



Ikea e altre semiosfere

Dario Mangano

STUDENTI UNIPA

SCIENZE DELLA COMUNICAZIONE PER I MEDIA E LE ISTITUZIONI

2020/2021

INDICE

1. INTRODUZIONE	2
PARTE I: STRATEGIE	
2. L'OFFICINA DEL GUSTO	6
3. DIECI TESI SUL FOOD DESIGN	13
4. IL SENSO DELLA FOTOGRAFIA	15
PARTE II: IDENTITÀ	
5. PROGETTI AUTOBIOGRAFICI	18
6. IMMAGINARI GASTRONOMICI	21
PARTE III: PROSPETTIVE	
7. A CENA CON SNOOPY	31
8. IMMAGINI ANIMALI	35
9. OPEN SPACE	39
PARTE IV: UNIVERSO IKEA	
10. VOCI DI UN LESSICO INDUSTRIALE	42

1. INTRODUZIONE

Della semiosfera

In un'epoca come in quella in cui viviamo, termini come **semiosfera** e **biosfera** suonano familiari. La **biosfera** è una “sfera”, un insieme di elementi di diversa natura che intrattengono fra loro una molteplicità di relazioni grazie alle quali si sviluppa qualcosa, che, in un certo senso, eccede la semplice somma delle parti. Mentre con il termine “**semiosfera**” facciamo riferimento a un insieme di elementi eterogenei che hanno la capacità di produrne altri. Tali elementi hanno a che fare con la capacità mentale dell'uomo. Produrre idee, immaginare cose, riflettere sui problemi, tutto questo articolando i propri pensieri attraverso diversi linguaggi in modo che diventino condivisibili con altre persone grazie alla comunicazione. La semiosfera è quindi uno spazio popolato da prodotti culturali di varia cultura: parole, immagini, discorsi, oggetti, edifici, abiti e cibo e ciò che accomuna elementi tanto diversi tra di loro è che tutti *producono senso*. Gli oggetti della semiosfera sono dunque oggetti di senso. Il senso è sempre lì e l'esperienza che ne facciamo è del tutto naturale, ma dietro questa spontaneità vi è il lavoro di una macchina molto sofisticata che agisce da un lato su ciò che è di ordine percettivo (chiamato **Espressione** di ordine materiale) e dall'altro su ciò che riguarda la mente (**Contenuto** di natura astratta).

Confini e traduzioni

All'interno della semiosfera ci sono quindi dei testi, delle entità complesse che potrebbero essere indicati anche con la parola **artefatto** (dal latino *arte factus*) cioè fatto ad arte, che in italiano non si riferisce allo statuto materiale, ma indica il lavoro necessario per la sua produzione. Questo fa spostare l'interesse verso l'essere delle “cose”, al senso che hanno. Dentro la semiosfera c'è ogni artefatto possibile perché molto semplicemente diamo un senso a tutto ciò che ci circonda.

È possibile comunicare qualcosa con un piatto cucinato, perché può essere alla moda, sofisticato oppure popolare, ma il modo in cui lo farò sarà diverso da quello che utilizzerò per ottenere gli stessi effetti con una fotografia. Cioè, per comprendere il funzionamento degli artefatti e quindi l'effetto di senso che producono, bisogna fare riferimento allo specifico linguaggio che utilizzano. Perché se la **biosfera** al suo interno è divisa da sottoinsiemi che interagiscono fra loro, allora anche la **semiosfera** si differenzia al suo interno a partire dai discorsi che i diversi artefatti articolano. I confini che si vengono a delineare, fra moda, cibo o\& immagini, sono **permeabili**: è sempre possibile tradurre un determinato effetto di senso da un linguaggio ad un altro. Queste traduzioni, però, non sono mai esatte. Ad esempio, nessuno scrittore riuscirà mai a rendere con assoluta precisione gli effetti che provoca assaggiare un determinato cibo, né un architetto potrà mai riprodurre il senso dello spazio che ha in mente se non realizzandolo. In ogni traduzione il senso non resta immutato: qualcosa si perde e qualcosa si guadagna.

Occuparsi di semiosfere diverse ha, quindi, il **dupliche scopo** ossia:

- ✓ da un lato individuare e descrivere le specificità dei linguaggi (cibo, spazi, immagini, oggetti e pubblicità, in quanto linguaggi sincretici ne utilizzano al loro volta diversi al proprio interno);
- ✓ dall'altro lato indicare i processi traduttivi che hanno luogo all'interno di sistemi semiotici complessi. L'esempio non può non essere **Ikea**, perché è molto più di un brand che produce mobili e li rivende: è il risultato delle relazioni tra diversi testi che fanno uso di linguaggi differenti per creare da un lato specifici effetti di senso e dall'altro un'unica identità che è il brand.

Laboratorio del senso

L'obiettivo, come dice Landowski, è quello di **parlare la semiotica**, cioè farne una lingua con cui articolare un discorso sul mondo, su ciò che ci circonda. L'approccio è più simile a quello che la parola "laboratorio", un luogo attrezzato nel quale ci si scontra con qualcosa che non si conosce e si cerca di rispondere alle domande che quel qualcosa, ha suscitato. **Greimas**, paragona il lavoro del semiologo a quello dell'etnologo e dunque, paragona implicitamente il **testo al selvaggio**.

L'obiettivo dell'etnologo è quello di descrivere uno sconosciuto e la sua cultura. In teoria non c'è nessuna previsione da fare, si tratta solo di tenere traccia. Come l'**etnologo** riconosce dietro i comportamenti della comunità che studia usi e consumi, il **semiologo** ritrova sistematicità in una serie di elementi riuscendo a descrivere le strutture della significazione. Il **testo/selvaggio** resiste ai modelli interpretativi, obbliga l'analista a ripensarli, adattandoli alle nuove circostanze se non addirittura a crearne di nuovi. L'applicazione fa sì che si generi una teoria, modificando quella che fino a quel momento era considerata valida, al punto che ogni nuova analisi è un arricchimento. Il **senso** non coincide con l'interpretazione, ma con la *ricostruzione delle possibilità che quel prodotto comunicativo ha di generare sensi*. Quindi, non capire cosa significhi Ikea, ma descrivere come lo fa, in che modo i diversi testi che lo compongono, che appartengono a linguaggi diversi, creano un meccanismo semantico che **da un lato** produce determinati effetti di senso e ne decretano il successo commerciale; **dall'altro lato** vanno oltre questa dimensione. Ikea dà forma allo stesso tempo a un'idea di consumo che a un'idea di casa.

Sul paradigma socio-semiotico

Se la **semiotica** si occupa in generale dei processi di significazione, guardando non soltanto alle più diverse forme di testualità ma anche a un orizzonte potenzialmente più ampio, la **socio-semiotica** si focalizza su fenomeni che non riguardano soltanto comunità di esseri umani ma hanno a che vedere con quella dimensione condivisa che li rende tali. Nel caso della socio-semiotica, parlare di animali, ad esempio, non significa interessarsi al loro linguaggio, ma al ruolo che hanno assunto nella società contemporanea. Nei testi che prendiamo in considerazione, si è visto che articolano un discorso sulla relazione tra umani e animali, partendo dal presupposto che il cibo per cani viene mangiato dagli animali, ma comprato da uomini. Infatti, è dal senso che assume un cane per il suo padrone, che deriva il valore che quest'ultimo darà al prodotto con cui decide di nutrirlo e le pubblicità di cibo per cani parlano di questo. Nell'epoca attuale, le immagini e in particolare le fotografie, sono considerate una imprescindibile modalità di comunicazione, infatti, si è affermata una moda che consiste nel fotografare gli animali di ogni genere. Ritrarre un animale non significa solo mostrarlo, ma a seconda della posa, del taglio dell'immagine, dell'animale che si sceglie di fotografare, si finisce infatti per tematizzare il suo ruolo e quindi la relazione che intrattiene con gli esseri umani. In una prospettiva socio-semiotica, un **testo** è visto come un prodotto che è intrinsecamente sociale, non soltanto perché pensato per un gruppo di persone, ma perché è l'esito di una istanza sociale.

ESEMPIO: Chi parla quando guardiamo una fotografia, uno spazio o un piatto? Da un lato sicuramente chi lo ha creato, che attraverso di esso ha prodotto un messaggio, dall'altro lato però anche un soggetto che ha una dimensione sovraindividuale.

Nel caso delle fotografie, ciascuna immagine si fa portatrice di un messaggio, ma anche dello stile del fotografo che l'ha realizzata e anche dell'azione dell'apparecchio che ha consentito di fissarla su un supporto stabile. Ci sono quindi delle somiglianze tra gli scatti realizzati e in questo modo è possibile pensare a delle **concezioni fotografiche**.

Da tali concezioni discendono, per esempio, la rilevanza di un modello come il **quadro semiotico**. La socio-semiotica si confronta con altre discipline sociali, dalla tecnologia all'economia passando per la politologia e la psicologia sociale. Essa guarda i fenomeni da una prospettiva specifica e questo la potrebbe far pensare come una sorta di "stilistica" che indaga le manifestazioni comunicative dei rapporti sociali. Per il **semiologo la realtà è sempre un effetto di senso**, il prodotto del modo in cui un testo o un insieme di testi fa in modo che si percepisca il mondo, e questo per un motivo molto semplice: il mondo stesso non può essere pensato se non a partire dal senso che gli attribuiamo.

Per iniziare

È dall'analisi che si comincia a configurare un'ipotesi di lavoro, che inizialmente non può che essere molto generale. L'analista deve cominciare a definire con cosa ha a che fare, quali siano cioè i confini della testualità con cui si confronta. Nel caso di Ikea le possibilità sono due:

- 1) rintracciare una dimensione del fenomeno che si possa ritenere strutturante e concentrarsi su quella;
- 2) o allargare l'analisi ad un numero molto più ampio di artefatti e questioni.

Nel caso del **coltello** la forma della lama può avere a che fare con qualcosa di più che la semplice capacità di dividere una materia qualunque, e tuttavia per capire, è necessario paragonare diverse lame, magari appartenenti a culture culinarie diverse. Chiaramente a monte di tutto questo, c'è l'idea che il **coltello sia un testo**, e che si possa pensare la sua configurazione fisica come il piano dell'Espressione di una semiotica che è dotata anche di un piano del Contenuto. Questo significa che non siamo nella situazione per cui il coltello rimanda a un determinato significato, ma che il valore culturale che assume è il prodotto della relazione fra la sua configurazione e il modo che abbiamo di pensarla (e usarla) all'interno di una comunità.

L'analisi discorsiva è il caso di Ikea. L'obiettivo è ricostruire il modo in cui testualità diverse contribuiscono a generare quello che pensiamo come una specie di senso unitario. **Ad esempio:** il cibo svedese che si trova nel ristorante di Ikea è qualcosa molto diverso dai mobili che vengono venduti, e tuttavia, il fatto di essere costretti a mangiare quei cibi finché siamo in quello spazio, contribuisce a caratterizzare l'intera esperienza d'acquisto e dunque anche i mobili. A ben pensare sono moltissimi fenomeni semiotici che si possono definire con la parola "**esperienza**", proprio perché questa parola indica l'effetto di senso complessivo che risulta da un Artefatto complesso e multidimensionale.

Sul corpus

Il concetto di Corpus viene inteso come l'insieme di testi su cui svolgere l'analisi socio-semiotica. Si distinguono due tipi di un Corpus: il **corpus paradigmatico**, costituito da testi che si danno in alternativa, ad esempio le varianti di un racconto. Il secondo è il **corpus sintagmatico**, quale potrebbe essere la produzione di uno stesso autore. Un Corpus è considerato rappresentativo quando è possibile pensare di estendere i risultati ottenuti analizzandolo anche ad altri casi che non siano stati esplicitamente presi in considerazione, ma che siano giudicati analoghi a quelli che lo sono stati. Un altro termine importante è il **concepto di rappresentatività**.

Due sono i criteri principali di rappresentatività:

1. Il primo è quello della **campionatura statistica**;
2. Il secondo è quello detto "**a esaurimento del modello**".

Il **primo** consiste nel ridurre l'universo dei casi possibili a partire da alcuni parametri, un esempio sono i sondaggi, il sesso, l'età o anche il reddito. Per tanto si parla a questo proposito di stratificazione del campione. L'idea è che i risultati possono essere stesi dal Campione all'universo. Per **esaurimento del modello** si intende l'insieme di testi che vengono selezionati progressivamente man mano che l'analisi va avanti, a partire da un modello che le preesiste e il cui valore esplicativo, rispetto al fenomeno in questione, è appunto ciò che deve essere sottoposto a verifica, ad esempio una regola grammaticale. Insomma, la ridondanza nei risultati ottenuti, per il linguista come per il semiologo, rimane sempre provvisoria. Il semiologo parte spesso proprio dal modello che è stato magari messo a punto analizzando testi diversi con altre finalità. Questo consente di offrire una prima organizzazione a campi di studio che si presentano spesso come estremamente ampi, se non addirittura infiniti. Il **quadrato delle valorizzazioni** di consumo è uno di quei modelli. Questo modello è stato elaborato da **Floch** pensando alla fotografia per interdefinire quelle concezioni espresse nel capitolo 8 (immagini e animali).

E ora?

Per il semiologo i modelli di significazione solo quello che per un meccanico sono i suoi attrezzi. Tutta la ferraglia che sta nella sua officina non ha valore in sé ma soltanto quando viene usata per rimuovere viti e bulloni, consentendogli di accedere a luogo in cui si produce il processo che fa funzionare la macchina che sta esaminando. Fra questi strumenti uno in particolare si offre come punto di partenza per l'analista: il **percorso generativo del senso**. Il pensiero di **Greimas** sostiene che il senso si costruisca progressivamente, secondo dei livelli ognuno dei quali pone all'attenzione dell'analista precise questioni. I livelli di **superficie** sono quelli legati alla sostanza espressiva del testo, quelli più **profondi** sono invece maggiormente astratti.

Le semiotiche specifiche si propongono di indagare i fenomeni di significazione che sono proprio di un dato linguaggio. Ci sarà dunque una semiotica della letteratura, della fotografia o del cinema, che avranno strumenti e modelli dedicati a quegli specifici oggetti l'analisi. Questo ci porta a un livello ulteriore che diremo **discorsivo**, e che ha a vedere con quegli aspetti di un testo che, pur essendo direttamente legati alla sua configurazione materiale, sono abbastanza generali da essere considerati trasversali a linguaggi diversi. Lo stesso accade per la **spazialità**, che è ovviamente una dimensione fondante per l'architettura e per il design, ma anche nella cucina, nell'arte e nella fotografia. Infine, il **concepto di attore** la cui trasversalità ai linguaggi non ha bisogno di particolari esempi.

Da un punto di vista semantico invece risultano pertinenti al livello discorsivo i **temi e le figure**. Si tratta di un serbatoio di configurazioni culturali potenzialmente enorme e tuttavia ciascuna possiede un piano del Contenuto articolato, capace di intercettare più temi.

La **libertà**, per esempio, può essere evocata tanto con il volo di una colomba quanto con una catena spezzata, e ciò comporta veicolare anche altri sensi il passaggio successivo: l'**enunciazione**. Se un testo è innanzitutto un enunciato, ovvero il prodotto di una qualche capacità espressiva, la sua esistenza ci fa presupporre un processo di produzione nel quale sono coinvolti due figure, una che lo emette e l'altro che lo riceve.

Tali soggetti per un verso stanno fuori dal testo, per un altro sono invece interne ad esso; rimane inoltre implicato fra le maglie del testo anche il soggetto cui esso è idealmente rivolto, “**un lettore modello**” che l'opera elegge a suo fruitore ideale definendone le caratteristiche. In semiotica troviamo ai termini di **enunciatore ed enunciatario**. Questi due termini ci ricordano che per scambiarsi messaggi comporta sempre negoziare identità, e che qualunque linguaggio si prenda in considerazione bisognerà interrogarsi non solo a proposito di ciò che viene detto, ma anche di chi

parla e di chi ascolta, distinguendo sempre fra soggetti ideali e soggetti reali. Infine, livello più profondo è quello **semio-narrativo**, si tratta delle fondamenta del senso, e come tali esse non sono legate a un linguaggio specifico.

Infine, il quadrato semiotico. Se il senso si dà sempre per differenza, al fondamento della significazione non può che esserci un modello logico che consente di articolare proprio un sistema minimale di differente. E se si produce a partire da una determinata categoria semantica, ovvero una coppia di termini le cui proprietà vengono considerate fra loro opposte. Ad esempio, il bene e il male, la vita e la morte, l'individuale e il collettivo, il bianco e il nero.

Il quadrato semiotico serve allora visualizzare i sistemi di differenza, ma anche a tenere traccia delle trasformazioni che sono possibili tra le diverse posizioni logiche che, costituiscono il motore di ogni narrazione.

Prodotti dell'analisi.

L'analisi semiotica è caratterizzata da tre fasi: scomposizione, classificazione e riarticolazione.

- a. La **scomposizione** indica la necessità di Scomporre il testo per individuare i processi che hanno luogo al suo interno, distinguendo non soltanto i linguaggi impiegati, ma anche i contenuti veicolati.
- b. La **classificazione** riconosce la funzione e descrive le relazioni che ha con le altre parti del testo.
- c. Nella fase della **riarticolazione** è possibile riconoscere il senso del testo.

PARTE I: STRATEGIE

2. L'OFFICINA DEL GUSTO

Dallo strumento alla cultura materiale

È un dato di fatto, non può esistere cucina senza oggetti, essa è composta da un vero esercito di strumenti di cui ogni cuoco non può fare a meno di servirsi, facendo della cucina una vera e propria officina del gusto. L'universo della cucina è quindi popolato da più entità “non-umane” che da entità “umane”. Riflettere sul ruolo che questi strumenti hanno sull'atto di produzione e consumo alimentare ruotano intorno a due motivi:

1. capirne il valore rispetto alla gastronomia, in quanto processo culturale;
2. capire in cosa consista il processo di progettazione (design).

Vi è una stretta relazione fra la forma degli oggetti che vengono utilizzati in cucina e il tipo di trasformazioni che caratterizzano specifiche tradizioni culinarie, poiché l'utilità di questi strumenti è trasformare le materie prime in dati piatti che differiscono da paese a paese, la forma di tale oggetti e le funzioni che questi consentono non sono mai neutre, per esempio, i cucchiai, mescolano allo stesso modo, ma la loro azione, può influenzare notevolmente il risultato perché può farlo diversamente da altri. Sono proprio queste differenze che stanno alla base delle infinite variazioni che caratterizzano la cucina. Per quanto riguarda il design, la progettazione di uno strumento da cucina non significa solamente decidere l'aspetto, la forma e il materiale che esso debba avere, ma più profondamente il compito che l'oggetto deve svolgere e avere ben chiaro l'idea della persona che lo utilizzerà, controllerà per realizzare a regola proprio quelle azioni che le ricette prevedono. L'idea di estendere il concetto di funzione dell'oggetto da una dimensione puramente pratica ad una culturale, è quello che gli antropologi chiamano “cultura materiale”, riferendosi al fatto che a

testimoniare della cultura di un popolo non siano solo gli umani con i loro miti e riti, per esempio, ma anche gli oggetti che producono, essendo pensati per supportarli in tali azioni.

L'invenzione della pentola

La pentola può essere pensata come un generico contenitore in grado di ospitare sostanze solide e liquide con la caratteristica principale di resistere al calore. Per la costruzione di un oggetto del genere serve un materiale che abbia quindi due caratteristiche, la malleabilità necessaria per dargli la forma tale da consentire una funzione contenitiva e la resistenza per sopportare il calore.

In natura materiale avete queste due caratteristiche non esisteva, venne risolto solo migliaia di anni dopo, con la terracotta. Usata inizialmente più che per creare dei contenitori, per la costruzione di artefatti (statuine) che avevano valore puramente simbolico e rituale. Il bisogno primario, quindi non era materiale, bensì simbolico. Solo dopo il 10.000 a.C. si cominciarono a costruire i primi contenitori di terracotta usati per cuocerne il cibo, sulle coste del Giappone precisamente, dove il popolo Jomon comincia a usare dei manufatti a forma cilindrica per riscaldare i mitili. La prima ricetta, quindi, sembrerebbe essere stata una zuppa di pesce.

La tecnica della lavorazione della terracotta si diffuse rapidamente dai pochi luoghi in cui ebbe origine e millenni dopo le invenzioni tecnologiche insieme anche all'agricoltura, gli oggetti si accumularono e si trasformarono, le possibilità della cottura vengono esplorate e con esse le variazioni di sapore che rendono possibili, ma quello che soprattutto cambia è il senso che gli si dà agli oggetti. Si ha quindi un'inversione totale rispetto ai processi storici, dove la natura strumentale degli oggetti prese il sopravento su quella simbolica.

Wok e saltapasta

Con la scoperta del metallo tutti gli utensili cambiarono profondamente, oltre a diventare più resistenti, cuociono in maniera diversa proprio grazie alle caratteristiche fisiche del metallo.

La ceramica, conducendo male il calore, accumulandolo al suo interno e restituendolo lentamente, è adatta a cotture lunghe e lente, il ferro si riscalda invece più rapidamente restituendo tutto il calore della fiamma. Gli strumenti e i bisogni, si sono manifestati contemporaneamente come un'evoluzione di un pensiero culinario che teneva insieme i piatti e i modi di realizzarli.

Un caso che riguarda la gastronomia italiana: si tratta di una sorta di wok che in Italia ha preso il nome di salta pasta.

La cucina italiana è certamente un paese dove la pasta ha un certo rilievo, e come ogni rito, anche la sua preparazione, comporta l'utilizzo di una serie di oggetti, fra i quali però precedentemente non esisteva una pentola avente una forma simile a un salta pasta. Il motivo è che tradizionalmente la pasta non veniva saltata, la pastasciutta (chiamata così 50 anni prima per differenziarla dalle minestre che cuocevano insieme al condimento), veniva



Figura 1: Un saltapasta

prima lessata e successivamente condita sul piatto. Una volta servita, il commensale il primo gesto che compieva era amalgamare a piacimento condimento e pasta definendo il piatto.

Ad oggi, a impedire tale processo, è proprio il gusto: cambiando questo, cambiarono anche gli strumenti culinari, oggi la pasta viene servita sempre saltata, per esempio la pasta al pomodoro deve essere amalgamata in padella o meglio saltapasta prima di essere servita nel piatto.

La cucina è arte, proprio perché capace di produrre attraverso il cibo esperienze in grado di trasformare chi le prova, facendo scoprire un gusto nuovo, così anche saltare la pasta viene modificato il sapore esempio, saltare gli spaghetti nel sugo di vongole, per incorporare i liquidi rilasciati dai mitili, amplificando l'aroma del piatto.

Il wok - saltapasta si presenta con le pareti alte e leggermente curve per contenere gli spaghetti durante il mescolamento, il metallo di cui è fatta permette di riscaldarsi rapidamente e diffondere uniformemente il calore e l'ampia superficie della bocca consente ai liquidi di evaporare rapidamente. La forma dell'oggetto suggerisce i giusti movimenti, accompagnando l'utente e prevenendo eventuali fuoriuscite.

Da ciò si capisce come gli strumenti da cucina sono espressione di una certa tradizione gastronomica, la loro forma determina il modo di quella cultura di concepire il gusto e il “buono”. La wok invece ha origini antichissime, i primi esemplari risalgono a 2000 anni fa ed è alla base della gastronomia cinese.

Questa a differenza del saltapasta, non è dedicata ai noodles, ma viene usata per una rosolatura rapida di carni e vegetali o per la frittura, modalità di cottura che in Italia non si farebbero mai con un saltapasta, ma riservate ad altri tegami. Il saltapasta e il Wok non sono identici:



Figura 2: Una Wok cinese

	WOK	SALTAPASTA
Fondo	Curvo	Piatto
Pareti	Curvatura dolce	Leggermente schiacciata
Manico	Due, simili a quelli di una casseruola	Uno, allungato come le classiche padelle

Queste differenze non sono casuali, ognuna rimanda a un diverso modo che ha l'oggetto di entrare in relazione da un lato con le persone, dall'altro con le entità non umane quali gli ingredienti che verranno messi al suo interno e altri utensili, per esempio, il cucchiaio che l'operatore userà per mescolare. Questo è il concetto di “interfaccia”: luogo in cui si realizza una relazione tra due entità in questo caso una umana e una non-umana.

A tal proposito per quanto riguarda l'interfaccia manico-movimento, nel caso della Wok, è evidente che presenta un unico punto di presa, per spostarla e sollevarla, molto diversamente nel saltapasta che il manico ha una funzione quasi di leva, che favorisce i movimenti per “spadellare”, nella wok il movimento degli ingredienti invece deve necessariamente essere accompagnato da un cucchiaio. Un'altra interfaccia che ha valore culinario è il fondo, curvo come nella wok che dal un lato obbliga a muovere continuamente gli ingredienti, e che dall'altro favorisce la frittura, in quanto, un fondo completamente sferico consente di usare meno olio e l'immersione di ingredienti di porzione piccola quali verdure o piccoli pezzi di carne, difatti in Cina, la mediazione fra cibo e bocca, avviene con le bacchette e ciò obbliga a friggere pezzi piccoli, ecco il motivo dell'utilizzo delle wok dal fondo completamente sferico. Una volta arrivata in Italia, invece, venne appiattito il fondo senza pregiudicarne il funzionamento, semplicemente perché vengono fritte cose diverse e in modo diverso. Le trasformazioni della pentola hanno un valore non solo pratico (relativo alle necessità tecniche), ma anche legato ad un valore gastronomico che rimanda alla dimensione culturale in quanto rispondono al gusto di un determinato popolo.

L'origine della cucina

Le relazioni che si stabiliscono fra oggetti quali fornelli, cucchiai, pentole e coltelli prendono il nome di “interroggettive”, a partire da queste relazioni è possibile pensare la cucina come una comunità di entità non umane che contribuisce ad influenzare le persone che la vivono e la usano. Ma la relazione che conta di più è quella con le materie prime: è dalla trasformazione delle risorse naturali in ingredienti che scaturisce il concetto di gastronomia.

Alla base della culturalizzazione degli alimenti, c’è la cottura: è cuocendo che si passa dallo stato di natura (ciò che l’ambiente ci mette a disposizione), allo stato di cultura (dove le materie prime vengono trasformate in ingredienti), è proprio il passaggio da natura a cultura che far sì che la cucina esista. Detto ciò, non è la pentola lo strumento che dà vita alla cucina ma il coltello, la prima modalità di culturalizzazione non è altro che la divisione, per esempio, il sashimi, piatto tipico giapponese, la prima trasformazione che subisce si produce attraverso il taglio e non il calore, il fatto che sia del pesce crudo tagliato non implica che esso non sia “cucinato”.

L’arte sta tutta nel taglio che valorizza enormemente lo strumento che lo consente, il Giappone infatti, è storicamente uno dei paesi che ha avuto il maggiore sviluppo di raffinare tecniche per la produzione di lame, utilizzati maggiormente in cucina e non a tavola dove vengono predilette le bacchette, poiché l’azione del tagliare è confinata alla preparazione del cibo, mentre il consumo deve esserne privo. Osservare i coltelli originari di culture diverse può dire molto del modo in cui ciascuna concepisce il proprio sistema gastronomico: è in questo che consiste l’analisi degli oggetti, nel ricostruire dalle loro caratteristiche il tipo di azione che producono, un risultato che si ottiene soltanto comparando esemplari diversi, dando un valore alle differenze che li contraddistinguono.

Coltelli da cuoco

Un coltello da cuoco differisce da paese a paese, in quanto dipende dal ruolo che questo assume in una data gastronomia, basta cambiare gastronomia, che cambieranno le trasformazioni di base (degli ingredienti), che cambierà inevitabilmente la forma della lama. Nei paesi occidentali il coltello da cuoco somiglia molto a quello della fig. 3, ha avuto origine nel medioevo in Europa.



Figura 3: Coltello europeo

L’origine del coltello europeo è legata al consumo di carne, che doveva essere diviso davanti i commensali. A tale scopo serviva un coltello che avesse la punta e che fosse in grado di produrre una certa forza, per realizzare fette molto più spesse (il filo difatti mostra un ispessimento fino al dorso), con movimenti poco raffinati, chi usava questo coltello prendeva il nome di “trinciante” proprio come il progenitore di questo.

(La stessa parola, indicava sia un soggetto umano che non-umano, quasi a dimostrare che gli oggetti sono anch’essi attori e come tali sono dotati di una precisa personalità).

Si tratta di uno strumento generico, in grado di tagliare adeguatamente un gran numero di ingredienti in modi molto diversi ma la sua versatilità è solo apparente se lo si confronta con altri tipi. In particolare, quelli giapponesi, sono due gli strumenti da taglio fondamentali: Lo yanagi e il santoku. Il primo è un coltello appuntito, lungo, e con una curvatura molto contenuta (fig. 4), presenta il filo solo da un lato per rendere il taglio netto e preciso. Questo lo rende particolarmente adatto ad affettare sottilmente materie morbide come il pesce crudo molto più del coltello



Figura 4: Yanagi

europeo, è considerato il coltello da sashimi per eccellenza. L'impugnatura è costituita da un manico sottile e corto di bambù. L'origine del movimento cambia rispetto a quello europeo: non si produce a livello del polso (coltello europeo) ma a livello dell'avambraccio e del gomito. Questo rende un controllo molto diverso della lama, risultando precisi e controllati.

Il santoku, nome che deriva dai “tre usi” cui si presta: affettare, ridurre a dadini e tritare.



Figura 5: Santoku

La lama si presenta ampia e abbastanza squadrata, mentre la curvatura del filo è ridotta, impugnatura è ampia e il controllo avviene a livello del polso come nel coltello occidentale.

La destinazione d'uso è

diversa dalla precedente e complementare ad essa poiché serve per un altro ingrediente fondamentale della cucina giapponese che sono i vegetali, presenti in molti piatti, tritati finemente o listarelle.

Il tou è invece un coltello da cuoco utilizzato in Cina, usato anch'esso per la trasformazione di vegetali. Si tratta di un modello che riprende molte caratteristiche del santoku, è molto più ampio e pesante, ha una lama dotata di una curvatura meno pronunciata da sembrare quasi retta, ma soprattutto presenta una diversa impugnatura, quasi identica a quella dello yanagi, il movimento infatti, viene a fatto partire dal gomito ottenendo un elevato controllo e un'ottima precisione, ma offre anche la possibilità di calare rapidamente il coltello, effettuando una grande quantità di tagli molto rapidi.

Dal punto di vista del coltello, possiamo concludere, che ciò che conta non è solo la forma che la materia prima ha in origine (che ci fa tagliare proprio come l'oggetto prevede che si debba fare), quanto piuttosto quella che la materia prima dovrà assumere in seguito. Azioni che possiamo ricostruire nel dettaglio analizzando le due interfacce che il coltello possiede:

- Quella rivolta all'utente umano, funzionale alla presa e al modo in cui sarà esercitata l'azione;
- L'interfaccia verso la materia, che riguarda gli ingredienti, che tiene conto delle loro proprietà meccaniche.



Figura 6: Tou cinese

----VEDERE TABELLA Pag. 48-49 PER APPROFONDIMENTI CARATTERISTICHE----

Utensili da tavola

Un altro fondamentale momento della gastronomia è il consumo, anch'esso ovviamente, fortemente legato all'uso di oggetti che sono diversi nelle varie culture gastronomiche. Oltre al valore culturale di un singolo oggetto, la prospettiva che abbiamo in generale su di essi, è necessario interrogarci sullo strumento che realizza la mediazione cibo-bocca: la forchetta. È composta da due parti: i rebbi che servono ad infilzare gli alimenti e il manico che invece serve per tenerla. Si hanno ancora due interfacce una verso i non-umani ovvero il cibo, e l'altra verso gli umani. Quanto alla prima, i rebbi, sono ad oggi diffusi maggiormente quelli con quattro punte anziché tre, mentre quelli con due punte, presenti nelle posate del Settecento, sono usciti di scena della tavola per essere presenti esclusivamente in cucina sotto forma di forchettoni. Le varianti sono innumerevoli, differiscono per materiali, lunghezza dei rebbi e tipo di impugnatura, ma quello che più interessa è il suo uso.

Ma partiamo con qualche cenno storico: nel Seicento Vincenzo Nolfi scrisse un trattato sulle buone maniere in cui parlava della forchetta come uno strumento destinato ad essere dimenticato, perché si riteneva disgustoso pensare di dover mettere in bocca un pezzo di metallo che alterava il sapore del

cibo, si dava per scontato che sentire il cibo al tatto facesse parte della degustazione, una consapevolezza che oggi abbiamo perso.

Non è un caso che le prime forchette avevano tre rebbi, memoria delle tre dita che il galateo di quei tempi consigliava di usare. Interessante è il ruolo del pane che sembra essere uno dei pochi ad essere “cibo da toccare”, necessario per apprezzare al tatto la croccantezza e la consistenza.

Le prime forchette dunque risalgono al 1361, in un elenco di beni dedicati al consumo della pasta. Nel medioevo le forchette venivano usate solo per mangiare la pasta condita con burro e formaggio e ciò rendeva difficile consumarla con le mani, infatti l’Italia fu il primo paese dove questi utensili cominciarono a diffondersi. Per quanto riguarda il cucchiaio, è l’unico arnese che il nostro corpo non è in grado sostituire, l’invenzione di questo fu necessaria per consumare pietanze di consistenza liquida e la sua invenzione può risalire all’invenzione della pentola. La tradizione è un’invenzione ben riuscita, ogni soluzione è sempre e soltanto una di molte possibili alternative, una differenza che tocca anche il cucchiaio; per esempio, il consumo del ramen, in cui il cucchiaio viene usato in modo alternativo alle bacchette: le bacchette per consumare i noodles e il cucchiaio per il brodo.

Tecnologia in cucina

Le ultime invenzioni tecnologiche sono anch’esse strettamente legate ai meccanismi di trasformazione culturale della gastronomia. Le tendenze sono sostanzialmente due:

- L’IPERSPECIALIZZAZIONE: la realizzazione di oggetti dedicati a svolgere un compito ben preciso;
- MULTIFUNZIONE di un singolo apparecchio.

Di particolare interesse sono i cosiddetti All-in-one, che riuniscono e automatizzano un numero grande di lavorazioni sulla materia da essere a tutti gli effetti un sostituto di un’intera cucina.

Vi sono tre tipi di apparecchi:

- I food processor: hanno la possibilità di tritare, affettare, spremere e mescolare;
- Le planetarie: impastatrici, le cui fruste si muovono tracciando un percorso ellittico;
- Kitchen machine o robot da cucina: che combinano le precedenti funzioni con la possibilità di riscaldare il contenitore in cui si verifica il processo trasformativo.

In questa ultima categoria vi sono due concorrenti nel mercato:

- Il Bimby di Vorwerk (fig.7);
- Cooking chef di Kenwood (fig.8).

Figura 7: Bimby TM6 - Vorwerk



Figura 8: Cooking chef - Kenwood



Si tratta di prodotti sofisticati che vengono intesi come macchine del gusto.

Dal punto di vista tecnico questi due apparecchi sono simili, entrambi mescolano, sminuzzano, ma soprattutto entrambi cuociono a temperature e tempi prefissati riuscendo a realizzare in quasi totale autonomia un’enorme quantità di piatti. Ma questi due modelli non sono del tutto simili, sono i dettagli a farne la differenza: il coperchio, nel caso del Bimby, è formato in plastica scura con un foro relativamente piccolo in cui inserire gli ingredienti. Quello del Cooking chef è trasparente, ma la macchina può funzionare e lavorare anche senza. Nel caso del Bimby invece è sconsigliato non

usare il coperchio ma anche impossibile, con l'assenza di questo, infatti la macchina non si avvierebbe. Quindi sembrerebbe che la prima differenza sta proprio in questo: nel primo si ha un controllo implacabile nell'altro invece una libertà evidente: ognuno di questi apparecchi ha ben chiaro il suo utilizzatore, è in questo che consiste il progetto di un apparecchio da cucina, immaginare una serie di azioni attraverso le quali gli ingredienti dovranno acquisire un valore gastronomico, ma soprattutto avere l'idea di chi lo utilizzerà, valutandone le competenze, le capacità e i possibili errori. Operare con il primo (Bimby) porta a seguire la sequenza dei passaggi proposta di ogni ricetta, che è resa estremamente rigida, l'utilizzatore è costretto a fidarsi della macchina. Il controllo da parte di colui che cucina è preventivo e oggettivato: riguarda la scelta degli ingredienti prima e l'impostazione di quantità, temperatura e tempo dopo.

Il Bimby è più indirizzato quindi a chi non ha voglia di cucinare o per chi non sa farlo.

La cucina è il resto dell'approssimazione: qui la scelta del Kenwood, che per rispondere alla necessità di differenziarsi dal Bimby, pensi a un diverso utente modello, una persona che sa cucinare e che non vuole rinunciare al piacere di “approssimare” interagendo con la macchina e dunque con la preparazione che prende forma.

Questa distinzione si può riassumere affermando che il Bimby pensa a un cuoco “*ingegnere*” (che agisce in funzione di un progetto, premunendosi in anticipo di tutto ciò che necessario per portare a termine il compito che si è proposto), mentre il Cooking chef lo immagina come un “*bricoleur*” (lavora secondo uno stimolo esterno, approntando di volta in volta un piano di azione a partire dagli strumenti che ha a disposizione), dove si intendono due modi caratteristici di entrare in relazione con l'ambiente e la materia.

Due figure che derivano da un modo di agire, di conoscerlo da una diversa idea di gusto.

Il ruolo della Kitchen machine non consiste solamente nel fornire un *poter fare* e un *saper fare*, ma interviene anche su qualcosa che precede tutto ciò che è quel sistema di valori gastronomici che sono strettamente legati da un lato alla cultura culinaria e dall'altro al piacere che il cibo provoca. In poche parole, è importante domandarsi cosa sia “bene”, quelle coordinate gastronomiche che ogni cultura ha come riferimento. Per esempio, il passaggio dal modello Bimby TM5 al TM6 ha portato a incrementare la temperatura massima che si può raggiungere e che ora consente di rendere il cibo croccante, che nei modelli precedenti non era possibile e che discendevano da un preciso modello gastronomico (dove la croccantezza non era pertinente).

Design alimentare

Per decenni il compito del design è stato quello dell'idea che la forma seguisse la funzione, che dovesse essere la funzione a determinare nei dettagli la configurazione che un dato oggetto doveva avere. La funzione di un coltello non è semplicemente quella di tagliare, ma è pensato per tagliare qualcosa in modo specifico, e queste ulteriori determinazioni si definiscono solo all'interno di una precisa concezione di cibo, aspetti che sono tutt'altro che oggettivi e universali come dimostrano le diverse tradizioni presenti nel mondo (stesso discorso può essere fatto per la pentola).

Quello che non deve cambiare è l'idea di guardare l'oggetto in una prospettiva che consenta di percepire e valorizzare le relazioni fra oggetti, piatti, usi e costumi, fra comunità umani e non-umani. Una prospettiva che pensa alla gastronomia come un prodotto culturale solo così diventa possibile pensare il design in relazione alla cultura gastronomica, una relazione che non è univoca (non viene prima l'idea di cibo e poi l'oggetto che serve a realizzarla), ma un sistema di oggetti e di gusti che si danno insieme influenzandosi continuamente a vicenda.

Di conseguenza il progettista quando pensa a un nuovo prodotto non deve chiedersi solo come funzionerà, ma i cambiamenti che introdurrà nel sistema gastronomico di cui farà parte.

