loro validità sul piano interno dell'asse di comunicazione, quello personaggio-personaggio, e non in quello esterno attore-pubblico, anche se spesso (nel caso della commedia) si assiste alla violazione di tali principi. Tale violazione è evidente solo agli occhi del pubblico, non certo per il personaggio che prende per veri, per felici, gli atti illocutori realizzati dal suo interlocutore sulla scena, dando origine agli *equivoci* che costituiscono l'anima della commedia.

Inoltre, gli atti illocutori possono presentare delle implicazioni, dire qualcosa di più (o di diverso) da quello che apparentemente dicono. *Le implicazioni conversazionali* che rimandano a una *lettura tra le righe*, si verificano laddove vengono violate quelle che Grice (1978: 205) indica come massime del discorso drammatico:

- a) *massima della Quantità*: il parlante dovrebbe dare l'informazione necessaria, né più, né meno;
- b) *massima della Qualità*: il parlante non dovrebbe dire ciò che crede essere falso, o ciò per cui non ha prove sufficienti;
- c) *massima della Relazione*: il parlante dovrebbe essere pertinente all'argomento della conversazione;
- d) *massima del Modo*: il parlante dovrebbe usare parole chiare, poco ambigue e ordinate<sup>3</sup>.

Queste massime regolano implicitamente i contributi dei partecipanti al dialogo; sono i principi di decoro indispensabili a garantire alla conversazione coerenza e continuità. Secondo Castelli (2006: 64), il sistema del *turn-taking*, ovvero parlare a turno, si realizza allo stato puro nel dialogo drammatico diversamente dal dialogo che scaturisce da una conversazione quotidiana. Infatti, se si registrasse una conversazione tra amici al bar, si noterebbe, ascoltando il nastro, quanto sia difficile seguire l'alternarsi degli interventi dei singoli interlocutori e si constaterrebbe l'impossibilità di riprodurre la conversazione in maniera comprensibile. Ciò è dovuto al fatto che le frasi di una conversazione quotidiana sono disseminate di sospensioni, incertezze lessicali o sintattiche, inversioni, illogicità e soprattutto sovrapposizioni di turno. In una conversazione drammatica, invece, sia essa fruibile a teatro, al cinema o in televisione, ogni attore aspetta che il suo interlocutore abbia finito di esprimersi prima di dare il via al proprio intervento, mantenendo un rigido controllo su ciò che viene chiamato *floor-apportionment*<sup>4</sup>. Ciò è dovuto al fatto che la conversazione non è improvvisata, ma rappresenta la trasposizione scenica di un testo già codificato.

<sup>3</sup> Caffi (2002: 73) presenta un esempio di implicatura conversazionale:

«Cliente: Quanto costa questa operazione?

Dentista: Le liste d'attesa degli ospedali pubblici sono molto lunghe».

Dando per certo che il dentista rispetta il principio di cooperazione, si devono fare delle inferenze per spiegare la sua risposta. Qui siamo probabilmente di fronte a una violazione della massima della Relazione, che dà luogo ad un'implicatura conversazionale (l'operazione in ospedale costerà certo di meno, ma i tempi d'attesa nella struttura privata sono più brevi.

<sup>4</sup> *Floor-apportionment* è utilizzata da Goffman (1988) per indicare la determinazione dei turni di battuta.

#### 4. L'ATTO LINGUISTICO DI MINACCIA

Secondo la definizione del *Dizionario della lingua italiana* di Tullio De Mauro, la minaccia è «un discorso che ha lo scopo di annunciare a qualcuno un danno, un male, un castigo, specialmente allo scopo di intimorire o costringere a fare o non fare qualcosa» (De Mauro, 2000: s.v. minaccia).

La minaccia può essere espressa mediante parole, scritti ed ogni altra manifestazione che sia idonea a trasmettere ad una generalità di persone, ovvero anche a persone determinate, la prospettiva di un danno incombente come conseguenza, diretta o indiretta, della condotta dell'agente.

A veicolare una minaccia possono essere non solo frasi sgarbate, aggressive o espressamente intimidatorie, ma anche più sottili espedienti comunicativi: atteggiamenti suggestivi, frasi allusive, richieste velate, insinuazioni, ragionamenti involuti, consigli formalmente garbati, amichevoli o accattivanti, silenzi.

La minaccia è un atto linguistico commissivo il cui scopo illocutorio è una conseguenza futura per il destinatario in una determinata condizione al fine di incoraggiare l'ascoltatore a non rendere tale condizione vera (Searle, 1978: 180).

Secondo Searle (1976: 142), la minaccia è un atto finalizzato a spaventare, con la prospettiva di un danno o un male, e quindi a dissuadere o a costringere il destinatario a fare qualcosa.

Contrariamente alle promesse, le minacce non vanno a beneficio di chi ascolta e possono indicare possibili atti di vendetta, che avrebbero l'effetto illocutivo di anticipare al destinatario un evento sfavorevole (Stati, 1982: 170). C'è inoltre da notare che il verbo *promettere* si può adoperare, ironicamente, per introdurre una minaccia: *ti prometto che ti farò del male* (Stati, 1982: 172).

La differenza tra minacce e avvertimenti starebbe nel fatto che le prime sono «affermazioni su quello che il parlante farà», laddove i secondi sono «affermazioni su quello che accadrà (o potrebbe accadere) indipendentemente dalle azioni del parlante» (Elster, 2005: 140). Inoltre, Colella (2009: 692), soffermandosi sugli atti linguistici rappresentati nella forma *se p, q*, sottolinea la sottile differenza tra minaccia e avvertimento: entrambi sono finalizzati a convincere il destinatario a fare o a non fare una certa azione, enfatizzando gli effetti negativi che ne potrebbero derivare. Nelle minacce *q* è una potenziale azione del parlante, mentre negli avvertimenti *q* è uno stato di cose dipendente da un agente esterno a chi parla e a chi ascolta; inoltre chi parla non può impedire che l'evento occorra.

Popitz (2001: 66) ritiene che il minacciante dia a intendere il seguente stato di cose: se il minacciato non farà (comportamento difforme) ciò che il minacciante vuole (comportamento richiesto), gli procurerà dei danni, oppure farà in modo che glieli procuri qualcun altro (sanzione minacciata); se, invece, farà quello che il minacciante vuole (comportamento conforme), sfuggirà ai danni (rinuncia alla sanzione).

##### 4.1. Condizioni di felicità

Secondo Popitz (2001: 66), una minaccia è davvero efficace soltanto nel momento in cui la sanzione in essa esplicitata non viene messa in atto. Searle (1976: 88 e ss.) individua le regole costitutive e sufficienti perché l'atto del promettere venga eseguito con successo e senza mancanze nell'enunciazione di una data frase. Propongo di adattare tali regole all'atto di minaccia. Il parlante minaccia in modo non difettoso se sussistono le seguenti regole:

1. *Regola del contenuto proposizionale*: in una minaccia l'atto del parlante non può essere un atto passato. L'azione minacciata deve essere un atto futuro;
2. *Regola preparatoria*: l'atto di minaccia deve essere qualcosa che l'ascoltatore non vuole sia fatto, o che preferisce non sia fatto anziché fatto; e il parlante ritiene che l'ascoltatore preferirebbe il suo non farlo al suo farlo;
3. *Regola di sincerità*: il parlante ha l'intenzione di compiere l'azione minacciata. L'intenzione è una condizione necessaria della minaccia perché, se un parlante mostra di non avere questa intenzione in una data enunciazione, non si può provare che si tratti di un atto di minaccia.
4. *Regola essenziale*: il parlante vuole compiere l'azione minacciata e crede che gli sarà possibile compierla.

