



Grrr....grammelot. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo.

Alessandra Pozzo

► To cite this version:

Alessandra Pozzo. Grrr....grammelot. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo.. CLUEB, 1998, Lexis, 978-8849110241. <hal-02417132>

HAL Id: hal-02417132

<https://hal.science/hal-02417132v1>

Submitted on 26 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.



HAL Authorization

Il grammelot è un linguaggio teatrale inarticolato fatto di suoni piuttosto che di parole. Si tratta di un'espressione confusa, un gioco linguistico che prende forma imitando le sonorità di una lingua deformandole. Può essere usato in tutti i tipi di spettacolo, ma si presta soprattutto alla parodia e alla caricatura, quindi al genere comico. Dario Fo ha reso celebre il grammelot facendone la lingua per eccellenza di *Mistero buffo*, la commedia per cui ha ottenuto il premio Nobel della Letteratura. In realtà lo studio dei linguaggi confusi, espressioni vocali a mezza strada tra segno e lingua, ha interessato la storia del pensiero ancor prima di Aristotele, per arrivare fino ai linguisti e agli psichiatri dei nostri giorni. I linguaggi confusi possono essere trasgressioni alle regole della lingua, come nel grammelot e in altre vocalità della musica e della poesia contemporanee, ma possono anche situarsi ai limiti della razionalità, come avviene in alcune glossolalie mistiche o patologiche e nell'espressione prelinguistica infantile.

Alessandra Pozzo svolge attività di ricerca presso l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi. Collabora a varie riviste culturali ed è scenografa decoratrice presso alcune compagnie teatrali.

λ LEXIS
Biblioteca di
scienze umane

Grr... grammelot parlare senza parole

*Dai primi balbettii
al grammelot di Dario Fo*

ALESSANDRA POZZO
presentazione di
STEFANO BARTEZZAGHI



In copertina foto di:
pmf Palmiro Muci - Milano

€ 14,46

CB 2156

ISBN 978-88-691-3024-1



LEXIS

I

Biblioteca di scienze umane

8



Alessandra Pozzo

Grr... Grammelot parlare senza parole

Dai primi balbettii al grammelot
di Dario Fo



Pozzo, Alessandra

Grr... Grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo / Alessandra Pozzo. - Bologna, - CLUEB, 1998
191 p. : 22 cm.
(Lexis. 1., Biblioteca di scienze umane ; 8)
ISBN 88-491-1024-3

Progetto grafico di copertina: MAIARELLI & RATHKOPF

CLUEB
Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna
40126 Bologna - Via Marsala 31
Tel. 051 220736 - Fax 051 237758

INDICE

Gnigniti grossolani, grammelot grotteschi, grammatiche graziose	9
INTRODUZIONE. PARLARE SENZA PAROLE	
I. I linguaggi confusi	17
II. L'invenzione espressiva	18
III. Norme e trasgressioni espressive	18
IV. Una tipologia dei linguaggi confusi: grammelot, glossolalia e balbettio infantile	20
1. LA PERCEZIONE DELL'INDISTINTO. PROLOGO STORICO-TEORICO	
1.0. Introduzione	25
1.1. Indecifrabilità, rumore e antichi pregiudizi linguistici	25
1.2. Dalle voci degli animali alle articolazioni linguistiche	30
1.2.1. Linguaggio umano e versi degli animali nelle teorie antiche e medievali	31
1.3. Classificazione delle articolazioni linguistiche nel mondo antico e medievale	36
1.4. Il latino e chi non lo parlava	38
1.5. Le espressioni confuse nelle utopie e nelle teorie del linguaggio delle origini	40
1.5.1. Utopie del linguaggio originario	41
1.5.2. Il linguaggio delle origini nelle teorie filosofiche del linguaggio	44
1.6. Le espressioni confuse valutate attraverso il paradigma scientifico	47
1.7. Cenni sulle articolazioni linguistiche e segniche nelle teorie recenti	51
2. L'INVENZIONE LINGUISTICA NELLA TRADIZIONE TEATRALE	
2.0. Introduzione	55
2.1. Un linguaggio confuso ne <i>Il cartaginese</i> di Plauto	55
2.2. L'invenzione linguistica nella <i>Commedia dell'Arte</i>	58

2.3.	Un gioco di contraffazioni	60
2.4.	Una provocazione linguistica alla cultura	62
2.5.	Linguaggi confusi senza nome	67
3.	IL GRAMMELOT	
3.1.	Che cos'è il grammelot?	69
3.2.	Etimologia di grammelot	70
3.3.	Definizione del grammelot	73
3.4.	Il grammelot nella poetica di Dario Fo	74
3.4.1.	<i>La fame dello Zanni</i> e gli altri grammelot di Dario Fo	76
3.4.2.	Grammelot e dialetti	78
3.4.3.	Scelte espressive e ideologia	78
3.4.4.	Il rapporto con il pubblico	83
3.5.	Una definizione provvisoria del grammelot	84
3.6.	Influenza di alcune consuetudini della cultura orale riscontrabile nel grammelot	86
3.6.1.	Gli spunti percettivi	87
3.6.2.	Suddivisione del testo sonoro del grammelot per schemi melodici	89
3.6.3.	Tradizione orale e scrittura teatrale	93
3.6.4.	Ruolo culturale del cantore ed esigenze del pubblico	95
3.6.5.	L'interazione con il pubblico	97
4.	IL GRAMMELOT: INVENZIONE E INTERPRETAZIONE	
4.0.	Introduzione	99
4.1.	Il piano dell'espressione del grammelot	99
4.1.1.	La sostanza dell'espressione sonora: selezione dei fonemi nel grammelot	100
4.1.2.	La definizione del sistema fonologico della lingua di riferimento	102
4.1.3.	Mimetismo, metafore foniche e onomatopea	104
4.1.4.	La combinazione dei fonemi nel grammelot	106
4.1.5.	Incidenti nella combinazione dei fonemi nel grammelot	107
4.1.6.	I tratti prosodici	109
4.1.7.	La sostanza dell'espressione gestuale	111
4.1.8.	La sovrapposizione dei vari strati espressivi	114
4.2.	Il piano del contenuto	115
4.2.0.	I modi di produzione segnica nel grammelot	116
4.2.1.	Il condizionamento del <i>contratto fiduciario</i>	118
4.2.2.	<i>Frame</i> teatrale ed espressione vocale	120
4.2.3.	<i>Frame</i> teatrale e codice gestuale	122

4.2.4.	Effetti del sincretismo espressivo nel grammelot	125
4.2.5.	La progressione per <i>frames</i>	127
4.2.6.	La produzione del gesto nel grammelot e l'improvvisazione	129
4.2.7.	Modi di produzione segnica gestuale	130
4.2.8.	La produzione segnica del testo vocale	131
4.3.	Riepilogo: le strategie cognitive del grammelot	134
4.4.	Nuova definizione del grammelot	135
5.	LINGUE SENZA PAROLE	
5.0.	Introduzione	137
5.1.	Che cos'è la glossolalia?	137
5.2.	Fenomeni assimilabili alle glossolalie religiose nel mondo antico	139
5.2.1.	La cultura araba	140
5.2.2.	La cultura ebraica	141
5.2.3.	La cultura greca	142
5.3.	Verso una tipologia dell'espressione verticale	144
5.4.	La glossolalia nel <i>Nuovo Testamento</i>	148
5.4.1.	Gli <i>Atti degli Apostoli</i>	148
5.4.2.	La prima <i>Lettera ai Corinzi</i> di san Paolo	150
5.5.	La glossolalia cristiana dall'epoca patristica al Medioevo	152
5.6.	L'invenzione linguistica di Hildegarda di Bingen	153
5.7.	Misticismo e glossolalia	155
5.8.	Le glossolalie religiose in epoca moderna	157
5.8.1.	Il movimento pentecostale	158
5.8.2.	Il neo-pentecostalismo e il movimento carismatico cattolico	159
5.9.	Le glossolalie religiose: conclusioni	162
5.10.	Le glossolalie spiritiche come oggetto di osservazione scientifica	163
5.11.	Classificazione delle glossolalie dal punto di vista linguistico	165
5.12.	L'espressione prelinguistica infantile	167
5.13.	Creazioni artistiche e trasgressioni linguistiche	170
5.13.1.	La disgregazione linguistica nella musica contemporanea	170
5.13.2.	Il suono delle parole: poesie sonore	174
5.14.	Conclusioni	176
BIBLIOGRAFIA		179

Grugniti grossolani, grammelot grotteschi,
grammatiche graziose

Grr... grammelot, dice Alessandra Pozzo. Io completarei così:
Grr..., le grammatiche. Dentro alle grammatiche si trovano solo frasi «ben-formate»:

La quercia è un albero.

Il marito di lei è pugliese.

Giovanni tornò a casa e incontrò Luciana.

Quella ragazza va in discoteca mentre il suo ragazzo vorrebbe che giocasse con lui a tennis.

Frasi talmente in forma che il mondo sta imparando a farne a meno: delle grammatiche, delle loro frasi e delle loro forme. Se registrassimo una conversazione, quale che sia il livello culturale degli interlocutori (dalle elementari al premio Nobel) troveremmo poche frasi ben formate e molte altre formazioni pre-linguistiche, borbottii, tentativi di intendersi, intercalari, e scusa e cioè e come dire e voglio dire e hai presente il caso e via (non) dicendo.

Parlare senza parole e parlare senza lingua possono essere pratiche quotidiane. Lo è senz'altro parlare a orecchio: qualche volta pensiamo di dire una cosa e ne stiamo dicendo un'altra, diciamo «paventare» e intendiamo «prospettare» («paventare» significa «aver paura di»), diciamo «corrusco» e intendiamo «rabbuiato» («corrusco» significa «splendente»). Presi dalla catena del discorso pronunciamo le parole che abbiamo pensato e intanto pensiamo quelle che diremo, e in questo lavoro a doppia fase, continuo, quasi inavvertito, ogni tanto percepiamo l'avvicinarsi un punto di depressione, come una piccola voragine, una trappola, un tombino aperto. Il discorso ci sta portando verso una parola o un nome che

al momento buono non andrà oltre la punta della lingua. Chi ci sa fare non si lascia prendere dal panico e quando arriva la lacuna si inventa un espediente («Tizio», «coso») che farà da passerella d'emergenza. È quello che facciamo anche quando canticchiamo un trallallero o un uacciu uari in finto-inglese.

Altre volte, invece, siamo in ascolto: c'è qualcuno che parla nella nostra lingua e noi fingiamo di capire senza capire realmente nulla. Con certi sproloqui soprattutto della politica non si può che fare così. Lo fanno apposta, come ha ammesso Arnaldo Forlani. Intervistato parlava, parlava e il giornalista lo interruppe: «Guardi che lei parla, ma non sta rispondendo alla mia domanda: non dice nulla». Onesta, cinica risposta del politico: «Potrei andare avanti per ore».

Deve essere stata proprio questa concezione della parola come generosità di sproloquio e della politica come canzonetta insensata a generare il grande desiderio di un certo attore (provate a indovinare chi) di condurre un intero telegiornale nella tipica postazione e postura del mezzobusto, dando notizie come questa:

Oggi traneuguale per indottone consebase al tresico imparte Montecitorio per altro non sparetico ndorgio, pur secministri e cognando, insto allegò sigrede al presidente interim prealtico, non manifo di sesto, disesto. Reagan si può intervento e lo stava intemario anche nale perdiptit albato - senza stipuò lagno en sogno-la-prima di estabio in Craxi e il suo maso nato per illuco saltrusio ma non sempre. Si sa, albatro spertico, rimo sa medesimo non vechianante e, anche, sortomane del pontefice in diverica lonibata visito Opus Dei.

Naturalmente si tratta di Dario Fo (non è che nella parentesi lasciò i premi Nobel ci siano entrati proprio per caso), e questo brano viene dalle sue lezioni: ora lo si legge nella «seconda giornata» del suo *Manuale minimo dell'attore* (Einaudi 1987 e 1997).

«Oggi traneuguale...» è un vero e proprio esempio di grammelot, la lingua a cui è dedicato il libro di Alessandra Pozzo che avete in mano, ma il brano del telegiornale di Fo costituisce un'eccezione a due regole della (inesistente) grammatica del grammelot.

La prima regola è che il grammelot non viene mai scritto perché è troppo determinato dalle curve di intonazione, dalle pause, dalle sottolineature vocali, dall'espressione sonora delle onomatop-

pee e dalla gestualità. Qualcuno ricorderà cos'era (cosa non era) Ugo Tognazzi in *Amici miei* quando faceva impazzire i vigili urbani con il monologo della «supercazzola brematurata». A far ridere non erano tanto le parole senza senso quanto il senso di tutto il resto: il senso della forma. Tognazzi prendeva un atteggiamento compunto, la faccia del cittadino e automobilista tranquillo di sé che avvicina un vigile che gli sta per fare una multa. Il cappotto, la faccia, gli occhiali: tutto perfetto. Da vero benpensante incominciava a sproloquiare parole finto-italiane e anche vagamente oscene, con tanta serietà da far dubitare il vigile del proprio (del vigile) stato mentale. Ora, uno *squatter* che dicesse il monologo della supercazzola non farebbe ridere, né riuscirebbe a farsi cancellare tutte le multe; farebbe ridere uno *squatter* che parla come il presidente della Corte Costituzionale. Fa ridere il senso senza la forma o la forma senza il senso.

C'è anche un equivalente letterario (e davvero scritto) di questo linguaggio: l'argentino Julio Cortázar per scrivere certe sue poesie ha inventato un meraviglioso «italiano sosia» (secondo una felice formula di Valerio Magrelli):

Vae victis, Carla, se le scrombe urlante
ti immergono fra i turpidi tormenti
Lo so: supplicherai che ti ramenti
la guancia rotta e le pestiglie umante.

Vai, e lascia che il labbro dell'amante
guarisca i seni tanto blu e mordenti,
mentre le alani dell'estate ai venti
frózzano la svergura palpitante.

Poi sarà il calmo, la deserta notte
dove sul ventre cadono le mele
liete di brisa soave e di funghine,

e tu, supino uccello delle grotte,
verrai alzarsi l'occhio delle mielle
e tutto sarà d'ombra e di caline,

(dall'*Indice dei libri*, dicembre 1993).

In un senso leggermente diverso, è un «italiano sosia» anche quello con cui Fosco Maraini ha scritto le sue poesie della «Gnosi delle fanfole»:

CHE FANNO?

Cancella il mondo, o Sdrènfano? Ti dico
cancella quest'ingubbio ammorboluto:
è inutile timpare a cianciafco
gli sbrègi d'un blafònfero fognuto.

Che fanno i morzacacchi, i gloriconi?
Strabiosciano in moffucci, in godicaglie.
Che fanno i migarelli? A strabuconi
gratterchiano le zocchie e le morcaglie.

Ahi Sdrènfano vantardo e carpiniero
strabasta con gli sbrilli e con le ciance.
È tempo, metatempo, stratenpiero:
cancella il mondo, Sdrènfano, stracancel

Fosco Maraiani, (*Le Fànfole*, De Donato 1966; 2ª edizione Baldini e Castoldi 1994).

Il grammelot di Dario Fo (e non solo di Dario Fo) è parte di una corrente nonsensica e minoritaria della tradizione letteraria italiana, una corrente fatta di linguaggi (orali o scritti) burleschi, burchielleschi, popolari o colti, di parole buttate lì a caso, di sproloqui in forme prosodiche perfette, di maccheronismi e latinorum, di lingue sosia.

Il grammelot si riferisce sempre a una lingua di base: non c'è il grammelot «puro» (ma forse c'è stato: nell'Eden), così come non si può essere sosia se non di qualcuno («sosia di nessuno» significa «non sosia»). «Oggi traneguale...» è un grammelot del linguaggio del telegiornale, il politichese nella sua versione giornalistica, così come quello della supercazzola è un grammelot dell'italiano medio, e altri grammelot di Fo o di altri vanno sull'inglese, il francese, il tedesco. Però c'è una differenza, e questa è la seconda regola del grammelot su cui «Oggi traneguale» fa eccezione.

Normalmente nel grammelot il senso c'è: quando Fo recita noi riusciamo a seguire le argomentazioni dell'avvocato inglese nel processo per stupro, o riusciamo a capire quello che lo Zanni si vorrebbe mangiare. Quindi possiamo distinguere tra due tipi di grammelot: il grammelot in cui un certo discorso sembra aver senso e non ce l'ha – ed è questo il caso di «Oggi traneguale...» e della supercazzola –, e il grammelot in cui un certo discorso sembra non

avere senso e invece ce l'ha.

Il grammelot, quando non ha senso, serve a farsi beffe dei ruoli di una situazione solenne (il telegiornale, la multa, anche la confessione sul punto di morte) facendo scoppiettare i petardi e le pernacchie del nonsenso. Quando invece ha senso, allora il grammelot acquista anche una funzione più decisamente critica, mostrandoci la forma dei nostri linguaggi. Il grammelot infatti ha qualcosa di enigmistico, come gli spettacoli di mimo: in entrambi i casi, a ogni passo lo spettatore deve indovinare la spiegazione di quello che vede o che sente. Ma mentre nelle pantomime il senso va ricostruito mano a mano (e lo spettacolo consiste nel vedere realtà quotidiane rese in modo «strano» e poetico), nel grammelot il senso complessivo è già dato, perché l'attore lo ha spiegato in anticipo. Non ci dobbiamo affannare a costruire una cornice interpretativa, ne siamo già in possesso, e possiamo concentrarci sull'arte con cui l'attore riempie di dettagli questa cornice: la maestà dell'avvocato, la «professionalità» insensata dello speaker del TG, la vocazione iperbolica dell'affamato Zanni.

In questi brani c'è il senso (quando serve che ci sia), ci sono i gesti, ci sono le intonazioni, ci sono i fonemi, ci sono anche le parole, a starci attenti. Ma quelle parole sono scelte fra le morfologie scartate dalla storia del lessico, le parole mai nate, rimaste in un limbo di possibilità inesprese. Mentre il grammelot scioglie la sua ciancia noi osserviamo il frastagliarsi del linguaggio appena scollato dal piano del senso, come un muro da cui sia stata strappata la carta da parati: il disegno complessivo si capisce ancora, ma è anche chiaro che si tratta di un muro, il trompe l'oeil non funziona più.

Il libro di Alessandra Pozzo ci insegna la posizione esatta del grammelot, all'interno della categoria dei «linguaggi confusi», dai linguaggi infantili alle psicopatologie del linguaggio, e ci insegna soprattutto una distinzione cruciale, che ha ingannato anche il linguista Gianfranco Folena e Paolo Albani e Berlighiero Buonarroti i pur bravi autori del pur ottimo *Agà Magèra Difora. Dizionario delle lingua immaginarie* (Zanichelli 1994). Tale differenza è quella fra il grammelot e un altro linguaggio inventato da Fo, il miscuglio dei dialetti padani parlato per esempio da Bonifacio VIII nel famoso monologo di *Mistero buffo*.

A semo pronti? a partìsomo, eh? Ansembia andemo. No star a spignere de boto, disgrasì: te me voi vedar stravasciadi col mison in la mota? Atento ti...

(in *Le commedie di Dario Fo*, vol. V, Einaudi 1977)

Questo non è grammelot: non è una lingua-sosia è una lingua-identikit in cui si mescolano vari dialetti che si somigliano fra loro. Dato che Fo conosce il grammelot di tante lingue, e persino di rumori come quello della pioggia, ha fatto anche il grammelot di questa lingua: è proprio la *Fame dello Zanni*, che diventa un brano in una lingua che è sosia di un miscuglio di lingue. Detta così sembra un'operazione astratta: in realtà non c'è nulla di astratto in una lingua che serve per dire «ho fame».

Il grammelot si può studiare, così come si possono studiare e imparare le lingue straniere, che peraltro spesso parliamo proprio in forma di grammelot. Ma il grammelot si può studiare anche nel senso di Alessandra Pozzo: non per parlarlo ma per capire il suo funzionamento. Come un'analista chimica alle prese con un manichetto di cui non si conosce la ricetta o con un campione d'acqua di fonte, la semiologa Alessandra Pozzo ha lucidato le sue provette, ha sfoderato le sue pipette e ha cercato le proprietà organolettiche e gli ingredienti del grammelot. Questo libro è il referto dell'analisi, dove alcuni necessari passaggi tecnici garantiscono sulla serietà del metodo e sul funzionamento degli strumenti.

È un'analisi importante, poiché identifica le tracce (storiche e strutturali) che caratterizzano un oggetto solo apparentemente naturale e sorgivo. Attorno alla questione dei linguaggi confusi e dell'indistinto si agitano infatti questioni importantissime, connesse alla sacralità e alla magia, alla mistica e alla politica del linguaggio, e la riflessione sui meccanismi delle lingue inventate, incomprensibili, inarticolate, utopiche ha accompagnato tutta la storia della linguistica e della semiotica, lungo i secoli.

Mi viene in mente Primo Levi, che si poneva il problema del «funzionamento» non solo degli animali (come fa il sangue della giraffa a irrorare un cervello posto così in alto?) ma anche degli animali immaginari. Per quanto inventato, un animale è un'ipotesi di cui verificare la consistenza (la «fattibilità», si direbbe oggi); e così Levi immaginò un mito di fondazione dei centauri e stava attento agli apparati digestivi, respiratori, riproduttivi delle bestie mitolo-

giche o di quelle inventate per gioco da una classe di bambini.

Il medico deve visitare i suoi pazienti, non i loro sosia; e la medicina non spiega l'organismo dei golem o quello dei robot. Ma per quanto riguarda le mutevoli fisiologie delle parole, le cose vanno fortunatamente in un senso che Primo Levi avrebbe approvato: la linguistica e la semiotica si pongono il problema dell'invenzione linguistica, del dare le condizioni di funzionamento di qualcosa che non c'è. Le teorie del linguaggio si occupano anche del non-linguaggio, ed è così consolante, saperlo. Così Alessandra Pozzo ha potuto scrivere il suo libro e noi ora sappiamo che il maso è nato per illuco saltrusio (ma non sempre).

Stefano Bartezzaghi
Milano, 20 aprile 1998

Introduzione. Parlare senza parole

I. I linguaggi confusi

Un tizio entra in un bar e, rivolgendosi al barista, chiede: «Amblq'rha nmbé Coca Cola?». Il barista, esterrefatto, ribatte: «Come? Non capisco». «Amblq'rha nmbé Coca Cola!» ripete l'altro. Il barista, cercando di fare uno sforzo, conclude: «Non capisco ancora: lei vuole una lattina di che cosa??».

La barzelletta funziona, perché, come al solito, il finale è inaspettato. In questo caso, il luogo comune, stravolto dalla storiella, è l'impenetrabilità tipica del linguaggio confuso. Intorno a questo dato di fatto si costruiscono le riflessioni contenute in questo libro. Le produzioni vocali dell'uomo, infatti, non sono esclusivamente finalizzate alla comunicazione e, tra i tipi espressivi vocali più comuni, l'espressione confusa ha caratterizzato da sempre alcuni contesti. Il fenomeno dei linguaggi confusi interessa settori diversi della conoscenza: ognuno di essi affronta la questione secondo un punto di vista particolare.

In campo medico la produzione di linguaggi confusi è osservata nell'ambito delle ricerche di carattere psichiatrico che classificano le irregolarità linguistiche sotto forma di patologie verbali. Alcune perturbazioni espressive possono essere prodotte dall'esperienza di realtà allucinatorie, che lo inducono a esprimersi con dei neologismi. Altre provengono da deficienze organiche, come quelle tipiche dei disturbi epilettici, sclerotici o dell'idiozia. Altre ancora sono causate da difetti sensoriali, come quelli di chi, avendo difficoltà uditive, pronuncia neologismi che non sono nient'altro che i prodotti di una cattiva percezione.

Per quanto riguarda le scienze del linguaggio, lo studio dei linguaggi confusi non si riferisce alla nozione di psicopatologia verbale, ma tratta la questione sia nell'ambito della creatività espressiva, che in quello della trasgressione alle regole linguistiche.

II. L'invenzione espressiva

Il fenomeno dell'invenzione espressiva si manifesta sotto forme diverse. Se si prende in considerazione la finalità comunicativa, si contano in ogni epoca numerosi tentativi di affiancare o di sostituire alle lingue naturali codici artificiali, adatti a consentire le relazioni umane nelle situazioni più svariate. Tra le codificazioni ideate per fini pratici si possono citare quelle che permettono la comunicazione a distanza, come il codice nautico a bandiere, oppure quelle che regolamentano la fruizione del territorio, come il codice stradale o ancora il codice gestuale, che consente la comunicazione con i sordomuti. Tutti questi esempi non sono che un campione delle esigenze comunicative affrontate attraverso codificazioni e linguaggi inventati.

Per questo motivo svariate elaborazioni linguistiche originali sono state prodotte in ogni tempo per far fronte a questioni pratiche o teoriche che l'uso delle lingue naturali lasciava insolte. Sicché la storia della creatività linguistica annovera, accanto a rare codificazioni destinate ad entrare nella consuetudine, una lunga serie di progetti di lingue artificiali votati all'insuccesso o caduti rapidamente in disuso.

L'invenzione linguistica riguarda anche settori in cui la funzione comunicativa subisce una trasformazione, come succede nei linguaggi creati in qualità di espressioni artistiche, che procedono anche in relazione al valore estetico. Il fine comunicativo passa in secondo piano anche nei linguaggi segreti, in quelli magici, mistici e ludici, benché tale processo si realizzi secondo modalità appropriate a ciascuno di essi.

III. Norme e trasgressioni espressive

Il confronto con l'organizzazione delle lingue naturali può aiutarci a identificare i meccanismi creativi che fondano un linguaggio in-

ventato. Nell'impostare la questione della libertà linguistica, Jakobson [1963: 26] traccia uno schema utile a questo proposito. Egli osserva che la libertà nella combinazione delle unità linguistiche si fa più ampia man mano che si passa alle forme linguistiche più complesse. La libertà di combinare i tratti distintivi in fonemi da parte dei singoli parlanti è nulla, poiché il codice ha già stabilito tutte le possibilità utilizzabili in una data lingua. La possibilità di combinare i fonemi è limitata, in quanto circoscritta alla creazione delle parole. Nel modellare le frasi attraverso le parole, il parlante è meno vincolato. Infine, nella combinazione delle frasi in periodi, si allenta l'azione delle regole sintattiche e si dilata sostanzialmente, per ogni parlante, la libertà di creare nuovi contesti. Bausani [1970: 13] nella sua opera sulle lingue inventate, riassume lo schema di Jakobson, evidenziando quattro gradi di libertà creativa, che interessano nell'ordine: la disposizione dei fonemi, delle parole, la formazione della frase e infine dell'espressione nella totalità di un enunciato. Individua poi una tipologia che permette di classificare le lingue inventate secondo il livello – sintattico, lessicale, morfologico o fonologico – in cui si esprime l'operazione creativa.

Sia Jakobson che Bausani suggeriscono i limiti della libertà d'azione del parlante nel rispetto delle norme linguistiche. Sicché è possibile rintracciare nell'estrema libertà che caratterizza l'atto linguistico creativo gli indizi di una trasgressione e ritenere i quattro livelli messi in evidenza da Bausani come i luoghi in cui questa si insinua. Se la creazione linguistica si situa nei livelli in cui le regole imposte dalla lingua comportano costrizioni maggiori, la trasgressione sarà poi tanto più evidente. Il campo d'osservazione di questo libro è rappresentato proprio dalle creazioni linguistiche che infrangono più palesemente le componenti che in una lingua sono vincolate da regole inflessibili: la selezione e la combinazione dei fonemi, di solito finalizzate alla produzione delle parole. Se i fonemi vengono combinati arbitrariamente si ottiene la formazione di un testo sonoro continuo che risulta inarticolato e senza un significato, non essendo segmentabile in parole dotate di un senso compiuto. L'impossibilità di suddividere l'espressione sonora in unità linguistiche dotate di un significato convenzionale rende i linguaggi confusi a prima vista indecifrabili, ma consente comunque il conferimento di un senso vago. Ciò permette in alcuni casi di usare i linguaggi confusi come mezzi per comunicare, benché anche la funzione comunicativa subisca gli effetti dell'alterazione operata

nei confronti delle regole linguistiche. Alla base della scelta più o meno consapevole di infrangere le norme della lingua modificando la comunicazione e dando luogo a una produzione linguistica originale possono esserci diverse motivazioni: ideologiche, religiose, artistiche e altre ancora, che dipendono dal contesto in cui la produzione linguistica è realizzata. Questi argomenti saranno l'oggetto di un'esame più dettagliato nei capitoli successivi. Un'indagine di questo genere comporta come criterio di fondo la ricerca delle cause e degli effetti della trasgressione: tale è la linea d'azione che ci proponiamo di adottare nello svolgere le ipotesi sopra accennate.

IV. Una tipologia dei linguaggi confusi: grammelot, glossolalia e balbettio infantile

Nella categoria di linguaggi inventati che si costituiscono attraverso una combinazione arbitraria di fonemi si trovano essenzialmente tre modelli: il grammelot, la glossolalia e l'espressione infantile prelinguistica. Benché si strutturino attraverso modalità diverse, questi tre linguaggi confusi comportano innanzitutto una conformazione simile, causata dal loro funzionamento parassitario nei confronti del sistema fonologico di una vera lingua, della quale riproducono il tessuto sonoro.

L'obiettivo principale di questo libro è quello di esaminare dettagliatamente l'organizzazione di uno solo di questi linguaggi: il grammelot. Termine quasi sconosciuto per chi frequenta poco l'ambiente teatrale, grammelot designa un linguaggio senza parole reso celebre da Dario Fo soprattutto nello spettacolo *Mistero buffo*. Prima di darne una trattazione approfondita, però, sarà bene ricordare alcuni altri esempi di confusione linguistica in ambito teatrale e premettere un breve esame delle teorie linguistiche sulle espressioni inarticolate, pur senza pretese di esaustività.

Il percorso storico tra le lingue inventate nel teatro è necessario per capire se il grammelot fa parte di una tradizione legata ad un certo genere teatrale, oppure se si tratta di un artificio che appare sporadicamente al fine di creare determinati effetti spettacolari. In base al confronto delle testimonianze che lo riguardano, sarà proposta una definizione del grammelot, poiché la confusione che ha accompagnato finora l'utilizzazione di questo termine non giova certo a chiarirne l'osservazione. Il grammelot sarà quindi analizzato

per scoprirne la struttura linguistica e il meccanismo comunicativo, grazie all'impiego di alcuni principi della semiotica. Il confronto tra grammelot, glossolalia e espressione infantile prelinguistica è proposto come corollario, per chiarire il funzionamento di questi tre linguaggi vocali privi di parole. Il nucleo d'interesse di questo studio è composto essenzialmente da espressioni orali, tuttavia sono ammessi brevi accenni a qualche linguaggio inventato attraverso una combinazione illegittima di fonemi in versione scritta, a patto che presentino un'importanza particolare per il nostro argomento. Saranno ammesse citazioni tra linguaggi inventati letterari, magici, di *bricolage*, poetici, mistici, gergali, infernali, patologici e pseudo-originari, benché sia impossibile operare una segnalazione esaustiva di tutte le lingue inventate, scritte e orali, che si strutturano combinando capricciosamente i fonemi di una lingua.

Non sarà fornita alcuna trascrizione del grammelot, né degli altri linguaggi analoghi: ogni tentativo di mettere per iscritto enunciazioni di questo genere ne tradisce la spontaneità. Inoltre, la trascrizione non mette in evidenza la presenza di altri codici che si manifestano contemporaneamente a quello vocale. Poiché, soprattutto nel grammelot, entra in gioco anche l'uso del codice gestuale, il sincretismo dei due livelli espressivi, vocale e gestuale, sarà osservato per la rilevanza che tale fenomeno dimostra ai fini della comunicazione. Alcune analisi di fenomeni pseudo-glossolalici contengono una trascrizione degli enunciati: ciò permette di constatare l'evoluzione di questo tipo di creazione linguistica che, in alcuni casi, si costituisce progressivamente come una lingua vera e propria.

Nella composizione sonora dei nostri tre linguaggi si nota la contaminazione tra la forma dell'espressione propria alla lingua materna del parlante e quella della lingua inventata più o meno consciamente. Lo stesso fenomeno è stato indagato a fondo negli studi sulle lingue di *bricolage*, come i *pidgin* ed i *creoles*, nate dall'incontro di due lingue naturali: quella materna del parlante e quella appresa in seguito alla colonizzazione del territorio in cui quest'ultimo vive. Alcuni principi tratti dagli studi effettuati sulle lingue di *bricolage* saranno quindi utili all'analisi del grammelot, così come della glossolalia e dell'espressione prelinguistica infantile.

I linguaggi inarticolati dimostrano una forma apparentemente elementare, non dovendo sottostare a una grammatica, a una sintassi né ad altre regole compositive. Per questo motivo, talvolta

sono serviti come punto di riferimento per alcune teorie sull'origine del linguaggio, in base alla logica che la complessità espressiva aumenta proporzionalmente al progresso della civiltà. Si accennerà, quindi, anche alle teorie e alle utopie sulle origini del linguaggio che propongono i linguaggi inarticolati come prime espressioni dell'uomo, oppure come manifestazioni angeliche e divine.

Per determinare il contesto storico e ideologico che corrisponde alle emissioni glossolaliche, si esamineranno alcune affinità che queste presentano nei confronti di enunciazioni magiche, mistiche e divinatorie del passato. Si accennerà anche alla connotazione fortemente simbolica che circonda la percezione di lingue sacre, note quasi unicamente alla classe sacerdotale o di lingue antiche di cui si è persa la codificazione e alle quali è stato in seguito attribuito un potere magico. L'alone di mistero che avvolge l'impenetrabilità di tali lingue contribuisce a favorire attribuzioni di senso distorte.

La ricerca di nuovi confini espressivi da parte di alcune discipline artistiche ha portato fin dall'inizio del XX secolo all'impiego di effetti ai limiti tra linguaggio, suono e rumore. Questo fenomeno ha provocato, tra l'altro, la nascita della poesia sonora e di nuove vocalità nella musica contemporanea. Tale tendenza, a cui si farà un breve cenno, si è sviluppata contemporaneamente alla necessità di rinnovamento nei confronti del linguaggio teatrale, di cui probabilmente anche la più ampia diffusione del *gammélet* è uno dei tanti frutti.

La cornice introduttiva allo studio dei nostri linguaggi confusi si apre con una riflessione sulla confusione come effetto dell'impossibilità di accedere a un testo perché non si hanno gli strumenti per decodificarlo. Pregiudizi culturali e supremazie ideologiche si insinuano ambigualmente in questo contesto che in apparenza si propone come impedimento percettivo.

Se si considera che questo studio spazia in svariati campi del sapere, sono numerosi i debiti con storici e teorici della lingua, del segno, del teatro, della religione, della musica e della poesia, attraverso le opere dei quali si è potuto collocare il nostro argomento in un adeguato panorama teorico.

Numerosi ringraziamenti vanno a chi ha contribuito con ipotesi e suggerimenti alle diverse fasi di questo lavoro: in primo luogo a Umberto Eco e Ugo Volli che hanno seguito fin dall'inizio le ricerche che hanno poi condotto alla pubblicazione di questo libro.

Una riconoscenza particolare va a Dario Fo che ha appoggiato le mie indagini sul *gammélet* con preziosi consigli. Ringraziamenti non meno sentiti a Jacques Roubaud, Roberto Pellerrey, Sophie Fisher, Valentina Pisanty, Luisa Vassallo, a familiari e amici, e a tutti coloro il cui sostegno è stato insostituibile per la realizzazione di questo libro.

1. La percezione dell'indistinto. Prologo storico-teorico

SOCRATE Per esempio, se uno, incontrandoti in un paese straniero, ti stringesse la mano e ti dicesse: «Salve, straniero ateniese, figlio di Smicrione, Ermogene», lo affermerebbe o si rivolgerebbe, non a te, ma a questo Ermogene, o a nessuno?
ERMOGENE A me pare, Socrate, che costui emetterebbe dei suoni a caso.

Platone, *Cratilo* (429 e)

1.0. Introduzione

Talvolta il contatto con una lingua straniera genera effetti particolari. A seconda della concezione del mondo presupposta dalla comunità dei parlanti, una lingua contiene tracce dei pregiudizi che condizionano le relazioni con le altre civiltà o semplicemente con chi non parla la lingua in questione. Ne deriva una caratterizzazione specifica non solo dello straniero ma anche del suo idioma. Alcune forme linguistiche lasciano trasparire ideologie, pregiudizi, superstizioni o tabù, che entrano in gioco casualmente o intenzionalmente all'atto della relazione con l'altro.

1.1. Indecifrabilità, rumore e antichi pregiudizi linguistici

Quando ascoltiamo un discorso in una lingua straniera sconosciuta percepiamo solo la sonorità della lingua senza poter capire il senso dell'enunciato. Nella cultura greca classica questo fenomeno per-

cettivo, che trasforma un idioma in una elocuzione inarticolata, è associato a un pregiudizio: coloro che parlano una lingua straniera sono detti *barbaroi*, cioè coloro che balbettano. Si possono citare a questo proposito autori greci che si esprimono in questi termini, metaforizzando i suoni di una lingua straniera attraverso rumori o versi di animali. Nel *Cratilo* platonico¹ la parlata straniera viene paragonata alla percussione su di un vaso di bronzo. Erodoto² invece, descrivendo l'attività di due profetesse, afferma che furono soprannominate *colombe* poiché, essendo di origine barbara, il loro linguaggio incomprensibile assomigliava al canto dell'uccello. La riduzione del discorso in lingua straniera al rumore o al verso di un animale non è casuale, ma procede da un preciso atteggiamento ideologico che tende ad affermare la predominanza del *logos* (discorso e pensiero) greco in quanto lingua della ragione³. Infatti, in contrapposizione all'eloquenza intelligente, l'espressione in lingua straniera è ritenuta pura vocalità che non produce concetti, come quella di un animale. La prevenzione verso il barbaro non si spinge comunque fino al punto di affermare la non linguisticità della sua espressione. Per esempio nel *Cratilo*⁴ Platone concede che nel nominare un oggetto possano essere impiegate sillabe diverse purché si riferiscano alla stessa idea, così come al fabbro è permesso costruire uno stesso strumento con un metallo diverso. In altre parole, le lingue straniere avrebbero soltanto una forma dell'espressione diversa da quella della lingua greca e sarebbero quindi in grado di esprimere lo stesso contenuto attraverso altri suoni. Il motivo della svalutazione sta nella predominanza culturale e politica reale che la Grecia aveva assunto in quel determinato periodo storico. Questo fatto determina una posizione etnocentrica collegata ad uno scarso interesse per culture e civiltà contemporanee.

Appena però una nuova corrente di pensiero emerge all'interno della cultura greca, il valore del *logos* è rimesso in discussione. Si nota questa tendenza nei testi della filosofia ermetica, una raccolta di opere dal contenuto occultistico, di ispirazione filosofico-religiosa. Il richiamo al mitico Ermete Trismegisto e all'antica religione egizia, di cui all'epoca si ha una conoscenza piuttosto vaga, sono i temi a cui

¹ 430 a.

² *Storie*, Euterpe, II, 57.

³ Eco (1993: 17).

⁴ 389 e.

si ispirano tali opere. Non potendo decodificare l'antica scrittura geroglifica egiziana, i filosofi ermetici le attribuivano un valore simbolico e poteri incantatori. Per esempio, un passaggio del *Corpus Hermeticum*⁵ esalta la virtù efficace dei vocaboli dell'antica lingua egiziana a paragone del rumore delle parole greche (*lógon próphos*), capaci solo a produrre delle dimostrazioni. Il passaggio citato pretende di essere la traduzione di un testo scritto anticamente in egiziano. Attraverso indagini filologiche, tuttavia, si è scoperto molto più tardi che i testi del *Corpus Hermeticum* sono stati composti in periodo ellenistico a partire dal II secolo d.C.. L'ironia diretta al *logos* razionale greco, quindi, piuttosto che rivelare un pregiudizio culturale formulato dagli egizi, costituisce in questo passaggio la formulazione di una diversa corrente di pensiero all'interno della stessa cultura greca. Sulla base della tendenza ad un sapere segreto e iniziatico si rafforza infatti in epoca ellenistica il mito dell'antica lingua egizia, di cui si sarebbe perduto il codice nel corso del tempo, fino a quando Champollion⁶ nel 1822 non operò la decifrazione della scrittura egizia. Il suono di certe parole di questa lingua misteriosa acquisisce poteri magici e non costituisce più uno strumento per significare o per comunicare, bensì per cambiare il corso degli eventi, proprio grazie alla perdita della possibilità di attribuirvi un contenuto.

Il testo citato, d'altronde riversa sulla lingua greca un pregiudizio analogo a quello che quest'ultima indirizza all'idioma dei barbari: l'espressione che genera una produzione razionale (il greco), non è che un rumoreggiare di parole senza alcuna efficacia. Il termine impiegato, *psóphos*, (rumore) è rintracciabile nella trattatistica filosofica per definire i versi degli animali, in contrapposizione a *phóné* (voce), che è usato per trattare del linguaggio umano. L'autore si permette anche un gioco di parole, per rafforzare il tono di scherno che caratterizza l'intero passaggio: secondo lo pseudo-Ermete Trismegisto i filosofi greci non sono amanti della Sapienza (*philósophoi*) bensì dei *philópsōpoi*, amanti del rumore (delle parole) sempre pronti a contraddirsi l'un l'altro⁷.

⁵ Ermete Trismegisto, *Corpus Hermeticum*, Asclepius, t. XVI, 2 (tr. di A.J. Festugière, Belles Lettres, Paris, 1946, p. 232). Cfr. anche Festugière [1981: 326].

⁶ Jean François Champollion, *Lettre à M. Dacier*.

⁷ Si tratta di un luogo comune abbondantemente presente nei testi dei Padri della Chiesa. Cfr. ad esempio Giustino (*Apologia* II, III, 46 e), che accusa Crescenzo di non essere un *philósophos* ma un *philópsōpos*.

Kristeva [1969:56] segnala che già alcuni sistemi magici primitivi complessi, come la magia degli Assiri, si basavano su un trattamento della parola in qualità di forza reale. Tali credenze si basano sull'ammissione di un'equivalenza tra parole e cose, e costituiscono il fondamento di ogni pratica magica verbale: gli esorcismi, ad esempio, in cui si vieta la pronuncia di certe parole, oppure le formule incantatorie, di cui si raccomanda la pronuncia a voce bassa. In queste opinioni trova fondamento la pratica neoplatonica dei canti orfici e la sua consuetudine in epoca rinascimentale, nonché la recita delle melopee segrete salmodiate dagli alchimisti⁸.

Il cerchio del pregiudizio linguistico verso le lingue straniere si chiude con un altro esempio, rintracciabile in alcuni testi della cabala ebraica. In qualità di lingua biblica, l'ebraico, insieme al latino ed al greco, diventa una lingua prestigiosa durante il Rinascimento. Poiché Isidoro di Siviglia⁹ e altri autori arrivano ad indicarlo come lingua di Dio e prima lingua parlata sulla terra, esso assume infine il ruolo di lingua perfetta e diviene l'orgoglio dell'*homo trilinguis* rinascimentale¹⁰.

Tra i concetti che fondano la tradizione cabalistica vi è l'idea che la creazione del mondo consista in un fenomeno linguistico. Gli antichi testi sacri vengono pertanto analizzati attraverso una serie di tecniche che sezionano la sostanza dell'espressione. Nella *Cabbala dei Nomi* di Abulafia¹¹, si arriva a sostenere che, nella manipolazione delle singole lettere, il mistico combina gli stessi suoni attraverso i quali Dio ha creato il mondo¹². Sotto questa ottica la lingua ebraica assume evidentemente un valore del tutto speciale. Diversamente da quanto avviene nella tradizione occidentale (da Aristotele agli stoici e al pensiero medievale), nella filosofia cabalistica araba e giudaica il linguaggio non rappresenta il mondo nel senso in cui il significante rappresenta il significato o il referente. Se Dio ha creato il mondo attraverso l'emissione di voci linguistiche o di lettere alfabetiche, questi elementi non sono rappresentazioni di qualcosa che vi preesiste, ma sono for-

⁸ Cfr. Zumthor [1984: 223] e Yates [1964].

⁹ *Origines*, I, 3-4.

¹⁰ Cfr. Robins [1967:131].

¹¹ Abraham Abulafia visse nel XIII secolo.

¹² Nello *Sefir Yesirah* I,1, cfr. anche Scholem [1946: 148], Idel [1988: 204], Eco [1993: 35].

me su cui si modellano gli elementi di cui il mondo è costruito¹³.

Nella mistica cabalistica di Abraham Abulafia appare una disciplina particolare, la *scienza della combinazione delle lettere*¹⁴, descritta come una guida alla meditazione attraverso le lettere e la loro forma. Il fine di questa disciplina è quello di provocare un nuovo stato di coscienza che dissocia da ogni esperienza sensoriale: i suoni del linguaggio vi compaiono del tutto privi di senso. Questa pratica produce sensazioni simili a quelle che si provano ascoltando armonie musicali. Per Abulafia, quindi, la scienza di combinare l'alfabeto prende il posto della gamma musicale, benché i principi musicali siano applicati non ai suoni ma al pensiero durante la meditazione. Le ventidue lettere dell'alfabeto ebraico rappresentano per Abulafia i suoni di cui si compongono le settanta lingue esistenti. Poiché alcuni cabalisti riscontrano che le altre lingue non contengono alcune lettere dell'alfabeto ebraico, Yohanan Alemanno¹⁵, amico e ispiratore di Pico della Mirandola, afferma che le variazioni di pronuncia rispetto alle ventidue lettere ebraiche sono come i versi degli animali. Alcune assomigliano al grufolio dei maiali, altre al gracidiare delle rane e altre ancora al verso delle gru. Questa deviazione fonetica viene considerata come diretta conseguenza dell'allontanamento dalla retta condotta di vita da parte delle popolazioni che si esprimono in tale modo: la confusione babelica non è che l'effetto di questa duplice corruzione. Ecco ricomparire presso i cabalisti il motivo del disprezzo di una lingua e del paragone con il verso degli animali, metafora già presente presso i greci nei confronti delle lingue dei barbari.

Nel paragone di una lingua alle espressioni inarticolate, si può quindi individuare un luogo comune del pregiudizio verso culture giudicate inferiori. Questa abitudine si avvera indipendentemente dal collegamento con valutazioni teoriche atte a dimostrare la verità di tali affermazioni, poiché l'autorità (reale o supposta, come nel caso dei valori su cui si fonda la tradizione ermetica), della cultura che le sostiene si presume sufficiente a garantirne la fondatezza. Una

¹³ Cfr. Eco *op. cit.* p. 37.

¹⁴ *Hokhmah ha-Tieruf*, cfr. *Sepher Gan Naul*, ms. Munich, 58, f.324 b e Scholem *op. cit.* p. 149.

¹⁵ Cfr. Ms. Oxford 2234, fol. 8b, Idel *op. cit.* pp. 123-126; 204-205 e Eco *op. cit.* p. 38.

volta innescata una supremazia culturale, scatta il processo di svalutazione delle culture antagoniste nell'oggetto della lingua che le esprime. La manipolazione ideologica consiste nel mettere in dubbio la dignità fonologica ed espressiva della lingua rivale e nel considerarla come un *continuum* inarticolato. Quest'ultimo costituisce effettivamente l'elemento sonoro percepibile, se non si conosce il codice di una lingua straniera, ma tale dato empirico non fornisce un motivo preferenziale per valutare la linguisticità di un'espressione.

Il procedimento di svalutazione di una lingua è rintracciabile anche nell'inventiva teatrale di ogni tempo, come si vedrà nel capitolo 2. Le parodie linguistiche, come il *grammelot* e altri linguaggi teatrali inventati, riducono una vera lingua ad un continuo inarticolato o ad un lessico deformato, facendo talvolta della lingua e della cultura che vi è collegata l'oggetto di una caricatura. L'abitudine a fare delle lingue un oggetto di scherno può essere collegata con l'orientamento etnocentrico che abbiano esaminato, costituendo periodicamente uno spunto disponibile ad ogni ideologia.

1.2. Dalle voci degli animali alle articolazioni linguistiche

Poiché il nostro campo di osservazione si estende ai limiti tra lingua, rumori, suoni e versi degli animali, vediamo ora come questi tipi espressivi sono stati considerati in campo teorico, nel corso della storia del pensiero occidentale. La categoria delle espressioni inarticolate, a cui appartengono i linguaggi che ci interessano, sarà esaminata nell'ambito delle teorie filosofiche del linguaggio¹⁶.

In un primo tempo si tratterà la classificazione delle svariate espressioni umane, in oscillazione costante tra convenzione e natu-

¹⁶ La marginalità dell'argomento, estrapolato da teorie complesse che è impossibile illustrare in modo esaustivo in questa sede, giustifica l'aspetto frammentario della seguente esposizione. I paragrafi seguenti hanno lo scopo di introdurre alla descrizione di un linguaggio confuso ben preciso, il *grammelot*. Essi propongono quindi i tratti più significativi che la storia del pensiero ha dedicato al tema delle espressioni inarticolate, senza avere la pretesa di esaurire con questi pochi cenari un argomento che meriterebbe di essere trattato in maniera più dettagliata.

ra, tanto da scivolare spesso nello statuto teorico proprio alle espressioni degli animali, in particolar modo quando si tratta di espressioni inarticolate. In seguito, saranno considerate le posizioni di alcuni filosofi del linguaggio sui modi di articolazione vocale e linguistica nel mondo antico e medievale.

1.2.1. Linguaggio umano e versi degli animali nelle teorie antiche e medievali

In ambito linguistico o teorico l'espressione inarticolata assume da sempre una posizione ambigua, al limite tra teorie del segno e teorie del linguaggio¹⁷.

Per i greci il segno, identificabile con il sintomo o con l'indizio, è considerato di origine naturale. Tra il segno e ciò che questo significa esiste una relazione di inferenza, vale a dire, da un evento si può inferire un altro evento, secondo il modello «se p allora q» [Manetti 1987: 83]. Le parole, invece, stanno in un rapporto diverso con l'oggetto a cui si riferiscono. Mentre per Platone le espressioni linguistiche sono segni che *rivelano* qualcosa di non percepibile (l'essenza dell'oggetto o la *dynamis*), per Aristotele esse sono simboli che stabiliscono convenzionalmente una pura relazione di *equivalenza* tra i due estremi, senza alcuna preoccupazione che l'un termine riveli l'altro¹⁸.