3. DIECI TESI SUL FOOD DESIGN

Il piacere alimentare ha sempre creato difficoltà all'estetica e al design. Una visione meccanicista del cibo entra in netto contrasto con la realtà. Continuiamo a essere preda di gusti e disgusti e tendiamo a condividere tutto questo con gli altri. La convivialità è costitutiva dell'esperienza alimentare ed è da qui che si deve partire per capire come progettare il "buono". Rispetto al cibo, gli individui non sono affatto tutti diversi. Il buono ha talmente poco di soggettivo che insistere ci fa perdere di vista l'evidenza più lampante, quella che Lévi-Strauss ha riassunto in una frase: il buono è tale perché buono da pensare. Sono due gli aspetti che avvicinano la progettazione all'ambito alimentare. Il primo ha a che vedere con l'idea che tanto nel design, quanto nella gastronomia si ha di confine. I confini della progettazione sono stati sempre considerati in modo molto relativo, più come qualcosa da oltrepassare. Nel caso dell'alimentazione i confini vengono continuamente spostati. L'esperienza gastronomica va ben oltre ciò che sarà concretamente ingerito, bisogna interrogarsi anche su quanto conta l'architettura della sala sulla valutazione del ristorante o come viene disposto il cibo sul piatto. Il secondo aspetto riguarda il concetto di strategia. Le ragioni di un pensiero strategico riguardano il fatto che il senso di ogni scelta non può che darsi per differenza rispetto a quanto si conosce e si è già visto. Il *food design* diventa un luogo teorico, pratico, nuovo e stimolante a partire dal quale ripensare non solo il cibo, ma anche il senso stesso del progettare. "Il buono da pensare" è di per sé un atto di design perché sposta l'attenzione a monte dell'oggetto edibile e al di là della sua stessa materialità. La bontà è qualcosa che viene pensato prima ancora che esperito e quindi all'interno di tale dimensione estetica entra in qualche misura il linguaggio tramite il quale il pensiero stesso prende forma. Il buono da pensare levi-saussiano è pensiero ma anche percezione, in modo tale che non ci sia nessuno di questi elementi che venga prima dell'altro. Se, come dice il linguista ginevrino Saussure, nella lingua non esistono elementi dotati di una propria consistenza autonoma e indipendente dagli altri, ma solo relazioni-la lingua, diceva è un sistema di differenze-applicando lo stesso ragionamento al cibo otteniamo una prospettiva originale. È possibile ricostruire forme di razionalità che rimandano a un implicito progetto culturale. Il corpo viene contemporaneamente prima perché senza i sensi non avremmo conoscenza dell'immenso universo delle sostanze commestibili, e dopo perché esso non è un'entità fissa e immutabile ma ha una spiccata plasticità che gli consente di trasformarsi attraverso l'educazione e la cultura. Per esempio, per quanto riguarda il piccante esistono culture che hanno una decisa propensione per questa caratteristica gustativa. In Italia, per esempio, i calabresi fin dalla più tenera età sono capaci di gradire quantità di peperoncino che altre culture ritengono eccessive. Per qualunque calabrese il peperoncino serve a scoprire i sapori rendendoli più efficaci e reali. Una prima ragione per differenziare il concetto di food design e il concetto di cucina sta nel rapporto con la materia edibile. Nella cucina la relazione con il cibo è sempre diretta, nel food design l'azione progettuale riguarda solo marginalmente ciò che può essere mangiato. A definire il food design sono quegli aspetti di natura concettuale che stanno a monte di esso e che potremmo indicare come la strategia a partire dalla quale gli si dà forma. Un designer deve partire sempre da una riflessione sul senso del prodotto. Per esempio, quando Massimo Bottura realizza la sua celebre "Compressione di pasta e fagioli" agisce su due aspetti: dal punto di vista gustativo l'intenzione è quella di riprodurre un sapore dimenticato, da un altro punto di vista ciò che per noi appartiene al design del piatto, agisce a un livello di senso diverso, trasformando profondamente ciò che si propone di imitare. Il tutto viene

servito in un bicchiere, come una sorta di mousse. Lo strato più basso della composizione è costituito da una Crème Royale a base di fois gras, mentre quello superiore da un “aria” ottenuta emulsionando del rosmarino. Decostruire la pasta e i fagioli in questo caso significa presupporre un concetto di tradizione (tradizione delle nonne italiane). Nell’universo del food design ci si rende conto come la gran parte dei prodotti abbia come fine quello di strappare un sorriso. Si finisce insomma molto spesso per cambiare l’aspetto esteriore di prodotti già noti senza intervenire su quello che potremmo chiamare il loro funzionamento sia pratico che semiotico. La nozione di funzionamento, e dunque di soluzione presuppone l’esistenza di un problema, configura l’azione progettuale come la risposta a una domanda che può riguardare anche l’aspetto esteriore di un oggetto, ma che deve prevedere comunque un momento di analisi, un criterio a partire dal quale sia ritenuto opportuno pensare qualcosa. Pensare in termini di funzionamento induce ad esprimere al meglio l’anima industriale che costituisce uno degli aspetti più importanti del design thinking. Il designer, sostiene un sociologo delle tecniche come Bruno Latour, quando è tale non crea mai dal nulla, parte sempre da una realtà esistente che ripensa in funzione di una nuova pertinenza. Il gusto coinvolge profondamente la corporeità, il cibo crea relazioni, appassiona gli animi, fa parlare di sé ma soprattutto racconta delle storie. Ad esempio, il cannolo siciliano è un dolce noto non solo nella regione italiana in cui è nato, ma in tutto il paese e nel resto del mondo. Si vendono ovunque perché sembra essere un progetto particolarmente felice capace di adattarsi a gusti diversi. Si può riempire con tante creme, cambiare la fattura della crosta croccante, ma fintanto che esiste questo insieme di elementi minimi che ne costituiscono la forma semiotica, la sua riconoscibilità permane. Nel food design il progetto non riguarda mai un unico artefatto. La natura del cibo è così profondamente sistematica che intervenire sulla forma di qualcosa comporta sempre delle conseguenze che lo eccedono. Quando qualcuno ripensa il concetto di patatina fritta e crea le Pringles, non sta solamente cambiando il gusto di un prodotto, ma anche il modo di portarlo in giro, di servirlo, di offrirlo. Vedere servire delle Pringles a un comune aperitivo è piuttosto raro, sia per ragioni economiche, ma anche perché il modo di mangiarle risulta perfettamente più compatibile con la visione di un film al cinema. La Procter e Gamble ha ottenuto dal tribunale amministrativo americano che il proprio prodotto non venisse considerato una patatina risparmiando così il 17,5% di tasse. Un food designer non parte dalla patatina, ma dal modo in cui essa funziona e fa discendere da qui il suo progetto. Dobbiamo pensare l’azione progettuale come qualcosa di orientato a definire, prima ancora che dei prodotti, delle identità che chiameremo gustative. Quando Michel Bras, capostipite degli chef star, decide di dotarsi di un logo, così come di edificare il proprio ristorante, sta costruendo un’identità che è gustativa nella misura in cui ognuno di questi artefatti contribuisce a delineare il suo modo di intendere la cucina. Che cosa si debba intendere con la parola natura è da sempre stato un problema. In ambito alimentare di un’ovvietà i cui esempi sono davanti agli occhi di tutti. Per esempio, prendiamo il rosso del pomodoro. In natura esistono pomodori gialli, arancioni e neri, oggi quest’ultimi sono in via di sparizione perché a un certo momento, nell’immaginario condiviso ha prevalso il colore rosso. È dall’alba dei tempi che l’uomo seleziona, incrocia, isola, scegliendo una natura fra le tante possibili. La parola terroir viene usata inizialmente in ambito enologico per definire da dove discendano le particolarità di un vino. Il problema che ci si pone è perché vigneti identici diano risultati così diversi. La risposta è il terroir, ovvero non solo le caratteristiche del terreno, ma anche il modo di raccogliere l’uva, di stoccarla e poi lavorarla. È questo insieme di fattori che dà identità a un prodotto. Il terroir è garanzia di identità, vantaggio competitivo, fattore strategico, pertanto il food design deve essere in grado di comprenderne

l'articolazione e di pensarla in funzione di un mercato. Tornando alla cucina di Michel Bras e al suo modo di celebrare il terroir in cui vive bisogna interrogarsi sui piatti a base di pesce che fanno parte del suo menù. Il suo ristorante si trova nell'Aubrac. Michel Bras non ha fra le sue tradizioni quella del pesce. Eppure, sono diversi i piatti di questo tipo serviti dallo chef, come il Branzino al latticello e al finocchietto delle alpi, con basella e polpettine di pane alla salvia e la rana pescatrice del più recente luce e ombre. Nel caso del branzino, è Floch a mostrare come il pesce, sia capace di dare equilibrio a un piatto che si articola in effetti su uno studiato insieme di disequilibri creato a partire da ingredienti tipici dell'Aubrac. Nel secondo caso la ragione per cui la rana pescatrice fa parte del piatto è per il colore delle sue carni, un bianco perlacea che accostato al nero lucido di una emulsione di olive e al verde delle foglie di senape riproduce perfettamente le luci e le ombre che caratterizzano visivamente l'Aubrac. Molti piatti dimostrano una certa efficacia, una buona capacità di resistere al tempo che passa, di trasformarsi senza snaturarsi. In tutti questi casi possiamo pensare a essi come all'esito di un progetto particolarmente riuscito, spesso sono soluzioni gastronomiche che non c'è modo di attribuire a qualcuno in particolare. Achille Castiglioni, uno dei padri del design italiano, diceva che i progetti che amava di più erano quelli che entravano nelle case di milioni di persone senza che nessuno sapesse che dietro la loro forma c'era la sua matita. Nel campo dell'alimentazione gli esempi sono la pizza e la pasta. Non è semplice attribuire la paternità della pizza o della pasta, ma non è possibile non riconoscere un'efficacia progettuale straordinaria. L'attore alimentare è un'entità ibrida nel senso che Latour dà a questo termine, un'idea che peraltro, com'è noto, il filosofo delle tecniche riprende proprio dalla semiotica. Un ibrido è un attante, l'unione di un'entità umana e un'entità non umana che conferisce a una persona capacità che senza di essa non avrebbe. Il food design agisce sulla materia alimentare a un livello diverso da quello comunemente attribuibile alla cucina, in una prospettiva progettuale, la materia alimentare perde di rilevanza, mentre ne assume il modo in cui essa viene articolata e dunque i significati che da tale articolazione provengono. Quanto più si cerca di spiegare in concreto il funzionamento dei testi, tanto più si finisce per dover prendere in considerazione livelli apparentemente astratti che si trovano più in profondità rispetto al piano di manifestazione. Il testo è ciò che precede l'analisi, ma è anche il prodotto di questa. Lo stesso accade con la nozione di progetto alimentare. Esso è al contempo il modo di concretizzare un pensiero, di dargli sostanza, ma anche di ripensare l'articolazione di quella sostanza. Il progetto è un pensiero che vive in funzione di una realizzazione, ma che non può pensare quest'ultima se non in relazione a un astratto principio di efficacia (commerciale, funzionale o identitario). Pensare il cibo nei termini che il design impone significa allora non solo considerarlo come il sistema di significazione che è, ma anche porsi in funzione di una sua trasformazione, immaginando con il cibo di domani l'uomo che lo mangerà.

4. IL SENSO DELLA FOTOGRAFIA

Barthes e la fotografia

Cosa significa la fotografia? È questa la domanda che si pone Barthes ne "La camera chiara". Per Barthes il soggetto non sono le fotografie, intese come fenomeni artistici o sociali, ma LA fotografia, il suo "specifico". Viene fuori il rapporto personale che egli ha con questo tipo di immagini che diventa pertinente, ma non, come spiega, per il desiderio edonistico di esibire la propria interiorità, semmai per la volontà di usarla per comprendere altro. Per Barthes si tratta del fatto che ciò che è stato ritratto in un certo istante, sia stata davanti la pellicola sulla quale è rimasta impressa. Barthes cerca (o dice di cercare), l'essenza del fenomeno, la presenza davanti all'obiettivo, la realtà incontestabile. La seconda parte del libro è dedicata proprio alla morte, e in particolare alla

figura più cara, la madre. Egli cerca il suo ricordo e la sua anima particolare, mettendosi a guardare tutte le fotografie che la ritraggono, finché non trova l'immagine perfetta: quella che gli restituisce appieno le qualità della madre, i ricordi di lei e che la fotografia aveva il compito di riprodurre, ripetendo continuamente che lei era stata lì. Come è noto, Barthes non inserisce l'immagine nel libro perché essa non direbbe a noi quel che dici a lui.

Sul fronte semiotico, il libro di Barthes diventa un'occasione per riflettere su quel concetto disegno che spesso è stato motivo di discordia, riflettere sul suo funzionamento ma soprattutto sulla sua natura. Viene così ripresa la distinzione proposta da **Peirce** fra icona, indice e simbolo, che si incentra sulla considerazione del rapporto fra il segno e l'oggetto. Molti si chiedono se la fotografia sia un'icona, un indice oppure un simbolo. La risposta che danno i diversi autori è molto diversa tra loro. Le altre intuizioni di Barthes sono state relativamente poco riprese. Pensiamo ad esempio a termini quali: **Studium** e **Punctum** intesi come modalità di significazione, o all'idea che la fotografia deve essere pensata a partire dai tre inevitabili punti di vista che essa presuppone: quello dello **Spectator**, ovvero colui che guarda l'immagine; quello dell'**Operator** ossia colui che scatta; e quello dello **Spectrum**, cioè colui che viene fotografato.

Floch e la fotografia

Floch con la sua opera “Le Forme dell'impronta” non vuole compiere una riflessione teorica sul fotografico. Per lui la semiotica comincia quando si smette di porsi il problema di cosa sia la fotografia, soprattutto se il metro che viene assunto per tale giudizio è un singolo individuo.

Per Floch il modo di produzione propone di andare oltre, interrogando direttamente le immagini ed eventualmente facendo discendere dall'analisi una semiotica della fotografia. Egli segue un **metodo**: applica degli strumenti che sono stati messi a punto in altri ambiti più o meno specifici, ne verifica l'efficacia e la tenuta, mette cioè in atto un parere scientifico nella convinzione che la fotografia sia un fenomeno sociale prima ancora che tecnico-artistico, la cui articolazione è in continuo mutamento e che risulta conoscibile solo interrogandone le occorrenze. Il modo migliore per analizzare la fotografia è partire da ciò che genera, dalle immagini, dal modo in cui vengono composte e dai soggetti che ritraggono, ma anche dalla maniera con cui vengono prodotte, viste, condivise e discusse. Floch come Bourdieu, ha ricostruito i diversi modi di concepire la fotografia a partire da ciò che dicevano coloro che la praticavano, ovvero dai *discorsi sulla fotografia* che la società produce continuamente. Esistono due modi di intendere il **concetto di discorso**:

- ❖ Il **primo** è quello del senso comune esprimendo pensieri attraverso la lingua.
- ❖ Il **secondo** considerato come l'esito del modo in cui entità significanti entrano in relazione le une con le altre, producendo specifici significati a partire dai linguaggi che le caratterizzano.

Ci sarebbe insomma un *discorso sulla fotografia*, che è quello ricostruito da Bourdieu e di cui Floch si serve, e un *discorso della fotografia* che egli invece cerca di esplicitare con le sue analisi. Questi due tipologie di discorsi si intrecciano di continuo.

Un ossimoro felice

Floch dichiara che ciò che conta nella fotografia sono le forme ed è di queste che deve occuparsi la semiotica. È chiaro che qui la parola “**forma**” va intesa nella maniera del linguista **Hjelmslev**, ovvero come articolazione, mediazione culturale grazie alla quale si transita dall'infinito (intangibile dei significati possibili), a ciò che una determinata pratica linguistica comunica.

Il titolo del libro di Floch sarebbe una sorta di **ossmoro**: da un lato un'impronta come quella di un animale sul fango, dall'altro le forme, al plurale, che suggeriscono il contrario.

Ma come dimostra Hjelmslev, è la sostanza a dipendere dalla forma e non viceversa, dunque è su questo livello che la semiotica, intesa come disciplina che studia i processi di significazione, deve concentrare la sua riflessione. In tale prospettiva la questione del modo di produzione assume tutt'altri connotati. Il valore iconico che attribuiamo a ciò che percepiamo si sposta in questo modo dalla presunta natura del percetto alla relazione fra questo e chi lo percepisce.

Diventa un effetto di senso, che per la semiotica generativa trova la sua origine e la sua giustificazione nell'articolazione del testo; in quest'ottica, il termine “**iconicità**” sarà allora *ciò che produce un effetto di realtà*, e non ciò che la imita come farebbe una fotografia. Si tratta non solo di cogliere le forme più che le sostanze, ma anche di cercare di offrire una visione sistematica che possa individuare le logiche del senso sulle quali si basa la coerenza di un sistema semiotico, qual è la fotografia. La fotografia intesa come mezzo per riprodurre la realtà e l'idea che sia una forma d'arte, possono dunque essere pensate come una categoria semantica, la quale a sua volta può essere espansa in un quadrato semiotico di cui “storiografi” e “artisti” sono solo due dei quattro tipi ideali. Ma accanto al discorso **sulla** fotografia c'è il discorso **della** fotografia: il *suo* linguaggio o i *suoi* linguaggi. Tutto questo perché le idee su come funzioni la lingua sono diverse.

L'avventura dello sguardo

L'obiettivo del semiologo è riflettere sul rapporto fra **sensibile** e **intellegibile**, fra ciò che vediamo e il significato che possiamo attribuirgli. Il punto non è trovare altri significati, ma cercare e trovare corrispondenze fra una **forma dell'espressione** e una **forma del contenuto**. Come viene ricordato riprendendo Lévi-Strauss, “*attributo essenziale di un'opera d'arte e fornire una realtà di ordine semantico*”, producendo un progresso di conoscenza. Infatti, non si parla del fotografo, della sua vita o delle storie che ci sono dietro il singolo scatto, ma è la fotografia a dover parlare con il suo proprio linguaggio, raccontando la sua storia anche quando questa non coincide con le storie che la riguardano.

Un nuovo paradigma

Barthes e Floch hanno due modi di pensare la fotografia molto diversi, e sebbene non inconciliabili, risultano espressione di un progetto non sovrapponibile.

- Barthes sembra ritornare alla semiologia, al segno, a connotazione e denotazione cui *Studium* e *Punctum* vengono spesso accostati.
- Floch sembra, invece, concentrato sull'immagine più che sul diverso rapporto che la fotografia istituisce con il suo *Spectator*.

In Barthes non è l'immagine della madre ad essere interessante ma il modo in cui vi si arriva. La scoperta della foto perfetta arriva soltanto alla fine di un percorso che va indietro nel tempo che è al contempo un viaggio del ricordo, un viaggio nella fotografia.

L'epifania si ha, insomma, quando lo sguardo dell'*Operator* e quello dello *Spectator* coincidono, è allora che Barthes riconosce finalmente la madre ma anche, indirettamente, la fotografia.

La prospettiva di Floch è diversa perché non guarda la foto di un soggetto che lo interessa ma quelle rinomatissime e un po' impersonali della storia della fotografia.

Greimas definisce nel modo migliore il progetto semiotico di Floch: *mettere il senso in condizione di significare*. Il compito della semiotica non è cercare interpretazioni ma dare una descrizione delle condizioni a partire dalle quali si producono, delineando le strutture stesse della significazione. Per lui il compito della semiotica è spiegare che **sensibile e intellegibile** sono due facce della stessa medaglia, ognuno delle quali non può esistere senza l'altra.

Per molti di coloro che si interessavano alla semiotica avendo a cuore la fotografia, il lavoro di Floch si presentava come problematico, perché precludeva ogni ritorno alla nozione di segno. Oggi, tuttavia, a più di trent'anni dall'uscita de *Le forme dell'impronta*, i quadrati semiotici utilizzati da Floch, continuano a essere adoperati per mettere ordine nelle concezioni della fotografia circolanti. La fotografia è esplosa, è diventata una pratica sociale frequentissima e indispensabile, una forma di comunicazione usata in modi e forme inedite che pongono problemi tanto affascinanti quanto complessi. Su tutto poi domina la questione tecnologica, che se da un lato riempie i nostri cellulari, dall'altro produce inaspettati ritorni al passato. Si delinea così quella che per il semiologo è una **catena di traduzioni** in cui la fotografia emerge non come sostanza ma, appunto, come forma.

PARTE II: IDENTITÀ

5. PROGETTI AUTOBIOGRAFICI

Cominciamo da tre

Possiamo considerare le autobiografie di architetti e designer come l'ennesima branca del design, quello del sé. Per fare ciò conduciamo un'analisi su tre testi, due dei quali sono libri, mentre un terzo è un film. Il titolo italiano del film è Frank Gehry Creatore di sogni. Per quanto riguarda i libri, uno è scritto da Le Corbusier, dal titolo "la mia opera" e l'altro è il libro di Renzo Piano, intitolato "giornale di bordo". Le pagine del volume "la mia opera" ospitano testi scritti di pugno dal maestro francese, progetti e appunti. Il volume "giornale di bordo" è organizzato in schede ordinate cronologicamente che contengono informazioni di vario genere su ciascuna delle opere più importanti dell'architetto genovese, insieme ad aneddoti e storie. Ognuna di queste schede viene arricchita di immagini integrate in una griglia tipografica ben definita che illustra l'opera nel dettaglio, ma anche momenti della messa in opera e foto ricordo in cui figura anche l'architetto. All'inizio e alla fine del volume ci sono due sezioni che ospitano scritti in cui Piano parla rispettivamente della professione di architetto e della sua vita privata. I testi che prendiamo in considerazione sono dunque molto diversi tra loro ed esprimono approcci diversi al contesto stesso di autobiografia. Si tratta, nel complesso, di un insieme di variazioni sul tema autobiografico che sono altrettante traduzioni di una personalità in linguaggi diversi.

Schizzi autobiografici

Nei due libri e nel DVD la copertina riporta un disegno: tre schizzi che non sono per nulla esplicativi. Le autobiografie di questi tre personaggi sono ritratti, progetti d'identità. Lo schizzo serve a iniziare la costruzione di un'idea che proseguirà altrove. Il film si apre con uno schizzo a matita di un edificio creato dall'architetto, poi una dissolvenza lascia comparire l'edificio stesso. Lo schizzo può essere compreso solo se conosciamo l'edificio, il senso è che l'architettura serve a capire quello che l'architetto ha voluto dire.

In due fuori dal canone

Soltamente è a seconda del fatto che il racconto sia pronunciato o meno in prima persona che si distingue l'autobiografia dalla biografia. Renzo Piano utilizza nel suo libro la prima persona singolare. Il testo di Le Corbusier è scritto in terza persona singolare. La distanza che separa l'uomo dall'istanza enunciante segue tre livelli: Charles Jenneret si nasconde prima dietro lo pseudonimo di Le Corbusier, e in seguito dietro a una terza persona singolare. È solo in pochissimi casi che si intravede per un attimo il vero io narrante, si fa anche riferimento all'enunciatario dandogli del tu. Riguardo il film su Gehry, si potrebbe pensare che sia una biografia, perché chi realizza il filmato è

un regista che con Gehry non ha nulla a che vedere, ma il testo che abbiamo davanti è comunque un'autobiografia perché chi parla di Gehry, nel film, è Gehry stesso. Per gran parte del tempo il discorso si svolge in prima persona, il regista non rimane esterno al testo, ma entra nel film parlando di Gehry e di se stesso (un caso veramente singolare, perché sono amici!).

La sfida autobiografica (il film su Gehry)

Gehry non vuole che sia un documentarista qualunque a parlare di lui, deve essere lui a decidere chi sarà a farlo. In termini narrativi si tratta di una manipolazione, dell'attribuzione di un compito da parte di un destinante manipolatore (Gehry) a un soggetto operatore (Pollack). Gli attanti sono: l'enunciatore empirico (Gehry) che delega un enunciatore testualizzato (Pollack) a costruire il discorso che lo riguarda. Pollack si impegna nella realizzazione di quest'opera perché viene più o meno esplicitamente sfidato. In termini semiotici, come ha chiarito Greimas, la sfida funziona grazie a uno spostamento della sanzione che viene anticipata alla competenza. È difficile sottrarsi alla competizione: si può accettare di fornire la prova richiesta o anche sottrarvisi, in entrambi i casi avremo una performance che segue la sanzione. Per uscire dal ricatto della sfida bisogna fare qualcosa di completamente diverso da quello che ci si potrebbe aspettare.

Il patto comunicativo va in scena (il film su Gehry)

La sfida che abbiamo visto è una sfida diretta dall'architetto al regista, ma anche una sfida a lui stesso. Pollack (regista) è insieme enunciatore e personaggio, alter-ego di colui di cui si parla ed enunciatore del discorso che gli viene costruito attorno. L'anomalia di questo film è solo apparente rispetto ai canoni standard, poiché, come abbiamo visto, vi sono due autobiografie all'interno del film: quella di Gehry che parla di sé, ma anche quella dello stesso regista Pollack che parla di se stesso e allo stesso tempo anche di Gehry. Quindi il patto comunicativo che sta alla base della produzione del testo diventa un dialogo tra due alter-ego. Pollack è presente nelle inquadrature ma lo è anche la telecamera che questi usa. Risulta non facile da determinare di chi dei due sia questa autobiografia, infatti il regista prende parola, prende inquadratura, commenta continuamente quello che dice l'architetto.

Isomorfismi (stessa forma)

Il senso è che l'architettura serve a capire quello che l'architetto ha voluto dire. Qual è il rapporto tra la costruzione autobiografica e quella architettonica, cioè tra la vita di Gehry e gli edifici? Questo è ciò che al semiologo interessa. Sembra che gli edifici contribuiscano a costruire uno specifico discorso; a questo punto un edificio potrebbe essere considerato un enunciato a cui attribuire un significato. Nel caso dell'architettura di Gehry, la dimensione enunciativa di messa in discorso dell'architettura è evidente, ovvero il modo in cui costruisce la sua identità in rapporto al discorso all'interno del quale è inserito. Chi ci fa vedere gli edifici di Gehry, chi ne definisce l'identità sono gli altri che lo circondano. Nel film infatti ogni edificio viene enunciato/raccontato (quindi messo in discorso) narrando contemporaneamente la sua identità, cioè come è venuto all'esistenza. Nel libro di testo troviamo l'esempio della casa di Gehry a Los Angeles, la casa era già lì edificata da qualcun altro, ma egli la modifica e aggiunge qualcosa, dandogli di conseguenza un nuovo senso (ri-enunciare la precedente architettura). Bisogna pensare nei termini di livelli di senso e di una discorsività che tiene insieme testi diversi in funzione del modo in cui entrano in relazione enunciandosi a vicenda. È proprio su questo aspetto che Gehry dimostra nei suoi progetti una spiccata sensibilità. La stessa sensibilità per gli incastri enunciativi viene portata all'interno del

film su Gehry, mettendoli in scena. Nel film c'è un regista che parla di sé e fa parlare di sé il protagonista del film, in un continuo confronto di vite in cui quella dell'uno dà un senso a quella dell'altro. Il regista dà senso all'architetto e viceversa, esattamente come avviene con le architetture di Gehry. L'analisi ci mostra come sia possibile delineare i tratti di isomorfismo tra due artefatti così diversi come possono essere le architetture progettate da Gehry e la sua autobiografia, che proprio grazie a questa corrispondenza ci sembra essere ancora più -auto e sempre meno biografia.

L'approccio di Renzo Piano all'autobiografia

L'approccio tenuto da Piano al problema autobiografico è il più classico. Ogni pagina è un'avventura e come tale ci viene proposta: l'avventura progettuale di un progettista, l'avventura sociale di una persona che si confronta con collaboratori e colleghi. Ogni opera è una scheda e ogni scheda ha un suo supporto visuale che mescola disegni tecnici, fotografie dell'opera realizzata e dell'opera in costruzione, particolari tecnici. L'enunciatario privilegiato è un architetto, cui il libro cerca di trasmettere più che delle nozioni tecniche, soprattutto il senso dell'architettura secondo il maestro genovese. Lo spirito autobiografico attraversa più forme espressive: dal testo verbale alla fotografia. Inoltre, vi è un intento pedagogico perché Piano ci parla della professione di architetto.

Le Corbusier

L'autobiografia di Le Corbusier è organizzata in due parti:

- la prima dal titolo "Cronologia" che ripercorre gli eventi principali della carriera dell'architetto e contiene diversi testi scritti;
- la seconda, "Un mestiere", presenta visivamente varie opere dell'architetto.

Ogni capitolo presenta un'introduzione verbale che nella prima sezione consiste nel riprendere alcuni momenti nella vita dell'artista architetto, mentre nella seconda prende la forma di un componimento poetico scritto dall'autore. La persona è la terza singolare: il narratore parla di L-C, di quello che ha fatto, di come si è comportato in certe situazioni. L'intento è quello di convincere un lettore che è ben delineato nella sua identità.

La costruzione del lettore

Le Corbusier parla spesso al lettore con l'intento di convincerlo di qualcosa, ma parla anche contro qualcun altro. È manifesto il desiderio di fare in modo che tutto quello che si legge venga creduto vero: ogni riferimento è circostanziato da date e capita ogni tanto di trovare un frammento di giornale a testimonianza che quello che è riportato dall'autore sia realmente accaduto. Tra gli strumenti di veridizione, la documentazione fotografica non è particolarmente utilizzata. Le fotografie assumono un valore espressivo.

Le immagini e le parole

Strategia enunciativa del libro di Le Corbusier: si rivolge direttamente al lettore, eppure prendere raramente la parola direttamente, preferendo nascondersi dietro al suo pseudonimo e alla terza persona. È prendendo le distanze dalla prima persona che può parlare finalmente di sé ed essere creduto. Ne "La mia opera", Le Corbusier compare di rado. Nelle immagini in cui vediamo Le Corbusier al lavoro, l'architetto volge le spalle all'obiettivo. Il centro dell'attenzione compare di spalle secondo un perfetto semi simbolismo che può essere espresso in questi termini:

spalle: fronte :: importante: futile

Il soggetto di cui si sta parlando è quello di cui si fa riferimento come a un “egli”, è sempre “visto di spalle”. Tutto a riprova del fatto che si può essere autobiografici dicendo “egli” e magari esserlo meno quando invece usiamo la prima persona.

Conclusione

Gehry pensa a un’autobiografia, si fa filmare da un amico regista e attore che entra prepotentemente nel filmato con gli effetti. Si creano così molteplici livelli enunciativi isomorfi a quelli che l’architetto crea nei suoi edifici. Le Corbusier concepisce invece il suo libro come un’epica che lo celebri in quanto eroe di un’architettura. Alla fine, è la sua opera di architetto a chiarire la sua autobiografia almeno quanto accade l’opposto, preferendo alla dimensione pedagogica quella costruttiva: cioè realizzare un monumento a se stesso che possa essere creduto vero. Infine, per quanto riguarda Piano, possiamo dire che fra i tre è il più classico. Qui troviamo un approfondimento personale, un intento pedagogico, una chiave interpretativa per le opere. Le autobiografie di architetti, aldilà delle differenze espressive, vengono concepite dai loro creatori con uno spirito analogo a quello che guida le loro architetture, finendo per esserne una traduzione.

6. IMMAGINARI GASTRONOMICI

Inventare il cibo

Uno degli ambiti in cui la comunicazione pubblicitaria ha avuto maggiori possibilità di azione è stato quello alimentare. La pubblicità è un discorso sociale. Nasce dalla società e a questa si rivolge, rilanciandola e trasformandola. È un discorso che, obbligato per le sue stesse necessità, ad avere un legame strettissimo con la cultura e l’immaginario del suo tempo, mostrandoci non solo ciò che esso è, ma anche ciò che vorremmo che sia. La messinscena pubblicitaria offre quindi uno spaccato per nulla banale dei momenti storici e delle situazioni sociali, aiutando a chiarire concetti, valori e forme della collettività nel suo complesso. Accanto a ciò, l’esigenza di mantenere un’elevata efficacia comunicativa porta a rendere sempre più sofisticate le forme espressive, aggiornandole continuamente.

L’alimento doppio: fra natura e cultura

La pubblicità alimentare è il luogo in cui si affronta il problema della doppia natura del cibo. Mangiare è una necessità biologica, il cibo però è anche piacere, perché attuato attraverso canali sensoriali che molte culture hanno a lungo ritenuto marginali, come il tatto o l’olfatto. La pubblicità sfrutta questa dualità, ridisegnandola. Per esempio, negli anni 50, a breve distanza dalla fine della Seconda guerra mondiale e dalle difficoltà alimentari che aveva causato, era piuttosto comune far riferimento alle caratteristiche nutritive degli alimenti. Inoltre, (fig) l’immagine pubblicitaria ha il compito di figurativizzare il piacere nella sua espressione più pura e lo fa tematizzando la frivolezza, quella di un piatto di stuzzichini, ma soprattutto di un gruppo di donne intente a giocare a carte, lontane dalla famiglia e da quei doveri coniugali che la pubblicità riprendeva di frequente.



Gusterete di più il cibo
con la frizzante Coca-Cola

Succoso sicuro - Siete certe del succoso, quando la pura Coca-Cola fa parte del rinfresco! Il suo sapore è così amabile, così frizzante, così sano! Non avete mai provato la frizzante Coca-Cola a partita di pane per i vostri ospiti? Anche le famiglie ve ne sono grate!



SIMBOLO DI BUON GUSTO

Annuncio pubblicitario Coca-Cola, 1958

La pubblicità supera l'opposizione tra piacere e necessità, ben sapendo che discorsi che riguardano il cibo ne intercettano moltissimi altri del vivere sociale. A questo proposito va evidenziato come si sovrappongano continuamente il **discorso sul cibo**, ovvero ciò che giornali e televisioni, ma anche la gente comune dice sull'alimentazione, e il **discorso del cibo**, ovvero il modo in cui il cibo stesso significa. Si tratta di intendere ciò che mangiamo come linguaggio che articola i temi sociali nel loro insieme. La pubblicità si fa espressione di una cultura e della relazione che questa ha con specifici alimenti più o meno tradizionali, ma anche con il piacere stesso. Natura e cultura non sono più entità oggettive, ma effetti di senso che scaturiscono di volta in volta, tanto dalle caratteristiche di un elemento quanto dal modo in cui viene iscritto all'interno di un'articolata forma di narrazione. Esiti di una strategia di comunicazione che riguarda il modo in cui prodotto viene conosciuto, venduto e consumato.

Mangiare segni

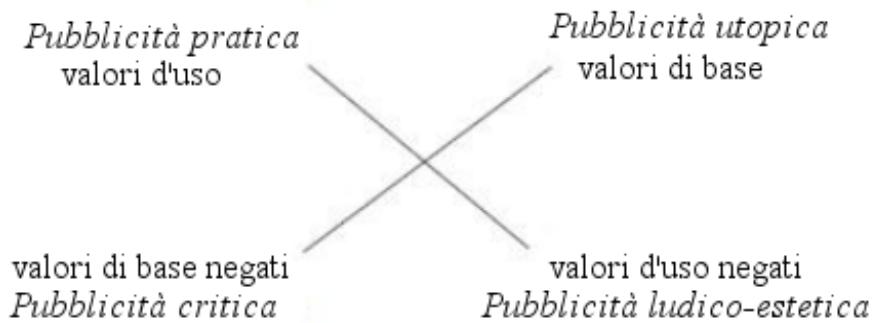
Guardare al passato ci aiuta a chiarire le implicazioni di quanto stiamo dicendo, perché rispetto a esso abbiamo quel distacco che è necessario per cogliere appieno lo spaccato che le pubblicità, spesso inconsapevolmente, offrono una realtà sociale. Analizzando il prodotto di Bisleri del 1962, viene deciso di pubblicizzare l'amaro senza far riferimento al gusto e solo marginalmente ad altre caratteristiche del prodotto. Preferisce concentrarsi piuttosto sulla quantità di liquore che una brava mogliettina dovrebbe permettere al proprio marito di bere. Non soltanto si presuppone un certo modello di famiglia con specifici ruoli, ma anche l'alcolismo come problema sociale. Senza di esso l'intero annuncio non avrebbe senso. Il piacere non è quello del raffinato degustatore, ma quello del bevitore accanito che grazie all'amaro può mandar giù ampie sorsate senza deludere la propria sposa alla società. La pubblicità preleva temi, immagini stereotipi della vita quotidiana e li usa l'interno dei propri testi in un modo che serve a descrivere il prodotto. La pubblicità inoltre riesce a provocare il cambiamento del tessuto sociale. Ad esempio, negli anni 60 contribuì all'introduzione della birra in un paese che tradizionalmente produce e consuma vino come il nostro. La pubblicità è una forma di comunicazione legata a un preciso momento storico e sociale e deve parlare alla contemporaneità perché i suoi interlocutori sono dei consumatori. Per questo motivo naturalizza il mondo dei consumi, facendo passare ogni scelta per un necessario, "va da sé." Ha inoltre la capacità di instillare falsi bisogni nei consumatori.

Gusti che cambiano

Guardare il modo in cui la pubblicità cambia nel tempo offre l'opportunità di avere uno spaccato originale del cambiamento sociale, così come dei gusti. Gli anni 50 e 60 da questo punto di vista, sono emblematici. Dopo la guerra l'imperativo è quello di nutrire e allora la pubblicità comincia a cambiare. Questa trasformazione non riguarda soltanto i prodotti, ma anche le tecniche per promuoverli. I protagonisti degli annunci non sono più ingredienti base (come pasta, formaggio e vino), comincia l'epoca dei preparati: carne in scatola, tonno. Si fa leva sulla rapidità e sul fattore economico. La fine degli anni 60 vedono la rapida scelta dei surgelati che riprendono il concetto di rapidità. Gli anni 80 sono quelli in cui esplode il fenomeno del fast food anche in Italia, con l'inaugurazione nel 1986, un ristorante McDonald's nella centralissima piazza di Spagna a Roma. È l'epoca dei tormentoni, slogan spesso cantati sulla base di accattivanti melodie. Una spensieratezza che negli anni 90 comincia a scemare lentamente a favore dell'attenzione per la qualità e la provenienza del cibo. Gli spot diventano più sofisticati, meno diretti. Una tendenza che negli anni 2000 diventa la norma; bisogna in qualche modo guadagnarsi l'attenzione del consumatore, usando un testo affascinante che permette un piacevole confronto. Nell'era del web la pubblicità non è più qualcosa che si inserisce nella vita quotidiana degli individui, ma vuole essere cercata, questo la costringe a essere gradevole, far sorridere e interessare.

Valori e valorizzazioni

Per analizzare le strategie pubblicitarie alimentari bisogna utilizzare necessariamente un insieme di strumenti e modelli che ci consentano di non cadere vittime del nostro stesso punto di vista. La domanda che ci poniamo davanti alla pubblicità deve essere chiara: che tipo di valore la pubblicità iscrive nei cibi? Prima di venire comunicato in qualche forma, un prodotto alimentare non esiste da un punto di vista sociale e culturale, dunque non può avere alcun tipo di valore. Anche i valori prima di essere identificati e celebrati sono poco definiti; com'è ovvio i valori che è possibile inserire in una pietanza, sono infiniti e per di più soggettivi. Per rendere la pubblicità efficace è importante concentrarsi sulla dimensione sociale, infatti essa non può essere costruita su misura per ciascun consumatore, sottolineano di volta in volta le caratteristiche di un determinato prodotto cui è più sensibile. Un altro aspetto da tenere in conto è quello della concorrenza, con cui la comunicazione deve sempre fare i conti. Dalla duplice necessità di tener conto dell'esistenza di gruppi di consumatori e della concorrenza, discende l'importanza di considerare accanto ai valori anche i metavalori, ovvero classi cui i primi appartengono e che seguendo Floch, chiameremo valorizzazioni. Tra i primi ad applicare gli strumenti della semiotica al marketing, questo studioso ha notato come le pubblicità di un determinato ambito evocavano valori di volta in volta differenti. È possibile passare dalla percezione delle differenze alla definizione delle relazioni, semplicemente spostando l'analisi a un livello di significazione più profondo nel quale affondano le proprie radici le strategie di comunicazione. Un quadrato semiotico aiuta a rappresentare queste posizioni logiche:



Pubblicità pratica

Una prima forma di valorizzazione ha come logica quella del cibo inteso come nutrimento e dunque, come mezzo per raggiungere un fine, che consiste nell'aumentare il corpo umano.

Pubblicità pratica: si tratta di una modalità che è stata molto sfruttata negli anni 50. Oggi che il contesto sociale è cambiato, la pubblicità pratica continua a parlare del potere nutritivo del cibo ma avvicinandosi alle questioni della dietetica del benessere, viene evidenziato ad esempio il potere calorico, il contenuto di grassi. La valorizzazione pratica non si ferma a questo; possiamo considerare assimilabile a questa strategia tutte quelle pubblicità in cui un certo prodotto alimentare viene presentato come uno strumento per ottenere qualcos'altro, sia esso il benessere fisico, il successo con il partner o con la famiglia. Le caratteristiche del prodotto sono usate come pretesto per parlare d'altro e da quest'altro che il prodotto viene legato (es. pubblicità acqua Fiuggi).

Pubblicità ludico-estetica

Se si nega l'idea di cibo come mezzo, ci si ritrova all'interno della valorizzazione ludico-estetica. Viene celebrato il piacere gustativo. Il prodotto comunica l'idea che intorno a esso si producano situazioni piacevoli (es. pubblicità del Campari Soda).

Pubblicità utopica

Se per valorizzare un prodotto in senso pratico esso veniva presentato come un mezzo per raggiungere uno scopo, risulta possibile pensare una strategia del tutto opposta, quella di un prodotto presentato come un fine. Il punto d'arrivo di un percorso che vale la pena intraprendere soltanto per potersi congiungere con esso. Il prodotto adesso non è più una "cosa", esprime un modo d'essere nel quale il consumatore vuole riconoscersi (es. mozzarella Santa Lucia, dove viene celebrata la creatività, l'italianità, la generosità, in quanto prodotto italiano che, in campo alimentare, presenta una garanzia di bontà).

Pubblicità critica

La cosiddetta valorizzazione critica, da un punto di vista logico, costituisce la negazione di quella utopica. Se in quest'ultima l'oggetto era messo in scena per il modo in cui si relazionava con qualcuno, e dunque per le sue caratteristiche soggettive, qui si mira a iscrivere in esso dei valori quanto più possibile oggettivi. Se nessun valore è assoluto, la valorizzazione critica consiste nel porne qualcuno come tale. È dunque del tutto normale che le pubblicità del genere facciano spesso riferimento al prezzo. Ma il prezzo non è la sola chiave per oggettivare il valore di un prodotto alimentare; la dimensione fisica, ad esempio, è una variabile perfettamente oggettiva, e può essere usata indirettamente per oggettivarne una che non lo è affatto come la bontà (es. la pubblicità del Gran Crispy McBacon che fa riferimento non alla bontà, ma alla dimensione).

Dal posizionamento alla strategia

Il quadrato semiotico, come si è detto, consente di posizionare un prodotto all'interno di un determinato contesto di comunicazione. La valorizzazione è indipendente dalle caratteristiche intrinseche del prodotto, riguarda il modo in cui se ne parla, lo si presenta. Da qui il fatto che questo possa essere pubblicizzato ora in senso pratico, ora in senso utopico, senza che il contenuto della bottiglia cambi in alcun modo. Il quadrato ci mostra bene come un valore, come ad esempio il benessere, possa anch'esso venir valorizzato in maniera diversa: in senso pratico, benessere inteso come buon funzionamento dell'organismo, ma anche in senso utopico, benessere inteso come stato di forza fisica e morale. Non è solo un fatto legato al singolo testo che pone il benessere come l'una o l'altra cosa, ma anche di una dinamica sociale che continuamente ripensa singoli valori opposti di essi. Il quadrato semiotico, inoltre fa sì che la sua efficacia riguardi anche il modo in cui consente di rendere conto delle variazioni che si producono nella valorizzazione di un determinato prodotto, per esempio in un dato arco di tempo. L'identità di marca, infatti, un fenomeno che è tanto sincronico, ovvero legato a un insieme di differenza che caratterizza delle identità in un dato momento, quanto diacronico, riferito cioè al modo in cui tali identità si evolvono nel tempo, rispondendo non solo all'esigenza di non stancare il consumatore (da cui frequenti restyling di marca), ma anche di rispondere alle mosse della concorrenza.

