

6. LE ARMI DELLA SATIRA POLITICA GRAFICA

6.1. IL GIOCO DELLA SATIRA

6.1.1. *La SPG come "ritorno del represso formale"*

È stato osservato, da parte di studiosi di letteratura attenti agli apporti teorici della psicoanalisi, come il linguaggio figurato sia assimilabile ad un fenomeno di ritorno del rimosso ovvero, come propone più specificamente Francesco Orlando, di "ritorno del represso formale"¹. Una simile affermazione, con le argomentazioni che l'accompagnano, tende a mettere in evidenza come il discorso figurato ritrovi le proprie motivazioni profonde in quegli elementi che lo accomunano al discorso infantile. Si vuole sostanzialmente affermare che produciamo alterazioni retoriche perché questo genera in noi piacere, il quale sarebbe a sua volta provocato dall'introduzione, "in un linguaggio comunicante fra adulti, [di] modi di trattare le parole e i pensieri familiari alla prima infanzia e mantenuti nell'inconscio, ma ripudiati dall'uso adulto e conscio della parola e del pensiero"².

¹ Cfr. Orlando, 1973, pp. 36-55.

² Id., p. 52.

A voler essere precisi questa argomentazione si riferisce in particolare all'effetto piacevole del motto di spirito, come è stato analizzato e motivato da Freud nel suo lavoro sul *Witz*. A un certo punto della sua analisi, Freud perviene a distinguere tra *gioco* e *scherzo*, considerandoli come i due gradi preliminari del motto di spirito. Il gioco "compare nel bambino nel periodo in cui egli apprende ad usare le parole e a collegare tra loro i pensieri", è quindi l'effetto di una pulsione che induce il bambino a esercitare la sua facoltà di emettere suoni articolati e a ricercare quel piacere che gli deriva "dalla ripetizione di ciò che è simile, dal ritrovamento del già noto, dall'omofonia (...) senza curarsi del significato delle parole e della coerenza delle frasi"³. Quando però viene a rafforzarsi l'atteggiamento critico o razionale, l'individuo comincia a respingere questo gioco linguistico spontaneo ed elementare perché lo trova assurdo, senza senso, privo di quella porzione di contenuto convenzionale che nel mondo adulto rende possibile l'uso comunicativo del linguaggio. Rimane però nell'adulto la necessità pulsionale di ritrovare, e quindi riprodurre in qualche modo, il piacere infantile di manipolare i suoni. Per cui, se non vuol rinunciare a quel piacere, deve trovare, in determinati momenti, un compromesso fra il desiderio del gioco e la critica razionale che lo inibisce. Questa soluzione di compromesso, a cui Freud dà il nome di scherzo, consiste, in ultima analisi, nel produrre un enunciato che per quanto assurdo non sia privo di significato. "L'accostamento assurdo di parole o la successione di pensieri dal significato contrastante deve, comunque sia, avere un senso"⁴. Stabilito ciò, la differenza fra lo scherzo e il motto di spirito viene ad essere assai sottile: non è tanto di ordine tecnico, ma piuttosto di ordine pragmatico. Se il motto deve essere "valido" o "nuovo" o semplicemente "buono", se cioè si produce soprattutto per avere una reazione da parte del destinata-

³ Freud, 1905, p. 115.

⁴ Id., p. 116.

rio, lo scherzo non ha bisogno di tutto ciò, può vivere in una dimensione più solipsistica, in esso “ciò che più conta è la soddisfazione di aver reso possibile ciò che la critica vieta”⁵.

Queste osservazioni che Freud limita al campo specifico del *Witz*, Orlando propone di estenderle all’ambito ben più vasto dei linguaggi letterari, i cui confini possono arrivare a comprendere pressoché ogni genere di linguaggio figurato. Così tutte le figure del discorso letterario verrebbero ad affondare le proprie motivazioni psicologiche nel soddisfacimento di un’attesa infantile. È assai probabile, osserva Orlando, “che certe straordinarie metafore poetiche, collegando con profonda pertinenza ordini di idee lontanissimi in base a somiglianze razionalmente non meno pretestuose dell’omofonia verbale, riescano a dar ragione a una ‘attesa infantile’, la quale non cessa di prolungarsi nell’inconscio umano”⁶. In tal modo la figura retorica tenderebbe a riprodurre il piacere provato dal bambino nel suo uso incontrollato delle parole, o piuttosto sarebbe “il compromesso in virtù del quale questo piacere ritorna in forma di represso che non potrebbe altrimenti ritornare”⁷.

Se il discorso di Freud sui motti di spirito sia effettivamente valido anche all’interno dell’ambito più genericamente letterario, non è questione che intendiamo discutere in queste pagine. Ci sembra non di meno possibile che esso lo sia nell’ambito della SPG. Abbiamo già accennato come assai spesso i testi di grafica satirica si presentino sotto forma di *Witz*. Cercheremo ora di vedere in quale modo le figure della SPG possano considerarsi “ritorno del represso formale”, vale a dire in qual modo possano essere rapportate al linguaggio infantile.

6.1.2. *Figure dell’espressione*

Dal lungo elenco di alterazioni retoriche contenuto nel capi-

⁵ Ibid.

⁶ Orlando, 1973, p. 53.

⁷ Id., p. 54.

tolo precedente risulta come un'importante percentuale di testi di SPG si costruisca e produca il proprio effetto mediante la modificazione di unità del piano dell'espressione. L'alta frequenza di metaplasmi verbali e figurativi evidenzia anzitutto l'essenza ludica di molta SPG.

L'uso alterato di suoni ed immagini, il loro stravolgimento o la loro organizzazione in schemi iterativi, è una caratteristica del modo di comunicare infantile. Nel suo processo di acquisizione del linguaggio verbale il bambino si produce spesso in esecuzioni che appaiono sollecitate soltanto dal piacere di emettere suoni. Potremmo distinguervi almeno quattro fasi. Le sue primissime produzioni si possono considerare un semplice esercizio degli organi della fonazione, i suoni che produce "sono la conseguenza di un esercizio fisiologico nel quale il bambino prova un piacere simile a quello che prova per ogni altro esercizio muscolare di quell'età"⁸. A questa fase estremamente primitiva ne segue una di cosiddetta "lallazione" o balbettio, in cui "il bambino sembra sviluppare un certo interesse per i suoni prodotti e li ripete in lunghe serie monotone"⁹. In seguito, la fase detta "pre-linguistica" si caratterizza invece per la scomparsa di molti dei suoni prodotti nelle fasi precedenti, per l'attenzione puntata sull'intonazione dei sintagmi verbali e, soprattutto, per una prima, semplice associazione di unità di contenuto a certe unità d'espressione, per l'apparire, cioè, di alcuni cosiddetti "pre-fonemi"¹⁰. Continua, comunque, anche se in maniera attenuata, la produzione di quei suoni senza vero e proprio valore linguistico che caratterizzavano la lallazione. Infine, nella fase che potremmo chiamare "linguistica", si ha il progressivo perfezionarsi e consolidarsi dell'acquisizione del sistema fonologico della lingua. "Gli ultimi residui del sistema infantile (realizzazione insufficiente o mancante del tutto di certi suoni, sostituzioni infantili di un suono per l'altro od anche di un fo-

⁸ Francescato, 1970, p. 32.

⁹ Id., p. 44.

¹⁰ Cfr. p. 79.

nema per l'altro) si estinguono''¹¹, e la competenza fonologica del bambino risulta ormai simile a quella dell'adulto.

Orbene, le alterazioni metaplasmi sono fenomeni che trovano molte analogie, al livello di forma dell'espressione, con le produzioni infantili delle fasi anteriori a quella "linguistica". Si è visto infatti come i metaplasmi si realizzino giocando coi suoni: alcuni vengono omessi, altri inopinatamente aggiunti, altri ancora ripetuti, oppure sostituiti. Ovviamente il linguaggio infantile non può considerarsi, in sé e per sé, un linguaggio figurato. Si è visto infatti che l'accezione di figura da noi adottata presuppone un grado zero, di cui la figura è l'alterazione. Il linguaggio infantile, invece, in ogni fase del suo sviluppo prima della raggiunta competenza definitiva da parte del bambino, ma specialmente nelle fasi più primitive dell'esercizio muscolare e della lallazione, non permette di distinguere tra grado zero e sue alterazioni, anche perché è estremamente problematico isolare eventuali semi essenziali di un "discorso" da quelli inessenziali. Non di meno le produzioni linguistiche della prima infanzia, viste dalla prospettiva del parlante adulto, appaiono fortemente caratterizzate da fenomeni di soppressione, aggiunta e sostituzione di unità del significante. Tanto è vero che quando noi cerchiamo di imitare deliberatamente il linguaggio infantile, quando cioè ci esprimiamo facendo uso di quel linguaggio particolare denominato *baby talk*, ricorriamo sistematicamente a figure a soppressione parziale (/bu:tto/ per brutto) o ad aggiunta ripetitiva (*piccolino piccolino, bello bello*, ecc.) o a sostituzione parziale (*calota* per carota), ricorriamo cioè a certe determinate forme di metaplasmi che, per il parlante adulto, distinguono il linguaggio infantile e, più in generale, un uso giocoso, ludico della lingua.

Tra i metaplasmi altamente distintivi della SPG se ne sono trovati di tre tipi: ad aggiunta semplice (parola-valigia), ad aggiunta ripetitiva (paronomasia), a sostituzione parziale (paronomasia *in absentia*). Gli ultimi due sono il risultato di

¹¹ Id., p. 101.

operazioni analoghe a quelle che, si è appena visto, producono alcune delle alterazioni che contraddistinguono il *baby talk*, mentre il primo, dal canto suo, è stato "teorizzato" in un celebre libro pensato e scritto per i bambini (*Alice nel paese delle meraviglie*). Da ciò potremmo dedurre come l'analogia col linguaggio infantile non sia soltanto un dato intuitivo ma una vera e propria caratteristica strutturale di certe figure della SPG, le quali, in tal modo, vengono ad assumere una precisa connotazione giocosa.

