

## 4. PREMESSA METODOLOGICA ALL'ANALISI

### 4.1. SPG E COMICO: UN LINGUAGGIO "ALTRO"

Il fatto che la deformazione figurativa abbia una così fondamentale importanza nel determinare l'effetto satirico di un ritratto o di altri tipi di immagini, ci introduce alla constatazione che sia la tecnica del messaggio a causare l'effetto in questione.

Conforta questa ipotesi anzitutto l'esempio, tuttora autorevole per quanto ormai lontano negli anni, dello studio sui motti di spirito di Sigmund Freud<sup>1</sup>. Quest'opera, si sa, ha come oggetto d'indagine l'ambito del comico e non quello della satira. D'altra parte è altrettanto noto come questi due campi di produzione linguistica abbiano dei tratti comuni. Il comico, nella fattispecie il *Witz*, per mantenere la terminologia freudiana, può essere "innocente" o "tendenzioso", e nel secondo caso può essere "osceno" oppure "ostile"<sup>2</sup>. Quando un motto di spirito è ostile ciò significa che è "al servizio del-

<sup>1</sup> Freud, 1905.

<sup>2</sup> Cfr. id., pp. 80-81.

l'aggressione, della satira, della difesa''<sup>3</sup>. D'altro canto uno degli obiettivi della satira è la messa in ridicolo della vittima, suscitare nel lettore una risata di disprezzo nei suoi confronti<sup>4</sup>.

Vediamo dunque che da un lato il comico diviene satira quando si fa tendenzioso-ostile, mentre dall'altro la satira diviene comico tutte le volte che vuole suscitare il riso, il che vale a dire assai spesso nel caso della SPG. Possiamo avere, infatti, molti esempi di testi di SPG che sono riconducibili, pur nella loro diversa complessità, ai freudiani motti di spirito tendenziosi-ostili. Per esempio la vignetta (44). Con ciò molte delle considerazioni che sono valide per i motti di spirito,



e in generale per il linguaggio del comico, sono senz'altro applicabili al linguaggio della SPG.

Freud, fra le altre cose, afferma molto chiaramente come l'effetto dei motti di spirito risieda primariamente nella loro tecnica, nella particolare struttura formale che rappresenta il loro tratto distintivo rispetto agli enunciati non comici, poi-

<sup>3</sup> Cfr. id., p. 86.

<sup>4</sup> Cfr. Hodgart, 1969, p. 14.

ché “se ne disfiamo la tecnica, il motto è spacciato”<sup>5</sup>. Così il linguaggio del *Witz* si caratterizza come linguaggio “altro” rispetto al linguaggio della normale comunicazione, possiede regole di produzione sue proprie, una lingua particolare. Ovviamente gli intenti di Freud non arrivano a contemplare la descrizione di questa lingua, anche perché i suoi strumenti sarebbero risultati inadeguati. Resta comunque fondamentale il concetto del *Witz come scarto dalla norma* (anche se da una norma non descritta) per la sua operatività che, fatte salve le dovute rettifiche, risulta ancora preziosa.

Molto più recentemente, infatti, il concetto è stato ripreso da Giovanni Manetti, il quale, in un articolo dal titolo *Per una semiotica del comico*<sup>6</sup>, ha cercato di definire, in termini oppositivi rispetto al linguaggio della comunicazione corrente, questo tipo particolare di discorso. L'argomentazione di Manetti si articola attorno a un'opposizione distintiva di base, *Linguaggio corrente Vs Linguaggio comico*, ulteriormente specificata da quattro sottoclassi opposizionali; Ordinarità Vs *Ostranenie* (i.e. straniamento); Ridondanza Vs Informazione (cibernetica); Univocità Vs Plurivocità; Combinatoria semantica libera Vs Combinatoria semantica vincolata<sup>7</sup>. Avvalendosi dei contributi di numerosi studiosi contemporanei<sup>8</sup>, Manetti perviene ad affermare che il comico “si configurerà come procedimento linguistico-semiotico che conduce ad una elaborazione del linguaggio specifica e differenziata: compito di un'analisi semiotica consisterà appunto nel dare ragione di tale specificità e differenza”<sup>9</sup>.

Ora, questa specificità viene indagata esclusivamente nei confronti del linguaggio corrente. L'aggettivo sembrerebbe a prima vista analogo all'“usuale” a suo tempo utilizzato da Giacomo Devoto per definire una lingua dalla “espressività poco impegnativa, ricca di allusioni e riferimenti approssimativi, come quelli dei negozi, degli uffici, del vivere quotidiana-

<sup>5</sup> Freud, 1905, p. 65.

<sup>6</sup> Manetti, 1976.