Effervescenze comunicative

In ambito alimentare l'acqua ha uno statuto particolare. Non è un cibo, non ha un valore nutrizionale. Tuttavia, è indispensabile alla vita dell'uomo. Da un punto di vista commerciale si tratta di un settore di grande redditività, visto il costo della materia prima, in cui però si pone in maniera molto problematica il concetto di differenziazione del prodotto, la questione ha importanti ricadute sul marketing: se il consumatore non riesce a percepire la differenza fra due prodotti, sceglierà sempre il meno costoso, riducendo così la concorrenza a una guerra di prezzi. Qui entra in gioco l'importanza che la comunicazione ha assunto in questo specifico settore. Con un duplice compito: da un lato far apprezzare le caratteristiche dell'acqua e dall'altro garantire una riconoscibilità alla marca che non deve essere confusa con quella della concorrenza. Quanto al primo di questi punti occorre dire che non soltanto le acque sono diverse, ma ci sono intere culture in cui il loro presunto non sapore si pone come sublimazione del concetto di sapore e non come negazione di questo. Far percepire la differenza nel prodotto non è una cosa facile, tant'è che a un certo momento, accanto alle acque lisce e a quelle gasate, sono state introdotte nel mercato quelle cosiddette effervescenti naturali, che si caratterizzano per una minore presenza di anidride carbonica rispetto alle gassate. In Italia molte aziende hanno commercializzato questa tipologia di prodotto, nomi come Oliveto, Ferrarelle, Lete, eccetera. Tra queste soprattutto le ultime due hanno avuto successo entrando in presto in una feroce concorrenza diretta. Le esigenze comunicative di vari marchi sono particolarmente delicate: da un lato devono evidenziare ciò che le accomuna, dall'altro sono costretti a cercare una propria specificità che porta il consumatore a preferire l'una all'altra.

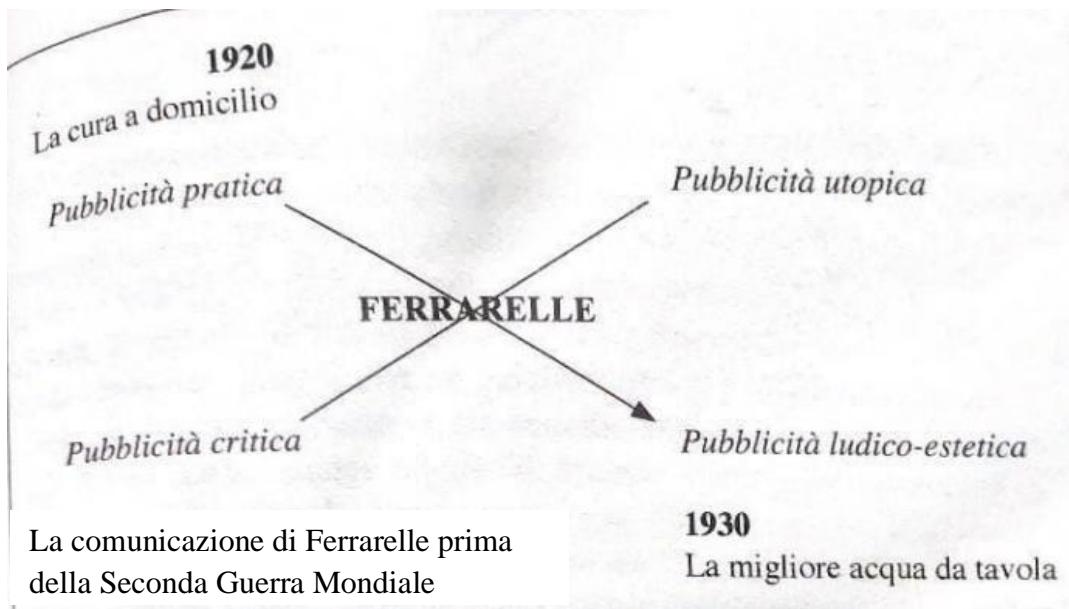
Nel 1920 Ferrarelle comincia a fare pubblicità, la forma prescelta è quella dell'annuncio nelle riviste mediche in cui l'acqua viene presentata come una cura per diverse patologie. In quegli anni la stessa strategia viene adottata da Lete. D'altronde a quel tempo il consumo di acqua minerale non aveva la portata che ha assunto al giorno d'oggi, erano soltanto le classi più benestanti a potersi permettere il lusso di acquistare l'acqua minerale, ma anche questi erano portate a farlo sempre e soltanto per ragioni di salute. Un manifesto del 1930 la presenta infatti come "la migliore acqua da tavola",

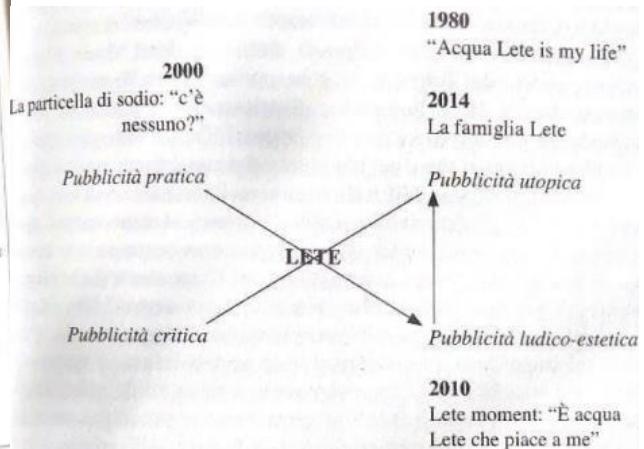
mostrando la bottiglia sul tavolo di un ristorante di lusso. Da una valorizzazione pratica si passa a una ludica estetica senza che tuttavia, venga meno il riferimento alle proprietà chimico fisiche, come evidenzia la scritta sotto il nome che recita: acidula, alcalina, digestiva. Durante la Seconda guerra mondiale, le vendite registrano una battuta d'arresto, così come la comunicazione. È chiaro che in quelle terribili circostanze non c'era spazio per un bene accessorio, e tuttavia in seguito, quando l'economia cominciò a riprendersi il ricordo ancora vivo delle privazioni, costrinse a riportare indietro il discorso pubblicitario. L'acqua minerale doveva essere ancora una volta la cura per uno stato patologico. Ed è su questa falsariga che negli anni 60 Ferrarelle, ricomincia a fare comunicazione, il Payoff è "ricorda la salute" e a bere l'acqua sono spesso i giovani, addirittura i bambini, per i quali viene creato il personaggio di Silvanella, poi divenuta a Ferrarella per Carosello. Negli anni 60 Lete sembra meno attiva dal punto di vista pubblicitario, la ritroveremo solo negli anni 80 con il suo primo spot televisivo. Nel frattempo, nel 1975 Ferrarelle ha lanciato con Carosello, uno slogan che caratterizzerà per molti anni la comunicazione del marchio: liscia, gassata o Ferrarelle? Puntualmente ripreso negli annunci a stampa. Nel breve filmato, l'ambientazione è quella di un ristorante di lusso e la fatidica domanda arriva al termine della lettura di un meno in francese come unico elemento di italianità. Solo Ferrarelle, insomma, era degna di quella che allora era considerata la cucina di lusso per eccellenza. Si passa così al ludico-estetico, come conferma qualche anno più tardi l'invenzione di "frrr", sorta di onomatopea che dovrebbe evocare il rumore che fa quella specifica acqua quando viene versata nel bicchiere. Rimarrà sempre invece, il concetto di effervesienza naturale e dunque il riferimento a una genuinità che, a seconda dei periodi, potrà rimanere sottotraccia o venire esplicitata. Il 1980 è l'anno in cui "liscia, gassata o Ferrarelle" esplode dando vita a una nota serie di campagne di comunicazione presenti tanto in televisione quanto sui giornali: si cambia di volta in volta il taglio di capelli alla Gioconda, il cappello a Napoleone, la fiaccola alla Statua della Libertà, eccetera. In tutti i casi la versione giusta coincide con Ferrarelle. Negli stessi anni Lete lancia il suo primo spot, in esso le immagini mostrano scene di vita diverse: una bambina che passeggiava con due bottiglie in mano, una sposa che esce da una Fiat 500, un'allegra tavolata. Le parole sono pochissime e vengono pronunciate solo alla fine dei 30 secondi: "dal 1893 acqua Lete, Effervescente naturale". A chiarire, la valorizzazione ci pensa la musica, un brano cantato in inglese nel quale spiccano frasi come "acqua Lete is my sun, my Life". Siamo chiaramente dentro una valorizzazione utopica. L'acqua è strettamente legata all'identità dell'individuo. La risposta di Ferrarelle arriva qualche anno più tardi, gli spot degli anni 90 registrano infatti uno spostamento dal ludico di "liscia, gassata o Ferrarelle" all'utopico che sulle prime è declinato in senso del tutto analogo a quello di Lete: l'acqua intesa come forma di vita, modello di identità che si incarna in un personaggio preciso. Si tratta di una donna di cui si sottolineano visivamente capelli mossi e lunghi e una sciarpa di tulle che volteggia mentre ella attraversa, soavemente i diversi spazi di una città per finire al tavolo di un ristorante. I commensali, uomini per la maggior parte sembrano non avere occhi che per lei e uno in particolare, la corteggia esplicitamente. Uscirà da sola dal locale, prendendo tutti i palloncini di un venditore mentre una dissolvenza incrocerà questi ultimi con le bollicine dell'acqua. La voce off dice: "ogni giorno Ferrarelle: per vivere naturale, per essere effervescente, per aiutare a digerire. Ferrarelle: leggera, effervescente, naturale". Il sottofondo musicale anche in questo caso è una canzone costruita appositamente per il marchio. Pochi anni più tardi, però la medesima valorizzazione verrà declinata diversamente, non si tratta più di un personaggio che incarna l'identità dell'acqua insieme a quella del consumatore ideale, nello spot del 1996 la protagonista la protagonista è una creatura angelica

che si introduce in un bar ancora chiuso, dove viene trovata dal simpatico barista. La donna, bellissima ed eterea, guardando in camera dice a lui, e a noi: "Controllavo che quest'acqua fosse ancora perfetta, come l'ha creata la natura migliaia di anni fa. Voi uomini rovinate sempre tutto..." mostrando poi il prodotto nel suo stato naturale ancora all'interno del vulcano spento, nel quale si originerebbe. Il punto non è la personalità del prodotto, la sua identità e quella di coloro ai quali è destinata, a esser tematizzato è un valore trascendente e non discutibile che si incarna in un Angelo, così come in un bicchiere d'acqua: la naturalità. "Guardi che noi non abbiamo fatto niente" dice il barista, chiarendo l'origine di tanta perfezione di cui il prodotto si fa portatore. Ferrarelle, percorrere a lungo le diverse possibilità di una valorizzazione utopica, tornando ora sulla naturalità, ora sulla soggettività, in ogni caso l'acqua è un punto di arrivo. E così se da un lato si dice che "non esiste una sola sete", pensando alla sete di avventura o a quella di libertà, dall'altro si inizia una vera e propria saga pubblicitaria, quella di Guido e Cristina, i due maratoneti che hanno gusti diversi in fatto di acqua ma che all'arrivo finiranno per stringere la stessa bottiglia: "siamo diversi...Allora? Ferrarelle! Saranno loro a traghettare l'azienda nel nuovo millennio, periodo in cui il conflitto Ferrarelle-Lete diventa esplicito: Ferrarelle parla di "furbarelle", mettendo accanto due bottiglie dal pack praticamente identico, mentre Lete torna a produrre spot, apre la fortunata serie della particella di sodio che condurrà il marchio verso una diversa valorizzazione. Nel primo di questi spot la particella è solo una voce che cerca compagnia nell'acqua in cui disciolta, "C'è nessuno?" dice con la sua vocina stridula prima di finire nel bicchiere. Lo slogan recita, ricca di piacere povera di sodio, alludendo alla maggior quantità di questo minerale che si trova nella Ferrarelle. Una caratteristica unica, come suggerisce il fatto che viene aggiunto l'articolo davanti alla parola effervescente: Lete che non è effervescente naturale è l'effervescente naturale. La strategia si basa sul mettere in evidenza l'assenza di sodio, suggerendo così una migliore tollerabilità da parte dell'organismo. Siamo dunque all'interno della pubblicità pratica. Nel 2006 Ferrarelle risponde al successo della campagna Lete e alla sua strategia, cambiando nuovamente valorizzazione. Si giunge al critico, ma ad essere centrale è sempre la questione dell'effervesienza, niente più angeli o altri personaggi, mentre le immagini mostrano l'acqua che da un bicchiere rientra nella bottiglia, la voce off spiega come Ferrarelle sia l'unica effervesenza naturale certificata cui segue l'eterno tormentone "Liscia, gasata o Ferrarelle?" La qualità viene insomma sottratta all'arena delle opinioni, garantita dal marchio di una certificazione. L'anno dopo la medesima valorizzazione verrà ripresa in modo molto diverso. Le immagini dello spot mostrano un bambino immerso nel liquido amniotico, mentre ci viene detto che ben il 60% di noi è acqua. Quanto conti la qualità dell'acqua lo si capisce quando la futura mamma beve un bicchiere di Ferrarelle e il piccolo comincia a danzare sulle note di You make me feel. La trovata divertente serve tuttavia a rendere credibili dei numeri, a quantificare il ruolo che il prodotto può avere su di noi, sul nostro corpo, nella sua rappresentazione più pura e perfetta, quella di un feto. Lete rinuncerà alla sua particella solo nel 2010, dandola l'avvio a una campagna meno fortunata, quella dei "Lete moment", che ha come protagonisti un panino che si vedrebbe triste e poco digeribile e un peperoncino messicano che cantano ciò che hanno da dire sul prodotto. "È l'acqua Lete che piace a me!" dice il panino mentre il peperoncino gli fa eco "Hay che gusto che me dà!", cui si aggiunge il solito riferimento alla digestione. La risposta di Ferrarelle sulle prime è confusa, si tenta un ritorno all'utopico con uno spot tutto giocato sul concetto di bicchiere mezzo vuoto o mezzo pieno, sul carattere e sulla propria unicità. Alla fine, la voce off dice: a tutti coloro che vedono la propria unicità come un bicchiere mezzo pieno. Ama chi sei e nessuno sarà mai come te". Ma si tratta solo di una breve parentesi, perché la logica conseguenza della posizione

del 2006-2007 non poteva che essere un'altra. Si era negata una dimensione utopica, giungendo al critico, quel che una logica narrativa, suggeriva di fare, era far seguire alla negazione di una valorizzazione, l'affermazione di quello apposta, ovvero tornare a quella valorizzazione pratica che da diversi decenni Ferrarelle non usava più. Lo si farà nel 2012 con una serie di spot di grande successo ambientati nella cucina di un ristorante dove un bambinetto furbo di nome Robertino e un cameriere che ha il volto di Alessandro Gassman, insistono moltissimo sulle proprietà digestive dell'acqua ("Bevi Digerisci e Gusta" è lo slogan) con riferimento sia al cibo sia alle "cose della vita". Nel 2014 Lete risponde portando a compimento un percorso analogo ma opposto, dal ludico, passa infatti all'utopico con la famiglia Lete come modello della famiglia italiana. C'è mamma bottiglia (Letizia, che è quasi nata per la cucina e ha in mano una pentola), papà bottiglia (Olimpio, che è quasi nato per lo sport e legge la gazzetta dell'acqua) e il figlio bottiglia (Leo, quasi nato per il palco, che senza mani suona la chitarra). I quali, si dice, sono la più effervescente delle famiglie italiane a cui il consumatore si appassionerà. Si ironizza insomma, sulle caratteristiche dei personaggi tipo sull'italianità, sulle passioni, sulla coincidenza del prodotto con una soggettività-tipo, ma soprattutto non si parla mai di particelle di sodio. L'unico riferimento alla funzione dell'acqua, quello alla digestione (in famiglia ce n'è sempre uno da digerire) sembra messo lì in risposta agli spot Ferrarelle.

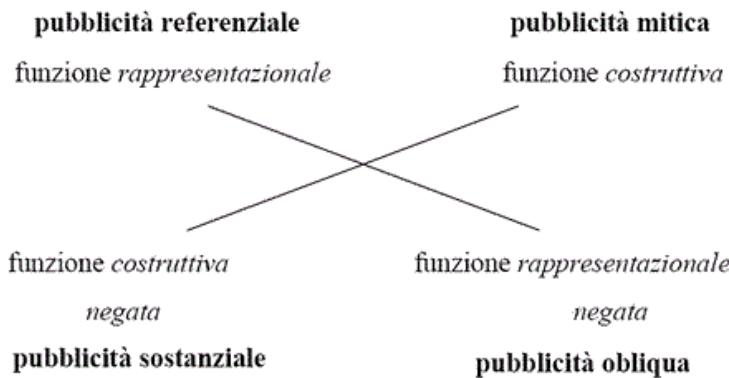
Schematizzando quanto detto fin qui, nel quadrato semiotico, vediamo come la struttura delle valorizzazioni possa consentirci di seguire mosse e contromosse dei concorrenti, evidenziando la coerenza di ogni singola operazione di comunicazione, mostrandoci l'evoluzione del prodotto nel tempo.





Generi pubblicitari

La pubblicità, in quanto discorso sociale, obbedisce a principi di organizzazione interni che ne garantiscono il funzionamento. Proprio come qualunque narrazione, la pubblicità obbedisce ad alcune regole di genere che costruiscono una base indispensabile affinché venga compresa. Se pensiamo alla pubblicità come un linguaggio, essa dovrà avere le proprie regole di funzionamento, a partire dalle quali si produrranno precisi effetti di senso. Floch è partito proprio dal linguaggio e in particolare dalle diverse concezioni che ne dà la linguistica. Storicamente è possibile, infatti, individuare due approcci fra loro opposti. Da un lato, ci sono coloro che ritengono che esso abbia una funzione rappresentativa: le parole offrono la possibilità di nominare la realtà che ci circonda, contendendoci di descriverla. Dall'altro lato, ci sono quanti insistono sulla pervasività: il linguaggio non serve solo a comunicare, ma interviene nel momento in cui si struttura il pensiero e dunque, è per suo tramite che la realtà viene organizzata. Anche la pubblicità, spiega il semiologo, può venire intesa in questi due modi. Una pubblicità è rappresentativa, o se si vuole referenziale, quando il suo intento è quello di presentare il prodotto come una realtà di cui la comunicazione si limita a parlare. All'opposto essa è costruttiva, quando presenta il prodotto come risultato della comunicazione stessa. Floch definisce questa seconda pubblicità mitica perché il suo scopo non è sfruttare un immaginario preesistente, ma costruirne uno del tutto nuovo in cui il prodotto è il protagonista. A partire da queste due posizioni, fra loro poste, è possibile individuare altre due, complementari alle prime, che chiamiamo pubblicità obliqua e pubblicità sostanziale. Ecco quattro possibili modi di raccontare il prodotto che ci consentono di comprendere come esso si ponga rispetto a un determinato contesto che nel caso dell'alimentazione, ha nel piacere e nel nutrimento le sue principali dimensioni. Ne viene fuori lo schema:



- La PUBBLICITÀ REFERENZIALE si focalizza sul prodotto, sulle caratteristiche, mirando a riaffermarle, offrendogli concretezza. Non si tratta di dire la verità (la pubblicità non può che esaltare ciò di cui si parla, perciò si tratterà di una verità di parte), ma di consolidare l'immaginario cui il prodotto fa riferimento. Un esempio è la pubblicità dei Bastoncini Findus che cerca di portare l'attenzione sull'essenza di cibo-nutrimento; ovvero si cerca di far risaltare il prodotto come sostanzioso, nutriente e pesce selezionato (mamma pellicano che nutre il piccolo con i bastoncini).
- La PUBBLICITÀ MITICA si oppone a quella referenziale; il rapporto tra il prodotto e la comunicazione risulta invertito rispetto al caso precedente. Qui la pubblicità non parte dalle caratteristiche del prodotto. L'immaginario viene reinventato inserendo il prodotto in una situazione mitica. Un esempio è quello della pubblicità del caffè Lavazza, che non mostra nulla del caffè, il suo gusto e altre caratteristiche, ma soltanto l'esperienza che questo fa vivere. Gli unici elementi del caffè si hanno attraverso una tazzina, il marchio e la supereroina che si rifà all'esperienza super incredibile che provoca il bere il caffè di questa marca.
- La PUBBLICITÀ OBLIQUA, contraddicendo quella referenziale, è un tipo di comunicazione in cui non si esprimono in maniera diretta le caratteristiche del prodotto. Si vuole coinvolgere semmai il destinatario in una sorta di gioco interpretativo, una sfida in cui la posta in gioco consiste nella soddisfazione di aver decifrato un messaggio che non è per tutti, proprio come il prodotto di cui si parla. In questo caso il libro di testo ci mostra chiaramente come un annuncio del McDonald's sia stato rappresentato anziché dal panino, che viene raffigurato molto piccolo nell'annuncio, da una serie di libri che stanno a rappresentare i vari ingredienti, dimostrando il saperli scegliere singolarmente e che garantiscono la qualità dell'insieme.
- L'ultima posizione logica è occupata dalla PUBBLICITÀ SOSTANZIALE, che nega dunque quella mitica, si va contro l'idea che il linguaggio debba costruire qualcosa, ma soprattutto ci si oppone al concetto stesso di un immaginario astratto. Non soltanto si ritorna sul prodotto, ma si insiste sulle caratteristiche più concrete e dunque esperibili con i sensi. Una strategia che, nel caso dei prodotti alimentari, ovviamente molto praticata. In questo caso ci troviamo davanti una pubblicità del cioccolato Zaini, che ci mostra l'unione di due gocce, una è il cioccolato l'altra il latte, che si baciano, creando quella sinestesia in cui le caratteristiche del cioccolato vengono evocate attraverso i due insoliti amanti.

I generi pubblicitari, così come le valorizzazioni, sono dunque uno strumento che consente di comprendere come funzioni la pubblicità andando oltre il senso comune e individuando le

dimensioni che essa, in quanto fenomeno culturale possiede. Possibilità conoscitive che possono essere utilizzate non solo per descrivere, ma anche per immaginare, dunque per progettare.

PARTE III: PROSPETTIVE

7. A CENA CON SNOOPY

Il cibo e il cane

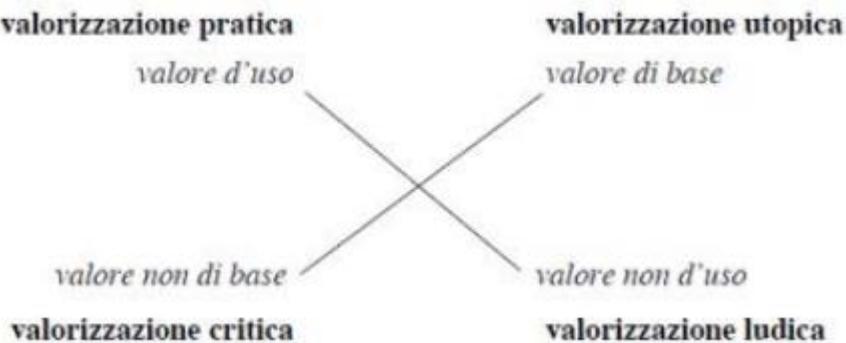
Al giorno d'oggi la pet-mania impazza, sempre più persone possiedono un cane o un gatto o un altro animale da compagnia, una delle testimonianze di questo sono anche i social. Nessuna meraviglia allora che le vendite di cibo per animali non conoscano crisi, così quindi la comunicazione interviene per articolare un universo la cui complessità cresce insieme a quella dell'immaginario che la supporta, un immaginario che ha ovviamente il suo fulcro nella relazione fra uomini e animali. Proprio guardando all'alimentazione è possibile rintracciare quelle forme dell'animalità che la cultura configura e che rendono questo fenomeno semioticamente interessante. Ancor prima che l'uomo nella sua storia divenisse stanziale, per lui la maggior parte degli animali non doveva essere più di un pasto fortunato. La comunità di cacciatori e raccoglitori si spostavano a piccoli gruppi in cerca di cibo e riparo, al loro interno non ci doveva essere troppo spazio per creature che avrebbero potuto rappresentare una cena: come suggerisce l'etologo Konrad Lorenz, a questo punto qualcosa cambia. Non ci sono certezze naturalmente, ma potrebbe essere andata così. Le battute di caccia degli uomini avvenivano di giorno, poiché la notte non era adatta all'apparato sensoriale umano e l'unico modo per difendersi era barricarsi; le prede venivano mangiate e la carcassa lasciata indietro, e ad approfittarne di questi resti erano proprio dei cani. Il cane generalmente si manteneva a breve distanza dagli uomini, sia per seguirne le tracce, sia per farne un potenziale pasto. I sensi dei cani erano perfettamente adeguati all'oscurità. Fu a quel punto che l'uomo capì che quelle creature potevano avere una funzione diversa. Perché l'operazione potesse funzionare, la muta doveva sempre rimanere vicino al gruppo e fu allora che a qualcuno venne l'idea di lanciare un pezzo di carne a quelle creature: di colpo il cane non era più solo un pasto, ma veniva nutrito dall'uomo che usava questo dono per mantenere vicino a sé quella creatura dotata di sensi particolari.

Il patto nutrizionale

Fra uomo e cane esiste insomma quello che potremmo chiamare un patto nutrizionale, un accordo che li lega tramite il cibo: ma quali sono i termini e le logiche?

Due modi per affrontare la questione sono evidentemente quelli dell'etologia e dell'antropologia, che cercano di risolvere il problema, da un lato guardando gli animali e il modo in cui si comportano, imparano e si esprimono, dall'altro le comunità umane. L'approccio semiotico, tuttavia, rivolge la sua attenzione a uno dei luoghi in cui tale rapporto viene messo in scena e di conseguenza articolato. Un discorso sociale che ha un grande interesse nell'esplicitare e approfondire le forme che questo patto può assumere. Tale discorso sociale è la pubblicità. Prima ancora che strumento di marketing, essa è il prodotto di quella cultura di massa che già nel 1964 Umberto Eco difendeva in quanto oggetto di indagine. Vendere cibo per cani significa prima di tutto vendere a qualcuno una relazione con il suo animale, non foss'altro perché chi lo acquista e chi lo consuma non sono la stessa persona. In generale la pubblicità articola il senso degli oggetti, li valorizza inserendo in essi quei significati che dovranno spingere qualcuno a comprarli; tale senso non può che coincidere con la relazione che l'acquirente intrattiene con il vero consumatore. Inoltre,

le aziende produttrici, dovendosi fare concorrenza, sono costrette a elaborare continuamente nuove strategie esplorando le molteplici dimensioni di quel rapporto fra cane e padrone senza il quale non avrebbero la possibilità di costruire la propria immagine. Per lo studio di questo capitolo si fa riferimento al quadrato delle assiologie di consumo elaborato da Floch.



Il senso del cibo

Quando l'industria si accorse che avrebbe potuto sfruttare i gusti piuttosto tolleranti di questi animali per dare valore economico a ciò che per un diverso tipo di consumatore non ne aveva, nella seconda metà dell'Ottocento James Spratt mise su la prima industria alimentare per cani, introducendo il famoso biscotto a forma di osso. Inoltre, le Dog Cakes di Spratt vennero lanciate con una vera e propria campagna realizzata attraverso i rivestimenti dei pacchetti di sigarette, ciò per arrivare ad una classe benestante che aveva l'idea di nutrire il proprio animale con cibo dedicato. Negli anni Sessanta e Settanta del Novecento, soprattutto in ambito americano, si sviluppano numerose pubblicità in cui si mette continuamente in scena il momento della preparazione, si vedono signore che mostrano come basti versare della semplice acqua per trasformare delle striminzite crocchette in morbidi pezzi di carne.

Si tratta quindi di valorizzazioni critiche, il cui continuo riferimento al tempo e alla semplicità, nonché la visualizzazione della preparazione, rimanda alla volontà di insistere sulla convenienza: la democratizzazione del cibo passa attraverso l'efficienza e la razionalità.

A farci capire quanto profondamente sia cambiato il modo di pensare il cane, provvede uno spot del marchio Purina-Friskies: qui non si parla mai di cibo e il cane viene presentato come un maestro di vita. I protagonisti sono una bambina con il papà e il cane, disegnato come appunto maestro di vita non perché non parla ma proprio perché non può farlo, per il buon esempio che offre. Il cibo anche se non menzionato è sempre al centro della relazione fra uomo e animale, qui si arriva al punto in cui non se ne può fare a meno, restituendogli un senso profondo di utopica sublimazione.

Altro spot sempre della stessa campagna è la pubblicità di ProPlan: il mondo messo in scena è interamente canino e il prodotto diventa il necessario carburante per consentire al cane di fare quello che desidera. La valorizzazione è dunque pratica. A dare la misura con lo spot precedente è il fatto che qui non ci sono gli umani, due cani sono su un divano a dormire, la visione si alterna fra sogno e realtà, il cane più piccolo riesce a battere quello più grande prendendo la pallina prima di lui proprio grazie a questo tipo di cibo. È evidente che l'universo con cui ci confrontiamo in questo caso sia esclusivamente animale, l'uomo è relegato ai margini, così come la relazione che gli animali hanno con lui. È colui che si presuppone lanci la palla, ma soprattutto che compri il cibo giusto per aiutare il cane a realizzare i suoi sogni, per i quali ha bisogno del prodotto che si pone quindi come un valore d'uso. In tutto ciò finora è sempre mancato l'aspetto del gusto, poiché si presuppone che l'uomo non assaggerà mai quello che compra.

Un esempio di spot in cui si evidenzia il gusto è quello di Cesar, in cui si tematizza la questione del gusto umanizzando il cibo per i cani, facendo quindi una pubblicità dal valore ludico estetico. La scena si svolge nel tavolo di un bistrot, il cane dimostra di avere fame in attesa della padrona. La voce fuori campo descrive la composizione del cibo: niente gelatina o pastone indistinguibile, si è passati dalla cucina sintetica a quella analitica in cui ogni sapore può essere identificato.

L'istintivo fastidio che proviamo davanti alle immagini del mangime per animali viene totalmente annullato. In un secondo momento dal tagliere della padrona si passa al piatto bianco del cane. Si noti come in questo caso non sia solo il cibo e la visualizzazione a suggerire la bontà del prodotto, ma l'intero contesto (compresa la voce) nel quale viene inserito. Ci sono poi le immagini che fino a un certo momento parlano direttamente a noi, facendoci degustare visivamente quello che solo il cane potrà mangiare.

Utopie canine

Il problema del senso del prodotto del cibo per cani non finisce qui, anzi, una tipologia come quella del quadrato di Floch deve essere un punto di partenza. Ogni valorizzazione solleva infatti delle domande che hanno a che vedere sia con aspetti generici sia con questioni specifici: ad esempio il ruolo che il prodotto dovrà assumere, la storia o la scelta dei luoghi.

Una cosa sono i valori profondi, cosa diversa sono i programmi narrativi attraverso cui tali valori vengono evocati e delineati. Se la pubblicità ha lo scopo di costruire un immaginario intorno al prodotto, ci sono mille modi di dargli profondità. Riconoscere una pubblicità come utopica evidenziando i microaspetti che la differenziano dalla sua opposta di tipo pratico o dalla sua contraddittoria di tipo critico. Se in un primo momento basta dire che il valore di base è da considerarsi un valore finale per il soggetto e che dunque l'unione con l'oggetto che lo rappresenta costituisce una forma di realizzazione, bisogna capire cosa accade esattamente quando il congiungimento si verifica.

Nella pubblicità utopica il gioco è il nesso fra il fare e l'essere, fra i progetti d'azione e una soggettività che è fatta di passioni, sensazioni, corporeità e percezioni. In generale non è nemmeno detto che il congiungimento fra il soggetto e il prodotto si compia nel racconto pubblicitario: molto spesso l'oggetto rimane un desiderio (es. automobili), o i casi in cui l'oggetto in sé viene lasciato da parte, dimenticato o usato per fare altro (telefonino usato per foto e musica).

Nel caso specifico del cibo per cani, il congiungimento non avviene mai poiché acquirente e consumatore non coincidono e l'unico modo per pensare la realizzazione del soggetto acquirente non è per via alimentare ma affettiva (relazione). Per questo la pubblicità utopica rappresenta una chiave comunicativa fondamentale nel cibo per cani, e per questo troviamo nel nostro corpus molti e diversi modi di articolare narrativamente questa valorizzazione. Per ciascuna delle posizioni del quadrato, infatti, sono possibili prospettive narrative diverse incentrate su soggetto, oggetto e relazione.

Umani-canì

Prendiamo ancora una volta in considerazione uno spot di Cesar: in un grande palazzo vetrato da cui alla sera escono tanti uomini ben vestiti, a salutarli c'è il guardiano notturno che rimane solo per la vigilanza. L'uomo si reca agli ascensori e fa un fischio come per chiamare qualcuno ed ecco che spunta il solito cane piccolo e bianco pronto a fargli compagnia. Qui ci si chiede, perché non scegliere un cane di grossa taglia come cane da guardia? La ragione di questa scelta viene chiarita nella scena successiva quando, dopo aver finito il giro di controllo e spento tutte le luci, il piccolo e

il suo padrone cominciato pian piano a giocare in tutti i modi possibili: tirando in aria delle striscioline di carta prodotte dalla trita-documenti, a palla in garage o con i metal detector.

Tutto ciò fino all'alba, in cui finalmente il padrone prende il classico sacchetto da pranzo, ed è a questo punto che anche il cane inizia a reclamare il suo cibo, per cui l'uomo agita la scatoletta di prodotto che viene posto sul solito piatto bianco da tavola e portato in sala riunioni. Alla fine, entrambi consumano il pasto appoggiati sullo stesso piano.

In questo spot il cane non è un aiuto materiale alla guardia, o un'arma. Il vero nemico è la noia, e il cucciolo è l'unico che possa aiutare a sconfiggerla, trasformando il padrone in un bambino. È questo il potere dell'amico a quattro zampe: modificare la percezione dell'uomo. La noia diventa opportunità, la ripetizione scoperta e la solitudine libertà. Quando sia arriva a sancire la relazione fra cane e padrone, il cibo viene mangiato contemporaneamente e sullo stesso appoggio: è sì un controdono, ma elargito in cambio di un modo d'essere. La forma utopica viene insomma declinata a partire dal soggetto che vediamo trasformarsi sotto ai nostri occhi, fino al punto da diventare un po' cane anche lui quando si tratta finalmente di addentare il pasto.

Cani-umani

Altro spot Cesar appartenente alla medesima campagna, ma vedremo come basti cambiare alcuni elementi per fare assumere alla valorizzazione utopica, e dunque alla relazione umano-cane mediata dal cibo, connotati diversi.

Ci troviamo in un piccolo paesino di montagna, un uomo piuttosto anziano apre la persiana di casa sua e dietro di lui vediamo spuntare il solito cagnolino bianco. Vediamo poi l'uomo scendere le scale e indossare una coppola davanti allo specchio: basta però un'occhiata al cane per fargli cambiare idea e preferirvi un altro cappello. I due si recano al bar dove fanno colazione insieme, una ciotola d'acqua per il cane e un caffè per l'uomo: qui è interessante vedere che entrambi consumano il pasto sullo stesso tavolo uno accanto all'altro.

I due successivamente lasciano il bar, passano dalla fioraia del paese e si recano al cimitero per deporre i fiori su una tomba, lo sguardo dell'uomo fa capire che si tratta della tomba della moglie. Dopo qualche istante di silenzio, il cane lecca la mano del padrone che gli sorride: è il segnale che si torna a casa a mangiare. Vediamo poi entrambi in casa, l'uomo sistema al cane la scatoletta del prodotto nel solito piatto bianco, mentre per lui vi sono salumi e formaggi.

Come si vede ritornano molti degli elementi dello spot precedente: il pasto insieme, sullo stesso livello ed entrambi con un piatto uguale, la relazione di complicità. Solo che qui la congiunzione utopica si svolge a partire da una trasformazione molto diversa, poiché non è l'uomo che diventa bambino grazie al cane, ma è l'opposto. Fin dall'inizio il cane è altro da sé, ciò si capisce dalla scena sulla tomba, adesso è diventato lui il compagno dell'uomo instaurando una relazione come quella tra marito e moglie. Cesar si sofferma quindi sul fatto che non conta quello che si mangia, ma il fatto di farlo insieme.

Il correlativo soggettivo

In entrambi i casi affrontati, il cambiamento si verifica a livello delle soggettività, ma se ci viene raccontato è perché non può che produrre effetti sulla relazione con il prodotto. Non si tratta più di dare qualcosa da mangiare al solito amico di comprovata fedeltà, ma di provvedere alle necessità di un attore collettivo che si è venuto a determinare e che mette insieme umano e animale; la relazione oggetto-prodotto diviene quindi diretta e lineare. Ma è bene ripeterlo, tutto ciò non avviene grazie al gusto o alle qualità del cibo bensì a quelle del soggetto che lo consuma. Al contrario nello spot

Friskies, la scelta non è far sparire il cibo, lasciando che la sua importanza presupposta discenda dalla relazione umano-animale: qui il cibo si vede e si mangia, è chi lo mangia che è diverso. La scatoletta non è più il correlativo oggettivo dell'affetto verso l'animale, ma il correlativo soggettivo del loro sentire comune. Siamo quindi ben lontani dalla dimensione umanizzata del cibo della pubblicità ludico-estetica: qui si lavora sul consumatore, ma lo si fa attraverso il cibo.

La società dei cani

Le cose possono essere più complesse dal momento in cui ciascuno di tali funtivi può contrarre relazioni con altri elementi: il caso di Pedigree Pal mette in evidenza tutto questo.

Lo spot comincia con una serratura che viene chiusa a chiave, serratura che appartiene a una porta di metallo blindata di una cosa in stile coloniale negli Stati Uniti. A chiudere la porta è stato il padrone di un grosso cane dal pelo corto, che adesso lo porta a spasso al guinzaglio; l'uomo è nervoso e all'automobile che non gli concede la precedenza lancia un'occhiataccia.

A un certo punto l'uomo, bianco e di una certa età, vede dall'altro capo della strada un ragazzo afroamericano anch'egli con il suo cane. I due si scrutano con uno sguardo che evoca un conflitto razziale mai risolto, l'ostilità è palese, ma non per i cani, che dopo essersi annusati iniziano a leccarsi: in un attimo gli sguardi degli uomini cambiano, l'uomo bianco sorride e iniziano a parlare presentandosi. Dopo la presentazione la voce fuori campo vediamo l'afroamericano e il cane Murphy recarsi a casa dove ad attendere il cane c'è un gigantesco sacco di crocchette da cui viene prelevata una grossa tazza che finisce su una ciotola.

Paradossalmente risulta insolito vedere il cibo per cani nella sua forma comune: niente inversioni, né trasformazioni, qui il cane è il cane. Per l'uomo bianco rappresenta un'arma (cane da guardia), mentre per l'altro uomo è un amico a cui dar da mangiare, ma sempre sul pavimento. Quello che conta sono proprio le relazioni, rese complesse dal fatto che sono di tre tipi diversi: ci sono quelle intersoggettive fra gli esseri umani che all'inizio sono conflittuali e poi amichevoli, ci sono quelle fra gli animali che sono sempre positive e infine quelle fra uomini e animali che per certi versi sono meno tematizzate, ma sono quelle più importanti.

Sono i cani, quindi, come chiarisce anche lo slogan, a far emergere il buono che è in noi, sono loro che trasformano i soggetti ma sempre in un quadro intersoggettivo in cui è la relazione fra i cani a trasformare la relazione tra le persone e non il singolo cane a cambiare il padrone. Insomma, è la società dei cani a essere migliore di quella degli uomini.

8. IMMAGINI ANIMALI

L'animalità attraverso la fotografia

Il vastissimo mondo degli animali esiste per la maggior parte di noi sotto forma di fotografia, proponendosi come una finestra su mondi che difficilmente riusciremo a vedere dal vivo. Una perfetta copia della realtà che diventa dunque conoscibile tramite esse.

Il leone è un animale forte, l'aquila una cacciatrice fenomenale e la balena una giocherellona, o almeno questa è l'idea che spesso ci facciamo attraverso gli scatti. Altre fotografie riguardano bestie più comuni, e mostrano così con tutta evidenza la loro origine amatoriale.

Un fenomeno fotografico la cui portata si chiarisce aprendo un qualsiasi social network e accedendo così ai milioni di post in cui compaiono i migliori amici dell'uomo. Scatti in cui si fa di tutto per farli sembrare più umani degli umani attraverso le emozioni. Il compito del semiologo è quello di trovare il modo in cui la fotografia in quanto specifico linguaggio entri in relazione non con singoli animali più o meno feroci, esotici, comuni etc.., ma con l'animalità, che della fotografia è al

contempo il presupposto e il prodotto. Da un lato il cagnolino diventa fotogenico perché riconosciamo in lui l’umanità che dicevamo, dall’altro lo pensiamo in questo modo perché lo troviamo fotografato continuamente.

Dalla focalizzazione su questa specifica questione discendono due conseguenze che è opportuno specificare subito. La prima è che nelle nostre analisi non potremo limitarci a descrivere il ruolo che l’animale svolge all’interno della fotografia intesa come una forma di narrazione, sebbene i vari animali abbiano una funzione ben precisa, non possiamo limitarci però a considerare questo solo aspetto perché così facendo finiremmo per privilegiare il piano del contenuto, disinteressandoci del modo in cui viene ripreso l’animale. La seconda conseguenza è che, parimenti, questo lavoro non potrà prendere in considerazione solamente la fotografia naturalistica intesa come un genere fotografico che prevede una precisa codifica estetica. In questo modo cadremmo infatti nel pericolo opposto, ossia privilegiare il piano dell’espressione.