Per i metaplasmi figurativi, che sono prodotti dalle stesse operazioni retoriche di quelli verbali, il discorso può essere sostanzialmente il medesimo. Che nei testi satirici caricaturali vi siano elementi confrontabili col disegno infantile, con "i primi scarabocchi dei bambini", ebbe già a notarlo William Hogart¹². A sua volta George Grosz confessa quanto segue: "Per raggiungere uno stile corrispondente alla crudeltà dei miei modelli ho copiato il folclore degli orinatoio, che mi sembrava l'espressione più immediata, la traduzione più diretta di sentimenti forti (...) ed anche il disegno dei bambini, per la sua sincerità. Così sono pervenuto a questo mio stile caustico, a questo disegno alla punta di coltello di cui avevo bisogno"¹³.

Se nel bambino esaminiamo il processo di apprendimento del linguaggio figurativo, troveremo alcune sostanziali analogie con quanto già osservato a proposito dell'apprendimento del linguaggio verbale. L'evoluzione delle produzioni figurative infantili presenta due grandi fasi, quella degli scarabocchi e quella dei disegni o, più precisamente, quella dei "prodotti grafici" e quella dei "prodotti iconici"¹⁴. Nella prima fase è possibile osservare un progresso molto simile a quello che caratterizza gli stadi non-linguistici dell'acquisizione della lingua. Abbiamo infatti in primo luogo un momento di esercizio motorio, durante il quale l'attività grafica serve al bambino soprattutto per prendere dimestichezza con i movimen-

¹² Cfr. Kris e Gombrich, 1938, p. 188.

¹³ Cit. in Rubiu, 1975, p. 32.

¹⁴ Cfr. Ferrari e Ferrari, 1982, p. 12.

ti necessari alla produzione di scarabocchi, che è confrontabile con la pratica della lallazione¹⁵. Successivamente si ha il cosiddetto "stadio della presentazione". "La caratteristica saliente di questa fase è costituita dalla associazione che si viene instaurando fra scarabocchio e nome. Alla pronuncia di un nome segue uno scarabocchio, oppure dopo la stesura di un grafismo il bambino enuncia il nome di una realtà da lui conosciuta"¹⁶. L'accostamento di un nome allo scarabocchio indica che per il bambino l'attività grafica non è più soltanto un esercizio muscolare, ma anche un modo per rappresentare certe porzioni di realtà. Lo scarabocchio diviene rappresentativo, appare come segno grafico che rimanda a degli oggetti esterni e che si struttura in un rapporto solidale fra espressione e contenuto. "L'evento è paragonabile alla raggiunta capacità del bambino di pronunciare, a dieci-dodici mesi, i primi morfemi olofrastici dopo un periodo di lallazione"¹⁷. È una fase, pertanto, questa della presentazione, che trova un corrispettivo sul livello verbale in quella fase pre-linguistica caratterizzata da una prima e rudimentale messa in relazione di certe unità d'espressione con certe unità di contenuto. In un momento ancora successivo il bambino entra nella fase della produzione iconica, in quello stadio evolutivo, cioè, in cui le unità figurative evidenziano un vero e proprio intento rappresentativo.

Il processo di apprendimento del linguaggio figurativo appare dunque come una progressiva acquisizione da parte del bambino della capacità di raffigurare in maniera naturalistica il reale, un graduale avvicinarsi alla riproduzione fotografica, al grado zero, pur restandone sempre molto distante. Ai nostri occhi, infatti, come già per il linguaggio verbale, le produzioni figurative infantili appaiono fortemente alterate. Così quello che per il bambino è il modo più esatto per riprodurre ciò che vede, o meglio per trasmettere visivamente i contenuti che intende comunicare, all'adulto appare co-

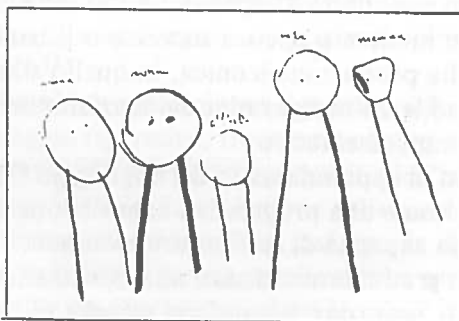
¹⁵ Cfr. id., pp. 12-25.

¹⁶ Id., p. 26.

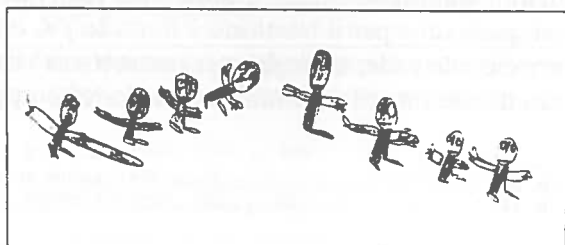
¹⁷ Id., p. 27.

me una della maniere in cui è possibile modificare la riproduzione fotografica della realtà.

Per quanto concerne il piano dell'espressione, in particolare, i prodotti figurativi infantili ci appaiono assai spesso caratterizzati da aggiunzioni ripetitive o sostituzioni parziali, da raffigurazioni, cioè, o da semplici tratti figurativi iterati per il puro gusto della ripetizione, o in cui sia possibile scoprire strane somiglianze con qualcosa d'altro in seguito alla deformazione delle linee. Nel disegno (183), ad esempio, si nota come l'unità d'espressione che veicola il semema "essere umano", vale a dire l'immagine della figura umana, sia ripetuta varie volte in modo da produrre una paronomasia. In (184), invece, gli omni oltre ad essere ripetuti mostrano anche una certa somiglianza con degli aeroplani o degli uccelli, si possono leggere, cioè, anche come paronomasie *in absentia*. E le stesse operazioni di aggiunzione ripetitiva o sostituzione parziale, abbiamo visto, caratterizzano anche i metaplasmi figurativi della SPG. Inoltre il piano dell'espressione figurativa



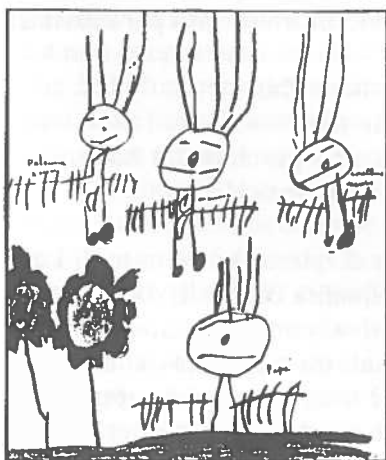
(183)



(184)

della SPG si avvicina al disegno infantile anche per il ricorso sistematico a metatassi a soppressione totale come le ellissi. Tipica del disegno infantile è infatti la rappresentazione schematica, e in (183) questo fatto è particolarmente evidente. L'unità *uomo* è infatti raffigurata secondo uno schema in cui molti degli elementi figurativi che generalmente concorrono a comunicarci l'immagine di un uomo (braccia, gambe, ecc.) appaiono soppressi.

Una connotazione giocosa, questa dei metaplasm, che caratterizza infine anche l'unica metatassi verbale che abbiamo rilevato (la sola, per lo meno, che produca effetto satirico). L'antimetatesi, infatti, realizzandosi nella ripetizione a chiasmo di due parole, denuncia piuttosto chiaramente la sua essenza ludica, il suo essere anzitutto un gioco di suoni ¹⁸.



(185)



(186)

¹⁸ Per i giochi di parole nel linguaggio dei bambini cfr. anche Cazden, 1973; per i giochi fonici in generale cfr. anche Weir, 1962.

6.1.3. Figure del contenuto

Le figure dell'espressione sono dunque, in qualche modo ben preciso, indizio di un linguaggio infantile e di un uso giocoso della lingua. Ma una forte componente ludica è senz'altro presente anche nelle figure del contenuto. Se si pone mente alla retorica della lingua dei giochi, quella che traspare in testi tipicamente infantili come le filastrocche, le *nursey rhymes*, il girotondo, oppure in altri testi che sconfinano dai limiti del mondo dei bambini come le favole, le fiabe o anche i *nonsense verses*, si possono riconoscere alcuni elementi di somiglianza con la retorica della satira.

Come già per la SPG, una delle figure caratteristiche dei testi "infantili" che si sono elencati è il paradosso. Il *nonsense*, ad esempio, è molto spesso un enunciato paradossale:

There was a young lady whose chin
Resembled the point of the pin;
So she had it made sharp, and purchased a harp,
And played several times with her chin.

L'effetto piacevole e scherzoso di questo breve testo di Lear è prodotto, oltre che dalle sue qualità musicali, dall'inatteso "quadro del mondo che ne deriva, come risultato della violazione delle correlazioni abituali tra il sistema del mondo e il sistema della lingua"¹⁹. C'è una rottura del rapporto di adeguatezza tra il linguaggio e il referente. "Generalmente il sistema del mondo è espresso, attraverso il sistema della lingua, in maniera che questo ha solo una funzione sussidiaria, ciò che assicura veridicità al sistema del mondo"²⁰. Nel paradosso invece, in quello del *nonsense* come in quello della SPG, il sistema del mondo, l'organizzazione dei referenti, la struttura delle cose, vengono contraddetti e negati.

Il discorso paradossale caratterizza ampiamente anche fa-

¹⁹ Civ'ian e Segal, 1965, p. 127.

²⁰ Ibid.