Seguendo la logica dell'opposizione tra segno naturale e linguaggio convenzionale, Aristotele nel *De anima* distingue tra il linguaggio umano ed i versi degli animali. Un suono può essere detto voce (*phōnē*), sia quando è emesso da un essere animato¹⁹ che quando è dotato di un significato²⁰. I versi degli animali posseggono entrambe le proprietà, ma sono detti rumori (*psôphoi*). Si distinguono dalle voci emesse dagli uomini perché non sono convenzionali ma sono «per natura» e perché sono «inarticolabili» (*agrammata*).

¹⁷ Le fonti di questo percorso storico sulle espressioni inarticolate attraverso le teorie filosofiche sono: Eco [1984], Manetti [1987] e l'articolo di Eco, Lambertini, Marino, Tabarroni [1984]. Si farà spesso riferimento a questi testi, poiché forniscono i tratti essenziali dell'argomento.

¹⁸ Manetti *op. cit.* p. 110.

¹⁹ II, 420b, 5.

²⁰ II, 420 b, 29-33.

to) o «non combinabili»²¹. La possibilità di combinare i suoni semplici, «indivisibili» del linguaggio in unità più grandi dotate di senso è una delle caratteristiche del linguaggio umano; gli animali invece, emettono solo suoni indivisibili ma non combinabili²². Manetti²³ rileva inoltre un'altra distinzione nella teoria aristotelica: se nel linguaggio umano il senso è dato da una convenzione, nei versi degli animali esso è indicato dal verbo *delousi* (rivelano), questi sono cioè sintomi che rivelano la loro causa. Non essendo presente il carattere convenzionale, i versi degli animali non consistono in una relazione di equivalenza tra suono e senso, come il linguaggio umano, ma funzionano, in qualità di segni naturali, attraverso il processo inferenziale.

Aristotele distingue inoltre, tra gli animali, quelli che posseggono organi fonatori tali da poter articolare il suono²⁴. Quelli che hanno la lingua, poiché questa può modificare il suono che proviene dai polmoni e dalla faringe, saranno in grado di articolare dei suoni e possederanno quindi un linguaggio (*didlektos*). Lo stesso termine *didlektos*, tra l'altro, viene impiegato per indicare il suono degli strumenti musicali²⁵, poiché anche quest'ultimo può essere analizzato nei suoi elementi costitutivi.

Tra Stoici, Accademici ed Epicurei nasce una polemica riguardo alla possibilità da parte degli animali di produrre un *logos*, mentre la tradizione dei grammatici, focalizzando la propria attenzione ai suoni articolati dall'uomo, affida una posizione marginale alla trattazione dei versi degli animali. Sesto Empirico²⁶, considerate le capacità di riflessione e di apprendimento del cane, ammette che questo possa essere dotato di un *logos* interiore (*endiathetos*) così come di un *logos* *prophorikos*, che si manifesta all'esterno. Infatti i versi degli animali sono incomprensibili, afferma Sesto Empirico, ma lo sono anche i suoni dei barbari. Tuttavia, così come i barbari parlano anche se non li si capisce, si può sospettare che anche gli animali parlino. Si percepisce quindi un evento fisico, ma non vi si attribuisce alcuna rilevanza semiotica perché non si possiedono le

²¹ *De interpretatione* 16 a, 26-30.

²² *Poetica* 1465 b, 22-24.

²³ *Op. cit.* p. 111.

²⁴ *Historia animalium*, 535, a 27- b 3.

²⁵ *De anima*, 420 b 5-8.

²⁶ *Hyp. Phys.*, I, 1, 65-77.

regole di correlazione con un eventuale contenuto.

Per Epicuro²⁷ i fattori che originano il linguaggio sono la natura ed il bisogno; la facoltà di parola non è un quindi un privilegio dell'umanità ma, essendo una legge naturale, appartiene anche agli animali. Il problema della diversità delle lingue viene risolto collegandolo alla diversità degli ambienti in cui le popolazioni agiscono ed in rapporto ai quali producono suoni diversi. La stessa idea compare anche nel *De rerum natura*²⁸, di ispirazione epicurea, dove Lucrezio afferma che non c'è nulla di strano nel fatto che gli oggetti siano designati con nomi diversi nelle varie culture. Infatti, anche gli animali domestici, così come quelli selvaggi, emettono grida diverse a seconda che siano colpiti dal dolore, dalla paura o dalla gioia. Animali e uomini, secondo Epicuro, emettono originariamente dei suoni a causa dei propri bisogni. Tuttavia nel linguaggio umano sono introdotti, in un secondo tempo, elementi di convenzione ed è a questo livello che una lingua si distingue dalle grida degli animali.

La trattazione dell'espressione inarticolata evolve in Boezio attraverso il collegamento tra teoria del segno, secondo la linea abbozzata dagli Stoici, e classificazione delle *voes* secondo Aristotele. Il luogo comune a cui si riferisce Boezio²⁹ è costituito ancora dai versi degli animali, in particolare dal latrato del cane, e dai lamenti dei malati. Tali suoni, secondo Boezio, sono dotati di significato (*voes significativae*), non per convenzione ma per natura. Per quanto riguarda il latrato del cane, da un lato serve a comunicare con un altro cane, dall'altro serve a parlare all'uomo. La comprensione dell'uomo è però condizionata dal possesso della disposizione mentale adatta ad interpretare questi suoni come se fossero dei sintomi.

Agostino³⁰ opera una triplice distinzione tra: *vox articulata*, equivalente a ciò che viene percepito dall'orecchio quando si pronuncia una parola, *dicibile*, ciò che viene avvertito dall'animo, e *res*, che è definita come un oggetto percepibile con i sensi e con l'intelletto. Manetti [1987: 228] collega questa classificazione alla mo-

²⁷ Lettera ad Erodoto 75-76.

²⁸ V, 1028-1058.

²⁹ *In librum Aristotelis De Interpretatione Commentaria Majora*, PL 64, col. 423 d.

³⁰ *De dialectica*, cap. V.

terna distinzione tra significante, significato e referente. Poiché lo schema di Agostino è finalizzato alla possibilità di *designazione* che il referente di una parola può assumere, nel caso in cui il referente designi una cosa diversa dalla parola stessa, come nell'uso denotativo del linguaggio, sarà detto *dictio*. La *dictio*, equivale alla traduzione del termine *léxis*, usato dagli Stoici per designare il significante articolato ma non portatore di senso e dai grammatici alessandrini come «la più piccola parte di un enunciato costruito». Alla *léxis* è attribuito un significato incompleto, essendo considerata a *mezza strada* tra lettere o sillabe, che non hanno un significato, e l'enunciato, che è sempre portatore di significato. Manetti individua nello spostamento di focalizzazione avvenuto nel corso degli studi linguistici antichi, dalla centralità stoica dell'enunciato alla centralità alessandrina della parola, il trasferimento di alcune proprietà del primo alla seconda, in particolare quella di essere segno. Si delinea inoltre, in questo fenomeno, un abbozzo di fusione tra teoria del linguaggio e teoria del segno.

La distinzione di Agostino³¹ tra *signa naturalia*, che sono emessi involontariamente e tuttavia, quando sono percepiti, sono indizi di qualche altra cosa, e *signa data*, che producono *qualcosa* nell'animo, nei sensi o nell'intelletto, costituisce una nuova classificazione delle espressioni inarticolate. Poiché i *signa data* possono essere espressi attraverso un qualcosa, come una sensazione o l'esperienza di uno stato psicologico, non sono necessariamente collegati ad un concetto. Agostino colloca quindi in questa sede le parole delle sacre scritture insieme al suono della tromba e ai versi che gli animali usano per comunicare tra loro, considerando che anche questi ultimi sorgono da un impulso dell'animo. Tra i *signa naturalia* invece, colloca i segni involontari come il gemito degli infermi e il fumo, che procedono, in qualità di sintomi e di indizi, secondo la formula inferenziale già attribuita dagli Stoici alla funzione segnica: «se p allora q».

Tommaso d'Aquino³² che si basa sulla classificazione aristotelica delle *voces*, usa il termine *signum* per le *voces significativae*. Sotto questo registro appare anche il suono della tromba e generalmente sia i suoni vocali che i suoni non vocali. Tra i segni naturali, diver-

³¹ *De doctrina* II, 1-4.

³² *Sententia libri Politicorum*, I, cap. 1/b, II, 115-154.

samente da Agostino e da Bacone, Tommaso ammette esclusivamente suoni emessi da un essere vivente. Tommaso sottolinea inoltre un'altra particolarità nel rapporto tra linguaggio umano e versi degli animali. Come l'uomo comunica intenzionalmente la tristezza ed il piacere, così succede anche per gli animali. Se per questi si tratta di voci naturali, nel linguaggio umano tali sentimenti sono espressi attraverso le interiezioni. Tommaso sottolinea anche il fattore dell'intenzionalità attraverso il confronto tra il gemito degli infermi, emesso involontariamente come puro sintomo, e l'interiezione, che è dotata di una certa convenzionalità ed è sempre intenzionale. In relazione a questa classificazione, i versi degli animali cambiano collocazione e assumono una posizione intermedia tra i segni naturali, dove troviamo il gemito degli infermi, e i segni intenzionali. Nella stessa sezione intermedia si situerebbero le interiezioni, per quanto riguarda il linguaggio umano, e il latrato del cane, assunto come luogo comune dei versi degli animali. Ciò comporta lo spostamento nella considerazione delle proprietà del linguaggio umano. Per Tommaso, poi per Ruggero Bacone, la caratteristica distintiva del linguaggio umano rispetto allo pseudolinguaggio degli animali non consiste nell'opposizione intenzionale/non intenzionale, e neppure in quella tra naturale e convenzionale, ma in quella tra interiezione e possibilità di esprimere concetti astratti nella parola.

Nella classificazione di Ruggero Bacone³³ l'intenzionalità (*intentio*) del segno assume il senso proposto dalla lezione degli Scolastici. Non è necessariamente un atto volontario, ma è una disposizione dell'animo verso l'oggetto che si dà a conoscere³⁴. Secondo Bacone, i segni intenzionali, originati da un impulso dell'animo, ma emessi senza un atto deliberato della volontà e della ragione, sono naturali perché sorgono da un impulso naturale. Infatti la classificazione dei segni naturali in Bacone è nettamente distinta dal fatto che questi siano non intenzionali e funzionino come sintomi. Viceversa, tra gli intenzionali che funzionano *naturaliter*, sono situati il lamento dell'infermo e il latrato del cane, originati da un impulso dell'anima che esprime una sensazione.

³³ *De signis*, V, 166.

³⁴ Cfr. Eco, Marmo, Lamberini, Tabarroni *op. cit.* p. 18.

1.3. Classificazione delle articolazioni linguistiche nel mondo antico e nel Medioevo

L'argomento delle modalità di articolazione linguistica è poco esplicito in Aristotele, che dirige principalmente il suo interesse sui modi di articolazione della voce. Gli Stoici sono, invece, consapevoli dell'articolazione multipla, e distinguono tra articolazione della voce attraverso gli organi fonatori e articolazione linguistica in parole dotate di un contenuto.

Diogene Laerzio³⁵ descrive la differenza tra voce, che è solo un suono, ed espressione, che è sempre un suono articolato. Delinea inoltre la differenza tra espressione (*léxis*) e discorso (*lógos*), affermando che quest'ultimo è sempre dotato di senso, mentre l'espressione può anche essere incomprensibile come, ad esempio, *blitiri*. Crisippo³⁶ sostiene la distinzione tra voce, lingua e parola. La prima è il risultato dell'azione degli organi fonatori, la seconda degli organi linguistici come lingua, naso e denti. Tutto ciò che viene prodotto dalla bocca o udito con le orecchie non da adito invece alla parola (*audé*), poiché tra ciò vi è anche il lamento, lo sbadiglio e così via. Per Crisippo, invece, la parola consiste nella voce umana nel momento in cui assume la funzione comunicativa.

In Boezio³⁷ appare una distinzione ulteriore che concerne l'articolazione alfabetica scritta. La *littera* consiste nella forma grafica della più piccola particella di voce articolata e l'*elementum* è il suo corrispondente fonico. L'opposizione *litterata/illitterata*, presente più tardi anche in Tommaso, risale ad Aristotele che la usa per distinguere i suoni *agrammatoi*, che non possono essere trascritti, come quelli degli animali.

Prisciano³⁸ formula una classificazione delle *voces* che caratterizzerà la tradizione dei grammatici. Divide le *voces* secondo quattro parametri: *litterata/illitterata* e *articulata/inarticolata*, secondo lo schema seguente:

³⁵ Raccolta delle vite dei filosofi, VII, 57.

³⁶ Stoicorum veterum fragmenta II, 144.

³⁷ In *Librum Aristotelis De Interpretatione Commentaria Majora*.

³⁸ *Institutiones Grammaticae* I, 1, in Keil, *Grammatici Latini*, Leipzig, 1857.

	articulata	inarticolata
<i>litterata</i>	che possono essere scritte e capite come <i>homo</i> e <i>arma virumque cano</i>	<i>coax</i> (verso della rana) <i>cra</i> (verso del corvo)
<i>illitterata</i>	sibilo dell'uomo gemito	muggito crepitio

Eco [1984:10] nota che *cra* e *coax* sono imitazioni umane di versi degli animali e di conseguenza non sarebbero inarticolate, viceversa l'esempio migliore per questa categoria sarebbe stato *blitris* o *buba*, che Tommaso classifica come voci *articulate* e *litterate*. La contraddizione tra Prisciano e Tommaso nei confronti della classificazione delle *voces articulatae*, che in Prisciano coincidono con voci portatrici di significato e in Tommaso no, viene indicata da Eco come l'indizio dell'esistenza di due diverse tradizioni.

La prima è individuata tra i grammatici e gli autori che fanno capo a Prisciano, la seconda si basa sul commento di Ammonio³⁹ dove le coppie *articulata/inarticolata* e *litterata/illitterata* sembrano essere sinonime. Ciò giustificerebbe la posizione di Tommaso che non usa il termine *articulata* nello stesso modo di Prisciano, riferendolo a ciò che è collegato con un senso, ma nell'accezione che si riferisce ad Ammonio. Da tale interpretazione, che identifica la *litteratio* con la *articulatio* e che prevede la possibilità di traslitterare i suoni, attinge quindi la tradizione logico-filosofica posteriore⁴⁰.

In seguito all'opera di Pietro Elia, che nel XII secolo applica la logica ai problemi linguistici e inaugura la corrente filosofica dei modisti, la funzione del filosofo diventa preminente anche nel campo della grammatica. Da tale atteggiamento sorge l'idea dell'esistenza di una grammatica universale comune a tutte le lingue. La questione degli universali si occupa del rapporto tra linguaggio e natura del mondo in sé. Il concetto di fondo consiste nel proporre che la grammatica nella sua sostanza sia unica e che la differenza esteriore nella manifestazione delle diverse lingue sia una semplice variazione accidentale. Il problema, a livello linguistico, si riferisce alla capacità semantica (*modi significandi*) dei termini che possono ricorrere come predicati in frasi che vengono analizzate dal punto di vista del-

³⁹ *Comm. s. l. P. Herm.* 59, 3-60.

⁴⁰ Eco, Marmo, Lambertini, Tabarroni *op. cit.* p. 11.

le categorie logiche (*modi intelligendi*), nell'intento di dimostrarne la corrispondenza alle strutture della realtà (*modi essendi*). I modisti quindi, si interessano soprattutto alla struttura della frase e all'analisi sintattica, sicché nei loro trattati filosofici del linguaggio l'argomento dei livelli di articolazione passa in secondo piano.

1.4. Il latino e chi non lo parlava

Tra gli esempi di lingue confuse per impossibilità di pervenire ad una codificazione si può collocare anche il latino medievale, indecifrabile per gli illetterati del tempo.

Uno dei tratti comuni a tutto l'occidente cristiano nel medioevo è l'uso del latino. A partire dal sesto secolo non è più la lingua materna di nessuno, ma è tuttavia la più diffusa. Tranne rari casi, nell'anno mille non si scrive che in latino. Il latino viene detto semplicemente *grammatica* fin dal tempo dei Romani, e *grammatica loqui* significa parlare in latino, trattandosi della sola lingua dotata di una serie di regole scritte che venivano insegnate nelle scuole. Poiché già nel medioevo la pronuncia del latino dipende principalmente dalla fonetica della lingua madre di chi lo parla, nasce la preoccupazione di salvaguardarne la pronuncia corretta, vale a dire quella dell'epoca di Cicerone. I grammatici della Scolastica si limitano a trascrivere il trattato di Prisciano⁴¹ trascurando questo problema che sorge invece più tardi, in periodo rinascimentale. Erasmo⁴² scrive un manuale sulla corretta pronuncia di greco e latino i cui principi sono accettati nell'Europa settentrionale. Nel raccomandare la giusta pronuncia del latino, ne stabilisce i modi ed i punti di articolazione fonetica, che sono mutati a contatto con i diversi volgari. I mutamenti fonetici, espressi come mutamenti di lettere prodotti dai vari volgari nei confronti delle forme originali latine, non sono identificati con un latino scorretto, come succedeva precedentemente. In seguito al *De vulgari eloquentia* di Dante, infatti, i volgari assumono la dignità di lingue a pieno diritto, benché derivanti dal latino e ancora collegate ad esso. Nel *De vulgari eloquentia*⁴³ anzi, Dante sottolinea il carattere secondario ed artificiale

⁴¹ *Institutiones Grammaticae*.

⁴² *De recta Latini Graecique sermonis pronuntiatione*, Basel, 1528.

⁴³ Cap. I, i, 3.

del latino, nei confronti della naturalità dei volgari, che vengono appresi fin dall'infanzia.

Il latino è a quell'epoca una lingua propria ad un determinato ceto sociale e inaccessibile alla classe più povera, che non poteva dedicarsi agli studi. È la lingua colta, parlata dai religiosi, usata per insegnare e per redigere i documenti pubblici ed è anche la lingua con cui gli ecclesiastici si rivolgono a Dio. Le classi più umili, sentendo parlare in latino alla messe e alle fastose cerimonie liturgiche delle grandi feste medievali, non capiscono una sola parola. Tuttavia, il fatto che la maggior parte della popolazione non capisca, accresce la solennità di questi richiami all'invisibile. Il sacro acquisisce un senso magico e la gente trova del tutto normale che ci si rivolga a Dio con un idioma diverso da quello di tutti i giorni. In ogni caso non è importante che essi capiscano, ma che Dio capisca. Non bisogna dimenticare del resto che l'uso del latino in qualità di lingua sacra è proseguito fino a una trentina di anni fa, quando ha quasi del tutto abbandonato le liturgie cattoliche, in seguito alle riforme liturgiche del Concilio Vaticano II.

Il parlare in latino assume un carattere misterioso per le persone incolte che ne percepiscono solo un continuo inarticolato. Questo tipo di fruizione comporta l'attribuzione di un vago sentimento di timore, venerazione, sacralità e mistero, ad ogni evento che implica l'espressione in lingua latina. Si tratta del fenomeno che Eco [1984: 230] ha nominato *modo simbolico*⁴⁴. In un etimo francese esistono le tracce di questo senso misterioso e magico, attribuito al latino anche in epoca più tarda. Si tratta del termine *grimoire*, che nel francese medio e moderno significa «raccolta di formule magiche», ma anche «discorso o scritto ermetico, oscuro». Ancora nel corso del XIV secolo la parola *grammaire* (grammatica), che come abbiamo visto, designava lo studio del latino in qualità di lingua dotata di un insieme di regole scritte, non era distinta dal termine *grimoire*, sicché i due vocaboli risultavano interscambiabili, con le varianti libere *grammaire*, *grammare* o *grimaire*, come si può constatare in svariati testi del periodo⁴⁵. L'uso scambievole di questi termini indica che lo studio del latino era considerato dal popolo come un discorso oscuro, simile a una formula

⁴⁴ Cfr. cap. 5.3. a pag. 107.

⁴⁵ Cfr. la voce *grimoire*, redatta da Pourret, nel *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, Larousse, Paris, 1872, tomo VIII.

magica⁴⁶.

L'impossibilità di attribuire un senso ai discorsi in latino favorisce l'evoluzione di caratteristiche percettive particolari che interessano la maggior parte della popolazione medievale. La cattiva percezione genera una pseudo-cultura di rimando, condivisa dagli individui che, di un testo parlato in latino, non avvertono altro che il rumore della voce senza captarne il senso. Il fenomeno si delinea analogamente a quello che Eco [1975: 199] individua come «terzo mondo semantico». Si tratta dell'avvento di nuove culture sorte in seguito ad anomalie percettive, vale a dire quando chi ascolta non riesce ad individuare il codice del parlante. Fabbri [1973: 57] fornisce un esempio di questo stato di cose quando si riferisce a certi problemi inerenti alle comunicazioni di massa. Lo scarto e il *rumore semantico* sarebbero, in questo caso, il risultato dell'ambiguità di testi, interpretati in base a codici diversi, nello spazio e nel tempo, da quello del parlante e strettamente legati alla stratificazione sociale ed economica. Applicando questa logica al latino, percepito come espressione confusa dalla popolazione incolta, l'incomprensibilità della lingua diventa il detonatore dell'attribuzione di un valore simbolico al discorso in latino. Il latino si arricchisce così di connotazioni assorbite dalle circostanze di enunciazione in cui esso è parlato.

Per quanto riguarda l'argomento dell'impenetrabilità del latino in quanto lingua sacra, Bausani [1970: 96] suggerisce che quest'ultimo per la società medievale occidentale, come l'arabo per la società medievale orientale, non rappresenterebbe che un primo grado di eloquenza iniziatica rispetto al «tentativo supremo di imitare l'operazione inventiva di Dio o di Adamo».

1.5. Le espressioni confuse nelle utopie e nelle teorie del linguaggio delle origini

Le espressioni confuse si sono prestate anche a sostenere alcune congetture intorno alla lingua delle origini. Questo tema, già presente negli antichi trattati filosofici del linguaggio sotto forma di contrapposizione tra ipotesi convenzionale e naturale dell'origine

⁴⁶ Cfr. De Certeau [1982: 159].

del linguaggio, trova grande diffusione nel periodo rinascimentale. Tra le varianti sotto cui si presentano, troviamo alcune ricostruzioni della lingua parlata da Adamo nel paradiso terrestre, altre della lingua divina, angelica o della lingua parlata dal genere umano prima della confusione babelica. Nel paragrafo seguente saranno presentate alcune lingue dell'utopia dalla forma confusa, ottenuta mediante una combinazione arbitraria di fonemi, simile a quella dei linguaggi che sono oggetto di questo studio. Seguirà un'esposizione sulla trattazione del linguaggio delle origini nelle teorie filosofiche del linguaggio in epoca moderna.

1.5.1. Utopie del linguaggio originario

Tra le caratteristiche proprie alle tesi sull'origine naturale del linguaggio, l'onomatopea viene indicata già da Platone nel *Cratilo*, come tipologia espressiva originaria. In seguito, l'intonazione e l'accentuazione ritmica della voce appaiono alla base di ipotesi su linguaggi originari come frutto di istinti e di passioni; tali ipotesi prevedono la possibilità di capire il pensiero di un individuo attraverso la sola pronuncia, senza pervenire al significato. Già in Agostino⁴⁷ si trovano alcuni accenni al valore espressivo dei gesti e delle espressioni mimiche. Le prime espressioni dell'animo sono, secondo Agostino, gemiti, grida e gesti, in qualità di atti volontari, ma anche una serie di atti istintivi, come la contrazione del volto, l'espressione degli occhi e gli atteggiamenti delle membra. Intorno a questo tipo di dati ipotetici si struttura la discussione successiva sulla natura del linguaggio delle origini.

All'inizio del XVII secolo il mistero della lingua madre originaria si confonde, per certi versi, con il tema della ricerca di una lingua universale. L'utopia di una lingua comune a tutto il genere umano, che funzioni da rimedio alla confusione delle lingue, aveva già interessato in passato la cultura europea. In questo periodo di grandi viaggi e di conquiste di nuove territori diventa un argomento all'ordine del giorno. Le tendenze del momento vertono da una parte al recupero della tradizione biblica e cabalistica, attraverso l'affermazione dell'antichità dell'ebraico, dall'altra alla creazione di

⁴⁷ *Confessioni*, I, VII, 13 (10-15).

forme espressive artificiali che limitino le imprecisioni delle lingue naturali [Pellerey 1992: 33].

In ambito razionalista, Descartes⁴⁸ denuncia l'ipotesi della lingua universale e ne giudica inverosimile e non raccomandabile la realizzazione. Tra le cause che adduce, ci sono l'impossibilità di creare delle nozioni prime del pensiero umano che stiano alla base di tale lingua e il sospetto che possa divenire un'espressione iniziatica per enunciare verità segrete. Inoltre Descartes mette in guardia dalla confusione tra la ricerca di una lingua universale e la ricerca della lingua originaria, ribadendo l'incompatibilità delle proprietà di entrambe. Nello stesso spirito razionalista, Mersenne⁴⁹ prende posizione contro la tesi dell'origine naturale del linguaggio affermando che la differenza tra linguaggio umano e animale sta nel fatto che il primo può essere controllato dalla volontà. Gli animali, invece, non si esprimono che per necessità e ciò dimostrerebbe che la parola umana non dipende dall'espressione vocale delle passioni immediate, come avviene invece per le grida e le interiezioni. La tesi della lingua naturalmente espressiva continua comunque ad essere perseguita, per tutto il XVII secolo, portando come esempio di primo linguaggio alcune varietà di espressioni mimetiche sia vocali che gestuali.

Tra le utopie dell'espressione vocale originaria che si sviluppano nello stesso periodo, si trova quello di Jakob Bohme, mistico tedesco che ebbe grande influenza sulla cultura tedesca e anglosassone del XVII secolo. Bohme⁵⁰ elabora l'idea di un *linguaggio della Natura*. Il termine natura è da lui inteso in senso metaforico e mistico, e indica la forza divina che pervade le cose. Bohme ne parla come di un linguaggio sensuale che l'uomo ha perso in seguito alla confusione babelica, ma che appartiene ancora agli uccelli e agli animali selvatici. Questa espressione perduta è poi identificata con la lingua di Adamo e con il linguaggio che lo Spirito Santo concede agli Apostoli nella Pentecoste, quando la loro «lingua sensuale aperta» parlava in una lingua tutte le lingue. Il richiamo alla glosolalia è chiaro⁵¹.

⁴⁸ Nella *Lettera a Mersenne* del 20 Novembre 1629, pubblicata nel 1657.

⁴⁹ *Harmonie Universelle contenant la Théorie et la Pratique de la Musique*, proposition VIII.

⁵⁰ *Mysterium Magnum*, 1623.

⁵¹ Cfr. Eco [1993: 199].

Un'altra utopia che collega il paradigma estatico e religioso all'impiego delle grida inarticolate, considerate come espressioni naturali originarie, è quella, formulata da John Dee matematico e astrologo di Elisabetta I d'Inghilterra. Il linguaggio riprodotto da John Dee⁵² è da catalogare tra le invenzioni linguistiche parasemiotiche, ispirate alla tradizione cabalistica. Il processo inventivo della lingua che si dice essere parlata dall'arcangelo Gabriele consiste in una combinazione arbitraria di fonemi appartenenti all'ebraico e all'aramaico, riproducibile attraverso una tavola combinatoria cabalistica. Il risultato di questa operazione compositiva è un testo fatto di parole prive di senso che devono essere lette da destra a sinistra, come l'ebraico, e dall'ultima parola alla prima. La raccolta di queste frasi confuse è annunciata qui come primo linguaggio umano, parlato da Adamo e da Dio stesso, anteriore allo stesso ebraico.

Nella tradizione ermetica e cabalistica rinascimentale, le parole sono dotate del potere di agire sul corso degli eventi e sono considerate come pure espressioni, al di là del contenuto che possono esprimere. Benché i circoli ermetici e cabalistici siano composti dagli eruditi del tempo, per alcuni cabalisti non sarebbe stato neppure necessario conoscere l'ebraico, bensì quanto più questo fosse risultato misterioso, tanto più sarebbe stato efficace. Sicché la lingua necessaria a queste operazioni pseudo-magiche poteva anche non essere ebraico autentico, ma un linguaggio inventato vagamente semitico, come quello che si legge nel libro di Dee.

La scomposizione linguistica dei testi biblici, operata in alcune scuole della mistica cabalistica costituisce, inoltre, una tecnica per indurre a stati estatici. L'operazione combinatoria riduce la lingua ebraica ad un discorso confuso, ricreato in continuazione e dal contenuto informe. La correlazione tra l'espressione e il suo contenuto risulta impossibile e i testi creati dal cabalista sono sia vertiginosi a livello espressivo, che spogliati di qualsiasi significato.

⁵² *A True and Faithful Relation of what passed for many years between Dr. John Dee and some spirits*, 1659.

1.5.2. Il linguaggio delle origini nelle teorie filosofiche del linguaggio

L'ipotesi delle grida affettive e del linguaggio mimico-gestuale come espressioni originarie è comune a gran parte delle teorie filosofiche del XVIII secolo che si occupano del problema del primo linguaggio parlato dall'uomo.

John Locke nel *Saggio sull'intelligenza umana*⁵³ prende spunto inizialmente dalla trattazione dell'origine del linguaggio per affermare la sua tesi sull'arbitrarietà del segno linguistico, oggetto principale della sua attenzione. L'uomo, come alcuni animali, è fornito dalla natura di organi adatti ad emettere suoni articolati, le parole. Ciò non è sufficiente a formare un linguaggio, perché anche i papagalli ed altri uccelli articolano parole distintamente senza pertanto essere in possesso di una lingua. Il proprio del linguaggio umano per Locke consiste, invece, nel collegare tali suoni articolati alle idee. La differenza tra le varie lingue consiste inoltre nella diversa utilizzazione che i singoli popoli fanno dei suoni, combinandoli in modo tale da poterli applicare ad idee diverse. Sicché le convenzioni linguistiche si danno in base all'associazione di un determinato materiale fonico con il suo rispettivo sistema di idee. Il parlante ha la possibilità di formulare liberamente nuove associazioni tra parole ed idee in modo innovativo.

Con Giovanbattista Vico si delinea una teoria delle origini del linguaggio destinata ad influenzare le ipotesi successive. Nei *Principi d'una scienza nuova d'intorno alla natura delle nazioni* (1725)⁵⁴ Vico traccia l'evoluzione dell'espressione umana fin dagli albori. Il primo tipo espressivo, secondo Vico, consiste nel *parlare mutolo*: si tratterebbe di un tipo di linguaggio mimetico-pittografico (*lingua di caratteri*) con funzioni emblematiche, che sorge contemporaneamente alla scrittura di tipo geroglifico. Nel secondo stadio, che Vico nomina *eroico* e poetico, si formano le prime voci affettive e onomatopoeiche. Nasce il primo linguaggio articolato nella forma di monosillabi, come succede nelle onomatopoeie e nelle interiezioni. In particolare Vico ipotizza che l'espressione degli uomini primitivi fosse stata cantata e che il verso ritmato caratterizzasse i più

antichi documenti letterari così come i responsi sibillini e oracolari. Ciò era presente in cantilene e vocalizzi di certi linguaggi *barbari*. Nel terzo stadio si sviluppa la prosa volgare (il *parlare pistolare*) che è quella usata nella comunicazione corrente. I motivi già presenti nelle precedenti teorie filosofiche del linguaggio si inquadrano in Vico in uno svolgimento parallelo tra teoria filosofica, articolata nello sviluppo dialettico dei concetti, e senso della progressione storica. Vico appoggia, inoltre, l'ipotesi che il linguaggio fonetico derivi dall'onomatopea e dalle interiezioni, secondo la corrente che si ispira a Platone, ma finalizza queste affermazioni al secondo stadio dell'evoluzione espressiva, nel passaggio dal linguaggio mimico a quello fonetico.

Etienne Bonnot de Condillac⁵⁵ riprende i temi sviluppati da Locke, in particolare collega la ricerca del linguaggio originario con lo studio delle operazioni attraverso le quali le idee vengono collegate con i segni. Le prime grida naturali non sono segni ma, a forza di associare un certo grido ad una occasione concomitante, l'uno assume la funzione di segno dell'altra. Condillac afferma che il primo linguaggio umano consisteva verosimilmente in contorcimenti, agitazioni violente e grida naturali, poiché i primi uomini non possedevano quella varietà articolatoria che conosciamo oggi. Il *linguaggio d'azione*, più facile e naturale del linguaggio fonetico, per certi versi è analogo alla danza e con esso si esprimevano anche gli antichi oracoli. Le prime parole che seguirono il linguaggio d'azione, ne conservarono alcune caratteristiche, come l'alternarsi ai movimenti del corpo e le inflessioni molto pronunciate. In realtà la teoria di Condillac è in molti punti debitrice a Epicuro⁵⁶. Quest'ultimo sostiene una prima fase espressiva naturalista, in cui il linguaggio costituisce una reazione istintiva all'ambiente, seguita da una seconda fase in cui intervengono elementi di convenzione. Anche l'ipotesi del *genio delle lingue* sarebbe di ispirazione epicurea. Come Epicuro sostenne che la diversità delle lingue è diretta conseguenza della diversità degli ambienti, così Condillac⁵⁷ afferma che ogni lingua esprime il carattere del popolo che la parla, determinato sia dall'ambiente naturale che dai costumi sociali. Tra gli

⁵³ Libro III, *Delle parole*, 1690.

⁵⁴ Capo XIII; capo XXIV; capo XXV.

⁵⁵ *Essai sur l'origine des connaissances humaines*, cap. I, sezione III; cap. IV, sez. IV.

⁵⁶ Lettera ad Erodoto, 75-76.

⁵⁷ *Op. cit.* cap. XV.

altri ispiratori di Condillac c'è anche Vico: il suo *linguaggio di caratteri* è affine al *langage d'action*, e alla corrente empirista inglese, indirizzi che non ostacolano la connotazione razionalista del pensiero di Condillac.

Anche nel XVIII secolo compaiono teorie sull'espressione inarticolata come linguaggio delle origini: De Brosses⁵⁸ istituisce, tra l'altro, un paragone tra il primo linguaggio e l'espressione infantile prelinguistica e Court de Gébelin⁵⁹ compila addirittura un dizionario della lingua primitiva.

Jean Jacques Rousseau⁶⁰, dal canto suo, contesta la spiegazione della nascita del linguaggio sostenuta da Condillac. Tale ipotesi, secondo Rousseau, può giustificare il sorgere di alcune lingue o dialetti, ma non motivare l'esistenza del linguaggio come prodotto collettivo. Rousseau rifiuta il luogo comune secondo il quale linguaggio e socialità sono caratteri distintivi immediati della natura umana. Distingue quindi l'invenzione di segni istituzionali in quanto prodotto dello stato sociale, dall'idea che siano un prodotto dello stato di natura, che non contempla viceversa né la necessità né la possibilità di segni istituzionali⁶¹.

L'ipotesi di James Burnett Lord Monboddo⁶² sviluppa ulteriormente le asserzioni di Rousseau. Linguaggio e pensiero non appartengono, secondo Monboddo, alla natura originaria dell'uomo. La formazione delle idee e la costituzione del linguaggio, il *discursus*, sono il prodotto di un'arte acquisita in base all'esperienza della specie. Anche l'articolazione della voce non sarebbe naturale nell'uomo: il fatto è provato dall'osservazione di neonati, ragazzi selvaggi, sordi e scimmie antropoidi, che riflettono l'immagine del primo stadio evolutivo dell'uomo. Se le grida animali sono il primo modello espressivo per l'uomo, non c'è ragione di credere che le prime lingue fossero monosillabiche, onomatopoeiche o simili al canto. Piuttosto saranno state costituite da un repertorio limitato di segnali comuni ai membri di un gruppo e destinate ad ampliarsi con l'esperienza, mentre le normative della grammatica si danno

⁵⁸ *Traité de la formation mécanique des langues et de principes physiques de l'Étymologie*, 1765.

⁵⁹ *Histoire naturelle de la parole*, 1772.

⁶⁰ *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité*, cap. III, 1755.

⁶¹ Cfr. Formigari [1990: 17].

⁶² *The Origin and Progress of Language*, 1773-94.

solo nelle lingue pienamente sviluppate [Formigari 1990: 20].

Monboddo dissente dall'opinione corrente degli anni in cui scrive; lo sfondo pragmatico del suo pensiero costituirà invece una fonte importante d'ispirazione specialmente in Francia alla fine del XVIII secolo dove influenzerà, insieme all'opera di Condillac e di Helvetius, gli scritti degli *Idéologues*. Le prime avvisaglie della transizione dalle teorie filosofiche del linguaggio alle scienze del linguaggio si profilano, inoltre, in alcune posizioni teoriche della fine del XVIII secolo. Questa tendenza si manifesta nel bisogno di affiancare prove empiriche alle trattazioni ipotetiche, segno di un nuovo atteggiamento, in seguito ampiamente diffuso nella cultura dell'Ottocento. Più tardi, agli studi del linguaggio fu chiaramente affiancato il paradigma scientifico: in questo contesto le espressioni confuse vengono assunte come oggetto di osservazione attraverso nuove chiavi di lettura, come rileva Formigari⁶³.

1.6. Le espressioni confuse valutate attraverso il paradigma scientifico

Per studiare meglio il passaggio dalle facoltà inferiori che l'uomo ha in comune con gli animali a quelle superiori che gli sono specifiche, come indica Condillac⁶⁴, si cerca di ricreare una coscienza vuota. Il procedimento consiste nell'esclusione di tutto ciò che nell'animo umano è avventizio, per rendere evidenti tutte le qualità proprie all'uomo. L'ipotesi di Condillac, presente in forma analoga anche in Maupertuis⁶⁵, è finalizzata a definire le potenzialità naturali dell'uomo, anteriori ad ogni processo di sviluppo. Si tratta in ogni caso di procedure ipotetiche, non di verifiche sperimentali, benché altrove si ricorra alla sperimentazione per provare, attraverso l'osservazione diretta, le ipotesi sopra citate. La ricerca della coscienza vuota si dirige su categorie ben precise di individui: si tratta di bambini, idioti e popolazioni selvagge⁶⁶. Queste ultime, però, benché giudicate spesso inferiori, presentano forme di organizzazione e di acculturazione, perciò non sono adatte

⁶³ Op. cit. p. 12 sg.

⁶⁴ Op. cit., II, I sg.

⁶⁵ *Reflexions philosophiques sur l'origine des langues*, 1748, VI.

⁶⁶ Formigari, *ibidem*.

all'osservazione. Gli idioti, d'altra parte, non posseggono l'integrità della ragione né del linguaggio, così gli individui che più si prestano ad uno studio sperimentale risultano essere i ragazzi selvaggi. Si tratta di adolescenti o bambini abbandonati nella prima infanzia, ridotti quindi allo stato ferino, di cui si narra il ritrovamento fin dall'antichità, e che nel Settecento diventano centro dell'interesse empirico. In questi soggetti, predisposti alla vita sociale, ma esclusi da essa, sembra possibile rintracciare con maggior rigore il confine tra natura umana ed animale. Il medico Itard⁶⁷ si occupa della rieducazione di un ragazzo inselvatichito, ritrovato nella regione dell'Aveyron, fornendo la prima testimonianza scientifica riguardo alla somma delle potenzialità che l'uomo deve alla sua educazione.

La ricerca di prove concrete adatte a testimoniare le ipotesi filosofiche sul linguaggio e sul pensiero originario, diventa una consuetudine che evolverà durante l'Ottocento, fino all'introduzione del paradigma scientifico nell'ambito delle teorie filosofiche del linguaggio. Gli studi di Charles Darwin sull'evoluzionismo, che all'epoca sconvolgono le scienze naturali, estendono le loro ripercussioni anche alle teorie linguistiche. L'argomento su cui gli studi linguistici riflettono in quel periodo è la ricostruzione per via ipotetica dell'indoeuropeo come lingua madre di gran parte delle lingue di Europa, Medio Oriente e dell'Asia. In tale lingua si riconoscono stadi di formazione più antichi di quelli delle lingue attuali, fatto che giustifica l'idea di un'evoluzione. Sicché l'opera di Darwin⁶⁸, benché posteriore all'inizio del pensiero evoluzionistico in linguistica, una volta affermata, servirà da modello ai linguisti che studiano la ricostruzione dell'indoeuropeo.

Le leggi dell'ereditarietà del patrimonio genetico stabilite da Mendel nel 1865 introducono, insieme all'idea di progresso, quella di degenerazione. Lo stesso modello compare successivamente anche in ambito linguistico. Parallelamente a Mendel, infatti, Gobineau⁶⁹ sostiene la degenerazione delle razze meticce e dichiara impure per eccellenza le lingue ibride, come i *pidgins* e i *creoles*.

La legge di Haeckel fa parte dei principi trasferiti dalla biologia

⁶⁷ *Mémoire sur le premiers développements de Victor de l'Aveyron*, 1801.

⁶⁸ *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, 1859.

⁶⁹ *Essai sur l'inégalité des races humaines*, 1863.

alla linguistica, come ha segnalato Yaguello [1984: 72]. Secondo questa teoria, l'ontogenesi ricapitola la filogenesi: ogni individuo, nel corso dello sviluppo dal concepimento alla vita adulta, ricapitola in sé l'evoluzione dell'intera specie. Da tali presupposti si formano una serie di equivalenze linguistiche, non sempre ortodosse, come per esempio quella tra linguaggio delle origini e linguaggio infantile e la corrispettiva concezione delle lingue evolute come lingue di un'umanità adulta. Tali affermazioni generano però dei corti circuiti ideologici, perché la contropartita dell'equivalenza lingue civilizzate = popolazioni adulte, risulta essere che le lingue primitive corrispondono ad espressioni di popoli rimasti allo stadio infantile. Certi autori sostengono la semplicità del linguaggio infantile, fatto di grida e di interiezioni, come argomento a favore della tesi della semplicità originaria del linguaggio. Altri si permetteranno di stilare una graduatoria tra lingue evolute (l'inglese, ad esempio, che altri linguisti condannano per il suo primitivismo infantile) e lingue ritardate (quelle slave), favorendo in questo modo il razzismo linguistico, componente del razzismo scientifico. In questa confusione di proprietà che rendono una lingua migliore di un'altra si trovano linguisti che rimproverano come difetti determinate caratteristiche linguistiche che altri lodano come pregi.

Il paradigma ontogenesi/filogenesi percorre gli studi linguistici di tutto il secolo. Eludendo la condanna della *Société linguistique de Paris* (che, nel suo statuto di fondazione nel 1866 ribadisce all'articolo secondo: «La società non ammette alcun documento che riguardi, sia l'origine del linguaggio, che la creazione di una lingua universale⁷⁰») permette ai linguisti di fine secolo di perseguire le utopie originarie ed universalistiche sotto una parvenza più scientifica. A cavallo tra il XIX ed il XX secolo si rintraccia ancora il modello ontogenesi/filogenesi nelle osservazioni su di un caso di glossolalia⁷¹ medianica divenuto celebre a Ginevra in quel periodo. Si tratta di Hélène Smith che, in diversi cicli glossolalici, si esprime dapprima con un linguaggio confuso che presenta come pseudo-sanscrito. Successivamente dice di parlare in marziano, mentre in un altro periodo, durante le *trances*, parla un francese arcaico. The-

⁷⁰ «La société n'admet aucune communication concernant soit l'origine du langage, soit la création d'une langue universelle».

⁷¹ In realtà si tratta di glossopoiesi, come sarà spiegato più dettagliatamente in 5.10.

odor Flournoy⁷² in qualità di medico e psicologo segue il caso per un lungo periodo, fornendo una voluminosa cronaca dell'evoluzione linguistica della *medium*. L'impronta del modello onto-filogenetico è dichiarata. Flournoy⁷³ se ne serve per mettere in relazione le proprietà ancestrali, presenti all'inizio dell'evoluzione ontogenetica (vale a dire nel periodo embrionale) – che spariscono quando lo sviluppo organico è completato – con le tendenze emozionali e espressive tipiche degli albori dell'umanità e ancora rintracciabili in alcuni casi negli adulti. Il «poeta morto bambino», presente in ciascuno di noi rappresenta per Flournoy la testimonianza delle inclinazioni emozionali archetipiche. Le si osserva ancora nei popoli rimasti allo stato infantile e in ogni bambino, mentre negli adulti scompaiono, a meno di adattarsi ad uno stadio superiore, come succede ai veri artisti. In questa ottica, la glossolalia di Hélène Smith, non sarebbe che una recrudescenza dell'attività glossopoietica tipica di ogni bambino, in una personalità non pervenuta allo stato adulto.

Il linguista Victor Henry⁷⁴ è chiamato ad occuparsi dello stesso caso. Tentando di raccapezzarsi tra le lingue che la ragazza avrebbe potuto assorbire, anche incoscientemente, in gioventù, elabora una teoria in base alla quale i processi che presiedono alla formazione del lessico marziano sono i medesimi che accompagnano la formazione delle lingue naturali. Henry non resiste alla tentazione di finalizzare le sue osservazioni al paragone con la lingua originaria. Purtroppo si accorge che la sua *cavia* è troppo colta e troppo poco intuitiva per permettere la ricostruzione dell'espressione primitiva e spontanea dei nostri antenati, lasciando trasparire «concordanze misteriose di suono e senso⁷⁵». Come succede alla fine del Settecento con la riduzione dei ragazzi selvaggi a materia di studio per speculazioni linguistiche e teoriche, anche la *medium* ginevrina e i suoi linguaggi confusi si trasformano per un breve periodo in oggetto di esperimento, sia per teorie sull'origine del linguaggio, che per nuove ipotesi medico-psichiatriche. Anche Ferdinand de Saussure⁷⁶ si occupa del medesimo caso e, riguardo alle tesi di Henry, si dichiara

⁷² *Des indes à la planète Mars*, 1899.

⁷³ *Op. cit.* p. 243.

⁷⁴ *Le langage marien, étude analytique de la genèse d'une langue*, 1901.

⁷⁵ *Op. cit.* p. 139.

⁷⁶ Lettera a Flournoy del 14 maggio 1900, in Flournoy [1899].

scettico, così come rispetto all'intero fenomeno.

In tempi più recenti, Jakobson [1944:65] si è misurato con lo schema ontogenesi/filogenesi, negli studi sul linguaggio infantile e l'afasia. Jakobson nota che la formazione del linguaggio infantile, la disgregazione del linguaggio afasico e la modificazione delle lingue del mondo, rispondono ad una serie di leggi comuni. Ontogenesi e filogenesi sono basate sullo stesso principio di base, che è normativo per l'intero campo del linguaggio. Egli avverte la pericolosità dell'equivalenza che confronta il linguaggio infantile a quello dei popoli primitivi. Per escludere ogni dubbio in proposito, afferma che non solo le lingue primitive, ma anche quelle civilizzate corrispondono agli stadi iniziali del linguaggio del bambino. La povertà fonologica di una lingua, infatti, non indica necessariamente una deficienza primaria, ma può dipendere anche da un impoverimento secondario⁷⁷. Le osservazioni di Jakobson consentono al paradigma biologico dell'ontogenesi/filogenesi di essere applicato senza prestarsi alle strumentalizzazioni ideologiche manifestatesi nel passato in occasione della sua utilizzazione. Anche attualmente prosegue comunque la pubblicazione di opere che stilano graduatorie sull'evoluzione dei popoli, in base al confronto tra i loro idiomi⁷⁸.

1.7. Cenni sulle articolazioni linguistiche e segniche nelle teorie recenti

Avendo analizzato da più punti di vista le espressioni inarticolate nella storia del pensiero, passiamo ora in rassegna le teorie che attualmente definiscono il concetto di articolazione, sia in campo linguistico, che in ambito semiotico. Negli ultimi decenni il tema dell'articolazione linguistica è stato riformulato da André Martinet [1961: 13] nella teoria della doppia articolazione, in cui si mette in evidenza la possibilità specifica delle lingue di organizzarsi su due piani. La prima articolazione consiste nella possibilità da parte di un enunciato di essere formato da unità dotate di senso, come frasi,

⁷⁷ *Op. cit.* p. 66.

⁷⁸ Cfr. Alexandre Flamm, *L'analyse psychogrammaticale. Étude comparée des niveaux cognitifs de cinq langues européennes*, Delachaux et Niestlé, Neuchâtel-Paris 1990.

sintagmi, parole, *monemi*, che sono le più piccole unità dotate di senso. La seconda articolazione, invece, consiste in unità sprovviste di senso quali le unità minime distintive dette *fonemi* che, combinandosi, compongono le unità della prima articolazione. È proprio la doppia articolazione a consentire una notevole economia nella comunicazione, poiché sono sufficienti poche decine di fonemi caratteristici di ogni lingua per formare migliaia di monemi con cui si costituiscono un'infinità di messaggi.

I principi elaborati da Martinet si ispirano in realtà a concetti già presenti nella teoria aristotelica e nei testi degli Stoici. Aristotele⁷⁹ sostiene infatti che tra le proprietà del linguaggio animale, oltre alla non convenzionalità, c'è quella di essere formato da suoni indivisibili, mentre il linguaggio umano consisterebbe in suoni che si possono articolare in unità dotate di significato. Gli Stoici svilupparono poi i concetti aristotelici, stabilendo in modo più preciso la distinzione tra un semplice suono articolato dagli organi fonatori e la vera e propria parola dotata di senso.