<sup>7</sup> Cfr. id., p. 135.

<sup>8</sup> Fra gli altri Greimas, 1966; Morin, 1966 e 1970; Dorflès, 1968 e Milner, 1972.

<sup>9</sup> Manetti, 1976, p. 134.

no, fra la gente media della nostra comunità linguistica”<sup>10</sup>. In effetti per Manetti sta piuttosto a designare il grado zero della comunicazione, così che l’opposizione di base di cui sopra è in definitiva una opposizione tra linguaggio di grado zero e linguaggio di grado marcato. Ci sembra che in questa maniera sia difficile arrivare ad enucleare, con una certa chiarezza di descrizione, la specificità del discorso comico, in quanto se è vero che il grado zero è uno, i gradi marcati sono molti, e tutti si oppongono, si distinguono rispetto a quello secondo le quattro coppie antinomiche rilevate da Manetti. Così il discorso tecnico, così il discorso religioso, così il discorso usuale, ecc. Non per nulla, per addentrarsi nel dettaglio della prima delle quattro coppie, Manetti fa ricorso a un saggio di Viktor Šklovskij sullo specifico del discorso letterario in prosa<sup>11</sup>. In tal modo la lingua comica perviene a confondersi con la lingua letteraria *tout court*.

Ad ogni modo, l’affermazione che il *Witz* si caratterizzi come scarto rispetto al grado zero della comunicazione, quindi per “una elaborazione del linguaggio specifica e differenziata”, ci sembra importante. Primo, perché permette di assimilare la lingua del *Witz* alla lingua di ulteriori forme comunicative “altre” rispetto al grado zero, ed è appunto il lavoro compiuto da Manetti. Secondo, e conseguentemente, perché pone le basi per una ulteriore determinazione, ed è il lavoro di cui si darà conto in queste pagine.

In effetti la specificità della lingua comica va ricercata anche nei confronti delle altre lingue marcate. A questo scopo è necessario ricorrere a una teoria generale dello scarto che dia conto di tutte le possibili alterazioni del grado zero, inquadrandole in un sistema di differenziazioni, in una struttura, in modo che le diverse configurazioni di dette alterazioni nelle diverse lingue marcate possano costituirne i rispettivi tratti distintivi. La teoria in base alla quale intendiamo costruire le nostre argomentazioni è quella elaborata dal Grup-

<sup>10</sup> Devoto, 1953, p. 6.

<sup>11</sup> Šklovskij, 1929.

po  $\mu$  di Liegi ed esposta in *Retorica generale*<sup>12</sup>. Non tutte le proposte contenute in questo libro ci sembrano utilizzabili con lo stesso margine di sicurezza epistemologica. D'altro canto non è nostra intenzione addentrarci in questa sede nei labirinti delle teorie retoriche. Pertanto assumeremo quei due o tre elementi relativamente più sicuri della teoria, vale a dire quelli che nell'ambito di una concezione strutturale della lingua più possano resistere ad eventuali tentativi di falsificazione, e ad essi agganceremo le nostre osservazioni.

#### 4.2. RHÉTORIQUE GÉNÉRALE

Fondamentale anche nella teoria del gruppo di Liegi è l'opposizione *grado zero Vs grado marcato*, in cui il "GRADO ZERO ASSOLUTO sarebbe un discorso ridotto ai suoi SEMI ESSENZIALI (mediante un procedimento metalinguistico, dato che i semi non sono specie lessicali distinte), cioè a quei semi che non si possono sopprimere senza togliere al discorso ogni significazione"<sup>13</sup>. Il grado zero si configura in altri termini come un discorso dalle cui unità (le parole) sia assente qualsiasi significato cosiddetto "secondo", o associativo, o affettivo, o contestuale: in ultima analisi qualsiasi connotazione retorica e stilistica<sup>14</sup>.

Già Jean Cohen aveva utilizzato sistematicamente questa opposizione per individuare il "proprio" del linguaggio poetico. "Si può raffigurare il fenomeno stilistico", osserva lo studioso francese, "per mezzo di una linea retta le cui due estremità rappresentano i due poli, polo prosastico di grado zero e polo poetico di scarto massimo. Tra questi due si distribuiscono i diversi tipi di linguaggi effettivamente adoperati. Più vicino al polo massimo si trova il poema, più vicino all'altro polo è situato, non c'è da dubitarne, il linguaggio

<sup>12</sup> Groupe  $\mu$ , 1970.

<sup>13</sup> Id., p. 51.

<sup>14</sup> Cfr. Marchese, 1978, p. 116.

degli scienziati. Qui lo scarto non è nullo, ma tende verso lo zero”<sup>15</sup>.