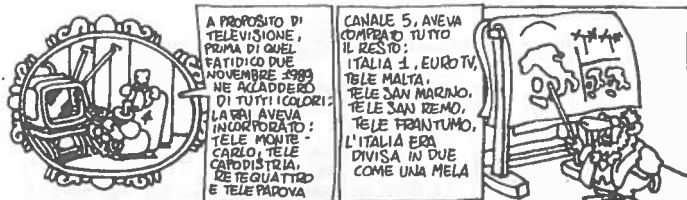
vole e fiabe dove, ad esempio, un personaggio tipico come l'animale parlante rappresenta chiaramente una negazione della realtà normale. Rispetto al paradosso del *nonsense* però, sempre assurdo, *nonsensical*, appunto, quello della fiaba ha tutt'altre caratteristiche, e soltanto raramente rimane confinato nei limiti dell'assurdo. La casette fatte di dolciumi, le *izbe* sorrette da zampe di gallina o gli animali che pronunciano discorsi come se fossero uomini, hanno anzi lo scopo di introdurci in un mondo dove tutto ha senso e conseguentemente l'assurdo è bandito. La fiaba è anch'essa, come il *nonsense*, discorso "non adeguato", ma non limita il suo effetto al carattere inatteso degli accostamenti verbali, bensì si propone di modificare, anche se solo per la durata della storia, le nostre categorie di classificazione del reale (è quanto accade, più o meno, anche nel discorso satirico: cfr. 1.1. e 6.3.). La non adeguatezza del discorso fiabesco è poi accentuata anche dalla frequenza con cui ci si imbatte in un altro metalogismo, esso pure caratteristico della SPG: l'iperbole. Il lupo che mangia la nonna in un sol boccone, il bimbo così piccolo che sta nel palmo di una mano ed altri famosi esempi di esagerazioni fiabesche ci dicono che l'iperbole è una delle figure centrali di questa forma di discorso²¹. D'altra parte, che tra il linguaggio della SPG e quello della fiaba vi siano delle convergenze lo dimostrano alcuni testi satirici, come le storie (187)-(191), che sono delle vere e proprie fiabe a fumetti.

Analogamente, sul piano figurativo si può constatare come iperboli e paradossi, oltre che nella SPG, siano estremamente frequenti anche nel disegno infantile; possiamo anzi affermare che questi metalogismi sono due importanti tratti distintivi del linguaggio figurativo del bambino. Non esiste disegno infantile, difatti, che non presenti raffigurazioni esagerate e deformi di uomini e cose - cfr. le figure (183)-(186) -; raffigurazioni che, assai di frequente, appaiono strutturate in unità di contenuto che contraddicono e negano la realtà - cfr. (184) e (185).

²¹ Sulla "non adeguatezza" nel discorso infantile cfr. Čukovskij, 1956.



(187)



LA GUERRA DELL'ETERE

SOGGETTO E SCENEGGIATURA DI SANDRO PARENZIO
 DISEGNI DI BRUNO D'ALFONSO



I DUE GRUPPI SEGUIVANO FILOSOFIE DI LAVORO DIVERSE...



.. ANCHE LE TECNICHE DI INGAGGIO ERANO DIFFERENTI



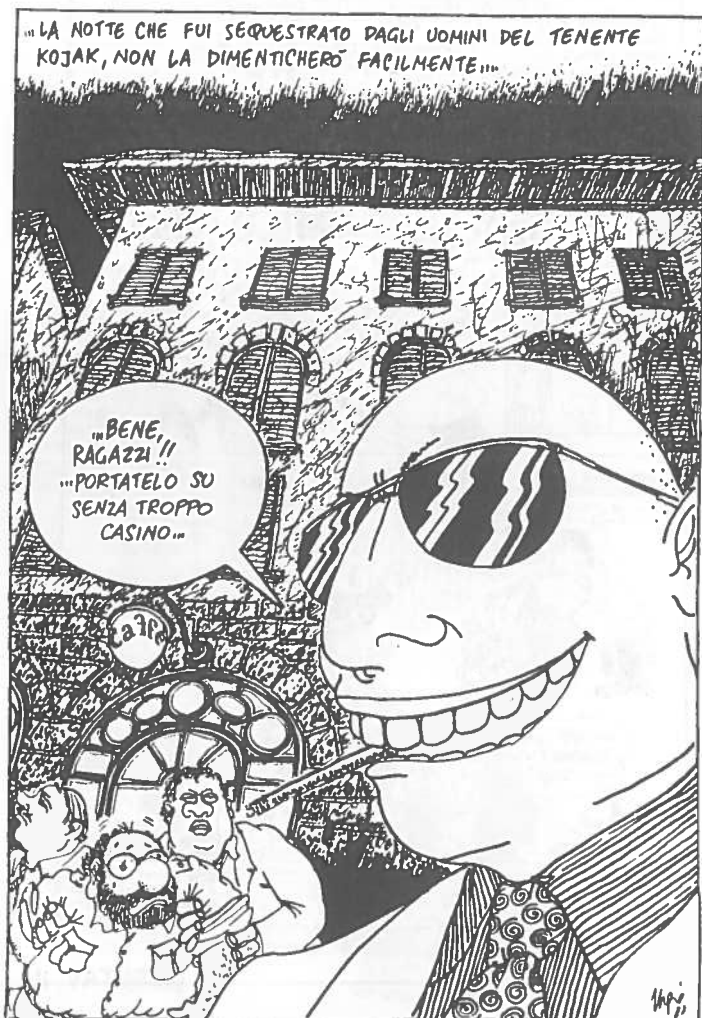
La Rivincita della Semantica
 ovvero
 come conquistare il mondo
 incasinando il contesto
 di
 Panebarco



(189) TAV. I



(189) TAV. II



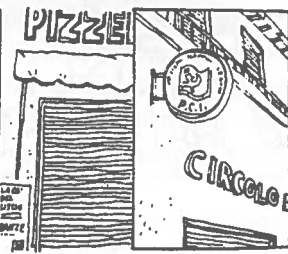
(190) TAV. I



MI BECCARONO IN UN MOMENTO IN CUI I RIFLESSI NON ERANO MOLTO SCATTANTI...



ERO CON 2 AMICI, DUE TEEN-AGERS DI SICURO SUCCESSO, VINCENZO MOLICA E DAVID RIONDINO...



(190) TAV. II



(191)

6.2. LA FOLLIA DEL GIOCO

Il linguaggio infantile, sia verbale sia figurativo, è un sistema comunicazionale con dei limiti convenzionali di produzione che appaiono piuttosto perentori. Già Freud affermò che i giochi linguistici scompaiono con il consolidarsi dell'“atteggiamento critico o razionale”, e che ricompaiono occasionalmente nell'adulto quando questi venga a trovarsi in uno “stato d'animo piacevole” che lo “sbarazzi dell'inibizione critica”.²² Più di recente Daniel Stern osserva che le madri hanno un comportamento molto particolare coi bambini piccoli, che è molto diverso da quello evidenziato con gli adulti o coi bambini più grandi. Non solo fanno uso sistematico del *baby talk*, ma molte altre forme di comportamento sociale appaiono specifiche. La madre infatti entra in un rapporto comunicativo dove il linguaggio si caratterizza e diviene efficace oltre che per il contenuto che trasmette, anche per la stessa qualità dei suoni e per i movimenti corporei che li accompagnano. Dunque per come la madre muove la testa o modifica l'espressione della faccia, per come muove le mani o il corpo assumendo diverse posizioni, per il tempo e il ritmo delle azioni. Tutte queste cose definiscono un insieme di comportamenti e atteggiamenti che è tipico ed esclusivo del rapporto fra madre e bambino piccolo. “Se messo a confronto coi più comuni e appropriati comportamenti sociali quali si verificano fra adulti, il repertorio dei comportamenti materni verso il proprio figlio è non solo inconsueto ma decisamente ‘deviante’; esso risulterebbe infatti fortemente stravagante se fosse rivolto verso persone che non siano, appunto un bambino piccolo o, eccezionalmente, il cucciolo di un animale e, forse, il partner in amore”²³.

Il linguaggio infantile, pertanto, mostra dei precisi ambiti di occorrenza, al di fuori dei quali viene generalmente considerato come “deviante”, ossia come indizio di un compor-

²² Cfr. Freud, 1905, pp. 115-116, cit. in 6.1.1.

²³ Cfr. Stern, 177, pp. 21-22.

tamento che fuoriesce dai binari della norma convenzionale. Non per nulla molte delle sue soluzioni si ritrovano nelle produzioni di alcune tra le più radicali avanguardie artistico-letterarie del nostro secolo, Dada e Zaum soprattutto²⁴. Ma è proprio questa occorrenza in seno a discorsi artistici programmaticamente eversivi che ci dà la misura di come il linguaggio infantile si contrapponga al linguaggio adulto normale. Molti dadaisti si compiacevano del fatto di essere presi per pazzi a causa del loro comportamento e soprattutto dei loro testi poetici “senza senso”. Analogamente Aldo Palazzeschi, negli stessi anni di *Rio Bo*, *La fontana malata* e *Lasciatemi divertire*, scriveva:

Chi sono?
Son forse un poeta?
No certo.
Non scrive che una parola, ben strana,
la penna dell'anima mia:
follia²⁵.

Ed è proprio il discorso della follia l'ambito comunicazionale entro cui solitamente viene relegato il linguaggio infantile quando fuoriesca dai suoi normali ambiti di occorrenza.

Giocare con le parole e le immagini, lasciarsi andare al piacere di manipolare suoni e forme in una situazione linguistica che prevede l'occorrenza di discorsi non ludici, lo si ritiene indice di un comportamento stravagante che è a sua volta considerato come una delle manifestazioni della pazzia. Se, ad esempio, in un'aula parlamentare uno dei deputati chiedesse la parola e, invece si pronunciare un'interrogazione o una dichiarazione di voto, si mettesse a declamare *Gadji beri bimba* di Hugo Ball senza dare alcuna spiegazione di questo suo inaspettato intervento, sicuramente molti dei suoi colle-

²⁴ Per i quali si possono confrontare Hugnet, 1972 e Vitale, 1979.