Prieto [1966] si occupa principalmente dell'articolazione dei sistemi di segni non linguistici. Così, denomina *figure* gli elementi di seconda articolazione (che non sono dotati di significato ma che hanno solo valore differenziale, analoghi ai fonemi del modello linguistico di Martinet), e chiama *semi* gli elementi di prima articolazione (dotati di senso e analoghi ai monemi). Il *sema* costituisce, invece, un segno più complesso, che potrebbe essere equivalente ad un enunciato della lingua. Oltre ai codici «a due articolazioni», che si strutturano analogamente al linguaggio verbale, Prieto traccia una serie di distinzioni ulteriori: ci sono i codici *a sema unico*, come il bastone bianco del cieco, che significa solo grazie alla sua presenza, sicché «assenza di bastone» significa «non cieco». Seguono i codici *a significante zero*, come l'insegna ammiraglia di una nave che significa «presenza dell'ammiraglio a bordo» e la cui assenza è indice dell'assenza dell'ammiraglio. I codici *con la sola seconda articolazione* sono invece formati da unità sfornite di significato che si combinano per formare unità significanti, come la numerazione degli autobus urbani, in cui le due cifre prese separatamente non hanno alcun senso, ma insieme danno alcune informazioni sul percorso. I codici *con la sola prima articolazione* poi, consistono in unità fornite di si-

⁷⁹ *De interpretatione* 16 a, 26-30 e *Poetica* 1465 b, 22-24.

gnificato ma non scomponibili, che si combinano per formare sintagmi più vasti, come ad esempio la numerazione delle stanze d'albergo, in cui la prima cifra significa il piano e la seconda la posizione della stanza. Prieto evidenzia anche i codici *ad articolazioni mobili*, in cui sono presenti segni e figure ma non tutti dello stesso tipo; la funzione di tutti i livelli articolatori è variabile, sicché i segni possono diventare figure e viceversa, le figure possono diventare semi e possono sorgere nuovi tipi di figure. Tra gli esempi di codici ad articolazioni mobili, un esempio particolarmente interessante è quello della musica tonale: essa consiste in note che funzionano come figure articolate in segni dotati di significato sintattico, vale a dire intervalli e accordi. Questi si articolano ulteriormente in frasi musicali, ma se si prende in considerazione una melodia suonata da più strumenti dai timbri diversi, mescolando in modo vistoso i timbri, la melodia viene meno, perché sarà più evidente la successione di timbri. Le note della melodia non ne saranno più i tratti pertinenti ma lo saranno i timbri. Al di fuori della musica tonale il timbro proprio a uno strumento musicale da figura passa al valore di segno dotato di connotazioni culturali, come, ad esempio, la zampogna che, inserita in una melodia, connota la pastorità⁸⁰.

⁸⁰ Eco [1968: 155] adottando l'analisi di Prieto, propone l'esistenza di codici a più di due articolazioni e rintraccia nel codice cinematografico la terza articolazione. In seguito egli giudicherà queste speculazioni «datate»: ne diamo comunque un accenno, a titolo di testimonianza.

In un'inquadratura qualsiasi si prende in considerazione uno dei fotogrammi isolato sincronicamente dal flusso diacronico delle immagini in movimento. Si ha così un sintagma nel quale si individuano le seguenti componenti:

- dei *semi* che si combinano sincronicamente tra loro (uomo alto e biondo, ecc.), ulteriormente analizzabili in *semi* iconici più particolareggiati (come: naso umano, occhio) che entrano a far parte del *sema* che dà loro un significato. In base ad un codice percettivo questi segni si possono ancora analizzare in *figure* visive (angoli, rapporti di chiaroscuro...). Se si passa dal fotogramma all'inquadratura i personaggi si muovono, compiendo dei gesti: le *icone* generano perciò dei *cinemofori* attraverso il movimento diacronico. Nel cinema però i cinemofori, unità significative gestuali, contrariamente da come succede nella realtà in cui è quasi impossibile analizzare il *continuum* gestuale, sono scomponibili facilmente in unità discrete che da sole non possono significare nulla e che hanno valore differenziale rispetto ad altre unità discrete. La macchina da presa produce quindi delle figure cinesiche prive di significato, isolabili nell'ambito sincronico del fotogramma, combinabili in segni cinesi-

Questo sondaggio trasversale a teorie complesse, bizzarie ed utopie linguistiche, ha permesso di far emergere alcune nozioni che costituiranno il supporto necessario per affrontare lo studio del grammelot e degli altri linguaggi senza parole che gli assomigliano. Con la schematizzazione dei percorsi della conoscenza considerati fino a questo punto potrà considerarsi concluso il prologo storico-teorico allo studio dei linguaggi confusi che prenderemo in considerazione nei capitoli successivi. In seguito si farà spesso riferimento più o meno esplicitamente agli argomenti sopra esposti, ma, poiché il lettore può ora disporre di alcuni strumenti utili alla lettura del testo che seguirà, egli stesso potrà operare confronti e scovare analogie in modo del tutto personale.

ci i quali generano frasi visive più vaste e addizionabili all'infinito. La rappresentazione di tale fenomeno in un diagramma, afferma Eco, non può essere realizzata attraverso gli assi bidimensionali ma richiede una rappresentazione tridimensionale. I segni iconici, infatti, combinandosi in semi e dando origine a fotogrammi, secondo una linea sincronica continua, generano contemporaneamente «una sorta di piano in profondità» a spessore diacronico che consiste in una porzione del movimento totale all'interno dell'inquadratura. Gli stessi movimenti, per combinazione diacronica generano un altro piano perpendicolare a questo, che consiste nell'unità del gesto significativo. Non bisogna dimenticare che l'impressione di realtà, data dalla triplice articolazione visiva del codice cinematografico, comporta anche l'aggiunta delle articolazioni complementari del suono e della parola.

2. L'invenzione linguistica nella tradizione teatrale

2.0. Introduzione

Nell'obiettivo di indirizzare gradualmente il discorso verso il tema principale costituito dalla trattazione del grammelot, esamineremo ora alcuni linguaggi confusi utilizzati a teatro. La maggior parte delle invenzioni linguistiche teatrali competono al genere comico. Si può pensare che le parodie e le caricature abbiano vita breve, poiché sono collegate a personaggi e momenti storici precisi e che un certo modo di ridere di un argomento non possa essere trasmesso nel tempo. Ma in realtà i mezzi con cui a teatro si mettono in ridicolo fatti e personaggi scomodi si trasmettono di generazione in generazione, mediante espedienti che resistono attraverso i secoli. Tra le tecniche che meritano una citazione, nei paragrafi che seguono si metterà in evidenza un certo modo di trattare le lingue confuse tipico del teatro occidentale. Questi artifici riguardano da vicino la tradizione comica e sono rintracciabili nella commedia fin dalle sue stesse origini.

2.1. Un linguaggio confuso ne *Il cartaginese* di Plauto

Un esempio di linguaggio apparentemente parodico si trova in Plauto, nella commedia intitolata *Il cartaginese*¹, dove, nella prima scena del quinto atto, il personaggio cartaginese Hanno, pronuncia

¹ *Poenulus*.

questo monologo:

*Ythalonim ualon uth sicorathisma comsyth
chym lachchunythmumys tyal mychty baruimys sebi
liphocanethysby nuthi ad edynbynu
bymarob syllobomaloni muybymi syrthobo
byth lim moyhyn noctothu ulechanti clamas chon
ysid dobrim thifet yth chil ys chon chem liful
yth binim ydybur thinnochot nu agorastocles
ythemanet ibychir saelichot sith naso
bivny idchil lichilygubulum lasibit thim
bodiallytherayn nynny lymmon chot luim*

*Ythalonimualoniuthsocorathiisthimimihymacomacomyth
combaepumamitalmethlontiambeat
tulecanthecomaalonumbalubar.dechor
bati...hunesobinerubicsillimballim
essentidamosonalemuertubertefet
dodobun...huneccilthumucommucroluful
altanimausdubertthemhuarcharistolem
sittedanecnaosersahelicot
alemuusdubertimurucopstistiti
aoccaaneclitorbodessiutlimlimmincolus.*

È da notare che il testo ad un certo punto si presenta come un continuum inanalizzato, mentre, normalmente, la trasposizione scritta dei linguaggi confusi prevede una segmentazione simile a quella delle parole, per facilitarne la lettura. Questo fatto, congiuntamente al mistero che circonda l'idioma in cui il testo è composto, ha dato origine a diverse interpretazioni.

Il primo a dare importanza a questo monologo fu Giuseppe Scaligero² che pensa si tratti di una traslitterazione dall'ebraico. In seguito Jean Philippe Waengler, detto Pareus³, tenta una restituzione del testo in caratteri semitici, sebbene la maggior parte delle parole che ne risulta, pur assomigliando all'ebraico, in realtà non significa nulla [Sznycer 1967: 12]. Tra le altre interpretazioni dell'idioma con cui si compone il monologo plautino ce n'è anche una che fa riferimento all'aramaico, e un'altra che cerca di spiegare lo pseudo cartaginese di Plauto attraverso il l'antico irlandese e il

celtico. Sznycer⁴ afferma inoltre che la scoperta di antichi manoscritti fenicio-punici, avvenuta recentemente, contribuisce a rendere più facile la soluzione di alcuni punti oscuri nel testo plautino.

Tra le restituzioni più recenti, quella di Louis H. Gray⁵, che ne tenta una traduzione, affermando che si tratta di cartaginese, lingua di cui si è persa traccia, ma che appartiene al ceppo semitico. La trasposizione, però, sembra derivare dal monologo di Hanno in latino, che sarebbe stato semplicemente ritradotto in ebraico.

Un'altra ipotesi è stata fatta da Garbini [1980: 89-92], che propone come punto di riferimento la lingua fenicia, della quale sarebbero riconoscibili alcune parole nelle prime righe del testo. Tra i problemi che hanno destato più dubbi tra i filologi, c'è quello dei due testi simili e paralleli. Secondo alcune ipotesi, la seconda parte non sarebbe suddivisa in parole a causa del cattivo stato dei testi. Questo fatto avrebbe impedito, nel corso delle varie trascrizioni medievali, di conservare la corretta segmentazione delle parole, che, una volta persa, non si è più potuta ricostruire perché non si conosceva la lingua. Sicché, gli amanuensi avrebbero preferito trasmettere un testo privo di segmentazioni, piuttosto che farne di arbitrarie. L'ipotesi però è smentita da Sznycer⁶ che rintraccia la presenza di vere parole cartaginesi ben distinte nelle due parti del monologo.

Non è chiaro se il monologo sia un'invenzione originale di Plauto. La *contaminatio*, ossia la trasposizione in uno scritto di intere parti appartenenti ad altri testi, era un procedimento diffuso all'epoca. Si conoscono inoltre ben due commedie greche, entrambe perdute, intitolate *Il cartaginese*⁷ che avrebbero potuto rappresentare il modello di Plauto, quindi forse anche del suo linguaggio confuso. Una è del poeta Alessi, l'altra di Menandro. Nello stesso prologo di Plauto esiste un riferimento a tali fonti, benché le allusioni storiche contenute nella commedia complichino le cose. Il personaggio di Callibiscus, infatti, si fa passare per un mercenario di Attala, scampato alla presa di Sparta. Una situazione simile non può che essere ambientata nel 221 a.C., vale a dire, prima dell'at-

⁴ Op. cit. p. 15.

⁵ *American Journal of Semitic Languages and Literatures*, vol. XXXIX, n. 2, gennaio 1923, pp. 73-88.

⁶ Op. cit. p. 38.

⁷ *Karchedonius*.

² *Ad fragmenta Graecor.*, 1598, p. 32.

³ *Edition de Plaute*, Koeten, 1619, p. 658.

tività poetica di Plauto, ma dopo la morte di Alessi e di Menandro, per cui si ipotizza addirittura l'esistenza di un'altra fonte: un terzo *Cartaginese* del quale si è persa ogni traccia.

Qualunque sia l'origine del codice a cui probabilmente fa capo il monologo di Hanno, anche se questo fosse preesistente a Plauto, l'effetto sul pubblico doveva essere il medesimo, poiché nella finzione teatrale doveva trattarsi di un discorso del tutto incomprensibile, rispetto al quale, probabilmente, la mimica e l'intonazione assumevano rilievo durante la recitazione.

Sia che facciamo risalire il monologo di Hanno a Plauto, cioè al III secolo a.C., sia che lo attribuiamo ad autori precedenti, è evidente in ogni caso che l'utilizzazione dei linguaggi confusi nel teatro come espediente comico è ricollegabile alle origini del genere teatrale della commedia. Si cercherà ora di individuare altre testimonianze dell'uso di linguaggi teatrali incomprensibili, per capire quali sono i luoghi privilegiati in cui tale espediente comico interviene di preferenza.

2.2. L'invenzione linguistica nella Commedia dell'Arte

Se si considerano le produzioni teatrali della Commedia dell'Arte, non si può fare a meno di notare che, nell'ambito della composizione verbale, queste presentano un carattere mimetico più importante di quello presente nella commedia letteraria. L'entità astratta costituita dalla lingua letteraria, è infatti sostituita dalla realtà concreta della cultura orale. Grazie all'attività degli autori della Commedia dell'Arte, si verifica una netta distinzione tra letteratura colta, astratta e retorica, e lingua viva, legata alla vita pratica e alla quotidianità. Questa consuetudine è rintracciabile nei numerosi gerghi dei mestieri, di cui si arricchisce il linguaggio degli attori dell'Arte. Altri elementi, appartenenti ad una cultura popolare propria a luoghi e periodi ben precisi, come per esempio i proverbi, le canzoni e le danze, intervengono in alcune commedie, sicché talvolta è difficile decodificarle perché certe tradizioni si sono perse nel tempo.

Nel XVII secolo, l'attore Tiberio Fiorelli occupa una posizione del tutto particolare a questo riguardo. Consapevole della vivacità e della creatività propria a un dialetto ricco e intraducibile come quello di Napoli, sua città d'origine, scrive le sue commedie in questo idioma, ricreandolo con nuovi giochi onomatopeici, immagini,

ritmi e parole inesistenti che caratterizzano diversamente Scaramuccia e Pulcinella⁸.

Francesco Andreini⁹, appartenente alla generazione precedente, in una delle sue commedie¹⁰ utilizza un linguaggio composto da un miscuglio di ebreo e di fiorentino. Non soltanto attinge da eredità linguistiche e culturali, ma se ne serve per reinventarle, finalizzando tali invenzioni linguistiche alle esigenze del mestiere. Un esempio significativo di questa invenzione linguistica è in uno dei personaggi delle sue commedie, l'ebreo Scemoel, il cui nome varia durante lo sviluppo della narrazione. Questo fatto potrebbe sembrare il risultato di una scrittura distratta ma, durante la recitazione si rivela invece essere l'elemento di un gioco comico preciso. Quando il personaggio è chiamato da un'altra persona è *Scemoel*, ma quando è lui stesso a parlare è *Scimison*. Se lo scherzo linguistico è chiaramente giocato intorno a *scemo*, all'orecchio di un ebreo, bisogna ricordare, *Shmuel* significa Samuele, mentre nel gergo dei mercanti ebrei del XVII secolo in Italia *scimme scimme* significa «vendere a vile prezzo». Nelle scene in cui appaiono i mercanti ebrei, Andreini mescola ancora l'ebreo-fiorentino allo yiddish e ad alcuni dialetti dell'Italia del nord, fino ad inventare dei nuovi termini o qualcosa di simile, visto che ogni traccia di questo gergo ebreo-fiorentino si è persa alla fine del XIX secolo. Questi mezzi di espressione consentono di effettuare continuamente nuove interpretazioni, poiché un suono collegato ad un insulto o ad una situazione comica, permette di offrire lo spunto per numerosi significati. L'atteggiamento ideologico collegato a tale inventiva linguistica inserisce l'opera di Andreini nel contesto di una satira contro l'ebraismo alla quale lavorarono, nell'ambito della Commedia dell'Arte del XVII secolo, anche altri autori come Giovanni Bricco¹¹ e Orazio Vecchi¹².

⁸ Cfr. Marotti [1976: XLIX]. Tiberio Fiorelli nasce a Napoli nel 1608, ma si trasferisce presto a Parigi dove riscuote grandi successi interpretando il personaggio di Scaramuccia. Muore a Parigi nel 1694.

⁹ Vive tra il 1548 e il 1624. Fondatore della compagnia dei Gelosi, con la moglie Isabella, recita per molti anni in Francia.

¹⁰ Si tratta dello *Schiavento*.

¹¹ Con *La zingara giudaica*.

¹² Con *Amfiparnaso*, commedia pubblicata a Venezia nel 1597, prima testimonianza dell'uso della lingua giudaica in una commedia.

2.3. Un gioco di contraffazioni

La consuetudine delle lingue incomprensibili a teatro, come espediente comico, conosce attimi di successo nel XVII secolo grazie ad un giro di contraffazioni, più o meno scoperte (anzi, scoperte poi dai posteri), in cui la fonte viene, a turno, celata. I tre autori coinvolti in questa reiterata falsificazione sono: Giovanni Battista Della Porta, Jean Rotrou e Molière.

Delle opere coinvolte, l'originale è quella di Della Porta, filosofo, scienziato e letterato napoletano che nel 1600 scrive una commedia dal titolo *La sorella*. A partire dalla scena quinta del primo atto, per continuare fino alla scena quarta del terzo atto, l'autore vi inserisce un linguaggio pseudo-turco, che per bocca di un personaggio viene definito così: «quello che voi chiamate *zergo* son parole turchesche». Con questa scusa, Della Porta adotta una serie di espressioni inventate, ancora con la stessa tecnica della composizione arbitraria di fonemi, in mezzo alle quali si trova talvolta qualche vera parola turca. Si ricorda che, tra l'altro, Della Porta era un cultore appassionato della crittografia, a cui aveva dedicato un paio di trattati, *De occultis literarum notis* e *De furtivis literarum notis*, quindi il parlare confuso suggerito da certi dialoghi ne *La sorella* conferma evidentemente una sua precisa inclinazione. C'è da dire inoltre che in diversi passaggi delle commedie di Della Porta, tra cui anche quelli che prevedono l'uso del linguaggio confuso, è evidente l'ispirazione plautina.

Quando nel 1645 viene rappresentata *La sœur* all'Hôtel de Bourgogne di Parigi, lo pseudo turco che vi compare in alcune scene viene applaudito come una trovata geniale di Jean Rotrou. Il commediografo francese, invece, si è limitato a tradurre la commedia di Della Porta, non producendo altro che una minima quantità di variazioni e trascrivendo i dialoghi turchi così come si trovano nell'originale. Solo nel 1891 Joseph Vianey scopre l'imbroglione di Rotrou.

Nell'ottobre 1662 Molière riprende *La sœur* di Rotrou e la rappresenta al Palais Royal di Parigi. Dopo aver sperimentato quali erano gli accorgimenti che avevano più successo nella commedia di Rotrou, li diluisce in parecchie delle sue opere. Ritroviamo, ad esempio, lo pseudo turco di Rotrou-Della Porta all'inizio della tirata pseudo-latina di Sganarello in *Le Médecin malgré lui* e nella scena turchesca di *Le Bourgeois gentilhomme*.

Se si confrontano alcuni dialoghi delle quattro opere in questione si possono notare le evidenti analogie:

La sœur Atto I, scena V

Trinca e questa amorevolezza la chiamano in turchesco *tubalch*

La sœur Atto III, scena IV

Ergaste ils appellent *tubalch* cette ardeur fraternelle, ou *horam*, qui veut dire intime et naturelle.

La sœur Atto III, scena IV

Trinca Gli parlerò in turchesco. Tu non mi scapperai, *Cambrisciam ogni boraf embusaim constantinopla*.

La sœur Atto III, scena IV

Ergaste Eh bien, lui parlant ture je sais bien le confondre *Cambrisciam ogni boraf embusaim Constantinopla?*

Le médecin malgré lui, Atto II, scena IV

Sganarelle *Cabricias avei thuram, catalamus (...)*

La sœur, Atto III, scena IV

Pedrolito Acciam *sembiliir belmez mic sulmez*¹³

Turco Acciam *ben cioc soler ben sen belmen sen cioc soler*

La sœur Atto III, scena IV

Geronte Acciam *sembiliir bel mez, mic sulmez?*

Horace Acciam *bien croch soler, sen belmen sen croch soler*

Le Bourgeois gentilhomme, Atto IV, scena V

Covielle Acciam *cruc soler ouh alla moustaph gidelum amanabem varahini carbulath*

Molière introduce, inoltre, ne *Le Bourgeois gentilhomme* alla fine del IV Atto una cerimonia turchesca, in cui compare un altro idioma bizzarro:

<i>Se ti sabir</i>	<i>Mi star Mufi</i>
<i>ti respondir</i>	<i>ti qui star, ti?</i>
<i>se non sabir</i>	<i>Non intendir?</i>
<i>tazir, tazir.</i>	<i>Tazir, tazir.</i>

¹³ Le parole sottolineate sono vere parole turche o molto somiglianti ad esse. *Sen* (tu); *bilirin* (sai); *belmez* (non sa); *apam* (se aprissi); *ben* (io); *çok* (molto); *bilmen* (non so); *hic* (per nulla); *sürmez* (non dura); *Allah* (Dio); *gidelim* (andiamo).

Si tratta del *sabir*, una lingua commerciale adottata nei rapporti tra Oriente ed Occidente, composta da arabo, turco, maltese, francese, italiano e spagnolo. Il verbo infinito *sabir* (sapere), adottato all'inizio della cerimonia, è impiegato così di frequente in questa lingua composita, da determinarne il nome presso gli algerini e nel Levante, altrove, invece, viene detta *lingua franca*.

La moda delle turcherie era molto diffusa in Francia al tempo di Molière, ma un aneddoto giustifica la presenza di questo pseudo turco nella commedia di Molière. Pare che ai tempi di Luigi XIV si fosse creata una situazione delicata a Versailles, quando un ambasciatore dell'Impero Ottomano che vi era ospitato, non si lasciò confondere dallo sfarzo sfoggiato in suo onore. Fece invece notare che ogni venerdì il sultano andava a pregare nella moschea su un cavallo bardato più riccamente che non lo stesso Luigi XIV. Sembra che, in seguito a questo incidente, il re contasse su Molière per ridicolizzare l'emissario ottomano, indelicato nei suoi confronti.

2.4. Una provocazione linguistica alla cultura

All'inizio del XVIII secolo il teatro francese vive un periodo piuttosto inquieto a causa di una contesa tra gli attori della Comédie Française e i *forains*, gli attori di strada che si esibiscono a Parigi durante le importanti fiere di Saint Germain e di Saint Laurent. La controversia produce alcune importanti trasformazioni nel linguaggio e nei generi teatrali, che portano all'uso dei linguaggi confusi.

In origine i *forains* sono semplici saltimbanchi e danzatori di strada, ma un po' per volta si avvicinano alla musica e alla commedia, allo scopo di arricchire le loro rappresentazioni. Le cose cambiano a partire dal 1697, anno in cui gli attori italiani della Commedia dell'Arte sono espulsi dall'Hotel de Bourgogne e da Parigi. In seguito a questo avvenimento, i *forains* si ritengono gli eredi legittimi del repertorio italiano.

Alla notizia dei successi che coronano gli spettacoli degli attori di strada, la Comédie Française si sente defraudata dei suoi privilegi di detentrica assoluta della produzione teatrale francese e intenta svariate cause contro i *forains*, per convincerli a ritornare al vecchio repertorio. Il privilegio reale assegnato alla Comédie Française di essere l'unica istituzione teatrale in Francia era già stato la causa

dell'espulsione degli italiani. nel momento in cui il loro repertorio veniva recitato quasi del tutto in lingua francese. Il fenomeno fa parte di una politica di centralizzazione che aveva da sempre preoccupato i re di Francia, ma che si formula nettamente durante il regno di Enrico IV. Questo impeto metodico e regolatore che tende in tutto all'unità sia nelle idee che nelle forme, raggiunge anche la letteratura drammatica e le rappresentazioni teatrali sotto il regno di Luigi XIV il quale, volendo modificarle a immagine del suo regno, impone regole, immutabili come dei dogmi, alla formazione dei generi. All'interpretazione di queste opere, simbolicamente sue emanazioni, si sarebbero consacrati dei teatri-tipo sovvenzionati e garantiti, come il loro repertorio, dalla concorrenza e dalle modificazioni che quest'ultima avrebbe potuto apportarvi.

La fondazione della Comédie Française il 21 ottobre 1680 realizza questo disegno: si crea un monopolio in favore di questo teatro al fine di rendere le rappresentazioni più perfette. La riforma tocca anche la lingua francese che si vuole divulgare, rendere definitiva e immutabile: tramite la Comédie si diffonde dappertutto, con il francese, anche l'influenza del re, come riporta Bonassies [1875: 107] nel suo libro che narra la cronaca delle contese tra Comédie Française e *forains*.

La contesa tra Comédie e *Forains* sorge su queste basi e culmina nel febbraio 1707 con una intimazione, emessa dal parlamento, in cui si vieta ai *forains* di rappresentare nei loro teatri qualsiasi spettacolo in cui ci siano dei dialoghi¹⁴.

I *forains* reagiscono allora all'imposizione ricorrendo a diversi espedienti: per esempio, rimpiazzano i dialoghi con dei monologhi declamati da un attore verso il suo collega che gli risponde bisbigliando all'orecchio o facendo dei segni che il primo traduce, in seguito, agli spettatori. Questa tecnica registra, nonostante tutto, pezzi di successo: tra gli autori che la adottarono si ricordano Fuzelier, Lesage e D'Orneval. Dopo ulteriori proteste degli attori del re, il 21 Marzo 1708 vengono impediti persino i monologhi.

Si trova allora il modo di mettere in scena delle commedie senza parlare né cantare, dette *à la muette*. Queste consistono nella sostituzione del testo con uno sproloquio vocale senza alcun senso,

¹⁴ La fonte principale delle informazioni sulla contesa tra i *forains* e la Comédie Française è la cronaca dei fratelli Parfaict [1743:57], scritta sotto l'egida dell'anonimato, ma di attribuzione certa.

contemporaneo all'azione, di cui si capisce lo sviluppo attraverso la mimica [Fromageot 19...:30]. L'attore in scena tira fuori dalla sua tasca destra un grande rotolo di carta sul quale sono scritte a caratteri cubitali le parole che avrebbe dovuto pronunciare, le fa leggere al pubblico e poi ritira il rotolo nella sua tasca sinistra. Il suo interlocutore si comporta allo stesso modo e di questo passo si svolgono le scene.

Poco tempo dopo, un altro stratagemma è inventato per sollevare la monotonia dello spettacolo, muto e impacciato da continui srotolamenti e arrotolamenti: quello degli *écriteau* (scritte). Le parole di ogni personaggio in scena sono organizzate come dei ritornelli da cantare su arie molto famose e sono affisse su cartelloni che sono srotolati da due bambini truccati da amorini che vengono calati dall'alto. Un'orchestrina intona l'aria e qualcuno della compagnia, seduto in sala, si mette a cantare il ritornello, seguito dal pubblico che fa coro.

Nel periodo in cui gli attori italiani della Commedia dell'Arte giunsero a Parigi dunque, il pubblico francese era già stato abituato ad assistere a spettacoli di cui comprendeva ben poco. All'inizio, infatti, non essendo ancora in grado di esprimersi correttamente in francese, i comici dell'Arte recitavano in italiano. L'abilità mimica e i lazzi irresistibili supplivano a questo difetto linguistico che, per altro, se amministrato sapientemente, diventava anche un espediente comico. Se ne ha testimonianza nei *Mémoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, scritto dai fratelli Parfaict [1743: V], che fornisce la descrizione di tutti gli spettacoli dei *forains* della prima metà del XVIII secolo.

I Parfaict [1743: 101] riferiscono un'altra innovazione espressiva, frutto delle ulteriori sanzioni imposte agli attori *forains*. Si tratta di una nuova intimazione che li costringe ad eliminare dalla scena anche i monologhi, a partire dal 21 Marzo 1708. L'anno seguente, durante la fiera di Saint Laurent, si rappresenta la parodia di *Atrée* e di *Thieste*, due drammi di De Crebillon appartenenti al repertorio della Comédie Française. I Parfaict scrivono a questo proposito:

Questi due pezzi furono rappresentati durante tutto il corso di questa fiera con grande successo, ciò che vi contribuì maggiormente fu il modo in cui i Forains contraffacevano i migliori attori della Comédie Française. Era possibile riconoscerli non solo attraverso i caratteri che essi rappresentavano a teatro, ma anche copiando i loro

gesti e il suono delle loro voci. Quest'ultimo modo di rappresentarli si realizzava pronunciando con un tono tragico parole senza senso, ma che si misuravano come dei versi alessandrini. Questa buffoneria fece un effetto tale che, durante numerose fiere non compariva uno spettacolo che non introducesse questo tipo di gergo, sempre in riferimento ai Romani; è con questo soprannome che i *forains* designavano gli attori della Comédie Française¹⁵.

Questo nuovo genere di linguaggio teatrale, soprannominato approssimativamente *jargon*, un vero e proprio grammelot, diventa abituale nelle commedie rappresentate alle fiere parigine, dove si recita praticamente solo attraverso gli espedienti ideati per eludere i divieti imposti in seguito alla contesa con la Comédie Française. Si forma quindi un repertorio di commedie recitate con un linguaggio inarticolato, tra cui alcune scritte da D'Orneval, come *Arlequin roi des Ogres*, *L'isle du Gougou*, *La queue de vérité*, *Arlequin Barbet*, *Pagode et Medecin*, altre scritte da Piron, come *Arlequin Deucalion*. Gli stratagemmi espressivi inventati dai *forains* vi si trovano mescolati, sicché, se un personaggio parla, l'altro si esprime in *jargon*, un altro ancora si esprime a gesti, mentre talvolta appare la tecnica degli *écriteau*. Quest'ultimo espediente determina la presenza di notazioni musicali da sovrapporre ai dialoghi, cantati dal pubblico, in appendice ai testi dei *forains*¹⁶. Non esistono purtroppo indicazioni didascaliche riguardo alla recitazione dei pezzi da mettere in scena nello pseudo-grammelot descritto dai fratelli Parfaict. Si può ipotizzare che la recitazione non prevedesse la riproduzione esatta degli stessi fonemi che potrebbero apparire in un testo scritto. Probabilmente nell'improvvisazione il sonoro e la cadenza dei versi alessandrini, tipici degli spettacoli messi in scena

¹⁵ Tr.d. A. L'originale francese riporta: «Ces deux morceaux furent représentés pendant tout le cours de cette Foire avec un grand succès, ce qui y contribua le plus fut la façon comique dont les Forains contraffaisoient les meilleurs acteurs de la Comédie Française. Ils les faisoient reconnoître non-seulement par les caractères qu'ils représentoient au théâtre, mais encore en copiant leurs gestes et le sons de leurs voix. Cette dernière manière de les peindre se faisoit en prononçant d'un ton tragique des mots sans aucun sens, mais qui se mesuroient comme des Vers Alexandrins. Ce bouffonage fit un tel effet, que pendant plusieurs Foires, il n'y paroisoit point de Pièces qu'on n'y introduisit ce genre de jargon, et toujours employé par les Romains; c'est ainsi que les Forains désignoient les Acteurs Français».

¹⁶ Cfr. Lesage et D'Orneval [1737].

all'epoca dagli attori della Comédie Française, dovevano essere riprodotti tramite un'aggregazione confusa di fonemi, come avviene attualmente nel grammelot. Ma, tranne la descrizione dei Parfaict, sopra citata riguardante la recitazione distorta dei versi alessandrini, non si conoscono altre testimonianze scritte degli spettacoli recitati in questo modo, anche perché, se di vero grammelot si tratta, non è possibile farne delle trascrizioni.

Ecco un esempio di come venivano trascritti i testi recitati probabilmente in pseudo grammelot. In *Arlequin roi de Serendib*¹⁷ nella quarta Scena del primo Atto si legge:

Le Grand Sacrificateur	Pollax, Piretos, Pephili, pepomfi
Les Suivants	Basileos
Le Grand Sacrificateur	Tou crizou, i crizi, tiptomen, tiptete, tiptousi
Les Suivants	Basileos
Arlequin	Basileos
Le Grand Sacrificateur	Tragizo, trapeza, porphira, kekaka

Nell'Atto III, Scena IV, si legge ancora:

L'esclave Grecque	Keleos, kidasie, kilaspé, karpeia, kina; kaklicos, kidarie, kikinnov, kasta, keleor, karpeia.
-------------------	---

L'esclusione dei due brani sopra citati dal resto della commedia non rende certamente giustizia al valore comico dei linguaggi confusi, ma ci serve per capire che la parodia linguistica esiste da molto tempo e si fonda sull'imitazione delle sonorità di una lingua, i fonemi, componendole arbitrariamente. In questo caso la lingua di riferimento è il greco: la composizione dei fonemi produce parole che quasi sempre non hanno alcun senso, e che talvolta si susseguono con la cadenza di una declinazione. Molto spesso le trame a cui si riferiscono le invenzioni linguistiche dei *forains* s'ispirano ad un luogo comune narrativo diffuso all'epoca, connesso alla corrente letteraria dei grandi viaggiatori, di cui *Gulliver's Travels* di Swift è diventato emblematico. Il protagonista viene proiettato improvvisamente in un paese straniero di cui non conosce la lingua, e di conseguenza è obbligato a far fronte alle esigenze comunicative, confrontandosi con codici sconosciuti e con necessità espressive

¹⁷ Lesage e D'Orneval, *op. cit.*

tali per cui le modalità ordinarie sono insufficienti. In questo caso l'invenzione di codici inusuali fornisce l'appiglio al gioco comico dei *forains*.

2.5. Linguaggi confusi senza nome

Probabilmente a causa dell'apparizione sporadica delle parodie e delle invenzioni linguistiche a teatro, nei testi critici che se ne occupano non si trova un termine specifico per definirne la pratica. Così, ogni autore nomina e definisce il fenomeno a modo suo.

I fratelli Parfaict [1743: 101] definiscono le invenzioni linguistiche confuse «un genre de jargon»¹⁸. Gli spettacoli in cui queste intervengono vengono perciò detti «en prose mêlée de jargon»¹⁹.

Barberet [1887: 98] descrive l'evoluzione di questo tipo di linguaggio confuso teatrale «in gergo», che potremmo definire un progenitore del grammelot. Nato per camuffare dei monologhi sotto l'apparenza di dialoghi, in cui l'attore muto doveva impiegare diversi artifici per farsi capire, il gergo, da linguaggio inintelligibile e privo di senso, assume forme più audaci e più chiare. In alcune delle ultime commedie di Lesage i giochi di parole consistono nell'aggiungere delle desinenze inventate alle parole francesi, in modo che ogni personaggio ne abbia una che lo caratterizza.

Nonostante le evoluzioni di questo tipo di parodie linguistiche, in gran parte dei testi, tra cui quelli sopra citati, insieme a quelli di Fromageot [1900: 35] e Heulard [1878: 197], ricompare la denominazione di spettacoli «in gergo», per descrivere commedie in cui è presente questo grammelot *ante litteram*. Bonassies [1875: 34] denomina la stessa tecnica «à la muette»²⁰, riferendosi ad una specie di borborigmo senza senso di cui si comprendeva lo svolgimento attraverso la mimica. Poiché la denominazione di Bonassies si riferisce alla parodia delle tragedie della Comédie Française, e ha come fonte la cronaca dei fratelli Parfaict [1743: 101], si può supporre che la tecnica dei linguaggi teatrali confusi non avesse un nome specifico all'epoca, ma che affidasse la propria qualificazione all'estro dei critici. A partire dai primi decenni del

¹⁸ Un tipo di gergo.

¹⁹ Di prosa mescolata al gergo.

²⁰ «Alla muta».

XX secolo compare *grammelot*, termine finalizzato a definire la tecnica recitativa dei linguaggi confusi. Nel capitolo seguente si cercherà di definire a quale fenomeno espressivo corrisponda effettivamente questo vocabolo, passando in rassegna le definizioni che fino ad ora gli sono state attribuite. Si esaminerà soprattutto come il *grammelot* intervenga nelle rappresentazioni di Dario Fo, che negli ultimi decenni ha reso celebre questo espediente comico in Italia.

La breve rassegna prodotta in questo capitolo induce a pensare che i linguaggi confusi intervengano in qualità di artificio comico, senza formare una vera e propria tradizione a sé stante caratterizzata dall'evoluzione di una forma ben definita. Non si hanno molte tracce scritte che spieghino come si eseguisse in passato questa tecnica recitativa. Le poche che ci restano, come quella, fondamentale, dei fratelli Parfaict [1743: 101], ci autorizzano a pensare che l'evento comico si producesse in modo non molto diverso da un *grammelot* dei nostri giorni. Non bisogna infatti dimenticare che la mancanza di testimonianze scritte si deve al fatto che gran parte del bagaglio tecnico proprio al mestiere dell'attore si tramanda oralmente, soprattutto quando si tratta di filoni antagonisti ai generi teatrali colti. Mentre si moltiplicano, soprattutto in certe epoche, i trattati che prescrivono la forma dei generi teatrali secondo le norme proposte dai testi classici, primo fra tutti la *Poetica* di Aristotele, parallelamente si trasmette di generazione in generazione un sapere pratico della recitazione conforme ad un teatro meno dotto, orientato alla cultura orale e al teatro di strada. Nel passato molti attori che recitavano «all'improvviso» erano analfabeti; ciò non ha impedito loro di riportare grandi successi, proprio grazie al fatto che la scrittura teatrale in questo contesto si strutturava in parte su di una conoscenza pratica del mestiere che si dava per scontata.

3. Il *grammelot*

3.1. Che cos'è il *grammelot*?

Chiunque abbia assistito alle rappresentazioni teatrali di Dario Fo avrà notato un linguaggio molto particolare che l'autore lombardo utilizza in alcuni suoi spettacoli. È il *grammelot*, termine poco conosciuto se non è collegato all'attività di Fo, che ha reso celebre questo artificio espressivo. Nel *Manuale minimo dell'attore* [1987: 9] lo stesso Fo ne propone una definizione:

Grammelot è un termine di origine francese, coniato dai comici dell'Arte e maccheronizzato dai veneti che dicevano *gramlotto*. È una parola priva di significato intrinseco, un papocchio di suoni che riescono egualmente a evocare il senso del discorso. *Grammelot* significa appunto, gioco onomatopeico di un discorso, articolato arbitrariamente, ma che è in grado di trasmettere, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari, un intero discorso compiuto. In questa chiave è possibile improvvisare – meglio, articolare – *grammelot* di tutti i tipi riferiti a strutture lessicali le più diverse. La prima forma di *grammelot* la eseguono senz'altro i bambini con la loro incredibile fantasia quando fingono di fare discorsi chiarissimi con farfugliamenti straordinari.

Le affermazioni di Fo offrono lo spunto per formulare alcune considerazioni. La prima si riferisce al significato di *grammelot*, che Fo definisce come «gioco onomatopeico di un discorso articolato arbitrariamente». Nei capitoli precedenti si è preferito definire il *grammelot* come linguaggio composto attraverso una combina-

zione arbitraria di fonemi, che, all'atto della percezione da parte dello spettatore, si presenta in un primo tempo come un linguaggio inarticolato. È ovvio che da parte di chi produce il discorso in grammelot è più chiaro il meccanismo di segmentazione dello sproloquio onomatopeico: dal punto di vista di Fo, ciò che è percepito come inarticolato è in realtà articolabile. Questa distinzione sarà chiarita meglio nel capitolo seguente, quando si tratterà delle modalità percettive del grammelot.

Tra le riflessioni introduttive è importante chiarire subito quella sull'origine della parola *grammelot*.

3.2. Etimologia di grammelot

Secondo Fo il termine risale al periodo in cui avviene la contaminazione tra il repertorio dei comici dell'Arte e la cultura francese, cioè non prima del XVI secolo, con una trasformazione successiva nel dialetto veneto. Senonché nessuna traccia di grammelot è reperibile nei testi del periodo, e nemmeno in quelli dei secoli immediatamente successivi. Anche in un dizionario specializzato in espressioni di uso teatrale come il *Dictionnaire Comique, Satirique, Critique, Burlesque, Libre et Proverbial* di Philibert Le Roux, edito nel 1750, il grammelot è assente.

I testi inerenti alla Commedia dell'Arte non contengono accenni al grammelot. Come è noto, si tratta di eventi spettacolari legati all'improvvisazione sulla base di un canovaccio, che sono stati fissati in testi scritti solo in epoca più tarda. Poiché, viceversa, è giunta fino a noi una, benché esigua, documentazione sui lazzi¹ non si vede perché, se è vero che il vocabolo in questione risale al medesimo periodo, non se ne faccia menzione.

Dizionari dialettali veneti non contengono *gramlotto*, né dizionari di francese medio o moderno citano *grammelot*. Il dialetto cremonese contempla la voce *gramelotti* [Peri 1947: 266], come diminutivo di *gramm* o *gramo*, che ha significato sia di «persona di salute cagionevole», «malsano, mal in essere», che di «panno

¹ Insieme di espedienti recitativi, per lo più comici, legati all'improvvisazione dei comici dell'Arte, analoghi a ciò che attualmente chiamiamo gags.

logoro» e ancora di «vino che sia di poca forza». Un altro dizionario di dialetto cremonese², riporta la voce *grameloti* in forma di aggettivo, con i seguenti significati: «di sapore non precisamente buono» e di «persona non troppo a posto socialmente». Il cremonese *gramelotti*, pur presentando una sostanza dell'espressione molto simile a quella considerata, copre tuttavia un campo semantico estraneo a quello che si sta esaminando. Bisogna quindi ipotizzare che il vocabolo, nel significato che gli viene attribuito da Fo, non abbia origine in questo né in altri dialetti dell'Italia settentrionale, e che neppure sia da collegare all'attività dei comici dell'Arte, poiché non è possibile rintracciare alcuna testimonianza in merito.

Prendendo in considerazione la possibilità di un'origine francese del termine, si nota invece che *grammelot* possiede un'affinità con il verbo *grommeler*. Formato dal suffisso onomatopeico «gr» e derivante dal tedesco *grummeln*, il verbo significa «mormorare, esprimere del malcontento, delle proteste, in maniera indistinta, parlando tra i denti». Il *Grand Robert de la Langue Française* riporta anche l'analogia con il ringhiare del cane, la variante *grumeler* e l'accezione «paroles grommelées», cioè parole indistinte. Pur non comparendo sui dizionari di lingua francese, *grammelot* è quindi da collegare senza dubbio a *grommeler*, poiché entrambi i termini si riferiscono al medesimo campo semantico, oltre a presentare una sostanza dell'espressione sufficientemente simile da consentire l'ipotesi di un etimo comune. Non bisogna dimenticare, inoltre che il grammelot in francese è detto *grommelot*.

Grommelot compare in un testo di Léon Chancerel [1946: 47], collaboratore di Jacques Copeau, critico, storico del teatro e attore in gioventù, che ne parla in questi termini:

Non ci si potrà permettere altro che dei rumori inarticolati, dei *grommelots*, una specie di linguaggio primitivo che si avvicina a quello degli animali. Si notano i vantaggi di questa costrizione: essa fissa istantaneamente una melodia e un ritmo vocale in accordo con i sentimenti profondi del personaggio. (...) Si dice che Eleonora Duse, quando recitava *La signora delle camelie*, sostituisse

² Compilato dal Comitato promotore di studi e ricerche di dialettologia, storia e folklore cremonese.

con dei *grommelots* di un'intensità inaudita la maggior parte del testo di Alessandro Dumas figlio, all'atto della morte.³

Cercando informazioni tra i collaboratori di Jacques Copeau, le dichiarazioni di Jacques Lecoq, che collaborò con lui in gioventù, risultano determinanti alla nostra ricerca etimologica. Quest'ultimo⁴ sostiene, infatti, che l'origine di *grommelot* è collegata all'attività della scuola teatrale del Vieux Colombier di Parigi, fondata dallo stesso Copeau. In questa sede il vocabolo sarebbe nato da un'invenzione, un gioco linguistico spontaneo, intorno all'anno 1918, sostiene Marie Hélène Dasté, figlia di Jacques Copeau e anch'essa allieva della scuola teatrale del Vieux Colombier. L'anziana attrice, ora scomparsa, raccontava⁵ che agli attori, come ai bambini, capita di inventare delle parole e così è successo con il *grommelot*. All'inizio si era usato il termine *grummelot*, che derivava da *grumeau*, e lo si utilizzava per designare un gioco di improvvisazione linguistica che imitava le espressioni, i ritmi e le sonorità tipiche di determinate situazioni. In seguito, l'espressione è stata sostituita da *grommelot*, poiché la si era avvicinata a *grommeler* ed al suo significato. L'anziana attrice si dichiarava stupita del fatto che un termine nato in un piccolo gruppo fosse divenuto, in seguito, così famoso da essere usato non solo in Francia, ma anche all'estero, per definire la tecnica di recitazione dei linguaggi inarticolati.

Stando alla testimonianza di Marie Hélène Dasté, la lezione originale sarebbe *grommelot*. *Grammelot* è quindi il risultato di una traslazione italiana molto più recente di quella supposta da Fo nel *Manuale minimo dell'attore*. Lo stesso Dario Fo⁶ sostiene inoltre di aver appreso l'uso del termine *grammelot*/*grommelot* da fonti diverse. La prima fonte, che si riferisce alla locuzione italiana, è costitui-

³ Tr.d.A. L'originale francese riporta: «Tout ce qu'on pourra se permettre, ce sont des bruits non articulés, des *grommelots*, une espèce de langage primitif se rapprochant de celui des animaux. On voit les avantages de cette contrainte: elle fixe dès cet instant, une mélodie et un rythme vocal accordés aux sentiments profonds du personnage. (...) Eleonora Duse, quand elle jouait *La Dame aux Camélias* remplaçait, dit-on, par des *grommelots* d'une intensité inouïe, la majeure partie du texte d'Alexandre Dumas Fils, à l'acte de la mort.»

⁴ In un'intervista rilasciata il 2.5.1993.

⁵ In un'intervista rilasciata il 16.6.1993.

⁶ In un'intervista rilasciata il 30.10.1992.

ita dall'attore Marcello Moretti, celebre interprete di Arlecchino al Piccolo Teatro di Milano negli anni Sessanta e, in questa veste, erede della tradizione della Commedia dell'Arte, per quanto riguarda l'interpretazione di questo carattere. La seconda fonte appare durante una *tournee* in Francia all'inizio degli anni Settanta. In questa sede, Fo avrebbe iniziato a praticare la tecnica recitativa del *grammelot*, conosciuta nell'ambiente teatrale francese come *grommelot*, decidendo di utilizzarla in un secondo adattamento di *Mistère buffe*, quello attualmente più conosciuto, mentre la prima versione di questo spettacolo, nel 1969, ne era del tutto priva. La dizione *grammelot* sarà comunque impiegata in queste pagine, poiché rappresenta la forma verbale utilizzata in Italia. Benché permanga il dubbio sulla provenienza della traslazione italiana, l'ipotesi avanzata da Fo nei confronti dell'origine del termine da situarsi all'epoca della Commedia dell'Arte resta ancora da provare. In base alle testimonianze raccolte, sembra più plausibile un'origine relativamente recente del vocabolo, mentre la tecnica recitativa dei linguaggi confusi, antenati del *grammelot*, passa sicuramente attraverso una fase di grande popolarità grazie all'impiego promosso dai comici dell'Arte.

3.3. Definizione del grammelot

Benché sia approssimativamente noto che il *grammelot* sia un linguaggio teatrale inventato, per lo più non si conosce a cosa si riferisca precisamente questa parola. Nonostante entrambe le definizioni riportate, quella di Fo e quella di Chancerel, siano concordi e pertinenti, è necessario precisare a quale tipo di particolarità linguistica sia inerente il termine in questione. Sarebbe sufficiente vagliare le definizioni sopra menzionate, sottoponendole ad un confronto, ma s'impone una digressione in cui siano considerate altre definizioni del *grammelot* che risultano incompatibili con le precedenti. Questo fatto potrebbe condurre ad un problema di classificazione, se non si considerasse che tali valutazioni anomale sono state influenzate dall'uso di altre particolarità espressive, presenti nella poetica di Dario Fo.

Troviamo una di queste definizioni inconsuete in un'opera di Gianfranco Folena [1991: 119], nella quale si sostiene che il *grammelot* sarebbe ispirato dalla tradizione pluridialeale rinascimenta-

le. Si tratterebbe da un lato di un miscuglio di elementi dialettali lombardo-veneto-friulani con alcune componenti maccheroniche. D'altra parte emerge anche la connotazione giullaresca, itinerante e proletaria della «lingua di classe», retrodatata a un Medioevo immaginario, ideologicamente connotato in opposizione alla prevaricazione sociale e ideologica. La descrizione di Folena insiste poi su altri dettagli più consoni alle definizioni considerate nei paragrafi precedenti. È evidente che queste ultime sono nettamente contrastanti con alcune posizioni sostenute da Folena, adottate, tra l'altro, anche da Albani e Buonarroti [1994]. Il motivo dell'abbaglio presente nel testo di Folena è da ricercare nelle modalità con cui il grammelot è impiegato da Fo nei suoi spettacoli.

Se la lezione di Chancerel [1946: 47] non lascia dubbi alla cultura teatrale francese sulle caratteristiche del grammelot, l'esuberanza espressiva di Dario Fo, che attualmente ne è l'esecutore più conosciuto in Italia, rischia di confondere le idee, coinvolgendo questa tecnica recitativa in altre determinazioni che non le appartengono. Per formulare una definizione del grammelot che elimini ogni possibile dubbio sulla sua identificazione, si esaminerà ora come questo artificio espressivo intervenga nella poetica di Fo. Successivamente sarà possibile operare un confronto tra le diverse classificazioni del grammelot per trarne una definizione che ne consideri le qualità pertinenti.

3.4. Il grammelot nella poetica di Dario Fo

Dario Fo utilizza il grammelot per la prima volta durante la lavorazione di *Mistero buffo*⁷, uno spettacolo che esordisce nel 1969. L'intera compagnia vi recita in un «curioso dialetto padano», un impasto di antico lombardo, di veneto, di piemontese, che in parte si rifà a fonti storiche ma che in buona misura è stato rielaborato da Fo, mentre i termini della narrazione sembrano presi dai fabulatori contadini [Valentini 1977: 119]. L'autore lombardo tenta in seguito l'esperimento di trattare lo stesso materiale come se fosse

⁷ I testi critici da cui sono tratte le informazioni sulla poetica di Dario Fo sono quelli di: Claudio Meldolesi [1978], Paolo Puppa [1978], Chiara Valentini [1977] e Michele Straniero [1978], a cui si rimanda per una documentazione più completa sull'argomento.

un'opera in lingua straniera che un unico attore, egli stesso, dovesse spiegare ed illustrare al pubblico proprio mentre sta recitando. Il tipo di recitazione s'ispira a quello del giullare. È ammesso l'«a parte», il parlare direttamente con il pubblico uscendo dal proprio personaggio e, a questo proposito, si sfruttano i piccoli incidenti in scena o nella platea.