Il rispetto delle regole del contenuto proposizionale e delle regole preparatorie è imprescindibile affinché il minacciante sia in grado di mantenere una effettiva credibilità agli occhi del minacciato. Per credibilità non si intende qui la capacità di compiere la minaccia, bensì il credere, da parte del minacciato, che il minacciante la compirà effettivamente. Lo stesso vale anche per la regola essenziale, senza la quale il minacciante non riuscirebbe ad esprimere con chiarezza al minacciato il comportamento richiesto e la sanzione che rischia in caso di comportamento difforme al richiesto. Inoltre, Probst *et al.* (2018: 214-215) sostengono che l'atto di minaccia, per essere corretto, debba soddisfare le seguenti condizioni di felicità:

- a) L'azione minacciata deve rappresentare una perdita di qualcosa d'importante per il destinatario, altrimenti la minaccia non sarà efficace. Ad esempio, non ha senso che uno dei coniugi minacci di separazione, se la minaccia non produce alcun effetto.
- b) L'effettiva possibilità di punizione in caso di mancato adempimento dell'azione richiesta: il minacciante deve avere le risorse fisiche, mentali e materiali per poter realizzare l'azione minacciata. Ad esempio, se un bambino di sette anni, con una pistola giocattolo in mano, minaccia di uccidere un adulto, un tale atto non è efficace. Se, invece, al posto del bambino è un criminale adulto che minaccia, l'atto avrà successo.

Da ricordare, però, che la disponibilità dei mezzi non significa necessariamente che la minaccia sarà eseguita nella realtà. La realizzazione della minaccia non è sempre nell'interesse del minacciante. Ad esempio, se durante una lite familiare il marito, per far tacere la moglie, la minaccia di maltrattamenti fisici, può comunque eseguire la sua minaccia: è fisicamente più forte, i coniugi sono a casa propria e nessuno può difendere la moglie. Allo stesso tempo c'è una serie di fattori che rendono pericoloso il compimento della minaccia: il divorzio che provoca danni morali e materiali, il rischio di essere denunciato, ecc. Maggiore è l'importanza di questi fattori per il minacciante, minore è la probabilità di obbedienza del destinatario. Se il destinatario è consapevole di questi fattori di *ostacolo* per il minacciante, il successo dell'atto è nullo. Inoltre, se il minacciante ha tutte le risorse necessarie per eseguire la minaccia ed è pronto di andare fino in fondo realizzando le proprie intenzioni aggressive, ma non è in grado di farlo credere al destinatario, l'atto non avrà effetto.

#### 4.2. *Studi precedenti sugli atti di minaccia*

La maggior parte degli studi condotti sulla minaccia hanno diviso l'atto in due classi: minacce dirette e minacce indirette. Tra cui ricordiamo:

- Sadiq Mahdi e Jasim Abbas (2015): hanno condotto un'analisi contrastiva tra gli atti di minaccia in inglese e in arabo con esempi estratti dal Sacro Corano;
- Probst *et al.* (2018): hanno affrontato gli atti di minaccia nel discorso conflittuale, più specificamente in quattro film russi;
- Ali (2019): ha svolto uno studio sugli atti di minaccia indiretta e la loro incomprendimento da parte dei libici, con dati raccolti mediante un questionario scritto (*Discourse Completion Test*);
- Christensen (2019): ha affrontato gli atti di minaccia nel linguaggio del crimine.

In questi studi gli autori hanno individuato alcuni criteri in base ai quali si può distinguere tra la minaccia diretta e la minaccia indiretta. La minaccia diretta dovrebbe:

- chiamare in causa l'interlocutore in seconda persona;
- usare quasi obbligatoriamente la prima persona del verbo che designa l'azione minacciata. Il tempo è quasi sempre il futuro o il presente con valore di futuro;
- indicare in modo esplicito il male minacciato, ad esempio *I am going to kill you, Ti romperò un braccio.*

Al contrario, le minacce indirette dovrebbero:

- avere una forma linguistica diversa dalla loro funzione, come le domande che in fondo costituirebbero una minaccia: *Don't you know I have a pistol?*;
- prospettare un male generico e indeterminato (ad esempio, *Tu non sai cosa ti sto per fare, Guardati le spalle, Te la faccio pagare, Te ne pentirai amaramente.*)

Pochi sono gli studi che hanno invece diviso gli atti di minaccia in condizionali e non condizionali. Tra cui ricordiamo il contributo di Castelfranchi e Guerini (2007) in cui gli autori hanno sottolineato che la minaccia con condizione si realizza con la costruzione ipotetica *If you don't pay, I will kill you.* Nella minaccia senza condizione la parte condizionale è implicita in quanto è evidente dal contesto; ad esempio, il bambino non sta facendo i compiti ma sta giocando, arriva la madre e, indicando i libri sulla scrivania dice *I won't bring you to the cinema:* c'è un riferimento implicito alla parte condizionale *se non fai i compiti.*

Partiamo dall'ipotesi che la classificazione adottata nei lavori in inglese non valga per il napoletano teatrale di Peppino De Filippo. Di seguito vedremo come i dati ricavati dal corpus d'analisi suggeriscono sottocategorie della minaccia in modo da far sembrare lacunosa la classificazione sopraccitata.

## 5. IL CORPUS

Il genere teatrale assolutamente dialettale, quello di Eduardo De Filippo, sembrava a Peppino superato in quanto al linguaggio e limitato in quanto al suo spazio vitale. Nel biennio 1944-1945 Peppino si indirizzò verso una particolare forma di teatro italiano capace, da una parte di esprimersi mediante un linguaggio moderno come quello di tutti i giorni, dall'altra di rappresentare tutti i caratteri e le abitudini della società italiana del Dopoguerra. Peppino non voleva scrivere in dialetto, ritenendolo troppo limitativo, ma nello stesso tempo ha usato inserti dialettali per descrivere situazioni semplici, realtà quotidiane, personaggi per cui il dialetto avrebbe potuto rappresentare un mezzo efficace di comunicazione.

Presentiamo di seguito le commedie oggetto dello studio.

1. *Spacca il centesimo.* È un atto unico scritto nel 1931. Una moglie fa credere al marito di essere perfetta amministratrice del suo magro stipendio e cioè di spaccare il centesimo.

Invece si fa mantenere dai suoi amanti, mentre il marito babbeo non si accorge di niente. Il marito Camillo fa visita all'amico Arnaldo, un avvocato single al quale elogia le qualità della moglie Elena; racconta di averla incontrata quando lui suonava il violino nel locale di avanspettacolo dove lei si esibiva come ballerina e di averla sposata in seguito a una delusione d'amore a cui lei era andata incontro. Decantandone l'abilità nel sapersi destreggiare con il denaro e l'abbondanza che ciò permette in casa sua, Camillo ignora che Elena ha dei guadagni extra che provengono dagli incontri con alcuni facoltosi amanti, come lo stesso Arnaldo.

