



**HAL**  
open science

## Espressioni Lineari. Semiotica dell'”’Episodio 113” di Osvaldo Cavandoli.

Alessandra Pozzo

► **To cite this version:**

Alessandra Pozzo. Espressioni Lineari. Semiotica dell'”’Episodio 113” di Osvaldo Cavandoli.. Giannalberto Bendazzi, Manuele Cecconello, Guido Michelone. Coloriture. Voci, rumori, musiche nel cinema di animazione., Pendragon, pp.209 -215, 1995, 88 86366 11 6. hal-02408303

**HAL Id: hal-02408303**

**<https://hal.science/hal-02408303>**

Submitted on 17 Dec 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Giannalberto Bendazzi  
Manuele Cecconello - Guido Michelone

# COLORITURE

Voci, rumori, musiche nel cinema d'animazione



Giannalberto Bendazzi  
Manuele Cecconello - Guido Michelone

# **COLORITURE**

**Voci, rumori, musiche nel cinema d'animazione**

Sandra Pozzo

## ESPRESSIONI LINEARI

SEMIOTICA DELL'EPISODIO 113 DI OSVALDO CAVANDOLI

### Introduzione

Al tratto orizzontale che dà forma all'omino de *La Linea*, creato da Osvaldo Cavandoli, lo schermo non offre che una barriera fittizia. *La Linea* si prolunga idealmente all'esterno del contenitore, televisivo o cinematografico, in un *continuum* senza inizio né fine, da cui sorgono i personaggi e gli ambienti che costituiscono le sequenze dei diversi episodi. L'omino e i suoi interlocutori, letteralmente, si delineano grazie a questa semplice traccia grafica che modella i loro profili. L'unica eccezione è costituita dall'intervento della mano del disegnatore, che appare di tanto in tanto, con funzione alterna di Aiutante o di Opponente, ad abbozzare un nuovo oggetto o un personaggio che interagisca con il protagonista.

L'estrema sobrietà della rappresentazione grafica, in contrasto con la ridondanza visiva dei cartoons classici "alla Disney", consente allo spettatore di prendere in considerazione con maggiore attenzione lo stimolo sonoro. Quest'ultimo costituisce un'altra prerogativa singolare delle svariate serie de *La Linea* di Cavandoli, consistente nell'insolito idioma proferito dal protagonista.

Come nominare il linguaggio confuso con cui si esprime il signor *Linea*? Brontolio, mormorio, borbottio, borboglio, "borborismo incomprensibile"<sup>1</sup>? La denominazione più attendibile è quella di *grammelot*, termine di origine francese importato in Italia negli anni Sessanta da Dario Fo, per definire la tecnica recitativa dei linguaggi inarticolati.

La parola "grammelot" deriva dal verbo francese *grommeler* (mormorare, esprimere del malcontento, delle proteste in maniera indistinta, parlando tra i denti), etimo che giustifica la variante *grommelot* oggi in uso in Francia. L'ideazione del termine, datata all'inizio del nostro secolo, si è rivelata alquanto opportuna, non esistendo altro modo di definire la pratica dei linguaggi teatrali inarticolati, se non ricorrendo ad una serie di sinonimi di ambito rumoristico-onomatopeico.

---

<sup>1</sup> G. Bendazzi, *La zuzzerellina*, *Osvaldo Cavandoli e l'animazione*, in «Incontri Internazionali con gli Autori del Cinema d'animazione», ottobre 1985, Genova, p. 10.

Probabilmente risulta eccessivo affermare l'esistenza di una tradizione inerente a tale tecnica di recitazione, considerata l'apparizione sporadica di questa consuetudine in eventi teatrali contemporanei, ma principalmente perché non esistono che rarissime testimonianze che ne descrivono la realizzazione nei secoli scorsi. È possibile invece sospettare che un procedimento analogo al grammelot accompagnasse la recitazione delle lingue inventate imitando lingue esistenti, che si trovano in alcune scene di testi teatrali del passato, tra cui le più celebri si leggono ne *Il Cartaginese* di Plauto e ne *Il medico per forza* di Molière. Poiché a questo riguardo non esiste alcuna testimonianza connessa ai modi di recitazione, l'ipotesi precedente resta a livello di supposizione, confortata solo dal fatto che nei dialoghi scritti in lingue immaginarie, le rare parole esistenti in una vera lingua si mescolano ad una moltitudine di altri termini inventati, che della medesima imitano i fonemi più ricorrenti, come avviene nel grammelot.