L’animalità che cerchiamo di ricostruire non è né etica né estetica, è appunto fotografica, proviene cioè dal peculiare modo in cui i due piani di questo linguaggio entrano in relazione. Come ha spiegato Floch, per quanto la fotografia sia tecnicamente un’impronta, rimane comunque un fatto culturale, da cui discende il fatto che ha più articolazioni possibili, più forme.

Fotografia tecnica

Gli animali sono stati i soggetti fotografici più difficili da riprendere per motivi puramente tecnici, ossia perché spesso non si riesce a farli stare fermi, oppure un’altra limitazione può essere la dimensione dei soggetti.

Se conosciamo così bene leopardi ed elefanti, ma anche serpenti, è perché esiste un particolare schema ottico che ci permette di ingrandire quello che vediamo, in modo che il fotografo possa rimanere a debita distanza o addirittura nascosto. Quello che non succede con gli animali è che la vista dell’obbiettivo fotografico ne rovini la spontaneità: in fotografia l’animale sarà sempre autentico e spontaneo anche davanti l’obbiettivo. Bisogna stare attenti però perché in fotografia, così come in molti altri campi, basta poco a far passare come necessaria uno struttura funzionalista. Come se l’idea di quelle immagini fosse sempre stata presente e chiara nella mente dei naturalisti e fossero mancate solo possibilità tecniche per realizzarla. È in fondo la stessa questione che si evoca quando si dice che il fotogiornalismo sia stato inventato dalla Leica, con la sua celebre macchina fotografica. In un caso prima viene l’idea e poi la macchina, nell’altro accade l’opposto, si dimentica così il più grande insegnamento dello strutturalismo, ovvero che sono le relazioni ad avere la priorità sugli elementi che le contraggono. Semplicemente quell’idea di documentazione e l’estetica che le caratterizzava erano diverse: il fotogiornalismo non nasce con la Leica ma viene reinventato da questa macchina.

La fotografia a naturalistica insomma non era un’idea, una forma dell’impronta, ma si è sviluppata insieme al teleobiettivo che trova la sua applicazione in fotografia a partire da un altro oggetto che riguarda da vicino gli animali: il fucile fotografico (Leica Gun 1938). La fotografia naturalistica almeno inizialmente è a tutti gli effetti una sorta di caccia in cui anziché lasciare a terra l’animale, lo si sottrae alla morte fissandone l’immagine in perpetuo. Non dimentichiamo sempre che Barthes sosteneva che l’essenza della fotografia era proprio la morte, e che i fotografi fossero gli agenti. Nel caso della “guerra fotografica”, l’uomo è soprattutto un tecnico, non soltanto deve conoscere l’attrezzatura alla perfezione, l’ottica e l’elettronica, ma spesso finisce per costruire da sé apparati che rendono possibili scatti mai visti, prospettive innovative e attimi impossibili.

L'attimo non viene colto ma costruito a tavolino facendo in modo che si verifichi: si sceglie il punto in cui piazzare l'apparecchio studiando il comportamento della preda, si allestisce il set con in mente una specifica inquadratura e si aspetta. Niente a che fare con il proverbiale occhio di Cartier-Bresson. Il problema è capire in che modo questa relazione con gli oggetti alteri la soggettività. Se il dosso artificiale (sul piano dell'espressione) fortifica la nostra debole moralità (sul piano del contenuto) rendendoci cittadini più rispettosi delle regole, cosa accade ai guerrieri dell'attimo? Che effetto ha questo enorme numero di attrezzature sull'estetica delle loro immagini?

La foto è giusta se è a fuoco, nitida e se congela un attimo difficile da cogliere. Luci e colori sono fondamentali, non è un caso, infatti, se non esistono foto di animali in bianco e nero. Nel metalinguaggio semiotico possiamo dire che se molto spesso gli aspetti cromatici del livello plastico sono cruciali per l'effetto estetico dell'immagine, non altrettanto vale per quelli eidetici e topologici, con l'effetto che in molti casi peccano di originalità. Fare scelte differenti privilegiando proprio aspetti visivi di questo tipo, produce allora precisi effetti di senso (es. fotografie pag 181 di Salgado)

Fotografia artistica

I pinguini in fila sul ghiacciaio in pendenza, l'oceano agitato, la tensione è palpabile: gli animali sanno bene di dover temere la violenza dell'oceano e aspettano il momento giusto per lanciarsi. Anche il fotografo ne è consapevole. In questa fotografia manca quello che nei classici documentari in tv viene esibito continuamente: il colore. Il cupo blu del mare, l'azzurro del ghiaccio spruzzato di grigio, i colori dei pinguini; ne risulta perciò una visione straniante e irreale. Quello che vediamo è un bianco e nero sontuoso, realizzato da un grande maestro che sa come lasciare a bocca aperta attraverso dei semplici toni di grigio, infatti quello che alla fine emerge è la composizione. E' bastato togliere di mezzo il colore per fare lavorare proprio quelle dimensioni eidetica e topologica di cui si diceva prima: le forme presenti nell'immagine (mantello dei pinguini, rocce e flutti di forma irregolare), l'articolazione del supporto planare. Alla fine, il pinguino passa in secondo piano, perché ciò che abbiamo davanti è il poderoso spettacolo della natura.

La seconda immagine tratta con tutta evidenza di un animale ma la sua riconoscibilità non risulta affatto immediata poiché non se ne vede la testa, principalmente. Si tratta certamente di un rettile, la pelle si presenta screziata e squamosa con zone alternate chiare e scure. Cosa ci vuole mostrare questa immagine? Di certo non l'animale in sé, è chiaro che ad affascinare il fotografo sia la forma affusolata del rettile, il contrasto che le linee perfettamente curve producono con quelle disegnate nella roccia, gli aculei verticali, il sofisticato gioco di contrasti e corrispondenze che sembra avere il proprio culmine nel riflesso che si produce nell'acqua che circonda il corpo flessuoso. L'irregolarità della composizione sembra fare in modo che lo sguardo non possa fermarsi, spinto in tutte le direzioni. Alla fine, non è un animale che vediamo ma è un gioco di corrispondenze, lo spettacolo misterioso delle forme della natura.

Da qui l'uso del bianco e nero che produce una presa di distanza dalla visione naturale grazie alla quale possono emergere le raffinate composizioni e le rime plastiche che suggeriscono sempre una rilettura del mondo naturale in chiave cosmologica. L'animale che deriva da una concezione artistica della fotografia è allora ben diverso da quello che ascriviamo a una concezione tecnica. Uno straordinario insieme di forme e colori che diventano materia per una fotografia che vuole andare oltre la dimensione figurativa, oltre il riconoscimento e la descrizione di questa o quelle specie. Dal punto di vista strettamente fotografico, non si tratta evidentemente di scatti meno sofisticati di quelli tecnici, anzi, quello che semmai si verifica è che la conoscenza del mezzo

diventa strumento per fare qualcosa di diverso. Non c'è l'idea di mostrare ciò che non è mai stato visto, ma di far scoprire un modo diverso di guardare anche ciò che si conosce già: così concezione tecnica e artistica finiscono per essere l'una la negazione dell'altra, in modo tale che ciò che manca alla prima sembra proprio quello su cui la seconda non smette di lavorare, facendo di tutto per andare oltre il dettaglio di una riproduzione impeccabile.

Fotografia testimoniale

Non bisogna dimenticare che una delle concezioni più diffuse della fotografia è proprio quella che la vede come una testimonianza della realtà. Non necessariamente immortalando ciò che è nascosto o segreto, specie se si parla di animali, ma ciò che invece sta sotto gli occhi di tutti, il concetto di testimonianza è infatti inteso come prova di qualcosa ma anche come atto doveroso di diffusione della verità. Il testimone non è un tecnico, anche se è condiviso lo spirito documentaristico, vuole solo vedere la realtà e sa che questa non sempre si presenta come si vorrebbe, consentendo al fotografo di ottenere immagini inappuntabili.

Nel caso della fotografia di animali, questo atteggiamento si traduce in una presa di distanza dalla fotografia naturalistica che sposta l'attenzione sulla quotidianità ma anche su animali meno esotici e più comuni. Uno Spectrum perfetto, incapace di mentire e fingere, ma la cui verità quasi paradossalmente finisce per essere del tutto umana, ossia la naturalezza ontologica in cui l'animale sembra poter sfuggire essendo incapace di qualunque "posa". La fotografia testimoniale infatti è il regno del dilettante, il cui soggetto preferito non può che essere l'animale domestico, cani e gatti su tutti. Curiosi, attenti, tristi o aggressivi, sono loro il soggetto nel soggetto, ciò che fa scattare il dito che rilascia l'otturatore; l'animalità che il testimone cerca è quella che uomini e bestie hanno in comune. C'è allora una distanza profonda fra la concezione testimoniale della fotografia e quella artistica, perché se nel primo caso l'immagine si fa mezzo per riconoscere come stanno davvero le cose, le secondo essa è un fine, cioè un modo per conoscere la natura attraverso una contemplazione che non ha nulla del quotidiano ma che grazie alla possibilità del linguaggio fotografico ci fa scoprire nuove corrispondenze. Nella fotografia testimoniale la realtà è come appare, in quella artistica invece l'apparenza denuncia subito la sua costruzione in un senso altro, la prima immediata e diretta mentre la seconda complessa e riflessiva.

Fotografia ludica

Indugiando su un principio di realtà che la fotografia dovrebbe intrinsecamente possedere, non possiamo non immaginare un altro approccio fotografico che metta in discussione proprio tutto questo. La fotografia è anche apparenza, e la finzione ci mette poco a essere declinata in termini giocosi: la foto ricordo della Kodak era un passatempo, si fotografava una scena quotidiana semplicemente perché sembrava carina, non per lasciare ai posteri qualcosa su cui riflettere; si fotografa il mantello di un'oca semplicemente perché è bello.

A questo interesse estetico però, nel caso degli animali, se ne aggiunge subito un altro che internet conferma sembra essere molto diffuso: la stranezza. Il campionario è incredibilmente vasto e a tenerlo insieme è sempre la stessa cosa, non è la comicità ma quella che potremmo chiamare spensieratezza. La fotografia non serve ad altro se non a essere guardata in pochi istanti.

L'animalità della fotografia ludica è giocata sui paradossi, sulle corrispondenze più o meno pretestuose: se da un lato si cercano atteggiamenti esteticamente analoghi a quelli umani, questi diventano interessanti per il fotografo perché ci sono differenze palesi a livello interiore.

Animalità fotografiche

naturalismo, animismo, totemismo, analogismo pag 190

9. OPEN SPACE

Semiotica della porta

L’obiettivo principale non è sapere cosa significa l’architettura ma come significa, cioè in che modo produce determinati effetti di senso che vanno dal piacere estetico all’utilizzo pratico, senza che tra i due possa esserci una distinzione legata ai meccanismi legati ad una significazione estetica o pratica, ma solo di pertinenza. È la “funzione porta” quello che interessa, non la porta intesa come archetipo. Quindi se l’architettura può essere pensata come un linguaggio, e se la porta può essere intesa come un elemento di tale linguaggio, allora deve valere per essa il principio strutturale di Saussure che ha indicato come fondativo della linguistica: il valore di un segno si dà per differenza. Infatti, per Saussure la lingua non andava intesa come un insieme di cose ma come un sistema di differenze, nel quale ogni elemento esiste e assume senso in funzione di ciò che lo precede e lo segue ma anche di ciò che si sarebbe potuto trovare al suo posto e che dunque esso non è. Da qui l’idea che, per pensare alla semiotica della porta, si possa partire dalla sua assenza, ovvero proprio dagli Open Space, spazi la cui caratteristica principale è proprio quella di non avere porte. La storia dell’abitare è piena di ambienti unici, e questa quantità di occorrenze rende la storia della mancanza di porte pressoché impossibile da tracciare. Oggi questa soluzione architettonica è nata da un lato dalla voglia di rompere gli schemi della parcellizzazione razional-funzionalista dell’appartamento degli anni 60 e 80, dall’altro l’ambiente unico che si pone spesso come necessità. Nelle città contemporanea dove la contrazione dello spazio è la regola, l’accorpamento degli ambienti è un obbligo. Casi specifici come quelli comuni, ordinari, la cui origine popolare li rende esemplari di quello che si potrebbe considerare l’immaginario corrente.

La porta non c’è: limiti e soglie

Eliminare una porta non è molto semplice, ogni porta è strettamente legata alla differenza, alla funzione di marcare ma anche di gestire. Dunque, non è sufficiente eliminare il battente affinché la porta non esista più, in questo modo cambiano le sue priorità ma una differenza rimane: fra ambienti, fra interno esterno o magari, nel caso di una porta immaginaria come quella di Alice nel paese delle meraviglie, fra una dimensione all’altra. Si parlerà di soglia di limiti a seconda di quanto tale differenza sia marcata, e dunque percepibile. Diventano interessanti e in questo senso le porte scorrevoli, ovvero quelle porte che non ruotano sui cardini ma scorrono, poiché sembrerebbe questa l’essenza di una porta cioè una parete che all’occorrenza si toglie di mezzo senza sforzo. Il punto è che il modo in cui la si può aprire e richiudere finiscano per caratterizzarla, la parola caratterizzare va intesa in senso letterale ossia come “conferire un carattere”. Semprini dice che gli oggetti non hanno nulla di oggettivo, infatti per comprendere davvero come funzionano bisogna attribuirgli caratteristiche umane, come doveri e capacità. Negli open space sopravvivono solo due porte, quella di ingresso e quella dei servizi igienici, ovvero le due che separano il pubblico dal privato. Dal punto di vista semiotico ogni categoria (privato e pubblico, alto e basso, chiuso e aperto) deve essere opportunamente espansa in forma di quadrato, evidenziando la presenza di termini più ampi da un punto di vista strettamente logico quali non pubblico e non privato.

Il mito del Loft e la vita quotidiana

L'idea di lasciare lo spazio unico cioè senza separazioni sembra penetrare nella cultura contemporanea grazie a due modelli abitativi piuttosto diversi: gli uffici e gli studi degli artisti. Nel primo caso la logica è quella di eliminare le porte in modo che il gruppo di dipendenti possa collaborare meglio, far circolare informazioni, rispondere più rapidamente agli stimoli. Foucault diceva però che i dipendenti, in questo modo, erano deprivati da qualunque privacy, i dipendenti cominciano a controllarsi l'un l'altro, vivendo in un improduttivo clima di costante tensione. Invece nel caso degli studi d'artista le ragioni sono diverse, poiché sembra sia l'idea di arte come fenomeno totalizzante a spingere verso la soluzione dello spazio unico. L'ispirazione per un artista è sempre in agguato e bisogna essere nella condizione di coglierla in qualsiasi momento. Nel caso dell'artista Andy Warhol è noto come il suo loft, chiamato "the Factory", in cui faceva delle feste, abbia contribuito a costruire la sua identità. Quindi se da un lato è il funzionalismo più esasperato dell'ufficio ad avvalersi dell'open space, finendo per vedere amplificate le soggettività dei dipendenti, dall'altro lo fa l'artista che nel momento in cui celebra la propria individualità, finisce per farne veicolo di socialità. Questi due modelli mostrano bene quanto uno spazio unico possa essere semanticamente denso, se non foss'altro perché la sua continuità non allontana affatto chi lo vive dalla percezione di un'articolazione.

Addio cucina

La porta che viene meno con più frequenza negli open space contemporanei è quella della cucina. Nella cultura occidentale si è passati dal distinguere con decisione spazi privati, pubblici, non pubblici, non privati, in cui si aggiungeva l'immancabile spazio neutro del corridoio ho soluzioni via via più orientate all'integrazione. I primi a fondersi sono stati salone e soggiorno, seguiti da bagno di rappresentanza e bagno privato a cui si è aggiunta proprio la cucina. Si potrebbe attribuire a questo cambiamento o alla riduzione della superficie degli appartamenti, tuttavia molti loft sono piuttosto ampi. Ma la porta in realtà non scompare del tutto, poiché viene sostituita dall'isola, un vero e proprio satellite che può ospitare lavelli e piani cottura, ma può anche offrirsi come tavolo su cui consumare il pasto. È l'isola a separare la parte maggiormente privata di questo spazio, quella in cui opera il cuoco, da quella pubblica. Si è in cucina solo se si sta da un certo lato dell'isola, mentre chi sta dall'altra parte ne è fuori. Se è l'atto di dividere la vera essenza di qualunque porta, allora in casi come l'isola è proprio lei a farsene carico, ed è dunque in essa che la porta si trova a essere tradotta nell'open space. La porta non serve solo a separare ambienti ma anche ad individuare specificazioni o programmi narrativi (PN). Non è vero che mancando la porta lo spazio diventa unico, avere una porta in cucina significa poter attivare facilmente la modalità del segreto, proprio come accadeva nei ristoranti prima che vedere lo chef all'opera diventasse il vero spettacolo e fossero dunque introdotte imponenti vetrate. È come se, eliminando la porta e sostituendo la sua capacità di creare separazione con quella di un'isola, cambiasse non solo l'aspetto estetico della cucina, ma anche l'idea del cucinare che essa incorpora. Lo spazio configura insomma un ruolo, e questo non ti riduce a ciò che una persona decide di fare a casa sua. Quella dell'open space è una trasformazione che si ripercuote sul consumo del cibo, sulla tavola come luogo di convivialità, che può essere costituita nella moderna lo dico dell'assaggio, con uno sgabello a posto proprio davanti all'isola. Il paradosso è che quando si sostituisce la divisione della porta con quella dell'isola, gli effetti di senso si ampliano nella mia mente perché bisogna fare i conti con organizzazioni complesse che coinvolgono tanto gli altri oggetti quando le altre persone. Quando si parla di isola bisogna prendere in considerazione una rete di entità, parte delle quali è non umano e parte invece è

costituita dalle persone che danno senso a quell'elemento in funzione di un insieme di azioni.

Pensare un segno al di fuori di una struttura sarebbe come pensare le parole al di fuori delle frasi in cui sono inserite. Quindi pensare la semiotica dell'architettura come una semiotica incentrata sulla nozione di segno sembrerebbe poter ridurre le stesse storture di una linguistica incentrata sulla parola.

Altri addii

La seconda porta a venir meno nei loft contemporanei è quella della camera da letto. La sparizione di questa porta produce una distinzione che può tradursi in due diverse opzioni. La prima ha a che fare con l'oggetto che caratterizza questo ambiente ovvero il letto, e con il suo nascondimento, l'oggetto che non c'è sembra avere il potere di riconfigurare lo spazio, di risemantizzarlo. L'altro caso presuppone che si sfruttino i soffitti alti per posizionare il letto su un soppalco utilizzando questa dimensione, in questi casi la camera da letto sta sulla testa di chi abita gli altri spazi della casa pronta ad essere resa attiva salendo pochi scalini. Ancora una volta la porta non c'è, ma solo dal punto di vista dell'espressione, perché sul piano del contenuto la sua funzione è perfettamente presa in carico dagli scalini. Sono loro che separano gli spazi, che dividono l'intimo dal pubblico in modo molto simile a una porta. Ma la porta può riguardare la dimensione verticale e non quella orizzontale, diventando quello che comunemente chiamiamo botola. Infine, la porta che più difficilmente viene meno è quella del bagno e i motivi sono diversi, come la necessità di sottrarsi agli sguardi, ma anche di impedire la fuoriuscita di odori e persino di suoni. A volte, ad esempio, succede che qualche elemento che tipicamente si trova in questa stanza ne fuoriesca, posizionandosi da qualche altra parte, ad esempio le vasche da bagno ma anche le docce, e più raramente i lavabi. Questo a dimostrazione che la porta agisce sempre in due direzioni, ma soprattutto che tale azione non riguarda esclusivamente le entità umane ma anche quelle non umane come la vasca da bagno. È interessante il caso che le vasche che fuggono dai bagni non siano vasche qualunque ma siano fatte per stare da sole è per essere guardate. Inoltre, dire che una porta interagisce anche con altri oggetti e non solo con gli esseri umani, significa avere presente che le relazioni con cui abbiamo a che fare in architettura non sono soltanto quelle tra oggetti e soggetti, né quella intersoggettive. Si hanno anche relazioni interoggettive cioè che riguardano il modo in cui il sistema degli oggetti che ci circonda si costituisce. Si tratta di mettere a punto un modo per descrivere la realtà senza banalizzarla riducendola a un'entità indolente e passiva, le cose agiscono e sta noi adeguare i nostri modelli interpretativi a questa loro singolare volontà. Proprio in quest'ottica si giustifica un ulteriore fenomeno sugli open space, accade infatti che in questi spazi facciano la loro comparsa oggetti così come si trovano al di fuori delle cose, come per esempio mezzi di trasporto come biciclette, motociclette e perfino macchine. Sono le caratteristiche fisiche degli spazi del loft a favorire tale ingresso, il punto è però che questi oggetti una volta dentro finiscono per essere parte integrante del mobilio, dell'arredamento.

Conclusioni

L'ipotesi che avanza è che nella prospettiva di una semiotica dell'architettura la nozione di segno non può andare più bene, poiché quando il segno non c'è la significazione non scompare. E se tale concetto aveva senso in una fase iniziale del contatto fra semiotica e architettura, oggi bisogna riconoscerne i limiti. Il segno prima ancora di essere una "cosa" è un modello che proietta sulla realtà fenomenica all'ombra della razionalità che lo ha attuato. L'idea della significazione architettonica come il risultato di una sommatoria di segni ognuno dotato di un suo proprio

significato, appare riduttiva proprio come quella di una lingua fatta soltanto di parola. Se si vuole comprendere il senso dello spazio e degli elementi è alle relazioni fra questi che dobbiamo guardare. Ed è alla descrizione di tali relazioni che deve mirare una semiotica dell'architettura più che alla scomposizione di sistemi complessi in nuclei semantici che basta riportare in altri contesti perché cambiano di significato. Il significato di porta infatti dipende da diversi fattori, dal punto di vista della semiotica, una porta è un oggetto significante, un testo che è tale in quanto racconta una storia. Il senso, quindi, diventa una questione di sensi, di direzioni, in cui un insieme di elementi sembra essere orientato. Ecco allora che se si pensa all'architettura come un sistema di significazione, distinguere testo e contesto diventa difficile perché in funzione del secondo il primo può cambiare profondamente. Il significato di porta, quindi, è strettamente legato alla struttura nella quale è inserita al punto che possiamo eliminarla fisicamente senza che in realtà la sua funzione venga cancellata ma solo trasformata. Il contesto non modifica il valore dell'oggetto, non ne offre una semplice rilettura ma contribuisce a creare il senso stesso di quello oggetto, a garantire l'esistenza semiotica. Marrone dice infatti che il fatto che il contesto non esista non significa che la comunicazione non si dia in determinate circostanze ma che semplicemente si vuole dire che se esse non sono necessarie alla tenuta del testo da un punto di vista interpretativo, allora non gli sono esterne. Anche il testo è un modello, non ha un confine antologico come suggerisce invece la nozione di segno, poiché è un principio di pertinenza in funzione del quale ogni elemento contestuale utile alla descrizione di un processo di significazione deve essere considerato come contesto cioè parte integrante del testo cui ci interessiamo. Il testo è ciò che produce senso in funzione di una coerente articolazione interna, del modo in cui le parti che lo compongono entra in relazione per produrre un preciso effetto di senso. Greimas considerava la significazione un'esperienza abbagliante per ricostruirne il funzionamento bisognava partire dalla relazione che lega ciò che è di ordine mentale con ciò che è di ordine materiale. Risultato a cui è arrivato anche Eco a differenza invece di Peirce per il quale il segno è una realtà dinamica che rimanda continuamente ad altri segni in un processo senza fine. In conclusione, bisogna cercare un nuovo punto di partenza dal quale mettere il senso in condizioni di significare affinché si giunga alla formalizzazione di una semiotica dell'architettura.

PARTE IV: UNIVERSO IKEA

10. VOCI DI UN LESSICO INDUSTRIALE

L'Ikea è un mito. È un prodotto culturale complesso e articolato, composto da oggetti, spazi, ma anche cataloghi, che ha dimostrato una grande efficacia. È un modello commerciale nuovo e produttivo e non ci riferiamo sicuramente al fatturato, né alla diffusione, né alla notorietà che presenta. Perché più che limitarsi a commercializzare i prodotti, ci offre un aiuto per il processo di arredamento stesso sia con l'esposizione nel punto vendita, sia con gli strumenti di comunicazione. I prodotti venduti da Ikea si possono abbinare a qualunque cosa e persona. I prodotti dell'Ikea, come il mito a cui l'abbiamo paragonata, hanno la caratteristica di essere considerati attuali in ogni tempo. Quello che affascina e che caratterizza è la struttura articolata che utilizza molteplici canali comunicativi per parlare di due cose soltanto: del design e del commercio. È questo insieme di artefatti a delineare una semiosfera. Ci chiediamo, dove comincia Ikea? Non possiamo dare una risposta, non solo perché da Ikea si entra in macchina, ma perché in verità l'esperienza che ne facciamo, inizia sul divano di casa quando sfogliamo il celebre catalogo. Inoltre, l'Ikea è una

macchina commerciale, progettuale, comunicativa, ma a renderla tale, a farla funzionare come un mito sono i processi di produzione.

BAMBINI

Anche se nel marketing i bambini hanno sempre avuto un ruolo fondamentale nella vendita sia di oggetti a loro diretti, ma anche di ogni genere di bene, il modo in cui Ikea ha impostato il rapporto con i bambini è parzialmente diverso. Non è affatto detto che i piccoli debbano entrare nel punto vendita. Situato prima della scala mobile che porta al piano dell'esposizione, difatti vi è un villaggio pieno di giochi vari per bimbi dai 3 ai 10 anni. I genitori, quindi, potranno andare in giro liberamente senza dover badare loro ed osservare tranquillamente tutti i prodotti che gli interessano. Alla fine del percorso vi sono posizionati i prodotti che interessano i bimbi; a questo punto i genitori li prenderanno e sceglieranno insieme la loro cameretta.

BORSA GIALLA

La borsa che si trova all'ingresso dell'Ikea è di colore giallo, è grande e si può mettere facilmente in spalla. È un prezioso aiuto perché permette di prendere oggetti piccolini che si incontrano nel piano dell'esposizione in un grosso cestone di metallo quali: un pacco di tovaglioli, qualche lampadina e oggetti piccoli che spesso non hanno niente a che fare con il reparto in cui si trovano. Questa borsa alla fine non si può portare via con sé ma si lascia alla cassa negli opposti cestoni. In compenso se ne può acquistare una blu. Si può acquistare anche il carrellino di colore blu. Perché basta ricordare l'insegna dell'Ikea in cui il giallo si trova dentro e il blu fuori.

BRUGOLA

È importante sapere che la brugola è una vite a testa esagonale, ma anche il nome della chiave che si usa per avvitarla. Il nome è il cognome di colui che l'ha brevettata nel 1945. Tutte le viti che l'Ikea fornisce per montare i mobili sono di questo tipo e la chiave è diventata l'emblema dell'Ikea sia per la sua presenza nel catalogo, che nei parcheggi del punto vendita. Non basta creare un segno distintivo come un logo, bisogna anche appropriarsi di segni che già esistono, in questo caso la brugola. Data la sua importanza che ha assunto all'interno dell'Ikea, viene data in dotazione con tutti gli oggetti che ne necessitano. A differenza di martelli e caccia vite che possiamo acquistare direttamente all'interno del negozio.

CATALOGO

Il catalogo Ikea ha raggiunto 212 milioni di copie ed è pubblicato in 29 lingue diverse. È una spesa faraonica, milioni di euro che l'azienda vede come un investimento. Esso vi fa vedere gli oggetti insieme. Stanze piene di cose che, come il paesaggio dipinto da un pittore, esibiscono un'armonia tanto perfetta quanto a ben pensare innaturale. Impossibile da ritrovare nella realtà, eppure perfettamente credibile. Nel catalogo Ikea difatti gli ambienti non sono presentati perfetti e immutabili, ma disordinati, confusi, pieni di cose, ma soprattutto di persone che anche loro fanno qualcosa. Perfino l'illuminazione sembra perfettamente naturale. Ogni immagine è accuratamente popolata da oggetti che il grande produttore vende: lampade, tazze, contenitori, cuscini che fanno tutti invariabilmente parte dell'assortimento. Per ogni ambiente gli accessori sono migliaia ed è stupefacente quanto armonico risulti di volta in volta l'insieme, ma ancor di più il fatto che lo stesso oggetto lo si possa ritrovare in una situazione diversa senza che si abbia la minima sensazione che nel nuovo contesto sia fuori luogo. Fin ora abbiamo parlato di immagini, ma sono importanti anche le parole. Se si parla, ad esempio, del bagno non si fa riferimento semplicemente alla sua funzione e

ai modi di ottimizzarla, si discute del senso di questo spazio, del suo essere luogo di intimità, ma anche di condivisione. Non potendo cambiare ogni anno l'intera collezione, ecco che il modo di rinnovarsi consiste nel far notare ogni volta particolari diversi. Chi disegna gli arredi è una persona come noi che dice cose di una straordinaria saggezza sul proprio mestiere, sul modo in cui si possono rendere felici le persone rispettando l'ambiente.

COCA-COLA

Per quanto riguarda le bibite all'Ikea si trovano l'acqua San Pellegrino, la gazzosa, il chinotto, la cola made in Ikea, ma non la Coca Cola, ci chiediamo il perché. Potremmo pensare che sia dovuto ad accordi non portati a termine, ma la realtà è che l'Ikea non permette a nessun'altra azienda di incoronarla.

DESIGN

Il Design è nato a Londra nel 1851, frutto dell'ingegno di un costruttore di serre di nome Paxton. Per mezzo di macchine venivano realizzati tanti prodotti che venivano venduti a costi bassi; da allora estetica e tecnica non sarebbero mai più state separabili. Tutte le sedie che abbiamo provato nella nostra vita per esempio, sono prodotte industrialmente, sono il risultato di un progetto che implica il disegno industriale, tuttavia solo alcune di esse si possono definire di design. Questa considerazione l'abbiamo fatta per dire che l'Ikea è una delle poche aziende al mondo a praticare il disegno industriale. Facciamo un esempio: a casa di ognuno di noi ci sono tre tipi di cose, quelle tutte industriali di cui non si parla, i pezzi di design di cui si parla poco e si guardano molto e poi c'è Ikea di cui si parla moltissimo. I prodotti Ikea non stancano perché il singolo articolo è difficile che passi di moda al punto da essere considerato col tempo davvero brutto. Ikea è perfetto per fare da sfondo, quei colori neutri sono ideali anche per realizzare delle cornici.

DIMOSTRAZIONE

Nei punti vendita ci sono continuamente richiami alla progettazione e al modo in cui vengono realizzati gli arredi, si leggono nei cartelli lungo il percorso e si vedono e si toccano grazie agli spaccati e alle pareti trasparenti. Particolare è l'attività del sedere di legno che un pistone costringe a sedersi ripetutamente su una sedia. Avanti e indietro per tutto il giorno sotto gli occhi felici dei bambini. È tutto un dimostrare che si lavora bene e che dietro i prodotti ci sono persone responsabili e procedure infallibili. Tutto a buon prezzo; infatti, Ikea lotta contro il pensiero che un basso prezzo significhi cattiva qualità dei prodotti.

ESPOSIZIONE (PIANO DELLA)

Appena si sbarca dalla scala mobile, l'acquirente vede degli ambienti arredati e nello stesso tempo canestri pieni di tovaglioli, candele profumate, bicchieri e quant'altro. Attratto dalla convenienza dei prezzi comincia a riempire la sua borsa. Poi decide se andare a ristorante, alla toilette o al piano inferiore. In base all'orario in cui arriva. Se decide di continuare il percorso dell'esposizione si trova davanti a un salotto o una cameretta per bambini. Questi ambienti sono dei luoghi accoglienti con i loro arredi che appaiono reali, Ikea allora non vende mobili, ma atmosfere. L'esposizione è un percorso perché è come fare un giro di campo in cui si incontrano diverse stazioni, ognuna con i suoi esercizi: entrare in un ambiente, provare un divano, realizzare insomma un progetto. Se prendiamo la zona soggiorno che si trova a destra appena si entra, ci sono in mostra divani, poltrone, tavolini bassi e porta televisori. Alcuni divani sono poggiati a terra in modo tale da essere provati, altri sono appesi alle pareti. Adesso si può andare dal soggiorno alla cucina e poi tornare

indietro dando l'impressione di passeggiare in una vera casa. Non soltanto la casa è arredata di tutto punto, ma sembra proprio vissuta. Il tavolo della cucina è apparecchiato come se qualcuno stesse facendo colazione in quel momento. È così in tutte le stanze. In soggiorno, per esempio, si può trovare un libro sul divano, nella camera dei ragazzi ci sono giocattoli sul tappeto come se i bimbi stessero giocando. Tutto ciò per vendere i vari oggetti e per farceli pensare non come oggetti anonimi, ma come compagni di vita. Tutto è ben organizzato, dai cartellini con il prezzo alle piccole guide cartacee e alla presenza di un commesso pronto a dare ogni genere di informazione e ad effettuare l'ordine degli articoli che non sono disponibili nell'area self-service. Il cliente non è semplicemente un acquirente, ma un arredatore che cerca le soluzioni migliori. I commessi che si trovano al banco delle informazioni lo aiutano in questo, tant'è che il loro modo di vestire con scarpe da lavoro, pantaloni con i tasconi, metro nella cintura, è tale che ci aiuta in questa ricerca.

FACHIRO

Il fachiro Ajatashatru è il protagonista del romanzo intitolato “L'incredibile viaggio del Fachiyo che restò chiuso in un armadio Ikea” di Romain Puèrtolas. Allora Ikea fa pubblicità a questo scrittore o è questo scrittore che fa pubblicità a un produttore di mobili? Per chiarire quale è la verità vediamo quale è il rapporto tra l'Ikea e il Fachiyo. Il signor Puèrtolas ha avuto un momento di pubblicità che spinge a comprare il suo libro, ma poi si vede che Ikea per come è descritta la storia del protagonista ha pure lei dei vantaggi. Nelle prime scene del libro il protagonista si reca in uno dei punti vendita di Parigi e finisce chiuso dentro un armadio Ikea cominciando così un viaggio immaginario in diversi paesi del mondo. A Ikea è piaciuta soprattutto la presentazione di un letto di chiodi che non esiste nella sua produzione, ma che alimenta la fantasia delle persone che lo leggono. L'autore fa il nome di Ikea per l'Ikea del finto oggetto e delle varie versioni dello stesso.

IKEANAUTA

Ikeanauta è l'uomo assieme agli arredi cioè matitina, borsa gialla, metro di carta, catalogo (ovviamente tutto giallo per indicare che resteranno dentro al negozio), ovvero tutti quegli oggetti che sono situati all'ingresso di cui ha bisogno l'acquirente nel suo percorso. È come non considerare un astronauta o un subacqueo solo come persona, ma assieme all'attrezzatura che indossa. Inoltre, l'acquirente può utilizzare una robusta cassetta di sicurezza dove depositare i propri averi per incamminarsi più leggero; anche i cellulari non ci disturberanno perché non ci sarà più campo, ma non solo, troveremo anche i carrelli di diversa forma che aiutano a fare i vari acquisti. Con tutti questi strumenti si è più concentrati, più creativi e più disposti a disegnare e progettare la propria casa.

INGRESSO

L'ampia porta immette in uno spazio vasto dove troneggia una scala mobile. Sulla sinistra ci sono dei contenitori con delle borse gialle, i cataloghi anche essi gialli, un banchetto per le informazioni, un espositore con delle matite e dei foglietti. Più in fondo la sagoma di un albero segna l'ingresso di uno spazio riservato ai bambini. Sulla destra invece si nota una piccola esposizione di articoli che cambia in base al periodo considerato. La scala mobile è messa bene in vista e vi invita a salire, ma prima è possibile lasciare alcuni oggetti che possiamo depositare nelle cassette di sicurezza, inoltre troviamo anche la toilette. Insomma, tutte una serie di azioni che possiamo compiere prima di iniziare il nostro percorso all'interno del grande magazzino in piena libertà.

ISTRUZIONI

Una delle cose che hanno contribuito ad accrescere il mito di Ikea sono le istruzioni. Più che altro grazie al loro presunto modo di non essere ben comprensibili, tant'è che ne hanno fatto parecchie parodie che si possono trovare in giro per il web e che fanno il giro del mondo. I motivi di ciò sono diversi, tra questi possiamo notare la loro semplicità, il non usare le parole per descrivere il montaggio di un mobile con una serie di immagini. Avremo una serie di operazioni rappresentate visivamente. Il motivo di ciò è che le immagini non possono essere frantese rispetto alle parole e che queste siano ovviamente anche più sintetiche. C'è da dire che le rappresentazioni possono essere frantese, perché questo presuppone che tutti possono interpretare allo stesso modo, sappiamo che ciò non accade mai. Una rappresentazione è una figura fortunata perché ha fatto dimenticare le semplificazioni e le scelte arbitrarie che l'hanno prodotta. Questo lo sanno bene gli autori delle vere istruzioni, perché sono quelle che possono creare i problemi alla gente, mentre altri le sfruttano per ottenere delle parodie divertenti.

Non possiamo dimenticare infatti che le istruzioni non servono solo per indicare certi oggetti, ma per indicare precise azioni e procedimenti, passaggi che necessitano di un preciso linguaggio che spesso le immagini fanno perdere. C'è da dire che Ikea ha comunque le sue convenzioni, inizia sempre elencando i pezzi all'interno della confezione, indica cosa è giusto fare (V) e cosa è sbagliato (X), numera le varie fasi e rappresenta graficamente le parti più importanti, cosa più importante è che lo realizza attraverso una specie di fumetto, con un omino (Mr. Faidate) che ci mostra quello non solo le azioni per iniziare a montare il mobile, ma anche gli stati d'animo, convenzioni che in qualche modo motiva l'utente ad agire nel modo giusto.

Attraverso questo gioco di linguaggio che sono nate le varie parodie, usando il mito Ikea insieme ad altrettanti miti (es. guerre stellari), che alimentano la dimensione di questo brand (IKEA). A questo punto è chiaro che non ha importanza il modo in cui le istruzioni di Ikea siano effettivamente valide, ciò che conta è che questi hanno prodotto un vero e proprio genere le cui soluzioni vengono usate per parlare di altro. Una scrittura tecnica diventa una cifra estetica capace di alimentare il mito, ovvero quando il linguaggio viene usato per tradurre molti discorsi.

MATITINA

È uno tra i doni (e i prestiti) disponibili da Ikea, presente all'ingresso e che fa di ogni visitatore un ikeanauta. Un dono che sembra risolvere dei precisi problemi: a causa dell'organizzazione dello spazio del punto vendita, è necessario appuntare i vari articoli scelti, con matitina e apposito foglietto con griglia per inserire ordinatamente i vari articoli, per poi ritirarli dall'apposito self-service; con tutto annotato siamo in grado di trovare la postazione di quello che avevamo in mente di acquistare. A questo punto ci potremmo chiedere perché una mattina così piccola e non una penna della stessa misura, anche perché non troviamo nemmeno gomme o temperini in giro, ma solo tante altre matitine che, se dovessimo temperarle ancora, sarebbero inutilizzabili. Non dobbiamo chiederci a cosa serve una mattina, bensì COSA significa. Abbiamo detto che è un dono, è un po' un oggetto magico come nelle favole che ci consente di ricordare qualcosa, farci sognare insomma, immaginando l'ambiente dei sogni. Il suo essere di legno e grafite *significa* l'universo dei mobili, la sostenibilità, per non considerare che è calda e in poco tempo non sarà più una matitina, ma sarà la nostra, perché segnata dalla *nostra* manipolazione, che ci condurrà a costruire la lista dei nostri desideri. Quando ci ritroviamo davanti l'espositore di matitine ne prenderemo sempre un po' da portare a casa, come se le stessimo rubando, mentre queste sono state messe lì appunto per prenderle. Le volte successive si inizierà a prenderne meno, perché ci si rende conto che tanto a

casa non si usano. Infine, ciò che li rende degli oggetti magici è il loro uso all'interno di un regno fatato, fuori da esso diventano quello che sono realmente: dei mozziconi di matita quasi inservibili.

MERCATO (PIANO DEL)

Terminato il percorso nel piano dell'esposizioni non possiamo ancora uscire, ma si viene "costretti" a scendere al piano inferiore che ospita il mercato. In questo nuovo spazio troviamo un'ambiente diverso da quello espositivo, è il regno degli accessori. Qui troviamo subito l'area delle offerte e soprattutto dei carrelli, quindi possiamo posare la borsa gialla e prenderne uno che sembra più capiente di quelli dei normali supermercati, che ci spinge a lasciare la mentalità di spiluccare, adesso possiamo abbondare. Il mercato è simile a un *hard discount* dove troviamo scatoloni e pedane che non ci danno l'impressione di un luogo trasandato, ma un'estetica che sembra celebrare la naturale industriale della produzione Ikea. Ciò che ci attrae è il bello disponibile a basso costo e così inizia lo stordimento che ha portato uno studioso (Allan Penn) ad accusare Ikea di utilizzare il modello labirinto per indurre il cliente a depositare nel carrello più cose di quelle preventivate.

Infatti, questo professore ritiene che la perdita dell'orientamento sia "un'arma psicologica" per fare allentare il controllo di acquisto.