²⁵ A. Palazzeschi, “Chi sono?”, in *Poemi*, Firenze, Cesare Blanc (editore fittizio in quanto questo era il nome del gatto di Palazzeschi), 1909.

ghi comincerebbero ad avanzare qualche dubbio sulla sua sanità mentale. La SPG, strutturando il proprio discorso attorno ad alterazioni retoriche che trovano precisi riscontri nel linguaggio infantile, partecipa, in questo senso, anche del discorso della follia.

Ma questa partecipazione può essere verificata anche in modo diretto. In un ampio studio di A.R. Lurija, in cui si indagano aspetti e problemi della neurolinguistica, sono riportati numerosi esempi di produzioni linguistiche di persone che accusavano disturbi nervosi di origine patologica. Gran parte degli esempi consistono in esperimenti in cui al paziente vengono fatti ripetere una parola o un sintagma di estensione maggiore, pronunciati da un medico oppure scritti su un foglio di carta, e non è raro che tra enunciato del medico e quello del paziente si riscontri un rapporto del tipo grado zero / grado figurato. Ma si veda qualche esempio specifico:

Med. "zimoj reka zameržet" (d'inverno il fiume gela)

Paz. "sevo... sevoj... semoj... segoj... zemlja (terra)... zamer... zastel..."²⁶.

Qui abbiamo tutta una serie di aggiunzioni ripetitive di tipo paronomastico che trasformano l'originale in un enunciato non comunicante.

Med. "koška" (gatta) "kistočka" (pennello)

Paz. "kroška" (briciola) "kostočka" (ossicino)²⁷

In questo caso possiamo invece rilevare delle sostituzioni parziali che producono dei *calembours*.

Fra le alterazioni di gran lunga più frequenti nel discorso dei disturbi neuropatologici vi sono inoltre i paradossi, soprattutto quelli di tipo assurdo che ricordano il linguaggio del *nonsense*. Si veda, ad esempio:

²⁶ Lurija, 1975, p. 166.

²⁷ Id., pp. 122-123.

Med. "il cane abbaia, l'uccello vola"

Paz. "il cane vola, l'uccello vola" ²⁸

In un altro caso il medico mostra al paziente l'immagine di una caffettiera chiedendogli cosa sia, e questi gli risponde: "Abeti-bastoni" ²⁹. Oppure si veda quanto dice un altro paziente a proposito del "Nord":

Sib...nord...no...nord...ecco... Al nord lavorano sugli aerei...volano in qualsiasi direzione... È difficile, ma bisogna volare, e trasportare i prodotti e i piaceri. Al nord...là vanno con i cervi, con i cani... Al nord si occupano...i passaggi, quando sgela, il freddo gela, allora cessa il movimento... ³⁰.

Il brano evidenzia anche il peso che hanno le metatassi in questo tipo di eloquio, soprattutto figure a soppressione totale (come ellissi e paratassi) che contribuiscono in maniera notevole a caratterizzarlo come patologico.

Si consideri ora un testo come il seguente ³¹:

[es. A] 7.14.28.9.6.15.1913.9.10

Silenzioso Bestiola
Mansueta e famiglia.
Io mansueta come
sei tu. Ai vinto alla
Sisa? Io mansueta
o una parte della
mia persona che mi
da fastidio tutto il
giorno e le notti.

²⁸ Id., p. 133.

²⁹ Id., p. 128.

³⁰ Id., p. 156.

³¹ I testi cui si fa riferimento in questa e nelle pagine seguenti ci sono stati gentilmente forniti dalla Dott.ssa Paola Ruii, collaboratrice presso la U.S.L. 7 della Valdinievole in provincia di Pistoia. La loro analisi, peraltro, è tuttora in corso di approfondimento.

Gi ospedali Internazio-
 nali Politici Mondiali
 mi anno fatto questo
 tu sei venuto a me
 a scuola Mariastica
 Sentiera Maiale. Ti prego
 se poi agevolarmi il
 dolore. Io sono tua.

A.B.

Si tratta di una lettera scritta da A.B., una donna di oltre set-
 tant'anni, che dopo circa venticinque anni di degenza in vari
 ospedali psichiatrici si trovava in quel momento ospite di una
 "casa-famiglia". Ad A.B. era stata diagnosticata una "psi-
 cosi epilettica" (probabile conseguenza di un trauma cranico
 riportato in seguito a caduta), caratterizzata da sintomi qua-
 li "accessi convulsivi generalizzati, in seguito a crisi emoti-

Oggi sono andata alla festa
 guerra al cinema o forse
 gemonio infernale nel pulcin
 a fare fare il tema
 drammatico a divertirmi un
 po' col tema saranno ricoperti
 abilitati rinvide di rosa
 nasse nasse di seroi bel le
 mi c'è un
 tempo in aperta col labile
 tocca + i di l'aria più
 immensamente di l'aria più
 a giocare a palla col
 sognano in bocca a fare
 l'altalena nervosa
 con tanto feal
 pappia tarve bello a fare
 erato col è bello a fare
 bonante p'nterist
 incantille drammaticista

(192)

Oggi sono andata alla festa
 necessità a fare merenda a distribuirsi
 sono andata alla festa a fare delle
 belle feste e faciliotti e
 ta molti molti tu per tu, quanto
 con amore il dolore e a felicità
 tempi tempi tempi tempi dell'anno
 dell'emozione fuori mani made
 eris follia follia, follia rapiti
 emozione

(193)

ve", e manifestazioni linguistiche deliranti evidenziate si do-
 po il primo ricovero³². Nel periodo in cui è stata ospite del-

³² È quanto risulta dalla cartella clinica.

la casa-famiglia A.B. ha redatto un centinaio di lettere, che costituiscono un prezioso corpus documentario sul quale è ora possibile abbozzare una prima rudimentale analisi retorica di quel particolare discorso della follia che è il delirio.

Oltre a questo corpus epistolare abbiamo potuto analizzare anche dei testi scritti da un'altra ospite della stessa casa-famiglia di A.B.: si tratta di sei grandi fogli bianchi riempiti con una fitta scrittura da C.D., una donna di oltre sessant'anni dei quali circa quindici passati in ospedale psichiatrico. A C.D. fu diagnosticata una "oligofrenia biopatica con crisi ricorrenti di eccitazione" (caratterizzate da alterazioni nel decorso ideativo e da deliri), e successivamente "sindrome schizofrenica, schizofrenia simplex, con caratteristiche di abulia, condotta autistica"³³.

Rispetto al linguaggio standard questi testi mostrano immediatamente delle caratteristiche peculiari. In particolare, specialmente quelli di C.D., si presentano talvolta come privi di senso, ovvero a tal punto deformati nella struttura sintagmatica che la loro decodificazione appare quanto meno difficoltosa. Ciò che salta primariamente agli occhi sono due serie di alterazioni che si situano una sul piano dell'espressione e una su quello del contenuto. Da un lato abbiamo infatti delle modificazioni sensibili dello standard morfologico e sintattico, dall'altro un'evidente alterazione (quando non si tratta di vera e propria distruzione) delle regole della combinatoria semantica. Nei termini della *Rhétorique générale* la prima serie di alterazioni si traduce in una diffusissima occorrenza di metaplasmismi e metatassi, la seconda in una presenza quasi costante di metalogismi e nella sporadica occorrenza di metasememi.

Nelle lettere di A.B., ad esempio, appaiono abbastanza frequenti metaplasmismi a sostituzione parziale come i *calembours*. Si vedano i brani seguenti:

[es. B] (...) Cara signora [cogn.]

³³ Id. Due dei testi redatti da C.D. sono riprodotti alle figg. (192) e (193).

Vengo Con questa
mia per ringraziare
suo Pappa
Che mi a aiutato
quando mi anno
fatto Cadere. (...)

[es. C] (...) Il vostro Signior
[nome e cogn.]
Con la sua famiglia
Chiediamo la
Liquidazione
Mondiale Circon
dale perche e
Promossa
E volato in
in Celo assieme ai
suoi per ordine
Passati fascisti in
pieno con i Documenti
Vi prego tutto
sia Dato perche
Ci occorre
Io Sentita Cappella
Medicea Mondiale
Circondale Signiori
Egria B.A.
[nome nome nome
nome nome]. N7.21
(Cappella)

[es.D] (...) Un paio di
calsini me la pagati
pochino non ce nera
da fare più. (...)

Parole come "Pappa" nel primo brano, "Celo" nel secondo e "nera" nel terzo, sono evidenti sostituzioni parziali di

papà, cielo e n'era. Tutte queste parole, scritte nel modo normalmente richiesto dal contesto in cui occorrono, hanno un significato ben diverso rispetto a quello associato ai significanti che effettivamente compaiono. Vi sono però delle differenze. "Celo" e "nera" sono decodificabili soltanto come errori di scrittura, in quanto il contesto in cui occorrono esclude (ma fino a un certo punto, visto che si tratta di un discorso paradossale assurdo) il significato che viene normalmente attribuito a quei significanti. Alla forma *celo*, per esempio, è normalmente associata una forma del contenuto che esprime la prima persona singolare del presente di *celare*. Nel nostro caso, tuttavia, *celo* appare in un contesto che respinge questa possibilità, e che evidenzia come si tratti soltanto di una resa erronea della forma *cielo*. In questo caso, pertanto, come anche in quello relativo a *nera*, la sostituzione parziale non produce un nuovo enunciato dotato di senso, quanto piuttosto un *nonsense*. Nel caso di *pappa*, invece, ci troviamo di fronte a un sostituto che, nelle stesso contesto di *papà*, appare dotato di senso sebbene produca un enunciato che, rispetto alle prevedibili intenzioni del mittente, risulta del tutto stravolto. *Pappa* infatti, nel gergo di una certa malavita, è il protettore di una prostituta, e non si può escludere a priori che A.B., in occasione di una caduta, sia stata soccorsa da un protettore e che la "signiora" cui benevolmente si rivolge non sia una prostituta. Il buon senso, nonché le informazioni in nostro possesso sui conoscenti di A.B., inducono ovviamente ed escludere questa possibilità, ciò non toglie comunque che l'enunciato, per quanto paradossale, appaia ugualmente dotato di senso.