Puppa [1978: 79] rintraccia una serie attendibile di fonti connesse alla tecnica recitativa di *Mistero buffo*, in seguito ad una minuziosa osservazione della gestualità di Fo sulla scena. Nelle prime farse, le *gagi* fisiche si contrappongono sovente al significato delle battute: queste vengono proiettate in una dimensione surreale che le fa oscillare tra il senso letterale e il figurato. Il gesto talvolta è autonomo oltre che contestatore della catena parlata, diventando un mezzo espressivo a sé stante. Tra i riferimenti più espliciti e un po' più intellettualistici, Puppa segnala la pantomima di Jacques Tati, dove si riscontra una mescolanza di moduli da *musical*, satira danzata e parlato rumoristico che anticipano il grammelot. La polemica sottile contro la società tecnologica prosegue negli spunti da Charlot, e da Sennet, nelle *clownerie* da circo e soprattutto nel recupero della memoria scenica dei lazzi nella Commedia dell'Arte.

Mistero buffo suggella l'incontro delle diverse lezioni. Vi si affinano inoltre due registri: quello del racconto-recitazione storico e quello dell'attualità, che vengono alternati nel corso dello spettacolo. Le fonti delle giullarate sono vari testi medievali: versioni apocriefe dei Vangeli, canovacci giullareschi che vengono arricchiti di trovate personali e le Sacre Rappresentazioni, alcune delle quali sono tuttora messe in scena. Il titolo di *Mistero buffo* è lo stesso di un'opera di Majakovskij, che riprende un dramma sacro di buffoni e volge in forma buffa la parabola del proletariato in lotta. Ma la prospettiva di Fo è più ampia: è stato anzi definito uno storiografo selvaggio che, invece di accumulare informazioni specialistiche, intende pensare politicamente il passato e storicamente il presente [Chesneau 1977: 38]. La sua rielaborazione dei testi del passato si accompagna ad un uso ideologico degli stessi, in base al presupposto che esista fin dal Medioevo una cultura povera a cui si è sempre negata una vitalità autonoma. Anche l'innovazione linguistica acquista il valore di mezzo espressivo dei poveri e dei diseredati che non hanno accesso alla lingua colta: con questa lingua Fo riscrive la Storia e la religione. Il lessico è volutamente basso, banalizzato,

con un preciso attacco alla lingua colta e letteraria, afferma Puppa [1978: 35]. L'abbassamento dell'istituto linguistico dentro la scena attira gli strali polemici della critica idealistica, fermata su modelli di scrittura drammaturgica e su codici lessicali alti.

Nello spettacolo acquistano importanza la pantomima, la pausa e l'improvvisazione, che Fo stabilisce come tecniche fondamentali di tutto il teatro popolare. In questo contesto sono introdotti i monologhi in grammelot. Chiara Valentini [1977: 126] racconta l'evoluzione del grammelot di *Mistero buffo*, confermando che Fo ha cominciato a usare questo espediente durante la sua fortunatissima tournée in Francia nel 1973, proprio per superare le difficoltà della lingua. Dapprima ha creato il grammelot in cui Scapino, la maschera della Commedia dell'Arte ripresa da Molière, insegna al giovin signore come deve comportarsi un potente. Come deve vestirsi, camminare, gestire, come non deve mai alzare la voce, mai dare in escandescenze, senza mancare di colpire violentemente e poi, per difendersi, piangere con abilità. In seguito, ha continuato con altri grammelot, dopo aver verificato come questa tecnica, dove ormai l'ultima risorsa convenzionale, la parola, è abolita, gli permetteva di portare fino all'estremo limite le sue capacità espressive, ottenendo effetti comici esilaranti. È quel che succede nella *Difesa dello stupratore*, dove un celebre avvocato inglese riesce a far condannare dai giudici, invece che il ricco violentatore, la bella contadina violentata. E anche nel *Sogno dello Zanni*, dove Zanni, il prototipo di tutte le maschere della Commedia dell'Arte, il contadino sempre affamato e ridotto in miseria dalle prime speculazioni internazionali, si immagina di mangiare la gente che è lì intorno che lo ascolta, e poi di mangiare le montagne, di mangiare se stesso e anche Dio, se potesse.

3.4.1. *La fame dello Zanni* e gli altri grammelot di Dario Fo

Lo sketch intitolato *La fame dello Zanni* contiene il grammelot più conosciuto tra quelli inseriti in *Mistero buffo*. Inoltre questo pezzo inaugura la trasmissione televisiva di alcune commedie di Dario Fo, mandate in onda più di una volta a partire dal 1977. Questo fatto ha permesso una più ampia divulgazione del grammelot presso il grande pubblico.

Fo esordisce in questo frammento iniziale dello spettacolo, co-

municando l'argomento e la *fabula*⁸ della scena che avrebbe recitato in seguito. Spiega inoltre che la recitazione sarà: «in grammelot, cioè, la forma è il dialetto di Brescia, di Bergamo ...e via dicendo, però pochissimi sono i termini chiari, gli altri sono tutti inventati⁹». Segue lo sketch vero e proprio, recitato in questo miscuglio dialettale che rappresenta una delle attrattive principali del gioco comico, ma solo di tanto in tanto avviene un salto di qualità a livello del piano dell'espressione. Nel momento in cui il pluridialetto utilizzato fino a quel momento diventa solo più un riferimento vago, compare il grammelot vero e proprio, cioè un bisciaco inarticolato, interrotto, di tanto in tanto, da qualche espressione dialettale riconoscibile. Il continuo vocale si presenta composto prevalentemente da onomatopee e interiezioni, pertinenti al campo semantico culinario e digestivo, che costituisce l'argomento della scena.

Il *bricolage* dialettale dello Zanni fornisce in questo caso un bagaglio di fonemi da cui il grammelot trae la sua consistenza sonora, cioè una delle tante possibilità di *lingua di riferimento*. Infatti nello stesso repertorio di Fo esistono altri grammelot che assumono come lingua di riferimento l'inglese, come il *Grammelot dell'avvocato inglese* e il *Grammelot del tecnocrate americano*, o il francese, come il *Grammelot detto «di Scapino»*. Altri grammelot sono mimetici di eventi atmosferici e di versi di animali, come in *Johan Padan a la scoperta de le Americhe* e *La storia della tigre*. Il grammelot de *La fame dello Zanni* non è composto da parole appartenenti al miscuglio dialettale se non in minima parte. Dai dialetti esso mutua invece il sistema fonologico, i tratti prosodici e le curve melodiche della frase che caratterizzano le diverse intonazioni. Nel continuo sonoro le frasi, composte non da parole ma dallo sproloquio inarticolato, sono delimitate dall'inserzione di parole vere e proprie, appartenenti alla lingua di riferimento che noi chiameremo *parole chiave*. Si tratta per lo più, di modi di dire o di parole che sono passate nella consuetudine e che quindi risultano riconoscibili anche a chi non è pratico della lingua di riferimento.

⁸ La *fabula* è l'esposizione dei fatti principali di cui si compone un testo, espressa secondo un ordine logico e cronologico.

⁹ Il testo compare nella videoregistrazione di *Mistero buffo*.

3.4.2. Grammelot e dialetti

Lo spettatore di *Mistero buffo* si trova tuttavia di fronte a due fenomeni linguistici inusuali: l'uso del miscuglio pluridialeale e l'uso del grammelot. Probabilmente le spiegazioni di Fo precedenti alla recitazione de *La fame dello Zanni* non sono riuscite ad evitare che i due fenomeni si sovrapponevano a vantaggio del più evidente, ossia che il *bricolage* pluridialeale padano assumesse per qualcuno il nome di grammelot.

La celebrità del grammelot dello Zanni, che ha come lingua di riferimento il miscuglio pluridialeale, rispetto ad altri grammelot meno conosciuti, riferiti ad altre strutture linguistiche, ha consentito il persistere dell'equivoco sulla natura del grammelot, come si riscontra nello scritto di Folena. In realtà l'articolo di Folena determina le caratteristiche predominanti del grammelot, salvo stabilire la distinzione tra uso del *melange* pluridialeale e uso del grammelot vero e proprio, sicché le proprietà individuate, che andrebbero valutate distintamente, confluiscono in una definizione del grammelot che può essere valida solo se riferita a *La Fame dello Zanni*.

3.4.3. Scelte espressive e ideologia

Rileggendo il testo di Folena [1991: 119], balza all'occhio un'altra particolarità: l'allusione al grammelot come lingua giullaresca itinerante, proletaria e come «lingua di classe». Anche nel libro di Straniero [1978: 48] dialetti padani e grammelot sono presi in considerazione contemporaneamente e accomunati ideologicamente. Il ricorso al grammelot è considerato come una semplificazione globale del pensiero, mentre la predisposizione a tale scelta linguistica è valutata come espediente finalizzato ad una maggior razionalità espressiva, politicamente più adeguata. Puppa [1978: 98] segue lo stesso indirizzo critico. Individua una progressione nella mimesi iperrealistica del parlar basso, propria alla poetica di Fo, che esordisce con l'inserzione di parlate gergali e colloquiali, e termina con il grammelot. Questa prospettiva è giudicata come una strategia provocatrice verso la linea colta del teatro ufficiale. Tali posizioni sottolineano, dunque, la scelta di utilizzare il grammelot in funzione dell'ideologia che vi è collegata. Anche in questo caso si tratta di un'opzione linguistica ben precisa, inerente alla poetica di Fo ma non pertinente alla natura del grammelot.

Nella poetica di Dario Fo la scelta di testi, tecniche di recitazione e artifici espressivi, rappresenta una molteplicità di episodi appartenenti ad un'unica riflessione politica, come si è visto nei capitoli precedenti. Anche l'impiego del grammelot rientra ovviamente nella stessa organizzazione dello spazio semantico, ideologicamente ben definita. Tuttavia è necessario chiarire che, sebbene questo tipo di connotazione ideologica nei confronti del grammelot appartenga esclusivamente a Fo, non è attribuibile a tutti i suoi grammelot ma principalmente a quelli di *Mistero buffo*. Se si considera il grande successo dello spettacolo, le altre utilizzazioni di questo artificio espressivo sono passate in secondo piano, e si è creduto quindi che l'uso del grammelot e la sua connotazione ideologica fossero indistinguibili. Alla luce della testimonianza di Chancerel [1946: 47], citata precedentemente¹⁰ è bene scindere invece il grammelot dalle eventuali implicazioni ideologiche, che saranno piuttosto determinate dalle circostanze di enunciazione in cui quest'ultimo interviene.

Per evidenziare il processo che ha reso attendibile la determinazione di «lingua di classe», attribuita sia al grammelot, che ai dialetti padani, si può ipotizzare che, tanto l'elaborazione linguistica di *Mistero buffo*, quanto i testi critici che la riguardano, siano affetti da ciò che De Mauro e Lodi [1979: 13] hanno indicato come il «mito populistico del dialetto». Si tratta dell'abitudine, sorta dopo l'unificazione politica nazionale, di celebrare le lodi del dialetto come modo di parlare più autentico dell'italiano. Poiché il fascismo aveva dichiarato guerra ai dialetti, il mito del buon dialetto è diventato, per contrasto, prerogativa della sinistra, sicché l'uso del dialetto al posto dell'italiano assume la qualità di espressione particolarmente rivoluzionaria.

L'attribuzione al grammelot di caratteristiche ideologiche proprie ai dialetti, esalta i motivi di fondo del «mito populistico del dialetto». In qualità di linguaggio inventato che abolisce ogni regola grammaticale, divenendo facilmente comprensibile a tutti, il grammelot assume la connotazione di linguaggio rivoluzionario. Dalle spiegazioni a viva voce che precedono la recitazione dei brani di *Mistero buffo*, traspare la proiezione nel passato del mito del dialetto.

Per giustificare pienamente l'utilizzazione, Fo [1977: 19] si ri-

¹⁰ Nel paragrafo 3.2.

chiama alla tradizione giullaresca itinerante. Essendo il giullare un attore che recita davanti a spettatori di una vasta area geografica, egli crea un linguaggio composto da tanti dialetti con la possibilità di sostituire in ogni momento determinate parole. Quando non sa più quale termine scegliere per far capire qualche cosa, inserisce tre, quattro, cinque sinonimi, appartenenti a diversi dialetti. Tino Saffiotti [1990: 54] nella sua monografia sui giullari italiani sintetizza il concetto, designandolo come una *kvint* interregionale, strutturata in modo da favorire il più possibile la comprensione. La lingua giullaresca sarebbe quindi popolaristica e dialettale, con prestiti da altri dialetti e talvolta dalla lingua letteraria colta. La comprensibilità sarebbe facilitata anche dall'uso efficace della mimica. Inoltre, essendo il giullare abile a imitare le varietà linguistiche con cui viene a contatto, spesso ne trae spunto per una parodia delle parlate altrui.

Nelle scelte linguistiche del giullare, l'attenzione alle esigenze di comprensibilità rappresenta uno dei motivi della flessibilità e dell'apertura del piano espressivo [Saffiotti 1990: 123].

L'impiego del dialetto è collegato alla figura dell'attore itinerante fin dai tempi antichi. L'uso del pluridialealismo rappresenta inoltre una delle caratteristiche costitutive della tradizione orale. Tra le prove che l'epopea omerica è stata composta oralmente, prima di essere fissata nella forma scritta, è addotta quella che mette in evidenza la composizione del testo attraverso svariati dialetti. I testi omerici risultano composti da un insieme di arcaismi e da forme dialettali regionali, osservano Scholes e Kellogg [1966: 30], che risultano modelli di cui la tradizione si serve nel suo sforzo di rimanere contemporanea e immediatamente intelligibile. Il fenomeno del plurilinguismo ha interessato anche la storia letteraria italiana a fasi alterne. Tra il XV e il XVI secolo si fissano delle corrispondenze tra usi stilizzati della lingua e generi, che diventano normative anche sul piano dei contenuti. Il dialetto allora assume un tratto di rusticità e talvolta usi parodici; l'intreccio pluridialeale diventa inoltre di pertinenza teatrale fino alla Commedia dell'Arte [Paccagnella 1984: 17].

L'argomento dell'intelligibilità immediata rappresenta una delle motivazioni fondamentali addotte da Fo per sostenere la scelta del dialetto, ma la differenza tra la sua posizione e quella dell'attore itinerante del passato sta proprio nella possibilità di opzione dell'attore lombardo. Il pubblico, pressoché analfabeta, delle giullarate, per esempio, non era in grado di accedere alla letteratura e la rap-

presentazione di piazza costituiva uno dei suoi rari punti di accesso alla cultura. Nel caso di Fo, il ricorso ai dialetti, in gran parte usciti dalle consuetudini, per raggiungere anche chi non ha studiato, assume un valore simbolico, poiché negli ultimi decenni il pubblico italiano è stato sollecitato culturalmente in misura maggiore che non in passato, oltre a godere dell'unificazione linguistica effettiva. La scelta espressiva dialettale, per Fo ideologicamente motivata, è invece funzionale alla figura del giullare e del cantore antico, per i quali assume un ruolo necessario. Dario Fo trasporta questa situazione ai giorni nostri prediligendo per *Mistero buffo* un linguaggio povero ma diretto, in polemica verso un tipo di espressione retorica colta, lontana dalla sfera di azione della gente comune.

I requisiti ideologici, riguardanti l'uso del dialetto, evidenziati in precedenza, e presenti anche nel miscuglio pluridialeale di *Mistero buffo*, sono trasmessi al grammelot quando assume come linguaggio di riferimento il pluridialeto padano. Il grammelot si trasforma così in espressione elementare che si piega ai bisogni comunicativi dei poveri e degli illetterati, soppiantando anche il dialetto in qualità di mezzo espressivo alla portata di chiunque. L'esaltazione della comprensibilità del grammelot comporta un processo che Eco [1975: 364] nomina *dispositio ideologica*. Esso si realizza celando la premessa della necessità di utilizzare il miscuglio dialettale per farsi capire dal pubblico, autentica nel passato, in favore dell'altra premessa che comporta l'adesione alle classi popolari. La linearità dell'argomentazione ideologica è garantita dalla proiezione nel passato dell'atteggiamento politicizzato, attualmente connesso alla scelta del dialetto, parallelamente al trasferimento nel presente dell'esigenza di comprensibilità, che rendeva l'uso del dialetto necessario in passato. Il discorso ideologico che ne deriva è fondato sull'occultamento di uno scambio di proprietà. La necessità dei dialetti, reale in passato, viene sostituita da una scelta stilistica che si ipotizza giustificata già allora da una adesione ideologicamente motivata alle classi più povere. Viceversa, la politicizzazione presente viene rivestita dalla proprietà «esigenza di comprensibilità», che non è attualmente così pressante, perché il pubblico non è più formato da illetterati. Di conseguenza la necessità si trasferisce alle scelte stilistiche e i dialetti padani, così come il grammelot a base dialettale, vengono trasformati in lingua di classe.

Questo processo è indubbiamente da attribuire al clima politico degli anni in cui *Mistero buffo* si rappresentava per la prima volta

e la qualificazione di «lingua di classe» riguarda tanto i testi critici, quanto le allusioni dello stesso Fo in scena. Le opzioni espressive, come quelle politiche, ampiamente palesate durante gli spettacoli, creano comunque una sorta di complicità con il pubblico. La selezione di ogni mezzo espressivo è finalizzata allo scopo di raggiungere il massimo coinvolgimento degli spettatori. Per concludere è bene ribadire che queste riflessioni sulle connotazioni ideologiche del grammelot sono finalizzate unicamente a descrivere l'uso che se ne fa in *Mistero buffo*.

In un passato non così lontano, l'idea di una lingua di classe ha suggestionato le macchinose teorie di Marr [1933]. Il linguista sovietico, infatti, ipotizza l'avvento di una lingua unica, derivante dall'incrocio di tutte le lingue, in concomitanza con la vittoria finale del socialismo.

La teoria di Marr, formulata in una prima versione intorno al 1930, viene riveduta ed ampliata nel 1950. La tesi fondamentale, contenuta nella prima stesura, consiste nella definizione della lingua come *sovrastuttura* che evolve per «fasce», in funzione del cambiamento della base. Secondo questa idea, la lingua ha un carattere «di classe», piuttosto che un carattere nazionale. I proletari di nazionalità diverse si capirebbero più facilmente che non proletari e borghesi appartenenti alla stessa lingua nazionale. Tuttavia, le lingue nazionali, come le lingue di classe sono destinate a fondersi, nel futuro, in un'unica lingua. Nella seconda stesura della medesima teoria, viceversa, la lingua cessa di essere una sovrastuttura che progredisce per fasce, per diventare un fenomeno in evoluzione progressiva sotto l'influenza delle infrastrutture. Tale processo, per essere credibile, viene proiettato in un futuro piuttosto remoto, in modo da consentire la costituzione di una cultura unica, veicolata da una nuova lingua unica, generata da una stessa cultura socialista in versioni nazionali diversificate. Il cambiamento di rotta non è casuale ma è frutto di una controversia tra Marr e Stalin. Essendosi quest'ultimo accorto della portata del tutto utopica (nonché aberrante, come sottolinea Yaguello [1984: 104]) dei principi di Marr, Stalin confutò personalmente in uno studio linguistico¹¹ il carattere

¹¹ Il testo di Stalin è tradotto in italiano: *Il marxismo e la linguistica*, Feltrinelli, Milano, 1968, mentre un ampio repertorio di citazioni dei testi inediti di Marr sull'argomento dell'evoluzione per «fasce», e dell'utopia della nuova «lingua unica» della cultura socialista si trova in appendice a Yaguello [1984: 215 sg.].

di sovrastuttura della lingua. Bisogna comunque ricordare che, in un primo momento, Stalin, era affascinato dall'idea di una teoria che predicesse l'unificazione progressiva di tutte le lingue sotto l'effetto di determinati modi di vivere e di pensare. In seguito ne fece uno dei suoi cavalli di battaglia, consentendo al marxismo di divenire la corrente di pensiero predominante in campo linguistico a Mosca. Il successo di Marr durò a partire dal suo intervento al XVI Congresso del PCUS, nel 1930, fino al 1950, anno in cui Stalin respinse le utopie di Marr, che rischiavano di ridicolizzarlo davanti al mondo intero.

3.4.4. Il rapporto con il pubblico

Il rapporto con il pubblico negli spettacoli di Fo merita un esame particolare: la sua organizzazione si ispira in parte alla recitazione giullaresca. I testi di giullarate che ci sono rimasti, essendo il residuo di esecuzioni orali improvvisate, non hanno l'efficacia che potevano avere durante le rappresentazioni. Safiotti [1990: 138] ritiene che ogni messinscena giullaresca sia un *unicum*, così come ogni improvvisazione jazzistica, proprio perché spesso il cantore adatta il suo testo alla risposta dell'uditorio. Un brano poteva essere accorciato o allungato, insistendo su determinati particolari che ricevevano migliore accoglienza: questa è una delle caratteristiche strutturali della comunicazione orale.

Se esaminiamo le fonti cronologicamente più prossime a noi, troviamo nel varietà e nell'avanspettacolo delle forme rappresentative in cui si instaura una sorta di dialogo nel rapporto sala-scena. Meldolesi [1978: 198] precisa le principali proprietà di questa forma popolare di teatro, abbandonata da qualche decennio, che raccoglieva gran parte delle tecniche recitative tramandate fin dalla Commedia dell'Arte. Tenuti a improvvisare per far fronte agli imprevisti, gli attori del varietà diventano spesso autori di se stessi, osserva Meldolesi. Il testo letterario non ha tenuta per loro come supporto drammatico: se non esiste, essi lo inventano; se lo prendono a prestito, è per parodiarlo, o rimaneggiarlo a loro misura. Il rapporto con la scrittura passa attraverso lo spettatore, che ne favorisce l'evoluzione. Il pubblico ha voce in capitolo, si arroga il diritto di intervenire nello spettacolo, di modificarne il corso e l'attore coglie gli spunti sollecitando il proprio «senso dell'ascolto» sulla scena.

Nell'attenzione alle esigenze della sala, Meldolesi individua l'embrione di una comunicazione fondata sulla redistribuzione dei ruoli dell'attore e dello spettatore e una rimessa in discussione delle loro rispettive funzioni. Si può quindi sostenere che il rapporto sala-scena, proprio al teatro di varietà, costituisce una tra le fonti più immediate della tecnica recitativa di Fo.

La caratteristica di organizzare la rappresentazione teatrale stimolando il pubblico ad una partecipazione attiva a ciò che avviene sulla scena è un'abitudine diffusa negli spettacoli degli anni Sessanta e Settanta. Anche in *Mistero buffo* il pubblico è continuamente interpellato e coinvolto nel corso della recitazione, essendo costretto, suo malgrado, ad un tipo di attenzione diversa da quella di una normale rappresentazione di teatro di prosa. Benché la sua esecuzione non preveda momenti di interazione, al grammelot giova comunque che lo spettatore sia attivo durante lo spettacolo. Presentandosi come un linguaggio confuso nel testo vocale, questo tipo di espressione richiede l'attenzione dello spettatore per essere composta con gli altri strati espressivi, mimico e gestuale, allo scopo di pervenire ad un significato. Il coinvolgimento richiesto per decifrare il grammelot costituisce un invito più sottile a vegliare sullo spargimento di indizi utili alla comprensione dell'espressione confusa attuato dall'attore in scena: una scarsa partecipazione da parte dello spettatore non gli consentirà di seguire correttamente il corso degli eventi scenici.

3.5. Una definizione provvisoria del grammelot

Avendo spogliato il grammelot delle caratteristiche che assume esclusivamente nell'opera di Fo, si potranno ora evidenziare i requisiti necessari a definirne la natura, al di fuori da ogni realizzazione specifica. Tra gli attributi sottolineati nella gran parte delle citazioni, risulta comune alla quasi totalità di esse la designazione di «linguaggio inarticolato», benché ogni autore metta a fuoco una sfumatura diversa di questa proprietà. Folena, ad esempio, mette l'accento sull'aspetto gergale, definendo il grammelot «idioletto» e «lingua individuale extragrammaticale». Fo [1987: 9] e Valentini [1977: 126], pur usando altri termini, ne evidenziano anch'essi l'aspetto non convenzionale. Per Straniero [1978: 49] si tratta di una regressione verso la «pura articolazione sentimentale» del pro-

cesso del parlare. Fo [1987: 9] si riferisce anche all'onomatopea esaltando il potenziale mimetico del grammelot che, oltre ad appoggiarsi sulle sonorità della lingua di riferimento, può utilizzare anche un sonoro rumoristico in cui compaiono eventi atmosferici, naturali, e versi di animali.

Nonostante la caratteristica di linguaggio inarticolato porti a considerare di primo acchito il grammelot come qualche cosa di incomprensibile, un certo grado di convenzionalità, garantito da più fattori, permette una codificazione rudimentale. La ridondanza espressiva, per esempio, consente di supplire all'arbitrarietà del testo vocale. Un certo livello di codificazione del linguaggio gestuale, insieme ai tratti vocali soprasegmentali (l'intonazione e gli accenti tonali per esempio), salvaguardano la funzione comunicativa di questo linguaggio inventato. Questa particolarità è colta dalle definizioni del grammelot analizzate finora: il livello espressivo mimico-gestuale è osservato in sviluppo parallelo a quello sonoro. Il tratto rilevante, comune a tutti gli autori, è l'importanza del gesto come elemento adatto a dare un senso al testo verbale che, sul piano semantico, appare come un fattore di secondaria importanza. La definizione di idioletto sembra essere adatta al grammelot solo per quanto riguarda lo sviluppo di prerogative stilistiche individuali, poiché la sua apparente ambiguità non impedisce la funzione comunicativa. Fo [1987:9] sostiene infatti che il grammelot è in grado di trasmettere un intero discorso compiuto, con l'apporto di gesti, ritmi e sonorità particolari. Invece Saffioti [1990: 139], nell'indicare l'importanza del gesto, scrive che un buon mimo può fare tranquillamente a meno della comunicazione verbale o fare uso di suoni completamente privi di senso, come succede nel grammelot.

I requisiti distintivi del grammelot, ricavabili dalle descrizioni finora menzionate sono dunque i seguenti:

- il grammelot sul piano vocale è un linguaggio non convenzionale e non articolato in parole
- è composto inoltre di un livello espressivo mimico-gestuale, che si svolge parallelamente a quello sonoro e contribuisce alla semantizzazione del parametro verbale, rimediando all'arbitrarietà di quest'ultimo.
- il livello vocale è dotato di una componente mimetica riferita ad una lingua esistente, nonché a rumori, eventi atmosferici, versi di animali e così via

Queste definizioni del grammelot, rappresentano quanto si

può ricavare dalle brevi, e in qualche caso discordi, testimonianze che si sono considerate finora. Attraverso ulteriori spunti di riflessione, che saranno proposti nei paragrafi successivi, si tenterà in seguito di organizzare una definizione più completa che renda ragione di alcune caratteristiche del grammelot non ancora evidenti. Poiché il grammelot di *Mistero buffo* rappresenta il punto di riferimento più immediato e più conosciuto a cui attingere preziose informazioni sulla realizzazione del nostro linguaggio teatrale inventato, si insisterà nei paragrafi successivi su questo oggetto di analisi privilegiato, finché tale connessione non finisca di fornire informazioni utili. Nel paragrafo che segue si cercherà di evidenziare qualche ulteriore elemento connaturato al grammelot, attraverso il confronto con le tecniche di trasmissione della cultura orale.

3.6. Influenza di alcune consuetudini della cultura orale riscontrabile nel grammelot

Uno degli assunti fondamentali de *La galassia Gutenberg* di Marshall McLuhan¹² consiste nell'affermare che la cultura orale si fonda su una percezione di tipo uditivo e tattile. Nelle culture alfabetizzate, invece, prevale una strutturazione visiva della conoscenza, accentuata in epoca moderna dall'invenzione della stampa. Recentemente, l'uso di alcuni *media*, diffusi in seguito alla tecnologia elettronica, favorirebbe una rinnovata importanza del «mondo dell'orecchio». Nel grammelot persistono invece alcune situazioni percettive simili a quelle che contraddistinguono le culture orali, in particolar modo se si considerano le sollecitazioni a cui è sottoposto lo spettatore. Si passerà ora al confronto tra i livelli percettivi auspicati da McLuhan e le circostanze di enunciazione del grammelot, per verificare fino a che punto la struttura del testo che lo costituisce e l'organizzazione della percezione sono effettivamente influenzati dalla tradizione orale. Attraverso il paragone con i procedimenti connessi all'oralità, inoltre, iniziano a delinearsi alcuni meccanismi inerenti al grammelot che, in seguito, saranno oggetto di analisi.

¹² McLuhan [1962: 68].

3.6.1. Gli spunti percettivi

Si è affermato che le possibilità espressive del grammelot si appoggiano in gran parte sul parametro mimico-gestuale, determinando la predominanza dello stimolo visivo. Il parametro vocale ne risulta, di conseguenza, banalizzato. Se questo fenomeno è evidente nel grammelot di Dario Fo, se ne è ipotizzata la presenza anche nella recitazione giullaresca in quanto depositaria, per un certo periodo di tempo, della tradizione dell'espressione non verbale [Safiotti 1990: 139]. Il valore dell'elemento visuale, scrive Safiotti [1990: 156], si manifesta attraverso l'esistenza di formule e di modi cinesici sottostanti a tale forma di comunicazione. Ong [1982: 100] osserva che l'espressione orale non esiste mai in un contesto puramente verbale, come invece accade per la parola scritta. L'espressione orale è sempre la modificazione di uno stato esistenziale complessivo che impegna tutto il corpo. Nell'espressione orale, specialmente se pubblica, l'immobilità assoluta è già di per sé un gesto significativo.

Nella recitazione improvvisata dal cantore dell'epopea omerica, il gesto e il movimento del corpo, specifici alla tradizione orale, acquisiscono il ritmo della danza, che si trasforma in tecnica mnemonica. Havelock [1973: 78] considera l'ipotesi che, a prescindere dal piacere inconscio procurato dai movimenti ritmici del corpo, la *mousiké* come «tecnica» riconosciuta, fosse una complicata conversione finalizzata a produrre movimenti e riflessi tali da aiutare la registrazione e il ricordo del discorso significativo. La melodia e la danza servono quindi alla conservazione dell'enunciato e, nella fase orale della civiltà, non vengono quasi mai praticate per se stesse. Anche la memorizzazione del movimento melodico del canto gregoriano, prima che quest'ultimo sia fissato in codificazioni scritte (intorno al X o XI secolo) passa attraverso una complessa codificazione gestuale, la chironomia, di cui recentemente si è tentata la ricostruzione attraverso le testimonianze che ci sono rimaste.

In un artificio recitativo come il grammelot il tessuto sonoro, presentandosi come linguaggio confuso, è apparentemente meno significativo, ma il suo ruolo non è puramente accessorio. Il ritmo dell'azione è imposto dalla catena parlata, benché il gesto acquisti inevitabilmente risalto, essendo più facilmente decifrabile grazie ad una tacita codificazione già nota in passato. In riferimento al ruolo

memorativo del movimento corporeo nel canto dell'epopea omerica, si può affermare che una consuetudine analoga compete anche al grammelot. La frammentazione della sequenza di movimenti del corpo in quadri gestuali che si susseguono, può servire da campione per fissare nella memoria dell'attore le intonazioni adatte al contesto narrativo. Ma, al momento dell'esecuzione, è la catena vocale, scandita dalle curve melodiche delle intonazioni, a imporre il ritmo alla recitazione.

La percezione dei due livelli, visivo e uditivo, sembra inoltre essere mediata da fattori culturali. Mc Luhan [1962: 68] cita la realizzazione di filmati didattici rivolti ad un pubblico analfabeta, in cui «la storia veniva raccontata a gesti e i gesti erano complessi e precisi». L'operazione si rivela di portata limitata, vista la preponderanza della componente visiva del filmato, rispetto alle consuetudini percettive di spettatori appartenenti ad una cultura orale, quindi a prevalenza sensoria audio-tattile.

Nel grammelot le diverse intonazioni e gli altri tratti sopra-segmentali forniscono una possibilità di suddividere il *continuum* vocale. Il gesto è più appariscente, assume rilievo, complessità e precisione maggiori, in confronto alla semplificazione del testo vocale. La gestualità semantizza il sonoro ma acquista efficacia espressiva attraverso l'intonazione e l'interiezione. L'elemento visivo e quello uditivo si rafforzano a vicenda. Per attribuire un significato all'evento spettacolare in grammelot lo spettatore è costretto ad adattarsi alla dinamica dell'elemento sonoro. Il ritmo dell'azione è imposto dalla catena parlata, il codice gestuale insegue il sonoro, formando quadri mimico-gestuali da decodificare progressivamente. Il pubblico è obbligato ad assistere «attivamente» allo spettacolo, per combinare i vari strati espressivi, sebbene non sia educato a tale coinvolgimento. La risata e l'applauso sono i dispositivi consoni alla verifica del successo di questa operazione comunicativa. Fo [1987: 85] afferma che quanto più c'è semplicità e chiarezza nei gesti che accompagnano il grammelot, tanto più è possibile la comprensione del discorso. La chiave di esposizione del grammelot consiste in una progressione attraverso proposizioni tematiche, come «l'aquila vola a cerchio nel cielo» o «il cane abbaia e ringhia», che bisogna trasmettere in modo preciso e pulito.

La composizione dell'espressività gestuale emergente dalla descrizione di Fo conferma l'ipotesi di un procedimento per stadi

progressivi, organizzati come *frames*¹³. Si tratta di una serie di enunciati mimico-vocali a sé stanti e conseguenti, che acquista significato solo se considerata complessivamente. Un'evoluzione simile a questa costituisce anche l'atteggiamento che consentirà allo spettatore di dare un senso alla recitazione in grammelot, procedendo, in questo caso, per stadi interpretativi progressivi.

3.6.2. Suddivisione del testo sonoro del grammelot per schemi melodici

Nell'uso dell'intonazione come strumento semantico, si manifesta un altro requisito presente nella tradizione orale. Mc Luhan [1962: 306] afferma a questo proposito che non solo la simultaneità dei significati deve scomparire con il passaggio da una cultura orale ad una visiva, ma anche la pronuncia e l'intonazione sono appiattite al massimo grado possibile. L'inflessione è naturale in una cultura orale o auditiva, in quanto essa è una forma di simultaneità. La cultura dell'alfabeto fonetico ha una forte tendenza a ridurre l'inflessione a favore della grammatica posizionale visiva. L'accentuazione visiva, scrive ancora Mc Luhan, si presenta come movimento verso l'espressione di un rapporto attraverso singole parole.

Alcune di queste caratteristiche, presenti anche nel testo del grammelot, ribadiscono l'ipotesi di un valore specifico della sua manifestazione sonora. L'assenza di parole gioca inoltre a favore dell'importanza delle intonazioni, che rappresentano una possibilità di individuare delle sequenze sonore nel *continuum* inarticolato.

Proviamo ora ad applicare al grammelot il procedimento compositivo dei poeti della tradizione orale che Havelock [1973: 78] nomina «principio di variazione nell'identico» nell'applicazione allo schema metrico dell'epopea omerica. La tecnica orale della composizione in versi, che fu analizzata anche da Milman Parry¹⁴

¹³ Letteralmente: cornici. Il termine viene utilizzato secondo il significato proposto da Bateson [1955] e Goffman [1974], nel senso di quadro interpretativo che, sovrapposto ad una situazione concreta in atto, ha il fine di renderla comprensibile.

¹⁴ In «Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I: Homer and Homeric Style», *HSCP*, 1930, pp. 41-147.

può considerarsi composta da svariati meccanismi. Per incominciare esiste uno schema puramente metrico in virtù del quale versi successivi, di durata uniforme, possono comporsi in sezioni metriche intercambiabili. In secondo luogo, c'è un vasto repertorio di combinazioni verbali o *formule* di lunghezza e sintassi variabile, ritmicamente configurate, in modo da adattarsi a sezioni del verso. Esse sono composte a loro volta da parti metriche intercambiabili, disposte in modo che, combinando formule differenti, ovvero parti di formule differenti, il poeta può modificare la propria sintassi senza modificare il metro. La sua arte quindi consiste in una incessante distribuzione di variabili laddove la variazione è però confinata in limiti rigorosi e le possibilità verbali, sia pure estese, sono in ultima analisi, finite. Ovvero, in termini semantici, si può dire che le possibilità di variazione del significato e di modifica dell'enunciato, sono anch'esse a lungo andare finite.

Se supponiamo di astrarre il verso dalle parole e dalle formule ricorrenti che lo compongono, suggerisce ancora Havelock [1973: 121], immaginiamo che chi parla istituisca un sistema parallelo di ripetizione concernente il solo suono, senza riferimento al significato. Questo diventa il suo schema metrico, le cui unità di ripetizione sono duplici: il piede o battuta e il verso. Il metro si suddivide in versi di durata costante: sono come lente ondulazioni regolari, ciascuna delle quali a sua volta si compone di uno schema interno di increspature di due lunghezze d'onda diverse. L'effetto metrico è quello di una variazione nell'identico; la memoria ritmica si ripete costantemente e l'onere principale della pura ripetizione, di cui la memoria necessita come di un puntello, è trasferito allo schema metrico, privo di significato, che viene ritenuto tenacemente nella memoria.

Questo stesso criterio, che Havelock ha evidenziato nel metodo compositivo dei cantori omerici, si può trasporre al grammelot, sostituendo allo schema metrico le cadenze ritmico-melodiche appartenenti all'intonazione della lingua di riferimento. La funzione memorativa viene meno nel grammelot, poiché esso non comporta la recitazione di versi dal senso compiuto, la memoria dell'attore si concentrerà piuttosto sul sistema fonologico della lingua di riferimento. Le sequenze disordinate di fonemi troveranno quindi una sede nel «contenitore» costituito dalle intonazioni caratteristiche di quest'ultima. Naturalmente, le possibilità combinatorie sono molto più estese che non nella composizione formulaica del cantore

antico, non esistendo la costrizione della combinazione in parole, ma solo in sillabe.

Scholes e Kellogg [1966: 31] si esprimono sul processo di formazione del verso presso i cantori antichi, introducendo il concetto di schema astratto. Anche le loro osservazioni forniscono un oggetto di riflessione sul funzionamento del grammelot. Gli elementi di base di una tradizione poetica orale, scrivono Scholes e Kellogg, non sono le formule fisse, che costituiscono tuttavia il segno distintivo della poesia composta oralmente. Essi sono invece gli schemi astratti, sul modello dei quali i cantori possono produrne delle nuove. A questo livello, la tradizione pare consistere di una *grammatica*, piuttosto che di una serie di elementi fissi. È una grammatica che si sovrappone alla grammatica normale della lingua parlata, ma, come questa, essa viene appresa al di sotto del livello di coscienza e implica profonde restrizioni sia sulla percezione che sulla concettualizzazione del mondo esterno.

Prescindendo dalla più specifica applicazione alla tecnica compositiva formulaica, se si applica al grammelot lo stesso procedimento descritto da Scholes e Kellogg, ne risulta che l'attore assorbe la *grammatica* secondaria dalla lingua di riferimento. Nella recitazione in grammelot è senz'altro più rilevante lo schema fonologico della lingua di riferimento, ma anche le caratteristiche della lingua originaria dell'attore sono percepibili¹⁵, per certi versi. Lo schema astratto, ricavabile dalla struttura del linguaggio di riferimento, consiste nell'insieme di tratti prosodici, tra cui il fenomeno più evidente risulta l'intonazione della frase. Quest'ultima assume curve melodiche caratteristiche a seconda della lingua a cui allude, costituendo una specie di contenitore ritmico e musicale, paragonabile al verso poetico, se si vuole, ma privo di costrizioni quantitative. Un elemento musicale paragonabile alla curva melodica dell'intonazione è il canone, a causa della sua caratteristica ripetitività, comune anche all'intonazione, benché non in modo così inflessibile. Mentre il canone si ripete all'interno della frase musicale in forma ritmicamente e melodicamente inflessibile, l'intonazione si comporta come un contenitore, definito melodicamente ma elastico ritmicamente, allo scopo di contenere un numero variabile di parole. Nel caso del grammelot, il contenuto della curva melodica

¹⁵ Cfr. 4.1.2.

non è costituito da parole, bensì da una combinazione arbitraria e confusa di fonemi, appartenenti alla lingua di riferimento. Lo schema sonoro, che si ripete delimitando sequenze di fonemi, è suscettibile di variazioni tonali, motivate dal contesto narrativo, purché lo schema resti riconoscibile. Essendo il continuo sonoro inarticolato, la curva melodica dell'intonazione rappresenta, come si è già detto, la possibilità di ottenere una segmentazione nel testo vocale del grammelot. Anche il fatto che il procedimento per schemi astratti individuato da Scholes e Kellogg comporti la restrizione della concettualizzazione del mondo esterno, si produce per certi versi nel grammelot. Infatti lo schema sonoro del grammelot si sviluppa attraverso un testo vocale inarticolato che si appoggia sullo strato gestuale. La codificazione debole che questi due strumenti espressivi posseggono comporta inevitabilmente possibilità di concettualizzazione molto limitate.

Nella cronaca teatrale settecentesca dei fratelli Parfaict [1743: 101]¹⁶ si trova l'anello di congiunzione tra la composizione per «schemi astratti» e il grammelot odierno. Nella parodia alle tragedie in versi di De Crebillon, *Atrée* e *Thieste*, realizzata dagli attori *forains* alla fiera di Saint Laurent di Parigi nel 1709 i *forains* non imitavano solo i personaggi rappresentati dagli attori della Comédie Française, ma copiavano anche i loro gesti e il suono delle loro voci. Questo modo di ritrarli, riferiscono i Parfaict, si realizzava pronunciando con toni tragici parole senza senso che si misuravano come i versi Alessandrini. La contraffazione della recitazione colta della Comédie française consisteva quindi nella riproduzione di uno schema metrico. In questo caso la lingua di riferimento è il francese colto, con il suo sistema fonologico e le sue intonazioni, ma il contenitore ritmico-melodico è rappresentato dal verso alessandrino. Quest'ultimo imponeva una serie di restrizioni, sia alle sequenze di fonemi, che alle curve melodiche del francese, sottomettendo il continuo vocale inarticolato¹⁷ alle convenzioni recitative del periodo. È interessante comunque notare che in questo caso si verifica l'astrazione del verso dalle componenti verbali che lo costituiscono, come auspica Havelock nell'ipotesi del principio

¹⁶ Cfr. 24.

¹⁷ I Parfaict parlano di «parole senza senso» ma si può ipotizzare di interpretare questa definizione come se si trattasse di un susseguirsi di fonemi francesi, articolati arbitrariamente o, molto più probabilmente, inarticolati.

di variazione nell'identico.

Ritroviamo le schematizzazioni individuate nei procedimenti specifici alla tradizione orale dei cantori e alla recitazione dei *forains* nel principio compositivo del grammelot, rispetto alla manipolazione della lingua di riferimento. Fo [1987: 83] scrive che, per eseguire un racconto in grammelot, bisogna possedere una specie di bagaglio degli stereotipi sonori e tonali più evidenti di una lingua e aver chiari il ritmo e le cadenze proprie dell'idioma a cui si vuole alludere. Se si prende una *koiné* pseudo siciliano-calabrese, e su questa sequenza di sonorità si costruisce un grammelot, è ovvio che non si possono esporre i dialoghi al completo, ma solo accennarli, farli indovinare. Ogni tanto nello sproloquio, ci si deve preoccupare di inserire termini facilmente percepibili per la comprensione logica del discorso. Il momento *clou* di questo lungo discorso confuso è il raccordo con la parola giusta e specifica che si stabilisce come parola chiave.

In questo processo creativo emerge un ulteriore elemento rispetto allo sviluppo per schemi astratti: l'inserimento delle *parole chiave*. Questo accorgimento, oltre a fornire allo spettatore un altro elemento utile alla segmentazione del continuo vocale, contribuisce all'individuazione del *topic*¹⁸ intorno al quale si delinea la sequenza sonora.

3.6.3. Tradizione orale e scrittura teatrale

Gli argomenti trattati precedentemente propongono una riflessione sul tema della manifestazione dei modi espressivi della tradizione orale in ambienti culturali che hanno interiorizzato la scrittura. Se nel grammelot di Dario Fo si possono individuare numerose caratteristiche connesse alla cultura orale, come quelle di cui si è trattato, bisogna ricordare che si tratta di procedimenti che, in questo caso, si trovano collegati ad un testo letterario fisso, benché suscettibile di oscillazioni legate all'improvvisazione. Non siamo infatti abituati a considerare che qualsiasi testimonianza scritta di una tradizione spettacolare non rende giustizia agli antichi processi compositivi. Qualche traccia ce ne è rimasta grazie alla memoria di tec-

¹⁸ Cfr. nota 16 cap. 4.

niche tramandate oralmente di generazione in generazione. Altre particolarità emergono da minuziose ricerche filologiche.

Percorrendo questi due settori di indagine Scholes e Kellogg [1966: 27] ricostruiscono nei dettagli la *performance* del cantore omerico. Secondo le loro ricerche, il cantore dipenderebbe totalmente dalla sua tradizione. Le trame che egli impara, i vari episodi con cui le elabora, e perfino le espressioni con cui costruisce i suoi versi sono tradizionali e soprattutto *formulaici*¹⁹. Il testo che egli compone o memorizza non è un testo fisso. Ogni *performance* è un atto creativo a sé stante. Fino a quando, di fatto, egli non canta un poema narrativo, quel canto non esiste, se non come un canto potenziale tra altri infiniti nell'apparato astratto della tradizione del cantore. Così, inversamente, quando il canto è finito, esso cessa di esistere.

Alcune tra le particolarità formali sopra delineate, presumibilmente valide anche per un certo tipo di recitazione giullaresca che non si appoggia alla scrittura, si presentano con qualche modificazione negli spettacoli in grammelot di Fo. Nel grammelot infatti possiamo trovare qualche segno dell'elaborazione secondo lo schema formulaico, se consideriamo l'aggiustamento delle sequenze sonore in proposizioni composte di fonemi che non sono mai esattamente gli stessi, ma che si ordinano nella curva melodica della frase. Quest'ultima ha una rudimentale struttura semantica che può essere trasmessa, anche se l'improvvisazione vocale non rispetta che in parte l'assetto melodico e l'ordine dei moduli sonori che compongono le diverse unità semantiche. Le rappresentazioni in grammelot sono quindi anch'esse dei pezzi unici, poiché l'improvvisazione e l'interazione con il pubblico modellano il testo ad ogni replica.

Per quanto riguarda la presenza di un testo scritto parallelo agli episodi in grammelot²⁰, nelle rappresentazioni di Dario Fo la fonte più prossima è da cercare nella lezione dei comici dell'Arte. Il canovaccio della Commedia dell'Arte fissa gli avvenimenti principali che si metteranno in scena durante lo spettacolo. I dialoghi sono

¹⁹ Esse si basano su alcune sequenze ritmiche, semantiche o narrative fisse dette *formule* (cfr. Milman Parry *op. cit.* pp. 41-73) che è stato il primo a proporre tale ipotesi, confermata in seguito da altre ricerche.

²⁰ Il grammelot, essendo vincolato all'improvvisazione e alla combinazione confusa di fonemi imprecisati, non può essere fissato in forma scritta.

improvvisati, ma ogni scena ha una struttura precedentemente fissata alla quale all'ultimo momento si può decidere se agganciare o sottrarre determinati episodi. Poiché i canovacci della Commedia dell'Arte sono destinati ad una sola compagnia, la loro scrittura è praticamente in codice, comprensibile spesso solo dagli attori che ne fanno parte. Gli scenari che ci restano contengono alcuni frammenti indecifrabili: si tratta infatti di segnali che significano istruzioni ovvie per gli attori che le possiedono grazie ad un sapere proprio ad ogni singolo carattere, tramandato oralmente di generazione in generazione. Uno spettacolo come *Mistero buffo*, pur essendo in gran parte determinato dall'improvvisazione, consiste invece, in una larghissima percentuale, di un testo scritto ben determinato, tanto è vero che chiunque può comprare il libro che ne contiene la forma compiuta e qualsiasi compagnia teatrale può, volendo, metterlo in scena. Si può quindi affermare che il grammelot, pur conservando nella forma parecchi elementi che si richiamano alla tradizione orale, si inserisce in eventi spettacolari in cui altri dettagli connessi all'oralità vengono meno, poiché nel tempo è subentrata progressivamente l'utilizzazione della scrittura teatrale.

3.6.4. Ruolo culturale del cantore ed esigenze del pubblico

Il poeta-cantore, così come il giullare, ricopriva nel passato un importante ruolo culturale. In *Mistero buffo* si intravede l'aspirazione di Fo a ricalcare la medesima funzione nel contesto sociale e politico degli anni in cui compare questo spettacolo, senonché ai nostri giorni è necessario creare una serie di presupposti che in passato erano impliciti. Per confrontare la circostanza di enunciazione della *performance* del cantore antico con le aspirazioni attuali di ricalcare il ruolo, cercheremo ora di ricostruire le sue funzioni sociali.

Havelock [1973: 79] sostiene che il cantore omerico utilizzava formule che esprimevano un contenuto giuridico e storico, religioso e tecnologico, nelle forme in cui questi argomenti erano conosciuti dalla sua società. La sua arte aveva quindi un aspetto centrale e funzionale. Essa esercitava sull'educazione e sul governo un controllo che andò perduto non appena l'istruzione alfabetica venne messa al servizio del potere politico. Il ruolo del cantore balcanico, epigono di questa consuetudine, si è ridotto invece da gran tempo a quello di narratore di storie. Tra il poeta e il pubblico si stabiliva

quindi una profonda complicità, sostengono Scholes e Kellogg [1966: 64], poiché sia il narratore che il pubblico conoscevano i personaggi della storia come forse non avrebbero potuto mai conoscersi tra loro o addirittura conoscere se stessi. La posizione del poeta-cantore nella società pre-alfabetica riassume in un'unica figura una serie di ruoli culturali che, nelle fasi successive all'introduzione della scrittura e, in seguito, della scrittura tipografica, verranno assunti da svariati individui o istituzioni, che ripartiscono il sapere in discipline progressivamente sempre più specializzate. Il cantore, era un'autorità culturale, ma in un senso diverso da quello attuale. Il fine principale della sua rappresentazione non era creativo, ma aggregativo e memorativo: egli conservava la memoria storica di una popolazione.