Insomma, alle pareti troviamo gli oggetti più cari, mentre al centro le cose più economiche, ci si sposta da un punto all'altro, ma il bello è che ci si può spostare in modi diversi e percorrere i corridoi che ci permettono di valutare gli oggetti fra loro, per poi comprare quello che preferiamo, anche perché la nostra immaginazione è stata già sollecitata abbastanza nel piano dell'esposizione. A questo punto possiamo valutare e comparare i vari prodotti, ma dobbiamo dire che non è il perdersi che fa comprare di più, più che altro siamo portati a disinteressarci della nostra posizione, quel che conta sono i prodotti che abbiamo intorno.

È bene notare che gli spazi espositivi di Ikea hanno sempre delle scorciatoie, dei varchi che non si notano e che consentono di saltare persino stanze intere; prenderli vuol dire spostarsi rapidamente da un punto ad un altro, andando in qualche modo controcorrente rispetto il flusso dei visitatori.

Ovviamente conoscere i vari passaggi segreti è ciò che rende fieri i veterani di Ikea e che li distingue dai principianti.

L'effetto labirinto è un effetto che per alcuni sembra caotico e senza senso, mentre per altri è razionale ed organizzato ed è ciò a cui punta Ikea, che si realizzi soggettività. La sua forza sta proprio nel costruire degli utenti affezionati, dei veterani, che non solo sanno legare un pacco alla macchina, ma sanno progettare la loro casa e cosa più importante sanno orientarsi nel punto vendita. L'arma psicologica di Allen è in realtà un complesso meccanismo enunciativo che non mira a fare comprare semplicemente qualcosa, ma a creare tipologie di utenti che hanno in mente la propria esperienza di acquisto, una sorta di scala gerarchica. Troveremo chi si accontenta del proprio grado, chi vuole migliorarlo, ed è a quest'ultimi a cui punta Ikea: clienti fidelizzati e paladini dell'ikea-pensiero.

MITO

Cosa ha reso Ikea un mito? Partiamo con il dire che non si tratta di un negozio o un brand qualunque, non si parla qui solo di fatturato o di diffusione mondiale, ma una serie di fattori oltre questo e che addirittura eccedono. Non è il successo a rendere Ikea un mito, ma prima di ogni cosa un mito è una narrazione, un racconto che include vari personaggi e tratta di aspetti particolarmente rivelanti per una cultura.

Secondo un approccio storico-filologico ciò che conta è l'origine del mito, la testimonianza più antica di una narrazione che nel corso del tempo viene inalterata. Accanto a questo approccio ne abbiamo un altro di ambito antropologico. Ciò parte da Lévi-Strauss considerando il mito appunto come una narrazione, soffermandosi sulla capacità che questa ha di percorrere il tempo e lo spazio, non soltanto accompagna le civiltà per secoli, ma anche perché è possibile ritrovarlo in altre popolazioni che non hanno mai avuto contatti fra loro. L'essenza del mito è una *narrazione*, una struttura elementare che viene articolata in modo peculiare. È un mito perché varia e si trasforma e anche Ikea funziona così. È un mito perché riesce ad entrare in un romanzo, nei normali discorsi, viene usato in senso metaforico e soprattutto perché molti elementi che lo contraddistinguono vengono ripresi da altri produttori. Possiamo dire insomma che il suo mitismo è dato sia da un insieme di tratti, che da qualcos'altro di più profondo, i valori che si propone con le vendite, con il modo di pensare il consumatore e di trattarlo. Passare dal generale al particolare, gli spazi del punto vendita, gli accessori di montaggio ecc. servono a disimpegnare da testi diversi e complessi quello che hanno in comune e che li rende il motore pulsante del mito IKEA.

MODULARITÀ

Un oggetto modulare sappiamo tutti cosa è, ovvero quando è possibile rintracciare nella sua struttura uno o più elementi che, combinati tra loro, hanno anche possibili combinazioni. Ikea in quanto esito del *design thinking* individua una certa entità come modulo, la produce in serie e ci fa moltissime cose con pochissimi adattamenti. In questo modo si riducono notevolmente i costi perché li usano su un gran numero elevato di semilavorati, che se notiamo bene, accade quando stiamo a contatto con i pezzi di mobile di Ikea per un po', cominceremo a riconoscere le parti e trovare le similitudini con altri oggetti diversi. Tutto da Ikea si accoppia bene con tutto. C'è da dire che anche il cliente è qualcuno fatto di moduli, ovvero ha esigenze, gusti, relazioni modulari e persino il cibo. Per ognuno gli svedesi hanno sempre la soluzione perfetta, bellissimo potremmo dire, ma anche terribile. Il problema è che da qualche parte c'è un modulo prefabbricato che, moltiplicato e assemblato in modo diverso, si riesce a dar vita a qualcosa di unico, fatto solo per noi, ma in realtà viene desiderato anche da altre persone che si sentono uniche, tutti convinti di essere unici e creativi. Chi progetta i mobili, così come Facebook, non sta progettando solo il modo di arredare casa, ma sta disegnando anche altro, tipo il modo di mangiare, o ciò con cui interagire in una serata con gli amici. Sembra inquietante, eppure è fatto per un semplice motivo, ovvero il non riuscire a fare questo collegamento.

NATURA

Ikea rispetta la natura, ma ciò è iniziato ben prima che l'ecologia diventasse una moda, ha infatti da subito dato questa immagine di sé. Sarebbe bello pensare al rispetto per l'ambiente come una necessità, eppure la verità è che l'ecosfera ci contiene tutti, l'ambiente ci permette di vivere, mentre la semiosfera si frappone fra noi e l'ambiente, cioè quello spazio di mediazione simbolica che fa da supporto a tutte le relazioni umane. Ikea non fa altro che mostrarlo, poiché produrre mobili sappiamo è un'attività che fa sorgere molte critiche da parte degli ambientalisti, quindi è necessario stare attenti ai materiali utilizzati per la loro costruzione. Possiamo dire che ogni mobile è soggetto a critiche, ma i produttori lo sanno già e infatti in ogni mobile è possibile vedere il bollino verde o il certificato di eco-compatibilità, oltre che numerosi calcoli per stabilire di quanta energia serve per la fabbricazione di qualche oggetto. Come dicevamo prima, Ikea è stata la prima ad affrontare l'argomento, forse a causa della cultura svedese, o l'enorme quantità di prodotti che diboscherebbe

persino l'Amazzonia, ma il modo in cui loro trattano il problema è più olistico e meno esplicito. Kambrad anziché convincere qualcuno che Ikea rispetta la natura, ha giocato d'anticipo costruendosi una sua natura. Un elemento importante da considerare è che quasi alla fine del percorso si trova lo spazio verde e lo fa per suggellare il concetto che l'ambiente è rispettato, il tutto prima di entrare nell'area self-service, con tutti gli scatoloni pronti per essere portati a casa e montati con la forza dei muscoli. A questo punto potrebbe sembrare che dietro ciò vi è una filosofia aziendale, ma Mangano ha un dubbio a tal proposito poiché ritiene che Ikea abbia elementi d'arredo non su misura, ma sono soluzioni generiche adatte a funzionare per un gran numero di ambienti e non essere mai perfetti per nessuno. Inoltre, essendo economici, spinge ad un altro ragionamento, ovvero che il prodotto non duri nel tempo come il vecchio tavolino del nonno, come se la scadenza facesse parte del "progetto".

NOMI

Ci sono tantissimi nomi nel catalogo Ikea da riempire un elenco telefonico, ma la cosa interessante è che vi è una corrispondenza fra nomi e cose: tavoli e sedie hanno nomi di luoghi, biancheria da letto nomi di fiori e piante, etc. Una cosa certa è che tutto da Ikea ha un nome e non troveremo mai un oggetto senza, oppure soltanto con una sigla. Ikea ha ideato qualcosa di più, le lettere non devono essere solo inutili segni grafici, ma qualcosa di più e lo fanno dando dei nomi:

1. Il suono → un nome è una sequenza di segni grafici, ma anche il suono, che può essere letta, pronunciata, e viene privilegiata la forma sonora. Ora nessuno sa la pronuncia scandinava, tra l'altro una delle lingue più difficili, quindi ci ritroviamo da Ikea cercando di riprodurre quelle strane parole (per noi) che ci fanno giocare con i nomi, oppure una volta arresi, si parte con la descrizione dell'oggetto che stiamo cercando, o lo facciamo vedere con l'aiuto del catalogo, etc. Ciò che tanto non incontreremo mai sarà un linguista che ci corregga sulla pronuncia;
2. La relazione → i nomi di Ikea fanno sistema fra loro, poiché difficilmente se sento un nome so riconoscere l'oggetto a cui si riferisce, ma sentirò "l'aria di Ikea" in quella sequenza di lettere. Ikea ha una sua lingua, in qualunque modo sia, arricchisce comunque la sua identità.
3. Il luogo d'origine → queste parole vengono tutte dalla Scandinavia, una cultura e lingua poco conosciuta, l'unico problema è che adesso si possa conoscere questo paese *attraverso* i vari oggetti di Ikea.

ODORE

Parlare di odore è difficile, ma da Ikea c'è, infatti ha un odore inconfondibile che possiamo sentire e riconoscere ovunque. Mangano ritiene possa venire dalle scatole, anche perché questo odore giunge fino a casa e resta persino per qualche giorno. In ogni caso il marketing olfattivo è una realtà, poiché vi sono anche banche che hanno un loro specifico odore che rilasciano dentro gli uffici, ma anche fuori la struttura. L'odore di Ikea fa pensare al legno, o comunque alla falegnameria e al suo modo di essere stato lavorato, ciò che non si sa è se sia stato fatto apposta o magari un caso, ma un mito, per essere tale, deve investire di tutta la soggettività e passare anche attraverso il naso.

PARCHEGGIO

Stiamo parlando di un luogo funzionale, capace di contenere molte automobili senza che nessuna sia troppo distante dal punto d'ingresso, ma non solo! Il parcheggio da Ikea è un luogo sacro, uno spazio che accoglie e ci ospita una volta conclusi gli acquisti, fino al momento in cui prepariamo l'auto con gli acquisti. Da qui si distingue il veterano dal principiante, poiché i due avranno modi

diversi di approcciarsi nel modo di caricare la macchina dei loro acquisti, non solo, il veterano è tale non per quello che sa, ma per quello che sente, che lo distingue dal principiante.

Per il resto il VETERANO è lento e metodico quando si trova al parcheggio, anche lui gira attorno alla macchina cercando dove riporre tutti gli acquisti, infatti, la differenza non è nel sapersi controllare nella fase d'acquisto, è veterano in quanto Ikea-dipendente e quindi abbonda, anche se da un lato riesce a controllare l'eccesso, non permettendo che la situazione degeneri. Le prime azioni da fare sono aprire le portiere, svuotare l'auto e cercare di riporre tutto affinché siano stabili all'interno l'auto, solo alla fine verranno usate le cose tolte dalla macchina per cercare di mantenere stabili i cartoni e ammortizzare al minimo gli spostamenti. In questo momento possiamo assistere ad un cambiamento radicale nel parcheggio, da luogo anonimo, funzionale, dove vengono posteggiate le auto, a luogo sociale e relazionale e perché no, anche di conflitti tra automobilisti. Luogo sociale perché popolato da persone, da mamme con bambini che corrono, uomini che caricano l'auto, coppie soddisfatte dei loro acquisti per la casa, insomma, ogni sorta di situazione di vita comune. I veterani quindi si guardano e si studiano, cercano di valutare l'esperienza dell'altro, ma è anche pronto con ciò che occorre per caricare la macchina (es. corde, elastici, etc.) e ovviamente tengono d'occhio i principianti e la loro ingenuità e pericolosità, quando stanchi arrivano per chiedere aiuto con i loro pacchi. Il veterano, comunque, lavora con il minimo sforzo, ragiona e cerca di riflettere prima di impostare l'auto, come se stesse giocando a *tetris* e solo dopo aver calcolato ogni cosa inizia a caricare l'auto, cosa che un principiante non fa, sprecando tutte le sue energie. Il PRINCIPIANTE non ha questa metodologia, fa nodi dove non sono necessari, anche troppi e inutili, usa corde non adatte, considerati infedeli dai veterani.

Ikea è un sistema e a tutti i livelli, non è solo un luogo di consumo, ma è anche un luogo dove trascorrere il pomeriggio, uno luogo che ci porteremo per la vita. Questo è il motivo per cui una volta entrati da Ikea sarà difficile uscirne, possiamo definirlo una forma di vita.

PELLEGRINAGGIO

Ikea è anche pellegrinaggio, persone pronte ad attendere il pullman presto, alcuni pronti con i thermos di caffè, altri inesperti convinti di andare in gita, altri invece, più esperti, calcolando gli spazi dove riporre gli imballaggi da riportare a casa. Le agenzie di viaggi sono state in grado di sfruttare questi eventi da dedicare ad una giornata intera di shopping, nonostante le ore di viaggio o lo spazio da condividere nel bagagliaio insieme agli altri. Ci sono persone che invece si organizzano in macchina, magari con altri amici, correndo il rischio di ritrovarsi con tanta roba non sapendo poi dove riporle, dove qui il problema è avere dei dibattiti con gli amici (sempre per lo spazio). Sempre insieme agli amici però è possibile noleggiare un minivan, abbastanza spazioso, anche se, anche qui non mancano gli amici che chiedono se puoi prendergli qualcosa che la volta prima avevano dimenticato di prendere e possibilmente non sono nemmeno cose piccole! Se c'è un effetto che questo produce sulle città è che Ikea è certamente un luogo di attrazione per i centri urbani, sia che si viva vicino, sia che si facciano ore di viaggio per andarci, vi sono effetti che vanno oltre le pareti del grande magazzino.

POLPETTINA

Ovviamente anche il cibo ha il suo nome, ma per tutti *Kottbullar* saranno sempre le "polpettine di Ikea", anche loro parte di questo mito. Ad ogni modo non può mancare l'area ristoro, dove molta gente vi trascorre molto tempo, se non addirittura giornate intere e questo non fa che aumentare il reddito. Potevano certamente dare l'appalto anche ad altri, magari ad un McDonald's, invece no,

tutto doveva far parte del brand Ikea, consolidando sempre di più le tradizioni culinarie tipiche della cucina svedese, altrimenti non considerata. Per un certo periodo di tempo da Ikea si mangiava solamente svedese e una delle ultime tappe è la Bottega svedese, situata dopo le casse, dove è possibile acquistare alcuni prodotti. Particolare attenzione viene riservata da Mangano alla marmellata di mirtilli, che la ritiene una forza in questo marketing alimentare. In Italia la marmellata è sempre stato un dolce, tant'è che sono nata barzellette da parte degli inglesi sugli italiani che mettevano la marmellata anche nella pasta, adesso con Ikea assistiamo alle polpettine con sopra questa ai mirtilli. A proposito delle polpettine dobbiamo dire che sono difficili da digerire, infatti adesso è possibile scegliere anche del cibo italiano (ovviamente biologico) alimentando l'idea della natura.

Nel 2013 si era creato uno scandalo a proposito delle polpettine, in quanto erano fatte con carne di cavallo che, se da un punto di vista nutrizionali sono migliori, il non avvisare va a ledere la fiducia del consumatore. Il problema non è tanto la multa, ma il rapporto. Come tutto da Ikea, dal divano alle polpettine sono prodotte da loro e su qualunque cosa all'interno del grande magazzino non devono esserci sorprese. Le caratteristiche del prodotto vanno in secondo piano rispetto al modo che si ha di comunicarlo: è la retorica della dimostrazione.

SELF-SERVICE (ZONA)

Uno degli spazi che ha reso Ikea famoso è il cosiddetto “self-service”. Qui troviamo il tema della produzione industriale, scaffalature in metallo alte fino al tetto, tutte uguali e perfettamente ordinate da scatoli tutti marroni. Sembra di guardare il magazzino di un qualunque negozio dove i magazzinieri siamo noi. Vi sono nuovi carrelli prima di entrare in quest'area, non quelli del supermercato, più che altro una sorta di pedana adatta a contenere gli scatoloni. L'ambiente è ordinato, ogni fila numerata, corridoi ampi, l'unica cosa da fare è prendere il foglietto con i codici degli oggetti selezionati con la nostra matitina, caricare il carrello e raggiungere le casse, più sicuri della nostra posizione, anche perché non si deve più scegliere, in questa fase si prende per poi andare a pagare. La particolarità del self-service è che o si ama o si odia, non c'è una via di mezzo, questo giocare al magazziniere non è per tutti, anche se negli ultimi anni anche altri negozi di fai da te si sono organizzati allo stesso modo (es. Leroy Merlin). Il faidate produce soddisfazione, ci si sente qualcosa di più di un professore, medico o bancario, è questo piacere che attira le persone che giornalmente vestono in modo ordinato. Il corridoio centrale non è solo uno spazio di passaggio per i pluricarrelli che si hanno arrivati in questa area, ma anche un luogo di esposizione diverso dalle altre all'interno del grande magazzino. L'uscita a questo punto è vicina, vi è assortimento diverso in base al periodo, ma soprattutto lo stile è diverso: materiale mostrato su delle pedane di legno, con l'etichetta del prezzo in vista, magari qualche mobile incontrato prima in modo differente, vi sono anche dei prodotti che uno accanto all'altro non hanno nemmeno senso, l'angolo delle occasioni o i fine serie dove trovare arredamento a basso costo, magari tolto dalle esposizioni e soprattutto il “cestone del pentimento” dove vengono gettati via oggetti di ogni genere prima di pagare.

SPAZIO

Ikea è il luogo in cui entrano in contatto singole parti di un sistema molto complesso con una precisa scelta aziendale. I suoi tanti piani, l'organizzazione delle merci, gli articoli, le persone, le scritte e quant'altro che la creatura di Kambrad sembra una cattedrale del consumo, un luogo ideale e perfetto. I motivi sono diversi, non solo l'idea di produzione industriale, l'attenzione per ogni fase che stanno dietro ad ogni prodotto, ma anche perché sembra tutto così naturale. Questo è uno tra i

luoghi di consumo che riesce a dissimulare molto l'ansia consumistica, è più che altro un'atmosfera di essenzialità, composta da prodotti di design con costi accessibili. Ikea sembra uno luogo dove è evidente la CIVILTÀ, dove ogni persona sembra essere sempre disponibile ad aiutarti per risolvere i problemi pratici ed economici. È uno spazio sicuro, un luogo dove ci convinciamo velocemente nell'acquisto di un prodotto per il prezzo minimo che non ci fa sentire dei consumisti, ma ci fa vivere il tutto con piacere, liberi dall'ansia del controllo.

TELEFONO CELLULARE

Il cellulare da Ikea non funziona, o almeno era così tempo fa. Ovviamente su questo vi sono varie teorie, quella dei naturalisti (una minoranza) che credono siano le pareti della struttura ad aver schermato la ricezione dei cellulari, quella dei complottisti (l'ipotesi che colpisce maggiormente) che invece ritengono che Kambrad abbia pensato a questo preventivamente, affinché, durante l'esperienza dentro al grande magazzino, il cellulare non potesse distrarre i visitatori, concentrandosi soltanto su quello che deve acquistare. Questo perché come ogni mondo fatato anche Ikea può scoppiare come una bolla di sapone, facendo perdere la magia, distratti a causa del cellulare. Per quanto possa essere utile la modalità *always off* all'interno di Ikea, ciò provoca alcuni problemi qualora vi fosse la necessità di prendere delle misure di un angolo dove andrebbe riposto il mobiletto che stavamo scegliendo, o il colore di un oggetto da comprare all'amica. Eppure, l'ikeanauta non è sprovvisto di soluzioni, infatti una cosa è certa, egli sa che nell'area ristoro il cellulare funziona, permettendo quindi di scambiarsi quelle informazioni e annotare tutto nell'apposito foglietto. Un altro luogo dove il cellulare funziona, ma è qualcosa che solo i veterani di Ikea conoscono, è che nei pressi delle porte con maniglie antipanico il cellulare funziona, ma queste non sono facili da trovare, solo coloro che ne conoscono i segreti sanno dove andare.

SEMIOTICA

La semiotica (dal greco “Semeion”) è la scienza che studia i segni. La semiotica si sviluppa nel Medioevo anche se l'uomo ha da sempre usato i segni (es: nella preistoria gli uomini usavano i segni per rappresentare delle scene nelle pareti delle grotte). Possiamo considerare come segni anche le parole sia dal punto di vista fonetico che ortografico: siamo invasi da segni.

In epoca medievale un grande impulso è stato dall'idea di pensare e costruire la **teoria del segno**. Ma cos'è un *segno*? Cerchiamo di capire il suo significato attraverso l'utilizzo di un dizionario:

- oggetto, fatto o fenomeno che costituisca indizio o prova, o che si possa ricondurre ad un significato;
- gesto;
- segnale;
- Rappresentazione, concreta e convenzionale, di un oggetto astratto; - Traccia visibile, non necessariamente riconducibile a un significato. Come possiamo notare il dizionario ci mette a disposizione una serie di accezioni contrastanti tra di loro, difatti non possiamo considerare tale definizione una buona definizione.

La semiotica è una disciplina che nasce tra la fine dell' '800 e l'inizio del '900. In realtà si è sempre parlato di segni fin dalla preistoria, ma per migliaia di anni non si è parlato di una disciplina che se ne occupasse . È con l'industrializzazione e la società della comunicazione che comincia a essere necessario occuparsi specificatamente di segni.

Es: CANE

Ma com'è fatto questo cane? Non si sa! La parola significa “un cane generico”, invece le lettere significano “suoni”.

Dentro questo segno ci sono altri segni → • combinazione dei suoni delle lettere

- concetto
- carattere grafico

IMMAGINE PONGO DELLA CARICA DEI 101

Possiamo significare un cane anche visivamente. Quindi non parliamo più di un “cane generico”. Quando disegniamo un cane non possiamo fare a meno di

descrivere determinate cose perché siamo passati da un linguaggio verbale ad un linguaggio visivo e quest'ultimo ha delle regole.

RITRATTO DI UN CANE

Se lo confrontiamo con l'esempio precedente, non sono la stessa cosa: il modo in cui significano è diverso. Abbiamo cambiato modo di rappresentare questo cane. Nel passaggio sono aumentati i tratti: da tratti generici a tratti più dettagliati.

Se noi parliamo di segno in modo generico ci scontriamo con una serie di problemi legati a come i segni vengono utilizzati e come funzionano.

Es: LOGO DELLA APPLE vs DISEGNO DI UNA MELA MORSICATA

Dentro il primo segno ci sono altri segni che rimandano al brand Apple.

Mentre il secondo, anche se ha lo stesso colore del primo, non rimanda alla Apple. Quindi il primo segno significa "Apple", significa la stessa cosa del secondo che però non significa "Apple".

HAMBURGER MC DONALD'S vs HAMBURGER GOURMET

Sono entrambi Panini ma non significano la stessa cosa: il primo significa consumo di massa mentre il secondo significa cibo sano.

In realtà la Semiotica non si occupa di segni bensì di studiare i sistemi e i processi di significazione indipendentemente dal linguaggio che si utilizza (quindi verbale, visivo, spaziale ecc...). Quest'ultima si traduce con tutti i possibili linguaggi che noi utilizziamo per comunicare.

Il linguista [Ferdinand De Saussure](#) parlò di **Semioologia**, ossia una disciplina che si occupa non soltanto del linguaggio verbale ma di tutti i linguaggi che l'uomo utilizza per comunicare. I vestiti, le fotografie, i loghi sono tutti oggetti di comunicazione e in quanto tali sono costruiti e articolati in un determinato linguaggio. Tutti questi linguaggi compongono il nostro mondo. L'intuizione che ha fatto di Saussure il padre fondatore della semiotica risiede nelle conseguenze che hanno avuto i presupposti dell'articolazione del segno.

Ferdinand de Saussure è stato considerato il padre della linguistica moderna. Egli distingueva 3 cose fondamentali:

- **Langage** la facoltà di comunicare linguisticamente. Ma non riguarda solo il linguaggio verbale. Quest'ultimo è UNO dei linguaggi che l'uomo utilizza per comunicare ma non è il solo. Es: la moda è un linguaggio.

De Saussure diceva che il linguaggio è una massa eteroclita di oggetti e fenomeni vuol dire che sono cose tra loro molto diverse dentro una sola lingua.

- **Langue** sistema di regole che fa sì che una lingua funzioni. Noi dobbiamo condividere una serie di nozioni che sono e riguardano la conoscenza dell’italiano, altrimenti non ci capiamo. La langue è quella conoscenza che dobbiamo condividere per poter far funzionare il sistema di comunicazione. La langue quindi comprende non solo il dizionario ma anche la grammatica. Senza conoscere il modo di mettere insieme le parole non riusciremmo a dir nulla di comprensibile. Senza sistema, senza una struttura dietro ai segni, senza condivisione di questo sistema con la comunità di parlanti, non ci sarebbe possibilità di essere compresi e dunque di comunicare.
- **Parole** l’atto individuale di linguaggio. Ogni linguaggio ha al suo interno, oltre le regole (langue), la possibilità di una creazione individuale. La lingua viene presa in carico da ciascun parlante che la personalizza. Non si tratta soltanto di generare nuove parole di tanto in tanto, ma di creare vere e proprie varianti grammaticali che rimangono legate a gruppi più o meno ristretti: dai dialetti, ai modi di dire alla poesia.

IL CIRCUITO DELLA PAROLE

Il parlante ha in mente un concetto. Quest’ultimo viene associato ad una serie di suoni e di parole. Il cervello trasmette agli organi della fonazione un impulso correlativo alla immagine; poi le onde sonore si propagano dalla bocca del parlante e avviene così la trasmissione sonora. Dall’altra parte vi è l’audizione. Esso ha un percorso diverso: vi è la trasmissione dell’immagine acustica che registro e che poi si converte immediatamente in lettere, queste in una parola che ha un determinato significato e successivamente l’ascoltatore capisce il concetto espresso inizialmente dal parlante.

Questo circuito della parole, quindi, è sempre continuo; vi è sempre un feedback continuo.

Precedentemente, mostrando fenomenologicamente tutte le manifestazioni della parola “segno”, ci scontravamo con delle contraddizioni.

Invece, l’idea di De Saussure è che il segno sia dato dalla relazione fra un concetto e le immagini acustiche.

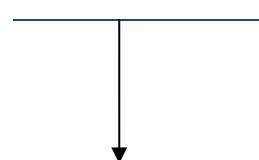


Il segno è la relazione tra il significato e il significante.

Quindi il segno non è una cosa, un oggetto, bensì l'effetto di una relazione tra un'entità di ordine mentale e un'entità di ordine materiale. Prima della lingua il pensiero non è che una massa amorfa, come lo sono i suoni che l'uomo può emettere, è solo con la sua comparsa che diviene possibile articolare queste due materie. La lingua lavora quindi contemporaneamente su due piani, quello del pensiero e quello di ciò che ci consente di poterlo esprimere, quell'immagine acustica che è la capacità di articolare e quindi di riconoscere una determinata vibrazione.

SEGNO = SIGNIFICANTE (cioè i suoni che compongono la parola, la loro **immagine acustica**)

SIGNIFICATO (cioè il concetto, l'idea associata al significante)



utilizziamo per ragionare.
(immagine mentale di un suono). Non possiamo pensare ad un concetto senza associarlo ad una immagine perché non esistono concetti puri.

Idee delle parole che noi

Saussure insiste, inoltre, su due proprietà della lingua:

- **Linearità del significante** la lingua si caratterizza fra i linguaggi perché il significante è lineare; ciò significa che la lingua verbale produce i segni uno alla volta. Questa è una proprietà del linguaggio verbale che gli altri linguaggi non presentano (Es: quando guardo un'immagine, guardo contemporaneamente i moltissimi elementi che la compongono).
- **Arbitrarietà del segno** il segno linguistico è arbitrario, immotivato. I segni sono arbitrari a priori ma necessari a posteriori, cioè a priori non c'è un nome migliore di un altro per una determinata cosa, ma a posteriori, se ormai si è deciso quel nome, se lo si chiama con un altro nome non ci si comprende. Quindi la parola arbitraria a

priori, nel momento in cui diventa langue, diventa codice e perciò necessaria. Questa arbitrarietà, per altri linguaggi, può parzialmente venire meno, come nella fotografia.

I segni sono costituiti da altri segni. Quei altri segni significano cose differenti. Es: La parola “**Grandissimi**” è un segno composto da altri segni. Le lettere che compongono questa parola hanno valore diverso. Difatti all’interno della parola vi sono 3 “i” con significati diversi → la prima “i” non ha un particolare significato, quella in mezzo ha indica un superlativo e l’ultima indica genere e numero. Tutte queste “i” si fanno portatrici di significati diversi.

I segni quindi non hanno un valore assoluto ma hanno valore all’interno di un struttura **il segno acquisisce valore all’interno di una struttura.**

Per Saussure il valore di segno si dà sempre per differenza.

Ma allora come si fa a capire quale valore ha un determinato segno?

Si adotta la **prova di commutazione** si prova a sostituire a quell’elemento un altro elemento e si vede se il significato cambia. Es: “grandissimi”, proviamo a sostituire l’ultima “i” con la lettera “e” e notiamo che si viene a creare un altro significato, ossia genere femminile plurale. Se invece la sostituiamo con la lettera “f” ci accorgiamo che la parola “gradissimf” non esiste. Quindi, la prova di commutazione ci dice che soltanto alcune lettere del nostro alfabeto possono prendere il posto di questa “i” perché possono produrre parole che hanno senso.

La prova di commutazione si può fare con tutti i sistemi di segni. Es: se sopra la camicia sostituisco la giacca con una felpa, l’effetto di senso del mio vestiario è cambiato.

(Esempio del dialogo tra Alice e Humpty Dumpty in cui la bambina non capisce se ciò che lega l’uovo in mezzo sia una cravatta o una cintura l’oggetto è lo stesso, cambia solo il suo significato a seconda della struttura).

Il segno non è tale soltanto per la relazione che instaura tra significante e significato, ma il segno cambia a seconda delle relazioni che ha con altri segni.

Es (di Saussure): se gioco a scacchi e perdo un alfiere, lo sostituisco con un sasso, mi metto d’accordo con gli altri giocatori e decidiamo che esso si muoverà come si muove di solito un alfiere. Il segno alfiere prende il suo significato dalla struttura in cui viene inserito.

Quindi il segno si costituisce non solo dalla relazione tra un significante e un significato ma anche dalle relazioni che un segno intrattiene con tutti gli elementi di una determinata struttura.

Noi siamo abituati a pensare la lingua come un insieme di cose, di parole e di regole, ma se ci riflettiamo meglio queste regole funzionano in rapporto ad altre cioè, la lingua, dice Saussure, non è un insieme di cose ma è un sistema di differenze.

Se un segno è la relazione tra un significato e un significante e se la lingua è un sistema di differenze, l'azione della lingua è quella di organizzare, articolare 2 masse amorfe:

- I pensieri
- I suoni

Da qui parte l'idea di **Strutturalismo**.



L'idea di strutturalismo consiste in questo: sono più importanti le strutture e le relazioni che gli elementi che le compongono. Questo cambiamento di prospettiva è stata una vera e propria rivoluzione in tutti i campi della conoscenza, non soltanto dal punto di vista linguistico, ad esempio si parla di strutturalismo anche in architettura. Il concetto di strutturalismo prende piede intorno agli anni '50. L'idea di strutturalismo è un'idea pervasiva rispetto a tutti gli altri ambiti del sapere. Lo strutturalismo diventa un modo di pensare che cambia le logiche precedenti.

Sono più importanti le relazioni degli elementi che le contraggono. La Semiotica è una enorme teoria delle relazioni.

Saussure individua due tipi principali di relazione:

- Sintagmatiche sono relazioni tra elementi compresi (due parole in una stessa frase). Es: Giovanni mangia la pasta (sono termini ed elementi grammaticali che sono presenti all'interno della stessa frase)
- Paradigmatiche sono relazioni in absentia (tra un elemento che è presente ed altre che non sono presenti; elementi che si presentano uno in sostituzione dell'altro). Es: "Appena finisce la lezione andrò a casa". Per comprendere questa frase devo sentirla fino alla fine. Però ci sono degli elementi paradigmatici che noi

non vediamo ma che hanno valore. Es: "Appena finisce la lezione andò nella mia abitazione", "Appena finisce la lezione andrò nella mia magione", "Appena finisce la lezione andrò nel mio buco" ho sostituito alla parola "casa" i suoi sinonimi. Sono, quindi, elementi non compresenti, bensì presenti in alternativa.

Es: Pasto = antipasto, primo, secondo, dessert. Il "pasto" è un sintagma che è dato dall'insieme di "antipasto", "primo", "secondo" ecc... Quando però andiamo al ristorante ci danno un menù in cui ci sono tanti antipasti, tanti primi e così via. Quest'ultimi sono delle classi paradigmatiche, cioè classi di elementi che sono assimilabili e che possono essere inseriti nel sintagma. Ad esempio se ordino la pasta al forno o la pasta con le sarde, questi sono dei sintagmi che vengono selezionati da delle classi paradigmatiche di determinati elementi.

NB: ci sono casi in cui le classi paradigmatiche non sono così evidenti dobbiamo essere noi stessi a costruire le classi paradigmatiche.

Saussure concepisce la linguistica come una specializzazione di una disciplina più ampia che lui chiama **Semiologia**. Quest'ultima è una disciplina che studia tutti i sistemi di segno. Egli diceva che studiare la vita dei segni è una quadro della vita sociale. Nella sua idea di semiologia, essa è una disciplina sociale perché è chiaro che a far funzionare questi sistemi di segni sia dovuto a una dimensione di tipo sociale.

Es: FOTO SFILATA VALENTINO vs ARMANI

Come facciamo a sapere che quella sfilata sia di Valentino e l'altra di Armani? Prima cosa abbiamo capito che lo stilista non è lo stesso: abbiamo percepito che c'erano delle differenze tali per cui non era la stessa mano dello stesso stilista. Dopodiché abbiamo capito grossomodo qual era lo stilista ma non ne sappiamo il motivo. Appena ci viene chiesto perché siamo riusciti a riconoscerlo cominciamo a dire delle cose che non stanno in piedi (Es: emancipazione femminile). Dentro la moda c'è una componente molto forte di comunicazione dove noi siamo portati ad analizzare un vestiario applicando queste categorie. Bisogna smontare questo sistema: ci possiamo andare con macrocategorie ma dobbiamo fare una serie di ragionamenti. Prima cosa il vestito di Valentino è un vestito da sera, mentre quello di Armani è da giorno; lo stile è completamente diverso e in più nell'abito di Valentino è presente il colore rosso che ha caratterizzato tutti i vestiti eleganti dello stilista. Ma come abbiamo fatto a riconoscere che il secondo vestito è di Armani? Perché la moda funziona su dei dei sistemi di regole su un linguaggio che noi conosciamo perfettamente senza saper riconoscere.

Il problema è questo: usare la semiotica per cercare di smontare questo fenomeno istintivo che è la semiosi, cioè il fatto che noi abbiamo il modo di capire le cose (capiamo come ci dobbiamo vestire, capiamo ciò che dobbiamo dire, ci regoliamo su come parlare in un certo contesto rispetto ad un altro). Facciamo un sacco di cose senza, per la maggior parte dei casi, avere idea del perché e del come le stiamo facendo.

Un ex dipendente di Vogue, quando perse il lavoro a causa della crisi, decide di aprirsi un blog dove egli postava delle fotografie in città in cui mostrava come si vestono le persone comuni. Quindi, questo fotografo, andava in giro a documentare come la gente recepiva la moda e la adattava con il proprio modo di vestirsi. Egli, con questa iniziativa, ebbe una quantità di visualizzazioni impressionante. Oggi molte riviste di moda usano fotografare gli abiti in città. Quindi questo signore non solo stava documentando la moda reale (l'atto di parola) ma stava inventando uno stile (cioè la fotografia di articoli di moda in città).

La nozione di segno, in realtà viene definita in altri modi. Vi sono altre due definizioni: una di Peirce e una di Hjelmslev.

Barthes:

Cominciamo con l'esempio di una fotografia. Quest'ultima è la copertina di un mensile (che si intitola "Match") molto famoso degli anni '50 perché era l'equivalente di un altro magazine molto importante che si chiamava "Life". Queste sono due riviste illustrate. "Life" voleva fare suoi fotografi alcuni dei più grandi fotografi del mondo . "Match" cercava di fare qualcosa di simile.

Roland Barthes utilizza questa fotografia per esemplificare il problema della significazione e il problema sociale di essa. Questa fotografia ci mostra un ragazzo con divisa e cappello i quali ci fanno pensare si tratti di un giovane soldato. Egli, con lo sguardo rivolto verso l'alto, sta facendo il saluto militare probabilmente rivolto verso la bandiera, visto che la rivista fa riferimento ad una parata dell'armata francese . Il segno fotografico è un segno apparentemente del tutto immediato perché qui non vi è bisogno di una langue da condividere per far funzionare il sistema di segni tutti arriviamo a capire di cosa si tratta questa fotografia.

Tuttavia, Barthes dice: "Vedo bene ciò che essa (l'immagine) vuole significare: che la Francia è un grande impero, che tutti i suoi figli, senza distinzione di colore, servono fedelmente sotto la sua bandiera, e che per i detrattori di un

preteso colonialismo non c'è risposta migliore dello zelo di questo negro nel servire i suoi pretesi oppressori". Barthes ci vuole fare capire che dentro questa immagine c'è una ideologia Scelgono l'immagine di un soldato nero per comunicare che la Francia è un grande impero, si colloca il concetto di nazione anche alle persone che vengono dalle colonie.

In sintesi, Barthes ci dice che la forza di un segno, come quello fotografico, è quella di nascondere la possibilità di significare altro dietro l'evidenza. Gli anni '50 erano gli anni in cui gli imperi, come quello francese, cercavano di dare una giustificazione al colonialismo, cioè volevano dare l'idea che esso fosse un bene.

I segni possono significare altre cose; alcuni di questi significati sono evidenti, altri lo sono di meno. Barthes dice che in realtà non vi è un "vero significato" ma c'è la possibilità di produrre più significati. Per i semiotici il problema non è trovare il vero significato ma è costruire le condizioni a partire dai quali si producono tutti i significati possibili. Sempre Barthes dice che l'immagine sembra essere un segno senza codice non ho bisogno di conoscere una certa lingua fotografica per decifrare un'immagine.

Il segno visivo rispetto al segno verbale presenta delle differenze: il primo è una riproduzione meccanica della realtà, noi sappiamo che questo giovane soldato è stato ripreso da un sistema automatico.

INTRODUZIONE DELLA STORIA DELLA FOTOGRAFIA

La prima fotografia è più che scattata è stata fissata su un supporto dal francese Joseph Niépce. Quest'ultimo ha creato una foto con delle sostanze chimiche, ha impiastricciato una lastra e l'ha appesa su una parete di casa sua, ha aperto la finestra e se n'è andato. Dopo circa 12 ore di esposizione è rimasta impressa questa immagine che è conosciuta come la prima fotografia della storia. Tutto ciò avviene nel 1826. Qualche anno più tardi, nel 1839, due signori, il francese De Guerre e l'inglese Talbot, contemporaneamente inventano la fotografia, cioè l'idea di un sistema di riproduzione automatica della realtà basato su una lastra fotosensibile. Ai tempi le immagini erano in negativo e per farle diventare positive bisognava stampare e questo processo di stampa inverte di nuovo i colori per far sì che l'immagine sia positiva. L'immagine del dagherrotipo è un'immagine già positiva; non è in negativo ma è un'immagine unica. Il sistema di Talbot, invece, è un sistema che pretende l'esistenza di un negativo la macchina fotografica impressiona una

superficie trasparente, una pellicola, e a partire da questa pellicola, poi, posso stampare tutte le fotografie che voglio.

L'invenzione della fotografia è un'invenzione di chimici e scienziati che cercavano il modo di riprodurre, in maniera assolutamente fedele e automatica, la realtà.

Baudelaire criticava la fotografia in quanto non apprezzava il fatto che venisse definita un'arte, perché non era frutto dell'ingegno umano.

Talbot pubblica un libro, intitolato “**The Pencil of Nature**”, in cui raccoglie i suoi **calotipi**. Egli faceva delle fotografie a dei soggetti e con dei tagli delle inquadrature che erano esattamente riprese dalla storia dell'arte questo perché esisteva la fotografia ma non c'era l'immaginario fotografico.

La fotografia cominciò a diffondersi perché era un modo per farsi i ritratti e ciò causò la perdita di lavoro di molti pittori la fotografia nasce sull'idea del ritratto ricalcando il ritratto pittorico. Non tutti gli artisti erano contro la fotografia, ce n'era uno che ne rimase contento di questa invenzione: Pablo Picasso. Quest'ultimo diceva che la fotografia ha liberato la pittura dall'obbligo della rappresentazione.

“La camera chiara” è un libro importante, non solo per la semiotica ma anche per la fotografia, in cui Barthes si pone il problema di rintracciare l'essenza della fotografia. Questo libro è diviso in 2 parti: nella prima Barthes fa una serie di riflessioni sulle immagini fotografiche e sul loro modo in cui significano, mentre nella seconda parte egli si occupa dell'essenza della fotografia. Quando Barthes si interroga sulla fotografia lo fa a partire da un evento triste, cioè la morte di sua madre. Ciò che Barthes fa è cercare l'immagine che meglio rappresenti sua madre e riesce a trovarla. E' la foto di lei a 5 anni accanto a suo fratello fotografata davanti a un giardino di inverno. Tuttavia questa fotografia non viene mostrata nel libro perché l'osservatore non vedrebbe la stessa cosa che vede l'autore. Quindi quest'ultimo si limita a raccontare. L'idea è che egli raccontando l'immagine traduce verbalmente l'immagine → in questo modo sta usando un altro codice.