2. *Una persona fidata*. È una farsa in un atto, scritta nel 1931. La storia ruota attorno a Fortunato, un marito geloso che, pur di scoprire se la giovane moglie Lucia lo tradisce, chiede al cameriere Nicola e a Cosimo, il portinaio del palazzo, di pedinare e spiare la donna. In questo scenario amoroso il protagonista si confronta anche con i familiari: la suocera Amalia e la sorella Filomena.

3. *La lettera di mamma*. È una farsa in due parti, scritta nel 1933. Narra la vicenda di un nobile impoverito che riesce a far sposare suo nipote con la figlia di un ricco commerciante desideroso di un titolo nobiliare. Un matrimonio combinato può essere il rimedio allo stato di indigenza del barone decaduto Edoardo Mesti di Castelfusillo, affettuoso zio dello sposino Riccardo. All'improvviso, ecco l'intoppo: Riccardo, giovane educato e di buone maniere, per rispettare le ultime volontà che la madre (defunta) gli ha dettato in una lettera, crede di non dover soddisfare le legittime aspettative di Claretta, moglie ricca di passione e di soldi. Per evitare che il matrimonio e la cospicua dote vadano persi, occorre che lo zio induca il nipote a cambiare subito atteggiamento. Cosa non facile, vista "La lettera di mamma".

4. *Le metamorfosi di un suonatore ambulante*. È una farsa in un prologo, due parti e cinque quadri scritta nel 1956. La trama della commedia è basata sulle comiche avventure di un suonatore ambulante il quale, impegnato a favorire le nozze di un giovane nobile con una fanciulla tenuta in schiavitù da un vecchio zio avaro e dispotico, si traveste successivamente da stravagante filosofo, da statua di Giulio Cesare, da bambino di due anni, ed infine da terrificante scheletro danzante. Intorno a lui si muovono pittoreschi e buffi personaggi che di volta in volta ne favoriscono o ostacolano le disavventure. Ognuno di essi porta con sé, così come il protagonista, il segno dell'antica maschera.

5. *Suicidio collettivo*. È una farsa in un atto, scritta nel 1965. È la storia di uno scapolone, Felice, non più giovane, che sciupa i suoi averi con il divertimento e con il gioco delle carte e finisce per coprirsi di debiti.

6. *Tre poveri in campagna*. È una farsa in un atto, scritta nel 1965. È dedicata alla fame. Tre poveri cercano il modo di mangiare senza avere un centesimo in tasca. Capitano casualmente in una trattoria di campagna gestita da un oste molto irascibile. I tre presentano, con rilevante drammaticità, il modo di avere un pasto gratis, con una fuga preventivata per non pagare tutto ciò che riescono a estorcere all'oste Michele.

## 6. METODOLOGIA D'ANALISI

Come abbiamo detto in (§ 4.2), alcuni studi hanno suddiviso gli atti di minaccia in diretti e indiretti, altri in condizionali e non condizionali. In questo contributo, invece, proponiamo di unire in una sola classificazione le due suddivisioni, come vedremo in seguito (§§ 7.1.1 e 7.1.2). Poi calcoleremo la frequenza della distribuzione degli atti di minaccia a seconda della categoria diretta/indiretta e a seconda del sesso degli

interlocutori per sapere se esistono differenze di comportamento tra i personaggi maschili e femminili nella minaccia.

## 7. ANALISI DEGLI ATTI DI MINACCIA NEL TEATRO DI PEPPINO DE FILIPPO

### 7.1. *Classificazione dei dati*

Abbiamo raccolto 70 atti di minaccia (10 da *Spacca il centesimo*, 12 da *Una persona fidata*, 10 da *La lettera di mamma*, 29 da *Le metamorfosi di un suonatore ambulante*, 2 da *Un suicidio collettivo* e 7 da *Tre poveri in campagna*), alcuni dei quali non sono stati esaminati in precedenza nel campo della ricerca sugli atti della minaccia, come, ad esempio, minacce impossibili, minacce finte, autominacce, minacce non verbali e minacce con il costrutto pseudo-condizionale.

I dati ricavati dalle commedie di Peppino De Filippo rivelano che la minaccia dovrebbe avere per oggetto una persona determinata, non già che dovrebbe farsi direttamente alla persona. In altre parole, il male minacciato può colpire la stessa persona cui è rivolta la minaccia, come in:

Ernesto: *Taci, se non vuoi che ti mandi all'ospedale con la testa rotta.*  
(*La lettera di mamma*: 299)

oppure un soggetto terzo perché questi ne riferisca al minacciato, ad esempio Tizio prospetta a Caio l'infrazione di lesioni qualora suo padre Sempronio non provveda a consegnargli una somma di denaro. Si veda il seguente esempio:

Ernesto: *Ucciderò tuo marito. L'ucciderò. Oggi stesso. Sarà una triste domenica questa.*  
(*La lettera di mamma*: 242)

Stati (1982: 172) sostiene che se la minaccia riguarda una terza persona, la frase non esplica la funzione commissiva, bensì quella assertiva, come in *Gli rompo quest'ombrello in testa*.

Mettiamo in dubbio quanto sostenuto da Stati, in quanto la minaccia può essere proferita anche in assenza del minacciato, purché questi ne venga comunque a conoscenza, come risulta dal seguente esempio:

Anselmo: *Ma il fatto è che è venuto a piangere da me: «Mi dovete aiutare, ho bisogno del vostro buon cuore... ho bisogno di questo e di quello. In meno di un mese vi renderò la somma che mi presterete: 250 lire! 250 lire! 250 lire! Io me lo lavoro, il danaro, non lo rubo. Quel po' di interesse che chiedo, mi spetta: lo voglio, lo esigo! O mi paga, o lo mando all'ospedale con la testa rotta, con la testa rotta, con la testa rotta!».*  
(*Un suicidio collettivo*: 385)

Anselmo minaccia di spaccare la testa al protagonista Felice se non gli restituisce i soldi che gli deve. La minaccia qui viene comunicata ad un soggetto terzo, la cameriera Luisa, affinché la riferisca al padrone di casa.

L'impiego della terza persona in contesti di minaccia è sostenuto da Logozzo (2022: 122). Secondo l'autore, uno schema che non prevede di chiamare in causa direttamente l'interlocutore in seconda persona ha qualche vantaggio, in quanto si configura come uno strumento di mitigazione linguistica che minaccia meno o mette meno a rischio

l'immagine o la faccia dell'interlocutore stesso, evitando di coinvolgerlo direttamente; l'utilizzo della terza persona nel contesto di una minaccia può essere un'attenuante 'polite' ad un atto costitutivamente 'impolite'.