Va da sé che un linguaggio di grado zero sia più che altro un termine oppositivo, un fenomeno potenziale. Ogni tipo di discorso è infatti stilisticamente marcato, e paradossalmente lo stesso grado zero non sarebbe esente da connotazioni. Non dovremmo infatti confondere il grado zero, come è stato definito sopra, con la cosiddetta “norma”, la quale, come afferma G. Berruto, “è la realizzazione storicamente prodottasi del sistema linguistico in una comunità linguistica, ed è data dall’uso statisticamente prevalente, cioè dal modo in cui i dati astratti del sistema si realizzano nel comportamento linguistico concorde del maggior numero di parlanti”<sup>16</sup>. Da questa, che è una definizione sociolinguistica, si vede come la norma sia identificabile con la lingua standard, che, è noto, non si realizza certo al grado zero. Per cui quest’ultimo, in quanto scarto rispetto ad essa, secondo la teoria dello scarto della stilistica tradizionale risulterebbe marcato.

In realtà le distinzioni tra grado zero e norma sono ancora tutte da definire nei loro contorni più esatti. Lo stesso Gruppo  $\mu$  oscilla tra i due termini, postulando accanto a quello “assoluto” un “grado zero pratico” costituito da quegli enunciati “che contengono tutti i semi essenziali più un numero di semi laterali ridotto al minimo in funzione delle possibilità del lessico”<sup>17</sup>. In questa sede preferiamo comunque limitarci ad adottare la prima delle definizioni, quella secondo cui il grado zero è un discorso privo di connotazioni retoriche, in quanto appare maggiormente utilizzabile nell’ambito operativo del nostro contesto. In tal modo, lo scarto, la figura retorica ( $F^+$ ), si caratterizza anzitutto opponendosi alla sua assenza ( $F^-$ ). Il carattere apparentemente lapalissiano dell’opposizione  $F^+ / F^-$ , ne rappresenta anche la forza strumentale: difatti, lo vedremo, potremo applicarla, oltre che

<sup>15</sup> Cohen, 1966, p. 49.

<sup>16</sup> Berruto, 1974, p. 19.

<sup>17</sup> Groupe  $\mu$ , 1970, p. 51; i semi laterali si distinguono da quelli essenziali in quanto “rivestiti da una informazione supplementare inessenziale” (ibid.).

nell'ambito delle lingue verbali, anche in quello delle lingue figurative.

Un'altra distinzione operativa fondamentale è quella che riguarda gli ambiti di occorrenza delle figure. Fatta propria la distinzione della linguistica strutturale tra espressione e contenuto, gli studiosi di Liegi affermano che vi sono figure che occorrono sul piano dell'espressione e figure che occorrono su quello del contenuto. Rifacendosi poi alla teoria dei livelli di articolazione sviluppata da E. Benveniste<sup>18</sup>, affermano inoltre che vi sono figure che occorrono al livello delle parole o ad uno minore di esso (dei fonemi, ecc.), e figure che occorrono al livello delle frasi o ad uno maggiore di esso (dei testi). Ovviamente piani e livelli necessariamente si intersecano, per cui, ad esempio, una figura sul piano dell'espressione dovrà per forza di cose trovarsi su uno dei due livelli di articolazione. Così si possono distinguere "quattro grandi famiglie" di figure retoriche: *metaplasmi*, *metatassi*, *metasememi* e *metalogismi*, i cui tratti distintivi risultano dallo schema seguente<sup>19</sup>.

	espressione	contenuto
parole (e <)	metaplasmi	metasememi
frasi (e >)	metatassi	metalogismi

Altro concetto basilare, direttamente derivato da  $F^+$  Vs  $F^-$ , è quello che definisce la figura come alterazione o modificazione. Stabilito, per convenzione operativa, nel grado zero il linguaggio di partenza e nel grado marcato il linguaggio d'arrivo, la figura retorica può essere descritta come il risultato di un'operazione sul grado zero. Questa può essere

<sup>18</sup> Benveniste, 1966.

<sup>19</sup> Groupe  $\mu$ , 1970, p. 47.

di quattro tipi: *aggiunzione*, *soppressione*, *soppressione-aggiunzione* (cioè sostituzione) e *permutazione*. Così viene a configurarsi una tipologia delle figure che prevede sedici tipi di modificazioni retoriche, quattro per ciascuna delle quattro grandi famiglie, in quanto all'interno di ognuna di esse sono possibili tutte le operazioni che si sono elencate. Ad esempio tra i metaplasmi avremo:

- per aggiunzione: la protesi, l'allitterazione, la paronomasia, ecc.;
- per soppressione: l'apocope, la sineresi, lo spazio bianco, ecc.;
- per sostituzione: il *calembour*, il neologismo, ecc.;
- per permutazione: l'anagramma, ecc.<sup>20</sup>.