È possibile osservare che il ruolo culturale del poeta-cantore nella società pre-alfabetica, è ancora in parte presente nella figura del giullare medievale. Safiotti [1990: 156] sostiene che la poesia giullaresca non possiede valore come fatto estetico, in quanto la formalizzazione verbale, nello stile formulare e modulare tipico della comunicazione orale, corrisponderebbe a mnemotecniche che hanno appunto la funzione di conservare e tramandare una cultura quasi del tutto orale. Infatti, la scrittura nel Medio Evo è spiccatamente elitaria ed è quindi inevitabile che i contenuti delle narrazioni del cantore-poeta abbiano ancora un valore enciclopedico (cioè staticamente definito) del sapere, diffuso attraverso l'arte del parlare-ascoltare e non del leggere-scrivere. Nel momento in cui la gestione della cultura passa a un'élite che sa leggere e scrivere si riduce anche l'autorevolezza del ruolo del cantore orale, sicché la figura del giullare itinerante medievale si presuppone generalmente essere rivolta ad un pubblico illetterato e popolare, fatto che non sempre è vero. È comunque a questo modello che s'ispira direttamente la reinvenzione della figura del giullare operata da Fo in *Mistero buffo*.

Approfittando del particolare momento politico in cui appare una sensibilizzazione e responsabilizzazione delle classi sociali subalterne, alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta, Fo trasferisce metaforicamente nell'attore di *Mistero buffo* la figura del giullare nell'atto di fornire ad una società una coscienza e una memoria storica. Anche in questo atteggiamento, nulla di nuovo sotto il sole. Havelock [1973: 100] rintraccia nella mansione dell'acdo la qualità di narratore della storia e del comportamen-

to degli antenati come modello per il tempo presente. Aggiunge inoltre che ciò non garantisce che il passato venga accuratamente registrato e conservato. Al contrario, la confusione tra tempo trascorso e tempo presente garantisce che il passato venga lentamente ma continuamente contaminato col presente, man mano che le consuetudini orali a poco a poco si modificano. La stessa labilità dei confini tra il passato e il presente, tra l'allusione al fatto reale e l'episodio inventato, è presente su tutta l'opera di Fo e, in particolare, su *Mistero buffo* attirando spesso pesanti polemiche della critica su testi che sono invece concepiti secondo una logica diversa dal rigore filologico tipico della mentalità alfabetica.

In *Mistero buffo* passato e presente convivono in una contaminazione a scopo didattico. Tuttavia, poiché non esiste più come in passato una condivisione di temi e di valori che costituiscano un patrimonio culturale comune, la comunicazione dell'argomento della scena prima della recitazione (e principalmente della recitazione in grammelot) è più che mai necessaria per poter stabilire delle premesse valide per l'attore come per lo spettatore. In questo frammento di spettacolo si ricreano i presupposti di una partecipazione all'evento, sulla base di tradizioni popolari di origini remote, allo scopo di produrre una sorta di complicità tra attore e pubblico. Le trame tradizionali vengono collegate al presente grazie ad un'affinità tematica e ad una deformazione comica grottesca.

3.6.5. L'interazione con il pubblico

Un aspetto fondamentale di qualsiasi pubblico letterato è la profonda accettazione del ruolo di consumatori passivi in presenza di un libro o di un film, scrive McLuhan [1962: 68]. Con questa realtà non facile, riferibile anche al campo teatrale, la recitazione di Fo si misura ad ogni rappresentazione. S'impone quindi la necessità di ricreare artificialmente una situazione di complicità tra lo spettatore, comodamente adagiato sulla sua poltrona, e l'attore che agisce sulla scena. Dispositivi come l'uso del dialetto, del gergo e del grammelot nel genere comico, producono un ammiccamento d'intesa tra attore e pubblico, come se questo parlare in codice fosse un segreto per pochi iniziati. Anche questa ricerca di una convenzione da stabilirsi ogni sera tra sala e scena è tratto da un'abitudine tipica della tradizione orale. L'originalità narrativa, sostiene Ong

[1982: 71], non sta tanto nell'inventare nuove storie, ma nel creare una particolare interazione col pubblico, poiché nelle culture orali lo spettatore dev'essere portato a reagire spesso in maniera vivace.

Anche negli spettacoli di Dario Fo il pubblico conferma una vocazione alla passività, imponendo all'attore lombardo un *tour de force* in cui deve provocare direttamente gli spettatori e creare dei piccoli incidenti per ottenere momenti di interazione con la platea che nell'autentica tradizione orale non ha bisogno di essere sollecitata. Indipendentemente dalla riluttanza o meno del pubblico alla partecipazione, *Mistero buffo* comporta parti in cui il dialogo sala-scena non è ammesso, come per esempio i brani recitati in grammelot. L'introduzione all'argomento del testo rappresenta invece un momento più aperto all'intervento esterno, benché qualsiasi tipo di intromissione non incida sull'evoluzione dell'intreccio dei vari episodi. In effetti in questa fase Fo cerca di tastare il terreno, di predisporre lo spettatore ad un atteggiamento interpretativo attivo, indispensabile per affrontare i pezzi in grammelot. Ogni recitazione in grammelot consiste infatti in una nuova *invenzione di codice*, che viene prodotta dalla collaborazione di attore e spettatore. Lo spettatore passivo, che non coopera all'interpretazione, non capisce il grammelot. Allo stesso modo, l'attore che non dissemina la sua creazione linguistica in grammelot di indizi che favoriscano il ritrovamento di un percorso di senso, produce un idioletto impenetrabile. Per capire meglio come si delinea questa interazione è necessario scrutare attentamente le modalità espressive del grammelot, per poter stabilire le caratteristiche che gli consentono di trasformarsi da espressione ambigua in processo comunicativo dalle caratteristiche singolari. Questa è la linea di indagine che ci proponiamo di seguire nel capitolo che segue.

4. Il grammelot: invenzione e interpretazione

4.0. Introduzione

Nel capitolo precedente abbiamo eliminato alcune ambiguità che influenzavano la definizione del grammelot. L'osservazione della sua natura inizierà quindi nei paragrafi che seguono e si fonderà su alcuni parametri semiotici. Sarà considerata dapprima la composizione del piano dell'espressione del grammelot. Successivamente, per quanto riguarda la composizione del piano del contenuto, saranno messi in evidenza gli espedienti che consentono l'attribuzione di un senso a questo singolare linguaggio teatrale senza parole. Il grammelot presenta le caratteristiche di un codice in formazione: la correlazione tra gli elementi del piano dell'espressione e quelli del piano del contenuto non si realizza tra unità ben distinte, come avviene normalmente in una lingua, ma attraverso una messa in relazione di segmenti del piano dell'espressione con porzioni non ben definite del piano del contenuto. Si esamineranno quindi i processi che permettono la realizzazione di una funzione segnica in queste condizioni complesse. L'intento di questo tipo di operazione è quello di osservare la trasformazione del grammelot da miscuglio informe di sonorità, quale si presenta di primo acchito, in artificio teatrale di successo.

4.1. Il piano dell'espressione del grammelot

Prendendo in esame la manifestazione sonora del grammelot, si nota che la sua forma dell'espressione non è conforme ad una lin-

gua naturale. Il sonoro è costituito, infatti, da un *continuum* vocale non segmentato in parole, sicché il grammelot non possiede alcun inventario lessicale, né una sintassi. Anche la sua composizione fonetica non segue alcuna convenzione stabile. Il grammelot presenta inoltre una sostanza dell'espressione mimico-gestuale, che si delinea parallelamente allo strato vocale. La gestualità si sviluppa invece secondo la tacita convenzione che sostiene i codici cinesi.

4.1.1. La sostanza dell'espressione sonora: selezione dei fonemi nel grammelot

Una lingua adotta normalmente una serie di suoni che contribuiscono a definire il suo sistema fonologico, selezionandoli tra le innumerevoli possibilità dell'apparato fonatorio umano. Nel caso del grammelot, non esiste un elenco finito di fonemi che gli sia proprio, perché, di volta in volta, i differenti grammelot si pongono in rapporto mimetico nei confronti di una lingua naturale. Esistono anche grammelot che imitano situazioni emozionali foneticamente convenzionalizzate¹ o eventi naturali. Altri grammelot prendono spunto da gerghi, parlate caratteristiche di determinati ambienti o ceti sociali, dialetti e miscugli dialettali, come succede in *Mistero buffo*. Ogni evento linguistico, pseudolinguistico o rumoristico, caratterizzato da intonazioni, accenti e composizione fonetica convenzionale in una determinata cultura, è suscettibile di essere ridotto allo stato di grammelot. In tal caso quest'ultimo acquisisce lo statuto fonetico della tipologia espressiva in questione, deformandolo. Si denominerà pertanto *lingua di riferimento* il sistema fonologico al quale attinge la sostanza dell'espressione sonora del grammelot, benché, in determinate occasioni il termine potrà apparire meno appropriato che in altre, soprattutto se la lingua di riferimento non è una lingua naturale.

Il rapporto parassitario che il grammelot instaura con una lingua di riferimento, si svolge, in realtà, a livello molto superficiale. Il procedimento di selezione dei fonemi nel grammelot non è regolare: esso segue in parte la conformazione sonora della lingua di riferimento e in parte vi aggiunge suoni imprevedibili, determina-

¹ Cfr. il testo di Chancier [1946: 47], citato in 3.2.

ti dalle circostanze di enunciazione e dal contesto narrativo, che a prima vista sembrano costituire un elemento ridondante di sfondo. Questo amalgama di fonemi determina in un solo enunciato la presenza di almeno tre casi distinti di motivazione fonica², che saranno ora esaminati.

Il primo, come si è già detto, è prodotto dall'atteggiamento mimetico rispetto al sistema fonologico della lingua di riferimento. Per quanto riguarda la realizzazione concreta del processo mimetico nei confronti della lingua di riferimento, il grammelot risulta incompleto praticamente ad ogni livello, rispetto alla normale costituzione di tale lingua. Infatti non contiene tutti i tratti distintivi che possono entrare in gioco, né di conseguenza tutte le combinazioni di questi tratti in fonemi. Le regole di concatenazione dei fonemi in sequenze sono parzialmente rispettate, per quanto riguarda lo schema elementare della sillaba o delle rare parole presenti nel testo.

Una seconda componente del sistema sonoro del grammelot proviene dall'intersezione tra il sistema fonologico della lingua madre dell'attore che recita in grammelot e quello della lingua di riferimento, con l'aggiunta di un'ampia gamma di fonemi riproducibili dall'apparato fonatorio umano, ma che non costituiscono necessariamente l'apparato sonoro di alcuna lingua.

Infine, esiste una terza azione mimetica che si sviluppa nei confronti di determinate situazioni emozionali o contestuali, caratterizzate da convenzioni sonore o da metafore foniche.

Nei paragrafi successivi saranno descritti più precisamente questi due ultimi fenomeni, che aggiungono altre sonorità all'imitazione della lingua di riferimento.

² Il concetto di motivazione fonica si fonda sull'idea di uno specifico valore espressivo dei suoni, secondo la logica che ogni segno sia, per certi versi, imitazione del proprio oggetto. Per quanto riguarda la relazione esistente tra il significante e il significato, si oppongono a questa posizione le tesi sull'arbitrarietà del segno. L'opposizione arbitrario/motivato risale alle speculazioni sull'origine del linguaggio, che si spiegherebbe, secondo la tesi della motivazione, per mezzo dell'imitazione dei suoni della natura, di cui le onomatopee sarebbero la prova.

4.1.2. La deformazione del sistema fonologico della lingua di riferimento

Come si è visto, nel corso della recitazione in grammelot si fronteggiano due sistemi fonologici: quello della lingua madre di chi esegue il grammelot e quello della lingua di riferimento. Durante l'esecuzione, la contrapposizione tra i due sistemi provoca l'emissione di suoni che non appartengono alla lingua di riferimento, ma che fanno parte della lingua di origine dell'attore che recita in grammelot. Succede cioè che l'esecutore, destreggiandosi tra un sistema fonologico che gli è proprio e uno che padroneggia meno bene, tende ad inserire nello sproloquio inarticolato alcuni allofoni³ che appartengono alla propria lingua. La stessa cosa succede durante l'apprendimento di una lingua straniera, di cui non si padroneggia ancora completamente la pronuncia, quando immancabilmente si lascia trasparire un accento straniero.

Weinreich [1953: 14] afferma che l'interferenza fonica che si realizza nel contatto interlinguistico, cioè in una persona che si esprime abitualmente con una lingua che non è la sua, si delinea in modo che si percepiscano o si riproducano i suoni di un linguaggio, detto primario, nei termini di un sistema linguistico secondario. L'interferenza si realizza quando l'individuo che parla le due lingue identifica un fonema del sistema secondario con uno del sistema primario e, riproducendolo, lo sottomette alle regole fonetiche del linguaggio primario. Il fenomeno viene detto *sostituzione fonica*. Le cause dell'interferenza sono quindi da attribuire a deviazioni dalla norma, causate dal contatto interlinguistico, che Weinreich ascrive all'introduzione di elementi estranei negli strati maggiormente strutturati di un linguaggio.

Pur trattandosi di un contatto linguistico momentaneo, si verificano nel grammelot alcune tra le particolarità messe in evidenza da Weinreich. Oltre alle ripercussioni provocate dall'esecuzione dell'attore, l'interferenza può assumere un altro aspetto proveniente da fattori inerenti alla valutazione simbolica ed emozionale che si instaura, nel corso della recitazione, tra i due sistemi linguistici presenti nel grammelot. Innanzitutto bisogna tenere presente che,

³ Due suoni appartenenti allo stesso fonema si dicono allofoni se, comparando nello stesso contesto, si comportano come varianti foniche libere: se usate indifferentemente, non danno origine a cambiamenti di significato.

tra i fattori extralinguistici, la disposizione verso la cultura a cui appartiene la lingua di riferimento, risulta uno dei punti di appiglio del gioco comico o del valore simbolico che si vuole evidenziare attraverso la distorsione fonica di una lingua. Nella finzione comica la scelta di una lingua di riferimento è spesso finalizzata alla parodia della cultura che vi è collegata, sicché bisogna anche tener presente che nell'uso del grammelot si fronteggiano due sistemi organizzati di idee e di sentimenti.

Per quanto riguarda i fattori linguistici che causano l'interferenza, l'attitudine a cogliere le componenti sonore delle lingue in generale e la conoscenza di più di una lingua, rappresentano le variabili individuali che incideranno maggiormente sull'idoneità alla recitazione in grammelot da parte di un attore. L'adozione di una variante fonetica nel contesto di un linguaggio confuso non incide, comunque, sulla formazione di un segno. Se la lingua di riferimento è una lingua naturale, può determinare, al limite, la percezione di un'inflessione straniera.

La prevalenza o meno delle varianti facoltative di un fonema nel testo vocale del grammelot dipende anche da un'operazione di semplificazione che si realizza soprattutto a questo livello del piano dell'espressione. Si delinea un'operazione di *code switching*⁴ a senso unico.

L'attore che recita in grammelot attua un *code switching* concentrando la sua produzione fonica intorno ad un nucleo fonemico facilmente percepibile e interpretabile dal pubblico. Del patrimonio fonetico della lingua di riferimento l'attore coglie preferibilmente gli stereotipi sonori adatti alle possibilità ricettive degli spettatori, compiendo una selezione dei suoni che meglio veicolano il senso che egli vuole attribuire al suo discorso inarticolato. La presenza di un maggior numero di suoni e di parole della lingua di riferimento nel continuo vocale inarticolato, è relativo anche al contatto tra l'ambiente culturale in cui si rappresenta lo spettacolo e quello a cui appartiene la lingua di riferimento. I fattori percettivi in questo caso rivestono pari importanza rispetto a quelli stilistici.

⁴ Letteralmente: conversione di codice. Il *code switching* consiste nel semplificare il codice rendendolo più facilmente accessibile alle possibilità percettive dell'interlocutore durante un atto comunicativo che si annuncia arduo come, ad esempio, una conversazione tra due persone che non parlano la stessa lingua.

Il grammelot francese di Dario Fo realizza il processo di *code switching* inserendo un maggior numero di parole chiave⁵ che non quello inglese. Infatti, l'inserzione di parole francesi ha più probabilità di essere percepita dal pubblico italiano, derivando da una radice comune alla nostra lingua. Non bisogna dimenticare che la finzione teatrale pretenderebbe che lo spettatore distinguesse nel grammelot le sonorità di una lingua straniera, senza comunque accorgersi dell'incompiutezza del meccanismo della loro produzione. Viceversa può succedere che si finga di attribuire l'impossibilità di decodificare il testo sonoro alla limitata competenza linguistica del pubblico, piuttosto che a fattori stilistici ben determinati.

4.1.3. Mimetismo, metafore foniche e onomatopea

Il terzo modo in cui si delinea un processo di motivazione fonica nel grammelot, si concretizza nell'imitazione di sonorità caratterizzate da convenzioni. La riproduzione di un suono fatta da un imitatore non è inerente al grammelot, pur trattandosi di un artificio teatrale, poiché costituisce un'onomatopea totale. Non si tratta infatti di riprodurre il più fedelmente possibile dei suoni, bensì di acquisire le onomatopee convenzionali⁶, presenti con modalità fonetiche diverse in ogni lingua. Quando appare una serie di onomatopee convenzionali tipiche di un'emozione (ad esempio le caratterizzazioni sonore della paura o della gioia) o di un evento narrativo (emblematiche le sonorità di tipo «digestivo» nel grammelot de *La fame dello Zanni*⁷), il sistema fonologico della lingua di riferimento diventa più rarefatto. Quest'ultimo lascia spazio alla produzione sonora mimetica di una situazione, motivata dal percorso narrativo e costituita mediante l'adozione di morfemi⁸ che costituiscono vere e proprie onomatopee.

⁵ Cfr. 4.2.1.1.

⁶ Per chiarire in cosa consiste un'onomatopea convenzionale basti pensare all'imitazione del canto del gallo, che in italiano si dice *chiocchirichì*, in francese, *coorico*, in inglese, *cock-a-doodle-doo* e così via.

⁷ Cfr. 3.2.2.

⁸ Unità minime portatrici di significato (Martinet le nomina *monemi*). Nell'analisi delle componenti grammaticali il morfema è la parte di una parola o di un sintagma che ne indica la funzione grammaticale, come la desinenza, il suffisso, la preposizione o il caso.

In realtà l'attore avrebbe la libertà di scegliere fra tre diverse possibilità, per quanto riguarda l'adozione di onomatopee codificate: per intanto, potrebbe adottare quelle proprie alla lingua di riferimento, seguendo una linea espressiva coerente. La seconda possibilità consiste nell'adoperare interiezioni ed onomatopee appartenenti alla propria lingua, incrementando il valore di interferenza tra il sistema linguistico primario e quello secondario. La terza eventualità comporta l'inserimento nell'enunciato di onomatopee proprie alla lingua del pubblico, nel caso in cui pubblico e attore non facciano capo allo stesso idioma. Quest'ultima ipotesi comporta una riflessione sulle effettive possibilità di fruizione degli spettatori, per agevolare la loro comprensione attraverso il meccanismo del *code switching*.

La presenza di metafore foniche, contrariamente alle onomatopee convenzionali, è indipendente dal sistema linguistico adottato, poiché comporta determinate costanti sonore che ne caratterizzano la manifestazione anche in gruppi linguistici eterogenei. La formazione delle metafore foniche è contraddistinta generalmente dal principio dell'isomorfismo dell'espressione e del contenuto: a diversi gradi di intensità semantica devono corrispondere diversi gradi di intensità sul piano dell'espressione sonora⁹. Tra gli effetti sonori delle metafore foniche che si possono citare come esempi, segnaliamo il prolungamento delle vocali per le emozioni tenere e un prolungamento delle consonanti per quelle aggressive. Questo tipo di comunicazione delle emozioni, apparentemente spontanea, dipende da una tacita convenzione. Si tratta di un'abitudine talmente radicata da costituire ciò che Fonagy definisce una *codificazione secondaria*¹⁰ che condiziona l'esecuzione di tutti i fonemi. Nel caso del grammelot, non esistendo una codificazione vera e propria, tale convenzione contribuisce a dare un senso alle sequenze vocali inarticolate.

È importante sottolineare che le metafore vocali funzionano attribuendo ai suoni qualità emotive e morali. Sono convenzioni che servono a classificare i suoni in base a un numero limitato di tratti distintivi, in cui si presuppone la presenza di un rapporto naturale tra il fenomeno acustico e il termine figurato. Infatti, la con-

⁹ Cfr. Fonagy [1983: 18].

¹⁰ *Ibidem*.

venzione che fissa l'attribuzione di un termine metaforico a una determinata qualità vocale non è necessariamente arbitraria. In culture diverse si usano metafore analoghe per designare tratti fonetici simili, sicché è abbastanza facile individuarne la presenza in un testo vocale, anche se pronunciato in una lingua sconosciuta. Stankiewicz [1964: 351] definisce *linguaggio emotivo*, questo tipo di procedimento che possiamo definire fonosimbolico, rintracciabile anche nel grammelot. Il motivo principale dell'interpretazione emotiva di certe entità sonore riposa, secondo Stankiewicz, nella loro distribuzione lessicale. I fonemi che ricorrono con un'alta frequenza statistica nelle parole cariche emozionalmente tendono ad associarsi spontaneamente con il loro contenuto emotivo. Essi rubano, per così dire, la colorazione espressiva della parola. Si può quindi ipotizzare che nel grammelot il processo selettivo delle componenti sonore nelle metafore foniche e nelle onomatopee caratterizzate emozionalmente si basi su questo medesimo principio.

4.1.4. La combinazione dei fonemi nel grammelot

Rispetto alle osservazioni di Jakobson [1963: 26]¹¹ sulle norme che regolano la libertà del parlante nella combinazione delle componenti linguistiche, il testo vocale del grammelot si costituisce in modo trasgressivo. Nel grammelot la combinazione arbitraria degli elementi linguistici è applicata ad un livello che normalmente risulta regolato da convenzioni: la sequenza dei fonemi di una lingua. Ne consegue una libera associazione di fonemi, per lo più appartenenti alla lingua di riferimento, che danno forma ad un *continuum* inarticolato, anziché combinarsi in parole.

I fonemi di una lingua, in quanto figure della seconda articolazione linguistica, prive di senso, si combinano normalmente per dare origine agli elementi di prima articolazione dotati di significato, come monemi, parole e frasi. I fonemi presenti nel grammelot¹²

¹¹ Cfr. Introduzione, p. 2.

¹² Come si è detto, essi sono in parte appartenenti alla lingua di riferimento, in parte tratti dalle innumerevoli possibilità fonatorie umane. Altri sono mimetici di una situazione emozionale foneticamente connotata e altri ancora sono emessi inconsapevolmente, come quelli appartenenti alla lingua madre dell'attore.

si combinano invece senza alcuna regola in sequenze che contengono *parole* virtuali della lingua di riferimento, piuttosto che in parole appartenenti al suo campo semantico reale. Le regole di combinazione dei fonemi possono risultare parzialmente rispettate nelle strutture sillabiche tipiche dei tre sistemi fonologici¹³ rispetto a cui il grammelot si pone in relazione mimetica. Perciò, pur possedendo in potenza alcune caratteristiche della seconda articolazione linguistica¹⁴, il grammelot risulta in effetti inarticolato, poiché i fonemi di cui si costituisce non si combinano allo scopo di significare, se non accidentalmente, oppure nelle rare parole chiave disseminate nel testo.

4.1.5. Incidenti nella combinazione dei fonemi del grammelot

Tra gli imprevisti collegati all'impiego del grammelot, può succedere che la selezione disordinata di fonemi provenienti dalle innumerevoli possibilità dell'apparato fonatorio umano possa costituire il patrimonio fonematico di una qualsiasi lingua. Sicché esiste la possibilità, non così remota, che nell'atto di combinare tali fonemi si dia forma a parole appartenenti ad una lingua imprecisata.

Tale combinazione è del tutto involontaria da parte dell'attore che parla in grammelot, ma il pubblico, quando identifica e segmenta queste sequenze di fonemi, non può fare a meno di attribuirli al lessico di una determinata lingua. Un imprevisto simile si verifica sia nel caso, più frequente, in cui le combinazioni pericolose si determinino nell'ambito della lingua di riferimento, sia nel caso in cui l'attore propenda casualmente a riprodurre sequenze sonore di lingue a lui sconosciute, ma riconosciute da qualche spettatore.

La combinazione casuale di elementi linguistici produce in un

¹³ Cfr. la nota precedente.

¹⁴ Attraverso la doppia articolazione linguistica Martinet [1961] vuole definire la specificità delle lingue naturali in confronto agli altri sistemi di comunicazione. La prima articolazione linguistica è quella che raggruppa le unità dotate di senso, come i monemi, tra le quali il parlante può scegliere per comporre unità più grandi. Gli elementi della seconda articolazione, i fonemi, sono unità solamente distintive e hanno il solo scopo di combinarsi per formare i monemi.

certo senso un'apertura del testo del grammelot, che ad ogni istante potrebbe sprigionare sequenze significanti di fonemi, percepibili ora da uno spettatore, ora da un altro, a seconda della loro competenza linguistica. Queste però, oltre ad essere non intenzionali, sono totalmente estranee all'*isotopia*¹⁵ ammessa dalla narrazione.

La sequenza di fonemi involontariamente selezionati da una vera lingua è potenzialmente un falso marcatore di *topic*¹⁶ che può generare un percorso interpretativo ammesso dal testo vocale ma non dal percorso narrativo. Se lo spettatore persiste nel non riconoscere l'inintenzionalità nella produzione di tali espressioni e le adotta come marcatori di *topic*, produce una nuova strategia interpretativa personale in cui ordinare gli eventi successivi. Probabilmente il percorso interpretativo così istituito è smentito dallo sviluppo del livello mimico-gestuale, ma non è detto che lo spettatore non desista dal proprio intento interpretativo aberrante e che conformi tutto il testo alla propria percezione.

L'ipotesi di una tale deformazione interpretativa è confermata dai fatti. Dario Fo racconta, nei suoi frequenti dialoghi improvvisati finalizzati a provocare il pubblico alla risata che, talvolta, alcuni spettatori indignati, presumibilmente stranieri, hanno abbandonato la sala offesi dagli insulti pronunciati nel corso della recitazione in grammelot. Fo era evidentemente ignaro, ma probabilmente aveva realmente pronunciato alcune parolacce, mescolandole al resto del linguaggio inarticolato.

Un altro aneddoto analogo, riguarda la produzione del disegno animato *La Linea* di Osvaldo Cavandoli, dove il protagonista, come praticamente tutti i personaggi della serie, si esprime in grammelot. Il *cartoon*, molto diffuso anche all'estero, è praticamente invendibile in Israele, perché, a detta dei possibili acquirenti, vi si percepiscono parole e soprattutto parolacce in ebraico. Carlo Bonomi, l'attore che presta la voce all'omino de *La Linea* è, naturalmente, inconsapevole, ma evidentemente ha una propensione inconfessata per le sonorità della lingua ebraica¹⁷.

¹⁵ L'*isotopia* è il percorso di senso unitario ammesso complessivamente dagli enunciati appartenenti a un testo.

¹⁶ Il *topic* è il percorso interpretativo messo in atto dallo spettatore, se si considera lo spettacolo teatrale, o dal lettore, se si tratta di uno scritto, nel decodificare gli indizi narrativi sparsi nel testo.

¹⁷ Cfr. Pozzo [1995: 209 sg.].

4.1.6. I tratti prosodici

Come già si è accennato nei paragrafi precedenti, la carenza semantica, determinata dalla selezione e combinazione anomala dei fonemi, altrimenti vincolati alla formazione di parole, è compensata dagli indizi connessi ai tratti detti prosodici o soprasegmentali. Si tratta di elementi del piano dell'espressione che oltrepassano le dimensioni dei fonemi, cui fanno capo diversi fenomeni quali: l'accentuazione, l'intonazione, il rumore, le pause, il ritmo e così via. Poiché questo settore della fonologia si interessa ad argomenti che si trovano a mezza via tra linguistica e musica, l'applicazione di alcuni dei principi della teoria musicale contribuisce a sondare i tratti sonori del grammelot che sostanzialmente risultano più evidenti, proprio a causa delle deficienze linguistiche presenti negli altri strati del piano dell'espressione vocale. Lo statuto dei tratti prosodici delle lingue naturali non è stabilito attraverso delle regole fisse, ma si ammette che alcuni di essi fungano, per esempio, da categorie *sintattiche*. Esse si realizzano nell'intonazione, che può essere indicata come componente della frase. Altri tratti possono essere di tipo *morfologico*, come ad esempio l'accento, che in alcuni termini determina se un vocabolo è sostantivo o verbo¹⁸. Infine altri tratti sono di tipo *morfosintattico*, come nel caso in cui l'accento delimiti una parola o un intero sintagma¹⁹.

È chiaro che nel grammelot, venendo a mancare la componente fondamentale della parola, questi tipo di indizi risulta prezioso per più di una ragione. In primo luogo, poiché il *continuum* è inarticolato, la presenza di accenti sparsi nel corso dell'emissione vocale determina alcune scansioni ritmiche che nella finzione teatrale simulano la presenza di vere parole. L'accento in qualità di mezzo fonico delimitativo, afferma Jakobson [1976:74], segnala l'ubicazione dell'unità semantica, comportando un significato positivo e costante, e implicando in se stesso un valore semantico. Anche se non si capiscono le parole di una frase, si sa che l'accento più forte segnala il termine più importante, la cui significazione serve da punto di partenza della frase. L'accento nel grammelot risulta utile anche all'individuazione delle parole-chiave, che altrimenti passereb-

¹⁸ Per esempio: *pésca* e *pèsca*.

¹⁹ Cfr. Greimas e Courtés [1986: 299].

bero inosservate nel corso della recitazione. L'accentuazione che emerge durante la recitazione in grammelot, in ogni caso, è raramente un elemento passivo o superfluo, è bensì finalizzata a mettere in rilievo gli eventi narrativi in cui interviene, per facilitarne la percezione e l'interpretazione allo spettatore.

Halliday [1985: 6] suggerisce l'esistenza di due diversi sistemi ritmici caratterizzati da accenti: ogni lingua naturale fa capo, di preferenza, all'uno o all'altro dei due, oppure li possiede in forma mista. Si tratta del *ritmo sillabico* che ha la sillaba come unità di misura e in cui tutte le sillabe tendono ad essere caratterizzate da una pronuncia di durata approssimativamente uguale. L'alternativa è quella del *ritmo basato sul piede*: esso si configura sull'unità costituita da una o più sillabe, formanti appunto un piede, che si riproduce per lo più sempre con la stessa durata. L'inglese, ad esempio, si rivela essere fondato su di un ritmo del secondo tipo, mentre il francese su di un ritmo del primo tipo. Anche questa modalità ritmica traspare nel grammelot: nel marcare la successione dei fonemi della lingua di riferimento, rende quest'ultima più riconoscibile allo spettatore e impone all'attore uno sforzo mimetico ritmico oltre che sonoro, nel corso della recitazione.

Il livello superiore tra gli elementi ritmici della lingua è il *gruppo tonale*, che è l'unità di misura della componente melodica della lingua: l'intonazione. È un fenomeno che si compone essenzialmente di picchi, in cui la frequenza di vibrazione dell'aria aumenta dando origine ad un'emissione vocale più acuta, alternati ad avvallamenti sonori in cui diminuisce la frequenza e quindi l'altezza della voce. La successione di picchi e avvallamenti origina la curva melodica d'intonazione. Accanto a questi fenomeni di altezza se ne aggiungono altri di lunghezza, che sono costituiti dalla pronuncia più o meno allungata di determinate vocali. Tutta la serie di manifestazioni fisiche che determinano tali modulazioni è finalizzata all'indicazione del tipo di enunciato che si sta producendo: se affermativo, interrogativo, esclamativo e così via. Esse determinano il valore pragmatico che si attribuisce ad un enunciato²⁰. Una caratteristica comune ai tratti prosodici che favorisce le loro risorse semantiche è quella di essere, nella terminologia di Hjelmslev [1943: 121], dei segni biplanari semimotivati. Ciò significa che,

²⁰ Cfr. Simone [1990: 116].

nel caso dell'intonazione, le opposizioni che intervengono sul piano dell'espressione (picchi/avvallamenti), sono correlate ad opposizioni sul piano del contenuto (sospensione/conclusione)²¹.

Mentre le componenti ritmiche del grammelot assolvono il compito di sottolineare la narrazione e di individuare le cadenze di una lingua oppure le parole chiave, l'intonazione, che nelle lingue naturali ricopre una funzione semantica nel distinguere l'intenzione di un enunciato, non può che rafforzare parzialmente l'attribuzione di senso nel grammelot. L'intonazione di per sé non dà alcuna informazione sul contenuto cognitivo della frase, ma annuncia la sua funzione emotiva o conativa²², sostiene Jakobson [1976: 75]. Le sequenze disordinate di fonemi del grammelot, essendo pronunciate secondo le intonazioni richieste sia dalla lingua di riferimento che dal carattere emozionale del contesto narrativo, forniscono al pubblico ulteriori punti d'orientamento riguardanti l'andamento del percorso narrativo.

È importante comunque sottolineare che lo sviluppo del livello ritmico melodico vocale comporta una certa complicità con l'espressione gestuale. I due livelli, come si esaminerà nel paragrafo seguente, sono connessi tra loro molto più di altre componenti del piano dell'espressione del grammelot.

4.1.7. La sostanza dell'espressione gestuale

Il ritmo costituisce un mediatore efficace tra il verbale e il gestuale, sostiene Pavis [1981: 30], ma è efficace soprattutto per trovare delle equivalenze tra musica e gestualità. Gli appoggi ritmici della parola sembrano infatti derivare da un contesto gestuale: tale fenomeno è più evidente nell'accompagnamento di un ritmo poetico o

²¹ Cfr. 4.1.4. e Greimas e Courtès *op. cit.* p. 299.

²² Jakobson si propone di studiare il linguaggio in tutta la varietà delle sue funzioni. Afferma quindi che la struttura verbale di un messaggio dipende dalla sua funzione predominante. Tra le sei funzioni principali, individuate da Jakobson, la funzione *emotiva* o *espressiva* è quella che si concentra sul mittente e mira ad un'espressione diretta dell'atteggiamento del soggetto, riguardo a quello di cui parla. La funzione *conativa* è caratterizzata dall'orientamento verso il destinatario e trova la sua espressione grammaticale più pura nel vocativo e nell'imperativo, che, dal punto di vista sintattico, morfologico e spesso anche fonetico, si staccano dalle altre categorie nominali e verbali.

musicale. Gli appigli ritmico-melodici (a livello dell'intonazione nella lingua e delle articolazione dei movimenti nella gestualità), non permettono di sviluppare una semantica vera e propria, scrive Pavis, ma al massimo una sintassi dei collegamenti musicali e gestuali.

Nel grammelot il testo gestuale fornisce un canovaccio memorativo della narrazione, sul quale si appoggia il testo vocale inarticolato²⁵. Più precisamente, succede che la sequenza mimico-gestuale si ripete ad ogni rappresentazione in forma abbastanza regolare. Lo stesso si avvera con le intonazioni, poiché entrambi i livelli esprimono il medesimo percorso narrativo-emozionale. Appoggiandosi a questi mezzi espressivi che si riproducono in modo costante ad ogni replica dello spettacolo, si determina l'improvvisazione vocale, che, invece, costituisce una componente sonora irripetibile, perché composta di sonorità variabili ad ogni rappresentazione.

Resta da individuare in base a quali schemi si sviluppa la gestualità nel grammelot. Ogni attore sarà libero di dare connotazioni stilistiche personali alla mimica ed al gesto, compatibilmente con l'argomento dello spettacolo. In *Mistero buffo*, trattandosi di uno spettacolo dichiaratamente di natura popolare e legato al genere teatrale comico, il gesto s'ispira agli stereotipi gestuali ingenui alla portata di tutti. Quando il grammelot di Fo prende come lingua di riferimento l'inglese, ad esempio, vi collegherà la mimica che tradizionalmente si attribuisce agli inglesi, vale a dire, il gesto controllato ed estremamente formale del *gentleman*.

Efron [1972: 54] allude ad alcuni luoghi comuni che determinano l'aspetto ingenuo della gestualità, così come di alcuni pregiudizi comportamentali vecchi di secoli. Ad esempio, le regole della *bienséance du corps*, orgoglio del popolo francese, che tuttora si ritiene il detentore assoluto del *bon ton*, non sono altro che la rielaborazione delle norme prese dai trattati italiani del Seicento, ispirati alla tradizione della *regola e misura*, come quelli di Castiglione e di Della Casa. Tale conoscenza ingenua degli stereotipi gestuali caratteristici di situazioni o di gruppi etnici, fornisce spunti alla satira comica presente nella gestualità del grammelot di Dario Fo. In effetti, anche l'atteggiamento teorico nei confronti dei modi di gesticolare è stato condizionato negli ultimi decenni da un'analisi che

²⁵ Cfr. 3.4.1. e Havelock [1973: 778].

ripartisce le diverse mimiche a seconda delle origini etniche, favorendo il carattere arbitrario dei criteri di analisi²⁶. Tra le opere che hanno raggiunto gli eccessi, quelle diffuse nella Germania nazista hanno adottato il criterio razziale di analisi dei gesti [Günter 1930]. Rutz [1925] elabora sulle basi del criterio razziale, una teoria degli archetipi spirituali, ognuno dei quali rappresenta una caratteristica psicologica. Altre correnti del XX secolo si ispirano all'antica teoria dei temperamenti, contaminandola sempre con criteri di distinzione razziale, come ad esempio Kretschmer [1925]. Questa serie di testi, afferma Efron [1972: 38], è del tutto priva di scientificità, non osserva alcun criterio empirico, e si costruisce su finzioni concettuali, talvolta di ispirazione metafisica. La trattatistica sul gesto si è comunque arricchita recentemente di opere prive di contaminazioni razziste e contraddistinte da criteri di scientificità, come quelle di Birdwhistell [1973]. Nei suoi studi Birdwhistell ha introdotto una nuova metodologia di analisi, la cinesica, in cui tenta di analizzare le componenti minime che formano il gesto, basandosi sugli stessi criteri di analisi delle componenti linguistiche.

Per tornare alla funzione che il gesto ricopre nel piano dell'espressione del grammelot, non si tratta di una semplice gestualità di accompagnamento, dal ruolo enfatico²⁷ ma di una gestualità *introduttiva* all'enunciazione, in cui le possibilità espressive sono limitate. Il testo gestuale rafforza la percezione della narrazione: essendo costituito dalla stilizzazione della gestualità pratica è un punto di riferimento espressivo più accessibile allo spettatore che non il testo inarticolato. Tenendo conto di queste premesse, nei paragrafi successivi si esamineranno le modalità di produzione segnica del testo gestuale del grammelot. Trattandosi, inoltre, di una gestualità inserita in un determinato contenitore comunicativo che è lo spettacolo teatrale, i parametri che entrano in gioco sono diversi da quelli della normale interazione tra gli individui²⁸.

²⁶ Cfr. Boas [1938].

²⁷ Cfr. Greimas e Courtés *op. cit.* p. 165.

²⁸ Se si è dedicata maggiore attenzione alla trattazione del testo vocale nel grammelot, rispetto al livello espressivo gestuale, è perché la pratica del linguaggio inarticolato a teatro è relativamente poco conosciuta. L'argomento della gestualità teatrale è stato viceversa compiutamente trattato in testi sulla pantomima, cui fa capo anche la gestualità del grammelot, e riguardo alla quale si rimanda a: De Marinis [1980], Pavis [1981] e Lecoq [1969] per analisi più approfondite.

4.1.8. La sovrapposizione dei vari strati espressivi

Per verificare il processo di sovrapposizione dello strato espressivo sonoro con quello gestuale, alcuni parametri semiotici saranno ora introdotti per facilitare l'esame del fenomeno. Il primo concetto che entra in gioco è quello di sincretismo semiotico. Le semiotiche sincretiche²⁷ sono caratterizzate dal fatto che il loro piano dell'espressione, è formato da più sostanze dell'espressione, (nel nostro caso la sostanza sonora e quella gestuale) che fanno capo a principi costitutivi eterogenei. Tale fenomeno non è compatibile con l'idea di manifestazioni espressive distinte, ma consiste in una strategia comunicativa globale, che distribuisce la linearità del testo in sostanze diverse. Le semiotiche sincretiche si riconoscono infatti dall'avere il piano dell'espressione formato da una pluralità di sostanze che si danno sotto un'unica forma. Nel caso del grammelot, la lingua che viene assunta come riferimento per il testo vocale inarticolato è presa in considerazione nella sua utilizzazione ordinaria, unitamente ai modi gestuali che accompagnano la comunicazione normale. Si tratta quindi con espressioni che semplicemente denotano certi significati. Certi grammelot manifestano invece la formazione di connotazioni che evolvono traendo consistenza da semiotiche denotative. Si formerebbero quindi delle semiotiche connotative, che hanno cioè un piano dell'espressione che è già una semiotica, secondo la definizione di Hjelmslev [1943: 128]. Le connotazioni che si formano sono determinate dai processi comunicativi in cui il grammelot interviene. Si può notare questo fatto, ad esempio, nelle contaminazioni ideologiche che riducono il grammelot a lingua di classe oppure nella stilizzazione delle sostanze vocale e gestuale, specifica al contesto di uno spettacolo teatrale. Come sistema sincretico, il grammelot, se consideriamo tutte le connotazioni che possono derivare dal fatto che si tratta di un atto linguistico creativo, costituisce anche il risultato delle disposizioni che «la società adotta nei confronti dei suoi linguaggi e dei suoi segni» [Greimas e Courtés 1986: 217].

Un altro concetto adattabile alla composizione delle due sostanze dell'espressione del grammelot è quello di *semi-simbolico*²⁸.

²⁷ Cfr. Greimas e Courtés *op. cit.* p. 217.

²⁸ Cfr. Greimas e Courtés *op. cit.* p. 203.

Diversamente dai sistemi simbolici, che Hjelmslev [1943: 121] individua come elementi caratterizzati da conformità tra unità del piano dell'espressione e unità del piano del contenuto, i sistemi semi-simbolici comportano la correlazione tra le categorie che si formano nei due piani. Nel grammelot l'effetto delle intonazioni e degli accenti determina una serie di opposizioni sonore che significano proprio in quanto sono alternate tra di loro. Tali contrasti sonori formano delle categorie riconoscibili all'interno di una società. Per esempio, l'intonazione tipica dell'interrogazione forma una categoria sonora in opposizione a quella esclamativa. La sequenza di queste intonazioni nella recitazione, inoltre, rende riconoscibili le emozioni che si vogliono trasmettere, in quanto codificate in una certa cultura, costituendo degli indizi semantici per lo spettatore che ne capta la sequenza. Lo stesso avviene per il codice gestuale, in cui l'esempio lampante è dato dall'opposizione tra la negazione e l'affermazione, attraverso le schematizzazioni stereotipate dell'orizzontalità e della verticalità.

Questo stato di cose viene complicato dal fatto che nel grammelot esiste una ridondanza di sostanze dell'espressione. Le categorie che fanno capo ad ognuno dei codici a cui il grammelot attinge, si rafforzano vicendevolmente, formando dei *frames*²⁹ vocali e gestuali. Questi funzionano come semiotiche sincroniche e procedono per quadri cinesici e sonori in progressione continua. La progressione parallela dei due strati espressivi forma una globalità significativa nella quale non ha senso considerare lo strato sonoro separatamente da quello gestuale.

4.2. Il piano del contenuto

L'instabilità che caratterizza ogni atto espressivo creativo, e in particolare il grammelot, influisce sulle dinamiche di entrambi i piani, dell'espressione e del contenuto. Nell'analizzare la composizione del piano dell'espressione del grammelot sono già emersi alcuni espedienti utili a favorire l'attribuzione di senso al testo inarticolato. Tuttavia l'improvvisazione vocale comporta già di per sé un certo margine di imprevedibilità. Inoltre, l'atto inventivo si rinnova

²⁹ Cfr. nota 12, cap. 3.

ad ogni rappresentazione, visto che l'invenzione sonora del grammelot non si riprodurrà mai negli stessi termini. Possiamo quindi definire ogni recitazione in grammelot come un'istituzione di codice stabilita dall'attore ad ogni replica, che si realizza durante lo spettacolo attraverso la collaborazione del pubblico. L'esame del piano del contenuto del grammelot verterà quindi sull'individuazione delle operazioni attraverso le quali l'invenzione linguistica giunge a buon fine. È importante sottolineare che l'evento creativo prevede una strategia di cooperazione interpretativa³⁰ notevolmente laboriosa da parte dello spettatore, se si considera la naturale tendenza alla passività del pubblico teatrale odierno.

Si prenderà quindi in considerazione, nei paragrafi successivi, oltre alla componente inventiva, la distribuzione dei ruoli tra attore e spettatore, poiché tra queste due parti si gioca l'efficacia dell'istituzione di codice nel grammelot. Il modello dei modi di produzione segnica proposto da Eco [1975], sarà lo strumento privilegiato per osservare l'organizzazione della funzione segnica nel grammelot.

4.2.0. I modi di produzione segnica nel grammelot

La struttura particolare del linguaggio inventato di cui ci stiamo occupando, così come il fatto che è utilizzato nel teatro, ne fanno un tipo di messaggio diverso da quelli che interessano la comunicazione ordinaria. La caratteristica più evidente della recitazione in grammelot è la ridondanza espressiva. Abbiamo visto che interviene un'emissione contemporanea delle due sostanze dell'espressione non verbali, una vocale non articolata in parole, e l'altra mimico-gestuale. Tale complessità non si adatta alla nozione canonica di segno, in cui si individua una correlazione precisa tra unità dell'espressione e unità del contenuto. La funzione segnica si realizza, quindi, attraverso porzioni di testo in cui le due sostanze dell'espressione si combinano sincronicamente e sono correlate a contenuti piuttosto vaghi. I procedimenti eterogenei che suscitano la funzione segnica sono inoltre condizionati da diversi contesti e circostanze di enunciazione. Attraverso l'individuazione dei procedimenti di produzione segnica, sarà quindi possibile evidenziare il

³⁰ Cfr. Eco [1979].

contributo, tanto dell'attore che recita in grammelot, quanto del pubblico che lo recepisce, nel trasformare il linguaggio confuso in artificio spettacolare efficace. Il sistema dei modi di produzione segnica proposto da Eco [1975: 285], proprio perché si interessa sia al processo di produzione da parte dell'emittente, che al processo di interpretazione effettuato dal destinatario, ci aiuterà in questo tipo di indagine. I parametri proposti da Eco per affrontare un'analisi secondo queste premesse sono quattro:

- il *lavoro fisico* richiesto per produrre l'espressione, che può essere di: riconoscimento, ostensione, replica e invenzione.
- il *rapporto tipo-occorrenza* (*ratio facilis/difficilis*)³¹.
- il *continuum da formare* (omomaterico motivato/eteromaterico arbitrario)
- il *modo di articolazione*, che prevede, sia sistemi dai testi inanalizzati, che sistemi che richiedono unità combinatorie precise

A prima vista il grammelot sembrerebbe essere caratterizzato da un processo di invenzione che istituisce nuove correlazioni tra espressioni e contenuti, attraverso un codice originale, senonché il fenomeno è così complesso da implicare, oltre all'attività inventiva, la quasi totalità dei modi di produzione e ricezione segnica. L'attività produttiva e interpretativa connessa al grammelot deve essere poi collocata nell'ambito di una particolare circostanza di enunciazione, che, come si è accennato prima, dispone l'attività espressiva e percettiva secondo schemi diversi da quelli della normale interazione comunicativa. Considerare il grammelot nella globalità della circostanza di enunciazione in cui si manifesta può aiutarci ad eliminare in parte l'ambiguità che lo caratterizza. Il modello di ricezione teatrale *a base empirica*, elaborato da De Marinis [1989: 81] sottolinea l'importanza del *contratto fiduciario* che si stabilisce durante lo spettacolo tra scena e pubblico. Tale dispositivo è in grado di conformare i presupposti cognitivi dello spettatore e di condi-

³¹ Si tratta delle diverse modalità di rapporto (*ratio*) che si possono produrre tra un'occorrenza e il proprio tipo. Il tipo prescrive le proprietà essenziali che l'occorrenza deve possedere per essere considerata una replica soddisfacente. Si ha *ratio facilis* quando un'occorrenza espressiva si accorda al proprio tipo espressivo così come è stato istituzionalizzato da un sistema dell'espressione, e - come tale - previsto dal codice. La *ratio difficilis* si realizza quando un'occorrenza espressiva è direttamente accordata al proprio contenuto, sia perché non esiste il tipo espressivo preformato, sia perché il tipo espressivo è già identico al tipo di contenuto [cfr. Eco 1975: 246].

zionarne la ricezione. Infatti esso favorisce o annulla determinati processi connessi alla codificazione ed all'interpretazione di messaggi vocali e gestuali in circostanze interattive ordinarie.

Attraverso l'indagine dei modi di produzione segnica che interessano il grammelot, risulta evidente che questo patto non solo condiziona la percezione dello spettatore ma, nella stessa misura, anche l'elaborazione dell'emittente. Pertanto la circostanza di enunciazione costituita dalla rappresentazione teatrale, attraverso regole di ipercodifica connesse al *contratto fiduciario* tra attore e spettatore, ordina gli eventi espressivi e comunicativi presenti durante lo spettacolo, secondo convenzioni diverse da quelle valevoli normalmente.