Secondo Bianchi (2005: 48-49), l'atto linguistico diretto si verifica quando forma grammaticale e valore illocutorio coincidono (ad esempio, forma dichiarativa e affermazione, forma imperativa e ordine, forma interrogativa e domanda). Parliamo, invece, di atto linguistico indiretto quando non c'è coincidenza tra forma e valore illocutorio, come hai una sigaretta? che funge da richiesta cortese. Inoltre, si possono ottenere gli stessi effetti perlocutori servendosi dei mezzi linguistici diversi. Si può innanzitutto usare il linguaggio in modo convenzionale, ad esempio potrei persuadere Bea a smettere di girare attorno alla mia dolce metà urlando:

*Se non la smetti ti faccio spaccare le gambe.*

oppure usando il linguaggio in modo non convenzionale, sussurrando con dolcezza:

*So dove abitano i tuoi genitori.*

o ancora utilizzando mezzi non linguistici, ad esempio facendo dondolare dolcemente un grosso bastone.

### 7.1.1. *Minaccia diretta*

In questa categoria è necessario prospettare uno specifico male o danno al minacciato, ad esempio *Prima o poi ti tiro un colpo di pistola alla testa*. I dati suggeriscono la suddivisione di questa categoria in tre sottocategorie:

#### 1. *Minaccia diretta con condizione*

La minaccia con condizione (*se fai questo ti ucciderò*) è impiegata per ottenere una determinata condotta. Secondo Mazzoleni (1994: 18), il costrutto condizionale esprime un'ipotesi ed instaura fra il contenuto proposizionale della protasi e quello dell'apodosi un rapporto del tipo *condizione-conseguenza*: con la protasi si *ipotizza* una *condizione*, soddisfatta la quale si ha come *conseguenza* quanto espresso dall'apodosi. Quindi le azioni minacciate sono legate al verificarsi di desideri e condizioni specifiche. Il costrutto condizionale è stato utilizzato per compiere atti di minaccia il cui punto fondamentale è l'effetto perlocutorio: il parlante vuole evitare un determinato stato di cose; a questo fine può *offrire* effetti decisamente indesiderabili, e quindi proferire minacce. Si veda il seguente esempio:

Cosimo: *Se non mi fate fare qualche cosa dirò tutto a quello che sta fuori.*  
(*Una persona fidata*: 125)

Si nota che il verificarsi della condizione dipende dal minacciato: dicendo a tizio: *se vai a Roma, ti farò bastonare*, lo si costringe a non andare a Roma, unico fine dell'agente.

#### 2. *Minaccia diretta senza condizione*

Il minacciante non indica qual è la cosa che il minacciato non deve fare, se vuole stornare da sé il male minacciato. Si veda il seguente esempio:

Armando: Tu sei un mascalzone!... Lo hai fatto apposta!... *Alla fine del mese ti licenzierò.*  
(*Spacca il centesimo*: 48)

### 3. Minaccia diretta con il costrutto pseudo-condizionale

Nei dati occorrono anche casi di minaccia con costrutti condizionali pseudo-coordinati in cui – come sostiene Chini (1996: 146) – il rapporto *condizione-conseguenza* non viene espresso da una apodosi sovraordinata contenente una protasi subordinata introdotta da *se*, ma da una sequenza di due frasi apparentemente coordinate, collegate eventualmente da operatori di congiunzione (*e*) o disgiunzione (*o, se no, altrimenti*)<sup>5</sup>. Dal punto di vista delle azioni linguistiche eseguibili con questi costrutti, abbiamo osservato che nella maggior parte dei costrutti condizionali pseudo-coordinati si trovano ordini modificati da minacce. Si vedano i seguenti esempi:

Gondrano: Non credo niente... voglio vederla!... (con rivoltella alla mano)  
*Lasciami passare, altrimenti ti ammazzo come un cane!* (soggetto su tale azione)  
(*Spacca il centesimo*: 54)

Camillo: [...] *smettila con questa tua maledetta gelosia... altrimenti ti lascio e me ne vado...*  
(*Spacca il centesimo*: 56)

Gondrano: *Su le mani o sparo!*  
(*Spacca il centesimo*: 54)<sup>6</sup>

I costrutti negli esempi precedenti costituiscono delle *pseudo-coordinazioni* in cui la protasi del periodo ipotetico è espressa senza l'operatore di subordinazione *se*. Tali costrutti sono normalmente parafrasabili tramite costrutti condizionali subordinati:

se non mi lasci passare, ti ammazzo come un cane!  
se non la smetti con questa tua maledetta gelosia, ti lascio e me ne vado.  
se non alzi le mani, sparo!

Per l'interpretazione semantico-pragmatica di questi costrutti è necessario ricordare in primo luogo che fanno immediatamente scattare l'inferenza sollecitata:

se mi lasci passare, non ti ammazzo come un cane!  
se la smetti con questa tua maledetta gelosia, non ti lascio e non me ne vado.  
se alzi le mani, non sparo!

Su questa base l'interpretazione dello pseudo-imperativo<sup>7</sup> come minaccia dipende dal valore argomentativo della seconda frase: l'interlocutore non vede come positivo il fatto

<sup>5</sup> Per maggiori dettagli cfr. Mazzoleni (1994).

<sup>6</sup> Si nota che il verbo all'imperativo è sottinteso. Tale enunciato può essere considerato sottostruttura a partire dalla frase: *Tira su le mani.*

<sup>7</sup> Secondo Ascoli (1978), una frase con il verbo all'imperativo può essere non direttiva. Queste frasi sono considerate come pseudo-imperative o imperative apparenti. Il verbo di queste frasi perde spesso il suo significato lessicale e, conseguentemente, acquista la funzione di particella modale. Le cosiddette frasi pseudo-imperative, a differenza dalle frasi imperative con la funzione direttiva, non inducono l'ascoltatore a compiere il contenuto proposizionale, ma svolgono altre funzioni pragmatiche come avvertimento o minaccia, ad esempio le frasi all'imperativo sostituibile con un costrutto condizionale pseudo-coordinato come la seguente: *Dì una parola e sei un uomo morto* (Stati, 1982: 79). L'interpretazione della funzione pragmatica di questo tipo di frase potrebbe essere equivoca. Sembra che esistano due possibilità, per cui il significato della frase può essere: "Non dire una parola, o sei un uomo morto", vale a dire funzione direttiva,

che sia ammazzato o lasciato dal marito o gli si spari, mentre sceglie come preferenziale la lettura dell'inferenza sollecitata ed interpreta lo pseudo-imperativo come ordine.

L'analisi dei dati suggerisce altre sottocategorie di minaccia diretta che riportiamo come segue:

#### 4. *Minaccia diretta impossibile*

Ci sono delle minacce che appaiono impossibili se prese alla lettera. Se, ad esempio, si minaccia l'interlocutore di scorticarlo vivo e di fare con la sua pelle dei tamburi, evidentemente il parlante sa benissimo che ciò sarebbe impossibile, e l'interlocutore può essere sicuro di non morire scorticato; tuttavia la sua libertà potrà essere ugualmente limitata, perché l'azione minacciata gli rivelerà o gli confermerà che il minacciante intende danneggiarlo, che non lo scorticherà, ma gli potrà nuocere in altro modo. Quindi nella minaccia di cosa, che presa alla lettera sarebbe impossibile, si esprime il concetto attuabile della uccisione, dell'incendio e simili.