Altre modificazioni estremamente frequenti avvengono a livello di forma dell'espressione grafica, e sono quelle che producono l'effetto di scorrettezza lessicale caratteristico di questi testi. Abbiamo infatti diverse soppressioni parziali, come ad esempio in "mi a aiutato quando mi anno", "perche e Promossa" o "me la pagati"; ma anche "Celo" e "nera", già interpretate a livello fonologico come sostituzioni parziali, si presentano a livello grafico come soppressioni parziali (rispet-

tivamente di una *i* e di un apostrofo). Non meno numerose sono poi le aggiunzioni semplici come, per esempio, l'inserimento di lettere non necessarie in "signiora", "Signior", "Liquidazione" o "Internazionale" nell'es. A, oppure l'uso della maiuscola quando non necessario.

La scorrettezza lessicale riconduce questo tipo di scrittura al modo di scrivere dei bambini nel loro processo di acquisizione del linguaggio scritto. Non per nulla gli errori più frequenti negli alunni delle prime classi delle elementari riguardano proprio la lettera *h*, gli accenti, le doppie e la *i* dopo le lettere *c*, *g*, *sc* e *gn*. Tanto per A.B. quanto per C.D. questo fatto è dovuto alla bassissima scolarità di entrambe: l'una ha infatti frequentato soltanto fino alla seconda elementare, l'altra fino alla quarta. Per cui le alterazioni lessicali non possono essere messe in relazione diretta e causale con il loro stato psichico, a parte qualche caso specifico. L'uso anormale delle maiuscole, ad esempio, come si evidenzia nelle lettere di A.B., oppure la loro soppressione, come nei fogli di C.D., non li si può ricondurre *sic et simpliciter* all'angusta dimensione dell'errore. Si tratta piuttosto di un'occorrenza anomala che denuncia come sia entrato in crisi l'ordine che presiede alla rappresentazione grafica del linguaggio standard. L'aggiunzione semplice in A.B., che il più delle volte è anche aggiunzione ripetitiva, e la soppressione totale in C.D. sono alterazioni che, a differenza degli errori dovuti semplicemente ad ignoranza, possono influenzare il piano del contenuto. Si pensi all'uso che ne è stato fatto in letteratura: per esempio alla maiuscolazione allusiva di Emily Dickinson o al rifiuto delle maiuscole di e.e. cummings.

Altri errori che non appaiono soltanto tali, sono quei difetti di scrittura che tradiscono la varietà toscana dell'italiano parlato dalle due donne, vale a dire ciò che in *Rhétorique générale* è definito il "*pastiche* della pronuncia straniera" (cfr. 5.1.1.2.). Spesso infatti nelle lettere di A.B. si incontrano parole in cui la *c* (vale a dire il suono /k/) è soppressa, lasciando talvolta da sola la lettera *h* (il suono /h/), o gli è aggiunta una *h* così da produrre il suono fricativo /χ/. Per cui abbia-

mo “hi” invece di *chi*, “Chlasse” invece di *classe*, “hili” invece di *chili*, “ciala” invece di *cicala*. Altre volte in una parola che termina in consonante si ha l’aggiunzione semplice di un suffisso. Così in “gasse” al posto di *gas* e “tramme” al posto di *tram*.

Non mancano tra i metaplasmi rinvenibili in questi testi aggiunzioni semplici del tipo parola-valigia. Così in alcune lettere di A.B. si incontra il termine “sentiera” in contesti in cui altre volte compare “sentita”, per cui *sentiera* potrebbe essere condensazione di *sentita* e *sincera*. In un’altra occasione troviamo invece la frase “Sono Stata visitata dalle Estretica”, dove quest’ultima parola, in realtà una modificazione di *ostetrica*, contiene anche tutti i fonemi di *estetica*, così da poter sembrare una condensazione dalle due parole. Nei fogli di C.D. troviamo invece “facilità”, condensazione di *facilità* e *felicità*, e “gennasio inferiale”, dove la prima parola può essere letta come condensazione di *ginnasio* e *gennaio*, la seconda di *inferiore* e *infernale* - cfr. (192) e (193) -.

A livello sintattico ciò che da un punto di vista retorico caratterizza maggiormente questo tipo di eloquio è l’aspetto fortemente ellittico. Questo è particolarmente evidente nei testi di C.D., dove il passaggio da un sintagma grammaticale al successivo avviene spesso in maniera inopinata, senza alcun nesso che li colleghi. Ma anche nelle produzioni di A.B. non è raro incontrare questo tipo di metatassi a soppressione totale; si veda la lettera seguente in cui le due affermazioni, sull’amore per le scienze e la mancanza della mamma, appaiono del tutto slegate e indipendenti fra loro:

[es.E] 4.7.28.1983.

Il mio cuore
martella per
tutte le scienze
di tutto il
mondo
R. Popolana
Mi Manca la

mamma eccetera.

R. A.B.

Molto spesso, inoltre, la soppressione totale assume l'aspetto dell'asindeto (vale a dire dell'eliminazione delle marche di coordinazione), o si evidenzia nella mancanza della punteggiatura.

Passando dal piano dell'espressione a quello del contenuto si può notare come non manchino esempi di discorso metaforico, sebbene anche qui si debba precisare che le metafore riscontrabili il più delle volte non sembrano essere state prodotte intenzionalmente. Specie nel caso di C.D. ci troviamo molto spesso di fronte ad una sorta di riproduzione automatica di unità discorsive recepite in altri momenti e poi ripetute senza apparente motivo. Non di meno enunciati caratterizzati dalla presenza di metafore anche sorprendenti non mancano. In questo brano di A.B. sembra quasi di leggere un pezzo di letteratura futurista:

[es.F] (...) Il ferro Mondiale
 Circondale
 Volò un
 Angelo
 Matricola N7.36
 ----- 4.9
 Squarciata la
 Sorellina (...)

Nei testi di C.D., come già accennato, è più difficile trovare produzioni metaforiche, che ad ogni modo appaiono solitamente dei luoghi comuni, come "tenue rosellina lin [parolavaligia per *li in*] campagna" o "stellina d'oro". Ma anche nell'es.F non è facile definire la dimensione retorica dell'enunciato. Se "Angelo" può essere metafora di aeroplano, "ferro" potrebbe essere una metonimia che sta a connotare un contenuto che non ci è dato di conoscere se non per via congetturale.

Le alterazioni del piano del contenuto, più che a livello di parola, si situano a quello della frase. È infatti nell'ambito dei metalogismi, e soprattutto in quello del paradosso, che questi testi trovano i propri tratti distintivi più caratteristici. Le numerose e inopinate soppressioni ellittiche frammentano il discorso in una serie di segmenti che spesso, o nel caso di C.D. quasi sempre, appaiono fra loro incongruenti, finiscono per negare la consequenzialità sintagmatica del discorso distruggendone qualsiasi coerenza argomentativa e, al limite, comunicativa. Gli esempi da noi riportati delle lettere di A.B. confermano questa sia pur breve analisi; mentre una lettura anche fuggevole dei fogli di C.D. ribadisce come l'unico termine di paragone per queste produzioni discorsive sia il linguaggio del *nonsense* o, addirittura, quello che F. Orlando definisce "il linguaggio non comunicante dell'inconscio"³⁴.

Altri frequenti metalogismi sono quelli ad aggiunzione ripetitiva, come i pleonasmi o le ripetizioni. Non è raro, infatti, trovare nei testi di A.B. ripetizioni di sintagmi quali "Mondiale Circondale" ed altri similmente assurdi, che appaiono formule stereotipate, oppure di espressioni che occorrono solo in un determinato contesto, come "Io mansueta" nell'es.A. Ma è nei testi di C.D. che la ripetizione si fa praticamente norma: la scrittura ruota su se stessa, si costruisce su un asse sintagmatico i cui segmenti si ripetono ad intervalli irregolari e per un numero imprevedibile di volte. Moltissime parole vengono ossessivamente ripetute, i sintagmi ritornano periodicamente e sembra che ogni enunciato si trovi all'interno di un gioco di specchi o di echi che rimandano in continuazione immagini acustiche, così da costruire una struttura di contenuto determinata da una sorta di ossessione iterativa.

L'aggiunzione semplice, in particolare l'iperbole, è anch'essa un'alterazione metalogica non rara in queste produzioni. L'aggettivazione esuberante e paradossale di A.B., come in "ospedali Internazionali Politici Mondiali" o "squola Ma-

³⁴ Cfr. Orlando, 1973, pp. 56-73.

riastica Sentiera Maiale” rappresenta un’evidente esagerazione. Nei testi di C.D. le iperboli sono difficilmente riconoscibili ed isolabili dal magma del discorso. In un enunciato come il seguente, ad esempio,

[es.G] Oggi sono andata alla festa
grossa al cinemā a fare il
gennasiò inferiale col pulan
a fare bate il tema
drammaticò a divertirmi un
pò col temā sovrano vieppiù
ceclista sorride di rosso...

gli attributi di “tema”, cioè “drammatico” e “sovrano”, oltre ad esser parte di un paradosso *nonsense*, sembrano effettivamente delle esagerazioni. Ma in realtà l’aggiunzione semplice, l’alterazione iperbolica, più che a livello microtestuale è da individuarsi nel complesso del testo. Nel fatto cioè che esso, nell’insieme delle ripetizioni, nelle periodiche aggiunzioni di senso, si mostra come un discorso che dice di più, che esagera rispetto ad una realtà referenziale che non gli corrisponde.