Resta infine da aggiungere che ognuna delle quattro operazioni modificatrici può essere di due tipi (o di tre tipi la sostituzione). La soppressione può essere parziale o totale; l'aggiunzione semplice o ripetitiva; la sostituzione parziale, completa o negativa; la permutazione generica o per inversione<sup>21</sup>. Così, nell'ambito dell'aggiunzione, la protesi è un metaplasmo ad aggiunzione semplice, mentre la paronomasia è ad aggiunzione ripetitiva.

#### 4.3. RETORICA DELLE LINGUE FIGURATIVE

L'impalcatura entro la quale il gruppo di Liegi ha cercato di ricondurre la vastissima materia elaborata dai retori antichi e moderni, e che noi abbiamo succintamente condensato attorno a pochi punti basilari, mostra di esser applicabile, oltre che all'ambito delle lingue verbali, anche a quello delle lingue figurative. Si è già visto come lingue verbali e figurative abbiano dei fondamentali punti di contatto nelle opposizioni espressione/contenuto e sintagma/paradigma. Altro punto di contatto è rinvenibile nell'opposizione grado marcato/grado

<sup>20</sup> Cfr. Marchese, 1978, p. 98.

<sup>21</sup> Cfr. Groupe  $\mu$ , 1970, p. 67.



zero, ovvero F<sup>+</sup>/F<sup>-</sup>. Definire il grado zero nell'ambito figurativo è operazione radicalmente diversa rispetto all'ambito verbale: come sul piano dell'espressione è impossibile isolare fonemi figurativi, così su quello del contenuto non si possono isolare semi essenziali. Sarà pertanto necessario uscire dall'ambito della struttura della lingua e spostarsi in quello delle convenzioni più immediatamente culturali.

In un intervento sul linguaggio dei cartoni animati, Jurij Lotman istituisce un'opposizione tra questo ed il linguaggio del cinema fotografico: l'uno considerato come il luogo dell'artificialità, di contro all'altro considerato come il luogo dell'illusione di realtà<sup>22</sup>. Osserva infatti Lotman: "Nella nostra cultura la fotografia è riconosciuta come sostituto della natura, le si attribuisce la proprietà di identificarsi con l'oggetto (questa valutazione non si riferisce alle proprietà reali della fotografia, *ma al posto che essa occupa nel sistema dei linguaggi culturali*)"<sup>23</sup>. In definitiva si tratta di una distinzione tra lingua della fotografia e lingua della pittura. Molti fatti ci inducono a credere che la seconda sia oggi generalmente considerata più connotativa rispetto alla prima. "La fotografia", osserva ancora Lotman, "ha occupato definitivamente il posto di testo della massima documentarietà e veridicità nel sistema generale dei testi della cultura dall'inizio del XX secolo. E ciò è stato riconosciuto da tutti, dai penalisti agli storici ai giornalisti"<sup>24</sup>. La pittura non può occupare questo stesso posto in quanto è ritenuta più soggetta alle interpretazioni e manipolazioni del pittore. Françoise Gilot e Carlot Lake, nel loro *Vita con Picasso*, riferiscono della polemica sorta tra il pittore e i committenti di un ritratto di Stalin che giudicavano la raffigurazione poco somigliante all'originale, e commentano: "Era un assurdo, perché se avessero voluto una somiglianza perfetta bastava pubblicare una fotografia. Poiché avevano chiesto a un pittore di fare un disegno, doveva-

<sup>22</sup> Cfr. Lotman 1978a, p. 135.

<sup>23</sup> Id., pp. 133-134.

<sup>24</sup> Lotman, 1973, p. 29.

no accettare la sua interpretazione”<sup>25</sup>. Se pure è vero, come ha sostenuto Mario Praz<sup>26</sup> e come sostiene Jurij Lotman, che anche la fotografia, non meno della pittura, è soggetta alle interpretazioni dell'autore, non di meno “se ci vengono mostrati un ritratto e una fotografia di uno sconosciuto e ci si chiede di scegliere 'la riproduzione più somigliante', indichiamo senza esitazione la fotografia”<sup>27</sup>. Riteniamo comunemente, infatti, che essa sia esente da quelle alterazioni, da quelle modificazioni che caratterizzano la lingua dell'arte, luogo dell'artificio, del fittizio e, per dirla con U. Eco, della “manipolazione dell'espressione” e del “riassestamento del contenuto”<sup>28</sup>. Riteniamo, in pratica, che un testo fotografico sia quello che più si avvicini al grado zero della connotatività (F<sup>-</sup>). Quest'ultimo non sarà riconducibile al “grado zero assoluto” definito dal Gruppo  $\mu$  per le lingue verbali, ma sarà sempre un grado zero “relativo”, cioè solo ed esclusivamente funzionale rispetto al grado marcato delle lingue pittoriche e grafiche. La figura (F<sup>+</sup>) sarebbe quindi determinata da una alterazione della trasparenza o motivazione del segno<sup>29</sup>.