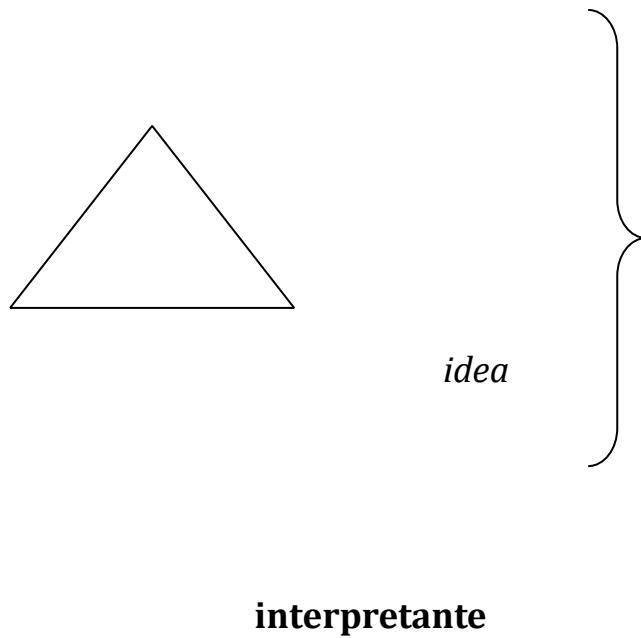
L'idea è che l'essenza della fotografia sia legata al fatto di avere riprodotto la figura di questa figura che è stata in quell'istante davanti a quella pellicola la fotografia ha questa peculiarità, cioè quella di essere prodotta direttamente dal soggetto.

Essa, dice Barthes, è la riproduzione di una realtà che è stata di fronte (ma ognuno la vede a modo suo).

Definizione di Segnodi Peirce: “Un segno, o representamen, è qualcosa che sta a qualcuno per qualcosa sotto qualche rispetto o capacità”.

Peirce non mette insieme 2 cose, ma ne mette insieme 3.

*“Definisco un **Segno** [Rapresentamen] come qualcosa che da un lato è determinato da un **Oggetto** e dall’altro determina un’idea nella mente di una persona, in modo tale che quest’ultima determinazione, che io chiamo **Interpretante** del segno, è con ciò stesso mediamente determinata da quell’Oggetto”.*



interpretante

Il triangolo di

Peirce

rapresentamen

referente

segno

oggetto

Il segno per Peirce (che non fa minimamente riferimento al problema del linguaggio o dell'immagine acustica ma parla di un segno in generale che possa essere linguistico o grafico) è da un lato determinato da un oggetto (referente) e dall'altro determina un'idea nella persona.

Es: Se dico la parola “cane”, ad ogni persona non viene in mente un cane generico ma un prototipo di cane (non si sa a che cane il parlante stia facendo riferimento).

Quindi da un lato la mia parola è determinata da un oggetto e dall'altro determina, nella mente delle altre persone, un'idea. Ma questa idea in che relazione sta rispetto a quell'oggetto?

Es: Se dico “Stamattina ho portato giù il cane” ho in mente l'immagine del mio cane (dalmata con la coda tagliata). Ma l'ascoltatore ha un'idea di questo cane che non coincide con l'oggetto (in questo caso il mio cane), ad esempio ha pensato ad un pastore tedesco o un altro cane che non ha nulla a che fare col mio. Il problema è che il rapporto fra l'interpretante e il referente è un rapporto di somiglianza molto vaga l'idea che si materializza nella nostra mente non coincide con l'oggetto. Per far capire di che cane si sta parlando devo aggiungere altri segni. Questo perché, come dice Peirce, l'interpretante è mediamente determinato dall'oggetto. Cioè la relazione che c'è fra l'idea e l'oggetto è una relazione che è mediamente determinata dal segno. Quest'ultimo non produce un'idea che è identico all'oggetto.

Peirce, al contrario di quello che fa Saussure, inserisce all'interno della definizione di segno il REFERENTE. Egli dice che da un lato c'è la realtà, dall'altro ci sono i segni che producono delle idee di questa realtà che non coincidono mai del tutto: i linguaggi significano la realtà sempre quasi.

Tutto ciò è collegato alla fotografia perché essa presenta il problema del referente il segno fotografico è l'emanazione diretta del referente, cioè l'idea che produce coincide con il referente (in teoria).

A partire dalla definizione di segno di Peirce, egli distingue 3 tipologie di segni sulla base del rapporto che il segno interpretante istituisce con l'oggetto referente:

- **INDICE** è un segno che ha la caratteristica di essere in connessione fisica con il suo referente. Es: “Questo zaino” (dove “questo” è un clitico), a quale zaino sto

facendo riferimento? Si può capire solo se mettiamo l'indice. Il deittico è un segno che si risolve solamente avendo presente la situazione comunicativa.

Anche i segnali stradali sono indici. Ad esempio il segno di svolta prende il suo significato solo se messo a un incrocio, in quel caso diventa segno. Quindi se viene meno la continuità fisica fra l'indice e l'oggetto, viene meno il segno.

- **ICÒNA** è un segno che rassomiglia al suo referente. Es: Se disegno un cavallo e tutti lo riconoscono come tale vuol dire che vi sono degli elementi di somiglianza tra quel disegno e l'animale.
- **SIMBOLO** è un particolare tipo di segno in cui il rapporto tra il referente e il segno stesso è di tipo arbitrario e convenzionale. È tipicamente un segno linguistico per Peirce, ad esempio le parole. Sono tutti quei segni in cui la corrispondenza fra l'oggetto e il suo segno è dettata da una forma di convenzione. Es: il crocifisso due astine incrociate diventano simbolo perché vengono codificate, cioè riconosciamo in esso il cristianesimo. (simbolo visivo) NB: Il simbolo è tale se c'è una convenzione condivisa che associa a quella determinata articolazione espressiva un determinato significato.

Peirce diceva che la semiosi è un processo ad infinitum la possibilità di produrre delle idee, che sono la riproduzione del referente, attraverso i segni, si può fare solo pensando alla semiosi come una catena illimitata.

La fotografia che tipo di segno è?

È un indice? Per una frazione di secondo Sì. Non si può produrre una fotografia se non c'è una superficie sensibile e che viene impressionato/eccitato dalla luce stessa. Quindi la fotografia non si può produrre se non in continuità fra l'oggetto fotografato e l'elemento sensibile che rileva l'immagine. È esattamente su questo che si fonda il principio di realtà della fotografia.

È un' icòna? Sì. Es: vedo quei due tondini neri come le narici della regina ma nella fotografia sono solo due tondini, non sono delle narici tridimensionali. Quindi vi è una rassomiglianza fra l'immagine e il referente.

È un simbolo? No. Es: quando vedo un cane fotografato è difficile che dire che si tratti di un cavallo. Non è sulla base di un codice che io associo quella fotografia a quella determinata cosa.

Riprodurre la realtà da un punto di vista tecnico è impossibile, cioè non si può con nessun linguaggio riprodurre una situazione, un fatto di cronaca ecc... Il sistema dei

segni che stiamo utilizzando non coinciderà mai con la realtà che stiamo significando questo è il concetto di SEMIOSI.

Questo problema sulla traduzione delle immagini, sul rapporto tra immagini e verbalità, è un problema costitutivo della semiotica.

QUADRO DI MAGRITTE “CECI N’EST PAS UNE PIPE”:

Il titolo del quadro è “Il tradimento delle immagini”. Ma esso fa parte dell’opera o no? Normalmente non fa parte dell’opera, si trova in un’etichetta sotto la cornice. Chiamare un’opera del genere “il tradimento delle immagini” significa evidentemente costruirne un’interpretazione. Quindi da un lato abbiamo un’opera che è fatta da una parte visiva e una parte verbale, dall’altro lato abbiamo fuori dalla cornice dell’opera una parte verbale che dice “Il tradimento delle immagini”, ossia il titolo dell’opera. In questo caso la semiotica non interpreta il quadro, cioè non si chiede “cosa significa” ma “come significa”. Quindi la semiotica non vuole scoprire se si tratti di una pipa o meno ma vuole scoprire che tipo di meccanismo pone in evidenza. Marrone duce che la semiotica sta nel lato dello spiegare e non del comprendere. Magritte, in questo quadro, sta teorizzando il problema della rappresentazione delle immagini.

Questa didascalia è scritta con un tipo di carattere, con una scrittura molto ordinata, molto precisa e anche la rappresentazione visiva lo è. Magritte dipinge una pipa in quel modo e DIPINGE una scritta (è un ritratto di una scritta).

Leggiamo il quadro dall’altro verso l’alto, quindi vediamo prima la pipa e poi la scritta che nega ciò che abbiamo affermato visivamente in precedenza. NB: Quando si nega qualcosa, presuppongo il contrario, quindi dire che questa non è una pipa presuppone il fatto che chiunque la riconoscerebbe come una pipa.

Cosa definisce la didascalia? La cornice. Quest’ultima è un dispositivo semiotico: segna un confine tra ciò che è un’immagine e ciò che non lo è più. Quindi la “scritta” “ceci n’est pas une pipe” dobbiamo intenderla non solo come lingua verbale ma anche come lingua visiva. Vi è un altro elemento del genere cioè la firma di Magritte che sta ad identificare l’opera. Il problema della cornice è un problema della semiotica. La cornice è il confine di due semiotiche: da un lato c’è la semiotica dell’opera e dall’altro lato c’è la semiotica del segno. Quindi la scritta “il tradimento delle immagini” sta fuori dalla cornice, siamo sicuri che non faccia comunque parte dell’opera? Il titolo stesso ci dice che le immagini per quanto sembrino assolutamente iconiche, non coincidono con la realtà. Quella è una pipa? No, quella è l’IMMAGINE di una pipa.

Anche la scritta è traditrice perché “ceci” (questa) è un deittico, ma a chi fa riferimento? Indica all’immagine sopra oppure si riferisce alla scritta stessa?

L’IMMAGINE E LA SCRITTA SONO ENTRAMBI DEI SEGNI MA NON SONO SEGNI ALLO STESSO MODO.

Vi è da un lato una rappresentazione visiva dall’altro lato un segno verbale che indicano un referente che però noi non vediamo.

Abbiamo, quindi, 4 significanti contemporaneamente presenti: -

il disegno

- le parole

- l’oggetto che viene rappresentato

- il quadro che è il macro oggetto che riassume il tutto.

Tutti questi significanti comunicano lo stesso significato ma da punti di vista diversi, cioè a partire da tutti questi linguaggi, noi ci costruiamo un’idea di questa pipa in modi diversi.

Che tipo di relazione c’è fra l’oggetto in sé (referente) e l’oggetto rappresentato? È una relazione di significazione, cioè tutto questo significa “la pipa”, ma dove sta la pipa reale? Com’è fatta? Non lo sappiamo. Peirce dice che la significazione è sempre un processo per approssimazione, indipendentemente dalla quantità di informazioni di cui dispongo.

Barthes, ne “La camera chiara”, dice che in fotografia una pipa è sempre una pipa.

Così però sta dando un’interpretazione del “ceci”, fa riferimento all’immagine e dice “questa non è una pipa” cioè “il disegno non è una pipa”. Tuttavia si potrebbe dire la stessa cosa con la fotografia, cioè anche la fotografia non è una pipa (somiglia ad una pipa ma non lo è). L’ovale che sta sulla pipa è un ellisse che viene interpretato come buco.

→ Nella significazione c’è sempre una costruzione della realtà.

Questo quadro ci aiuta a comprendere le differenze tra i linguaggi e soprattutto a interrogarci sul problema del referente.

“Il tradimento delle immagini”, che è un dispositivo semiotico che serve a mettere in crisi la rappresentazione, e quindi la corrispondenza fra segno e realtà, viene preso come “gioco”, “scherzo” per dimostrare che questa visione del segno (in cui da un lato abbiamo il referente e dall’altro l’idea dove questa idea non coinciderà mai con l’oggetto) ci convince che **la realtà non è ciò che precede il segno ma la realtà è ciò che segue**. La realtà la conosciamo a partire dai sistemi di significazione.

Il problema è: come costruisco i segni? Io conosco il mondo e lo signifco attraverso i segni.

HJELMSLEV

È un linguista danese che si pone come continuatore dell'opera di Saussure. Egli accoglie l'idea di segno di Saussure precisa una serie di aspetti della Semiotica. Hjelmslev dice: "Immaginiamo di confrontare lingue diverse a partire da ciò che hanno in comune." i concetti, il fatto di esprimere delle idee.

Questo elemento in comune, queste idee, è quella che Hjelmslev chiama "materia". Essa è il presupposto di ogni utilizzo linguistico.

Es: I do not know (inglese) → io non sapere

je ne sais pas (francese) → io non so (non)

jeg véd det ikke (danese) → io so ciò non

en tieda (finlandese) → non io sapere

naluvara (eschimese) → non sapiente sono io ciò

Queste frasi condividono la stessa idea, cioè l'idea di non sapere, ma lo comunicano in modo diverso. Quindi queste lingue esprimono lo stesso concetto ma lo cambiano leggermente: in alcuni casi la negazione è più forte, in altri vi è l'oggetto e altri no, hanno suoni diversi ecc... Le espressioni dunque non possono essere tradotte letteralmente.

Tutte queste frasi significano mediamente "non so". Le espressioni delle lingue non sono esattamente equivalenti perché la lingua fa "qualcosa" alla materia, cioè al pensiero.

Le lingue hanno alcuni nomi per indicare i colori. Questi nomi cambiano a seconda della lingua → il numero di termini per indicare i cromatismi variano. Ci sono stati dei linguisti che erano convinti che i popoli che avevano solo due parole per indicare i colori (il rosso e il bianco) non vedessero gli altri colori. Quello che però è più difficile da immaginare è che i colori non coincidono tra loro. Il cielo per noi italiani è azzurro, il mare è blu. Gli inglesi, invece, non distinguono il blu del cielo e il blu del mare: sono entrambi "blue". In Italiano ciò che in inglese è "blue" è articolato ulteriormente in tante sfumature: c'è il blu, azzurro, celeste, turchese ecc... Ciò non vuol dire che gli inglesi non vedono questa differenza ma la lingua non incorpora al suo interno questa divisione fra cromatismi.

Lo spettro solare è una materia a cui ogni lingua impone le sue divisioni individuando un certo numero di colori. Hjelmslev mette a confronto il gallese e l'inglese: in gallese la parola "glas" copre una parte del "green", tutto il "blue" e una parte del "gray" → quindi ogni lingua articola e segmenta lo spettro solare, che è fatto di infinite sfumature; decide quali sfumature nominare e individua l'ampiezza di quelle sfumature.

Secondo Hjelmslev, da un lato vi è la **materia**, cioè il pensiero astratto, informe (l'idea di "non so" e lo spettro solare) che viene trasformata dalle lingue in idee ben precise, specifiche o cromatismi ben precisi. Quindi la lingua ci fa passare dalla materia alla **sostanza** → (stiamo parlando di contenuto). In mezzo vi è, invece, la mediazione culturale della lingua la quale articola la materia, la organizza per farla poi diventare sostanza. Questa azione della lingua sulla materia viene chiamata da Hjelmslev **forma**.



Hjelmslev lavora sugli stessi due piani del linguaggio su cui lavorava Saussure:
 significato → contenuto
 espressione

significante →

I piani sono rimasti gli stessi ma in più Hjelmslev distingue per ciascuno dei due piani (contenuto e espressione) una forma e una sostanza dove la prima è l'azione che la lingua produce su una materia per costituire una sostanza.

C'è una materia dell'espressione nel caso della lingua? Sì, tutti i suoni che possiamo produrre sono una materia per Hjelmslev. Noi comunichiamo attraverso i suoni. Ciascuna lingua ha un suo campionario di suoni; questo campionario di suoni viene individuato e indicato con i cosiddetti fonemi. In alcune lingue ci sono dei suoni che in altre lingue non esistono (Es: la "r" della parola inglese "rain" non la troviamo in italiano). Il nostro apparato fonatorio può produrre un vasto numero di suoni ma quelli linguisticizzati sono molto meno.

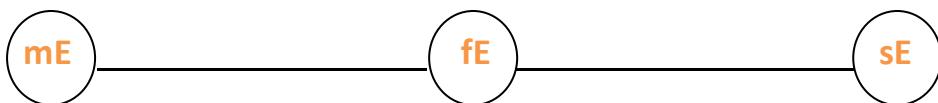
I fonemi sono quelli che chiamiamo sostanza dell'espressione. In mezzo vi è la lingua che ha articolato, suddiviso e selezionato alcuni di questi suoni e che li ha resi pertinenti al linguaggio. Quindi la forma dell'espressione è il presupposto dell'esistenza di una sostanza. Quest'ultima, dice Hjelmslev, presuppone una forma.

di una materia.

↓
È un'operazione di articolazione

La **sostanza** è l'insieme di suoni che la lingua condivide e riconosce come propri per spedire determinati significati. Essa presuppone la presenza di una **forma**, cioè il modo in cui la lingua articola la **materia** informe, la quale viene segmentata e articolata.

↓
materia, forma e sostanza dell'espressione.

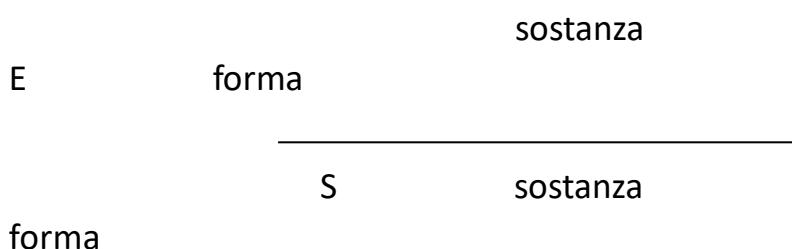


In sintesi:

Data una materia, la lingua la mette in forma per produrre una sostanza → ciò vale sia per le idee (**piano del contenuto**) sia per i modi in cui le esprimiamo (**piano dell'espressione**).

Saussure scrive: “Se fosse possibile toccare le immagini mentali presenti in ciascuno di noi, si toccherebbe il legame sociale costituito dal linguaggio” → il linguaggio ha una dimensione sociale che sta nella forma del contenuto e nella forma dell'espressione.

Per Hjelmslev, il segno è quadripartito (è composto da 4 elementi). I piani sono sempre due: il piano dell'espressione (che Saussure chiamava “significante”) e il piano del contenuto (che Saussure chiamava “significato”). Ma ognuno di questi piani è ulteriormente suddiviso in forma e sostanza.



Come si può notare la materia sta fuori dalla lingua. Quest'ultima comincia quando si dà forma a qualcosa per ottenere una sostanza.

Questa quadripartizione serve a individuare e chiarire la funzione della cultura perché quando parliamo di “mediazione della lingua”, stiamo facendo riferimento ai

modi in cui le culture articolano e organizzano da un lato ciò che pertiene al contenuto e dall'altro ciò che pertiene al modo in cui questi contenuti vengono espressi.

L'ESPRESSIONE è tutto quello che ha che fare con la componente espressiva, materiale o psicofisica del segno. Non c'è espressione senza contenuto e non c'è contenuto senza espressione. L'espressione può essere di qualunque natura → nel caso design può essere una sedia: si dà forma a una sedia dal legno, dal metallo ecc... quel tipo di materia dell'espressione che utilizzo per fare le sedie cambia la forma della sedia, il modo in cui funziona.

La materia è informe; la sostanza è ciò che noi "vediamo". In mezzo ad esse vi è l'azione della lingua, cioè la forma.

Idea astratta delinguisticizzata → entra in azione la lingua → si produce la sostanza



Questa è in realtà una sequenza puramente teorica perché si prende l'universo delle idee, delle espressioni, dei suoni e lo articolo e lo trasformo in qualcosa di specifico. Es: prendo l'universo dell'ignorare una cosa (astratto), lo articolo e lo trasformo in "je ne sais pas".

Quindi questa frequenza, in realtà, va ribaltata: entro in contatto con "je ne sais pas", "I do not know" ecc... A partire da queste occorrenze ricavo l'idea che c'è nella messa in forma da parte della lingua e quindi costruisco, immagino la presenza di un concetto al di fuori della lingua. Ma tali concetti in realtà non esistono, il pensiero non si dà al di fuori. Quindi questa materia del contenuto è qualcosa che posso immaginare a partire dalla sostanza, da cui ricostruisco la forma e grazia a questa posso pensare alla materia del contenuto.



Kant la chiama "**noumeno**" cioè il puramente pensabile.

La materia del contenuto (le idee al di fuori dei linguaggi) non esiste, sono puramente pensabili a partire dalle occorrenze materiali → ho bisogno di avere sostanze del contenuto per immaginare una materia del contenuto.

La semiotica è guardare il modo in cui i diversi linguaggi articolano la materia per ottenere sostanza.

La definizione di segno di Hjelmslev tiene conto, evidenzia e sottolinea la dimensione culturale dei sistemi di significazione.

PRINCIPIO DI NON CONFORMITA' TRA I PIANI

Per ciascuno dei due piani devo distinguere una forma e una sostanza → ciò significa che le logiche del piano dell'espressione sono diverse dalle logiche del contenuto. Esse sono sempre di matrice culturale ma il fatto che la forma non sia unica significa che i due piani funzionano in maniera indipendente.

Es: perché sul piano dell'espressione la parola cane si compone dei fonemi

/k/, /a/, /n/, /e/ (che sono il prodotto di un'articolazione di una materia dell'espressione, ossia i suoni linguisticizzati), e invece sul piano del contenuto il cane, oltre ad essere un sostantivo maschile singolare, indica un animale a 4 zampe ecc...? Non vi è nessun legame → una cosa è la forma dell'espressione e una cosa è la forma del contenuto: i due piani hanno logiche differenti.

E → /k/, /a/, /n/, /e/

C → sostantivo, masch., sing.; animale, fedele ecc..

Es: "Il lago dei cigni" è un belletto, una musica. E' stato anche prodotto un film, "il cigno nero" che riproduce lo stesso problema de "il lago dei cigni" → si ha una stessa sostanza del contenuto, cioè l'idea è sempre quella nel film, nella musica e nel balletto.

In tutte queste "traduzione" ci si scontra con il problema delle forme. Ognuno traduce a suo modo (attraverso musica, note, gesti del corpo, storie, inquadrature, racconti ecc...) una materia del contenuto e in questo modo si ottengono sostanze del contenuto diverse → questo succede perché ci sono materie dell'espressioni che hanno le proprie logiche. Non si può dire attraverso un film o un balletto o una cosa esattamente la stessa cosa.

Queste logiche del piano dell'espressione fanno sì che sul piano del contenuto queste cose (musica, balletto e film) significhino qualcosa di molto simile ma non esattamente la stessa cosa.

Saussure spiega che è impossibile separare le due facce del segno così com'è impossibile separare le due facce di un foglio di carta. Hjelmslev condivide l'idea di Saussure sul fatto che non si possono staccare le due facce del segno, c'è sempre un'espressione e un contenuto. Tuttavia esse non sono conformi: le due facce hanno due forme diverse perché ogni linguaggio ha delle logiche differenti. Quindi se si adatta il romanzo a cinema verrà fuori un'altra storia per il solo fatto di aver cambiato la materia dell'espressione che è stata utilizzata.

I piani sono solidali, non si possono staccare, quindi se si cambia l'espressione si cambia anche il contenuto.

Testo = è un oggetto semiotico che produce senso e per essere tale deve avere espressione e contenuto. Un testo può essere un libro, un'aula, la pasta e fagioli ecc... Però bisogna tenere separati espressione e contenuto durante l'analisi. La nozione chiave non è la sostanza, non sono i segni ma i **processi di significazione** i quali fanno sì che i segni esistano. **Tali processi di significazione sono la forma.**

- 1) Se le lingue hanno due piani
- 2) Se questi piani non sono conformi
- 3) Se è necessario tenere separati i piani durante l'analisi
- 4) Se la nozione chiave diventa la forma e non la sostanza si hanno le seguenti possibilità:
 - $1 fE \rightarrow n sC$ (Es: con le medesime forme grammaticali si parla di cose diverse) una forma dell'espressione di una grammatica possiamo produrre n sostanze del contenuto diverse. Quindi uso la stessa grammatica per parlare di cose diverse.
 - $1 fE \rightarrow n sE$ (Es: l'oralità e la scrittura manifestano la stessa forma linguistica) l'oralità e scrittura condividono le stesse regole ma in realtà nessuno di noi parla come scrive e viceversa. Quindi sono la stessa cosa ma in realtà in termini di sostanza sono due cose molto diverse.
 - $1fC \rightarrow n sC$ (Es: lo stesso genere letterario possono raccontare storie diverse) I libri gialli raccontano, ad esempio, storie diverse ma hanno in comune il modo di funzionare: hanno in comune una serie di elementi che ricorrono in termini di strutturazione della storia, cioè c'è sempre un personaggio che non sa qualche cosa e la deve scoprire. Queste indagini, però, si svolgono in maniera diversa.
 - $1 fC \rightarrow n sE$ (Es: una stessa storia può essere scritta, filmata, resa a fumetti, recitata a teatro ecc...) l'idea del lago dei cigni che diventa balletto o film.

Ricostruire i meccanismi di significazione non significa occuparsi dei significati, cioè delle sostanze, ma significa occuparsi delle forme, cioè del modo in cui si costituiscono.

Bisogno analizzare separatamente il piano del contenuto e il piano dell'espressione.

Es: il problema di indicare ad un automobilista di rallentare. Ci sono diversi modi di dire ad un signore di rallentare la macchina. Vi è il codice della strada. L'organizzazione sociale del traffico e del movimento automobilistico è subordinata a una langue. Quali sono questi modi?

- *poliziotto* perché non solo è un essere umano ma può anche osservarci e fare una multa;
- *sagoma del poliziotto* perché da lontano l'effetto è lo stesso se si vede un poliziotto reale;
- *poliziotto – robot* che sventola una bandiera bianca → stesso effetto di prima;
- *segnaletica stradale* → esistono determinati cartelli che indicano agli automobilisti di rallentare (quello che indica la vicinanza di una scuola). Questi cartelli funzionano su un principio morale: i cartelli si rispettano. Ma perché le persone rispettano il cartello (che non ci sanziona ma ci informa soltanto) ? Perché condividono il principio morale;
- *dosso artificiale* → si trasforma un imperativo morale (veicolato dal segno stradale) in un'altra cosa, questo perché il dosso artificiale danneggia la macchina. L'effetto è più efficace perché le persone rallentano affinché la loro auto non si danneggi.

Questo fenomeno è un fenomeno semiotico perché in questo caso stiamo apprendendo a comportarci da una serie di segni e segnali che hanno una natura completamente diversa. Tale fenomeno semiotico, a seconda della sua natura, cambia la ragione per cui obbediamo a questa “intimazione”.

Ognuno di questi modi di rendere questa idea di rallentare è una messa in forma di tale idea. Il problema è che il mettere in forma il concetto di rallentare produce delle sostanze che sono diverse → cioè facciamo o meno quell'azione per ragioni che sono fra loro molto diversi.

Quindi come si nota, questa differenza tra forma e sostanza è qualcosa di pervasivo nella nostra vita.

Hjelmslev concettualizza la stratificazione dei sensi parlando di denotazione e connotazione:

- **Denotazione** → si ha quando si ha una sola semiotica, cioè una sola relazione tra espressione e contenuto.
- **Connotazione** → si ha quando a questa prima semiotica se ne sovrappone un'altra in cui la prima costituisce il piano dell'espressione della seconda.

Es: sedia/trono → è sia uno strumento costruito e progettato per assecondare le forme del nostro corpo in maniera tale da offre appoggio alla persona seduta, sia un seggio destinato a un sovrano. Capiamo che si tratta di un

trono grazie a dei particolari dettagli: è fatta d'oro, decorata di ornamenti ecc... Si riscontra il problema di denotazione e connotazione:

denotazione: tratti dell'espressione ha una relazione con tratti del contenuto → 4 gambe, una seduta, una spalliera ci fanno capire che si tratta di una sedia. Tuttavia la stessa semiotica si accosta a un'altra semiotica, cioè si aggancia a un piano dell'espressione di una nuova semiotica il cui contenuto riguarda la regalità.

Il problema della regalità è un effetto connotato rispetto a un effetto denotato da una sedia.

Essa, in quanto semiotica, costituisce il piano dell'espressione di un'altra semiotica → diventano pertinenti altri tratti.

Tale agganciamento si può produrre non solo sul piano dell'espressione ma anche sul piano del contenuto: cioè la prima semiotica può diventare piano del contenuto di una nuova semiotica.

Quando scrivo la grammatica della lingua italiana uso la lingua per articolare un discorso sulla lingua stessa → questo è il metalinguaggio.

↓
usare un linguaggio per parlare di se stesso.

Ma esistono linguaggi, oltre a quello verbale, che hanno la stessa capacità di articolare un discorso se stessi? Ad esempio, possiamo pensare alla cucina che articoli un discorso sulla cucina stessa?

Nei secoli precedenti la gastronomia non aveva niente a che fare con l'estetica perché la sua capacità di significare era ritenuta nulla. I semiologi hanno iniziato, poi, ad analizzare meglio questo problema → si è notato che il senso che diamo alla cucina è cambiato in questi ultimi anni (oggi abbiamo programmi televisivi, le stelle Michelin, competizioni ecc... la cucina è cultura).

Uno dei motivi per cui otteniamo un senso diverso si fonda sulla capacità del cibo di articolare i significati.

Es: la pasta e fagioli è una ricetta presente in tutta Italia. Tuttavia ogni regione ha la propria pasta e fagioli. A livello denotativo sono tutte pasta e fagioli ma a livello connotativo, ognuno di questi piatti rimanda a una regione (abbiamo pasta e fagioli con cozze, pasta e fagioli con crosta di parmigiano, pasta e fagioli con radicchio ecc...).

Es: “compressione di pasta e fagioli” di Bottura in questo “piatto” (che in realtà è un bicchiere) Bottura fa dialogare le grandi cucine europee (ad esempio

possiamo trovare la creme royale di uno chef francese, il quale utilizzava proprio questa crema in alcuni suoi piatti) da un lato, e le cucine delle varie regioni dall'altro (troviamo il radicchio, la crosta di parmigiano ecc...). La compressione di pasta e fagioli è un piatto che parla di pasta e fagioli → quindi troviamo gli stessi meccanismi del linguaggio verbale anche nella gastronomia e “*la compressione di pasta e fagioli*” di Bottura ne è un esempio.



- aria di rosmarino
- crema di fagioli
- maltagliati di parmigiano
- pancetta glassata con aceto balsamico (modenese)
- radicchio trevigiano brasato (veneto)
- creme royale (fois gras, fagioli e cotiche)

Hjelmslev suddivide con confini piuttosto ampi 3 tipologie di segno:

- **Segni** → sono quelli in cui i 2 piani dell'espressione e del contenuto non sono conformi.
- **Simbolo** → sono monoplanari, cioè sono isomorfi alla loro rappresentazione. I piani sono conformi. Nel simbolo questi due piani sono inscindibili. Es: il crocifisso non è un simbolo del cristianesimo; esso è il cristianesimo. Il simbolo è un tipo particolare di segno in cui questo legame tra espressione e contenuto diventa talmente stabile che non si può eliminare.
- **Semisimbolismo** → Es: l'acqua minerale funziona per semisimbolismo. Esistono due tipi di acqua minerale: liscia e gasata. Il problema è qual è il colore della bottiglia di una e quale dell'altra? Il colore dell'acqua minerale viene realizzato su base semisimbolica. In alcuni casi, il colore dell'acqua liscia è rosa mentre quella frizzante è blu, oppure, in alcuni casi, quella liscia è blu e quella frizzante è verde. Questo perché non vi è un legame diretto tra colore, etichetta e il tipo di acqua in quanto non vi è un codice che ci indica come riconoscere il tipo di acqua minerale. Ciò, tuttavia, non impedisce che questa

differenza venga comunicata: sappiamo benissimo che le etichette sono diverse.

Il semisimbolismo funziona mettendo in relazione categorie sul piano dell'espressione con categorie sul piano del contenuto. Ciò lo differenzia dal simbolo in cui i due piani sono, invece, conformi e quindi è isomorfo alla sua rappresentazione. Nel caso delle bottiglie dell'acqua minerale la categoria del piano dell'espressione è il colore.

NB: il colore non ha valore simbolico. Il colore assume un significato solo se si trova all'interno di una struttura. Un colore diventa significante se in relazione ad altri colori. Cioè il rosso diventa significante se c'è il blu ecc...

JAKOBSON

Roman Jakobson è un linguista che scrive intorno gli anni '60, anni in cui si lavorava ai sistemi di telecomunicazione. La comunicazione ai tempi veniva intesa, in senso tecnico, come trasmissione di un segnale.

Due ingegneri, Shannon e Weaver, proposero un loro modello di comunicazione:

emittente → messaggio → destinatario

Il messaggio è un segnale che viene scambiato tra due soggetti: l'emittente e il destinatario.

Jakobson incorpora il modello di Shannon e Weaver ma in più tiene conto di altri elementi: contesto, codice e canale.

codice

contesto

emittente → messaggio → destinatario

canale

La comunicazione è strettamente legata ai contesti. Essi ci danno istruzioni per decodificare i messaggi. Non solo ci mette in guardia su che tipo di comunicazione ci attente ma è anche in grado di influenzare il messaggio. Quindi il contesto è l'ambiente in cui prende luogo la comunicazione.

Jakobson prende in considerazione anche il codice: la comunicazione funziona se vi è un codice condiviso. Inoltre ci deve essere un altro elemento fondamentale: il canale. Ad esempio se non ci fosse l'aria non potremmo sentire ciò che il destinatario dice.

Jakobson afferma che il linguaggio si può focalizzare soltanto su singoli aspetti di questo modello (**funzione del linguaggio**):

- quando la comunicazione si concentra sull'**emittente** siamo in presenza di una comunicazione di tipo **espressivo o emotivo**;
- quando la comunicazione si concentra sul **destinatario** siamo in presenza di una comunicazione di tipo **conativo**;
- la comunicazione più comune è quella di tipo **referenziale**, cioè la comunicazione che ha che fare con la descrizione di una determinata situazione o **contesto**.
- la comunicazione **metalinguistica** è una comunicazione che fa riferimento a un **codice**;
- la comunicazione **poetica** è una comunicazione legata al **messaggio**;
- la comunicazione **fatica** è incentrata sul canale: serve per verificare che il **canale** funzioni e che quindi passi il messaggio.

Quest'ultima è la più importante, è quella che utilizziamo più spesso. Essa non comunica niente, non ha un contenuto informativo ma serve solo per mantere aperto il canale.

Tornando a Hjelmslev:

Quest'idea che esistano delle forme oltre che le sostanze e che queste siano prodotte dalla messa in forma di una materia esistente, comincia a stimolare la riflessione di 3 linguisti: Jakobson, Fant e Hall. Quest'ultimi cominciano a lavorare sulla sonorità delle lingue. Nel mondo esistono 6000 lingue conosciute e tutte queste 6000 lingue hanno un numero di fonemi, cioè dei suoni che consentono alle persone di esprimersi linguisticamente. Si tratta di numeri finiti. Questi suoni in termini di fonemi, cioè la descrizione del modo in cui il suono viene prodotto, vengono studiati dalla **fonetica**.

→
È quella disciplina che si incarica di differenziare i

suoni linguistici a partire dall'articolazione
dell'apparato ortofonatorio che riproduce.

La sostanza dell'espressione è il fonema mentre la materia è la sonorità che noi possiamo produrre attraverso il nostro apparato ortofonatorio.

Il primo libro di fonologia esce nel 1952 → in quegli anni l'idea di alcuni ricercatori era quella di passare dalla fonetica (descrizione del suono attraverso l'apparato ortofonatorio) alla fonologia (descrizione del suono attraverso una serie di parametri

e caratteristiche che consentivano di descrivere ad un ulteriore livello quegli stessi suoni). Tuttavia, riscontrarono che erano sufficienti 12 coppie di tratti per descrivere tutti i suoni di tutte le lingue conosciute. Essi sono astratti nel senso che non sono percepibili immediatamente come i fonemi. Sono i “mattoni” della struttura dei suoni del linguaggio.

Quindi, individuare e descrivere queste 12 coppie di tratti e consentire di riconoscerle, diede vita ad un'altra disciplina: la fonologia.

La **fonetica** studia i suoni delle lingue a partire dai fonemi, cioè dal modo in cui vengono articolati attraverso l'apparato ortofonatorio.

La **fonologia** studia i suoni per i propri linguistici e perviene a 12 coppie di tratti.

Riusciamo a percepire il grave perché c'è un altro

suono che è acuto; percepiamo il suono vocalico

perché c'è un suono diverso ecc...

Non si tratta di elementi puri bensì differenziati.

Lo strumento conoscitivo, il modello concettuale è tanto efficace quanto più si muove verso l'astrazione → riusciamo a spiegare tutti i suoni che si possono produrre linguisticamente prendendo le distanze dal suono linguistico vero e proprio e andando alle radici a quel determinato suono, alle opposizioni che caratterizzano quel determinato suono. Ogni suono descritto da 12 tratti, ogni tratto è una coppia di possibilità. Quanto più vado verso l'astrazione tanto più il mio modello di sonorità diventa efficace.

In sintesi: una descrizione di tipo fonetico è una descrizione fisiologica del modo di produzione del suono (dove va la lingua, come si produce il suono ecc...) → è una descrizione assolutamente concreta. Quindi si scomponete il suono nei suoi elementi caratteristici. Per percepire ad esempio un suono consonantico rispetto a quello non consonantico bisogna rallentare perché non lo percepiamo immediatamente. In questo modo ci stiamo spostando da un livello di fisiologia a un livello più astratto, di natura profonda del suono. Questo spostamento ci porta ad un modello di interpretazione del suono linguistico molto più efficace perché con soltanto 12 coppie di tratti possiamo descrivere milioni di suoni linguistici.

Se qualcuno ritrova le forme del linguaggio in termine di espressione, qualcun altro fa la stessa cosa sul piano del contenuto.

Lo studioso lituano-francese Greimas comincia a concepire l'idea di una **Semantica Strutturale**. Se possiamo pensare in termini di fonemi ed i tratti, possiamo fare la stessa cosa sul piano del contenuto? Sì, possiamo pensare in termini **senemi** (significati) e **semi** (elementi strutturali che producono quei significati). Quindi Greimas lavora sul piano del contenuto e cerca di capire se i sistemi semantici hanno dei meccanismi fondamentali di funzionamento.

Ci sono degli elementi profondi nel nostro stesso modo di pensare e di articolare contenuti e a partire da quegli elementi articoliamo questo modo di pensare. Quindi si è cercato di capire quali meccanismi producono, nel caso della fonologia, i suoni e quali meccanismi ci sono dietro il modo in cui articoliamo dei contenuti e quindi dei pensieri.

A un certo punto viene pubblicato in una lingua comprensibile il libro "Morfologia della fiaba" del russo **Vladimir Propp**.

Storytelling → arte del raccontare storie impiegata come strategia di comunicazione persuasiva.

Da un lato vi è il problema di tipo semiotico, filosofico della semantica strutturale e (ossia il problema delle forme del contenuto) e dall'altro vi è il problema dello storytelling. Tutto ciò si incontra nella "Morfologia della fiaba" di Propp.

Prima della venuta di Propp, l'idea era quella di fissare delle tradizioni orali che si sarebbero perse, trascrivendo i racconti e le storie.

• problema della organizzazione di tutte le fiabe raccolte durante i secoli I due folkloristi Antii Aarne e Stith Thompson producono una classificazione delle fiabe
→ ci sono delle macrotipologie:

1. **fiabe di animali** • selvatici

- selvatici e domestici
- domestici
- uccelli
- pesci
- altri animali e oggetti

2. **fiabe ordinarie** • fiabe di magia

- avversario sovrannaturale
- moglie sovrannaturale
 - aiutante sovrannaturale
- oggetti magici

- poteri e saperi sovrannaturali
- fiabe religiose
- fiabe romantiche
- fiabe dell'orco stupido

3. scherzi e aneddoti • storie stupide

- storie di coppie sposate
- storie di ragazze
- storie di ragazzi
- l'uomo intelligente
- accidenti fortunati
- scherzi a preti etc.
- aneddoti su gruppi di persone (paesani)
- storie di menzogne
- l'uomo stupido

4. fiabe formulari • cumulative

- ritornelli
- altre formule

Ognuna di queste tipologie ha al suo interno diversi tipi per un totale di 2000 tipologie diverse di fiaba. Il problema è che il criterio della divisione non è uniforme.

Es: Se nella fiaba ci sarà sia un orco stupido sia degli animali, in quale tipologia andrà? La stessa fiaba la si può mettere in posti diversi. Aarne e Thompson distinguono tra tipologie, macrotipologie, storie di animali e al loro interno ci sono diversi motivi. Quando dobbiamo classificare, secondo la classificazione di Aarne e Thompson, una fiaba, scopriamo che quest'ultima si caratterizza per moltissimi motivi diversi.

Es: ci sono moltissime versioni di "Cenerentola": abbiamo la versione di Perrault, la versione di Basile, la versione dei fratelli Grimm, una versione egiziana, una versione cinese ecc... In tutte queste versioni possiamo trovare elementi simili e altri totalmente diversi (ad esempio in una di queste versioni Cenerentola uccide la matrigna o non in tutte viene riconosciuta dalla scarpina). Ciò ci dice che fiabe non solo si presentano in punti diversi del pianeta ma alcune caratteristiche di queste fiabe passano da una tradizione all'altra. Per cui la Cenerentola che conosciamo noi oggi è il prodotto di tutte le fiabe di Cenerentola che ci sono state nel corso dei secoli nelle diverse tradizioni.

Il problema della classificazione viene affrontato da Propp con un approccio diverso. Il suo obiettivo era quello di organizzare e classificare un patrimonio piuttosto

contenuto di fiabe, in particolare quelle di magia russa appartenenti alla vastissima collezione del folklorista Afanasiev.

Propp dice che invece di pensare in termini di contenuti già strutturati (tipologie di narrazione o motivi, personaggi ecc..), bisognerebbe pensare in termini di struttura → per farlo bisogna tenere separati gli elementi invarianti dagli elementi variabili. All'interno delle storie vi sono degli elementi che non variano e sono quelli che Propp chiama **funzioni narrative**.