Questa breve serie di appunti sulla retorica del discorso della follia può essere già sufficiente a render conto di come il linguaggio della SPG abbia dei punti in comune con quello attraverso cui si manifesta il delirio. L’alta frequenza di metaplasmi (ad aggiunzione semplice, soprattutto, ma anche a sostituzione parziale e a soppressione totale o parziale) e di metalogismi (a sostituzione negativa, in primo luogo, ma anche ad aggiunzione semplice o ripetitiva), la presenza quasi costante di una metatassi come l’ellissi, e infine l’occorrenza tutto sommato scarsa di un metasemema come la metafora, sono rilevazioni che ci inducono ad accostare questi due ambiti discorsivi. Ci inducono cioè ad osservare come fra discorso della SPG e discorso della follia vi siano degli effettivi punti di contatto, una comunanza di tratti retorici distintivi che può render conto di un accostamento che ha una sua legittimità

strutturale. Potremo così affermare che il discorso della SPG partecipa di quello della follia in due sensi: 1) in quanto discorso infantile prodotto in ambiti comunicazionali non adeguati (cioè adulti); 2) in quanto mostra dei tratti retorici che si ritrovano in misura rilevante nelle produzioni linguistiche di persone affette da disturbi psichici o neuropatologici.

6.3. LA DEGRADAZIONE SATIRICA COME DEQUALIFICAZIONE SEMIOTICA E SEMANTICA.

Si è detto, in apertura del nostro discorso, che la satira svolge principalmente una funzione di critica; che uno dei compiti principali del discorso satirico sia quello di farci vedere che la realtà non è sostanzialmente come di solito ci appare, ma che ogni suo aspetto, anche quello che ci può sembrare più importante, ha in effetti un valore assai misero. Ogni testo satirico, infatti, opera sul suo oggetto o bersaglio o destinatario diretto una sorta di dequalificazione, tende a sminuirne il valore.

Come si è avuto modo di accennare più volte, gran parte delle figure elencate nel capitolo 5 caratterizzano non solo il discorso specificamente politico, ma quello comico in generale. La stravaganza deformante, il gioco linguistico, divengono "politici" quando siano inseriti in un contesto che si possa qualificare come tale: ad esempio quando vengono attribuiti ad un uomo politico, quando deformano il nome di un'istituzione, e così via. In questa maniera si viene ad operare la congiunzione di due termini, *gioco* e *politica*, che nelle gerarchie del nostro sistema culturale occupano posizioni assai distanti e, per certi versi, antitetiche³⁵. Il gioco è comunemente ritenuto una cosa da bambini, futile e improntato alla spensieratezza. La politica è invece considerata un affare da adulti (soprattutto uomini), di estrema importanza e serietà: nella scala di valori interna alla nostra cultura, essa oc-

³⁵ Huizinga, 1938, pp. 23-24.

cupa senz'altro un posto più elevato che non il gioco. Inoltre, si è visto, alcune importanti forme retoriche del discorso satirico inducono ad un accostamento ancor più audace come quello fra *politica e follia*. Di un mondo in cui tutto dovrebbe essere ordinato, ragionevole, giusto e sensato, si mette in evidenza il deforme, il senza senso, il disordine, e se ne rileva la demenziale bassezza. Ma è proprio la commissione di "alto" e "basso", dove è sempre il "basso" che trascina nel baratro l'"alto" e mai il contrario, a produrre l'effetto dequalificante della satira.

Generalmente nei testi che abbiamo esaminato si possono distinguere due momenti, due piani paralleli di decodificazione. In uno cogliamo il motto di spirito, l'alterazione del tessuto linguistico, il gioco o la "stupidaggine"; nell'altro se ne realizza il contenuto politico e satirico. Da una parte si ride della parola strana, o della deformazione figurativa, o del semplice gioco comunicativo; dall'altra vediamo che si riferiscono a qualcosa di serio. Qui avviene una sorta di inversione contestuale: dove il "serio" era il contesto che qualificava come politico il gioco, ora è questo che diviene contesto a qualificare come futile, infantile o anche stupida la politica.

Accanto a questa che definiremo *dequalificazione semiotica*, in quanto coinvolge la gerarchia culturale dei linguaggi, dobbiamo rilevarne anche una che, coinvolgendo la gerarchia culturale dei significati, definiremo invece *dequalificazione semantica*. Si tratta sostanzialmente del tipo di degradazione satirica già descritta in 1.1.2. Così, ad esempio, nella vignetta (65), in cui l'ex presidente Leone si trova trasformato in un pesce (un "presidentice"), l'effetto di degradazione è prodotto anche dal fatto che per noi "presidente" occupa un posto più elevato, sulla scala delle gerarchie politiche e socio-culturali, di "dentice". L'aver associato, in base a certi segmenti comuni della forma dell'espressione (tanto verbale quanto figurativa), il primo termine al secondo, ne provoca un declassamento fino a un infimo livello. Lo stesso può dirsi per sintagmi più complessi come certe vignette di Altan in cui ci vengono mostrati uomini politici dal corpo sfatto e dagli abiti



Audace colpo del primo cittadino di Milano. Il sindaco Paolo Pillitteri fugge come una senna, inseguito dai gradassi, dopo aver rubato una delle cinquemila biciclette nuove di zecca appena regalate dall'Amministrazione comunale alla città

(194)

trasandati, seduti dietro scrivanie anch'esse sporche e in disordine. L'associazione di "politica" e "sporcizia" produce anche in questo caso una repentina dequalificazione della prima unità semantica. L'effetto è ancor più evidente, poi, in quei testi come (194) dove il personaggio politico è direttamente qualificato in modo degradante.

6.4. LA SERIETÀ DEL GIOCO: LA SPG COME LINGUAGGIO MITOLOGICO

Un testo di SPG è un prodotto semiotico, non di meno, come si è osservato in 1.1.1., esso provoca delle reazioni emotive nei destinatari. Può cioè offendere il destinatario diretto, può fargli male sul serio, come se le alterazioni prodottesi sul foglio di carta, le deformazioni verbali e figurative si fossero prodotte sul suo stesso corpo e nel suo stesso modo

di comportarsi. Quali meccanismi profondi mette in moto, dunque, un testo di SPG? E come si conciliano con la linguistica contemporanea che ha più volte dimostrato o comunque postulato la non pertinenza del referente nei fenomeni di linguaggio?

In realtà gli studi di teoria del linguaggio risultano essere i prodotti di una coscienza linguistica che, con Lotman e Uspenskij, potremmo definire “descrittiva” o “non mitologica”³⁶. Ma un’analisi delle lingue e delle produzioni linguistiche in diversi momenti della nostra storia collettiva e individuale può indicare anche la presenza operante di una coscienza opposta: una coscienza linguistica mitologica. Si consideri questo breve estratto dall’*Enuma Elish*, un poema babilonese del II millennio a.C. che possiamo assumere ad esempio di linguaggio mitologico:

Quando in alto il cielo non ancora aveva avuto nome,
e di sotto la terraferma non ancora era stata nominata,
nulla vi era, se non l’Apsu primordiale, loro generatore,
e Mummu-Tiamat, colei che tutto generò,
e le loro acque erano mescolate in un unico corpo.

Non ancora una capanna di canne era stata coperta con
stuoie,

non ancora era emersa una terra paludosa,
né dio alcuno era stato portato ad essere,
i loro nomi non ancora erano stati nominati,
i loro destini non ancora determinati³⁷.

Si può notare come per la coscienza mitologica l’esistenza di una cosa sia strettamente legata al fatto che questa venga nominata. In principio esisteva solo ciò che aveva nome: Apsu e Mummu-Tiamat. Non c’era altro perché non c’erano altri nomi³⁸. Se la pronuncia del nome ha dunque il potere di creare la cosa, ne deriva che il potere sulle parole è potere

³⁶ Cfr. Lotman e Uspenskij, 1973.

³⁷ In Di Nola (ed.), 1974, p. 73.

³⁸ Sull’*Enuma Elish* cfr. anche Seppilli, 1971, pp. 17-22.

sugli oggetti. È questo il principio base su cui si regge il sistema della magia e delle formule magiche: manipolando le parole si può manipolare quella realtà a cui si riferiscono, e si può dunque avere il potere di trasformarla³⁹. Questo ovviamente era valido anche per certi segni non verbali, come ad esempio quelli figurativi. Ne abbiamo una testimonianza importante nelle pitture rupestri dell'età paleolitica, la cui funzione magica sembra ormai accertata⁴⁰. La raffigurazione di un animale doveva corrispondere per il cacciatore preistorico alla sua cattura. "Nell'immagine da lui dipinta", osserva A. Hauser, "il cacciatore paleolitico credeva di possedere la cosa stessa, credeva, riproducendolo, di acquistare un potere sull'oggetto. Egli credeva che l'animale vero subisse l'uccisione eseguita sull'animale dipinto"⁴¹. Potremo pertanto affermare che uno dei tratti distintivi della coscienza linguistica mitologica sia costituito dalla *magia del nome*.