Ancora Jurij Lotman distingue tra segni convenzionali e segni rappresentativi (iconici o figurativi). I primi sono caratterizzati dal fatto che “il rapporto tra espressione e contenuto non è internamente motivato”, i secondi dal fatto che il loro contenuto ha “un'unica espressione che gli è propria”. Da ciò deriva una loro perspicuità o trasparenza<sup>30</sup>. Mentre infatti il contenuto “sedia” può essere reso verbalmente con /sedia/, /chair/o/Stuhl/, il disegno di una “sedia” deve mostrare qualcosa su cui ci si siede potendovi appoggiare anche la schiena, che non abbia superfici soffici al di fuori del sedile e che sia sufficiente per una sola persona adulta. Da ciò deriva che se comunichiamo ad un italiano che conosca solo la lingua madre due segni come

<sup>25</sup> F. Gilot e C. Lake, *Vita con Picasso*, Milano, Garzanti, 1965, cit. in Praz, 1979, p. 192.

<sup>26</sup> Cfr. Praz, 1979, pp. 190-197.

<sup>27</sup> Lotman, 1973, p. 30.

<sup>28</sup> Cfr. Eco, 1975, p. 328.

<sup>29</sup> Cfr. anche Orlando, 1973, pp. 58-59.

<sup>30</sup> Lotman, 1973, pp. 21-22.

яблоко.<sup>31</sup>

e



egli sarà in grado di capire più o meno immediatamente il contenuto del secondo, ma il primo gli resterà del tutto oscuro. La sua forma dell'espressione risulta infatti totalmente opaca rispetto a quella del contenuto, laddove nel segno figurativo essa è senz'altro trasparente. Questo fatto è stato ampiamente sfruttato nei corsi di lingue straniere che adottano il metodo per immagini.

Un testo figurativo più aumenta il suo livello di trasparenza, più si avvicina al grado zero. La maggiore somiglianza della fotografia rispetto agli altri tipi di riproduzione figurativa si può ricondurre ad una maggiore trasparenza del segno figurativo fotografico. Quella stessa trasparenza che ci fa riconoscere prima il soggetto, il referente di una fotografia che non di un disegno. Viceversa più diminuisce il livello di trasparenza, più difficile diviene il riconoscimento del soggetto della raffigurazione, più aumenta il tasso di figuratività di un testo. L'alterazione della trasparenza è riconducibile, in ultima analisi, ad una modificazione del grado zero, allo stesso modo che per le lingue verbali. Teniamo comunque a ribadire che concetti quali "motivazione" o "trasparenza" non si riferiscono a proprietà intrinseche dei segni figurativi, che sono ancora tutte da definire, ma al posto che essi occupano nel sistema della cultura, all'interno del quale sono generalmente percepiti come motivati e trasparenti<sup>32</sup>.

Quanto agli ambiti di occorrenza delle figure, anche qui il discorso è diverso. Come abbiamo visto nel cap. 2, i livelli di articolazione delle lingue figurative non sono gli stessi del-

<sup>31</sup> /'jablaka/, "mela".

<sup>32</sup> Per una più ampia disamina delle problematiche legate alla semiotica delle arti figurative cfr. Calabrese, 1985.

le lingue verbali. I segni figurativi, infatti, sono sempre degli enunciati di livello superiore alla parola, di livello della frase. Pertanto la bipartizione stabilita dal Gruppo  $\mu$  (parola e < / frase e >) non risulterebbe utilizzabile, e dovremmo parlare, nell'ambito figurativo, di figure d'espressione e figure di contenuto senza specificare se siano metaplasmi o metatassi, oppure metasememi o metalogismi. Lo schema risulterebbe così semplificato:

	espressione	contenuto
frase e >	figure d'espressione	figure di contenuto

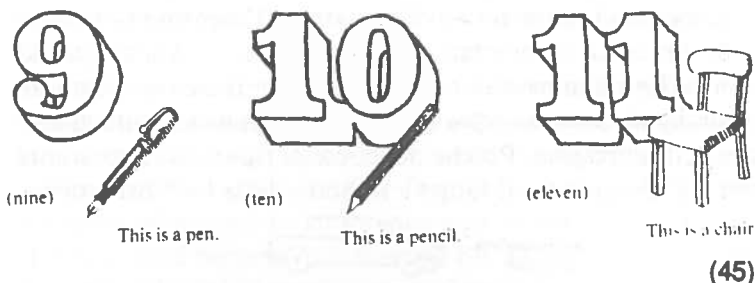
D'altra parte anche in questo caso dobbiamo distinguere tra ontologia e pratica semiotica, tra le presumibili proprietà intrinseche delle unità segniche e il loro effettivo funzionamento nella pratica quotidiana dei linguaggi. Considerando questo secondo aspetto possiamo osservare come un testo figurativo possa andar soggetto a due tipi di "traduzione intersemiotica"<sup>33</sup>, a due diverse rese verbali: 1) può essere tradotto in un enunciato, in una frase, in un insieme di parole fonologiche e sememi; 2) può essere ridotto a un'unica parola fonologica e/o a un unico semema. In genere il primo tipo è favorito da testi figurativi di una certa complessità, mentre il secondo da testi piuttosto semplici, ma non si tratta di una regola senza eccezioni: il celebre affresco di Masaccio nella basilica di S. Maria Novella a Firenze è pur sempre una *Trinità*. Quindi un testo figurativo può anche essere decodificato come se fosse una parola.

Si consideri la fig. (45) che riproduce una pagina di un corso di lingua inglese per principianti<sup>34</sup>. Tralasciando i numeri, per i quali non si tratta di traduzione da un codice figura

<sup>33</sup> Il termine è mutuato da Jakobson, 1963, p. 57.

<sup>34</sup> M. Coles e B. Lord, *Access to English. Starting out. Part A*, London, Oxford University Press, 1974, p. 6.

tivo ad uno verbale, dobbiamo osservare come tra illustrazioni e parole in questo caso specifico venga istituito un rapporto biunivoco del tipo *semema a semema*. L'enunciato ver-



bale posto sotto ogni singola unità figurativa è analizzabile in due sintagmi, distinti dal fatto che uno (*this is a*) si presenta come costante, mentre l'altro muta a seconda dell'immagine cui si riferisce. Questo fatto ci induce a leggere il testo figurativo di conseguenza, a individuare cioè in esso delle unità di discorso costanti oppure di volta in volta distintive. Consideriamo l'unità figurativo-verbale associata al numero 10. Il sintagma verbale costante traduce l'ostentazione dell'immagine. Il deittico *this* ne comunica la prossimità; la forma verbale *is* rende conto del modo, del tempo e dell'aspetto dell'ostentazione; mentre l'articolo *a* comunica, oltre al numero, il fatto che l'unità figurativa cui si riferisce viene considerata in quanto membro di una classe. Nell'enunciato figurativo queste informazioni sono veicolate da tutto quanto si trova attorno alla raffigurazione, ossia dal suo contesto enunciativo e comunicazionale. Dal fatto cioè che essa appaia su una pagina di libro, che il lettore la percepisca a poca distanza da sé, che dia dell'oggetto una definizione precisa e circoscritta nel tempo e che, infine, la matita in questione venga percepita come singola ma non peculiare, vale a dire una matita qualsiasi, non una matita grigia o una matita appuntita o comunque "quella" matita. Se il sintagma verbale costan-

te corrisponde all'altro dalla raffigurazione in sé, quello distintivo, cioè *pencil*, la parola *matita*, corrisponde al disegno della matita grigia, poligonale e appuntita che appare sulla pagina. In questo caso, pertanto, l'unità figurativa è decodificata come se fosse una parola, non un enunciato.

Lo stesso fenomeno è evidenziato nell'esempio (46), tratto da un corso elementare di lingua russa<sup>35</sup>. Anche qui ad ogni raffigurazione è associata una breve frase composta da un sintagma costante (Это) e da un sintagma che muta al mutare dell'immagine. Poiché nei contesti figurativi la costante non è il disegno ma il luogo e il modo della loro ostentazio-

Это автомобиль.  
éta avtomobil'



Это деревья.  
éta d'ic'ic'ic'ia



Это яблоко.  
éta j'jablaka



Это маяк.  
éta maiák



(46)

ne, è evidente come ogni unità figurativa in sé venga tradotta con una parola.

La pratica corrente di tradurre un'immagine con una singola parola trova inoltre largo utilizzo nell'insegnamento dell'alfabeto e della scrittura ai bambini della prima classe della scuola elementare. Così, ad esempio, il grafema /a/ viene fatto apprendere nel contesto della parola scritta *ape* mediante l'accostamento ad essa del disegno di un'ape in volo. E quel disegno, nel contesto comunicativo in cui viene utilizzato, non

<sup>35</sup> I.A. Richards, E. Jasiulko e Ch. Gibson, *Il russo per immagini*, ed. it. a cura di S. Vitale, Milano, Garzanti, 1975, p. XXI.

rappresenterà *una simpatica ape paffuta che volazza*, ma appunto semplicemente un'ape.