## 1. Il grammelot de *La Linea*

Prendendo in considerazione il grammelot parlato dall'omino de *La Linea*, si nota che il piano dell'espressione è costituito da un *continuum* sonoro non segmentato in parole. Ad una osservazione superficiale parrebbe una manifestazione vocale senza alcuna vera forma, ma si tratta semplicemente di sostanza sonora formata in modo elementare rispetto alla complessità delle lingue naturali. L'idioma confuso del signor *Linea*, in realtà, è costruito con alcune componenti del dialetto milanese, di cui si percepisce, di tanto in tanto, anche qualche tipica espressione: il meneghino risulta, di conseguenza, la "lingua di riferimento" con cui il grammelot de *La Linea* fonda un rapporto di tipo mimetico.

In particolare, il *continuum* vocale non ammette una suddivisione in parole, nonostante siano percepibili le componenti sonore più evidenti del meneghino; ciò consente di definire il grammelot come linguaggio inarticolato.

I fonemi di una lingua, in quanto figure della seconda articolazione prive di senso, normalmente si combinano per dare origine agli elementi di prima articolazione dotati di significato, come monemi, parole e frasi. I fonemi appartenenti al dialetto milanese presenti nel grammelot considerato si combinano, invece, senza alcuna regola in sequenze che contengono dei segnali appartenenti al campo sematico possibile del meneghino, piuttosto che al suo campo sematico reale<sup>2</sup>. Perciò, pur possedendo in potenza alcune caratteristiche della seconda articolazione della lingua, il grammelot risulta in effetti inarti-

---

<sup>2</sup> L. Prieto, *Messages et signaux*, PUF, Paris 1966 (trad. it. *Lineamenti di semiologia, Messaggi e segnali*, Laterza, Bari 1971, p. 116).

colato poiché i fonemi non vi si combinano in modo significativo, salvo nelle rare parole distribuite nel testo.

Normalmente, afferma Roman Jakobson, “nella combinazione delle unità linguistiche esiste una scala ascendente di libertà”<sup>3</sup>. Il linguista russo prosegue esponendo le diverse possibilità di intervento del singolo parlante nella combinazione degli elementi costitutivi di una lingua: nella combinazione dei tratti distintivi in fonemi, per esempio, non esiste l’opportunità di operare liberamente poiché il codice ha già stabilito tutte le possibilità utilizzabili in una data lingua. La libertà di combinare i fonemi è limitata, in quanto finalizzata alla creazione di parole, mentre i vincoli si allentano progressivamente se si considera l’accostamento di parole in frasi, di frasi in periodi e così via. Nel caso del grammelot, dove si riscontra una combinazione libera al livello dei fonemi, avviene viceversa la violazione di uno dei processi, regolato da convenzioni, su cui ogni lingua si fonda. Se da un lato la combinazione anarchica dei fonemi produce un *continuum* fonico indistinto, dall’altro, anche il procedimento di selezione dei fonemi usati nel grammelot, operato nell’ambito della lingua di riferimento, non risulta regolare. Ogni lingua, infatti, seleziona tra le innumerevoli possibilità dell’apparato fonatorio umano, una serie finita di fonemi che la caratterizzano, benché anche questi possano evolvere in mutamenti fonetici nel corso del tempo. I fonemi di una lingua, che si contano intorno alla trentina, pur considerando per ognuna un margine di variabilità, vengono assimilati durante l’infanzia, nel corso del periodo di apprendimento linguistico. Il bambino nell’assumerli perde progressivamente la capacità di emettere un gran numero di altri suoni, attraverso i quali si esprime nel periodo pre-linguistico, mettendo alla prova ogni possibilità fonatoria. Nel periodo intermedio tra la fase pre-linguistica e quella di apprendimento anche il bambino parla con una specie di grammelot, in cui, per lo più, non esistono parole ma si trovano fonemi della lingua in via di apprendimento mescolati ad altri che rientrano tra le capacità fonatorie umane non utilizzate a livello linguistico.

Similmente, la forma fonica del grammelot si compone di fonemi caratteristici di una lingua (nel caso de *La Linea*, il dialetto milanese), mescolati arbitrariamente in modo da formare un *continuum* interrotto ogni tanto da una parola. Nel tessuto sonoro si incontrano altri suoni, estranei alla lingua di riferimento, ma compresi tra le possibilità dell’apparato fonatorio umano, tra i quali vi sono anche fonemi che potrebbero appartenere ad altre lingue esistenti, ragione per cui talvolta l’abilissimo Carlo Bonomi, che fornisce la voce all’omino de *La Linea* e ai suoi interlocutori, è stato accusato di aver inserito parolacce appartenenti ai più svariati idiomi, pur essendosi limitato, ignaro, a inventare dialoghi inarticolati.

<sup>3</sup> R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1963, p. 26.

## 2. La comunicazione in grammelot

A questo punto occorre interrogarsi sull'idoneità comunicativa del grammelot che, come linguaggio inarticolato, sembrerebbe impermeabile ad ogni attribuzione semantica.