D'altro canto, se il segno fornisce esistenza alla cosa, l'uno e l'altra si trovano in una sorta di corrispondenza biunivoca. E poiché in tal modo non si danno dei nomi che si riferiscano a una classe di oggetti, la lingua mitologica appare come una lingua di nomi propri⁴², che vengono ad identificarsi con il loro referente. Il nome proprio, in effetti, è normalmente percepito come una sorta di proprietà inalienabile del denotato, non come un vero e proprio segno⁴³, per cui risulta avere sempre un solo significato che per di più coincide con l'oggetto. Il contenuto, nell'accezione di "concetto" che questo termine ha nella linguistica strutturale, difatti non esiste. La solidarietà espressione-contenuto, posta da Hjelm-slev alla base della struttura segnica⁴⁴, all'interno del sistema mitologico appare allora come solidarietà, o meglio identità, tra espressione e referente. In questo modo si determina l'idea che i nomi propri abbiano un carattere non convenzio-

³⁹ Cfr. Seppilli, 1971, pp. 73-108.

⁴⁰ Cfr. Maringer, 1952, pp. 116-153; Seppilli, 1971, pp. 108-134.

⁴¹ Hauser, 1951, vol. I, p. 26.

⁴² Cfr. Lotman e Uspenskij, 1973, pp. 86-90.

⁴³ Cfr. Lotman, 1977, p. 12.

⁴⁴ Cfr. Hjelm-slev, 1943, p. 53.

nale e che la coscienza mitologica sia fundamentalmente asemiotica ⁴⁵. Se oggi infatti noi consideriamo i segni come “qualcosa che sta per qualcos’altro” (cfr. 2.) mediante un rapporto arbitrario o convenzionale, le lingue mitologiche non sono fenomeni segnici. Si può pertanto affermare che l’*identità espressione-referente* costituisce un altro dei tratti distintivi della coscienza linguistica mitologica.

I sistemi culturali e linguistici appaiono quanto mai eterogenei, sono strutturati come insiemi di lingue diverse e al loro interno operano differenti coscienze linguistiche. Se analizziamo certi particolari settori dei nostri linguaggi, possiamo vedere che la coscienza mitologica non è soltanto un dato archeologico, ma che in certi casi opera tutt’oggi in modo determinante. I testi della nostra lingua, cioè, vengono in realtà codificati e decodificati anche secondo le regole del codice mitologico, così che la nostra cultura, in sostanza, non può considerarsi del tutto descrittiva pur essendo sicuramente orientata in tal senso: dobbiamo cioè ammetterne uno strato mitologico ⁴⁶. Già Max Müller, nel secolo scorso, ebbe ad affermare un fatto del genere quando osservò che la mitologia, anche se si manifesta con più forza nelle età più antiche, non scompare mai del tutto, solo che oggi non ne avvertiamo la forza e ci resta più difficile cogliere il potere che il linguaggio esercita sul pensiero ⁴⁷.

Questo strato mitologico è ricostruibile anzitutto in quei settori del linguaggio per i quali sembra inadeguata la contemporanea nozione di segno: nella categoria dei nomi propri, in quella delle onomatopee, delle *nursery words* e di tutti quegli altri tratti del linguaggio infantile in cui appaia il nesso di identità tra espressione e referente. Ma è l’intera coscienza linguistica del bambino ad apparirci incontestabilmente mitologica. Come osserva Jean Piaget, “il fanciullo è realista [nell’accezione filosofica del termine], perché presuppone che

⁴⁵ Cfr. Lotman e Uspenskij, 1973, p. 89.

⁴⁶ Cfr. Lotman, 1978, p. 50.

⁴⁷ Cfr. M. Müller, *Über die Philosophie der Mythologie*, cit. in. Cassirer, 1959, p. 14.

il pensiero sia legato al suo oggetto, i nomi siano legati alle cose nominate e i sogni siano esterni. Il suo realismo consiste in una spontanea tendenza immediata a confondere segno e cosa significata, interno ed esterno, psichico e fisico”⁴⁸. Inoltre, la forma che assume spesso il modo di narrare del bambino, analoga per certi versi a quella delle danze rituali, è un indice ulteriore di un modo di rapportarsi al linguaggio ben diverso da quello adulto, ed evidenza dei tratti che contribuiscono a definire la coscienza linguistica infantile come mitologica⁴⁹.

Accanto alle categorie riconducibili al linguaggio infantile, e in particolar modo a quella dei nomi propri (la lingua del bambino è lingua di nomi propri⁵⁰), troviamo nel linguaggio altre manifestazioni di coscienza mitologica riconducibili alla magia del nome. Una di queste è il tabù, o interdizione linguistica, fattore non secondario nei fenomeni di mutamento semantico. Esso è originato dalla convinzione o dal timore da parte dei parlanti che il nome possa creare o richiamare la cosa a cui si riferisce. Per cui, se questa risulta spiacevole, si preferisce non nominarla direttamente, ma riferirgli con una perifrasi o dargli addirittura un altro nome, usare un eufemismo, che la evochi in modo benigno. Così, ad esempio, gli antichi Greci chiamarono le Furie *Εὐμενίδες*, cioè “ben disposte”. Per lo stesso motivo tutt’oggi, in certe situazioni, si preferisce evitare di pronunciare la parola *cancro* e sostituirla con una perifrasi del tipo “il male del secolo”, “un male incurabile”, e così via⁵¹. Non dimentichiamo poi che la magia del nome, in una forma mediata e in una dimensione laica, è anche alla base di una disciplina terapeutica tipicamente contemporanea come la psicoanalisi, il cui tratto distintivo, in fondo, è di essere un metodo per curare con le parole.

Sembra però che fenomeni quali l’identità espressione-

⁴⁸ Piaget, 1926, p. 128. Piaget oltre al realismo rileva anche un “animismo” infantile.

⁴⁹ Cft. Lotman e Uspenskij, 1973, p. 94.

⁵⁰ Cfr. id., pp. 90 e 93; Lotman, 1977, p. 12.

⁵¹ Cfr. Ullmann, 1962, pp. 325-333.

referente e la magia del nome operino, più che in quelle verbali, nelle lingue figurative. E questo ci sembra particolarmente vero per la lingua della SPG, che proprio sfruttando lo strato mitologico della nostra coscienza linguistica riesce a soddisfare la sua necessità di contatto col mondo degli oggetti, delle persone e degli avvenimenti reali. Già Kris e Kurz, infatti, ebbero ad osservare come l'uomo mostri "una spiccata tendenza a identificare, in alcune circostanze, la realtà effettiva con la sua rappresentazione figurata"⁵². Alla base di questo fenomeno è da porre senz'altro il genere di semiosi tipico delle lingue figurative. Abbiamo già osservato come le unità di un testo figurativo non siano propriamente traducibili ciascuna in una parola corrispondente di un testo verbale. Ciò avviene perché esse non si riferiscono a una classe di oggetti (sebbene la pratica della comunicazione spesso dimostri il contrario), ma si comportano come nomi propri. Come tali esse non denotano "un qualsiasi modello astratto dell'oggetto, ma proprio quell'oggetto"⁵³. E questo è particolarmente evidente nel ritratto, dove la corrispondenza col nome proprio delle lingue verbali appare evidente⁵⁴. Possiamo pertanto concludere che anche le lingue figurative, come quelle del mito, sono lingue di nomi propri.

Ma la loro natura semiotica non può esaurirsi nell'asemioticità del mitologico. Anzi, dovremo supporre che all'interno di quella coscienza una SPG non sarebbe nemmeno possibile, come dimostra il fatto che il genere caricatura, dopotutto, è un'invenzione abbastanza recente. La nostra cultura, si è detto, è orientata in senso descrittivo e la coscienza mitologica è presente solo come residuo, per lo più inconscio. Ma i due strati interagiscono in modo dialettico, e questo fatto opera potentemente a tutti i livelli della trasmissione del messaggio figurativo: tanto a quello della produzione quanto a quello della ricezione e della decodificazione. L'antagonismo fra modello descrittivo e modello mitologico, infatti, ha pro-

⁵² Kris e Kurz, 1934, p. 74.

⁵³ Lotman, 1977, p. 12.

⁵⁴ Cfr. *ibid.*; Lotman e Uspenskij, 1973, p. 105; Seppilli, 1971, pp. 25-26.

dotto e produce un continuo scambio, un movimento costante di testi "all'interno di un campo strutturale di tensione fra questi due poli"⁵⁵. È ancora Jurij Lotman ad analizzare questa interazione in un altro genere delle comunicazioni di massa, il cinema, per certi versi affine alla SPG. L'argomentazione dello studioso sovietico è la seguente: "Come qualunque nome comune si trasforma nel mondo mitico in un nome proprio, così le forme fotografiche delle cose diventano, nel mondo del cinema, come le cose del mito. Ma le cose e i nomi propri del mondo mitico possiedono una paradossale natura semiotica: sullo sfondo della serie materiale del mondo reale essi appaiono come un sistema di segni, mentre sullo sfondo di più perfezionati sistemi semiotici - iconici o verbali - esibiscono le proprietà non linguistiche degli oggetti reali. Queste proprietà consentono al linguaggio del cinema di unificare due poli semiotici: il livello delle cose semiotizzate [mitologico] e il livello della più sviluppata e complessa semiosi [descrittivo]"⁵⁶. Lo stesso potremo osservare per la SPG, dove sono le forme disegnate delle cose a diventare come le cose del mito. E se è al livello della semiosi più complessa che, come vedremo, la SPG affonda la sua possibilità, è invece al livello delle cose semiotizzate che essa si lega indissolubilmente al mondo reale (in particolare ai propri destinatari diretti), poiché è a questo livello che noi tendiamo a identificare la realtà con la raffigurazione.