Infine, aprendo un qualsiasi vocabolario illustrato si avrà modo di constatare come la maggior parte delle illustrazioni sia fatta corrispondere a una singola parola, verso cui l'immagine, per altro, funziona come una sorta di definizione visiva.

Tutto questo ovviamente non smentisce quanto abbiamo osservato nel cap. 2 riportando le affermazioni di Umberto Eco a proposito del segno e del codice iconico. A livello di analisi teoretica un'immagine fornisce sempre e comunque maggiori informazioni di quanto non ne fornisca una parola, e la si deve pertanto considerare più simile alla frase. Non di meno, a livello di pratica comunicativa spesso ci troviamo di fronte a traduzioni intersemiotiche che riducono un testo figurativo ad una singola parola fonologica e/o ad un singolo semema.

La SPG spesso ottiene i suoi effetti proprio sfruttando questa possibilità di riduzione intersemiotica. Nella vignetta (47), ad esempio, il testo figurativo è il risultato dell'intersezione di due ritratti solitamente tradotti in termini verbali median-



(47)

te una sola parola, ossia i nomi propri *Gramsci* e *Moro*. Potremmo dire pertanto di trovarci di fronte ad un metaplasmo figurativo del tipo parola-valigia, in cui le immagini producono un ibrido che può essere a sua volta tradotto in qualcosa come *Gramsciuro*.

Tenendo conto dei fenomeni appena descritti e dell'importanza che rivestono nella pratica delle comunicazioni, ci sembra che anche nelle lingue figurative si possano stabilire, se non due livelli di articolazione, almeno due livelli di modificazione del grado zero: quello delle unità minori della frase e maggiori del fonema (il livello, cioè, della parola), e quello delle unità uguali alla frase o maggiori di essa. Lo schema torna così ad essere simile a quello del Gruppo  $\mu$ , e le quattro famiglie di figure risultanti dalle combinazioni tra piani e livelli possono senz'altro mantenere le solite denominazioni:

	espressione	contenuto
parola	metaplasmo	metasemema
frase e >	metatassi	metalogismo

Le operazioni di modificazione del grado zero, infine, saranno le stesse delle lingue verbali: aggiunzione, soppressione, sostituzione e permutazione.

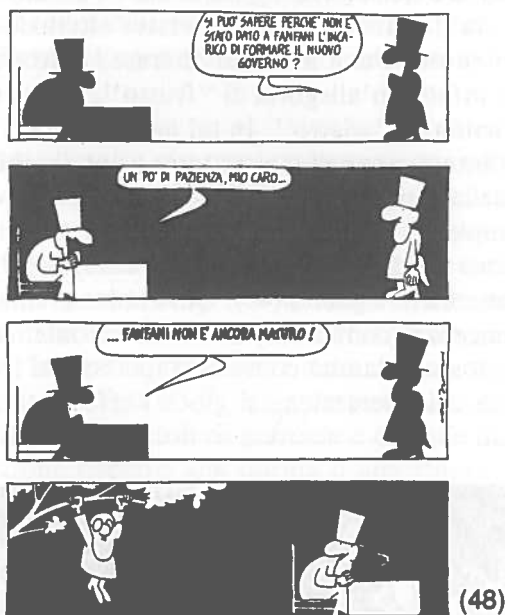
#### 4.4. L'INTERSEZIONE INTERSEMIOTICA

Finora si è parlato di lingua verbale e lingua figurativa nella SPG come se questi due sistemi semiotici operassero separatamente. In realtà, come nel fumetto in genere, come nella pubblicità, come nel fotoromanzo, così anche nella SPG le due lingue interagiscono tra loro. Si veda la striscia verticale di Chiappori alla fig. (48). Ci sembra evidente come l'effetto



satirico si produca qui nel gioco di parole, nell'equivoco, basato sulla polisemia di *non maturo*, polisemia che è messa in gioco ed esplicitata dal testo figurativo dell'ultima vignetta.

Al livello dell'intersezione intersemiotica l'applicazione delle categorie descrittive proposte dal gruppo di Liegi appare ugualmente possibile. Esse, è vero, si riferiscono a fenomeni che rientrano in un ambito rigorosamente monosemiotico come quello delle lingue verbali, e la loro applicazione all'ambito figurativo è stata facilitata dall'altrettanto rigorosa mo-



nosemioticità di questo universo segnico. Nell'ambito dell'intersezione, non di meno, polisemiotico in quanto vi vengono messi in gioco segni di diversa natura, distinguere piani (espressione/contenuto) e livelli (parola/frase), in maniera tale da giustificare un discorso sulle figure analogo a quello proposto finora, non ci sembra un'operazione del tutto arbitraria.