Considerando l'originalità stilistica, la definizione di idioletto sembra adatta al grammelot come risultato di un uso della lingua proprio ad un individuo che si esprime attraverso varianti libere ed irripetibili. Ma il rischio delle varianti linguistiche individuali è di operare degli scarti che interrompano la comunicazione intersoggettiva. Nell'intreccio delle animazioni de *La Linea* il protagonista comunica con successo con i personaggi che fanno parte del mondo narrativo; inoltre, il borbottio dell'omino sembra particolarmente efficace nella comunicazione con "la Mano" del disegnatore, verso cui vengono rivolte spesso le lamentele del signor Linea.

L'organizzazione linguistica all'interno del racconto, ammette la credibilità del grammelot come linguaggio proprio a quel mondo narrativo, ma, in effetti, prende in prestito una proprietà linguistica del mondo reale, vale a dire, il parlare gergale, diretto ad una ristretta cerchia che conosce le regole di un codice. La curiosità dello spettatore viene così stuzzicata e gli viene richiesta una partecipazione più attenta al filmato che offre svariati accorgimenti finalizzati all'attribuzione di un senso, consentendo la comunicazione nonostante la prima impressione di ambiguità linguistica.

L'uso significativo dell'intonazione rappresenta una di queste possibilità: come tratto soprasegmentale, infatti, essa non rappresenta una unità del piano dell'espressione, ma un segno biplanare semi-motivato, vale a dire che, se vi si distinguono opposizioni come *curva melodica ascendente/curva melodica discendente* sul piano dell'espressione, questa opposizione è correlata ad un'altra, situata sul piano del contenuto, definibile come *sospensione/conclusione*<sup>4</sup>.

Le diverse emozioni manifestate dal signor Linea sono riconoscibili attraverso una serie di tratti prosodici come gli accenti, le interiezioni e l'intonazione, che caratterizzano il dialetto milanese. L'intonazione della lingua di riferimento costituisce, inoltre, un fattore importante nel metodo compositivo vocale del grammelot.

È possibile a questo proposito sostenere il paragone con un modo di comporre specifico della tradizione orale, che viene definito "per schemi astratti"<sup>5</sup>, sul modello del quale si basava la formazione del verso poetico presso gli antichi cantori orali. Havelock descrive il procedimento astraendo il percorso ritmico dalle parole e dalle immagini mentali ricorrenti che lo compongono. Ne risulta uno schema metrico formato da ondulazioni re-

<sup>4</sup> A. Greimas - J. Courtes, *Sémiotique, dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris 1979, p. 300.

<sup>5</sup> R. Scholes - Robert R. Kellogg, *The nature of Narrative*, Oxford University Press, New York 1966 (trad. it. *La natura della narrativa*, Il Mulino, Bologna 1970, p. 31).

golari in cui la memoria ritmica si ripete costantemente: "L'onere principale della pura ripetizione, di cui la memoria abbisogna come di un puntello, è trasferito allo schema metrico privo di significato che viene ritenuto tenacemente nella memoria"<sup>6</sup>.

Prescindendo dalla più specifica applicazione alla tecnica compositiva formulaica a cui questo tipo di analisi era diretta, sembra possibile applicare al grammelot il procedimento "per schemi astratti". Le curve tonali caratteristiche dell'intonazione di una lingua, in qualità di contenitori ritmico-melodici, sono paragonabili al verso poetico, se si escludono le costrizioni metriche quantitative di quest'ultimo. Lo schema sonoro dell'intonazione si ripete nel grammelot, delimitando sequenze di fonemi ed è inoltre suscettibile di variazioni tonali motivate dalle circostanze narrative, purché resti riconoscibile. In questo modo l'applicazione dello schema dell'intonazione al *continuum* vocale consente una segmentazione dello stesso, dalla quale consegue una rudimentale attribuzione di senso orientata alle emozioni che emergono durante la narrazione.

### 3. Grammelot e spettatori

Essendo richiesta allo spettatore un'attenzione costante per poter individuare i dispositivi significanti nel testo sonoro del grammelot, operazione che si sviluppa dinamicamente, la formazione del significato risulta avvenire in modo progressivo. Leonard Meyer<sup>7</sup> ha evidenziato le fasi caratterizzanti lo sviluppo del significato assegnato a stimoli musicali in uno schema che è applicabile anche al sonoro del grammelot. Il *significato ipotetico* fornisce una serie di possibilità alternative che lo spettatore ipotizza in una fase di sospensione, all'inizio del filmato. Segue il *significato manifesto*, cioè quello che viene dato allo stimolo precedente in base alla percezione di ciò che lo segue e della messa in relazione tra i due eventi. Infine, il *significato determinato* appare, indipendentemente dai precedenti, alla fine del continuo vocale, quando si sono memorizzate le relazioni tra tutti gli stimoli sonori percepiti. Attraverso questa possibilità di semantizzazione progressiva il grammelot presuppone uno Spettatore Modello che si dedichi con attenzione all'animazione e al suo sonoro, allo scopo di individuare un *topic*<sup>8</sup>, cioè di formulare un'ipotesi intorno agli avvenimenti narrati nell'episodio. Bisogna ammettere che il testo concede poche indicazioni, anche i titoli sono piuttosto laconici, e, se lo spettatore si deconcentra perdendo un passaggio, rischia di compromettere la decodifica dell'intero cartoon.