A rafforzare ancor più quest'ipotesi viene la riflessione sull'effettivo operare della magia del nome nelle comunicazioni figurative. Moltissimi sono infatti gli esempi che si potrebbero addurre sulla convinzione dell'esistenza di un'identità tra l'oggetto e la sua raffigurazione, e della conseguente possibilità da parte dell'artista di agire sulla realtà mediante le immagini, come hanno dimostrato Ernst Kris e Otto Kurz⁵⁷. L'artista, secondo questa convinzione, viene ad essere un vero e proprio demiurgo, così come Dio è a sua volta

⁵⁵ Lotman, 1978, p. 50.

⁵⁶ Lotman, 1977, p. 15.

⁵⁷ Kris e Kurz, 1934, soprattutto le pp. 60-88.

il primo degli artisti. È conservato ad esempio al Kunsthistorisches Museum di Vienna un quadro di Dosso Dossi, che è una vera e propria allegoria della pittura, dove Zeus è raffigurato nell'atto di dipingere un quadro⁵⁸. Un altro esempio del potere del pittore sul mondo reale, nella fattispecie sul destino dell'uomo, ci è fornito dall'aneddoto del cerimoniere del papa Paolo III, il quale si rivolse a quest'ultimo per lamentarsi del fatto che Michelangelo lo aveva ritratto fra i dannati del suo *Giudizio universale*. La risposta del papa, che il caso non gli competeva poiché un pontefice non ha potere sull'inferno, è sintomatica. Egli "aveva con ogni probabilità intuito la vera ragione dei timori del suo funzionario, e come lui anche noi possiamo ritenere che, sotto la superficiale paura del cerimoniere di sentirsi esposto al dileggio, si celasse in realtà un ben più forte terrore inconscio di essere stato condannato, attraverso l'opera del pittore, effettivamente all'inferno"⁵⁹. Così si dice che Federico Zuccari avesse raffigurato i suoi nemici con orecchi d'asino in un quadro della Calunnia, o che Guido Reni avesse ritratto il cardinale Pamphili nella figura deforme di Satana nel quadro di San Michele⁶⁰. Il dolore che questi interventi del pittore sul ritratto provocavano in chi ne era colpito, testimoniato dall'aneddoto su Michelangelo, derivava dal fatto che la credenza nella magia delle immagini causava nel modello la paura di venire deformato⁶¹.

Noi pensiamo che sia ancora questa paura, che affonda nello strato mitologico della nostra coscienza linguistica, a far sì che la SPG, quando raggiunga il suo scopo, addolori necessariamente chi ne è colpito (cfr. 1.1.2.). Del resto che la magia del nome operi tuttora attivamente nelle lingue figurative lo stanno a dimostrare vari fatti: dall'innamorato deluso che strappa la foto dell'amata, alle folle rivoluzionarie che inneggiano ai ritratti del loro duce e distruggono quelli

⁵⁸ Cfr. id., p. 54.

⁵⁹ Id., p. 102.

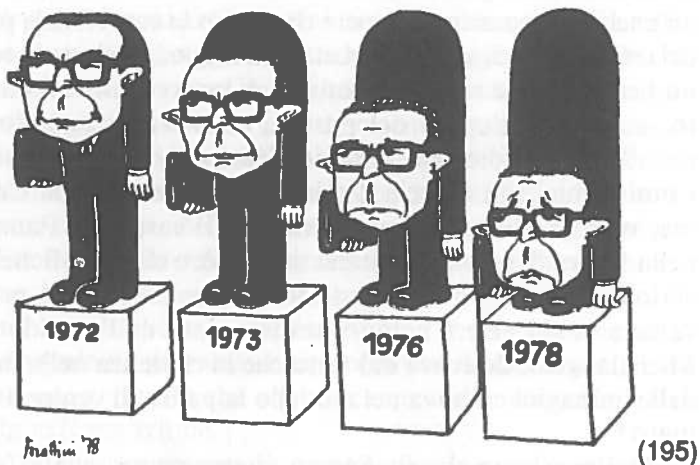
⁶⁰ Id., pp. 102-103.

⁶¹ Id., p. 103.

degli avversari ⁶². Ma è proprio la SPG a dimostrarci come anche la paura di essere deformato operi potentemente. Si leggano queste indicative parole che Giulio Andreotti ebbe a rilasciare in una intervista:

D. C'è qualche vignetta che l'ha particolarmente ferita?

R. Per un po' di tempo restavo malissimo nel vedermi disegnato con le spalle ancor più curve di quel che ho. Poi mi ci sono abituato. Più di recente si accentuano le dimensioni dei miei padiglioni auricolari. Ma non serbo rancori ⁶³.

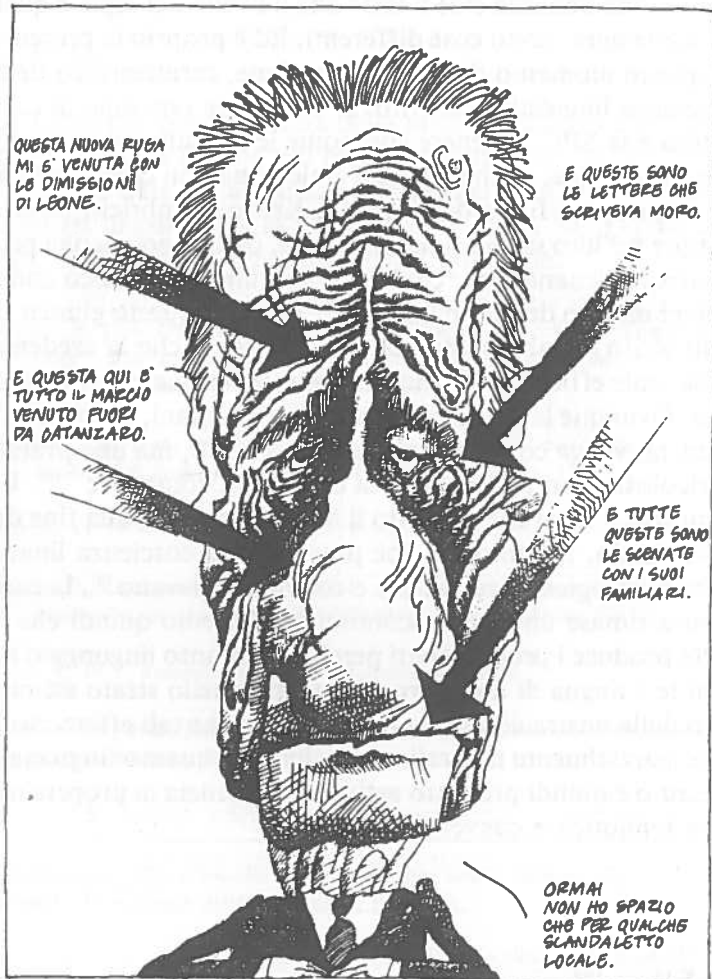


Bisogna dire oltretutto che il fenomeno della deformazione è in parte effettivo, e la paura che provoca è, relativamente, legittima anche all'interno di una coscienza linguistica descrittiva. Quanti di noi, infatti, prima di certe vignette di Forattini, ad esempio la (195), avevano "visto" Andreotti così curvo ed orecchiuto come lo "vediamo" adesso? O l'ex segretario della D.C. Zaccagnini così sfatto nel volto prima che Pericoli e Pirella ne dessero la raffigurazione (196)? O ancora,

⁶² Cfr. id., pp. 73-74; Kris e Gombrich, 1938, p. 197.

⁶³ Sabelli Fioretti (ed.), 1979, p. 69.

certi tipi sociali prima delle raffigurazioni che ne hanno dato gli autori satirici erano così "tipici"? Il prete, il padrone, l'ex sessantottino, il politico corrotto, la femminista, l'intellettuale non ci appaiono ora secondo la sintesi grafica che ne hanno dato Giuliano, Vincino, Chiappori, Altan, D'Alfonso, Staino in questi anni?



(196)

Se dunque in un primo momento il modello o destinatario diretto si arrabbia, perché il disegno deforma quell'immagine fisica che egli vuol dare di sé agli altri (come si è visto Andreotti non vorrebbe che lo si vedesse così curvo e orecchiuto come lo disegnano), ma anche perché in lui opera la paura (inconscia) di essere o di diventare veramente come il suo ritratto caricaturale⁶⁴; in un secondo momento egli ci si abitua, razionalizza cioè il fatto che il livello dei segni e quello degli oggetti sono cose differenti. Ed è proprio la presenza di questo momento di razionalizzazione, caratteristico della coscienza linguistica descrittiva, che rende possibile la caricatura e la SPG in genere così come le intendiamo oggi: come critica, cioè, anche feroce o cinica, ma non come attentato all'integrità fisica dell'oggetto. Kris e Gombrich, infatti, sempre nel loro saggio sulla caricatura, osservano, da una prospettiva psicoanalitica, che "la caricatura è un giuoco con il potere magico dell'immaginazione e perché questo giuoco risulti lecito e stabilmente accettato, occorre che la credenza nella reale efficacia dell'incantesimo sia fermamente controllata. Ovunque la deformazione dei tratti umani, sia pure sulla carta, venga considerata non uno scherzo, ma una pratica pericolosa, non può sorgere la caricatura come arte"⁶⁵. Lo dimostra il fatto che per tutto il Medioevo e fino alla fine del XVI secolo, fintantoché cioè prevalse una coscienza linguistica mitologica in cui parole e cose coincidevano⁶⁶, la caricatura rimase un genere sconosciuto. Diremo quindi che la SPG produce i propri effetti perché, in quanto linguaggio infantile e lingua di nomi propri, affonda nello strato mitologico della nostra coscienza linguistica; e che tali effetti risultano parzialmente neutralizzati poiché, in quanto linguaggio figurato e quindi prodotto artistico, evidenzia la propria natura semiotica e convenzionale.

⁶⁴ Cfr. Kris e Gombrich, 1938, p. 197.

⁶⁵ Id., p. 198.

⁶⁶ Cfr. Foucault, 1966, pp. 31-92.