Così la minaccia potrà consistere nella nuda e semplice ripetizione di un proverbio popolare fatta a modo di esclamazione, o nella minaccia espressa in veste di metafora di forma iperbolica, secondo il registro che si adopera. Consideriamo i seguenti esempi estratti dalla commedia *Le metamorfosi di un suonatore ambulante*, soprattutto dalla scena del duello tra il conte Enrico ed un giovane corteggiatore di Giulia: i due uomini, a ritmo di musica, stanno duellando accanitamente fra loro:

Giovane corteggiatore: (scansandosi) *Ti passerò da parte a parte come un pollo allo spiedo!*

Enrico: *Ti taglierò a fettine, così imparerai come ci si comporta con le fanciulle oneste.*  
(*Le metamorfosi di un suonatore ambulante*: 424)

Un'altra minaccia impossibile è lanciata da Enrico in terza persona contro lo zio di Giulia, ma chi accoglie la minaccia è Angelino:

Angelino: La ragazza ha uno zio che vuole sposarla lui.

Enrico: (sfoderando lo stocco) Maledizione! *Lo infilzerò come un pollo allo spiedo!*  
(*Le metamorfosi di un suonatore ambulante*: 429)

In *Tre poveri in campagna* l'oste Michele, che era tanto irascibile, dopo aver scoperto che sono tre morti di fame, lancia una minaccia a Cesarino che risulta irrealizzabile:

Michele: *Ma io ti sbudello! Ti faccio mettere fuori tutto quello che hai mangiato. Te la faccio pagare per tutti.* (leva il coltello e rincorre Cesarino) Metti fuori il denaro! (a concerto, entrano i suonatori e il garzone, e cercano di mettere pace fra i due;  
(*Tre poveri in campagna*: 416)

In questo esempio ci sono tre tipi di minaccia: minaccia diretta impossibile (*Ma io ti sbudello!*), minaccia indiretta (*Te la faccio pagare per tutti*) e minaccia non verbale segnalata dalla didascalia.

#### 5. *Minaccia diretta finta*

Secondo Voltolini (2010: 23-24), proferire un enunciato con valore finzionale non equivale a mentire, cioè ad asserire qualcosa senza crederlo vero, ossia a compiere

o "Se dici una parola sei un uomo morto", cioè funzione assertiva. Tuttavia, rispetto alla seconda parte del periodo, in entrambi i casi, la funzione pragmatica è minaccia.

un'asserzione violando quella che Searle (1976) specifica essere la terza condizione per l'asserire, la condizione di sincerità (chi asserisce crede a quanto asserisce). In tal caso, il parlante può benissimo non credere a ciò che sta raccontando, ma nella misura in cui non si sta impegnando alla verità di ciò che dice e quindi a fornire ragioni al riguardo, non è insincero. Ma, prosegue Searle (1976), proferire un enunciato con valore finzionale non equivale neppure a fingere nel senso di cercare di ingannare i propri interlocutori, cioè dire qualcosa non solo senza crederlo vero, ma anche intendendo che gli altri lo credano tale; fingere in questo senso è ancora una modalità dell'asserire. Si può fare finta non solo di asserire qualcosa, ma anche di compiere un qualsivoglia altro atto linguistico, come i seguenti esempi in cui Peppino fa finta di minacciare di suicidio:

Peppino: Vuoi scherzare? Vendere la cassa di papà? Ma sono ricordi cari, sono reliquie... *piuttosto mi sventro, così...* (fa il gesto di sventrarsi)

Angelino: (allarmato) No... non lo fare...

Peppino: (rassicurandolo) No, non lo faccio. Dico per dire: piuttosto mi tiro un colpo di pistola in bocca per farmi sfracellare il cranio... (c. s.)

Angelino: (c. s.) No... non lo fare...

Peppino: (c. s.) No... non lo farò... dico per dire, così *piuttosto che vendere quei ricordi mi impicco con un filo di ferro spinato...*

Angelino: (ancora più allarmato) No... non lo fare!

Peppino: (spazientito) Non lo farò! Come sei sensibile...

Angelino: Sembra che tu dica sul serio...

(*Le metamorfosi di un suonatore ambulante*: 445-446)

Altri esempi estratti dalla commedia *Tre poveri in campagna*: i tre protagonisti ricorrono ad uno stratagemma per poter mangiare all'osteria: Liborio fa il padre, Cesarino il figlio e Celestino lo zio. Liborio fa finta di voler picchiare Cesarino perché ha rubato ed è scappato di casa. Celestino corre in difesa di suo nipote e i tre litigano. Per fare credere all'oste Michele che sia un litigio vero e proprio, Liborio compie atti di minaccia di morte, ma senza l'uso di arma:

Liborio: (fingendosi furioso e bramoso di scagliarsi contro Cesarino che piagnucola e grida: "Zio, papà, papà, papà, zi zio ...") mentre cerca di evitare la violenza di Liborio) Trattenetemi ... trattenetemi ... *Lo ammazzo, lo ammazzo!* (*Tre poveri in campagna*: 408)

Liborio: Ma questa è peggiore delle altre! *Lo voglio ammazzare!* (*Tre poveri in campagna*: 409)

Si osservi qui l'uso della ripetizione come tecnica comica, cioè la *tarantella* originata dalla battuta *Zio, papà, papà, papà, zi zio...* mal recitata da Cesarino.

## 6. *Autominaccia diretta*

Nei dati abbiamo riscontrato la sottocategoria di auto-minaccia o la minaccia di suicidio. È minaccia di un male riguardante la persona del minacciante, che annuncia a sé stesso il danno peggiore. In questa sottocategoria A minaccia a B di suicidarsi e, di conseguenza, A scatena in B non soltanto il timore dello scandalo che ne seguirebbe con la morte di A, ma anche l'afflizione per l'attuale ed effettivo disagio (desiderio di morte, angoscia, sofferenza) in cui si trova A. Consideriamo il seguente esempio:

Claretta: (sempre piangendo) Mio Dio! Che scandalo! Che mortificazione! Tutte le mie amiche chissà che diranno se... Che vergogna! (con improvvisa risolutezza) *Adesso mi butto dal balcone!* (esce)  
(*La lettera di mamma*: 285)

Chi accoglie la minaccia qui è il padre di Claretta che cerca di soddisfare il minacciante per evitare l'azione minacciata.

Giulia: E ora, Enrico cosa intende fare? *Vi giuro, Angelino, che se resto ancora qui mi uccido.*  
(*Le metamorfosi di un suonatore ambulante*: 472)

Fragoletta: Si tratta di un giorno solamente; poi, me lo riprendo e vi sarò irricoscente per tutta la vita! (battendo il piede a terra con forza, pesta il piede di Guglielmo) *Giuro! Giuro che se mi spaccano il capoccione a Celestino mi suicido con le mie stesse mani!* (passeggia agitata).  
(*Le metamorfosi di un suonatore ambulante*: 485)

Qui gli atti di minaccia sono accompagnati da giuramento, il che enfatizza la credibilità del minacciante agli occhi del minacciato.