<sup>6</sup> E. A. Havelock, *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1963 (trad. it. *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Laterza, Bari 1973, p. 121 e ss).

<sup>7</sup> L. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1956, p. 37.

<sup>8</sup> U. Eco, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani 1979, p. 91.



Tra i marcatori di *topic* si trovano anche quelle rare, vere parole in meneghino sparse nel testo sonoro del grammelot: la loro collocazione risulta strategica e consente allo spettatore, sulla base dell'individuazione del *topic*, di optare per un percorso interpretativo coerente, cioè per una isotopia<sup>9</sup>.

Si consideri, per esempio, l'*Episodio 113* in cui, ad un certo punto, l'omino contempla uno splendido pianoforte a coda che "la Mano" gli ha appena elargito; dopo aver richiesto un frac, la smania di esibirsi in concerto gli impedisce di accorgersi che manca lo sgabello, così, sul più bello, precipita a terra. Segue un grammelot rabbioso e protestatario diretto alla Mano, in cui l'inserzione della parola chiave *cadrega*, (sedia, in dialetto lombardo-piemontese), indica che le proteste della breve sequenza collerica confermano il *topic* che interessa gli elementi essenziali per la realizzazione di un concerto di pianoforte e non piuttosto un *topic* alternativo che diriga le proteste al fatto che l'omino, per esempio, si è stropicciato il frac. In base al *topic* ribadito dal termine *cadrega*, lo spettatore può (anzi è sollecitato a farlo), eleggere le proprietà semantiche del continuo sonoro, stabilendo un livello di coerenza interpretativa, ossia una isotopia, autorizzata dal testo.

#### 4. L'importanza del gesto

Occorre ricordare che, parallelamente al *continuum* vocale, la rappresentazione grafica, come si è detto all'inizio, fornisce un altro esempio di *continuum*. Nel delineare le azioni delle varie figure presenti nell'animazione, il gesto e la mimica forniscono uno svolgimento parallelo al sonoro. Esiste la tendenza a definire il gesto come qualcosa che non può essere isolato senza danneggiare il suo ruolo all'interno del flusso comunicativo<sup>10</sup>. Nel caso de *La Linea* i gesti, oltre a comporre un lungo sintagma che dura lo spazio di un episodio, si susseguono in frasi gestuali in cui il movimento ribadisce l'intonazione vocale, o viceversa. Il grammelot, infatti, è indivisibile dal gesto, con cui intrattiene un rapporto simbiotico allo scopo di risultare significativo, grazie alla relativa convenzionalità del codice gestuale. Inoltre gesto e intonazione nel grammelot del signor Linea rappresentano un discorso coerente sicché ciò che viene affermato a livello vocale attraverso intonazioni, accenti, parole chiave, non è mai contraddetto a livello gestuale.

Il grammelot si rivela, in definitiva, un tipo di espressione talmente ridondante da eliminare quasi del tutto l'ambiguità del sonoro, nonostante si tratti di un linguaggio inarticolato.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Patrice Pavis, *Problèmes d'une semiologie du geste théâtrale*, in «Documents de Travail», n. 101-102, febbraio-marzo 1981, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Università di Urbino, p. 7.

L'impossibilità di afferrare la presenza di una lingua naturale nel testo vocale, consente inoltre a *La Linea* di essere vendibile anche all'estero senza la necessità di un doppiaggio: la ridondanza espressiva consente infatti la comunicazione.

Il sottofondo jazzistico che accompagna le svariate serie de *La Linea* conferma la propensione di Cavandoli alla scelta di flussi ininterrotti per ogni livello espressivo. Il commento musicale risulta comunque neutro, l'azione non ne modifica il tono.

Quale strategia testuale sottende questo andamento lineare introdotto sul piano audio-visuale? *La Linea* non richiede allo spettatore di condividere il gusto per le successioni continue e apparentemente poco articolate, ma non ammette spettatori distratti. Il flusso in apparenza uniforme degli eventi visivi e sonori, infatti, offre indizi finalizzati alla segmentazione del continuo, operazione che conduce alla significazione. Compete allo spettatore cooperare scovando gli indizi e componendo i diversi livelli espressivi come esordio ad ogni operazione interpretativa.