è l'operato di un personaggio determinato dal punto di vista del suo significato per lo svolgimento della vicenda.

Cioè, data la vicenda con un determinato svolgimento, ci sono alcuni personaggi che svolgono determinati ruoli senza i quali la storia non funzionerebbe.

Es: Se non c'è un eroe la storia non può andare avanti. L'eroe è il personaggio chiave che compie una serie di azioni e che serve a mandare avanti la storia. È una figura fondamentale ed è quella che Propp chiamerebbe elemento invariante.

NB: se pensiamo alle storie, però, in termini semplicemente di funzioni narrative e quindi di invarianti, la storia si impoverisce.

Es: Cappuccetto Rosso e Neo di Matrix sono due personaggi molto diversi. A livello percettivo-visivo sono diversi ma questa diversità sta a livello degli elementi variabili, attributi e accessori dei personaggi.

Cappuccetto Rosso e Neo di Matrix hanno certamente degli attributi diversi, cioè visivamente sono caratterizzati in maniera diversa, ma hanno lo stesso ruolo, ossia compiono un'azione senza la quale la storia non andrebbe avanti. Quindi in entrambi i casi si ha un eroe che si sposta da uno spazio ad un altro spazio (Cappuccetto Rosso va a casa di sua nonna, Neo va verso una realtà parallela). Hanno entrambi lo stesso identico ruolo ma che viene ricoperto da personaggi che hanno una copertura figurativa completamente diversa.

Propp distingue, quindi, gli elementi variabili e gli elementi invarianti:

- **elementi variabili** → - gli elementi di raccordo
 - forme di apparizione dei personaggi
 - motivazione delle azioni
 - attributi e accessori dei personaggi
- **elementi invarianti** → funzioni narrative

(= operato dei personaggi dal punto di vista del proseguimento della vicenda).

Propp elabora 31 funzioni narrative sul suo corpus (insieme coerente di testi → in Propp erano le fiabe di magia raccolte dal folklorista Afanasiev). Le **funzioni narrative** individuano degli snodi fondamentali di ogni narrazione:

1° snodo → **situazione iniziale**: una storia nasce nel momento in cui una situazione iniziale di equilibrio viene turbata. Fa parte della struttura della narrazione un inizio di stabilità.

2° snodo → **funzione d'esordio**: può prendere varie forme, cioè ci può essere un allontanamento, un divieto, un'infrazione, un'investigazione dell'antagonista ecc...

3° snodo → **danneggiamento o mancanza**: una narrazione comincia quando una situazione di equilibrio si perde e non è più in equilibrio. E a quel punto comincia la missione dell'eroe. Il danneggiamento può essere il rapimento di qualcuno, la distruzione di qualcosa ecc...

Può essere: una mediazione, una partenza, una prima funzione del donatore, la reazione dell'eroe, una fornitura, un trasferimento, una lotta ecc.. La narrazione conduce ad uno scontro fra forze che si oppongono per determinati valori che attribuiscono a determinate cose.

4° snodo → **rimozione della mancanza del danno**: l'eroe riconquista ciò che gli mancava. Questa rimozione della mancanza prosegue con le funzioni finali.

5° snodo → **funzioni finali**: esse sono l'arrivo in incognito, le pretese infondate del falso eroe, l'adempimento del compito, l'identificazione dell'eroe. L'eroe molto spesso arriva in incognito e poi si deve identificare (l'identificazione è il momento cruciale).

6° snodo → **Nozze**: in generale le nozze sono un momento ulteriore in cui l'eroe viene riconosciuto come tale. Il momento delle nozze , quindi, è la sanzione sociale dell'operato dell'eroe.

Propp, accanto alle funzioni narrative, riconosce ciò che lui chiama **sfere d'azione**. Non tutti i personaggi hanno lo stesso ruolo all'interno del racconto; esistono migliaia di personaggi ma non tutti hanno un ruolo. Spesso aiutano a caratterizzare una situazione ma non sono in sé indispensabili.

Dal punto di vista dei protagonisti, gli elementi invarianti sono le sfere d'azione che sono:

- Eroe
- Antagonista
- Donatore
- Aiutante
- Principessa o re
- Mandante
- Falso eroe

Propp presenta una visione del racconto realizzata a fini classificatori → si analizzano le fiabe sulla base della struttura narrativa che ciascuna ha perché non tutti questi momenti devono essere necessariamente presenti: in una storia ci sarà l'arrivo in incognito, in un'altra no, oppure in una storia ci sarà un donatore e in un'altra invece ci sarà un mandante.

A partire da quest'idea di struttura fondamentale si organizza la narrazione, la si classifica sulla base della struttura profonda e poi si considerano gli elementi variabili. Questa struttura è una struttura che ritorna in tutte le narrazioni. Essa continua ad essere sempre una struttura che si ripete, cioè la struttura di Propp è una invariante che si dà sul piano del contenuto e non sul piano dell'espressione. Tutto ciò ci riconduce al discorso che facevamo prima: cercavamo di fare ciò che Jakobson faceva sul piano dell'espressione, ma sul piano del contenuto distinguendo senemi e semi. Ma questi semi, questi nuclei di contenuto, cosa sono? Sono elementi che significano una determinata cosa o sono strutture caratteristiche? Bisogna vederli in termini di articolazione di senso.

Questo è il funzionamento delle storie. Quindi se noi con storytelling intendiamo il modo in cui si costruiscono e funzionano le storie, cioè la capacità dell'uomo di raccontare storie, questa capacità ha che vedere con questo sistema indipendentemente dal fine strategico.

Ma come si analizza una fiaba? Marrone analizza una fiaba russa, "la regina liutista", che però non è stata presa in considerazione nell'analisi di Vladimir Propp.

La morale di questa favola ha che vedere con il genere, dietro vi è uno scontro tra il genere maschile e quello femminile e questo scontro viene evidenziato dal modo in cui viene concepita questa struttura narrativa. Un'altra caratteristica è quella del raddoppiamento dei piani narrativi: da un lato vi è l'essere e dall'altro lato vi è l'apparire. Inoltre, lo stesso personaggio copre più ruoli narrativi: la regina-liutista non è semplicemente la consorte del re ma è anche l'eroe della storia. Inizialmente viene privata del marito (quando questo viene rapito), successivamente lo va a riprendere e, quando si manifesterà lo smascheramento dell'eroe, viene identificata come il liutista che ha salvato il re e quindi l'eroe della storia. Trattandosi di una fiaba di costume, l'oggetto magico è sostituito dal liuto ed è il mezzo attraverso il quale il soggetto riesce a ottenere il suo obiettivo. C'è sempre il momento in cui il soggetto acquisisce lo strumento che gli servirà per sconfiggere il nemico e in questo caso la regina-liutista sconfigge il nemico tramite la musica creata dallo strumento, cioè il liuto. Questo momento è quello che Propp chiamava **fornitura**. Vi è, poi, la funzione partenza, successivamente abbiamo il danneggiamento seguito dal travestimento della regina e in fine l'azione fornitura. A questo punto la regina diviene l'eroe della storia, un eroe che supera 3 prove:

- **Prova Qualificante** → è quella legata alla fornitura , cioè al saper suonare il liuto.
- **Prova Decisiva** → è lo scontro col nemico, si ha quindi quando la regina, attraverso l'arma ingannatrice (il liuto), riesce ad incantare il re malvagio. Grazie a questa prova decisiva, e quindi alla Lotta, la regina ottiene la Vittoria e ripara al Danneggiamento.
- **Prova Glorificante** → è lo smascheramento e l'identificazione dell'eroe, quindi la prova finale in cui la regina viene ricompensata.

Da un lato abbiamo quindi una storia che ha un andamento circolare (parte da uno stato di equilibrio e ricopre uno stato di equilibrio; la storia circolare corrisponde alla rimozione della Mancanza) e dall'altro lato abbiamo una storia lineare (relativa alla completa trasformazione dell'Eroe) con una serie di fatti che si susseguono nel tempo e che sono raccontati in un determinato ordine è la differenza tra fabula (la sequenza degli eventi così come si succedono temporalmente) e intreccio (come questi eventi ci vengono presentati).

È interessante notare come la regina non si riveli subito: non appena la reginaliutista arriva a casa non rivela subito la sua identità, cioè l'Eroe deve essere riconosciuto ancora come tale. Ma perché non lo fa subito? Perché se si fosse rivelata durante il viaggio non avrebbe ottenuto la metà del reame. Il momento della Prova Glorificante non sarebbe stato altrettanto interessante. Quindi la regina non dice nulla, ritorna al

palazzo dove viene accusata dal re di non aver fatto nulla e nel momento in cui il re promette la metà del regno (momento delle Nozze) a colui che l'ha salvato, la regina si svela essere l'Eroe.

La Rimozione della Mancanza non è il momento finale, non è il momento in cui la regina riprende il re, ma la storia finisce successivamente, quando vi è lo Smascheramento dell'Eroe e una forma di Nozze.

Come si può notare la struttura narrativa è esattamente quella descritta da Propp.

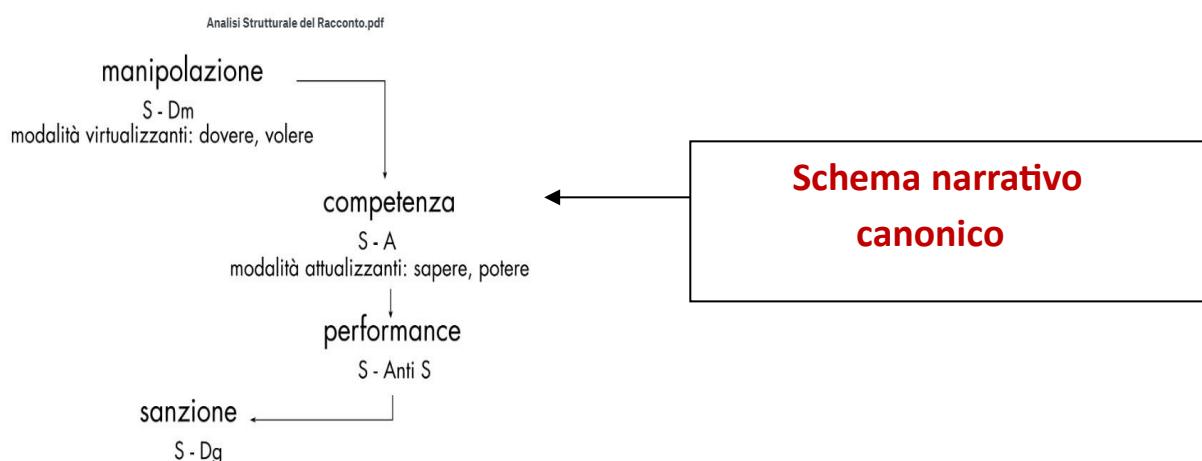
Greimas, a partire dalle 31 funzioni di Propp, propone di semplificare ulteriormente la struttura narrativa fondamentale → secondo Greimas in realtà i momenti fondamentali di ogni narrazione sono 4:

- 2 momenti cognitivi → - manipolazione
- sanzione

sono due momenti in cui l'azione non è fisica ma è mentale. La **manipolazione** è il momento in cui l'Eroe decide di entrare in azione, cioè il momento in cui il soggetto inscrive un valore nell'oggetto. La **sanzione** è il momento finale, il momento delle Nozze.

- 2 momenti pragmatici → - competenza
- performance

Nella **competenza** il soggetto acquisisce una possibilità di agire. La **performance** è il momento dell'azione reale.



Lo schema narrativa canonico semplifica riprendendo le fasi delle 31 funzioni di Propp. Un momento viene presupposto dalla narrazione, cioè il momento dell'equilibrio iniziale e il momento del danneggiamento. Non c'è storia se non c'è

prima una fase di equilibrio che poi viene rotta da qualcuno o da qualcosa (Danneggiamento) → non c'è storia se non c'è una rottura dell'equilibrio.

Nello schema possiamo notare dei segnetti che servono ad identificare quelle azioni fondamentali che sono la congiunzione e la disgiunzione → la storia sarà orientata a realizzare nuovamente un congiungimento: quindi il danneggiamento iniziale è un disgiungimento che poi viene risolto.

Quindi, questi segnetti (S - Dm, S – A, S – Anti S, S – Dg) sono il modo di indicare gli **"attanti"**, cioè delle figure profonde della narrazione che si ispirano alla sfere d'azione e senza le quali l'azione non si produrrebbe.

Es: Cappuccetto Rosso e Neo di Matrix sono due attori diversi ma sono lo stesso attante, cioè sono entrambi degli eroi.

Ciò che risulta importante è il saper distinguere la funzione attanziale e la copertura figurativa. La prima è il ruolo che quel personaggio assume all'interno della narrazione, la seconda è come si presenta, cioè le strutture variabili.

Uno degli attanti è quello che Propp chiamava Eroe e quello che Greimas chiama **Soggetto Operatore** (SO).

Nella semiotica di Greimas, la presenza del Soggetto implica necessariamente un altro elemento che chiamiamo Oggetto di valore. È importante per il Soggetto, o perché gli permette di essere felice, di raggiungere il suo scopo o perché, al contrario, lo rende infelice e deve liberarsene o fuggire da esso.

Quando il Soggetto ha il suo Oggetto di valore si dice che Soggetto (S) e Oggetto (O) sono congiunti.



S (soggetto) \cap (congiunto) O (con oggetto di valore)

Quando il Soggetto non ha il suo Oggetto di valore si dice che Soggetto (S) e Oggetto (O) sono disgiunti.



S (soggetto) U (disgiunto) O (oggetto di valore)

Es: Ne "la regina liutista", la regina (il soggetto di stato) è congiunta (\cap) con il re (oggetto di valore).

Ad un certo punto il re va nella terra maledetta e la regina è disgiunta (U) dal re. Dopo di che sempre la regina (soggetto operatore) va a riprendere il re (oggetto di valore).

Quindi in questo caso il soggetto di stato e il soggetto operatore coincidono.
→ uno stesso attore può assumere su di se il ruolo di molteplici attanti.

La manipolazione è il momento in cui il soggetto operatore riceve da un altro attante (destinante manipolatore) un sistema di valori.

Una narrazione si produce solo ed esclusivamente nel momento in cui si pone un oggetto di valore.

Manipolazione → S – Dm (Soggetto operatore – Destinante manipolatore)

Competenza → S – A (soggetto operatore – aiutante)

Performance → S – Anti S (Soggetto operatore – anti soggetto operatore)

Sanzione → S – Dg (Soggetto operatore - Destinante giudicatore)

In questa struttura la novità rispetto a Propp, sta nella presenza di un destinante manipolatore e un destinante giudicatore. Questi attanti sono delle forze profonde della narrazione che hanno che vedere con i sistemi di valore. Le narrazioni si fondano su quest'ultimi, quindi articolare narrazioni significa sempre articolare sistemi di valori.

NOTE DA AGGIUNGERE:

L'obiettivo è quello di vedere se esistono delle strutture profonde che governano i fenomeni di significazione in generale, non solo quelli narrativi (fiaba, romanza) ma anche quelli che non hanno nulla che fare con le narrazioni (packaging, fotografia, cibo ecc...).

3 elementi fondamentali in una narrazione:

- le fasi (31 funzioni di Propp)
- l'ordine delle fasi
- le sfere d'azione → distinguere tra personaggi (che hanno una determinata copertura figurativa), gli attori, e gli attanti.

↓
figure profonde della narrazione che si
definiscono sintatticamente e non come attori.

Quindi Cappuccetto Rosso e Neo, dal punto di vista ATTANZIALE, sono due soggetti operatori → l'Eroe è una figura sintattica del racconto che viene impersonato da un soggetto che ha delle sue determinate caratteristiche.

Perché differenziare gli attanti dagli attori? Perché:

1. Le forze profonde del racconto non sono necessariamente umane;

Ci sono dei racconti in cui delle forze profonde della narrazione sono degli oggetti

Es: L'anello de "Il signore degli anelli";

2. Il rapporto fra tanti attori può essere molto complesso: tanti attori possono agire come un solo attante.

Es: una folla → è un attante collettivo che si comporta in maniera diversa rispetto a tutti gli attori che la compongono.

Lo schema narrativo canonico:

Con lo schema narrativo canonico (che è una delle strutture fondamentali della semiotica) Greimas riduce il lavoro di Propp individuando 4 momenti caratterizzanti una narrazione: • manipolazione

- competenza
- performance
- sanzione

Tra questi momenti ne manca uno importante: il danneggiamento. Greimas dà per scontato che la storia cominci dopo il danneggiamento che si ha dopo il momento di equilibrio.

Inizialmente il soggetto di stato è congiunto con l'oggetto di valore (il re ha come oggetto di valore la propria figlia). Successivamente vi è il danneggiamento: il soggetto di stato viene disgiunto dall'oggetto di valore (il re è privato della propria figlia la quale viene rapita). A questo punto la narrazione ha inizio.

Il soggetto operatore è l'Eroe il quale entra in relazione, durante il momento della manipolazione, con un destinante manipolatore. Quest'ultimo è un attante che "manipola" il soggetto. Per manipolazione si intende il fatto che il destinante è colui il quale inscrive un valore nell'oggetto di valore. Perché il soggetto operatore entri in azione si deve avere un motivo che è legato al valore dell'oggetto di valore. Che cosa presuppone il fatto che ci sia un destinante manipolatore? Presuppone ul fatto che l'oggetto di valore non abbia un valore intrinseco, un valore di per sé, perché per il soggetto di stato l'oggetto di valore ha un determinato valore, per il soggetto operatore avrà un valore diverso.

Es: il re (soggetto di stato) vorrebbe di nuovo sua figlia che era stata rapita (oggetto di valore) perché la ama. Ma il principe (soggetto operatore) vuole riprendere la principessa (oggetto di valore) per un altro motivo: per una ricompensa o per obbligo.

Gli oggetti di valore, in generale, non hanno un valore di per sé ma acquisiscono un valore all'interno di una narrazione e grazie a un destinante manipolatore. Qual è il

discorso sociale che ha un valore che si comporta come destinante manipolatore? La pubblicità. Essa inscrive un valore negli oggetti.

Il momento della manipolazione è il momento di passaggio delle **modalità virtualizzanti**. L'idea di "modalità" viene dai verbi modali (o servili), cioè quei verbi che insieme ad altri producono dei significati ben precisi → sono i verbi: potere, volere e dovere. Essi funzionano soprattutto insieme a due verbi: fare ed essere. Nella manipolazione il soggetto acquisisce modalità virtualizzanti che sono di due tipi: il **dovere** e il **volere** → il soggetto persegue un oggetto di valore o per una forma di volere o per una forma di dovere. La pubblicità gioca moltissimo su questo.

Si dice che il destinante manipolatore sia un'istanza trascendente perché porta all'interno della narrazione un determinato sistema di valori che ha una matrice sociale. Quindi il sistema dei valori cui guarda una narrazione è un sistema di valori di tipo sociale (es: ambientalismo; amicizia; rapporti umani e internazionali).

Lo scontro fra le due forze opposte non si ha subito perché prima vi è una lunga e complessa fase che è quella della competenza. Durante questa fase il soggetto operatore (So) acquisisce la competenza, il saper fare o il poter fare, per poter entrare in azione.

La narrazione è per moltissimo tempo la ricerca di informazioni, strumenti, conoscenze ecc...

La competenza è la fase in cui entrano in relazione il soggetto operatore e l'aiutante. Quest'ultimo è un attante e può essere o una persona che ad esempio dà un'informazione al soggetto, o può essere anche un oggetto. Quindi la storia consiste nell'acquisire quell'aiutante.

Le modalità della competenza sono il **sapere** e il **potere** e sono delle **modalità attualizzanti**. Ciò è legato alle capacità di agire.

La performance è il momento in cui il soggetto si scontra con il cattivo: è il momento della Lotta. Durante questa fase subentra un altro attante cioè l'Anti-soggetto. Soggetto e Anti-soggetto si scontrano per lo stesso oggetto di valore ma per motivi diversi (il conflitto nasce quando soggetto e anti-soggetto condividono lo stesso oggetto di valore). Il soggetto agisce in base al valore che percepisce e non al valore che è.

Ogni racconto contiene dentro di sé un Anti-racconto, cioè la storia del cattivo dal punto di vista del cattivo.

La performance evidenzia uno sdoppiamento di racconto.

Il momento della sanzione è il corrispettivo delle Nozze. In questa si torna ad un momento cognitivo, cioè un momento che ha che fare con i sistemi di valori. Il racconto è sempre un'articolazione di valori: prende sistemi di valori e li restituisce. Il racconto è qualcosa che produce effetti sociali che esistono nella dimensione dei valori. Le Nozze ci ricordano che il destinante, in quanto figura trascendente della narrazione, ritorna alla fine perché il modo in cui la narrazione ha articolato determinati valori viene riofferto al giudizio sociale.

I sistemi di valori (o assiologia) costituiscono elementi che possono essere positivi o negativi. Questa assiologia viene presupposta dalla narrazione, e quindi definita dal destinante manipolatore, ma poi, nella fase finale del racconto, viene sancita dal destinante giudicatore. Quindi si sancisce l'operato dell'Eroe rispetto al sistema di valori → l'Eroe è rimasto coerente con il sistema di valori iniziale oppure no?

In una narrazione ci possono essere due oggetti:

1. Oggetto di valore di base → è quello intorno al quale narrazione ruota ed è quello rispetto al quale i soggetti sono chiamati in causa: il soggetto operatore agisce in funzione dell'oggetto di valore di base. È oggetto di valore del soggetto e dell'antisoggetto ed è oggetto a sua volta della manipolazione iniziale.
2. Oggetto di valore d'uso → corrisponde all'Aiutante. È quell'oggetto di valore di cui si serve il soggetto operatore per arrivare all'oggetto di valore di base.

Tale differenza tra questi due oggetti è fondamentale quando si parla di pubblicità.

LÈVI-STRAUSS E IL MITO

L'idea che le narrazioni condividano una struttura profonda e che questa struttura sia trasversale ai vari tipi di narrazione è al fondamento del lavoro che fa LéviStrauss sul Mito.

Il Mito è una storia un po' particolare. **Lévi-Strauss** per un lunghissimo tempo ha studiato le mitologie di varie culture con un taglio comparativo. Il suo obiettivo era quello di vedere che rapporto c'è tra i vari miti delle varie culture. Egli individua due caratteristiche dei Miti:

- **resistono nel tempo** → si raccontano per generazioni. Queste storie sono il patrimonio mitologico di una cultura.
- **si ritrovano simili nello spazio** → i miti di culture diverse che non si sono mai incontrate si somigliano. Questo perché hanno una struttura comune che consiste in alcuni snodi della narrazione (ad esempio nel riscatto sociale come in Cenerentola).

I miti sono delle storie che hanno un valore interculturale che evidentemente è rilevante. Ma che caratteristiche ha il mito? Da che punto di vista lo si studia? Dato il patrimonio mitologico delle varie culture, le spiegazioni di questo fenomeno possono essere diverse. Si possono leggere questa trasversalità del mito in modi diversi. Dentro questi miti ci sono da un lato questioni fondamentali (il mito ruota a questioni fondamentali come la vita e la morte, la moralità, la giustizia, il rapporto con i genitori ecc...) e dall'altro lato il problema della comprensione di alcuni fenomeni (alcune storie mitologiche nascono per spiegare i fenomeni naturali: ad esempio perché sorge il sole). Quindi ci sono molti modi di studiare il mito. LéviStrauss sottolinea come lo psicologo Jung pensasse la mitochesi (la produzione dei miti) a partire da archetipi → sosteneva che il mito fosse un particolare tipo di storia che ci consente di individuare delle questioni archetipiche problematiche che fanno parte della natura umana stessa.

I filologi sono coloro i quali analizzano i miti rispetto alla loro produzione e alla loro trasformazione nel tempo. Egli può risalire alle origini del mito.

Es: tra le varie versione del **Mito di Edipo** quelle trovate e quelle perdute i filologi cercano la più antica versione possibile di Edipo (la prima) e non appena la trovano cominciano a tracciare la differenziazione di queste narrazioni nel tempo.

Lévi-Strauss fa il lavoro esattamente opposto a quello dei filologi. Egli sostiene che **a caratterizzare il mito non è il racconto ma la struttura**. I filologi escludono dal mito di Edipo il complesso di Edipo. Esso tratta il problema del rapporto tra genitori e figli. Nella storia di Edipo, il padre riceve una profezia secondo la quale il figlio che nascerà, cioè Edipo, lo ucciderà (conflitto con lo stesso sesso) e giacerà con la sua stessa madre. Egli, alla sua nascita, verrà allontanato dai genitori e ad un certo punto della storia ritorna a Tebe dove, senza riconoscerlo, ucciderà suo padre. In seguito il suo fratellastro promette il regno e sua madre alla persona che avesse liberato la città di Tebe dal gioco della sfinge e in questo momento della storia Edipo riesce a vincere la Sfinge e finisce per giacere con la propria madre.

Il complesso di Edipo di Freud ha un forte riferimento alla storia di Edipo. Non sono uguali perché Freud prende dal Mito di Edipo ciò che gli serve in termini psicologici e

psicanalitici. L'idea di Lévi-Strauss è che il mito, essendo la struttura di una storia, sia il prodotto di tutte le sue varianti → il mito è tale proprio perché è una struttura che può essere riadattata, trasformata e tradotta in momenti e in questioni diverse. *Non contano gli elementi accessori ma conta la struttura.*

Quindi l'idea di Lévi-Strauss è quella di analizzare il mito in un modo molto simile a quello che fa Propp con le narrazioni.

Lévi-Strauss prende in considerazione l'idea di spezzettare la narrazione (egli dice di trasformare la narrazione in tante schede ognuna con un determinato fatto) e confrontare e ordinare queste cose. Scopriamo ad esempio abbiamo delle forme di parentela da un lato sopravvalutata (Edipo che sposa sua madre) e dall'altro sottovalutata (Edipo che uccide il padre).

Questa analisi che fa Lévi-Strauss ci fa capire che ci sono una serie di elementi e dimensioni che ritornano nelle varie narrazioni dell'Edipo.

Tutti i miti hanno lo stesso valore perché essi condividono una struttura narrativa simile. Essi, quindi, condividono la durata nel tempo e la trasversalità tra le culture. È la dimostrazione del fatto che il mito articola questioni che sono problematiche per la natura umana indipendentemente dalla quale cultura sia quell'argomento pertinente. *Lo stesso Lévi-Strauss afferma che <la sostanza del mito non sta né nello stile, né nel modo di narrazione, né nella sintassi, ma nella storia che vi è raccontata>. Con storia intende <ciò che rimane quando tutte le possibili versioni sono state raccontare>*. Il mito di Edipo, allora, terrà insieme con pari dignità tanto le fonti greche quanto le rielaborazioni a sfondo psicoanalitico di Freud → non c'è una versione autentica.

Questa idea è importantissima non solo perché ci dimostra il valore di questo genere di approccio alla narrazione ma anche perché ci dimostra che la contemporaneità continua a produrre miti.

Es: se “il complesso di Edipo” e la più antica narrazione di Edipo hanno lo stesso valore è perché hanno una struttura comune che non cambia nel tempo.

Il mito è continuamente in trasformazione.

Lévi-Strauss afferma che il mito si riproduce sempre. Le versioni contemporanee alternative di un mito non sono mai dei tradimenti → la trasformazione fa parte del mito non è qualcosa che sta fuori.

Es: la struttura del mito di Edipo portata nei fumetti vale esattamente quanto il testo greco perché condividono la stessa struttura.

NB: Per Lévi-Strauss il mito è l'insieme delle sue traduzioni e non solo è trasversale alle culture ma non ha un origine se non nella natura umana. Invece l'idea del mito alla tedesca (dell'epoca che va dal 36 in poi) era esattamente opposta, cioè era quella di trovare le radici del mito (che erano quelle uniche del mito tedesco) che arrivavano fino al popolo contemporaneo.

Lévi-Strauss studia i miti alla maniera dei linguisti strutturalisti. La sua idea è quella di ripensare lo studio del mito con una **prospettiva strutturalista saussuriana** → nel mito si hanno tanti atti individuali di linguaggio (analoghi alle parole) che sono le tante versioni del mito. Ma tutte queste versioni hanno dietro una langue, cioè una struttura comune che fa sì che si moltiplichino. Saussure ha mostrato che la langue appartiene all'ambito di un tempo reversibile mentre le parole a quello d'un tempo irreversibile. Anche il mito si definisce in base a un sistema temporale: un mito si avvicina sempre ad avvenimenti passati. Ma il valore intrinseco attribuito al mito dipende dal fatto che questi avvenimenti, che si ritiene debbano svolgersi in un momento preciso del tempo, formano anche una struttura permanente.

Quest'ultima si riferisce simultaneamente al passato, al presente e al futuro.

Lévi-Strauss per fare un esempio prende come riferimento la rivoluzione francese → essa è un mito nel senso che in quanto movimento rivoluzionario ritorna continuamente, cioè esistono delle rivoluzioni che hanno la stessa struttura (langue della rivoluzione francese). È una sequenza di avvenimenti passati ma permette anche di interpretare la struttura sociale della Francia odierna, gli antagonismi che vi si manifestano ed intravvedere i lineamenti dell'evoluzione futura.

Lo stesso Lévi-Strauss afferma che < la sostanza del mito non sta né nello stile, né nel modo di narrazione, né nella sintassi, ma nella storia che vi è raccontata >. Con storia intende < ciò che rimane quando tutte le possibili versioni sono state raccontate >.

LA GRAMMATICA NARRATIVA: UNITÀ E LIVELLI

Come funziona la narrazione? Come si struttura? Essa si struttura intorno alla fasi che lo schema narrativo canonico evidenzia. Queste fasi non solo le usiamo per analizzare il proracconto ma le possiamo riconoscere in particolari forme di racconto come nelle pubblicità. Nel caso della pubblicità, questo schema narrativo canonico ci può portare ad individuare delle microstrategie.

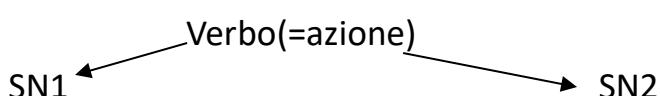
Questa struttura narrativa elementare non solo si applica a cose che non sono necessariamente narrazioni ma può anche avere un valore di tipo strategico.

La significazione funziona a strati → ci sono degli strati di superficie che noi percepiamo e poi la struttura di significazione ha un livello interiore. L'idea di Greimas è proprio quella che il senso si generi per livelli successivi. Quando LéviStrauss parla di terzo livello vuole dire che il mito può essere analizzato a più livelli di pertinenza: il primo livello è quello più evidente, il secondo corrisponde ad una storia che utilizza determinati personaggi e determinati eventi che sono simili ad altre storie e il terzo è un livello più astratto (ad esempio leggendo il mito di Edipo non percepiamo subito che ci sono forme di parentela sopravvalutate e sottovalutate).

L'idea di Greimas era quella di pensare che si possano riscontrare e rintracciare delle strutture narrative che sono soggiacenti a forme di comunicazione molto diverse (non solo comunicazioni diverse ma anche culture diverse). Pensare un livello profondo della comunicazione in cui risiedono le strutture narrative significa andare oltre i limiti di diverse discipline: oltre le divisioni culturali, oltre le differenze fra i linguaggi (io posso significare un mito e lo stesso mito lo posso significare in molti linguaggi diversi), oltre i generi letterari e oltre la frase. I linguaggi diversi possono articolare discorsi che hanno strutture analoghe (l'abilità di una pubblicità sta nel raccontare la stessa storia visivamente e verbalmente e quindi di costruire delle strutture analoghe).

Bisogna fare una distinzione tra strutture linguistiche e strutture narrative. Ci sono diversi livelli linguistici a cui si aggiungono diversi livelli narrativi. Ci sono strutture narrative superficiali (quelle che Propp chiamava strutture antropomorfe che hanno che fare con gli elementi variabili) e strutture narrative profonde (che sono più astratte nel senso che sono meno percepibili).

L'idea di Greimas è quella di pensare non in termini linguistici classici di soggetto e predicato ma pensare a partire dall'azione, dal verbo. Lo schema narrativo è tutto improntato sull'**azione** anche se sono azioni di due tipi diversi. Ci sono azioni di tipo cognitivo (manipolazione e sanzione) e azioni di tipo pragmatico (competenza e performance). Ma il nucleo fondamentale nella struttura narrativa è proprio l'agire. Narrazione → sequenza di azioni che compongono gli attanti.



soggetto nominale
(=attante)

soggetto nominale
(=attante)

Greimas rintracciava il funzionamento delle strutture profonde facendo lo stesso lavoro che faceva la matematica. Utilizza, infatti, una terminologia che è molto vicina a quella della matematica. Un enunciato narrativo è una funzione che ha come argomento 2 attanti (A1 e A2). Quindi l'enunciato narrativo è una funzione che mette il collegamento 2 attanti.

↓

EN (enunciato narrativo) = f (funzione) (A1;A2)

non sono personaggi ma

forze profonde della narrazione.

Gli enunciati possono essere di 2 tipi a seconda della natura della funzione:

1. Funzione legata al fare produce **enunciati narrativi**
 2. Funzione legata all'essere produce **enunciati qualificativi**

Bisogna però distinguere un **fare attivo** da un **fare comunicativo**:

Il fare **attivo** stabilisce relazioni fra due tipi di attanti di cui uno è chiamato Soggetto e un altro Oggetto.

Il fare **comunicativo** stabilisce relazione fra tre attanti: Destinatore, Destinatario e Oggetto.

Il fare comunicativo è quello del destinante manipolatore. Quest'ultimo inscrive un determina valore nell'oggetto di valore per un Soggetto di Stato. Ma come fa questa azione? Comunicando. Quindi, il destinante manipolatore trasforma il soggetto in soggetto operatore attraverso un fare comunicativo.

Il fare comunicativo è legato ad una relazione tra destinatore (o destinante) e destinatario. Cioè il fare comunicativo presuppone un emittente e un destinatario che all'interno della funzione comunicativa (di tipo manipolativo) sono un destinante e un destinatario.

Una performance presuppone:

- una funzione di confronto.

EN1 = f confronto (S vs Anti-S)

-una **funzione di vittoria** dove il Soggetto prevale sull'Anti-soggetto.

EN2 = f vittoria (S Anti-S)

- una **funzione di trasferimento** legata all'oggetto di valore: il Soggetto riprende l'oggetto di valore dall'Anti-soggetto.

EN3 = f trasferimento (Anti-S O S)

Il momento della performance è, quindi, costituito da 3 enunciati diversi (confronto, vittoria e trasferimento) e possono essere rappresentati graficamente o simbolicamente attraverso una scrittura che evidenzia che c'è una funzione dietro.

Gli enunciati narrativi si presentano in sequenza:

EN1 (confronto) → **EN2** (vittoria) → **EN2** (trasferimento) ed ogni enunciato finisce per implicare quello precedente:

EN3 ⊣ EN2 ⊣ EN1

Es: la sequenza logica è così costante anche se non abbiamo visto la prima mezz'ora di film possiamo presupporre che sia successa quella determinata cosa, anche se non sappiamo cosa sia successo prima.

Le narrazioni sono sempre strutture polemiche → lo scontro tra soggetto e Antisoggetto è un incontro da sistemi di valori. Se c'è un destinatore (società di origine cui appartiene l'oggetto di valore) c'è anche un anti-destinatore (società che cerca di appropriarsi dell'oggetto di valore inscrivendo in esso dei valori che sono diversi da quelli della società di origine).

Esistono enunciati narrativi che rendono conto del trasferimento di oggetti di volere in cui hanno un ruolo altri attanti:

- **D1 Destinatore** (o destinante), la società di origine cui appartiene l'oggetto di valore
- **Anti-Destinatore** (o anti-destinante), la società che cerca di appropriarsi dell'oggetto di valore
- **D2 Destinatario** (o soggetto operatore), soggetto incaricato di recuperare l'oggetto di valore
- **Anti-Destinatario** (o anti-soggetto), il traditore incaricato di appropriarsene per se stesso o per la società nemica
- **O Oggetto di valore**

Esistono 4 forme di trasferimento:

EN1 = f trasferimento (Destinante O Anti-destinatario)

EN2 = f trasferimento (Anti-destinatario O Anti-destinatore)

EN3 = f trasferimento (Anti-destinatore O Destinatario) EN4 =
f trasferimento (Destinatario O Destinante)

Dietro una narrazione ci sono sempre degli scontri di sistemi di valore.

PERCORSO GENERATIVO DEL SENSO (GREIMAS)

- strutture testuali → semiotiche specifiche
- strutture discorsive → attori, spazi e tempi; temi e figure
- Enunciazione
- strutture narrative → sono la struttura più profonda nella generazione del senso.
si trovano lo schema narrativo canonico, i PN (programmi
narrativi, cioè la concretizzazione della funzione narrativa)
valori e modalità (il valore non intrinseco dell'oggetto di
valore e le modalità attualizzanti e virtualizzanti).

IL QUADRATO SEMIOTICO

Saussure diceva che il valore del segno si dà sempre per differenza. La significazione infatti è legata al sistema di differenze.

Il quadrato semiotico serve ad articolare dei sistemi di varie differenza . Siamo ad un livello molto profondo della significazione, cioè al livello fondamentale di LéviStrauss in cui si può cogliere la differenza tra **narrazione** e **narratività**. La prima sono racconti che si presentano come tali (es: una fiaba) mentre la seconda è un principio esplicativo cioè è l'idea per cui i fenomeni di significazione hanno una struttura che mima quella della narrazione. La narratività è il processo di trasformazione.

Quest'ultimo ha che fare con l'articolazione del senso.

Il quadrato semiotico è la rappresentazione visiva dell'articolazione logica di una categoria semantica qualunque.

Una **categoria semantica** si presenta sotto forma di due termini che sono fra di loro in una relazione oppositiva. Hanno, cioè, proprietà tra loro opposte.

A vs non –A

Es: Maschio e femmina sono due semi che hanno proprietà fra loro opposte. Quindi la sessualità è intrinsecamente una categoria semantica. Il senso di ciascuno di questi elementi si costruisce in funzione dell'altro. Le categorie semantiche sono

fondamento della significazione, cioè la categoria semantica è un modello di differenza elementare.

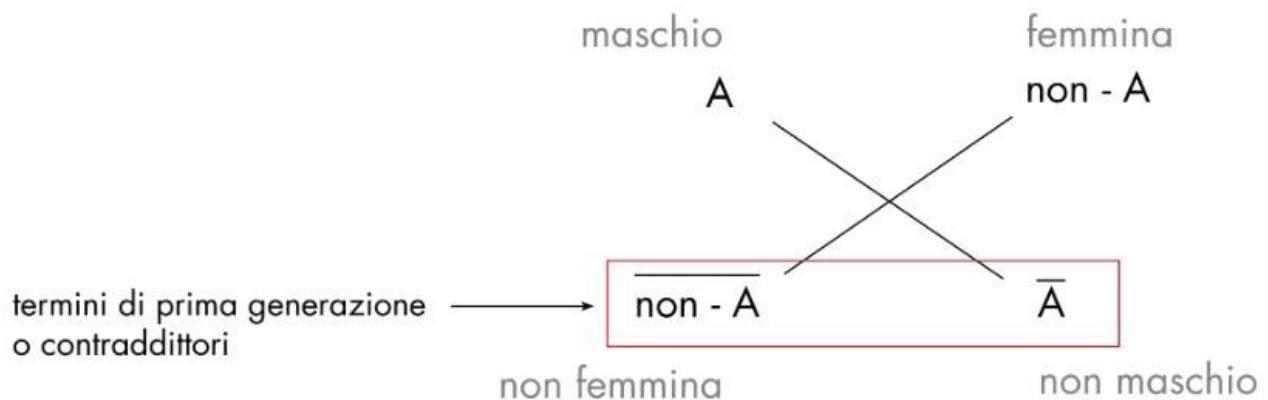
Le grandi narrazioni si basano su categorie semantiche. Ad esempio l'Odissea è un'enorme articolazione di una categoria semantica precisa: l'opposizione tra familiare ed estraneo. Oppure Matrix ha come categoria semantica l'opposizione tra virtuale e realtà.

La differenza è il nucleo fondamentale della significazione e le grandi narrazioni articolano questo tipo di differenza. Il problema è che la categoria semantica non basta a definire le posizioni logiche di un sistema di differenza.

maschile vs femminile

Esistono però altre posizioni logiche che sono: non maschile e non femminile. Non possiamo pensare soltanto in termini categoriali perché ognuno di questi elementi di questa categoria può essere negato. Questi termini sono quelli che Greimas chiamava termini di prima generazione.

Data una categoria semantica costituita da due termini che hanno proprietà fra loro opposte (opposizioni qualitative), è sempre possibile generare altri due termini che sono in una relazione di opposizione privativa con i termini di una categoria semantica. Questi due termini sono i cosiddetti **termini di prima generazione** o termini **subcontrari**.



Il quadrato semiotico è la rappresentazione visiva dell'articolazione logica di una qualunque categoria semantica che non è fatta da due termini ma da 4.

Il fatto di avere come opposizione logica “maschile e femminile” implica il fatto che sia possibile pensare ad un “non maschile e non femminile”. In questo modo si completa la struttura logica della sessualità.

Guardando la figura in alto possiamo dire che: A e non – A hanno proprietà opposte e quindi sono in opposizione qualitativa, invece tra A e \bar{A} e tra non - A e non – \bar{A} vi è un'opposizione privativa, cioè un termine ha una proprietà che l'altro non ha.