### 7.1.2. Minaccia indiretta

Si può rimanere sul vago e compiere ugualmente un atto di minaccia. In questa categoria il male minacciato risulta generico, come nel caso in cui ci si limiti a dire *Tu non sai chi sono io* e *Te la farò pagare*. Secondo Ehrhardt (2017: 22), il parlare in modo implicito – qualora venga percepito – può essere considerato un comportamento cortese, oppure come un tentativo di evitare litigi. A volte conviene dire il meno possibile per evitare problemi. Abbiamo suddiviso questa categoria in tre sottocategorie:

#### 1. Minaccia indiretta con condizione

La minaccia, accompagnata da una condizione, è una forma verbale generica che non evoca un male per il suo destinatario:

Amalia: *Se non la smettete tutti e due, mi farete perdere la pazienza!* (a Cosimo) Su, parla!  
(*Una persona fidata*: 114)

Elena: (con falso tono di gelosia) *Bada che se mi accorgo di qualche cosa... io sarò capace di tutto.*  
(*Spacca il centesimo*: 55)

#### 2. Minaccia indiretta senza condizione

Il caso delle domande retoriche è il caso paradigmatico degli atti linguistici indiretti. Si veda il seguente esempio:

Igea: (alzandosi irratissima, dice con accento dialettale) *Ahó! Lo sai che mi hai scocciato? Vuoi vedere che ti mando all'ospedale? Fallofora sarà tua sorella!*  
(*Le metamorfosi di un suonatore ambulante*: 458)

La frase *Vuoi vedere che ti mando all'ospedale?* è interrogativa retorica, cioè domanda che non richiede una risposta, ma trasmette atto linguistico indiretto. In altre parole, non verrebbe in mente all'interlocutore di interpretare questa frase come una richiesta d'informazione e di reagire rispondendo *Sì*: chiunque la interpreterebbe come atto indiretto di minaccia.

Nei dati occorrono anche casi di minaccia indiretta in forma di consiglio:

Elena: Tu sei mio, capisci?! Mio... e non devi essere di nessun'altra!... Per te ho sacrificato una carriera artistica, perciò *rifletti bene e bada a quello che fai!*... Mi avevi detto che saresti andato ad una conferenza... e invece, ti trovo qua... in casa dell'avvocato... un dongiovanni...  
(*Spacca il centesimo*: 55-56)

Si veda anche il seguente esempio in cui la minaccia di male generico è fatta senza condizione:

Don Guglielmo: Mio Dio, quale sciagura! Sono bello e rovinato. È stata una jattura venire tutti qua. È colpa vostra, Tata *ve la farò pagare!*  
(*Le metamorfosi di un suonatore ambulante*: 466)

### 3. Minaccia indiretta con allusione

È caso di minaccia dove l'allusione ingigantisce il potere minatorio delle parole. In una intercettazione tra Antonio Rotolo, boss di Pagliarelli ed aspirante capo dei capi, e Alessandro Mannino, mediatore per il rientro degli Inzerillo<sup>8</sup>, il primo conclude la conversazione in questo modo: «Quindi, la situazione è questa. Se tu sei sincero come me io ti sarò grato e lieto della tua sincerità. Ma stai attento perché se io mi accorgo che tu non sei sincero mi potrebbe dispiacere molto e seccarmi, specialmente perché ti ho fatto venire a casa mia» (Morosini, 2009: 55).

L'implicito che si insinua nelle parole di Rotolo rende ancor più misteriosa ed efficace la minaccia, dal momento che l'interlocutore, pur senza dire parole dai significati trasparenti, coglie la forza della minaccia e immagina, possibilmente, qualcosa di addirittura peggiore di quello che potrebbe cogliersi con parole del tutto esplicite. Si veda il seguente esempio:

Michele: È un molosso, veramente terribile. State a sentire che ha combinato la settimana scorsa: vennero tre morti di fame, tre brutte facce, vestiti come voi... Si misero a bere e a mangiare e alla fine se ne scapparono. Sapete io cosa feci? Niente. Me ne andai in cucina... sciolsi il cane e dissi a Leone: «Leone, fai tul!» E me ne restai in cucina a friggere delle polpette. Dopo un po' Leone ritornò e, affannando, mi si avvicinò e sputò qualche cosa; guardai, era un dito. Il dito di uno di quei tre mascalzoni. Lo buttai nella padella. Leone corse fuori di nuovo. Dopo poco ritorna, e che mi porta? Un naso. Gettai pure quel naso nella padella dove stavo friggendo le polpette. Leone, sempre correndo se ne andò e ritornò dopo poco sputandomi in terra un orecchio. Sapete di chi erano quel dito, quel naso, quell'orecchio? Di quei tre imbrogliatori che avevano mangiato senza avere i soldi per pagare. (breve pausa) Allora? Ordino le costate?  
(*Tre poveri in campagna*: 414-415)

<sup>8</sup> *Gli Inzerillo* sono una famiglia mafiosa.

Michele non compie l'atto di narrare una storia, però realizza un atto di minaccia nel modo di un'allusione: (come se il parlante dicesse: me la pagherete cara). I tre destinatari hanno recepito l'atto come tale, si sono spaventati e sono riusciti a scappare via.

#### 4. Minaccia indiretta non verbale

Atti come la rottura di piatti e vasetti, alzare la mano con il segno speciale che chiama a rendere conto e ragione dell'operato e senza parlare, non specificano il male che si vuole far soffrire, ma pure costituiscono minaccia e di una certa gravità, visto che l'incertezza nella quale si trova il minacciato è maggiore né sa ove cadrà la vendetta, il malo animo dell'agente. Si vedano i seguenti esempi:

Fortunato: (a Nicola) *Ti ammazzo, ti polverizzo!* (e nella foga per rendere sempre più naturale l'alterco, rompe tutto quanto gli viene sottomano: piatti, vasetti, tazze, bicchieri).  
(*Una persona fidata*: 126)

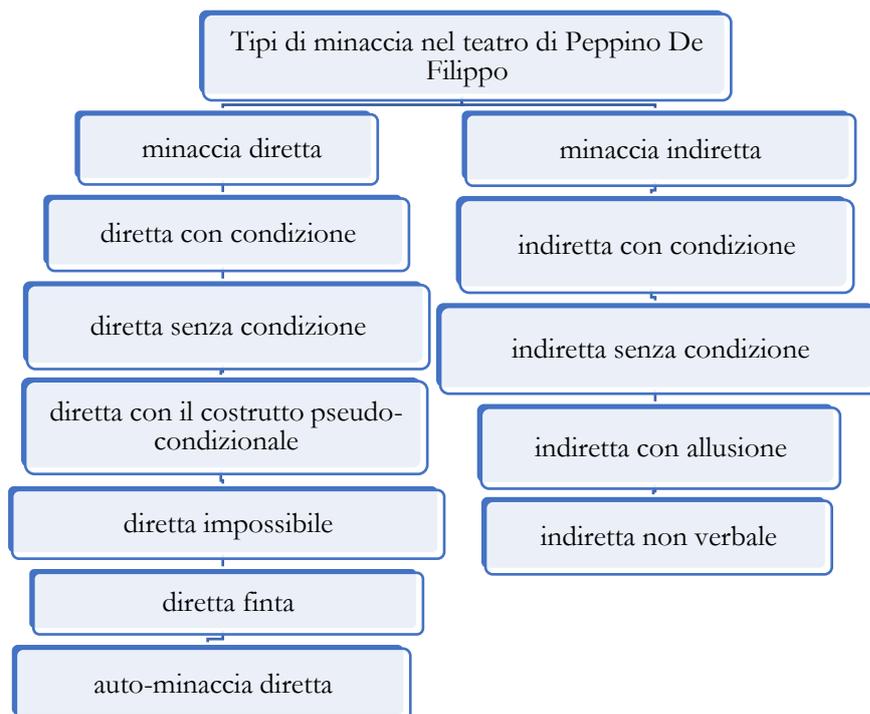
In questo esempio ci sono due atti di minaccia, uno è diretto *Ti ammazzo, ti polverizzo!*, l'altro è non verbale segnalato dalla didascalia.