Il lavoro fisico necessario alla produzione segnica nel grammelot comporta una distribuzione di ruoli, convenzionalmente prestabilita, consona all'avvenimento teatrale. L'attore in scena, tenuto a sostenere un ruolo attivo nella produzione dell'espressione, utilizzerà un paradigma orientato prevalentemente al lavoro di ostensione, replica ed invenzione. Benché l'improvvisazione connessa alla recitazione in grammelot di Dario Fo possa essere influenzata dall'attitudine del pubblico, lo spettatore è tenuto ad un ruolo ragionevolmente passivo in rapporto alla produzione, ma attivo quanto alla decodifica. La stratificazione espressiva caratteristica del grammelot richiede infatti, una cooperazione sollecitata da parte dello spettatore per trasformarsi in un buon artificio espressivo. Valuteremo inizialmente il condizionamento implicato dalle particolarità della circostanza di enunciazione teatrale e dalle convenzioni che vi sono connesse.

4.2.1. Il condizionamento del *contratto fiduciario*

I principi generali formulati da Eco [1979: 29] intorno all'argomento dei mondi possibili narrativi, ammettono che gli atteggiamenti comunicativi propri del mondo reale possano costituire una riserva di prerogative assegnabili a personaggi appartenenti ai mondi narrativi. Se si traspone il medesimo concetto dall'ambito narrativo a quello teatrale, si può notare che tali principi sono validi anche per la messinscena teatrale. Poiché durante una rappresentazione è prevista la presenza concreta di individui in azione, è importante che esista uno statuto in cui si preveda l'entità degli eventi

comunicativi che si svolgono in scena, rispetto ai fatti reali. Il concetto di *frame*³² come «segnale metacomunicativo di genere», illustrato da De Marinis [1989: 92], se applicato alla valutazione di uno spettacolo teatrale fornisce allo spettatore le istruzioni riguardanti il livello di realtà ammesso da una determinata situazione. Pertanto, il contratto fiduciario tra attore e spettatore, implicito nel *frame* teatrale, consente che sulla scena un certo ordine di proprietà del mondo reale, assunto come riferimento, possa costituire i presupposti della credibilità del mondo narrativo dello spettacolo. Le proprietà del mondo reale che vengono messe in gioco, si presumono ovviamente appartenere all'esperienza comune di attore e spettatore.

L'idea di un mondo possibile teatrale che attinga le proprie attitudini espressive dal mondo reale, ammette che lo scarto e la deformazione possano costituire delle correzioni rispetto alle proprietà del mondo reale, in base alle quali il testo assume la propria entità narrativa. Sicché, l'apparente indecifrabilità del grammelot risulta essere un elemento fondante del mondo narrativo teatrale caratteristico di alcuni spettacoli di Dario Fo. Non bisogna dimenticare infatti, che l'organizzazione della strategia comunicativa del grammelot di Dario Fo comporta anche un'indicazione sottile riguardante la competenza ideologica come bagaglio indispensabile alla fruizione dei suoi spettacoli. La scelta di un linguaggio inventato come espressione di un mondo testuale è stata collegata con i contenuti ideologici dello stesso, trasformando idealmente la *performance* in grammelot, in una comunicazione gergale ad uso di una ristretta cerchia di adepti a cui viene rivolto lo spettacolo. La finzione allestita da Fo in alcuni brani di *Mistero buffo* vorrebbe infatti che il grammelot, linguaggio confuso ma talmente essenziale da essere comprensibile al popolo incolto, risultasse enigmatico per sapienti, ricchi e potenti, abituati ad espressioni ben più ricercate. La simulazione si trasforma spesso in burla, quando Fo ammicca verso gli spettatori seduti in loggione, quelli che pagano un biglietto meno caro, quindi in teoria i più poveri, facendo loro capire che lo spettacolo è un affare privato tra l'attore e il loggione: gli spettatori delle prime file, infatti, essendo più ricchi, non possono capire. Proprio perché i riferimenti politici connessi a queste affermazioni

³² Cfr. nota 12, cap. 3 e Eco [1979: 81].

di Fo sono espliciti, viene collegata al grammelot la questione della *lingua di classe*³³. Quindi, tra gli altri elementi richiesti all'*enciclopedia*³⁴ dello spettatore, la strategia testuale prevede talvolta una competenza ideologica specifica.

4.2.2. Frame teatrale ed espressione vocale

Se consideriamo che, rispetto al funzionamento di una vera lingua nel grammelot lo scarto è tale da ammettere il rischio dell'ambiguità nella comunicazione, è indispensabile rintracciare la presenza di dispositivi che favoriscano la manifestazione del senso.

La prima identificazione di un percorso di senso si presenta grazie all'artificio che Dario Fo nomina *spiega*. Si tratta di un prologo alla recitazione in grammelot in cui l'attore racconta la successione dei fatti in lingua corrente. Questo accorgimento rivela l'argomento e la *fabula* del testo che verrà drammatizzato in seguito, costituendo ancor prima della recitazione un'isotopia a cui ordinare gli eventi che seguiranno. L'assegnazione di un contesto fornisce così la possibilità di attribuire un ordine a dei segnali sonori che altrimenti sarebbero solo rumore. Nonostante ciò, le sequenze dotate di senso, determinate dalla *spiega*, risultano *ipocodificate*, vale a dire che, in assenza di regole più precise, esse veicolano porzioni vaghe, benché effettive, di contenuto³⁵. Questo fatto è causato dall'utilizzazione di due sostanze dell'espressione (vocale inarticolata e gestuale) a bassa definizione, ossia dei *codici deboli* [Eco 1984: 40].

Poiché il grammelot consiste complessivamente in una istituzione di codice e, in particolare, l'espressione vocale è il risultato di una produzione segnica legata all'invenzione, è necessario che s'instauri una convenzione che regoli la relazione tra suoni e senso durante la recitazione. Il testo vocale fornisce un buon numero di indizi necessari a far fronte all'ambiguità del *continuum* inarticolato di cui si costituisce. I tratti soprasegmentali, infatti, forniscono una serie di indizi che possono essere collegati sia alle curve melodiche proprie alla cadenza della lingua di riferimento, che a contenuti

³³ Cfr. 3.3.4.

³⁴ Cfr. Eco [1975: 143].

³⁵ Cfr. Eco *op. cit.* p. 190.

emozionali determinati dalla narrazione. Alcune *parole chiave* sono distribuite nel testo sonoro. Si tratta di termini autentici o interiezioni della lingua di riferimento, che si presume appartengano alla competenza del pubblico e che siano quindi facilmente individuabili. Le parole chiave fungono da *marcatori di topic*³⁶ costituendo degli appigli per ricollegare la vicenda recitata in grammelot alle situazioni raccontate precedentemente nella *spiega*. Tali espedienti consentono di diminuire l'ambiguità che emerge in un primo momento all'ascolto del testo confuso. Altre utilizzazioni del grammelot che non prevedono la *spiega*, come quella presente nei disegni animati de *La Linea* di Cavandoli, sono condannate, per questa ragione, a possibilità di concettualizzazione molto ridotte rispetto al grammelot di Dario Fo.

In ogni caso la *spiega* comporta anche un esito negativo: fornendo in anticipo l'isotopia stabilita nella narrazione, non solo elimina gran parte delle ambiguità, ma per certi versi *chiude* il testo teatrale. L'attività ricettiva dello spettatore, benché notevolmente laboriosa, in quanto esige la composizione dell'espressione vocale e gestuale, risulta ingabbiata a livello interpretativo. Il pubblico *sa già tutto* ancor prima della recitazione, perciò la sua attività abduktiva risulta notevolmente frustrata: non può avanzare ipotesi personali sull'evoluzione dei fatti, perché il corso degli eventi è già svelato. Non esiste la possibilità di favorire il contributo interpretativo dello spettatore a livello dell'intreccio, perché il percorso di senso permesso dal testo è dato precedentemente. Considerata sotto questo punto di vista, la cooperazione interpretativa dello spettatore si dimostra banalizzata. Fortunatamente la competenza pragmatica del pubblico è sollecitata dal fatto che l'invenzione espressiva permette un'attività abduktiva diretta alla segmentazione del *continuum* vocale e alla sua composizione con lo strato gestuale. L'attività complessiva dello spettatore consiste dunque nel riconoscimento di indizi raffinemente sparsi attraverso le sostanze dell'espressione allo scopo di fornire la possibilità di una correlazione con la sostanza del contenuto già data. Al pubblico viene quindi concessa l'ebbrezza di partecipare all'istituzione del codice.

Ogni recitazione in grammelot è un pezzo unico: benché il

³⁶ Cfr. Eco [1979: 87] e nota 16 in questo capitolo.

testo gestuale sia replicabile, la struttura sonora presenta una gran quantità di varianti. La combinazione dei fonemi essendo casuale nel grammelot, non ammette l'eventualità che una rappresentazione assomigli ad un'altra; questo fatto nuoce fortemente alla possibilità di replica. La replica rappresenta un modo di produzione segnica in cui un'occorrenza può riprodurre in tutto o in parte il tipo a cui corrisponde. La lingua di riferimento assume un grado di stilizzazione talmente elevato, a causa dell'improvvisazione, da rendere impossibile la riproduzione di un doppio, cioè di una replica esattamente identica al modello cui si riferisce. Le occorrenze di una stessa recitazione in grammelot, poiché realizzano solo una parte delle proprietà funzionali del modello, in questo caso la lingua di riferimento, saranno perciò delle repliche parziali.

4.2.3. Frame teatrale e codice gestuale

Nel caso del grammelot, la deviazione dalla regola, che avevamo già colto nella combinazione arbitraria dei fonemi, rappresenta una costante che incide anche sull'espressione gestuale. Il confronto con il fare pratico connesso all'interazione ordinaria, rispetto al gesto fatto sulla scena, esprime talvolta una deformazione quasi impercettibile. Ciò avviene quando un gesto viene eseguito in una delle sue varianti, senza indurre elaborazioni stilistiche troppo evidenti. Diversamente, quando compare un'esecuzione più ricercata, il comportamento da cui il gesto stilizzato trae forma non è che l'appiglio convenzionale da cui prende spunto l'invenzione.

Nel confrontare le caratteristiche costitutive di un messaggio verbale e di un messaggio visuale, come per esempio una fotografia, Veròn [1970:60], individua in un primo momento, una caratteristica comune ai due codici in esame. Entrambi non fanno parte in alcun modo di ciò che rappresentano. Il messaggio verbale, inoltre, mantiene esclusivamente una relazione sostitutiva con il proprio referente. Attraverso queste osservazioni, Veròn identifica una distinzione tra *sostituzione* e *contiguità*, che rappresentano le caratteristiche essenziali di tipi di segni che fanno capo a principi di codificazione diversi.

Esistono segni, che si costituiscono attraverso regole di *sostitu-*

zione tra segno e referente. Essi agiscono secondo un principio *metaforico*, escludendo ogni tipo di relazione empirica o esistenziale tra i due termini del segno. L'altra categoria di segni trae invece la propria ragion d'essere da un legame di *contiguità empirica* tra segno e ciò che esso rappresenta. Il fenomeno della contiguità delinea in questo caso, un'*equivalenza simbolica* tra un insieme e una delle sue parti, sicché questi segni funzionano secondo un processo *metonimico*. Il concetto di *indice*³⁷ in Peirce, sostiene ancora Veròn, rappresenta una nozione abbastanza simile a quella di segno metonimico. Anche nell'indice sussiste, infatti, un legame esistenziale con l'oggetto che esso rappresenta, ma questa connessione tra il segno e il referente è solo una delle tante dimensioni che entrano in gioco nel segno metonimico. Veròn compila infatti uno schema secondo cui i segni *metonimici* comportano regole di codificazione basate sulla contiguità, la continuità, il non arbitrario e la non similarità. Le occorrenze concrete di questi segni si trovano nella gestualità ordinaria non imitativa e spontanea, quali i messaggi trasmessi attraverso la percezione di frammenti di un'azione in corso di svolgimento. Un'altra categoria di segni che compare nello schema di Veròn è quella dei segni *analogici*, caratterizzati da regole di codificazione basate sulla sostituzione, la continuità, il non arbitrario e la similarità. Tra gli esempi concreti di questi segni, Veròn cita alcuni tra gli *emblem*³⁸ di Ekman e Friesen [1969: 63] come certi stili di danza e la pantomima.

Le regole di codificazione individuate da Veròn forniscono un mezzo per indagare il modo in cui il contratto fiduciario teatrale influisce sull'organizzazione della gestualità. Il *frame* teatrale, in qualità di struttura interpretativa da sovrapporre ad una situazione concreta al fine di renderla comprensibile, rende i parametri espressivi in alcun caso spontanei o casuali, anche quando essi siano legati all'improvvisazione. Così, un gesto che nel fare pratico

³⁷ In Peirce [1980: 140] si legge: «Un *Indice* è un segno che si riferisce all'Oggetto che esso denota in virtù del fatto che è realmente determinato da quell'Oggetto. (...) Nella misura in cui l'Oggetto agisce sull'Indice, l'Indice ha necessariamente qualche Qualità in comune con l'Oggetto ed è rispetto a questa qualità che l'Indice si riferisce all'Oggetto».

³⁸ Si tratta di azioni non verbali che hanno una traduzione verbale diretta o una definizione rintracciabile in un dizionario, di competenza comune all'interno di un gruppo.

viene emesso spontaneamente e senza fini comunicativi, diventa comunicativo se utilizzato durante una rappresentazione teatrale, anche se espresso senza ulteriori stilizzazioni.

I segni analogici comportano, invece, alcune regole stilistiche che separano il segno stesso dal suo punto di collegamento concreto. La qualità principale del materiale analogico consiste nell'implicare una sorta di presentificazione di una cosa concreta secondo modalità variabili. Questo fatto consente al segno analogico di raggiungere elevati livelli di astrazione, possibilità del tutto esclusa per i segni metonimici, a causa del legame di *contiguità* su cui si basa la loro funzione di simbolizzazione. La capacità di astrazione di un sistema di segni si fonda quindi sul legame di *istituzione*. Sicché, per un messaggio comportamentale, il solo modo di raggiungere l'astrazione si ottiene con la rottura del legame di contiguità, fatto che genera un atto stilizzato³⁹. Quando viene introdotto nello spettacolo teatrale, il messaggio comportamentale subisce perciò una trasformazione che consente la rottura del legame di contiguità. L'atto imitativo stilizzato è originato dal fare pratico: il processo di astrazione che consente la separazione dal punto di collegamento concreto attraverso regole stilistiche è quindi suscitato dal contratto fiduciario tra attore e pubblico, connesso alla rappresentazione teatrale. Appare evidente allora che sono processi di *stilizzazione*, come quelli delineati da Eco [1975: 301], a regolare la trasposizione spettacolare del codice gestuale. Si tratta infatti di espressioni che si possono replicare. Una convenzione stipula la loro riconoscibilità, in virtù del loro accordo a un tipo espressivo: in questo caso la gestualità pratica, che permette molte varianti libere. Lo spettatore deciderà fino a che punto si tratta di una stilizzazione oppure di un'invenzione; potrà inoltre distinguere i tratti stilistici costituenti il programma gestuale di un determinato attore oppure li utilizzerà come indizi che permetteranno il riconoscimento delle caratteristiche di un personaggio. Jakobson [1973: 97] sottolinea un altro esempio di produzione segnica legata al comportamento gestuale, condizionata dal *frame* teatrale. Gli individui vi sono presenti come *signantia* (gli attori), mentre altri individui sono concepiti come *signata* (i personaggi), fornendo un esempio particolare di ostensione. Per esprimersi ostensivamente,

³⁹ Verón *op. cit.* p. 64.

infatti, è necessaria una stipulazione di pertinenza che ordini la serie di eventi e di attori⁴⁰ che vi sono connessi: in ciò consiste appunto il contratto fiduciario teatrale.

Un esito ulteriore del contratto tra scena e platea si può ricavare dallo schema che illustra l'intenzionalità della produzione segnica, delineato da Eco [1975: 32]. L'attore, nell'impersonare un ruolo, mente rispetto alla propria condotta comportamentale, ma lo spettatore è conscio del fatto che questi sta mentendo nella finzione spettacolare, rispetto al suo contegno ordinario. Questo aspetto della convenzione ricopre una *funzione predittiva* [De Marinis 1989: 93], vale a dire, fornisce una serie di istruzioni su cosa lo spettatore debba aspettarsi nel corso dello spettacolo.

4.2.4 Effetti del sincretismo espressivo nel grammelet

La medesima sostanza del contenuto si manifesta nel grammelet attraverso due codici diversi, entrambi deboli: il codice gestuale e quello vocale inarticolato. Il sincretismo che ne deriva fa parte di una strategia globale che tende a stabilire uno stato di simbiosi tra espressione vocale e gestuale, allo scopo di rinforzare l'idoneità comunicativa che singolarmente non possederebbero. Le categorie rilevanti delle due sostanze espressive si combinano, dunque, per esprimere una sola categoria del contenuto [Greimas e Courtés 1986: 217]. Questo fatto comporta una sovrapposizione delle caratteristiche costitutive dei codici utilizzati: i parametri attraverso cui si valutano i due tipi espressivi sono messi a confronto sia all'atto della produzione che nell'interpretazione.

Nel paragone emergono tutte le distinzioni che diversificano generalmente il codice linguistico da quello gestuale, prima tra tut-

⁴⁰ L'*attore* nella terminologia greimasiana è un'unità lessicale, di tipo nominale, su cui converge almeno un ruolo (attanziale o tematico). Può essere un luogo d'investimento o di trasformazione dei ruoli che esso sostiene, poiché il discorso consiste essenzialmente in un gioco di acquisizione o di perdita di valori. Mentre l'attante è un ruolo astratto, l'attore ne è una incarnazione particolare in un determinato racconto. Cfr. Greimas e Courtés [1986: 7] e Marchese [1978: 35].

te l'intraducibilità del primo nel secondo. Veròn [1970: 62] indica tra le caratteristiche dei segni analogici, cui appartiene l'espressione gestuale nella pantomima, l'impossibilità di esprimere la negazione e di classificare un messaggio secondo il suo tipo logico. Nel grammelot la combinazione con i tratti soprasegmentali sonori fornisce un debole supporto a queste manchevolezze inerenti al gesto. Il sincretismo espressivo del grammelot rende possibile persino un enunciato gestuale negativo, attraverso l'opportuna combinazione con il testo vocale e soprattutto con i tratti soprasegmentali. Nonostante il rafforzamento sincretico però, il fatto che la recitazione in grammelot consista di codici deboli e bassamente definiti le conferisce in ogni caso una certa vaghezza. La presenza di elementi più o meno esplicitamente codificati non fornirebbe inoltre che un contenuto vago, se gli eventi non fossero ordinati secondo il percorso di senso esplicitato nella spiega.

Il sincretismo espressivo del grammelot costringe lo spettatore ad una partecipazione attiva agli eventi che si svolgono sulla scena: se vuole seguire l'evoluzione degli eventi, deve combinare i due codici, piuttosto che abbandonarsi ad una ricezione relativamente passiva, come avverrebbe nel caso di una ridondanza espressiva senza una vera utilità.

Jakobson [1973: 101] sottolinea la propensione dei segni visuali corporali a combinarsi ai segni uditivi secondo modalità fisse. I gesti della mano e i movimenti funzionano come segni aggiungendosi o sostituendosi agli enunciati verbali. I movimenti che mettono in gioco le gambe e l'insieme del corpo sembrano invece essere legati in modo predominante alla musica strumentale, soprattutto in certe culture tradizionali.

Nella recitazione in grammelot di Dario Fo le posizioni del corpo si modellano invece secondo un procedimento tipico dell'inquadratura cinematografica⁴¹: a seconda della parte del corpo che si vuole mettere in evidenza, compare una messa a fuoco dei movimenti che la interessano, mentre il resto del corpo tende all'immobilità. Si forma in questo caso una disarticolazione del corpo che cessa di essere una forma globale per apparire come un'organizzazione di attori (ancora in senso greimasiano) metonimici che agiscono per procura, ognuno nel suo spazio parziale, in nome di un

⁴¹ Cfr. Fo [1987: 64].

attante⁴² unico [Greimas 1968: 11]. Il testo vocale inarticolato è finalizzato a sottolineare i gesti attraverso toni appropriati al caso.

È interessante notare in che modo l'enunciato visuale e quello uditivo si sviluppino nel tempo, secondo i due assi della successività e della simultaneità, confrontando il grammelot alla combinazione dei diversi strati espressivi sostenuta da Jakobson [1973: 110]. La sintesi simultanea gioca infatti un ruolo determinante nella percezione visuale del grammelot, benché i quadri mimico-gestuali si susseguano in rapida progressione.

Magli [1980: 101] sostiene, a questo proposito, il ruolo fondamentale del tempo come componente del contesto di un sintagma gestuale. Gli elementi regolati da un codice cinesico si caricano di senso solo all'interno dello svolgimento sintagmatico di un programma. Sviluppandosi nel tempo, il significato di un gesto non si identifica con determinati tratti pertinenti del comportamento, ma nel riconoscimento di alcune fasi strategiche del racconto gestuale. L'esplorazione visuale e uditiva del grammelot comporta, allo stesso modo, uno svolgimento per fasi successive il cui senso è ricapitolato complessivamente nella memoria dello spettatore, al termine di ogni sequenza. Per esaminare lo sviluppo delle fasi espressive del grammelot lo si valuterà ora in relazione all'evoluzione temporale nelle sue due evenienze, successività e simultaneità, conformando l'intero evento al concetto di *frames*.

4.2.5. La progressione per *frames*⁴³

La progressione simultanea dei due strati espressivi del grammelot ne consente, come si è detto, la decifrazione. Il modo migliore per affrontare questa situazione è quello di considerare l'atto interpretativo dello spettatore in un'evoluzione per stadi successivi, in cui

⁴² L'*attante* nella terminologia greimasiana, è colui che subisce o che compie un atto nel corso della narrazione, indipendentemente da ogni altra determinazione. L'*attante* può essere un personaggio così come una cosa. La partecipazione all'atto è intesa in senso ampio, si può svolgere infatti anche nel modo più passivo.

⁴³ Il termine *frame* sarà ora inteso nel senso di *inquadratura* contenente un insieme di informazioni riguardanti una situazione stereotipa, accezione presente nelle ricerche sull'Intelligenza Artificiale.

il messaggio viene percepito, sequenza per sequenza, ma vagliato in un solo tempo, alla fine dell'enunciazione. Allora, per mezzo della memoria a breve termine, la serie di sequenze emergerebbe nella sua totalità, decodificabile attraverso una sintesi simultanea. Il lavoro interpretativo consiste anche nell'integrare il flusso a carattere lineare del sonoro, con la sequenza a quadri mimico-gestuali consecutivi, che costituisce la sollecitazione visiva. La narrazione si organizza infatti in una successione di piccole sequenze, riconoscibili perché vagamente codificate, costituite da sceneggiature mimico-gestuali, sottolineate dai tratti sonori soprasegmentali e annunciate dall'intercettazione delle parole-chiave che fungono da indicatori di *topic*. Il concetto di *frame* torna ad essere utile in questo frangente, benché in un senso diverso da quello precedente⁴⁴. Si tratta ora di *frames* come sceneggiature già depositate nell'enciclopedia⁴⁵ comune, costituiti da strutture di dati che interessano una situazione stereotipa. Nel caso del grammelot, le sceneggiature mimico-gestuali costituiscono brevi enunciati preformati che danno origine allo sviluppo narrativo globale, succedendosi in porzioni distinte.

Il concetto di *frame* come sceneggiatura è utile anche ad evidenziare l'evoluzione della percezione nello spettatore che assiste ad una recitazione in grammelot. Inoltre, tale osservazione si completa meglio se la si considera congiuntamente alla formazione progressiva del significato in musica, come viene descritta da Meyer [1956: 36]. L'evoluzione nell'attribuzione di un significato, secondo Meyer, comporta tre stadi distinti. Il primo, detto *hypothetical meaning* (significato ipotetico), si realizza in uno stato di sospensione in cui si valutano diverse alternative, ma l'ambiguità di questa fase viene meno in seguito al subentrare dei passaggi seguenti. L'*evident meaning* (significato evidente) è invece attribuito al passaggio antecedente, nell'atto della realizzazione del conseguente, dopo che entrambi sono stati percepiti, generando, tra le varie fasi, una catena causale. Infine il *determinate meaning* (significato definito) compare allo stadio finale dell'evento musicale, in particolare, quando l'intera esperienza si presenta nella memoria dello spettatore, senza rappresentazioni temporali.

Allo stesso modo, i *frames* che costituiscono il grammelot sono

⁴⁴ Cfr. nota 12 cap. 3, p. 58.

⁴⁵ L'*enciclopedia* è la somma di conoscenze di ogni genere che rendono comprensibile un testo.

individuabili attraverso stadi successivi, in qualità di sceneggiature gestuali e sonore unitarie il cui significato viene composto e ricostruito progressivamente dallo spettatore. Un altro concetto paragonabile alla progressione per stadi mimico gestuali nel grammelot è quello di *emblem* nell'accezione proposta da Ekman e Friesen [1969: 63]. Si tratta, come si è già detto, di atteggiamenti non verbali che hanno una traduzione verbale diretta e convenzionale. Un *emblem* può ripetere o contraddire una parte del comportamento verbale concomitante ma, in questo caso, avvertono Ekman e Friesen, sorge il problema dell'identità dell'informazione trasmessa dai due diversi canali. Questa tipologia gestuale si ritrova, inoltre, quando lo scambio verbale è impedito dal rumore o da interferenze esterne. Nel grammelot, dove il testo vocale inarticolato risulta indecifrabile se considerato singolarmente, è possibile procedere secondo la logica degli emblemi, rintracciando sequenze non verbali unitarie traducibili – se si vuole – in parole. Se si valuta la struttura del grammelot costituita da *frames*, ossia da enunciati globali che si determinano a partire da un'unità di significato che interessano entrambe le materie dell'espressione, scompare anche l'eventualità che si avveri una diversità di informazione tra livello vocale e gestuale, come può invece succedere negli emblemi.

Avendo esaurito l'esame degli esiti legati al sincretismo tra le due sostanze dell'espressione che costituiscono il grammelot, le si esaminerà ora singolarmente, allo scopo di evidenziarne i modi di produzione segnica che interessano ognuna delle due sostanze, senza trascurare eventuali condizionamenti reciproci.

4.2.6. La produzione del gesto nel grammelot e l'improvvisazione

Osserviamo ora i due livelli espressivi del grammelot in un'analisi separata, allo scopo di evidenziarne le funzioni specifiche. L'improvvisazione, per esempio, costituisce un parametro attraverso il quale si delinea un confronto tra i ruoli delle due sostanze espressive. A questo scopo è interessante esaminare i procedimenti tipici delle tecniche d'improvvisazione, nella tradizione teatrale. La recitazione all'improvviso, caratteristica della Commedia dell'Arte, comporta un canovaccio scritto in cui si espongono le azioni più importanti di una scena. Su questa base si introduce l'improvvisa-

zione in cui gesti e parole vengono lasciati all'inventiva dell'attore.

Qualcosa di simile ad un canovaccio gestuale viene segnalato da Havelock [1973: 120] come spunto mnemonico nelle tecniche di improvvisazione orali legate all'epopea omerica. In questo caso sono i movimenti del corpo, praticamente ordinati ad un ritmo di danza, che scandiscono la cadenza del verso consentendo l'improvvisazione creativa del cantore, nel rispetto delle costrizioni metriche. Su questa struttura gestuale si inserisce la creazione verbale improvvisata. Nel grammelot sono individuabili le tracce di entrambe le circostanze: la *spiega* fornisce il canovaccio narrativo su cui si sviluppa la recitazione. L'organizzazione gestuale del grammelot assume, d'altra parte, il ruolo di canovaccio memorativo. In qualità di riferimento mnemonico fisso, poiché non soggetto all'improvvisazione, la gestualità fornisce un appiglio, sul quale si inserisce l'improvvisazione vocale inarticolata.

4.2.7. Modi di produzione segnica gestuale

Si è già visto come il contratto fiduciario teatrale permette la rottura del legame di contiguità, consentendo di ottenere un atto imitativo stilizzato ispirato alla gestualità pratica. Il concetto di contiguità viene rimesso in causa se confrontato alla categoria dei *campioni fittizi*, indicata da Eco [1975: 296] per definire la replica di un gesto come campione dell'intero gesto. Conviene però focalizzare l'attenzione sulla possibilità di replica del gesto inserito nel *frame* teatrale, piuttosto che sulla contiguità tra referente e significante del gesto. Il concetto di contiguità è infatti superato attraverso la teoria delle ostensioni. Senza che si debba ammettere che una parte del referente costituisca parte del significante, sostiene Eco [1975: 295], l'oggetto, visto come pura espressione, è fatto della stessa materia del suo possibile referente, vale a dire, come segno ostensivo è omomaterico⁴⁶.

La nozione di ostensione può inoltre chiarire come avvengono i processi di stilizzazione e di astrazione collegati al gesto nel grammelot. Le unità che compongono il gesto teatrale prodotto ostensivamente sono ricavate mediante la selezione e l'esibizione di alcu-

⁴⁶ Per la nozione di omomaterico cfr. Eco [1975: 295].

ne proprietà appartenenti alla gestualità pratica. Una volta compiuta la selezione, l'esibizione delle proprietà del gesto selezionato passa attraverso un processo di stilizzazione, oppure di invenzione, che costituisce l'astrazione rispetto al gesto pratico. Ne risulta, che non si tratta solamente di una replica di una parte del gesto come campione dell'intero gesto, come potrebbe avvenire per un *campione fittizio* [Eco 1975: 296], ma di una trasformazione che lavora il gesto selezionato, permettendo delle varianti libere che generano la stilizzazione. In realtà, per quanto riguarda la gestualità nel grammelot di Dario Fo, è azzardato parlare di invenzione. Il processo di trasformazione che è alla base della produzione gestuale conserva gran parte della convenzionalità propria della gestualità pratica e di quella espressiva: ciò rende i movimenti riconoscibili e replicabili.

Se si considera invece il punto di vista dello spettatore, il *continuum* gestuale rappresenta una fonte di informazione la cui lettura procede attraverso il riconoscimento di indizi. Questi consentono allo spettatore di stabilire le sequenze narrative da comporre con il testo vocale per poter formare la serie di brevi enunciati globali: la successione dei *frames*. Il riconoscimento della parte di convenzionalità, presente nel gesto stilizzato rappresenta la condizione che consente la comunicazione del testo gestuale. Così procede in realtà, l'atteggiamento abduttivo dello spettatore non solo nei confronti del codice gestuale, ma per la ricezione del grammelot in generale. Mediante il riconoscimento di frammenti di codici noti, ogni spettatore *abduce* il codice inventato ricostituendo mentalmente, secondo le proprie possibilità interpretative, il testo della narrazione.

4.2.8. La produzione segnica del testo vocale

Se la stilizzazione che interessa la gestualità del grammelot risulta giustificata dal contratto fiduciario teatrale e rientra nelle attese dello spettatore, il sonoro, invece, implica uno sforzo di adattamento maggiore, poiché a teatro, come nella quotidianità, non è lecito uscire dalla lingua. Vediamo ora quali strategie di produzione segnica si nascondono dietro agli espedienti recitativi che permettono al grammelot di funzionare come linguaggio, malgrado tutte le sue limitazioni.

Nel testo vocale del grammelot si infrange ogni regola di codi-

ficazione linguistica. Se consideriamo il rapporto mimetico con la lingua di riferimento, grammatica e sintassi di quest'ultima sono abolite: se ne conserva invece la sonorità. In questa discriminazione si attua un processo sineddochico in cui una parte del sistema fonologico della lingua di riferimento (il tessuto sonoro, ossia la selezione dei fonemi), viene selezionata per esprimere l'intera lingua. Si effettua così la produzione di un *campione*, che si fonda sul meccanismo della sineddoche: seleziono una parte per significare il tutto.

L'organizzazione dei fonemi del grammelot è suscettibile inoltre di una certa toposensibilità: in altre parole, la qualità fonetica e i tratti paralinguistici comportano una serie di opposizioni vettoriali. La natura vocale dell'enunciato recitato in grammelot implica, come si è detto, i tratti dell'intonazione, dell'opposizione fonetica e dell'accento espressivo. Queste componenti sostengono marche semantiche precise e codificate, sovrapposte alla combinazione anarchica dei fonemi, che, presa separatamente, non sarebbe significativa. Per dare un'idea della dinamica che ordina questi fenomeni, Eco [1975: 304] attribuisce le variazioni dell'altezza del suono nei tratti paralinguistici alla categoria dei vettori, vale a dire a delle tipologie che si determinano secondo i loro spostamenti nello spazio, come avviene, per esempio, nei suoni che compongono l'intonazione di un punto interrogativo. In tale contesto la presenza di artifici vettoriali deve essere spogliata delle marche spaziali che la caratterizzano di solito, per essere intesa secondo una logica della progressione.

Anche la selezione dei fonemi emozionalmente più connotati⁴⁷ all'interno di una cultura per contrassegnare il *continuum* inarticolato del grammelot, dipende da un modo di produzione segnica specifico. Sulla base di configurazioni linguistiche emotivamente connotate, infatti, si instaura nel grammelot una serie di *stimolazioni programmate*, predisposte dall'attore al fine di sollecitare una determinata risposta interpretativa nello spettatore. L'assenza della codificazione linguistica ordinaria, dà quindi un maggior risalto al sottocodice emotivo, nonostante l'imprevedibilità che esso comporta come stimolatore di un dato effetto. Infatti, l'assegnazione di un senso da parte del pubblico, è largamente influenzata dalla somma

⁴⁷ Cfr. 4.1.4. e Stankiewicz [1964: 35].

delle competenze semantiche in possesso di ogni singolo spettatore.

Il contratto fiduciario specifico del grammelot comporta poi la messa in pratica di una finzione. L'attore finge di recitare correntemente in una data lingua che, presumibilmente lo spettatore non dovrebbe conoscere ma percepire come puro rumore. Come imitazione realistica dei suoni di una lingua di riferimento, il grammelot sembrerebbe far parte dei segni contigui, come le onomatopee totali [Eco 1975: 297]. Ma, pur essendo l'espressione in grammelot formata dalla stessa materia del suo referente (la lingua di riferimento), il processo inventivo, subisce una *trasformazione*. L'*invenzione* corrisponde meglio a questo stato di cose: viene infatti definita come modo di produzione in cui il fautore della funzione segnica sceglie un nuovo *continuum* non ancora segmentato e suggerisce una nuova materia per costituirlo, in modo da *trasformare* in esso gli elementi di un tipo di contenuto [Eco 1975: 309].

Anche il processo di *istituzione di codice* può fornire qualche informazione utile sull'instaurazione della funzione segnica nel grammelot. L'attore, nella fase creativa, ha costituito il codice correlando espressioni e contenuti ancor prima di andare in scena. Tuttavia, durante lo spettacolo è consentito agli spettatori di istituire a loro volta la correlazione, a seconda delle disponibilità interpretative di ciascuno. Il pubblico ricostruisce a sua volta il codice, subendo a più riprese le costrizioni interpretative stabilite dall'attore. Seguendo un paradigma indiziario e attuando processi astrattivi, lo spettatore riconosce il percorso narrativo grazie agli spunti interpretativi distribuiti nel testo. Di fatto lo spettatore, trovandosi davanti ad un *continuum* vocale non ancora segmentato in cui percepisce una trasformazione rispetto ai codici che già conosce, attribuisce ad esso il percorso di senso già esposto nella *spiega*. Questo dispositivo fonda la convenzione che gli permette di collegare l'espressione confusa al contenuto.

Ovviamente, per sollecitare la collaborazione interpretativa immediata del pubblico, l'attore che recita in grammelot deve preoccuparsi di risvegliarne l'attenzione nei passaggi in cui il riconoscimento degli indizi interpretativi risulta più azzardato. A questo scopo si inseriscono di tanto in tanto nel testo degli indicatori di *topic*⁴⁸ che servono a non far perdere la bussola allo spettatore. Si

⁴⁸ Cfr. nota 16, cap. 4 a p. 74.

tratta delle *parole chiave* la cui immissione procede secondo il modo di produzione segnica ostensivo: alcuni termini convenzionali, appartenenti alla lingua, vengono selezionati e presentati come se l'intero enunciato fosse pronunciato in tale lingua. L'*ostensione* si manifesta infatti quando un dato oggetto o evento viene selezionato e mostrato come espressione della classe di cui è membro⁴⁹.

4.3. Riepilogo: le strategie cognitive del grammelot

La logica di fondo del grammelot esprime un netto rifiuto dei principi conoscitivi razionali in favore del sottocodice emotivo e di linguaggi a bassa definizione, come quello gestuale. Ciò potrebbe dar adito ad una ambiguità permanente: senonché il piano dell'espressione è caratterizzato dalla ridondanza e la presenza di svariati codici deboli finisce col fornire materiale espressivo convenzionale sufficiente a pervenire ad una ipercodifica. Si forma, cioè, una nuova regola di codificazione che si fonda sul rafforzamento reciproco di convenzioni non precisamente codificate.

Il testo, che a prima vista sembra frutto di un'improvvisazione irrazionale, contiene viceversa ogni tipo di espediente idoneo a stimolare la percezione ed a pilotare l'interpretazione del pubblico verso l'isotopia fornita nella *spiega*. Lo spettatore collabora a questa strategia riconoscendo i vari indizi sparsi al fine di conformare il percorso di senso agli strati espressivi. L'operazione è giustificata dal fatto che non si tratta di pervenire alla definizione del percorso di senso, che è dato precedentemente, ma alla decrittazione del codice che viene istituito al momento della recitazione. Tali caratteristiche, qui riassunte schematicamente, rappresentano la sintesi dei processi che consentono al grammelot di soddisfare con successo il requisito di linguaggio teatrale inventato. Tutto il lavoro interpretativo dello spettatore manifesta comunque la chiusura del testo: non esiste altro percorso di senso che non sia quello dato nella *spiega*, ogni aspettativa di eventuali percorsi narrativi azzardati è frustrata fin dall'inizio. Per fortuna, l'operazione di ricostituzione di un codice a partire dal linguaggio confuso coinvolge talmente

⁴⁹ Cfr. Eco [1975: 294].

l'attenzione dello spettatore da non fargli rimpiangere prospettive interpretative più seducenti, tuttavia presenti in altre parti dello spettacolo.

4.4. Nuova definizione del grammelot

Rispetto ai nuovi requisiti messi in luce dalle osservazioni fatte in questo capitolo, si produrrà ora una nuova definizione del grammelot, che si propone semplicemente di aggiungere qualche dettaglio alla precedente. Eccola:

- Il grammelot sul piano vocale è un linguaggio non convenzionale e non articolato in parole.

- È dotato inoltre di un livello espressivo mimico-gestuale che si svolge parallelamente a quello sonoro e favorisce la formazione del senso nel parametro verbale, rimediando all'arbitrarietà di quest'ultimo.

- Il livello vocale del grammelot si costituisce mutuando alcune caratteristiche del sistema fonologico di una lingua naturale a scelta, che è stata qui nominata *lingua di riferimento*. In qualità di lingue di riferimento possono anche essere impiegati: gerghi, dialetti, miscugli dialettali, inflessioni che caratterizzano determinati ambienti o ceti sociali. Ogni evento linguistico, pseudo linguistico, ritmico e rumoristico contrassegnato da caratteristiche fonetiche convenzionali in una determinata cultura, è suscettibile di essere ridotto allo stato di grammelot.

- Grazie ad alcuni espedienti contenuti nel testo vocale e alla codificazione debole connessa alla sostanza dell'espressione mimico-gestuale, il grammelot, pur essendo inarticolato sul piano vocale, può pervenire alla correlazione tra piano dell'espressione e piano del contenuto.

- Ogni recitazione in grammelot costituisce un'invenzione di codice operata inizialmente dall'attore e ricostruita dallo spettatore, durante lo spettacolo, mediante un atteggiamento abduttivo. L'interpretazione di un testo in grammelot comporta quindi la cooperazione tra attore e spettatore. Il primo cosparge il testo di indizi finalizzati all'attribuzione di senso. Il secondo è tenuto a riconoscerli e a comporre lo strato sonoro con quello gestuale.

- Essendo costituito da codici deboli, il grammelot consente una concettualizzazione molto ridotta.

5. Lingue senza parole

5.0. Introduzione

Se abbandoniamo la prospettiva del linguaggio confuso inteso come una trasgressione alle norme linguistiche (che ci ha accompagnato lungo i capitoli precedenti alla scoperta del grammelot), possiamo individuare nella glossolalia e nel balbettio infantile prelinguistico due tipologie espressive analoghe alla precedente. Abolito il principio della trasgressione, bisogna stabilire regole e cause che sottendono a questi linguaggi. Qualsiasi generalizzazione non renderebbe giustizia a entrambi i fenomeni. Nei paragrafi seguenti si cercherà quindi di descriverli individualmente e di identificare le caratteristiche che li accomunano e quelle che li distinguono dal grammelot. La rassegna dei linguaggi confusi si concluderà con il richiamo ad alcune correnti musicali e poetiche contemporanee che hanno operato una disgregazione del materiale linguistico analoga a quelle di cui ci interessiamo, in base però a nuove regole compositive.

5.1. Che cos'è la glossolalia?

Il termine *glossolalia*, proveniente dal greco *ghlōssais laleîn*¹, è utilizzato principalmente in ambiente religioso per definire il dono soprannaturale di parlare con delle espressioni confuse che non assomigliano a nessuna lingua. *Parlare in lingue* costituisce la tradu-

¹ È composto da *ghlōssa* (lingua) e *laleîn* (parlare).

zione in lingua corrente del vocabolo dalle radici greche. Tra i sinonimi si ritrova anche *glottolalia* che è usato meno frequentemente dei primi due.

Riferendosi genericamente ad una serie di fenomeni dissimili, /glossolalia/ copre un campo semantico molto vasto: le varie discipline che si sono interessate ai fenomeni glossolalici hanno inventato svariate definizioni che sono ormai entrate nel lessico di ciascuna di esse. In campo neuropsichiatrico e psicopatologico da più di un secolo si riscontra un'abbondante produzione di neologismi, conati per descrivere le glossolalie patologiche che si verificano nell'ambito delle anomalie dell'espressione e della comunicazione verbale².

Alcune cause delle patologie verbali possono essere attribuite a delle nuove realtà allucinatorie, non ancora denominate, che il malato cerca di descrivere inventando dei neologismi. Altre possono essere ricondotte a delle incapacità organicamente condizionate, come l'epilessia, l'idiozia e le malattie sclerotiche, o a dei difetti sensoriali, come i problemi dell'udito, che danno origine a neologismi riproducenti parole mal percepite. Le *glossolalie patologiche* consistono invece in produzioni linguistiche create nel corso di *trances* totali, in stati di semi-incoscienza o di delirio. Si tratta di agglomerazioni di suoni che danno l'impressione di un discorso che ha un senso ma sono invece formate da miscugli di suoni che non producono vere parole. Quando si tratta di manifestazioni di sonnambulismo, l'elocuzione prende la forma di un idioma vero e proprio. Dal punto di vista psichico, questi stati sono caratterizzati da una modificazione dello stato di coscienza e, fisiologicamente parlando, dall'alterazione della corteccia cerebrale. In queste condizioni, la funzione sensoriale è più o meno profondamente disturbata (come succede nei fenomeni allucinatori, ad esempio), così come la funzione intellettuale (attraverso l'assenza o l'incoerenza del pensiero) e l'azione motrice (in stati d'agitazione o di prostrazione)³. Nei casi di paranoia cronica delirante, accompagnati da manie di grandezza, si realizza spesso una stabilizzazione della forma linguistica inventata in una produzione più organizzata che è seguita da una regolamentazione linguistica più o meno perfetta. Tra gli esiti di stati patologici di questo tipo si trova anche la *xeno-*

² Cfr. Bobon [1962].

³ Cfr. Stuchlik [1960: 228].

glossia. Il termine è stato inventato da Charles Richet [1905] per significare l'impiego più o meno corretto di una lingua straniera sotto l'effetto di un'ispirazione improvvisa, da parte di una persona che non aveva mai imparato tale lingua. Il lessico delle patologie verbali comporta decine di altri termini che descrivono svariati disturbi del linguaggio. Ci limitiamo a citare questi due, glossolalia e xenoglossia, perché definiscono, come vedremo, produzioni verbali generalmente strutturate su una combinazione arbitraria di fonemi, come appunto il grammelot.

Il campo delle glossolalie patologiche è stato inoltre esaminato in studi psicologici e psichiatrici dettagliati, dedicati ad ogni singolo disturbo verbale che non potremmo trattare altrettanto compiutamente in questa sede. Lasciamo quindi il settore delle glossolalie patologiche allo stato di semplice accenno, rimandando il lettore all'abbondante bibliografia che esiste sull'argomento. Indirizziamo invece l'osservazione del fenomeno glossolalico alle condizioni che consentono la manifestazione delle glossolalie religiose, pur tenendo presente che, tra i problemi che le riguardano, esiste quello di discernere, nei singoli casi, la soglia tra l'autentica preghiera mistica e l'esaltazione che deriva da uno stato psicopatologico nascosto dietro una devozione apparente.

L'insieme delle ricerche di carattere psichiatrico, soprattutto nel secolo scorso, rivela la tendenza a giudicare ogni irregolarità linguistica come sintomo patologico: gli individui che dimostravano un'inclinazione mistica o ispirata erano generalmente osservati con sospetto. D'altra parte la glossolalia è da sempre considerata un linguaggio divino oppure diabolico, a seconda dei casi. Cercheremo quindi di scoprire la ragione delle connotazioni contrastanti attribuite generalmente alle manifestazioni glossolaliche, come ad esempio il sospetto o viceversa il timore reverenziale, attraverso una breve riflessione sulle glossolalie nella storia del pensiero occidentale.

5.2. Fenomeni assimilabili alle glossolalie religiose nel mondo antico

Poiché le manifestazioni glossolaliche generano comportamenti e produzioni espressive anormali, fin dalle origini della civiltà ci si pone il problema di trovare la causa di tale fenomeno. L'interpretazione più comune, che consiste nell'attribuire la perturbazione

espressiva alla possessione dell'individuo da parte di uno spirito, che sia benigno o maligno, sopravvive fin dall'origine dei culti animisti. Questo modello di pensiero lascia le sue tracce nelle diverse culture.

5.2.1. La cultura araba

Presso gli Arabi, ad esempio, si crede nell'esistenza di un gran numero di spiriti impuri, chiamati *jinn* o *jan* che dimorano in luoghi desertici, ma che possono possedere gli uomini. Questi spiriti folletti, quando possiedono una persona, comunicano tra di loro attraverso dei sussurri demoniaci (*waswas*), determinati da un legame sotterraneo con il subcosciente. I poeti attingono il loro talento da questa possessione: l'onore che è loro attribuito non è determinato tanto dal loro genio artistico, quanto dal loro legame con il mondo soprannaturale. La possessione si manifesta attraverso svariati tipi d'ispirazione, che vanno dall'arte di comporre in versi, all'espressione confusa⁴.

Tra le altre caratteristiche di questa cultura, le dottrine cabalistiche medievali, espresse da alcune sette di mistici musulmani, sono importanti per il nostro discorso a causa dell'interesse speciale che attribuiscono ai suoni del linguaggio. Nella setta degli *hurufi* si credeva che Dio, irraggiungibile nella propria essenza, si manifestasse nel verbo, composto di suoni tradotti in lettere. L'insieme delle lettere rappresenta la totalità delle possibilità creative di Dio, ossia, la manifestazione stessa di Dio si realizza attraverso la combinazione dei suoni del linguaggio.

Anche la creazione di una lingua sacra, operata dai mistici musulmani, partecipa alla logica di un valore sacrale del linguaggio. Si tratta del *balaibalan*, una lingua segreta, dotata di grammatica, lessico, sintassi e anche di un dizionario *balaibalan-turco-persiano*, dove il *balaibalan* appare in tutto dissimile all'arabo, di cui tuttavia mantiene la sintassi. La finalità di questa creazione linguistica è quella di mantenere l'atmosfera misteriosa che caratterizza alcune cerchie di mistici. Bausani [1974: 95] afferma che lo spirito di fondo di questa lingua è quello di una *imitatio Dei*: come Dio è stato il primo creatore del linguaggio, così colui che fonda una setta ha il diritto di inventare una lingua di uso comune tra i suoi adepti.

⁴ Cfr. Macdonald [1909].

5.2.2. La cultura ebraica

Nella cultura ebraica non esiste una vera e propria distinzione tra spiriti benigni e maligni, perché, in ogni caso, la loro influenza sugli uomini è regolata da Yahvé. È possibile distinguerli solo in seguito alla loro azione sugli uomini: se uno spirito è buono, viene per il bene degli uomini, se nuoce loro, vuol dire che è uno spirito maligno. Se invece è lo Spirito di Dio che scende su di una persona, questa entra in uno stato estatico che genera strani effetti sul suo comportamento. Dal punto di vista teologico, si possono distinguere due tipi di estasi nella tradizione ebraica. Il primo fa capo alla tradizione del profetismo estatico, di cui si trova testimonianza ad esempio nei passaggi di *Samuele* I, 19,19; *I Re* 22, 10-12; *Amos* 2, 11-12; *Michea* 3, 5-7; *Zaccaria* 13, 2-6; e così via. Il secondo è l'estatismo di tipo dionisiaco, nel quale la *trance* estatica è provocata dall'irruzione dello Spirito di Yahvé e non dal fatto che Yahvé stesso abiti il suo servitore. In questo caso, l'individuo che è in estasi non è *entheos*, vale a dire posseduto o abitato da Dio⁵.

Tra i casi di profetismo estatico troviamo delle ripercussioni della possessione divina sulle facoltà espressive dell'uomo. Nel libro di *Samuele*⁶ si racconta dei messaggeri inviati a più riprese da Saul a cercare Davide presso il profeta Samuele. Una volta raggiunta la meta, lo Spirito di Yahvé li possiede, ciò che avviene anche a Saul, quando si reca sul posto non vedendo tornare i suoi messaggeri. Le conseguenze della possessione da parte dello Spirito di Yahvé sulla facoltà di espressione di Saul e del suo seguito sono sottolineate dall'uso, nel testo originale, di *nibba* (profetizzò) in forma passiva. Ciò indica che dalla loro bocca escono parole profetiche sotto l'influenza divina⁷. Quando lo Spirito di Dio lo abbandona, Saul crolla svenuto e resta in quello stato tutto il giorno e la notte seguente.