Possiamo anzitutto postulare un grado zero dell'intersezione: esso sarà dato dalla somma dei rispettivi gradi zero del

testo verbale e di quello figurativo. Ci sembra inoltre che le figure d'intersezione, che più avanti analizzeremo nelle loro occorrenze specifiche, siano generalmente scomponibili in almeno due ulteriori figure che ad ogni buon conto rientrano pienamente negli schemi della *Rhétorique générale*: una operante sul piano verbale ed una operante su quello figurativo.

Così il gioco di parole della striscia (48) non sarebbe dato se non vi fosse l'ultima vignetta, la quale lo rileva mediante una figura ulteriore, che a sua volta rivela la natura figurale prima di *maturo* nella terza vignetta. Sia "Fanfani appeso all'albero", sia "maturo" risultano essere alterazioni sul piano del contenuto, l'una a livello di frase, l'altra di parola. La prima è infatti un'allegoria di "frutto", l'altra una metafora *in absentia* di "adatto". In tal modo il gioco di parole, la figura d'intersezione di questo testo è analizzabile come il prodotto della somma di un metalogismo figurativo a sostituzione completa e di un metasemema verbale a sostituzione parziale, tra loro solidali in quanto l'uno presuppone l'altro. Si consideri ancora la vignetta (49). Qui abbiamo ellissi (espressione) e reticenza (contenuto) al livello verbale, completate da un paradosso e da una complessa iperbole al livello figurativo, nella cui intersezione si gioca l'effetto satirico.



(49)

Ovviamente, però, le figure d'intersezione non sono la semplice somma di alterazioni prodottesi contemporaneamente sui due piani semiotici: queste alterazioni indicano soltanto la possibilità di distinguere piani e livelli. Le figure d'intersezione si configurano invece come unità retoriche polisemio-

tiche del tutto autonome, basate sul fatto che il testo in cui occorrono si costituisca a sua volta come un'unità semiotica di secondo livello: come messaggio figurativo-verbale, appunto, non figurativo e verbale. Analogamente il grado zero dell'intersezione deve essere ricercato anch'esso, in realtà, non tanto nella somma dei rispettivi gradi zero del discorso scritto e di quello disegnato, quanto all'interno delle forme che può assumere l'interazione tra i due linguaggi. Ad ogni modo, per chiarire questi cenni rimandiamo senz'altro al capitolo dedicato alla disamina di queste figure (5.3.), dove la possibilità di una loro descrizione secondo le categorie della *Rhétorique générale* è sperimentata nel concreto.

#### 4.5. LO STILE COME TASSO DI OCCORRENZA DI CERTE FIGURE

In una breve analisi esemplificativa del linguaggio dei titoli di giornale, il Gruppo  $\mu$  rileva che esso è caratterizzato da una sintassi particolare. "La specificità dello stile giornalistico", si osserva, "deriva da una accentuata particolareggiatura nell'uso delle metatassi e dalla elevata frequenza di alcune di queste figure"<sup>36</sup>. La caratterizzazione come linguaggio "altro" dei titoli di giornale è dunque data da una trasformazione rispetto alla norma o alla "normalità" linguistica, dalla modificazione, cioè, del tasso di occorrenza di certe figure rispetto al loro tasso di occorrenza standard. Noi aggiungeremo che ogni stile si caratterizza, è riconoscibile (quindi, in ultima analisi, conoscibile) da questa modificazione rispetto alla lingua standard. Ed essa costituisce, di uno stile, uno dei tratti distintivi più importanti, in quanto lo mette in opposizione con tutti gli altri stili. Così l'alto tasso di occorrenza delle metatassi nello stile giornalistico, non solo oppone quest'ultimo allo stile standard, ma a quello della poesia petrarchesca del Cinquecento, a quello del romanzo verista, a quello delle formule religiose, e così via.

<sup>36</sup> Groupe  $\mu$ , 1970, p. 135.

Abbiamo già accennato un po' fugacemente come anche la lingua della SPG si realizzi ricorrendo a figure. Le pagine che seguono intendono illustrare quali di queste figure occorrono in una quantità superiore a quella standard, vale a dire quali configurazioni di alterazioni retoriche possano essere poste come tratti distintivi dello stile della SPG. In parole povere: quali siano i meccanismi retorici che individuano la SPG come tale, distinguendola da tutti gli altri generi.