Enrico: Sposerò Giulia perché mi ama, *e tu pagherai cara la tua sfacciataggine*. (lo incalza sul ritmo musicale) Ecco... ci siamo... (lo riduce con le spalle al muro puntandogli la punta della spada sul petto).  
(*Le metamorfosi di un suonatore ambulante*: 424)

Anche qui ci sono due atti di minaccia, uno è indiretto *tu pagherai cara la tua sfacciataggine*, l'altro è non verbale attraverso la didascalia.

Nella Figura 1 proponiamo uno schema dei tipi di minaccia sopramenzionati.

Figura 1. *Classificazione dei tipi di minaccia rilevati nel corpus*



## 7.2. Discussione dei dati

Gli atti della minaccia segnalati con maggiore frequenza sono quelli di tipo diretto (il 77%). Gli atti di tipo indiretto, invece, sono meno frequenti (il 23%). Nella Tabella 1 si vedono le frequenze degli atti di minaccia diretti e indiretti in ogni commedia.

Tabella 1. *Frequenza degli atti di minaccia diretti e indiretti in ogni commedia.*

Atti di minaccia	Spacca il centesimo	Una persona fidata	La lettera di mamma	Suicidio collettivo	Tre poveri in campagna	Le metamorfosi di un suonatore ambulante	Percentuale %
Diretti	7	8	9	2	5	23	77(=54%)
Indiretti	3	4	1	-	2	6	16 (= 23%)
Totale atti di minaccia	10	12	10	2	7	29	70 (=100%)

Dai dati abbiamo riscontrato che gli uomini hanno espresso la minaccia più frequentemente delle donne (il 74% vs il 26%). La ragione andrebbe ricercata nel fatto che la donna è molto più preoccupata dell'uomo di parlare in modo socialmente accettabile: se ricorresse a minacce, perderebbe molto della sua femminilità. Sia gli uomini sia le donne dimostrano di prediligere la minaccia di tipo diretto in conversazioni simmetriche, cioè con partner di sesso uguale, e in conversazioni di sesso diverso, ovvero asimmetriche. Nella Tabella 2 sono riportate le percentuali degli atti diretti e indiretti dell'atto di minaccia a seconda del sesso degli interlocutori.

Tabella 2. *Frequenza degli atti diretti e indiretti dell'atto di minaccia a seconda del sesso degli interlocutori*

Sesso degli interlocutori	Uomo	Donna	Totale
Atti diretti di minaccia	41 (= 79%)	13 (= 72%)	54 (= 77%)
Atti indiretti di minaccia	11 (= 21%)	5 (=28%)	16 (=23%)
Totale atti di minaccia	52	18	70 (=100%)

L'uso frequente degli atti di minaccia diretti darebbe l'impressione che il teatro di Peppino sia drammatico o più propriamente tragico, ma non è così. Nelle opere di Peppino una componente tragica entra nel comico, nella commedia e specie nella farsa ma si manifesta per vie diverse e soprattutto tende a un fine diverso. Ad usare le stesse parole di Peppino, si potrebbe dire che questo fine si identifica nel *ridere seriamente*. Sia quando la commedia è a lieto fine o quando la farsa si chiude con una lacrima, non mancano il pianto e il riso nelle scene che precedono finali talmente diversi. Se infatti nella tragedia quando si piange è impossibile al contempo ridere, al contrario nella farsa quando si ride si può provare il sentimento del tragico. In questo vi è l'essenza del teatro comico di Peppino De Filippo. Consideriamo un esempio estratto dalla commedia *Un Suicidio collettivo*:

Anselmo: *O mi paga, o lo mando all'ospedale con la testa rotta, con la testa rotta, con la testa rotta!* (*Un suicidio collettivo*: 385)

Si nota qui la ripetizione della battuta *con la testa rotta* che è uno dei meccanismi del comico usati nel teatro di Peppino De Filippo: Anselmo ha il difetto di ripetere continuamente le stesse frasi, suscitando di per sé il ridicolo, e quando il difetto viene sottolineato, con l'imitazione, dalla cameriera Luisa e, quindi, si aggiunge alla ripetizione anche l'amplificazione e la parodia, si ottiene una comicità più marcata:

Luisa: *Con la testa rotta.* (a parte) *questo ha il vizio di ripetere le cose tre volte.* (ad Anselmo) *È un galantuomo e, se non oggi, domani sarete soddisfatto.*  
(*Un suicidio collettivo*: 385-386)

Si osserva anche l'uso della ripetizione come tecnica comica, in *Tre poveri in campagna*, cioè la tarantella originata dalla battuta *Zio, papà, papà, papà, zì zio...* mal recitata da Cesarino nel seguente esempio:

Liborio: (fingendosi furioso e bramoso di scagliarsi contro Cesarino che piagnucola e grida: "Zio, papà, papà, papà, zì zio...") mentre cerca di evitare la violenza di Liborio) *Trattenetemi...trattenetemi... Lo ammazzo, lo ammazzo!*  
(*Tre poveri in campagna*: 408)

## 8. CONCLUSIONI

Malgrado le commedie siano ricche di situazioni, attriti e discussioni, non è stato facile trovare molti atti di minaccia espliciti. Ciò è dovuto al fatto che il discorso teatrale si fonda sull'implicito (§ 2) e, per minacciare, esistono procedimenti diversi dalla formula esplicitamente performativa *Io minaccio*.

Anche se difficile, non è stato impossibile dare un'interpretazione degli atti in questione: se, come parlanti, lo facciamo costantemente interagendo nella vita quotidiana, possiamo tentare di farlo anche come analisti. In questo ci hanno aiutato, come sempre, il contesto linguistico, le didascalie, nonché la reazione dell'interlocutore che ha contribuito in maniera determinante a rivelare se l'atto sia stato effettivamente percepito come una minaccia. Inoltre, guardare le commedie recitate ci ha aiutato a interpretare correttamente gli atti di minaccia: sappiamo che nel genere teatrale i messaggi sono veicolati per mezzo della modulazione della voce, della gestualità, della postura, e le azioni comunicative possono essere evidenziate per facilitare la comprensione del messaggio. Voce e gesto esplicitano informazioni relative allo scambio dialogico, ai rapporti tra i personaggi e all'intreccio narrativo.

La classificazione in minacce dirette e indirette, applicata al teatro, è risultata inefficace nel coprire le diverse realizzazioni della minaccia riscontrate nel corpus, tanto che è stata necessariamente completata da ulteriori sottocategorie *ad hoc*, ovvero minacce impossibili, minacce finte e auto-minacce (§§ 7.1.1.-4), 7.1.1.-5 e 7.1.1.-6). La ragione andrebbe ricercata nel fatto che nel teatro quello che viene recepito e decodificato dal pubblico non è normalmente una catena di atti discreti quanto una serie di avvenimenti discorsivi in situazioni comunicative continuamente sviluppate. L'analisi delle sottocategorie di minaccia ideate da Peppino mette in risalto quanto la lingua usata dal drammaturgo si avvicini al carattere linguistico spontaneo della comunicazione orale e ci offre l'esempio concreto di un possibile italiano parlato. Il nostro drammaturgo aderisce alle caratteristiche di immediatezza espressiva proprie della conversazione spontanea: le sottocategorie sono variegata e composite.