Altri casi di perturbazioni espressive causate da una visione celeste sono rintracciabili nel libro di *Ezechiele*⁸ le cui estasi sono ca-

⁵ Cfr. Baumgartner [1960: col. 2078].

⁶ I, 19, 19 sg.

⁷ Cfr. Barton [1980: 135].

⁸ In *Ezechiele* 3, 25-26 si legge: «Ed ecco, figlio dell'uomo, ti saranno messe addosso delle funi, sarai legato e non potrai più uscire in mezzo a loro. Ti farò aderire la lingua al palato e resterai muto» (Trad. *La Bibbia*, CEI, Marietti, 1980).

costituisce l'unico significato del messaggio divino.

Il circuito comunicativo tra la divinità e l'uomo si chiude attraverso i segni speciali che gli uomini producono per attirare i favori celesti: i riti catartici e apotropaici. In particolare, le cerimonie apotropaiche sono costituite dalla recita di *epoidai*, cioè di formule incantatorie, ritenute idonee a scongiurare il male. Si tratta di segni linguistici che se da una parte completano il circuito comunicativo con il soprannaturale, dall'altra sono efficaci, nel senso che intendono agire sul mondo e non rispecchiarlo¹⁷.

Nella divinazione, così come nelle cerimonie apotropaiche, si delinea un'attitudine espressiva particolare: la relazione con il mondo soprannaturale comporta una modificazione della prassi comunicativa normale, indipendentemente dal livello linguistico in cui questa deviazione si realizza. Questo processo si protrae nel tempo e attraverso diverse culture, suggerendo una logica comune a una serie di produzioni linguistiche originali che vanno da formule gergali e linguaggi inventati, alle vere e proprie lingue sacre. Le glossolalie appartenenti alle tradizioni più diverse sono attraversate da tratti costanti, che si ispirano ai modelli che abbiamo tratteggiato nei paragrafi precedenti. Prima di esaminare le glossolalie propriamente dette, però, apriamo una breve parentesi che consente di proporre un criterio di valutazione coerente per l'insieme delle manifestazioni glossolaliche o collegate in qualche modo alla glossolalia.

5.3. Verso una tipologia dell'espressione verticale

Bausani¹⁸ definisce *verticale* il tipo di inventiva linguistica sacrale, vale a dire ogni modificazione dell'espressione finalizzata o motivata dal rapporto con la sfera divina. In base al parametro della socialità, distingue le lingue sacre, in cui esiste l'elemento sociale, poiché sussiste la finalità comunicativa, dagli pseudo-linguaggi sacri parziali, come la glossolalia, in cui predomina l'elemento asociale. Si potrebbe obiettare che le lingue sacre non sono degli eccellenti strumenti di comunicazione, poiché per la maggior parte dei fedeli

¹⁷ Cfr. Manetti *op. cit.* p. 62.

¹⁸ *Op. cit.* p. 15.

esse sono incomprensibili. Questo fatto si avverava fino a pochi decenni fa per le cerimonie in latino di rito cattolico e si verifica tuttora nelle chiese ortodosse che celebrano le liturgie in slavo. Le lingue sacre servono quindi a stabilire un rapporto con la sfera celeste, ma non privilegiano una vera e propria partecipazione al rito da parte dei fedeli.

Allo scopo di individuare la presenza di criteri comuni in lingue sacre e glossolalie di origine diversa, saranno ora proposte alcune riflessioni sugli esempi di parlar confuso individuati nei paragrafi precedenti. Una prima osservazione ci viene suggerita da Kristeva [1981: 102], quando costruisce un'ipotesi sul passaggio dell'Antico Testamento¹⁹ che ha come protagonista Mosè, impacciato nel parlare, soprattutto in seguito alla manifestazione divina. Le potenzialità espressive di Mosè, secondo Kristeva, sono da collegare alla sua assunzione di potere e l'inconveniente della difficoltà di espressione sarà ovviato attraverso l'intervento divino all'atto della consegna delle tavole scritte della legge. Ma è importante notare che la visione divina confonde la lingua di Mosè a tal punto da rendere impossibile l'adempimento della sua missione. L'incontro con la sfera soprannaturale comporta, anche nel racconto biblico, un'offuscamento delle facoltà espressive ordinarie. Istanza d'autorità e d'inibizione per il soggetto parlante (Mosè), questa *langue*²⁰ rende difficile la pratica della *parole*. La parola evolve sul fondo inaccessibile dell'essenza linguistica divina. Seguendo la logica delle espressioni verticali, possiamo affermare che il principio inibitore della norma-

¹⁹ Esodo 4, 10-13, citato nella nota 10 di questo stesso capitolo. Un commento ebraico della tradizione midrashica (Esodo Rabbah 1, 26) fornisce un'interpretazione contrastante dell'impedimento vocale di Mosè. Vi si narra che Mosè bambino prese la corona del faraone e la pose sulla sua testa. Il fatto scandalizza la corte che decide di sottomettere il bambino ad un'ordalia per sapere se il gesto avrà delle conseguenze in futuro. Mosè dovrà scegliere tra un vaso d'oro e un carbone ardente. Se sceglie il vaso sarà messo a morte. Su consiglio dell'angelo Gabriele il bambino sceglie il carbone, ma, non potendo sopportare di tenerlo in mano, lo mette in bocca e si brucia la lingua. Ciò permette di spiegare il versetto dell'Esodo 4, 10 in cui Mosè afferma di essere «impacciato di bocca e di lingua».

²⁰ *Langue* (lingua) e *parole* (parola, eloquio) sono due concetti tratti dalla linguistica di Ferdinand de Saussure. La *langue* rappresenta un'organizzazione espressiva immanente e virtuale che sovrasta i soggetti parlanti. La *parole* consiste in tutto ciò che, tratto dalla *langue*, concerne l'uso concreto e individuale, realizzato dal soggetto parlante.

le funzione espressiva, di cui testimonia la vicenda di Mosé, costituisce il *grado zero* della comunicazione con la sfera divina. In base a questa assunzione, le lingue o pseudo-lingue sacre rappresentano il livello di elaborazione più raffinato dell'inventiva verticale.

La glossolalia presenta un grado medio di organizzazione nella scala delle espressioni verticali, a mezza strada tra l'*afasia mistica*, vale a dire il principio inibitore di cui si è appena trattato, e l'adozione di una lingua sacra. Considerata come atto linguistico ispirato dalla sfera divina o soprannaturale, la glossolalia consiste in un'espressione oscura, un verbigerare irrazionale, composto da enunciati privi di senso. Essa realizza una produzione di tipo linguistico, ma il risultato non è propriamente una lingua e il fine comunicativo, tipico di ogni lingua, è snaturato. Nelle più antiche comunità cristiane, l'interpretazione dell'enunciato glossolalico ambiguo era affidata a persone diverse da colui che parlava in lingue. La medesima circostanza si ripresenta in periodo medievale nelle emissioni dell'*ignota lingua* di Hildegarda di Bingen. La glossolalia che possiamo ascoltare in un gruppo di preghiera carismatico dei nostri giorni funziona allo stesso modo. È evidente che in queste manifestazioni glossolaliche si riproduce un procedimento analogo alla decifrazione dell'oracolo, che vede in azione l'*uomo matico*, cioè colui che riceve l'ispirazione divina, e il *profeta*, colui che ne decodifica l'ambiguità, caratteristici della divinazione nell'antica Grecia. Ecco stabilito un modello di espressione verticale che si ripete mantenendo alcune costanti. Ovviamente ciascuno dei contesti in cui esso si presenta conserva delle caratteristiche proprie. Per esempio, il tipo di elocuzione oracolare è formato da un testo confuso a livello della costruzione del discorso, mentre le parole e le frasi che lo compongono sono corrette. Non altrettanto si può dire dell'enunciato glossolalico, che è confuso già nella selezione e nella combinazione dei fonemi. Ciò che accomuna le due circostanze è la necessità di un personaggio che operi la correlazione tra espressione e contenuto, allo scopo di ristabilire la funzione comunicativa di un modello espressivo destinato altrimenti all'ambiguità e, come fa notare Bausani, all'asocialità. La logica che sottende queste manifestazioni espressive ambigue, mistiche o divinatorie in cui la funzione comunicativa è messa in discussione, favorisce quindi l'esistenza di una categoria di intermediari tra l'umano ed il soprannaturale. Costoro sono in grado di gestire il potere del segno linguistico ambiguo, sia nel ristabilire le finalità comunicative, sia nella

variante che presume il linguaggio come strumento magico in grado di agire sul corso naturale degli eventi e non come mezzo di comunicazione.

Bausani²¹ rileva il valore del rito come contenitore destinato a sostenere l'aspetto pragmatico nella produzione e nella ricezione delle espressioni ambigue sacrali. Il rito che accompagna la pronuncia della formula magica efficace corrisponde, secondo Bausani, all'esercizio richiesto per mettersi in sintonia con il sistema globale di una lingua, nell'apprendimento delle lingue naturali. Non bisogna dimenticare che la circostanza di enunciazione rituale, sia magica che sacra, introduce una logica finalizzata a legittimare emissioni linguisticamente sconnesse che sarebbero giudicate con sospetto in altri contesti. Gesti e linguaggio sono finalizzati ad una rappresentazione che ordina ogni tipo espressivo secondo attese a grandi linee già prestabilite. Nella glossolalia, per esempio, l'enunciato spesso non cela un messaggio vero e proprio, come succede invece nella profezia oracolare. Talvolta il parlare in lingue costituisce una semplice testimonianza della manifestazione soprannaturale, che comporta uno sprofondamento nell'irrazionale e l'ineffabilità di tale esperienza. Se la glossolalia prodotta in un'assemblea non prevede un interprete in grado di dare un senso all'eloquio confuso del glossolalico, il fenomeno è suscettibile di essere recepito dagli astanti come un'espressione a cui è correlata una *nebulosa di contenuto*. Tale evento procede, per certi versi, secondo ciò che Eco [1984: 225] definisce *modo simbolico*. La *vaghezza di significato*, presente nelle glossolalie non interpretate, sospende le regole semantiche, favorendo interpretazioni imprecise non tanto del testo verbale, quanto dell'intero fenomeno. La globalità dell'evento diventa perciò suscettibile di un approccio simbolico. Ogni pensiero simbolico, afferma Eco, cerca di sconfiggere la differenza fondamentale che costituisce il rapporto semiotico (espressione presente, contenuto, in qualche modo, assente) facendo del simbolo il momento in cui l'espressione e il contenuto inesprimibile, in qualche modo, si fanno una cosa sola, almeno per chi vive in spirito di fede l'esperienza della simbolicità²².

Nell'abolire l'uso del latino nelle cerimonie religiose post-con-

²¹ Op. cit. p. 15.

²² Cfr. Eco [1984: 230] e Manetti op. cit. p. 109.

ciliari, la chiesa cattolica ha attenuato un tipo di fruizione *arcana* nel proprio culto, non soddisfacendo più il bisogno di mistero ancora presente in alcuni fedeli. Il parlare in lingue diffuso nei movimenti carismatici sorti alla fine degli anni Sessanta²³, riproponendo l'abitudine alla glossolalia in uso presso la chiesa primitiva, per certi versi ripristina il senso di mistero e sacralità, già connesso al rito in latino, attraverso un'espressione verticale rinnovata. In questo tipo di manifestazione, considerata come azione concreta dello Spirito, si ristabilisce un'idea di devozione e di mistero nel rapporto con il divino, proprio a un approccio tradizionale alla religione e comune all'idea di fondo che, per rivolgersi alla divinità, ci voglia un'espressione diversa da quella normale.

5.4. La glossolalia nel Nuovo Testamento

5.4.1. Gli Atti degli Apostoli

La principale manifestazione glossolalica del Nuovo Testamento è descritta negli *Atti degli Apostoli*, 2, 4-13, redatti da san Luca. Il passaggio descrive la discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli, durante la festa della Pentecoste.

Ed essi furono tutti pieni di Spirito Santo e cominciarono a parlare in altre lingue, come lo Spirito dava loro il potere d'esprimersi. Si trovavano allora in Gerusalemme Giudei osservanti di ogni nazione che è sotto il cielo. Venuto quel fragore, la folla si radunò e rimase sbigottita, perché ciascuno li sentiva parlare la propria lingua. Erano stupefatti, e fuori di sé per lo stupore dicevano: «Costoro che parlano non sono forse tutti Galilei? E com'è che li sentiamo ciascuno parlare la nostra lingua nativa? Siamo Parti, Medi, Elamiti e abitanti della Mesopotamia, della Giudea, della Cappadocia, del Ponto e dell'Asia, della Frigia e della Pamfilia, dell'Egitto e delle parti della Libia vicino a Cirene, stranieri di Roma, Ebrei e proseliti, Cretesi e Arabi e li udiamo annunziare nelle nostre lingue le grandi opere di Dio».

Davies segnala una corrispondenza terminologica tra il passaggio degli *Atti* e quello della *Genesi*²⁴ che tratta della costruzione del-

la torre di Babele. Secondo il racconto della *Genesi*, gli uomini parlavano una sola lingua, all'epoca in cui decisero di costruire la famosa torre che doveva salire fino al cielo. La loro attività non fu gradita da Dio, che scese a confondere (*sughebn*) la loro lingua (*glossan*) perché essi non capissero più le loro voci (*phonas*). I termini utilizzati negli *Atti* ricalcano quelli della *Genesi*, suggerendo così una consequenzialità non casuale dei due episodi. Giudei abitanti in molte altre nazioni erano presenti a Gerusalemme, quando gli Apostoli «cominciarono a parlare in altre lingue (*glossais*)». Poi, la folla si radunò e rimase confusa (*sunéchute*). L'identità terminologica dei due passaggi ne indica un'interdipendenza dal punto di vista teologico. Se l'intervento divino a Babele è la causa della confusione delle lingue e della dispersione che ne è seguita, il risultato della discesa dello Spirito Santo è un sentimento di confusione provato dalla gente, non più per la divisione, ma per annunciare una nuova alleanza tra i popoli, operata da Dio. Mentre la confusione babelica era un castigo per un'opera centrata esclusivamente sull'uomo, il parlare in lingue del Nuovo Testamento inaugura un nuovo rapporto tra Dio e l'uomo.

Kremer [1973: 165] sostiene l'ipotesi secondo cui la tradizione cristiana, che ci ha trasmesso il linguaggio confuso della Pentecoste come un eloquio in lingue straniere, è stata influenzata dal fatto che le comunità ebraiche al tempo della redazione degli *Atti*, festeggiavano la Pentecoste come Festa dell'Alleanza. Questa solennità, secondo le leggende rabbiniche, era ispirata dalla proclamazione dell'alleanza tra Dio e l'uomo sul monte Sinai, nella settanta lingue parlate all'epoca in tutte le nazioni del mondo.

Dalla descrizione dell'evento nel testo degli *Atti* non si possono esprimere valutazioni certe sulla natura del fenomeno glossolalico della Pentecoste, ma non si può far a meno di notare che le indicazioni che ci sono date comportano una contraddizione. Infatti leggiamo: «essi furono tutti pieni di Spirito Santo e cominciarono a parlare altre lingue»²⁵. Ma in seguito si trova: «ciascuno li sentiva parlare la propria lingua»²⁶, «E com'è che li sentiamo ciascuno parlare la nostra lingua nativa?»²⁷ (...) e li udiamo annunziare nelle no-

²³ Cfr. 5.8.2.

²⁴ *Genesi* 11, 1-9.

²⁵ *Atti* 2,4.

²⁶ *Atti* 2,6.

²⁷ *Atti* 2,8.

stre lingue le grandi opere di Dio²⁸. Il parlare in lingue descritto in queste frasi assomiglia di più alla xenoglossia che alla glossolalia, essendo centrato sul fatto che le persone presenti, provenienti da numerosi paesi stranieri, capiscono il senso del discorso degli Apostoli. Ma proprio il dettaglio della percezione individuale del proprio idioma, suggerisce la possibilità che si tratti di una *xenoglossia passiva*²⁹, cioè riguardante le persone che ascoltano chi parla in modo ispirato.

5.4.2. La prima Lettera ai Corinzi di san Paolo

Il parlare in lingue descritto negli Atti sembra del tutto diverso da quello diffuso nelle prime comunità cristiane e descritto da san Paolo nella *Prima lettera ai Corinzi*³⁰. Eccone una trascrizione:

Chi infatti parla con il dono delle lingue non parla agli uomini, ma a Dio, giacché nessuno comprende, mentre egli dice per ispirazione cose misteriose. Chi profetizza, invece, parla agli uomini per loro edificazione, esortazione e conforto. Chi parla con il dono delle lingue edifica se stesso, chi profetizza edifica l'assemblea. Vorrei vedervi tutti parlare con il dono delle lingue, ma preferisco che abbiate il dono della profezia; in realtà è più grande colui che profetizza di colui che parla con il dono delle lingue, a meno che egli anche non interpreti, perché l'assemblea ne riceva edificazione. E ora, fratelli, supponiamo che io venga da voi parlando con il dono delle lingue; in che cosa potrei esservi utile, se non vi parlassi in rivelazione o in scienza o in profezia o in dottrina? (...) Così anche voi, se non pronunziate parole chiare con la lingua, come si potrà comprendere ciò che andate dicendo? Parlerete al vento! (...) Quando infatti prego con il dono delle lingue, il mio spirito prega, ma la mia intelligenza rimane senza frutto. Che fare dunque? Pregherò con lo spirito ma pregherò anche con l'intelligenza (...). Altrimenti, se tu benedici soltanto con lo spirito, colui che assiste come non iniziato come potrebbe dire l'Amen al tuo ringraziamento dal momento che non capisce quello che dici? Tu puoi fare un bel ringraziamento, ma l'altro non

²⁸ Atti 2, 11.

²⁹ La xenoglossia vera e propria, come si è già detto, consiste nell'ispirazione di una persona che pronuncia un discorso in una lingua che non ha mai appreso.

³⁰ I Cor. 14, 2-28 (trad. *La Bibbia*, CEI, Marietti, 1980).

viene edificato. (...) Quindi le lingue non sono un segno per i credenti ma per i non credenti, mentre la profezia non è per i non credenti, ma per i credenti. (...) Quando si parla con il dono delle lingue, siano in due o al massimo in tre a parlare e per ordine; uno poi faccia da interprete. Se non vi è chi interpreta, ciascuno di essi taccia nell'assemblea e parli solo a se stesso e a Dio.

La manifestazione descritta nella *Lettera ai Corinzi* è una glossolalia incomprensibile ma interpretabile e non vi appare alcun cenno al parlare in lingue straniere. Il fenomeno si basa sul binomio *parlar confuso-interpretazione*, tipico della mantica pagana nell'antica Grecia. In questo caso il glossolalico assume il ruolo di uomo mantico, mentre colui che interpreta la sua espressione è il profeta. Tuttavia il profeta non capisce il linguaggio del glossolalico, perciò non si tratta di una traduzione ma di un'interpretazione a sua volta ispirata. Le discordanze nei due testi sulla glossolalia del *Nuovo Testamento* hanno suggerito ipotesi contrastanti. Davies³¹ afferma che l'autore del passaggio degli Atti, non avendo una gran pratica della glossolalia e avendo insistito sulla corrispondenza tra Babele e la Pentecoste, non poteva che identificare il parlare in lingue con l'emissione in lingue straniere non apprese. Sullivan [1982: 198] segue l'avviso degli esegeti contemporanei che preferiscono basare sul testo di san Paolo le loro riflessioni intorno alla glossolalia, soprattutto perché la testimonianza di san Paolo è più sicura, essendo stato egli stesso glossolalico ed avendo assistito personalmente alle glossolalie dei cristiani di Corinto. D'altra parte Luca, l'autore degli Atti, non è stato testimone oculare degli eventi che si sono prodotti durante la Pentecoste. La sua descrizione dei fatti, fondandosi sulla tradizione, ha dunque un valore di riflessione teologica, piuttosto che di cronaca degli avvenimenti.

La glossolalia corinzia doveva aver l'apparenza sonora di un discorso umano articolato, per poter essere chiamata lingua (*glossa*), e soprattutto perché in un passaggio Paolo afferma: «preferisco dire cinque parole con l'intelligenza piuttosto che diecimila parole con il dono delle lingue». Bisogna scartare quindi l'ipotesi di una glossolalia formata da emissioni di suoni inarticolati senza alcuna forma. Paradossalmente si può pensare che la glossolalia dei corinzi non fosse molto dissimile a livello sonoro da un discorso in gram-

³¹ Op. cit. p. 229.

melot. Composta probabilmente con suoni tratti da svariati sistemi fonologici, delimitati dalle curve sonore delle intonazioni, poteva dare l'idea di un discorso, ma era comunque inintelligibile.

Il fatto che Paolo affermi che nella preghiera in lingue lo spirito è in preghiera, ma l'intelligenza non ne trae alcun frutto³², non porta automaticamente alla conclusione che la glossolalia corinzia costituisca un fenomeno estatico, afferma Sullivan³³. Il solo fatto che il glossolalo non capiva il senso di ciò che pronunciava, prova già che egli non poteva pregare con l'intelligenza, ma solo con lo spirito. Diversamente saremmo obbligati a concludere che ogni preghiera non discorsiva abbia necessariamente un carattere estatico.

Nonostante il fatto che i due passaggi neotestamentari non incoraggino questa interpretazione, i due episodi nei secoli successivi sono stati inseriti a più riprese tra i fenomeni estatici. In effetti, nella posizione favorevole a una glossolalia estatica si riconosce l'influenza del pensiero filoniano. Filone di Alessandria³⁴, inserendo il pensiero platonico e pitagorico nella sua interpretazione delle Sacre Scritture, sostiene che il parlare estatico dimostra che il *pneuma* (spirito) divino ha scacciato il *nous* (ragione) umano prendendo possesso su tutte le facoltà dell'uomo. Ciò risponde al principio che vuole che il *pneuma* divino non possa coabitare con il *nous* inferiore umano. Il *nous* dell'uomo, per san Paolo, deve invece poter controllare il *pneuma* divino, che costituisce il principio dinamico della profezia e della glossolalia. Questa posizione dirige il fenomeno da un realtà totalmente divina, in cui Dio è il solo ad agire e l'uomo riceve passivamente l'ispirazione divina, a una situazione in cui l'uomo prende coscienza della manifestazione divina per esserne edificato personalmente e per edificare la comunità dei credenti³⁵.

5.5. La glossolalia cristiana dall'epoca patristica al Medioevo

Il carisma del parlare in lingue ha talmente marcato il cristianesimo primitivo in qualità di effetto tangibile della presenza divina che

³² I Cor. 14-14.

³³ Op. cit. p. 211.

³⁴ *Quis Rerum Divinarum Heres sit*, 265.

³⁵ Cfr. Barthel [1977: 128].

ogni volta che un movimento religioso ha predicato un ritorno alle origini, le emissioni glossolaliche sono riapparse, anche dopo secoli di silenzio. La glossolalia cristiana non è caratterizzata da una linea evolutiva continua, ma da episodi sparsi nel tempo che interessano questo o quel gruppo o personaggio. La storia della Chiesa annovera, tra gli altri, molti grandi mistici glossolalici.

Tra i primi movimenti che hanno attinto la loro ispirazione dalle origini, il profeta frigio Montano³⁶ crede a una nuova effusione dello Spirito che si manifesti nel carisma profetico e nel parlare in lingue. A causa dei suoi contenuti e delle condizioni psicologiche che lo caratterizzano questo profetismo è stato giudicato in opposizione alla fede cristiana. Infatti i montanisti praticavano riti estatici con urla, emissioni sonore, parole incomprensibili e linguaggi confusi, considerati come testimonianza di fede da parte degli adepti. Un'opera perduta di Tertulliano³⁷, che per un certo periodo aveva fatto parte dei montanisti, conferma il legame tra il carisma profetico e l'estasi, proposto da Montano. Tertulliano smentisce in seguito le proprie tesi. Gli eccessi montanisti, e quelli analoghi del messialismo, fanno comunque prendere coscienza del fatto che il profetismo e le glossolalie dell'epoca sono legati ad uno stato di *excessus mentis*, già sconsigliato da San Paolo, ma esaltato soprattutto dalle sette eretiche. Alcuni Padri della Chiesa, tra cui Clemente di Alessandria, Origene e Gregorio di Nissa, s'impegnano a combattere tali reminiscenze pagane nella fede cristiana, diventando sempre più rigidi riguardo all'irruzione della presenza divina attraverso la perdita di coscienza e l'abolizione delle facoltà dell'intelligenza. L'estasi che procura la perdita della ragione è biasimata e la menzione del profetismo estatico scompare nei testi del IV, V e VI secolo. Anche la glossolalia sparisce, sia dalla pratica che dal ricordo delle comunità cristiane del tempo.

5.6. L'invenzione linguistica di Hildegarda di Bingen

Della presunta glossolalia di Hildegarda di Bingen³⁸ abbiamo una testimonianza nel *Liber Scivias*. Hildegarda ha il dono della profe-

³⁶ Montano visse nel II secolo d.C.

³⁷ *De ecstasi*, scritto intorno al 213.

³⁸ Hildegarda visse tra il 1098 e il 1178.

zia, ma si tratta di un profetismo discreto, intelligente e senza eccessi. Accanto a ciò ella prorompe in una *ignota lingua* che ha le apparenze di una glossolalia, ma è fissata in forma scritta, trasformandosi quindi in una vera e propria glossopoiesi. La stessa Hildegarda la descrive³⁹ nel modo stesso in cui la percepisce: si tratta dapprima di una visione in cui vede formarsi lettere sconosciute, segue l'elocuzione in una lingua sconosciuta, accompagnata da una melodia⁴⁰. La santa aggiunge che non riceve mai i suoi messaggi nella lingua sconosciuta *in phrenesi*, e gli *Acta inquisitionis* testimoniano che l'*ignota lingua* non è impiegata nel corso dei racconti delle visioni, ma che appare negli inni, come forma di giubilazione quasi ritualizzata. Questo fatto avvicina l'*ignota lingua* di Hildegarda allo spirito che accompagna certe glossolalie contemporanee, introducendo un nuovo aspetto del parlare in lingue: quello di una forma di preghiera e di meraviglia misurate, senza alcuna forma di *trance*. La forma linguistica nella quale l'*ignota lingua* si presenta comporta la contaminazione di più lingue: le parole inventate sono composte da un miscuglio di fonemi del tedesco, lingua madre di Hildegarda, e di latino, lingua che Hildegarda non padroneggiava, ma che era in qualche modo iscritta nella memoria della santa, poiché gli uffici religiosi del tempo erano in latino. Nel vocabolario di quasi novecento parole che ci è rimasto si trova anche qualche assonanza di ebreo e di greco. Se abbiamo notizie abbastanza dettagliate del lessico dell'*ignota lingua*, pare invece che essa non comportasse né sintassi né grammatica.

Si è detto che la lingua inventata da Hildegarda fosse una specie di gioco⁴¹, una sacra distrazione abituale entro le mura del monastero. Non bisogna dimenticare che l'invenzione di codici di uso interno ai monasteri per eludere le prescrizioni rigide del silenzio non è un fenomeno isolato. Esistono infatti alcuni codici in gesti, inventati dai monaci cluniacensi e cistercensi, ancora in uso oggi presso i trappisti.

³⁹ Nella *Lettera al papa Anastasio IV* in PL, t. CXCIV, c. 152-153.

⁴⁰ *ignotas litteras formaret ac ignotam linguam promeret atque ut multumdam, sed sibi consonantem, melodia sonaret.*

⁴¹ È l'ipotesi sostenuta dall'abate Franche [1903: 96].

5.7. Misticismo e glossolalia

Il parlare in lingue durante il periodo medievale e nei secoli immediatamente successivi ripercorre le forme glossolaliche giudicate lecite e illecite che abbiamo descritto precedentemente. La glossolalia sopravvive presso alcune sette eretiche in forma di preghiera frenetica, ossessiva, con connotazioni non molto dissimili da atmosfere di magia primitiva, come avviene presso gli eretici di Dormans⁴². In questi casi la glossolalia non conserva nulla di profetico, né fornisce insegnamenti ascetici. I grandi mistici di questo periodo hanno per lo più esperienze glossolaliche in stato estatico, ma per ognuno di essi il parlare in lingue assume un valore personale. Ne citeremo alcuni che danno un rilievo particolare all'esperienza glossolalia, per le diverse sfumature che ne mettono in luce.

La glossolalia di Elisabetta di Schonau⁴³ si presenta nella forma canonica della mantica pagana. Elisabetta è glossolalia *in mentis excessu*, ma vicino a lei, durante l'estasi, si trova l'abate del suo monastero, che interpreta le sue espressioni confuse di cui neppure lei stessa può afferrare il senso. Elisabetta di Schonau rappresenta il modello di possessione in cui il prescelto da Dio riceve la profezia in qualità di intermediario passivo della manifestazione divina⁴⁴. Nel suo caso un angelo viene ad aprirle le labbra prima che l'elocutio abbia inizio e a suggellarle quando la profezia si è conclusa.

Angela da Foligno⁴⁵ nel *Libro delle visioni e istruzioni* sottolinea a più riprese che il contenuto delle sue visioni e delle sue percezioni uditive non può essere espresso con mezzi umani. La glossolalia di Angela è quindi l'effetto dell'ineffabilità della sua esperienza del soprannaturale. Le estasi di Angela da Foligno ponevano alcuni problemi anche al suo biografo, frate Arnolfo, che, osservando gli esiti straordinari delle visioni e della glossolalia di Angela, ne era talmente meravigliato da non sapere come mettere per iscritto manifestazioni a tal punto straordinarie⁴⁶. Questo fatto confer-

⁴² Che si situa intorno al 1110 (cfr. Guibert de Nogent, *De vita sua*, t. III, cap. XVII).

⁴³ Notizie sul parlare in lingue di Elisabetta di Schonau che morì nel 1164, si trovano nella *Vita*, prol. 1: PL 195, 119 B.

⁴⁴ Cfr. 5.2.2.

⁴⁵ Angela da Foligno visse tra il 1248 e il 1309.

⁴⁶ Cfr. Il *Prologo* di frate Arnolfo al *Libro delle visioni e istruzioni*.

ma che la glossolalia, come già si è detto del grammelot, è un fenomeno che non si presta alle trascrizioni. Alcuni studi recenti di carattere linguistico, valendosi di registrazioni, traducono in alfabeto fonetico e trascrivono alcune glossolalie. Tuttavia non è possibile con questo sistema cogliere tutte le sfumature presenti in un'emissione glossolalica, che comporta spesso delle vocalità non facilmente assimilabili a fonemi riconoscibili e appartenenti ad una lingua.

San Francesco d'Assisi parlava con una *lingua dell'estasi*, in occasione delle sue ispirazioni profetiche⁴⁷. Quando il santo era in estasi sentiva una musica dolcissima che aveva il suono dell'idioma francese⁴⁸ e lui stesso erompeva in una glossolalia, anch'essa verosimilmente di ispirazione francese⁴⁹. Non sembra si tratti di vera glossolalia, perché è risaputo che san Francesco conosceva il francese. Tuttavia si può dire che gli stati estatici, o semplicemente le esclamazioni di giubilo, scatenano possibilità espressive precedentemente immagazzinate nella memoria in modo più o meno cosciente, come succedeva anche nell'ignota lingua di Hildegarda di Bingen. Tra le particolarità espressive riconosciute a Francesco d'Assisi, c'è anche quella che si manifestava quando egli parlava di Gesù Bambino, che chiamava «il bambino di Betlemme»: per esprimere il suo fervore e la sua tenerezza, impiegava un linguaggio puramente fonetico, somigliante al belare della pecora, basato sul valore espressivo della /m/⁵⁰.

Sant'Ignazio di Loyola nel suo *Diario spirituale*⁵¹ parla della propria *loquela*. La parola generalmente non è tradotta dal latino, perché non si conosce precisamente il senso che il santo dava a questa parola. Tuttavia la descrizione che ne viene fatta dà l'idea di una glossolalia. Per un periodo di qualche settimana sant'Ignazio avrebbe beneficiato del dono delle lingue identificando in questo

⁴⁷ Cfr. *Ponti francescani*, del Movimento francescano, Assisi, 1977.

⁴⁸ «gallicum dabat sonum».

⁴⁹ «gallicum erumpebat in jubilo».

⁵⁰ Cfr. Alphandery [1931: 426] e Dogana [1988: 43]. Questa abitudine deriva dall'espressione delle emozioni attraverso il fonosimbolismo. Certi fonemi del linguaggio sono influenzati dalla loro presenza in parole che significano certi sentimenti o emozioni. Una volta trasferiti in altre parole, conservano in parte il senso fissato dalle marche emozionali. È così che, per esempio essendo presente nel verbo amare, la radice /am/ è particolarmente impiegata per esprimere sentimenti di tenerezza.

⁵¹ Dall'11 al 28 maggio 1544.

favore divino la possibilità di riprodurre il linguaggio e la musica celeste che egli aveva sperimentato durante l'estasi⁵². Il riferimento alla musica, al tono e alla sonorità, suggerisce che potrebbe trattarsi di un canto in lingue.

Santa Teresa d'Avila⁵³ accenna all'esperienza del dono delle lingue nel trattare la descrizione degli stati estatici e delle loro conseguenze. Il parlare in lingue costituisce per lei una preghiera di lode a Dio, alle cui parole è umanamente impossibile dare un ordine qualsiasi se non è Dio stesso a farlo. Teresa afferma che quando l'anima ha ispirazioni divine come le visioni o il parlare in lingue, non si trova unita a Dio in uno stato di rapimento. Stando alla sua testimonianza, le glossolalie sono quindi da collocarsi in uno stadio intermedio nella scala d'intensità delle esperienze estatiche.

5.8. Le glossolalie religiose in epoca moderna

A partire dal XVIII secolo la glossolalia si produce con una certa frequenza nelle sette cristiane, prevalentemente secondo la forma conosciuta presso le prime comunità cristiane. La meglio conosciuta è la setta dei piccoli profeti delle Cévennes che rimase attiva tra il 1685 e il 1710. Ma è soprattutto nel XIX secolo che si realizza una grande diffusione di sette caratterizzate dall'esperienza glossolalica, particolarmente nel mondo protestante anglosassone: lo Scottish-Irish Revival nello stato del Kentucky⁵⁴, i discepoli di Edward Irving⁵⁵, e gli Shakers. Questi gruppi, insieme ad altri meno conosciuti sono i responsabili di una nuova diffusione della pratica glossolalica cristiana che dura ancora ai nostri giorni. La tradizione glossolalica contemporanea comporta infatti una discendenza diretta dai movimenti pentecostali americani di inizio secolo, di cui si tratterà nel paragrafo seguente.

⁵² Cfr. *Diario spirituale*, al 12 maggio 1544.

⁵³ Teresa d'Avila visse tra il 1515 e il 1582. Cenni sulla sua esperienza glossolalica si trovano nella *Vida*, cap. 16, 1562.

⁵⁴ Attivo tra il 1800 e il 1803.

⁵⁵ Il gruppo sopravvisse tra il 1830 e il 1900.

5.8.1. Il movimento pentecostale

Per capire il senso che il nostro secolo ha dato al parlare in lingue bisogna considerare che i gruppi che l'hanno praticato propongono un rinnovamento della coscienza cristiana. Essi vorrebbero suscitare un rinnovamento della fede in un ambiente che giudicano spiritualmente impoverito. In seguito ai tali movimenti di rinnovamento spirituale, la glossolalia, considerata nel secolo scorso come attività settaria e pericolosa, ritorna ad essere ritenuta una grazia dello Spirito Santo.

Il pentecostalismo classico è una forma di protestantesimo evangelico e fondamentalista. Deriva inoltre dalle Chiese della Santità, un movimento di rinnovamento interno alla chiesa metodista americana della fine del XIX secolo. Il *leit motiv* di questa confessione è che i cristiani, una volta convertiti sono già salvi, ma devono aspirare a una seconda benedizione che completi la loro santificazione, rendendoli capaci di vivere nella perfezione morale, fuori dal peccato. Questa esperienza profonda e interiore è chiamata battesimo nello Spirito e non è contrassegnata da alcun segno esteriore a testimoniare che si sia effettivamente realizzata.

La nascita delle chiese pentecostali risale al 1900 a Topeka nel Kansas, ad opera di un pastore metodista, Charles Parham. Parham nella scuola biblica da lui fondata, mette in evidenza il contrasto tra l'entusiasmo religioso delle prime comunità cristiane e l'infiammazione della pratica cristiana dei suoi contemporanei. Chiede quindi ai suoi allievi di scoprire qual è il segno sicuro ed evidente di un vero battesimo nello Spirito e viene deciso a tale proposito che si tratta del dono delle lingue. Dopo un periodo di intensa preghiera, uno ad uno tutti i membri del gruppo in cui si era riflettuto sull'argomento, ricevono il dono delle lingue. Dopo questa manifestazione, un grande fervore religioso si produce attorno al fenomeno, che si espande velocemente in altre comunità, dando origine ad alcuni nuovi gruppi pentecostali: l'Apostolic Faith Movement a Los Angeles e le Assemblies of God. In questi gruppi la glossolalia è arricchita di connotazioni supplementari. È considerata come segno dei tempi che annunciano la fine del mondo e si crede che i glossolalici costituiscano un popolo missionario degli ultimi tempi. Il fine di questi nuovi movimenti non era quello di fondare una nuova chiesa, ma di rianimare le chiese evangeliche alle quali appartenevano i nuovi glossolalici. Tuttavia, i pentecosta-

li sono ridicolizzati, perseguitati e contraddetti dai membri delle loro stesse assemblee d'origine e, solo in seguito a tale rifiuto, si riuniscono sotto il nome di chiesa pentecostale.

5.8.2. Il neo-pentecostalismo e il movimento carismatico cattolico

A partire dal 1956 i diversi gruppi di protestanti, soprattutto anglicani, luteriani e presbiteriani, che avevano fatto un'esperienza pentecostale, sono riammessi nelle loro chiese d'origine. Il neo-pentecostalismo inizia nel momento in cui diventa possibile lo scambio dell'esperienza pentecostale con i membri della confessione religiosa di provenienza. Il rifiuto iniziale delle teorie pentecostali, dovuto alla mancanza di fondamenti teologici solidi, è progressivamente mitigato da una riflessione comune tra i pentecostali e le loro chiese. Il battesimo nello Spirito che metteva in causa il senso del sacramento del battesimo, sarà considerato, alla luce dell'esegesi, come lode straordinaria in grado di generare una testimonianza potente e un'azione audace. Il movimento neo-pentecostale cattolico prende forma in questo periodo e ben presto preferisce chiamarsi *Rinnovamento nello Spirito* oppure *Movimento Carismatico*.

Il rinnovamento carismatico cattolico nasce a Pittsburg da un gruppo di professori dell'università cattolica Duquesne, che avevano conosciuto gruppi neopentecostali protestanti e avevano riflettuto su alcuni testi che ne valorizzavano l'esperienza. La glossolalia presenta ancora un'importanza decisiva per i carismatici, ma essi operano una progressione dottrinale, rispetto ai pentecostali, sul senso da attribuire al parlare in lingue. Il parlare in lingue cessa di essere un segno della fine dei tempi per diventare un modo di pregare. Invece di essere interpretato come marchio di un popolo eletto, esso diventa una preghiera non discorsiva, secondo il consiglio che san Paolo aveva già dato ai Corinzi⁵⁶. Il cardinale Suenens [1975: 100], incaricato dal papa Paolo VI di gestire i movimenti carismatici, afferma che la preghiera in lingue sta alla preghiera come l'arte astratta sta alla pittura figurativa. Congar [1995: 225] la qualifica come preghiera stessa dello Spirito presente nel creden-

⁵⁶ Cfr. 1 Corinzi 14, 2.

te, posizione che si avvicina ancora alle tesi della glossolalia come possessione o presenza divina nell'uomo⁵⁷.

Si pone invece il problema di stabilire se la glossolalia carismatica si produce o no in stati di alterazione come l'estasi o la *trance*. Hine [1972: 212] ammette che lo stato mentale che accompagna la glossolalia sia alterato da un'attività involontaria, soprattutto in occasione della prima esperienza glossolalica. Samarin [1972: 33] differenzia i fenomeni specificando che la glossolalia carismatica è talvolta associata a un certo grado di alterazione della coscienza che genera un'attività involontaria, e, raramente la perdita della coscienza, ma ribadisce che dopo la prima esperienza, la glossolalia è indipendente da ogni fenomeno di sdoppiamento. Goodman [1972: 58 sg.] dedica tutto un capitolo del suo libro all'esposizione delle diverse alterazioni degli stati di coscienza che dichiara essere costantemente presenti nei gruppi di cui si è occupata. Bisogna precisare che si tratta soprattutto di comunità dell'America centrale. Christenson [1968: 116] pensa che l'impiego del dono delle lingue possa essere padroneggiato attraverso un controllo cosciente. Una volta ricevuto il dono, i glossolalici possono scegliere se servirsene o no e decidere sotto quale forma utilizzarlo.

Per capire meglio di cosa si parla quando si tratta di glossolalia, ecco una descrizione del fenomeno⁵⁸:

- I glossolalici non pronunciano coscientemente e deliberatamente suoni senza senso per produrre un nuovo linguaggio.
- Il glossolalico, a differenza di chi crea un linguaggio confuso, non sceglie coscientemente i suoni che pronuncerà.
- Se la produzione di un linguaggio confuso richiede per la maggior parte di persone uno sforzo considerevole, è caratteristico della vera glossolalia di essere prodotta e sostenuta per un lungo periodo di tempo senza alcuna fatica.
- Parlare in lingue consiste probabilmente nell'attivare una capacità latente che ciascuno possiede.

Per parlare in lingue bisogna inoltre vincere la resistenza al controllo razionale del comportamento e delle facoltà espressive. Lasciare i comandi della ragione davanti ad un'assemblea non sapendo che tipo di suoni uscirà dalla propria bocca, rischiando di

⁵⁷ Cfr. 5.2.

⁵⁸ Cfr. Sullivan *op. cit.* 230 sg.

essere ridicolizzato, dipende dalla volontà che una persona ha, sia di legarsi a un gruppo, che di rimettersi all'azione dello Spirito⁵⁹.

Un'altra peculiarità della preghiera carismatica è quella di essere una lode entusiastica espressa con canti. Spesso in un'assemblea carismatica si produce un canto in lingue, in cui ognuno intona una propria melodia senza parole; dopo pochi istanti il gruppo si armonizza spontaneamente, producendo una melodia piacevole, senza che ci sia alcun accordo preventivo tra i fedeli. Del canto in lingue esiste testimonianza presso le chiese all'epoca patristica sotto il nome latino di *jubilatio*, che le più antiche traduzioni della Bibbia usavano per tradurre il greco *alalagmos*, che a sua volta corrisponde all'ebreo *ru'a*. Sant'Agostino⁶⁰ ne fa cenno nel commento al salmo 32 che menziona il versetto *cantate in jubilatione*. Chi dunque, sostiene Agostino, può essere oggetto di *jubilatio*, se non il Dio ineffabile? L'essere ineffabile è colui che non può essere detto: se quindi tu non puoi dirlo e non devi tacerlo, che resta dunque se non *jubilare*, in modo che la gioia del cuore esploda senza il soccorso delle parole?

La pratica della *jubilatio* è attestata da numerosi Padri della Chiesa greci e latini, ma non si sa perché essi non la identifichino con il dono delle lingue. Sullivan pensa che ciò sia dovuto al fatto che tutti coloro che hanno trattato l'argomento fino all'epoca recente identificavano il dono delle lingue con la facoltà di predicare in lingue straniere non apprese, la *xenoglossia*⁶¹. La falsa nozione che i Padri avevano della vera natura di tale dono spiega la mancata identificazione della *jubilatio* con il carisma del *Nuovo Testamento*. Tra le conseguenze della *jubilatio*, si trova l'usanza, comune durante la liturgia pasquale fino al IX secolo, di prolungare l'ultima sillaba dell'*Alleluia* pasquale in melodie improvvisate. Questa pratica si chiamava *jubilus*, un'improvvisazione musicale, fissata in seguito alla riforma gregoriana del canto liturgico, in una forma detta *melisma*. Si tratta di una lunga serie di note, che prolungano la durata della melodia su di una o più sillabe di una parola, sottolineata a causa della sua importanza nell'insieme del testo sacro.

Tra i glossolalici carismatici si avvera talvolta che qualcuno riconosca nell'eloquio glossolalico una vera lingua straniera. Spesso

⁵⁹ Cfr. Sullivan *op. cit.* p. 232.

⁶⁰ *Enarrationes in Psalmos*, 32, ii, sermo 1-8, CCL, 38, p. 254.

⁶¹ Cfr. 5.1.

L'apparenza sonora della glossolalia può indurre in errore, essendo, a livello sonoro, simile ad una vera lingua. Detto questo, sembra che esistano casi di xenoglossia che resistono a ogni critica e che paiono essere autentici, benché non esistano prove scientifiche da esibire in proposito. Chi scrive ha personalmente raccolto la testimonianza di una persona presente ad una riunione di preghiera carismatica dove una ragazza ha iniziato un discorso in lingue. Alla fine, un orientalista presente all'assemblea ha affermato di riconoscere un inno alla Vergine in armeno antico, nel discorso pronunciato dalla ragazza, mentre quest'ultima pensava di aver emesso un insieme di suoni vocali inarticolati. Fatti come questo proiettano il parlare in lingue in una dimensione miracolosa, che ricalca l'atmosfera di gran parte delle riunioni dei carismatici.

5.9. Le glossolalie religiose: conclusioni

Non potendo riassumere le numerose caratteristiche delle glossolalie religiose, si cercherà comunque di tracciarne qualche tratto comune.

In primo luogo, le glossolalie religiose si caratterizzano per l'ispirazione da parte di una potenza divina. Secondo le credenze, il glossolalico può essere posseduto o abitato da questa presenza. Talvolta ciò può causare uno stato di *trance* o di estasi. Le glossolalie estatiche dipendono anche dall'investimento affettivo che un individuo attribuisce alla sua esperienza di fede: attualmente si predilige l'ipotesi che si tratti di una forma di preghiera non discorsiva, pronunciata coscientemente dal glossolalico. Mentre è ammissibile che il parlare in lingue sia un'attitudine latente propria a ogni essere umano, il pregare in lingue, affermano i teologi cristiani, non è dato senza l'intervento divino.

Un altro tratto comune alle glossolalie religiose è quello di consistere in un disturbo involontario delle facoltà espressive e comunicative provocato dalla manifestazione divina. Tale produzione confusa può esprimere l'invio di un messaggio divino che necessita di un'interpretazione, oppure l'elaborazione di una preghiera ispirata. Nel primo caso si tratta di una profezia, in cui il destinatario della funzione comunicativa è l'uomo, che riceve un messaggio enigmatico dalla sfera celeste. Nel secondo caso il destinatario è Dio stesso a cui è dedicata una preghiera in una di sacro idioma

senza parole. In altri casi può trattarsi di una semplice reazione vocale di meraviglia dovuta all'ineffabilità dell'esperienza divina.

Le glossolalie presentano una forma sonora simile ad una vera lingua, con frasi, intonazioni, accenti tonali e così via, che delimitano una serie di suoni inarticolati. Talvolta si è riconosciuta nel discorso glossolalico una vera lingua, sconosciuta al glossolalico. Questo fenomeno, detto xenoglossia assume un'aura miracolosa, ma come abbiamo visto per il grammelot⁶², succede anche al glossolalico di ricreare inintenzionalmente le sonorità di una vera lingua, senza che si produca un discorso compiuto. Un evento di questo tipo non trae senso da una codificazione, ma attraverso il senso generale dell'evento religioso, come suggerisce Jacquit [1967: 8]. Questo stato di cose, situato in un'atmosfera sacrale, favorisce l'attribuzione di un alone soprannaturale a fenomeni che, ad un'analisi più attenta, si rivelano essere di ordine diverso. La xenoglossia può verificarsi anche nei confronti delle persone che ascoltano la persona ispirata esprimersi nella loro lingua: si tratta in questo caso di una xenoglossia passiva. Oltre all'episodio descritto negli *Atti degli Apostoli*, si ricorda anche quello che riguarda sant'Antonio di Padova che rinnova il miracolo della Pentecoste davanti ad una folla venuta a Roma da svariati paesi a causa del Concilio Laterano del 1215⁶³.

5.10. Le glossolalie spiritiche come oggetto di osservazione scientifica

Come si accennato in 5.2.2., esiste da sempre una tradizione occulta che crede alla possessione degli individui da parte degli spiriti dei defunti. Questa credenza ha avuto un periodo di grande successo tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX. Paradossalmente si tratta proprio dello stesso periodo in cui il modello scientifico ha avuto

⁶² Cfr. 4.1.5.

⁶³ Cfr. AASS, Jun. II, p. 316 dove si legge: «...omnes qui audiebant, non sine omnium admiratione ipsum clare intelligebat et unusquisque audiebat linguam suam in qua natus erat». La xenoglossia passiva è segnalata dalla presenza di verbi (audiebant, intelligebant, audiebat linguam suam) che attirano la nostra attenzione esclusivamente verso coloro che ascoltano e mai verso chi parla.

il sopravvento nella storia del pensiero: si sviluppano, parallelamente ad esso, correnti d'ispirazione non razionale, che attingono la loro ragion d'essere dalla magia, l'ermetismo e la negromanzia. Tra queste, le Società Spiritiche conoscono una diffusione eccezionale, divenendo un fenomeno alla moda. La corrente scientifica e quella non razionale si incrociano ad un certo momento, in occasione dell'analisi, secondo criteri scientifici, di un fenomeno di glossolalia che si produce durante alcune *trances* medianiche. A Ginevra il caso di Hélène Smith (alias Catherine Elise Müller)⁶⁴ è stato oggetto dell'osservazione di alcuni studiosi di diverse discipline. Hélène, dopo aver assistito a qualche seduta di spiritismo, si sente posseduta da uno spirito e cade in *trance*. Théodor Flournoy [1899] assiste alle sue *performances* medianiche durante alcuni anni, trascrive i discorsi prodotti da Hélène in tali occasioni e cerca di ipotizzarne l'origine nella memoria inconscia della ragazza. Flournoy chiarisce che può rispettare la posizione degli occultisti, che vedono nell'impressione di solitudine e di smarrimento, tipico dell'infanzia di Hélène, l'effetto dello splendore delle sue vite passate, purché allo psicologo sia concesso di leggersi la causa delle sue future manie di grandezza. Dapprima si realizza il *ciclo reale*, in cui Hélène si crede la reincarnazione della regina Maria Antonietta. In questo periodo si esprime in francese arcaico e ha come spirito guida Cagliostro, che parla in francese con accento italiano. In seguito vive un *ciclo indu*, in cui si crede la reincarnazione della principessa indiana Simandini. Hélène produce una lingua sanscrita, che rappresenta un enigma per gli studiosi radunati attorno a lei. Ferdinand de Saussure è chiamato, in qualità di sanscritista, a discernere se si tratta veramente di un fenomeno straordinario⁶⁵. Saussure nota che nel discorso sanscrita manca la /f/, che effettivamente non esiste in sanscrito. Ma la conoscenza delle regole sanscrite è contraddetta dal fatto che Hélène pronuncia la /u/ francese che

⁶⁴ Cfr. anche I.6.