Dai dati abbiamo riscontrato che gli uomini hanno espresso la minaccia più frequentemente delle donne (il 74% vs il 26%). Inoltre, si nota una maggiore frequenza degli atti diretti di minaccia (il 77%). Malgrado l'uso frequente delle minacce dirette, il

teatro di Peppino riflette la propensione del drammaturgo per il genere comico, per la farsa in particolare, per una forma di teatro che più facilmente può comprendere comico e tragico insieme (§ 7.2).

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Ali R. (2019), "Investigating the indirect speech act of threatening and misunderstanding in the libtan context", PhD Thesis, University of Sebha, Faculty of Arts, Department of English.
- Ascoli C. (1978), "Some pseudo-imperatives and their communicative function in English", in *Folia Linguistica*, XII, pp. 405-416.
- Austin J. L. (1987), *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova (tit. orig. *How to Do Things with Words*, Clarendon Press, Oxford, 1962).
- Beebe L. M., Takahashi T., Uliss-Weltz R. (1990), "Pragmatic transfer in ESL refusals", in Scarcelle R. C., Anderson E., Krashen S. C. (eds.), *Developing communicative competence in a second language*, Newbury House, New York, pp. 55-73.
- Bianchi C. (2005), *Pragmatica del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari.
- Caffi C. (2002), *Sei lezioni di pragmatica linguistica*, Name, Genova.
- Castelfranchi C., Guerini M. (2007), "Is it a promise or a threat?", in *Pragmatics & Cognition*, 15, 2, pp. 277-311.
- Castelli B. D. (2006), "Traduzione teatrale e codici espressivi", in *Traduttologia*, 2, pp. 55-70.
- Chini M. (1996), "Meno male che non lo mangia un topo, se no mi mangia un gatto, pe finta. Precursori e geni dei costrutti ipotetici in una bambina italoфона", in Giacalone Ramat A., Crocco Galeas G. (eds.), *From Pragmatics to Syntax. Modality and Language*, Narr, Tuebingen.
- Christensen T. K. (2019), "Indirect threats as an illegal speech act", in *The Sign of the V: Papers in Honour of Sten Vikner*, pp. 113-130.
- Colella G. (2009), "Tipologia e funzioni pragmatiche dei costrutti condizionali", in Ferrari A., *Sintassi storica e sincronica dell'italiano. Subordinazione, coordinazione e giustapposizione*. Atti del X Congresso Internazionale della Società di Linguistica e Filologia Italiana, Franco Cesati Editore, Firenze, vol. II, pp. 679-697.
- De Filippo P. (1971), *Farse e commedie*, vol.1, Alberto Marotta, Napoli, 4 voll.
- De Marinis M. (1982), *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Bompiani, Milano.
- De Mauro T. (2000), *Il dizionario della lingua italiana*, Paravia, Torino.
- Elam K. (1983), "Atti e giochi linguistici nel dramma", in Aston G., *Interazione, dialogo, convenzioni: il caso del testo drammatico*, vol. 2, CLUEB, Bologna, pp. 63-74.
- Elster J. (2005), *Argomentare e negoziare*, Bruno Mondadori, Milano.
- Goffman E. (1988), *Il rituale dell'interazione*, il Mulino, Bologna (tit. orig. *Interaction Ritual*, Doubleday, Garden City, 1967).
- Grice H. P. (1978), "Logica e conversazione", in Sbisà M. (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano, pp. 199-219 (tit. orig. "Logic and conversation", in Cole P., Morgan J. L. (eds.), *Syntax and Semantics- Speech Acts*, Academic Press, New York, 1975, pp. 41-58).
- Logozzo F. (2022), "Ὅυαὶ ὕμῶν... Guai a voi! Dal lamento alla minaccia in greco biblico", in *Veleia*, 39, pp. 113-127.
- Mazzoleni M. (1994), "La semantica della scelta modale nei condizionali italiani", in *Revue romane*, 29, 1, pp. 17-32.

- Morosini P. (2009), *Il gotha di Cosa nostra: la Mafia del dopo Provenzano nello scacchiere internazionale del crimine*, Rubbettino, Soveria Mannelli.
- Motta D. (2019), "Dal parlato 'in maschera' al parlato simulato. La pragmatica in scena tra Settecento e Ottocento", in Alfieri G., Alfonzetti G., Motta D., Sardo R. (a cura di), *Pragmatica storica dell'italiano. Modelli e usi comunicativi dell'italiano*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 105-111.
- Popitz H. (2001), *Fenomenologia del potere*, ed. it. a cura di Cremaschi S., il Mulino, Bologna. (Tit. orig. *Phänomene der macht*, Mohr Siebeck, Tübingen, 1990).
- Probst N., Shkapenko T., Tkachenko A., Chernyakov A. (2018), "Speech act of threat in everyday conflict discourse: production and perception", in *Lege Artis*, 3, 2, pp. 204-250.
- Ruffini F. (1981), *Semiotica del testo: l'esempio teatro*, Bulzoni, Roma.
- Sadiq Mahdi K., Jasim Abbas I. (2015), "The Speech Act of Threatening in English and Arabic with Reference to the Glorious Qur'an", in *Basic Education College Magazine For Educational and Humanities Sciences*, 21, pp. 227-244.
- Sasaki M. (1998), "Investigating EFL students' production of speech acts: A comparison of production questionnaires and role plays", in *Journal of pragmatics*, 30, 4, pp. 457-484.
- Searle J. R. (1978), "Per una tassonomia degli atti illocutori", in Sbisà M. (a cura di), *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Feltrinelli, Milano, pp. 168-198 (tit. orig. "A taxonomy of illocutionary acts", in Gunderson K. (ed.), *Minnesota Studies in the Philosophy of Science*, vol. VII: *Language, Mind and Knowledge*, University of Minnesota, Minneapolis, 1975, pp. 344-369).
- Searle J. R. (1976), *Atti linguistici. Saggio di filosofia del linguaggio*, Boringhieri, Torino (tit. orig. *Speech Acts: An essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University press, Cambridge, 1969).
- Segre C. (1984), *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino.
- Serianni L. (2019), "La riproduzione delle risorse pragmatiche nella storia del teatro italiano", in Alfieri G., Alfonzetti G., Motta D., Sardo R. (a cura di), *Pragmatica storica dell'italiano. Modelli e usi comunicativi dell'italiano*, Franco Cesati Editore, Firenze, pp. 58-103.
- Stati S. (1982), *Il dialogo. Considerazioni di linguistica pragmatica*, Liguori, Napoli.
- Trifone P. (2000), *L'italiano a teatro: dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, vol. II, Istituti Editoriali e Poligrafici, Pisa.
- Voltolini A. (2010), *Finzioni: il far finta ei suoi oggetti*, Laterza, Roma-Bari.