⁶⁵ Saussure per dare un'idea precisa della produzione sanscrita ai non indianisti, propone questo testo: «Siano supposte essere pronunciate in una scena di sonnambulismo romano al posto di indù, le parole che seguono: — Meite domina mea sorore forinda inde deo sini godio deo primo nomine ... ohera mite ... loca suave tibi ofisio et ogurio ... et olo romano sua dinata perano die nono colo desimo ... ridere pavere ... nove» cfr. Flournoy [1899: 315]. Del vero latino troviamo qualche parola corretta, altre non hanno niente a che vedere con il latino. Lo stesso vale per il sanscrito di Hélène.

manca ugualmente in sanscrito. Saussure conclude che se fosse veramente la principessa Simandini a parlare per bocca di Hélène non si vede perché non parlerebbe il pracrito, la lingua destinata alle donne, poiché all'epoca in cui si pretende fosse esistita Simandini, nessuna donna avrebbe parlato in sanscrito. Le elocuzioni di Hélène non sono quindi delle xenoglossie ispirate, ma delle glosso-poiesi che riproducono parole ricorrenti con un senso ben preciso. L'assenza della /f/ è giustificata dal fatto che la ragazza cerca di dissimulare la sua lingua materna. Flournoy conclude che il sanscrito potrebbe essere stato assorbito visualmente sfogliando qualche documento scritto in tale lingua, durante una fase di suggestibilità.

Segue un *ciclo marziano* in cui la ragazza crede finalmente di poter eludere il controllo dei linguisti e provare che possiede davvero poteri soprannaturali, producendo una lingua marziana. Ma, anche se nel marziano, studiato dal linguista Victor Henry [1901], appaiono fonemi di ogni sorta, la sintassi francese appare puntualmente ad ogni produzione. L'invenzione linguistica di Hélène Smith nasce dunque dal subconscio per alimentare il suo bisogno di affermazione nella vita. Flournoy suggerisce pertanto la diagnosi di isteria.

5.11. Classificazione delle glossolalie dal punto di vista linguistico

Dopo aver esaminato le forme glossolaliche più diffuse, le si ordinerà ora secondo la progressione che interessa il livello di organizzazione linguistica delle produzioni verbali.

Il primo stadio consiste nell'impossibilità di esprimersi a causa di una manifestazione della sfera divina. Abbiamo chiamato questo fenomeno *afasia mistica*, segnalandolo come aspetto tipico delle glossolalie religiose.

Il secondo stadio comporta delle fonazioni confuse: grida e sospiri che si verificano agli inizi dell'esperienza glossolalica. Lombard [1908: 3] afferma che si tratta del prologo psicologico alla glossolalia. Tali possibilità espressive sono simili a quelle dei bambini che imparano ad esprimersi e assomigliano a dei balbettii. Questo tipo espressivo è suscettibile di trasformarsi in canto: è ciò che nei movimenti carismatici abbiamo visto nominare canto in lingue.

Il terzo stadio prevede un'organizzazione graduale dei dati vocali in un vero discorso, privo di senso, che rappresenta la vera glossolalia. Dal punto di vista della sostanza dell'espressione si tratta di un *continuum* vocale non segmentato in parole. Non comporta quindi né lessico né sintassi. Il sistema fonologico non ha una forma costante ma può variare da una persona all'altra e anche da un'emissione glossolalica all'altra. La sostanza del contenuto cambia secondo le circostanze di enunciazione. Nelle glossolalie religiose esiste talvolta un interprete ispirato del discorso glossolalico, bisogna comunque sottolineare che la sua non è mai una traduzione ma un'interpretazione. Nelle glossolalie spiritiche o psicopatologiche, il glossolalico stesso attribuisce un senso al suo discorso, che deriva dall'investimento affettivo che egli dà alla sua produzione confusa. A differenza dalle vere glossolalie, in cui il parlante non sa quali suoni usciranno dalla sua bocca, le creazioni linguistiche ludiche simili alla glossolalia, come le poesie sonore, sottostanno ad una regola che rappresenta la struttura attorno alla quale tutti i dati verbali si organizzano.

Il quarto stadio interessa la produzione occasionale di neologismi nel corso di una glossolalia. Si tratta della realizzazione di un fenomeno glossopoietico frammentario, in cui si presenta un legame temporaneo tra certi suoni e certe rappresentazioni mentali. L'interdipendenza delle immagini uditive dal senso che è loro dato è regolato, secondo Lombard [1908: 30] da fenomeni associativi simili a quelli dei sogni. Quando l'elaborazione di neologismi diventa sistematica, si realizza una glossopoiesi, che può condurre anche alla creazione di un dizionario subconscio, come nei casi di Hélène Smith e di Hildegard di Bingen.

Il quinto stadio è quello della xenoglossia, il discorso in una lingua straniera non appresa da colui che la pronuncia. Talvolta si nota la presenza di parole straniere isolate nelle glossolalie. Ciò può essere dovuto a ricordi latenti dai quali si attinge inconsciamente quando la produzione vocale si allontana momentaneamente dal controllo razionale. Viceversa, se il discorso confuso favorisce l'utilizzazione di punti d'articolazione vocale inusuali per il parlante, si possono produrre involontariamente parole in una lingua esistente imprecisata che, se riconosciute, possono dare l'impressione di un fenomeno di carattere soprannaturale.

5.12. L'espressione prelinguistica infantile

Per scoprire se esistono delle analogie tra i linguaggi confusi di cui abbiamo trattato e l'espressione prelinguistica infantile, è necessario innanzitutto sapere come si delinea l'evoluzione dell'apprendimento linguistico nei primi mesi di vita del bambino. Si farà quindi riferimento al testo di Francescato [1970] che cita numerosi dati sui quali converge l'accordo dei ricercatori in materia.

Nel primo anno di vita il bambino emette suoni molto vari per qualità, producendoli apparentemente in modo non sistematico. Il numero dei tipi di questi suoni cresce con l'età, così come la qualità tonale dell'emissione. In una prima fase, fino ai 2-3 mesi circa, l'emissione è governata dalla disposizione più o meno casuale degli organi articolatori. In questo stadio prevalgono la vocale /a/ e il suono consonantico /r/ uvulare. La seconda fase⁶⁶ si ha tra i 5-7 mesi e dura fino all'inizio dell'attività prelinguistica vera e propria. In questo periodo si esercitano le più varie articolazioni e si afferma la prima attività di riconoscimento dei suoni emessi da altri.

Queste prime fasi di approccio con il mondo contengono inoltre delle informazioni importanti sulle prime procedure comunicative del bambino. Egli impara a formare un coordinamento, più o meno costante, tra certi suoi stati psico-fisiologici e l'emissione di certi suoni. Inoltre, sperimenta che l'emissione di alcuni suoni produce la reazione da parte degli adulti, che soddisfano così le sue esigenze. Da parte sua, il bambino impara a formare un coordinamento tra l'audizione di certi suoni emessi dagli adulti e certe sue reazioni. Infine, si rende conto che c'è una correlazione tra l'audizione di certe sequenze foniche pronunciate dagli adulti e certe situazioni⁶⁷. L'attività di produzione segnica che consente la comunicazione tra il bambino e l'adulto consiste, quindi, nell'impiego di segnali. Francescato nota anche che tale livello di comportamento non distingue ancora il bambino dal mondo degli animali, ma contiene già le premesse per un ulteriore sviluppo espressivo.

La situazione del bambino all'inizio della comprensione linguistica, afferma ancora Francescato, può essere comparata a quella di un adulto che sente parlare per la prima volta una lingua a lui

⁶⁶ E detta lallazione o balbettio.

⁶⁷ Francescato *op. cit.*, p. 54.

totalmente straniera. In tale situazione le prime forme linguistiche con le quali ha a che fare il bambino sono le sequenze fonetiche, di regola piuttosto complesse, delimitate da una pausa prima e dopo. Il problema che il bambino deve risolvere consiste nella delimitazione di *totalità situazionali*, dalle quali emergono delle *totalità foniche*⁶⁸. È necessario precisare che in un primo momento tali componenti caratterizzano i processi percettivi del bambino, ma successivamente si ritrovano, nella stessa forma, in qualità di elementi costituenti le sue modalità espressive. Un'altra particolarità del linguaggio infantile è evidenziata da De Villiers [1972: 15] che sostiene che la sintassi infantile si origina attraverso formule per la combinazione di parole secondo la nozione di *pivot grammar*. Una *pivot grammar* favorisce l'apprendimento espressivo, organizzando la formazione di frasi intorno a certe parole chiave.

Le affinità con i dispositivi che permettono di attribuire un senso al testo vocale del grammelot sono sorprendenti. Nel breve scorcio evidenziato finora sono apparse delle totalità situazionali caratterizzate da totalità foniche, che corrispondono alla progressione per *frames*⁶⁹, descritta a proposito del grammelot. Anche l'espedito delle parole chiave intorno a cui si forma un enunciato, costituisce un punto comune tra l'organizzazione del grammelot e quella dell'espressione infantile. Le sequenze fonetiche complesse delimitate da una pausa descritte da Francescato, non sono molto diverse dal *continuum* inarticolato che forma il testo vocale del grammelot, salvo che questo è delimitato dalle curve melodiche dell'intonazione. Ma in Simone [1990: 123] si trova un'ulteriore informazione utile a dimostrare anche questa affinità funzionale tra i due tipi espressivi. Simone afferma che l'importanza dell'intonazione nelle lingue è evidente anche dal punto di vista biologico: il bambino riesce a produrre semplici curve intonazionali sin dai primissimi giorni di vita, e comunque molto prima di essere in grado di produrre qualsivoglia fonema segmentale della sua lingua. Alla madre che gli fa ascoltare una /m/ continua e modulata nell'intonazione, il bambino di poche settimane risponde imitativamente producendo a sua volta una curva somigliante, con gli stessi picchi di frequenza (anche se con una durata leggermente più breve di

⁶⁸ Francescato *op. cit.* p. 61.

⁶⁹ Cfr. 4.2.5.

quella della madre). A tre mesi il bambino è in grado di imitare l'intonazione prodotta dalla madre anche sotto il profilo della durata. Ad un anno la gamma essenziale delle intonazioni adoperate nella lingua madre si può considerare appresa.

La stessa ipotesi è confermata anche da Francescato⁷⁰ quando sostiene che il bambino sembra essere impressionato inizialmente piuttosto dalle differenze, assai più evidenti, dei livelli soprasegmentali (per esempio le differenze nella posizione degli accenti) che non dagli elementi formativi dei singoli suoni. Soltanto più tardi prevale lo schema fonico segmentale su quello soprasegmentale. Inoltre il bambino afferra innanzitutto le opposizioni foneticamente più evidenti, le opposizioni massime. Per questo motivo i suoni che presentano un contrasto meno evidente sono appresi per ultimi. Anche il testo vocale del grammelot si costituisce attraverso gli stereotipi sonori più evidenti di una lingua di riferimento, ad ulteriore conferma della somiglianza tra gli schemi del linguaggio teatrale confuso e dell'espressione infantile. Anche l'uso della struttura melodica dell'intonazione costituisce un elemento affine tra i due meccanismi vocali. Si può notare che le risorse creative dell'attore che inventa il grammelot fanno capo a espedienti che serviranno successivamente allo spettatore per decifrarlo, così come esiste un rapporto reciproco di riconoscimento di indizi nel processo comunicativo tra l'adulto e il bambino. Nell'affrontare il paragone con il linguaggio infantile risulta, quindi, ancora più evidente l'essenzialità delle risorse a cui ricorre la produzione espressiva del grammelot.

In seguito alle osservazioni prodotte, si può affermare che il grammelot e l'espressione infantile prelinguistica, tenuto conto delle differenze dovute al contesto che le determina, dimostrano parecchie affinità. Hanno in comune gran parte degli espedienti che rendono possibile la loro funzione comunicativa. Quest'ultima è ridotta a concettualizzazioni molto semplici in entrambi i casi. La funzione comunicativa risulta quindi distorta, ma è comunque possibile in entrambi i linguaggi ai livelli molto elementari.

⁷⁰ *Op. cit.* p. 65.

5.13. Creazioni artistiche e trasgressioni linguistiche

Non è un caso se Jakobson si esprime in proposito alla libertà di utilizzazione della lingua in rapporto alla combinazione delle unità che la compongono⁷¹. Egli scrive in un periodo in cui si produce la disarticolazione dei mezzi espressivi artistici tradizionali. Quando si tratta di creazioni artistiche che interessano la lingua, ben spesso si producono stravolgimenti nella combinazione delle parole, come hanno proposto i futuristi italiani nelle *Parole in libertà*. Tuttavia ciò non offende in maniera grave le norme linguistiche, perché le parole sussistono ancora, benché combinate arbitrariamente. Più spesso il fondamento delle creazioni linguistiche del XX secolo consiste in una manipolazione della lingua a livello dei fonemi, come succede nel gramelot. Il risultato di queste operazioni è una serie di elocuzioni non dissimili dalle forme glossolaliche, con la sola differenza che esse sono prodotte coscientemente e volontariamente.

Certi artisti hanno lavorato su di una disgregazione linguistica che ha come oggetto una lingua di riferimento: ciò si realizza per esempio in alcuni poemi sonori contemporanei, come quelli di John Giorno, che ha lavorato sulle salmodie tibetane, e di Ladislav Novak che ha stravolto le onomatopee degli esquimesi.

Un altro modo di produrre sconvolgimenti fonemici è rappresentato dalla riproduzione di tutti i tipi di suoni ammessi dalle possibilità fonatorie umane. Tali processi, già presenti in opere musicali di Cage, Stockhausen e Berio, compaiono in modo ancor più provocatorio nei *Megapneumes*, poemi sonori in «espettorazione» di Wolman. Esamineremo ora un pò più in dettaglio di cosa si tratta.

5.13.1. La disgregazione linguistica nella musica contemporanea

La comparsa del libro di Luigi Russolo *L'art des bruits* nel 1913, ispira dapprima alcune innovazioni del movimento futurista italiano, costituendo, in seguito, il manifesto di nuove tecniche vocali presenti

⁷¹ Cfr. Jakobson [1963: 26] e l'Introduzione di questo libro al paragrafo III.

nella musica del dopoguerra. Secondo Russolo, la nostra eredità culturale ha tolto vitalità al suono, scartando i rumori che ci circondano. Attraverso un semplice studio acustico, dimostra l'assenza di fondamento dell'opposizione tra suono e rumore. A dimostrazione concreta di tali tesi, i futuristi organizzano dei *concerti di rumori*, concepiti per strutture normalmente riservate alla musica. Anche l'ideazione di un *ruissolofono* contribuisce a dar corpo alla teoria⁷².

Molta della musica contemporanea evolverà negli anni successivi seguendo i principi stabiliti da Russolo; anche l'uso della vocalità ne risulta suggestionato. In *Momento* di Stockhausen, composto nel 1961, sono presenti innumerevoli artifici, tra cui la voce, trasformati in seguito a questa rivoluzione musicale. I coristi dispongono di strumenti come: tubi di cartone, clave, scatole riempite di biglie di piombo e pezzi di tubi d'acciaio. Devono poi produrre tutto un ventaglio di eventi, come rumori brevi e ripetuti con i piedi, le mani e la bocca, in modo da creare tutta una serie di corrispondenze tra suoni strumentali, corporali e vocali. Esiste anche nella sfera d'azione dei timbri, una scala continua che va dalle espi-razioni sorde, soffi, sussurri, urla, mormorii, parole, richiami, grida, risate ... fino al canto⁷³. La combinazione di suoni e rumori va fino alla creazione di un ammasso indistinguibile di tutte le possibilità sonore producibili e udibili. In Stockhausen il principio di omogeneità attraverso la nozione di *continuum* è inteso come ricerca del recupero di tutte le scissioni operate, per ricostituire un'entità apparentemente indissociabile⁷⁴.

I compositori americani focalizzano i loro sforzi alla transizione dal concerto all'evento, l'*happening*, attraverso una indeterminazione dell'opera che diventa un oggetto dinamico, esistente solo attraverso l'interpretazione concreta. In *Music of Changes* [1952] Cage introduce anche il caso come metodo compositivo, sia mediante degli espedienti colti, come *I Ching*, che meno colti, come il lancio dei dadi. In questo nuovo modo di intendere la musica il pubblico può talvolta intervenire durante le esecuzioni, che prendono la forma di laboratorio o di prova pubblica.

Tra le composizioni che costituiscono una citazione interessante per la nostra ricerca, un'opera di Dieter Schnebel, *Glossolalia*,

⁷² Cfr. Bosseur [1986: 27].

⁷³ Bosseur *op. cit.* p. 63.

⁷⁴ Bosseur *op. cit.* p. 67.

si situa tra la musica e la parola. Il compositore vuole focalizzare l'attenzione sul gesto del parlare e non sul suono, cercando di richiamare il *parlare come musica*. Un contrappunto musicale imbastisce delle relazioni tra le qualità sonore di tutte le lingue che figurano nell'opera. In altre opere, come *Madrasha 2* Schnebel propone un'evoluzione musicale nell'atto di liberarsi dall'espressione verbale. La lingua di riferimento su cui è basata la vocalità, il siriano, si contrae al punto di non sussistere quasi più se non nella pronuncia del nome divino e nelle formule di glorificazione.

Troviamo altri giochi linguistico-musicali nell'opera di Akira Tamba *Héloise et Abélard* in cui i musicisti parlano attraverso la griglia del tempo sia il linguaggio dimenticato del XII secolo, il canto gregoriano, che il linguaggio della nostra epoca, in un gioco di onomatopoeie che tessono un legame tra le poetiche strumentali e quelle drammatiche⁷⁵.

Il motivo comune al nuovo approccio alla vocalità consiste in una messa in discussione che coinvolge anche il linguaggio. Il testo non è più importante per il senso del discorso, ma per il valore sonoro che comporta. Le composizioni che partono da un testo ne ricavano una sublimazione sonora al di là del senso che vi è connesso.

Anche Luciano Berio verso la fine degli anni '50 ha impostato alcune composizioni a partire dalle sonorità linguistiche. Nel 1957, attraverso la collaborazione con Umberto Eco, Berio produce il programma radiofonico intitolato *Onomatopoea del linguaggio poetico* [Osmond-Smith 1991: 61]. Il tratto saliente dell'intero programma risulta lo studio di un passaggio dell'*Ulysses* di Joyce: l'*ouverture* del capitolo delle Sirene. Berio ne trae una struttura musicale, registrando dapprima la lettura del testo originale con la voce di Cathy Berberian, sovrapponendo, successivamente, le traduzioni italiana e francese. Si crea quindi un contrappunto tra le diverse lingue e il messaggio delle lingue viene elaborato poi con l'aggiunta di effetti sonori elettronici. Il risultato di tali operazioni è giudicato talmente azzardato che non verrà mai mandato in onda, ma è in seguito registrato in cassetta col titolo *Thema: Omaggio a Joyce*. In *Thema* il suono portatore di significato linguistico si dissolve nel suono portatore di un senso musicale. Berio focalizza due

⁷⁵ Bosseur *op. cit.* p. 146.

linee operative sul testo esistente. La prima è già fornita da Joyce stesso nel capitolo delle Sirene dove la narrazione tratta dell'ultimo pranzo di Mr. Bloom nel bar di Ormond. I termini interagiscono nel creare sensi impliciti ma, astratti dal loro contesto originale, esistono anche puramente per la loro musicalità. La seconda operazione è spinta da Berio ad uno stadio successivo, rendendo a queste parole musicali la loro autonomia, frantumando i frammenti testuali nelle loro componenti fonetiche e usando le loro articolazioni come base per una struttura musicale⁷⁶. Il sistema di richiami sonori, già presente nelle allusioni sonore e nel gioco di incroci della trama nel libro di Joyce, è proiettato, nella composizione di Berio, dal piano linguistico a quello musicale.

In *Visages* [1960-61] Berio fa un passo avanti rispetto alla relazione tra testo e musica. L'opera si appoggia sulla creatività vocale di Cathy Berberian che improvvisa una serie di monologhi. Ognuno di questi è basato su articolazioni vocali e materiale fonetico suggeriti da un modello linguistico preso come punto di riferimento, di cui però non compaiono vere parole. L'apparenza è quella di una conversazione in una lingua straniera percepita in un treno o in un caffè, in cui una sembianza di contenuto è veicolata dalle intonazioni⁷⁷. Un solo vero termine è incluso in tutto l'insieme: *parole*, che delimita un flusso sonoro di non parole. Il montaggio di *Visages*, operato da Berio su questi materiali, è risultato talmente ricco di spunti inconsueti che la RAI, che aveva commissionato la composizione, ha censurato il lavoro giudicandolo osceno e non lo ha mai messo in onda. È evidente che l'organizzazione vocale di *Visages* (lingua di riferimento, intonazioni, parole chiave che emergono da un testo inarticolato) appartiene, ancora una volta, alla categoria del grammelot.

Lo stravolgimento linguistico operato in tali correnti musicali contemporanee relega l'uso dell'espressione vocale ai limiti tra parola e grido, tra articolazione e semplice manifestazione vocale emotiva. Sicché Barthes [1975: 101], nel considerare tale espressività vocale, ne parla come di un *rumore* che disturba l'espressione, respingendo ogni attribuzione di senso. La lingua è dilatata e denaturata fino a formare un immenso tessuto sonoro nel quale l'appar-

⁷⁶ Cfr. Osmond-Smith [1985:8] e Eco [1962: 87].

⁷⁷ Osmond-Smith *op. cit.* p. 63.

rato semantico si troverebbe irrealizzato, il significante fonico, metrico e vocale si spiegherebbe in tutta la sua sontuosità senza che mai se ne colga un segno.

La disgregazione linguistica ed espressiva diventa un imperativo comune alle diverse arti. Nel medesimo periodo il teatro persegue gli stessi obiettivi espressivi già evidenziati in campo musicale: il linguaggio teatrale evolve attraverso nuove sperimentazioni. Probabilmente il successo del *gammelot* è dovuto anche a questa tendenza al rinnovamento espressivo, inaugurata dagli scritti rivoluzionari di Artaud, che afferma: «Spezzare il linguaggio per raggiungere la vita, vuol dire fare o rifare il teatro» [1938: 132].

Il campione di elaborazioni musicali considerate sopra si svolge in un'atmosfera che in parte è quella del concerto musicale, in parte quella dello spettacolo teatrale. L'improvvisazione vi è ammessa, fatto abbastanza raro per le opere musicali. Non si esclude che certe realizzazioni del *gammelot* in teatro siano ispirate alla vocalità che la musica contemporanea ha sperimentato in quegli anni. Anche il jazz ha una propria vocalità inarticolata nello *scat*. In queste esecuzioni musicali la voce improvvisa al pari degli altri strumenti. Un aneddoto narra che lo *scat* fu inventato da Louis Armstrong durante una registrazione radiofonica in diretta. Essendogli caduta la partitura, il famoso jazzista si lanciò in un *assolo* vocale che da quel momento fece scuola.

5.13.2. Il suono delle parole: poesie sonore

Seguendo la stessa linea teorica delle composizioni musicali contemporanee, nasce la poesia sonora. Si tratta della declamazione di un testo scritto, che non ha valore quanto alla scrittura, perché tutto l'interesse sta nel modo in cui esso è declamato. Non ci sono partizioni musicali che indirizzano la lettura delle poesie sonore ma talvolta è prevista una specie di copione che guidi la lettura. Tuttavia la lettura eseguita dallo stesso poeta costituisce la sola e unica regola per interpretare il testo. Bisogna notare che la poesia sonora è necessariamente collegata alla possibilità della sua registrazione: leggere un testo senza ascoltare la registrazione della sua lettura non dà alcuna idea del fenomeno. La portata della voce è uno dei tratti rilevanti nella poesia sonora. La declamazione e il tono della voce, forniscono un punto di riferimento semantico altrimenti inesisten-

te, a causa della mancanza di grammatica e di sintassi che si produce nelle diverse forme di disgregazione linguistica realizzate dalla poesia sonora. Un breve panorama dei principali ispiratori della poesia sonora e delle caratteristiche delle loro creazioni, ci darà un'idea dello sviluppo di questa arte.

Tra i pionieri della poesia sonora, bisogna citare il movimento futurista italiano. Filippo Tommaso Marinetti, Giacomo Balla e Fortunato Depero hanno sconvolto la poesia tradizionale, sia dal punto di vista grafico, che da quello della declamazione. *Parole in libertà* è il titolo dei loro poemi collettivi. Sono azioni poetiche declamatorie, di cui le partizioni-guida costituiscono la trascrizione degli eventi. L'onomatopea vi è ricorrente e le sonorità esacerbate sono liberate dal senso⁷⁸.

Nel 1916 Hugo Ball, il dadaista fondatore del Cabaret Voltaire di Zurigo, mette in rilievo il valore della voce in se stessa, fuori dalle fraseggiare, dal canto, dalle dizioni e dalle declamazioni. Il *consonantismo*⁷⁹ di Marinetti è abbandonato da Ball in favore dell'appoggio sonoro sulle vocali. Il caos e il caso sono i principi ispiratori delle performances vocali.

Michel Seuphor inventa la *musica verbale* nel 1926 e la accompagna con il *ruosolofono* uno strumento musicale inventato da Luigi Russolo, l'autore de *L'art des bruits*. Senza dubbio la tendenza al rinnovamento espressivo messo in opera da Antonin Artaud in campo teatrale ha influenzato anche certi sviluppi della poesia sonora. Tra i capisaldi della poesia sonora troviamo uno dei suoi amici: Camille Bryen: le registrazioni rivelano la sua voce stridente e aggressiva.

Nel 1945 nasce il *letterismo*, un superamento della scrittura lineare, che lascia le parole vagare liberamente nella pagina. La *poesia concreta* seguirà lo stesso canone, ma considererà la parola dal punto di vista visuale e geometrico.

Gil J. Wolman supera il poema fonetico fatto di lettere e inventa nel 1951 i *Megapneumi* ossia dei poemi in «espettorazione», senza Verbo, né semantica, andando dal punto di vista del soffio al concreto dell'aria da esprimere.

William Seward Burroughs e Bryon Gisin nel 1958 inventano

⁷⁸ Cfr. Miccini [1992: 51].

⁷⁹ Cfr. Chopin [1979: 42].

i *cut-ups* per imbrogliare le lingue deteriorando il senso della frase. Si tratta di una forma sistematica di *collage* al fine di distruggere il linguaggio per «guadagnare terreno sulla pittura»⁸⁰.

L'opera di Bryon Gysin applica alla lingua inglese una tecnica che s'ispira alle parole in libertà di Marinetti. Basandosi su di un sistema di permutazioni e di *cut-ups* cambia posto alle parole. Gysin sceglie l'inglese per via della sua struttura grammaticale più semplice. L'assenza delle coniugazioni, di maschile e femminile e delle concordanze tra verbi e aggettivi, il gusto per il neologismo tipico dell'inglese lo rende più adatto a questa operazione, impossibile in altre lingue.

Seguendo la stessa dinamica linguistica che si è vista impiegare da Berio sul piano musicale, Ladislav Novak studia le onomatopee degli esquimesi e registra le *Strutture fonetiche delle lingue arcaiche* nel 1958.

Verso il 1965 John Giorno caratterizza la sua poesia orale per una contaminazione con le salmodie, acquisite durante i suoi innumerevoli viaggi in Tibet, che egli utilizza per *accumulazione*.

Molti altri autori non compaiono in questa breve lista, che ha privilegiato le creazioni simili per qualche aspetto ai nostri linguaggi confusi. Ognuna di queste invenzioni linguistiche mette in gioco dei procedimenti innovatori di una tale singolarità che necessiterebbe uno studio dettagliato. Tra le teorie linguistiche che hanno avvicinato questo tipo di creazioni, lo studio sulla funzione poetica di Jakobson [1963: 189] è talmente specifico a queste pratiche di manipolazione linguistica, che può difficilmente essere applicato ad altre poetiche.

5.14. Conclusioni

Il percorso conclusivo del libro attraverso alcune realizzazioni vocali inarticolate contribuisce a creare uno sfondo all'analisi compiuta sul grammelot. Gli esempi citati sono lontani dal fornire un quadro esaustivo sull'uso dei linguaggi confusi, ma costituiscono solo il pretesto per un paragone con il grammelot o per descrivere altre operazioni analoghe che si possono compiere uscendo dalla

⁸⁰ Chopin *op. cit.* p. 103.

lingua. Del grammelot, poi, si voleva soprattutto fornire una definizione che facesse luce sulla sua natura di linguaggio teatrale inventato. Ci siamo appoggiati alle realizzazioni di Dario Fo in *Mistero buffo* perché sono le più conosciute dal grande pubblico, lasciando volontariamente un inventario di realizzazioni più recenti, realizzate anche da altri attori.

Attraverso l'osservazione del grammelot si è tentato, inoltre, di fornire un'idea dell'impiego dell'espressione confusa ai nostri giorni, mentre l'itinerario storico ha contribuito a focalizzare l'attenzione sulle concezioni intorno a ciò che è ai confini o fuori dalla lingua. Bisogna inoltre notare che questo libro, rasentando il paradosso, tratta in forma scritta di espressioni esclusivamente orali e, usando parole, descrive lingue fatte di non-parole. A conclusione di questa rassegna ai limiti tra lingua e grido confuso ci sembra quindi giusto situare la dichiarazione che Roland Barthes [1975: 101] aveva scritto per commentare alcune innovazioni vocali nella musica contemporanea: «Le bruissement de la langue forme une utopie. Quelle utopie? Celle d'une musique du sens».

Bibliografia

- ALBANI, Paolo e BUONARROTI, Berlinghiero
1994 *Aga magéra difura, Dizionario delle lingue immaginarie*, Zanichelli, Bologna.
- ALPHANDERY, Paul
1931 «La glossolalie dans le prophétisme médiéval latin», in *Revue d'histoire des religions*, tomo CIII, n. 1-2-3, janvier-juin, Leroux, Paris, pp. 417-436.
- ARTAUD, Antonin
1938 *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris.
- BARBERET, VINCENT
1887 *Lesage et le théâtre de la Foire*, Sordoillet, Nancy.
- BARTHEL, Pierre
1977 «De la glossolalie religieuse en Occident», in *Revue de Théologie et de Philosophie*, vol. II, tomo XXVIII, Lausanne, 113-135.
- BARTHES, Roland
1989 *Le bruissement de la langue*, Seuil, Parigi, (apparso anche in *Vers un'esthétique sans entraves*, U.G.E., Paris, 1975).
- BARTON, George A.
1980 «Possession», in *Encyclopaedia of Religion and Ethics*, (James Hastings ed.), vol. X, Clark - Scribner's Sons, Edinburgh - New York, pp. 133-139.
- BATESON, Gregory
1955 «A Theory of Play and Phantasy», in *Psychiatric Research Report*, 2 (tr. it. *Verso un'ecologia della mente*, Adelphi, Milano, 1977).

- BAUMGARTNER, Charles
1960 «Extase», in *Dictionnaire de Spiritualité*, tome XXVIII - XXIX, Beauchesne, Paris, col. 2045-2188.
- BALZANI, Alessandro
1970 *Geheim und Universalien: Entwicklung und Typologie*, Verlag W. Kohlhammer GmbH, Stuttgart (tr. it. *Le lingue inventate*, Ubal-dini, Roma, 1974).
- BIRDWISTELL, Ray
1952 *Introduction to kinesics*, University of Louisville Press.
- BOAS, Franz
1938 *The Mind of Primitive Man*, rev. ed., Macmillan, New York.
- BOBON, Jean
1962 *Psychopathologie de l'expression*, Masson, Paris.
- BONASSIES, Jules
1875 *Les spectacles Forains et la Comédie Française*, Dentu, Paris.
- BOSSEUR, Dominique e Jean-Yves
1986 *Révolutions Musicales, La musique contemporaine depuis 1945*, Minerve, Paris.
- CHANCEBEL, Leon
1946 *Le théâtre et la jeunesse*, Bourrellier, Paris.
- CHESNEAU, Jean
1877 «La censura fallita» in *Il teatro politico di Dario Fo*, Mazzotta, Milano, pp. 38-77.
- CHOPIN, Henry
1979 *Poesie sonore internationale*, Jean Michel Place, Paris.
- CHRISTENSON, L.
1968 *Speaking in Tongues and its Significance for the Church*, Bethany Fel, Minneapolis.
- COLLI, Giuseppe
1977 *La sapienza greca*, Adelphi, Milano, vol. 1.
- COMPAGNON, A.
1979 «La glossolalie, un affaire sans histoire?», in *Critique*, 387-88, pp. 824-838.
- CONGAR, Yves
1995 *Je crois en l'Esprit Saint*, Cerf, Paris.

- CRAHAY, R.
1974 «La bouche de la vérité» in J.P. Vernant ed. *Divination et rationalité*, Seuil, Paris (tr. it. *Divinazione e razionalità*, Einaudi, Torino, 1982, pp. 217-237).
- CRIPPA, Sabina
1990 «Glossolalia, il linguaggio di Cassandra» in *Studi italiani di linguistica teorica ed applicata*, XIX anno, n. 3, pp. 487-508.
- DAVIES, J.G.
1952 «Pentecost and glossolalia», in *Journal of Theological Studies*, vol. III, p. 228-231.
- DE CERTEAU, Michel
1982 *La fabrique mystique, XVI-XVII siècle*, Gallimard, Paris.
- DE MARINIS, MARCO
1980 *Almanacco del mimo contemporanea*, Casa Husher, Firenze.
1989 «Dallo spettatore modello allo spettatore reale» in *VS*, n. 53-54, pp. 78-103.
- DE MAURO, Tullio e LODI, Mario
1979 *Lingua e dialetti*, Editori Riuniti, Roma.
- DE VILLIERS, T.
1972 «The process of rule learning in child speech: a new look», in *Children's Language*, Gardner Press, New York, pp. 1-45.
- DOGANA, Fernando
1988 *Suono e senso, Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico*, Angeli, Milano.
- ECO, Umberto
1962 *Le poetiche di Joyce*, Bompiani, Milano (II ediz. 1966).
1968 *La struttura assente*, Bompiani, Milano.
1975 *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
1979 *Lector in fabula*, Bompiani, Milano.
1984 *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Einaudi, Torino.
1990 *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano.
1993 *La ricerca della lingua perfetta*, Laterza, Bari.
- ECO U., MARMO C., LAMBERTINI R., TABARRONI A.
1984 b «On Animal Language in the Medieval Classification of signs», in *VS* n. 38-39, maggio-dicembre 1984, pp. 3-38.
- EFRON, David
1972 *Gesture, race and culture*, The Hague, Mouton.

- ERMAN, Paul e FRIESEN, Wallace
1969 «The repertoire of Nonverbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Codings», in *Semiotica*, I, 1, Mouton, The Hague.
- FABRI, Paolo
1973 «Le comunicazioni di massa in Italia: sguardo semiotico e malocchio della sociologia», in *VS*, n. 5, pp. 57-109.
- FESTUGIERE, André Jean
1981 *La révélation d'Hermès Trismégiste*, Belles Lettres, Paris, vol. 3.
- FOURNOY, Théodore
1899 *Des Indes à la planète Mars*, Paris, Alcan (Slatkine Reprints, Genève-Paris, 1983).
- FO, Dario
1977 *Le commedie di Dario Fo, Mistero buffo*, Torino, Einaudi, vol. V.
1987 *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino.
- FOLENA, Gianfranco
1991 *Il linguaggio del caos, Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Bollati Boringhieri, Torino.
- FONAGY, Ivan
1983 *La vive voix, Essais de psycho-phonétique*, Payot, Paris.
- FORMIGARI, Lia
1990 *L'esperienza e il segno*, Editori Riuniti, Roma.
- FRANCESCO, Giuseppe
1970 *Il linguaggio infantile, strutturazione e apprendimento*, Einaudi, Torino.
- (Abbé) FRANCHE, Paul
1903 *Sainte Hildegarde*, Librairie Lecoffre, Paris.
- FROMAGEOT, Pierre
19... *La foire de Saint-Germain des prés*, Didot, Paris.
- GADET, Françoise e GAIMAN Jean Marc
1979 *Les Maîtres de la langue*, Maspero, Paris.
- GARBINI, Giovanni
1980 «Gune ben balsamen» in *Studi magrebini*, vol. XII, tipografia Don Bosco, Roma, pp. 89-92.
- GOFFMAN, Erving
1974 *Frame analysis*, Harper, New York.
- GOODMAN, Felicitas D.
1972 *Speaking in tongues, A Cross-Cultural Study of Glossolalia*, The University of Chicago Press, Chicago and London.

- GREIMAS, Algirdas Julien
1968 «Conditions d'une sémiotique du monde naturel», in *Langages*, n. 10, Larousse, Paris, pp. 3-35.
- GREIMAS, Algirdas Julien e COURTÉS, Joseph
1979 *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, vol. 1.
1986 *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Paris, vol. 2.
- GUNTER, Hans
1930 *Rassenkunde des jüdischen Volkes*, Lehmanns Verlag, München.
- HALLIDAY, Michael
1985 «Intonation and rhythm: suppléments à la proposition», in *Actes Sémiotiques, Documents*, VII, 61, Klincksieck, Paris, pp. 5-25.
- HAVELOCK, Eric A.
1963 *Preface to Plato*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts (tr. it. *Cultura orale e civiltà della scrittura*, Laterza, Bari, 1973).
- HENRY, Victor
1901 *Le langage martien*, J. Maisonneuve, Paris.
- HEULHARD, Arthur
1878 *La foire de Saint Laurent*, Lemerre, Paris.
- HINE, Virginia B.
1969 «Pentecostal Glossolalia: Toward a Functional Interpretation», *Journal of Scientific Studies in Religion*, 8, p. 211-226.
- HJELMSLEV, Louis
1943 *Prolegomena to a Theory of Language*, University of Wisconsin, 1961 (tr. it. *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1968).
- IDEL, Moshe
1988 *Kabbalah, New perspectives*, Yale U.P., New Haven.
- JAKOBSON, Roman
1944 *Kindersprache und Aphasie*, (trad. it. *Il farsi e il disfarsi del linguaggio*, Einaudi, Torino, 1971).
- 1963 *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, vol. 1 (ed. it. *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966).
- 1973 *Essais de linguistique générale*, Editions de Minuit, Paris, vol. 2.
- 1976 *Six leçons sur le son et le sens*, Editions de Minuit, Paris (tr. it. *La linguistica e le scienze dell'uomo*, Il Saggiatore, Milano 1978).

- JAKOBSON, Roman e WAUGH, Linda
1979 *The sound shape of language*, Indiana University Press, Bloomington, London (tr. it. *La forma fonica della lingua*, Il saggiatore, Milano, 1984).
- JAQUITH, J.R.
1967 «Toward a Typology of Formal Communicative Behaviors: Glossolalia», *Anthropology Linguistics*, 9, p. 1-8.
- KUSSMAUL, J.
1884 *Les troubles du langage*, Tr. Rueff, Baillière, Paris.
- KREMER, J.
1973 *Pfingstbericht und Pfingstgeschehen*, Stuttgart.
- KRETSCHMER, Ernest
1925 *Körperbau und Charakter*, Weber Buchdrg., Leipzig.
- (KRISTEVA) JOYAU, Julia
1969 *Le langage est inconnu*, ed. SGPP, Paris.
- LECOQ, Jacques
1969 *Seminario e tavola rotonda sul ritorno dell'espressione fisica dell'autore*, Venezia.
- LEPSCHY, Giulio
1989 «Saussure e gli spiriti» in *Sulla linguistica moderna*, Il Mulino, Bologna, pp. 325-348.
- LE ROUX, Philibert Joseph
1750 *Dictionnaire comique, satirique, critique, burlesque, libre et proverbial*, Beringos, Lyon.
- LESAGE, Alain René e D'ORNEVAL
1724 *Le théâtre de la Foire*, Ganeau, Paris.
- LOMBARD, Emile
1908 «Essai d'une classification des phénomènes de glossolalies», in *Archives de Psychologie*, tomo VII, Künding, Genève, pp. 1-51.
- MACDONALD, D.B.
1909 *The Religious Attitude and Life in Islam*, Chicago.
- Mc LUHAN, Marshall
1962 *The Gutenberg Galaxy. The Making of Typographic Man*, Toronto, University of Toronto Press (tr. it. *La galassia Gutenberg. Nascita dell'uomo tipografico*, Roma, Armando, 1991).
- MAGLI, Patrizia
1980 *Corpo e linguaggio*, Editoriale Espresso, Milano.

- MANETTI, Giovanni
1987 *Le teorie del segno nell'antichità classica*, Bompiani, Milano.
- MARCHESE, Angelo
1978 *Dizionario di retorica e di stilistica*, Mondadori, Milano.
- MAROTI, Ferruccio
1976 (Introduzione a) *Il teatro delle favole rappresentative* di Flaminio Scala, Il Polifilo Milano.
- MARR, Nikolaj
1933 *Vospromy jazyka 'osresenije jefeniceskoj teorij*, G.A.I.M.K., Leningrad (tr. fr. *La linguistique à la lumière de la théorie japhétique*, V.V. Aptekar ed., Paris, 1979).
- MARTINET, André
1961 *Elements de linguistique générale*, Colin, Paris (*Elementi di linguistica generale*, Laterza, Bari, 1971).
- MELDOLESI, Claudio
1978 *Su un comico in rivolta, Dario Fo il bufalo bambino*, Roma, Bulzoni.
- MEYER, Leonard B.
1956 *Emotion and meaning in music*, The University of Chicago Press, Chicago and London (tr. it. *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna, 1992).
- MICCINI, Eugenio
1992 «Une sémiologie de la transgression» in (Vincent Barras e Nicolas Zurbrugg eds.), *Poesies sonores*, Contrechamps, Paris.
- ONG, Walter J.
1982 *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, Methuen, London and New York (tr. it. *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, Il Mulino, 1986).
- OSMOND-SMITH, David
1985 *Playing on words, a guide to Luciano Berio's «Sinfonia»*, Royal Musical Association, London.
- 1985 *Berio*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- PACCAGNELLA, Ivano
1984 *Il fasto nelle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni.
- PARFAICT, (frères)
1743 *Memoires pour servir à l'histoire des spectacles de la foire*, Briasson, Paris.

- PAVIS, Patrice
1981 «Problèmes d'une semiologie du geste théâtral» in *Documents de travail*, n. 101-102, febbraio-marzo, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, pp. 1-36.
- PEIRCE, Charles Sanders
1931/1958 *Collected Papers*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.).
1980 *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, (M.A. Bonfantini, L. Grassi, R. Grazia, eds.), Bompiani, Milano.
- PELLERÉ, Roberto
1992 *Le lingue perfette nel secolo dell'utopia*, Laterza, Bari.
- PERL, Angelo
1847 *Vocabolario cremonese-italiano*, Cremona, Tipografia vescovile di Giuseppe Faraboli.
- POZZO, Alessandra
1995 «Espressioni lineari», in *Coloriture, Voci, rumori, musiche nel cinema d'animazione*, Pendragon, Bologna, pp. 209-215.
- PUETO, Luis
1966 *Mesages et signaux*, P.U.F., Paris.
- PUPPA, Paolo
1978 *Il teatro di Dario Fo dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia.
- RICHEY, Charles
1905 «Xénoglossie: écriture automatique en langues étrangères» in *Annales de Sciences Psychiques*, tome XV, juin 1905, Leroux, Paris, pp. 317-353.
- ROBINS, Robert
1967 *A Short History of Linguistics*, Longman, London (trad. it. *Storia della linguistica*, Il Mulino, Bologna, 1971).
- ROSIELLO, Luigi
1967 *Linguistica illuministica*, Il Mulino, Bologna.
- RUSSOLO, Luigi
1913 *L'Art des bruits*, L'âge de l'Homme, Lausanne.
- RUTZ, Ottomar
1925 *Vom Ausdruck des Menschen*, Kapman Verlag, Hanover.
- SAPIOTTI, Tino
1990 *I giullari in Italia*, Xenia, Milano.

- SAMARIN, William G.
1972 *Tongues of Men and Angels*, Macmillan, New York.
- SCHOLEM, Gershom
1946 *Major Trends in Jewish Mysticism*, Stocken Books Inc., New York.
- SCHOLES, Robert e KELLOGG, Robert
1966 *The nature of Narrative*, Oxford University Press, New York (tr. it. *La natura della narrativa*, Il Mulino, Bologna).
- SIMONE, Raffaele
1990 *Fondamenti di linguistica*, Laterza, Bari.
- STANKIEWICZ, Edward
1964 «Problems of emotive language» in *Approaches to Semiotics*, Mouton, The Hague (tr. it. «Problemi di linguaggio emotivo», in *Paralinguistica e cinesica*, Bompiani, Milano, pp. 345-368).
- STRANIERO, Giuseppe
1978 *Giullari e Fo*, Lato Side Editori, Roma.
- STUCHLIK, Jaroslav
1960 «Essai sur la psychologie de l'invention des langues artificielles», in *Annales medico-psychologiques*, tome II, juillet, Paris, Masson, pp. 225-232.
- SUENENS, card. Léon Joseph
1974 *Une nouvelle Pentecôte?*, Saint Paul, Paris (tr. it. *Lo Spirito Santo nostra speranza, Una nuova Pentecoste*, Edizioni Paoline).
- SULLIVAN, Francis
1982 *Charism et Charismatic Renewal, A Biblical and Theological Study*, Servant Book, Ann Arbor, Michigan.
- SZYNER, Maurice
1967 *Les passages puniques en transcription latine dans le Poenulus de Plante*, Klincksieck, Paris.
- TODOROV, Tzvetan
1977 «Le symbolique chez Saussure» in *Théories du symbole*, Paris, ed. du Seuil, p. 323-338 (tr. it. «Il simbolico in Saussure», in *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano, 1984, pp. 357-373).
- VALENTINI, Chiara
1977 *La storia di Dario Fo*, Feltrinelli, Milano.
- VERNANT, Jean Paul ed.
1974 *Divination et rationalité*, Seuil, Paris (trad. it. *Divinazione e razionalità*, Einaudi, Torino, 1982).

VERON, Eliseo

1970 «L'analogique et le contigu. Notes sur les codes non digitaux» in *Communications*, n. 15, Seuil, Paris, pp. 55-72.

WEINREICH, Uriel

1970 *Languages in contact, Findings and Problems*, Mouton, The Hague.

YAGUELLO, Marina

1984 *Les fous du langage*, Seuil, Paris.

YATES, Frances

1964 *Giordano Bruno and the Hermetic Tradition*, Routledge and Kegan Paul, London (tr. it. *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Laterza, Bari, 1983).

ZUMTHOR, Paul

1983 *Introduction à la poésie orale*, Seuil, Paris.

BIBLIOTECA DI SCIENZE UMANE

Volumi pubblicati:

1. Alfredo Cottignoli, *Alla luce del vero. Studi sul Muratori storico*, pp. 120.
2. Biagio Virgilio, *Atene. Le radici della democrazia*, pp. 180 - 12 ill.
3. Luciano Casali, *Fascismi. Partito, società e stato nei documenti del fascismo, del nazionalsocialismo e del franchismo*, pp. 436.
4. Vito Fumagalli, *Uomini contro la storia*, pp. 120.
5. Laura Laurencich Minelli, *La scrittura dell'antico Perù. Un mondo da scoprire*, pp. 128.
6. Francesco Campione, *Dialoghi sulla morte*, pp. 312.
7. Marco Bischofsberger, *Sguardi Lessicali. Ricerche di semantica storica su postmoderno e fine della storia*, pp. 252.

Il *grammelot* è un linguaggio teatrale inarticolato fatto di suoni piuttosto che di parole. Si tratta di un'espressione confusa, un gioco linguistico che prende forma imitando le sonorità di una lingua deformandole. Può essere usato in tutti i tipi di spettacolo, ma si presta soprattutto alla parodia e alla caricatura, quindi al genere comico. Dario Fo ha reso celebre il *grammelot* facendone la lingua per eccellenza di *Mistero buffo*, la commedia per cui ha ottenuto il premio Nobel della Letteratura. In realtà lo studio dei linguaggi confusi, espressioni vocali a mezza strada tra segno e lingua, ha interessato la storia del pensiero ancor prima di Aristotele, per arrivare fino ai linguisti e agli psichiatri dei nostri giorni. I linguaggi confusi possono essere trasgressioni alle regole della lingua, come nel *grammelot* e in altre vocalità della musica e della poesia contemporanee, ma possono anche situarsi ai limiti della razionalità, come avviene in alcune glossolalie mistiche o patologiche e nell'espressione prelinguistica infantile.

Alessandra Pozzo svolge attività di ricerca presso l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales di Parigi. Collabora a varie riviste culturali ed è scenografa decoratrice presso alcune compagnie teatrali.

In copertina foto di:
pmf Palmiro Muci - Milano

L. 28.000

λ

LEXIS
BIBLIOTECA DI SCIENZE UMANE

ALESSANDRA POZZO

Grr... grammelot
parlare senza parole

Grr... grammelot parlare senza parole

*Dai primi balbettii
al grammelot di Dario Fo*

ALESSANDRA POZZO

presentazione di
STEFANO BARTEZZAGHI



CB 2166

9 785040 110241

CLUEB