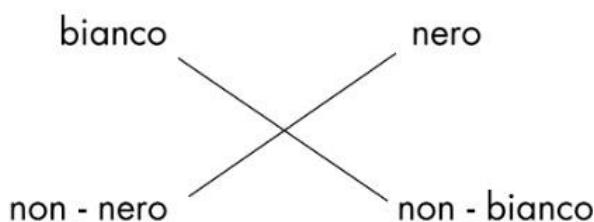
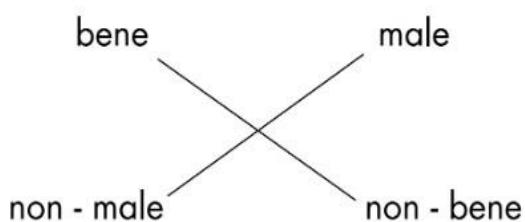
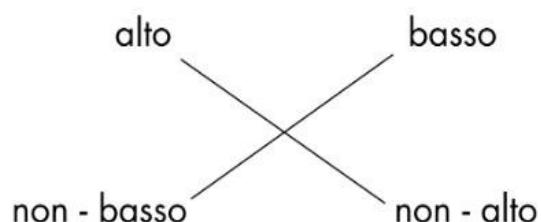
Opposizione Qualitativa: i termini hanno proprietà fra loro opposte.

Opposizione Privativa: la relazione è fra un termine che ha una proprietà e uno in cui è assente.

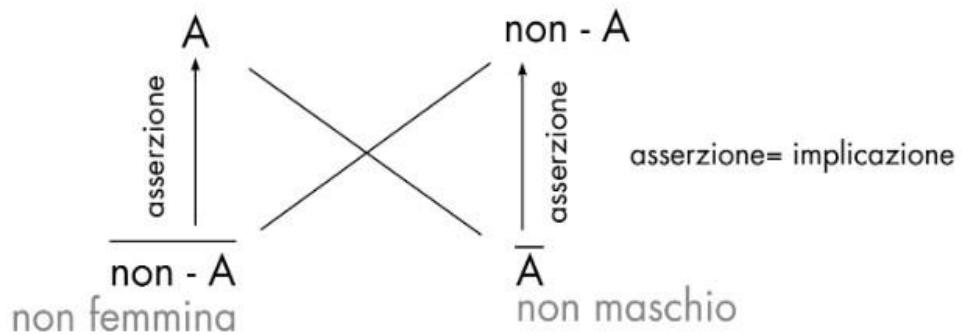
Dal punto di vista logico semantico la posizione del non maschile è una posizione che ha un suo valore intrinseco.

La struttura fondamentale della significazione (la sessualità) sviluppa una articolazione semantica complessa che presuppone termini subcontrari.

Altri esempi:



Per negazione, mi sposto da un termine contrario al suo subcontrario → da maschio vado a non maschio perché è la sua negazione. Oltre alla negazione vi è anche un'operazione di **asserzione**. Quindi posso negare uno stato e affermare lo stato opposto.



COMPLEMENTARI

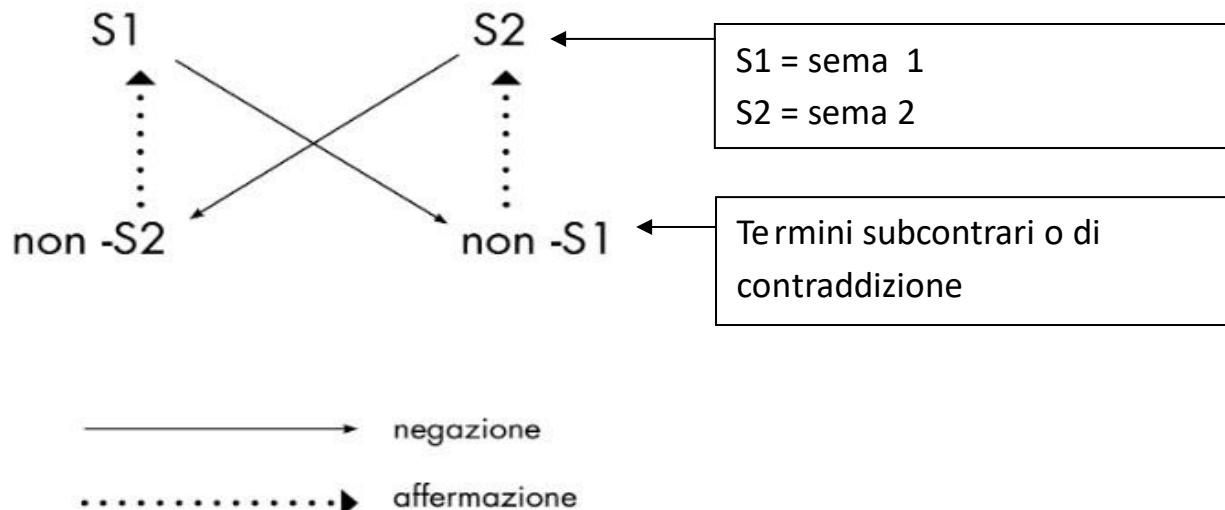
$$\overline{A} \rightarrow \text{non} - A$$

$$\overline{\text{non} - A} \rightarrow A$$

Inoltre, a partire dai due termini contraddittori, per implicazione (asserzione), è possibile risalire ai termini contrari.

La negazione del maschio implica la femmina e viceversa

Si noti che A VS non-A è una categoria semantica solo se si verifica la condizione per cui dai contraddittori si "risale" ai contrari per implicazione.



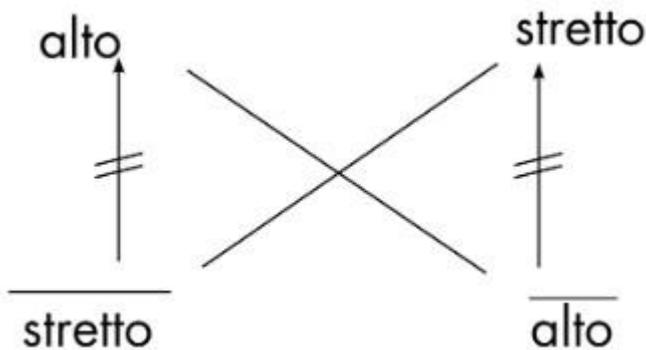
Ma che relazione c'è tra S2 e non -S1? Vi è una relazione di **complementarietà** perché ad esempio il non bianco in qualche modo incorpora il nero.

Negazione = da maschio a non maschio

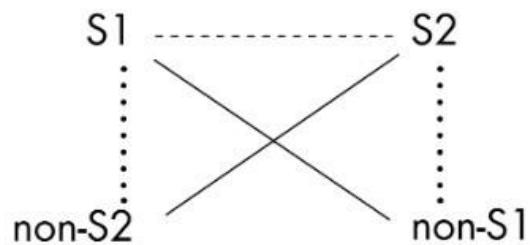
Affermazione = da non maschio a femmina

Quindi nego certe proprietà di "maschio" e sono "non maschio", ma affermo le proprietà del sema opposto e vado su "femmina".

Perché si abbia una categoria semantica è necessario poter risalire dal contraddittorio al contrario.

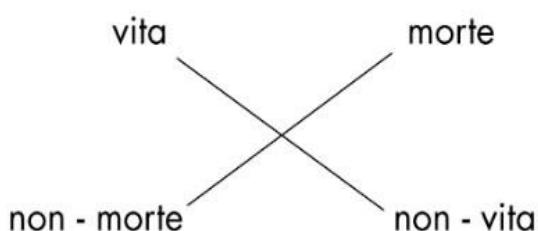


Alto e Stretto non sono una categoria semantica perché la negazione di alto (non alto) non implica stretto. Quindi non sono categoria semantica perché dal subcontrario non si può risalire al termine contrario.

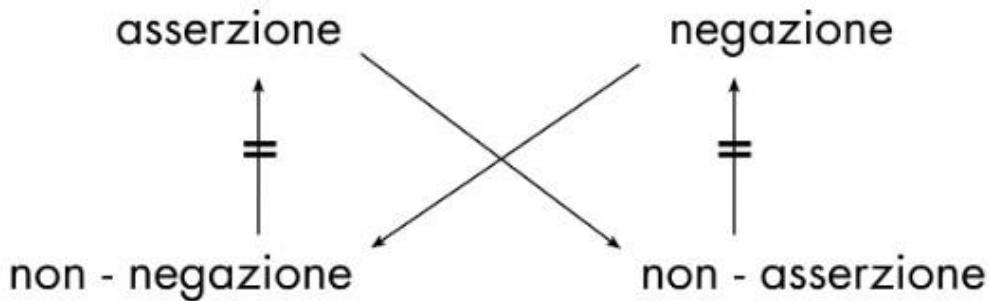


-----	contrarietà	(s1 vs s2; non-s2 vs non-s1)	opposizione qualitativa
_____	contraddizione	(s1 vs non-s1; s2 vs non-s2)	opposizione privativa
.....	complementarità	(non-s1 ≠ s2; non-s2 ≠ s1; non-s1 fl s2; non-s2 fl s1)	

La caratteristica del mito è quella di articolare delle categorie semantiche che sono fondamentali. Quindi la categoria semantica “vita-morte” è al centro di moltissimi miti.



Esistono **false categorie** (o categorie contraddittorie). Ad esempio negazione ed affermazione sono una falsa categoria semantica perché la non asserzione non implica la negazione.

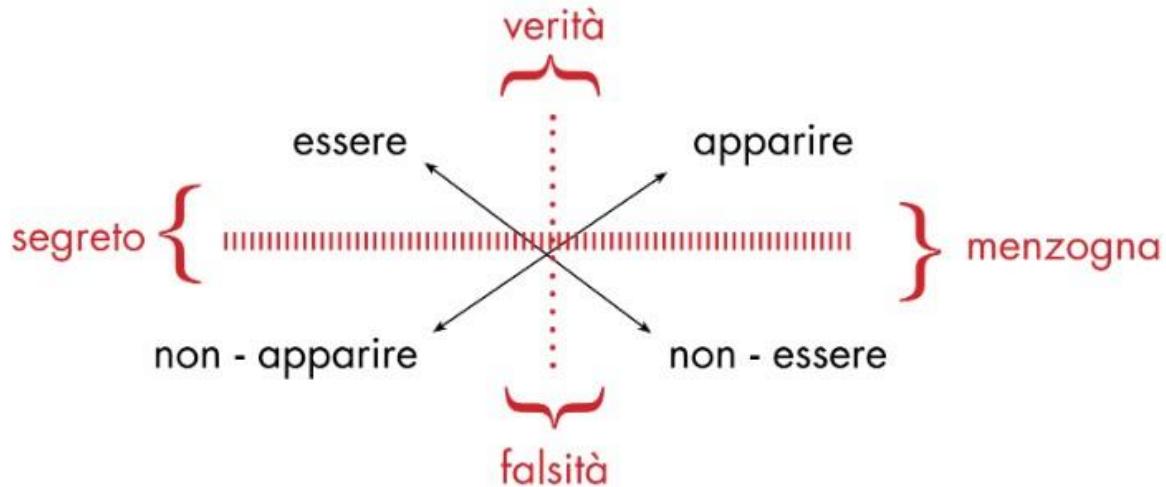


Tuttavia ci sono culture che rendono pertinenti posizioni logiche che le altre culture invece non hanno pertinenti. Ad esempio in francese vi sono due tipi di affermazione: oui e si. La differenza sta nel modo in cui si pone la domanda. Es: hai fame? Dirò “oui” non hai fame? Dirò “si”

Se in generale asserzione e negazione non costituiscono una categoria semantica, singole culture possono rendere pertinenti termini che sono non negazioni. Cioè, il “si” è esattamente la non negazione. Quindi il francese nella categoria affermationegazione contempla dei subcontrari.

Esistono dei **termini di seconda generazione**. Queste posizioni logiche, queste relazioni, possono entrare a loro volta in relazione. Greimas dice che è sempre possibile pensare che i termini del quadrato semiotico entrino in relazione costituendo dei nuovi termini, i cosiddetti termini di “seconda generazione”.

Es: se prendiamo come categoria semantica l’opposizione tra “essere e apparire” e la proiettiamo nel quadrato individuando posizioni logiche che sono “non essere e non apparire”, possiamo sempre pensare che questi termini (“essere” e “apparire” e “non essere” e “non apparire”) entrano in relazione fra di loro costituendo dei nuovi termini. Ciò che non è e non appare è **falsità**, ciò che è e che appare è **verità**, ciò che è ma non appare è **segreto**, ciò che non è ma appare è **menzogna**.



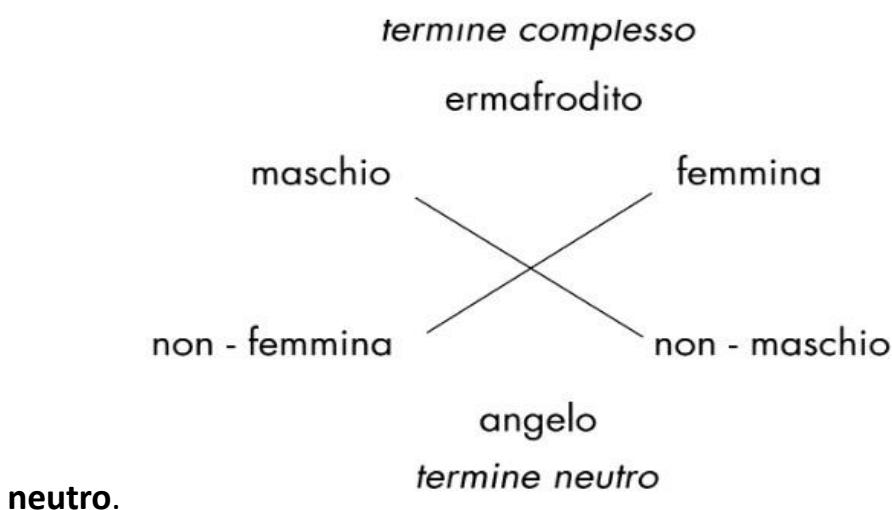
||||| contrarietà (due relazioni di complementarietà stabiliscono una contrarietà)

..... contraddizione (due relazioni di contrarietà stabiliscono una contraddizione)

Esistono, inoltre, **termini di terza generazione**. Quest'ultimi somigliano ai termini della prima generazione. Essi sono termini che si producono quando i termini di una categoria si danno insieme.

Es: ermafrodito è quell'essere che ha sia caratteri maschili sia caratteri femminili. Un termine di questo genere è un termine complesso, cioè un termine che racchiude al suo interno entrambe le caratteristiche dei semi della categoria semantica.

Il **termine complesso** o termine di terza generazione si da quando si danno contemporaneamente termini della categoria semantica maschile e femminile. Tuttavia esiste anche la possibilità di darsi contemporaneamente dei termini subcontrari, in questo caso si parla di **termine neutro**.



L'angelo non è quella creatura che non è né maschio né femmina perché il bambino non ha sviluppato i tratti semantici della sessualità.

In sintesi:

- Un **quadrato semiotico** è la rappresentazione visiva dell'articolazione logica di una categoria semantica qualunque.
- Una **categoria semantica** si presenta sotto forma di due termini che sono fra di loro in una relazione oppositiva.
- Il quadrato semiotico ha 3 relazioni (**contrarietà, contraddizione e complementarietà**) e 4 termini (2 termini **contrari** e 2 termini **subcontrari**).
- I termini subcontrari sono i **termini di prima generazione**.
- I **termini di seconda generazione** si presentano quando i termini di prima generazione intesi come fascio di relazione entrano in relazione a loro volta costituendo nuovi termini.
- I **termini di terza generazione** sono quelli che si producono quando i termini contrari e contraddittori sono compresenti all'interno di una posizione logica. Il termine complesso è un termine instabile. Il problema dei termini complessi che sono due cose opposte è che tendenzialmente finiscono per non essere né una né l'altra. Quindi l'ermafrodito non è né maschio né femmina.

Il quadrato semiotico ha una struttura di significazione che da un lato è statica (si individuano delle determinate posizioni logiche) e dall'altro lato è dinamico (da una posizione all'altra ci si può spostare). Ciò vuol dire che si possono descrivere delle trasformazioni all'interno del quadrato semiotico e dei movimenti (che ad esempio vanno da S1 a non - S1 = movimento di negazione; da S1 a S2 = movimento di affermazione). Tutto questo ci consente di utilizzare il quadrato semiotico per descrivere le trasformazioni fondamentali legate ad una qualunque forma di racconto → al di sotto di qualunque forma di narrazione c'è sempre un livello profondo e quest'ultimo ha sempre che fare con un quadrato semiotico. Dal momento in cui la narrazione è, per definizione, una sequenza di trasformazioni, queste trasformazioni possiamo descriverle attraverso i movimenti all'interno del quadrato semiotico.

L'ENUNCIAZIONE

L'enunciazione è un momento di passaggio dalle strutture narrative profonde alle strutture di superficie, cioè strutture che sono immediatamente percepibili. Le strutture discorsive si costituiscono nel momento in cui l'enunciato viene prodotto. Quindi l'enunciazione è il processo presupposto dall'esistenza stessa di un qualunque enunciato.

Il modello di comunicazione partiva da 3 elementi: un **messaggio** veniva prodotto **emittente** e raggiungeva un **destinatario**.

La comunicazione si ha quando vi è un messaggio prodotto da qualcuno per qualcun'altro. La funzione del linguaggio è quello di veicolare dei significati, cioè esso è uno strumento di comunicazione. Ma siamo sicuri che la funzione del linguaggio sia trasmettere delle informazioni? Tutte le volte che il linguaggio entra in azione e quindi di produce un messaggio, ci deve essere sempre qualcuno che parla e qualcun altro che ascolta. La vera natura del linguaggio è quella di mettere in relazione l'istanza di produzione e l'istanza di destinazione. Quindi la funzione del linguaggio non è solo quella di veicolare dei significati ma è anche quella di creare una relazione tra chi parla e chi ascolta.

Per **Benveniste** il linguaggio è il mezzo con il quale esprimiamo la nostra soggettività. La nostra soggettività si definisce all'interno del linguaggio.

Cosa tiene insieme tutte le lingue? I **pronomi** perché il linguaggio è il luogo in cui si articola, si definisce e si trasforma la soggettività di ciascuno di noi. Non esistono lingue che non abbiano un sistema pronominale.

L'uomo percepisce la propria soggettività e la esprime grazie alla lingua, grazie al fatto di poter dire "io" (cioè il soggetto che prende la parola).

La comunicazione, il momento in cui formulo una frase, serve a definire delle soggettività di colui che parla (io) e di colui che ascolta.

Tuttavia vi è un problema: queste sono istanze di linguaggio, non sono istanze concrete. "io" non identifica un soggetto a prescindere dall'atto comunicativo, ma al contrario, identifica un elemento di questa catena che costituisce l'essenza stessa del processo di comunicazione. **Le strutture linguistiche fondamentali presuppongono il fatto che colui che dice "io" è colui che parla.** La soggettività suggerisce in rapporto all'atto comunicativo.

Il linguaggio non serve unicamente a farmi percepire in quanto soggetto. Il linguaggio non definisce solo un'identità soggettiva, ma è anche il luogo di un'identità oggettiva. Se "io" e "tu" (prima e seconda persona) creano un effetto di

soggettività, quando il linguaggio passa alla terza persona tenta di oggettivare i riferimenti. Quindi se si parla in terza persona, le istanze del discorso vengono oggettivate.

Quindi attraverso il linguaggio si possono produrre:

- effetti di soggettività → prima persona
- effetti di oggettività → terza persona

Parlare alla terza persona o usare l'impersonale serve a prendere le distanze e quindi a produrre un effetto di oggettivazione.

L'enunciazione ha che fare con il processo che ha luogo nel momento in cui viene prodotto un enunciato. Questo processo di produzione di un enunciato è legato alla costruzione di due soggettività: un soggetto che produce un messaggio e un soggetto a cui questo messaggio è indirizzato.

Questi due soggetti vengono chiamati **enunciatore (istanza di produzione)** ed **enunciatario (istanza di ricezione)**. Sono le immagini degli attori della comunicazione che sono presenti all'interno del testo stesso.

Come abbiamo già detto la soggettività si costruisce all'interno del linguaggio e questa soggettività può essere costruita in termini:

-soggettivanti -oggettivanti

Il presente è ciò che esiste o si svolge nel momento in cui si parla. L'idea stessa di presente è inscindibile dall'atto comunicativo. A partire dal presente si può immaginare presente e futuro. Secondo Benveniste la temporalità si costituisce in quanto dimensione umana a partire dall'atto di linguaggio. Se non c'è l'atto di linguaggio a partire dal quale definisco il presente non posso di conseguenza pensare al passato e ad un futuro.

L'enunciazione non è il momento attraverso il quale con la produzione dell'enunciato definisco soltanto la soggettività, ma è anche il momento in cui si definisce la **temporalità** e la **spazialità**.

“Qui” si definisce a partire da colui che parla esattamente come “Lì”. Quest'ultimo si definisce a partire da “qui”; è ovunque che non sia “qui”.

L'enunciazione consiste in un momento di passaggio dalle strutture astratte e profonde della narrazione a delle strutture di superficie. Questo processo è il processo di produzione di un enunciato. Nel momento in cui si produce un enunciato, cioè il momento in cui la lingua entra in azione, si definiscono **attori**, **spazi** e **tempi** in termini o soggettivanti o oggettivanti.

Possiamo vedere come la soggettività si costruisca attraverso molteplici linguaggi: in quello verbale e in quello visivo.

Soggettività nel linguaggio verbale

Ne "Il nome della rosa" troviamo 3 inizi: nel manoscritto, nel prologo e nel primo capitolo intitolato "Primo giorno". Questi tre inizi sono scritti da tre soggetti. Il soggetto "reale" è Eco ma allude a 3 soggetti diversi. Il manoscritto è scritto dalla costruzione di Eco di un personaggio che gli somiglia, il prologo da Adso da Melk da vecchio e il primo capitolo da Adso da Melk da giovane. Vengono presentati 3 soggetti diversi ma in realtà questi 3 inizi li ha scritti la stessa persona: Eco. Ma perché questi 3 inizi? Da un punto di vista enunciativo che strutture troviamo? Come abbiamo già detto, chi scrive è sempre Umberto Eco, eppure vi è una differenza tra colui che scrive e lo scrittore. Quindi si mette in evidenza la differenza tra la soggettività reale e la soggettività legata all'enunciato. Si produce un effetto di senso che è quello della soggettivazione: Eco inventa la storia dell'aver trovato un manoscritto (che in realtà non esiste) perché quello che viene detto successivamente venga creduto vero, e quindi per creare un effetto di realtà.

Emittente ↔ Enunciatore ↔ Enunciato ↔ Enunciatario ↔ Destinatario



È una struttura in cui dobbiamo distinguere l'emittente e l'enunciatore. L'**emittente** è colui che produce fisicamente il messaggio. L'**enunciatore** è una figura testualizzata che può "somigliare" in misura maggiore o minore al soggetto reale che lo produce, ma che in nessun caso coincide con questi.

È il linguaggio, cioè l'enunciato, che costruisce il suo autore → è a partire dall'enunciato che mi faccio idea di chi sia l'enunciatore.

I **destinatari** siamo noi lettori. L'**enunciatario**, invece, è l'istanza testualizzata di ricezione del testo: è ciò che Eco chiama "lettore modello", ovvero quel soggetto che ho in mente quando creo la mia opera. Tutte le volte che scrivo un testo mi rivolgo ad un lettore, una persona che determinate competenze, determinati interessi, capacità, conoscenze ecc... Ne "il nome della rosa" l'enunciatario sono 5:

- lettori di romanzi gialli
- lettori di filosofia medievale
- lettori di storia dell'arte
- lettori di storia del pensiero
- lettori di storia della religione

L'enunciazione è il momento in cui si istituiscono 2 simulacri testuali:

- **ENUNCIATARIO** → l'immagine che mi costruisco della persona con cui sto parlando (viene anche chiamato "lettore modello").
- **ENUNCIATORE** → si tratta di un attante perché è il prodotto dell'enunciazione di più attori che formano un'unica identità.

Emissario ed Enunciatore = istanza di produzione

Destinatario ed Enunciato = istanza di ricezione

Bisogna precisare però che **ENUNCIATORE** ed **ENUNCIATARIO** sono due figure inscritte nel testo (simulacri testuali), mentre **EMITTENTE** e **DESTINATARIO** sono due figure reali.

Soggettività nel linguaggio visivo

Vediamo due opere che traducono in maniera esplicita il problema dell'enunciazione visiva.

Es: "Compianto sul Cristo morto" di Giotto

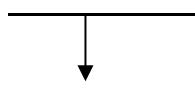
In quest'opera il punto di vista è esterno e neutro. L'osservatore vede la scena da fuori.

→ **effetto oggettivante**

Es: "Cristo Morto" di Andrea Mantegna il punto di vista è analogo a quello delle persone che circondano il corpo del Cristo morto e che si trovano all'interno dell'opera.

→ **effetto soggettivante**

In entrambe le opere è la **prospettiva**, cioè la posizione dalla quale viene osservata la scena, che determina l'enunciato.



punto di vista che viene costruito
dall'opera stessa

Nel caso del cinema, in tutti i film d'azione non ci saranno mai prospettive soggettivanti. Tutti i punti di vista dei film d'azione sono sempre neutri, oggettivi e mai personalizzati proprio per creare l'effetto del reale. Invece i film comici (come quelli di Woody Allen) producono effetti soggettivanti rivolgendo il "tu" e soggettivando l' "io".

L'EFFICACIA DEL LINGUAGGIO

Nel 1962 il linguista Austin pubblica "How to do things with words", un libro in cui egli afferma che esistono ben due modi di fare linguaggio:

- **linguaggio constativo** → serve a descrivere il mondo
- **linguaggio performativo** → serve a modificare, trasformare il mondo

Se un atto constativo è sottoposto al giudizio di verità, cioè ha le proprietà di essere vero o falso, un atto performativo si misura in termini di **felicità** (se produce un cambiamento) o **infelicità** (se non produce alcun cambiamento).

Es: "Vi dichiaro marito e moglie" non è una constatazione bensì un'azione.

Quando il sacerdote pronuncia quelle parole si è costituita una coppia sposata.

NB: se a pronunciare "vi dichiaro marito e moglie" è un fontaniere non si ottiene nulla in quanto egli non è nelle condizioni richieste per agire. Se invece si tratta di un sacerdote si avrà sicuramente un effetto diverso.

Quindi secondo Austin le **condizioni di felicità sono esterne al linguaggio**.

Benveniste, invece, non pensa che la felicità sia soltanto legata alla sua azione ma è anche legata al linguaggio. A seconda di come articoliamo il linguaggio, l'atto linguistico è più o meno felice. Es: "Potresti chiudere la finestra?" il modo in cui costruisco la richiesta rende molto più difficile non esaudirla. Più sono oggettivo, più sono cortese, più ne spiego il motivo e quindi più uso il linguaggio, più rifiutarsi di fare quella cosa è difficile perché l'atto linguistico è enunciato che produce un effetto concreto. Dunque l'enunciatore presuppone che l'enunciato sia una persona gentile, pertanto l'enunciato difficilmente rifiuterà la proposta se questa è formulata in maniera cortese.

Omar Calabrese insiste moltissimo sul problema del linguaggio visivo e sul modo in cui dietro la rappresentazione degli sguardi vi sia una teoria dell'enunciazione. Egli si concentra in particolare sul modo in cui viene rappresentato lo sguardo nel dipinto. Parte dalla distinzione tra vedere e guardare. Sono entrambi un fare cognitivo ma il primo è un atto passivo mentre il secondo è un atto attivo. Secondo la definizione del dizionario infatti "vedere" è il percepire con gli occhi mentre "guardare" è il soffermare lo sguardo su qualcuno o qualcosa.

Secondo Calabrese gli sguardi in pittura sono tutti sguardi attivi perché direzione, intensità, durata e intenzionalità sono sempre marcati quando si raffigurano gli occhi di qualcuno.

Calabrese, quindi, insiste moltissimo col problema di come la rappresentazione degli sguardi serva a creare delle relazioni enunciative. Il primo tipo di sguardo che lui analizza è lo sguardo che viene costruito all'interno del quadro. In questo caso l'enunciatario è l'idea di spettatore che si è fatto il pittore.

Es: "Gli ambasciatori" di Hans Holbein

In quest'opera troviamo 2 figure: un uomo potente che incarna il potere temporale e un ecclesiastico che incarna il potere spirituale. Lo sguardo del primo è rivolto verso l'osservatore mentre il secondo guarda verso in basso a destra. In mezzo a queste due figure troviamo degli elementi che riguardano l'astronomia, la musica, la letteratura, la matematica ecc... che simbolicamente evocano determinate materie del sapere. Nella stessa opera, nella parte basse della tela, appare una figura non riconoscibile secondo le normali regole figurative. Se viene osservata da una determinata posizione (all'estrema destra) si svela essere un teschio in anamorfosi. Si tratta, dunque, di una vanitas, cioè una pittura che si caratterizza nella presenza di un elemento che evoca la morte. Quindi in questo dipinto è presente una parte terrena in cui vi è il potere temporale, la ricchezza e la conoscenza e un'altra parte che ci ricorda che esiste la morte e che tutte queste conoscenze e ricchezze siano vane.

Nel 1451 Leon Battista Alberti introduce il cosiddetto "commentator", cioè la riproduzione dell'enunciatario all'interno del testo. È un personaggio che assiste a quanto il quadro dà a vedere e inoltre dice allo spettatore cosa e come guardare.

DÉBRAYAGE ED EMBRAYAGE

Nel momento in cui produco un enunciato devo scegliere un pronome. L'atto di enunciazione, in quanto atto di installazione di una soggettività, è un atto di costruzione di una soggettività.

Questo atto, che è necessario affinché il messaggio esista, viene chiamato débrayage.



Atto fondamentale che pone in essere l'enunciato. Si tratta di un atto che produce:

-soggettività

-spazialità

-temporalità

È il momento di installazione di una soggettività.

Si possono avere due tipi di enunciati:

-soggettivanti: la soggettività viene espressa attraverso la prima persona; -

oggettivanti: cerca di oggettivare i riferimenti.

2 TIPI DI
che quindi
può essere non solo

Débrayage enunciazionale: attanti dell'enunciazione
DÉBRAYAGE producono effetti soggettivanti) → enunciazione enunciata che verbale ma anche visiva.

Débrayage enunciativo: attanti dell'enunciato (racconti che producono effetti oggettivanti).

Il riconoscimento di questi simulacri che sono gli enunciati installati nel discorso permette di comprendere il funzionamento dei **Débrayage interni**.

ogni débrayage interno produce un effetto di referenzializzazione → un discorso di secondo grado installato all'interno del racconto dà l'impressione che quest'ultimo costituisca la "situazione reale" del dialogo.

Es: i tre inizi de “Il nome della rosa” di Eco.

L'**embrayage** è il processo opposto del débrayage. Se quest'ultimo è lo “sganciamento”, la creazione di una soggettività, l'embrayage è il recupero di una soggettività precedente.

Quindi, al contrario del débrayage, che è l'espulsione dei termini categorici che servono da supporto all'enunciato, l'embrayage designa l'effetto di ritorno all'enunciazione, prodotto dalla sospensione dell'opposizione tra certi termini delle categorie della persona e/o dello spazio e/o de tempo, e dalla negazione dell'istanza dell'enunciato. Ogni embrayage presuppone dunque un'operazione di débrayage che

lo precede logicamente. Es: sempre ne “Il nome della rosa” abbiamo all'inizio 3 débrayage (manoscritto di Eco, il prologo di Adso vecchio e il primo capitolo di Adso giovane). Nelle ultime pagine del romanzo vi è un embrayage in quanto esse sono scritte da Adso da vecchio.

Es: Nei telegiornali in un primo momento vi è l'anchorman (il conduttore) che parla a nome della testata. Ad un certo punto vi è il collegamento con un giornalista inviato. In questo momento avviene un cambio di inquadratura. L'inviato è in diretta, cioè parla nello stesso momento in cui noi lo vediamo, raccontando la notizia del giorno. Quindi prima vi è la descrizione (del mondo), poi l'inviato manda il servizio (ciò che è accaduto prima e che lui sta raccontando). Si hanno dunque 3 débrayage in sequenza: anchorman, linea all'inviato e il servizio.

Il primo débrayage:

- è attoriale perché vi sono due attori diversi
- è spaziale perché il luogo non è lo stesso
- non è temporale perché sono tutti e due in diretta (il tempo della trasmissione è lo stesso tempo dell'ascolto). La temporalità è in sincrono.

Non si manda direttamente il servizio perché è un problema di effetto di realtà.

Il secondo débrayage:

- non è attoriale perché l'inviato che manda il servizio è lui stesso a registrarlo - non è spaziale
- è temporale perché il servizio è ormai un fatto passato mentre l'inviato è in diretta.

Successivamente, quando finisce il servizio, la parola torna per poco tempo all'inviato che dice “Se non c'è altro, vi restituiamo la parola”. Questo passaggio serve a far ritorno passo dopo passo all'istanza enunciativa di partenza → questo è l'embrayage.

Gli attanti dell'enunciato sono di 2 tipi: pragmatici (quelli coinvolti nell'azione) e cognitivi (testualizzazioni delle figure coinvolte nella produzione e comprensione del testo in esame). In questo caso prendono il nome di:

INFORMATORE

all'
che
figura interna all'enunciato che
che ci dice come predisporci

OSSERVATORE è un soggetto

è la testualizzazione dell' interno del testo
enunciatario implicito. È una ci indica quello che

Es: un esperto
Il commentatore per
Alberti era quel
personaggio che all'interno
di un quadro, indicava ciò
c'è da vedere.
guardano in altre parti.
L'osservatore è in basso a
sinistra ed è la figura stessa
del pittore che si pone nel
giusto atteggiamento rispetto
a ciò che dobbiamo vedere,
rispetto all'enunciatario.

rispetto all'enunciato stesso. È una
figura della ricezione del testo.
Es: Ne "L'incoronazione della
vergine" di Lippi ci sono alcuni
informatori che guardano che
il soggetto principale ma molti

LO SGUARDO IN Pittura DI CALABRESE

Lo sguardo sul quadro → Nel quadro di Caravaggio "Cena di Emmaus" riusciamo a capire che il personaggio principale è quello centrale perché in questo caso l'informatore che ce lo indica è la luce.

Lo sguardo dal quadro → Nel quadro di Jan Van Eyck "I coniugi Arnolfini" vi è una classica enunciazione-enunciata. Oltre lo sguardo dell'uomo vi è un ulteriore sguardo dal quadro. Si tratta dello specchio convesso dal quale si intravede la scena vista da dietro e la figura del pittore stesso.

Un altro sguardo dal quadro si ha con "l'autoritratto di Albrecht Dürer" in cui l'informatore è il dito dell'uomo che indica una scritta in alto a destra. Inoltre l'uomo non solo fissa chi guarda, ma contiene nella pupilla l'immagine riflessa della stanza in cui il personaggio è contenuto.

Lo sguardo del quadro → molte volte ci sono casi in cui è il quadro a guardarci. Calabrese parla di "punto di vista generico" cioè un quadro può essere visto da punti di vista diversi. Alcuni quadri hanno un "punto di vista non-generico" cioè devono essere guardati da una certa posizione per produrre un determinato effetto.

PROGETTARE LA CUCINA

Tutte queste nozioni possono essere applicate anche in ambiti che stanno al di fuori della linguistica.

La cucina non nasce con l'invenzione del fuoco poiché essa non coincide con il concetto di "cottura". Essa nasce invece con l'invenzione di un utensile ben preciso: il

coltello. Questo perché il coltello serve a passare da un prodotto naturale ad uno elaborato, ad uno non naturale. La prima modalità di culturizzazione non è altro che la divisione. L'arte sta tutta nel taglio, e valorizza dunque enormemente lo strumento che lo consente.

La relazione con lo strumento nel momento in cui si percepisce il mondo in un modo diverso: questa relazione trasforma la percezione del soggetto.



uomo + strumento = ibrido

Uomo + coltello → percepisce il cibo in maniera diversa

Il coltello dunque non è semplicemente uno strumento ma è un modo di costruire una soggettività mancante, ristrutturare la percezione e cambiare l'approccio alle sostanze naturali.

Se è il coltello a essere lo strumento fondamentale per la culturizzazione delle materie prime, e se gli strumenti si adattano alle trasformazioni che una data gastronomia presuppone, allora osservare con attenzione dei coltelli originari di culture diverse ci può dire molto del modo in cui ciascuna concepisce il proprio sistema gastronomico. È in questo che consiste l'analisi degli oggetti: nel ricostruire dalle loro caratteristiche il tipo di azione che producono.

Tutti siamo capaci di riconoscere la forma di un coltello da cuoco europeo. Tuttavia esistono dei coltelli la cui forma non coinciderà con quella che conosciamo. Basta cambiare gastronomia e dunque trasformazioni di base, che cambierà anche la forma di quella lama. Ad esempio in Giappone esistono due tipologie di coltelli: lo yanagi e il santoku. Il primo è un coltello appuntito, solitamente abbastanza lungo e con una curvatura molto contenuta, che ha il filo realizzato solo da un lato per rendere il taglio più netto e preciso. Questo lo rende particolarmente adatto affettare il pesce crudo. Nelle versioni più corte è inoltre utilissimo per pulire e sfilettare. Molto importante è l'impugnatura grazie alla quale, essendo corta e sottile, permette alla mano di scivolare in avanti fino a toccare la lama, poggiandosi sul polso. In questo modo il movimento che porta al taglio non si produce a livello del polso ma a livello dell'avambraccio e del gomito, risultando molto più precisi e controllati. Il santoku invece serve ad affettare, ridurre a cubetti e tritare. In questo caso la lama è ampia e abbastanza squadrata, mentre l'impugnatura è ampia e dunque il controllo avviene a livello del polso come nel coltello occidentale.

Questo coltello non serve per tagliare il pesce ma per i vegetali.

Anche la Cina dedica a questo ingrediente il proprio coltello da cuoco, chiamato tou.

È molto più ampio e più pesante del santoku giapponese, ha una lama dotata di una curvatura meno pronunciata, quasi retta. Ha una diversa impugnatura che ricorda quello dello yanagi.

Le forme dell'oggetto rimandano non solo a una funzione di tipo pratico ma anche a una funzione di tipo “mitico”/utopico dove questa funzione è strettamente legata alla cultura.

Di tutti questi coltelli è interessante il come l'articolazione fisica del coltello trovi corrispondenze nell'articolazione del pensiero culinario di una determinata cultura che lo ha posto in essere.

La forma del coltello è in perfetta relazione con la cultura. Con la parola “forma” non intendiamo soltanto la forma fisica ma anche quella di Hjelmslev cioè un’operazione culturale che pone in essere, a partire da una materia, una sostanza dell'espressione e del contenuto.

3 COMPONENTI PER ANALIZZARE GLI OGGETTI

Il problema è fare una sorta di ricostruzione dell'enunciazione dove essa riguarda la cultura degli oggetti. Greimas ha posto 3 componenti di analisi degli oggetti:

- componente configurativa → scomporre l'oggetto nelle sue parti costituenti
- componente tassica → confrontare l'oggetto con altri oggetti ad esso simili
- componente funzionale → il significato denotato dell'oggetto (a cosa serve?)

Il problema non è dire cosa significa il coltello ma dire come significa perché l'obiettivo è quello di rendere evidente il modo in cui qualunque oggetto materiale (in questo caso il coltello) entra in relazione con la cultura che lo ha prodotto. Quindi il problema sta nel ricostruire quella che Lotman chiamava “**semiosfera**”.

Quest'ultima è l'insieme di testi che ci circondano e che sono tali in funzione dei processi di significazione che producono. Lotman diceva che l'animale ha che fare solo con l'ecosfera cioè con un insieme di processi biologici, chimici, fisici che garantiscono l'esistenza e la vita. L'ecosfera è un insieme di fenomeni (montagne, alberi, fiumi, animali ecc...) che ha un suo equilibrio. Il problema è che esiste un'altra dimensione che è rivolta agli esseri umani: si tratta della semiosfera, cioè tutto

l'insieme di oggetti e fenomeni che hanno un valore semiotico e che hanno che fare sia con una dimensione materiale sia con una dimensione astratta (ossia il modo di pensare, comunicare ecc...). Dentro la semiosfera vi sta tutto ciò che può produrre senso.

Es: quando la wok cinese arriva nella gastronomia italiana essa viene trasformata in funzione delle caratteristiche delle nostre preparazioni diventando così un saltapasta.

L'oggetto passa da una semiosfera all'altra e cambia. Ma cambia anche la cucina → se da un lato la pentola che salta da una semiosfera ad un'altra si trasforma per adattarsi a quella semiosfera, la gastronomia si trasforma di conseguenza. La pentola viene adattata quindi alla cultura italiana aggiungendo e togliendo alcuni elementi e la stessa cultura italiana si trasforma a sua volta → si trasforma la tradizione. La padella entra in relazione con una estetica culinaria che cambia in funzione di determinati strumenti.

Es: Il bimby nasce per una gastronomia francese, dove di solito i primi piatti sono zuppe, e viene venduto in Italia per gli omogenizzati per i bambini. Quindi viene trasformato l'enunciatario → si tratta di un'operazione enunciativa. Nel primo caso l'enunciatario è la persona che non sa cucinare mentre nel secondo è il bambino.

Naturalmente non parliamo solo degli oggetti che utilizziamo per cucinare ma di quelli che troviamo sulla tavola. Dar forma ad una posata non significa soltanto costruire uno strumento adeguato per consumare il cibo agevolmente, ma definire e articolare il rapporto che un consumatore ha con la materia gastronomica.

Prendiamo una comune forchetta. È composta da due parti: i rebbi che servono per infilzare gli alimenti e il manico che invece serve per tenerla. Abbiamo due interfacce: una verso i non-umani, ovvero il cibo, e l'altra verso gli umani. Quanto alla prima, cioè ai rebbi, ai nostri giorni sono maggiormente diffusi quelli a quattro punte che quelli con tre. Il problema di cui ci occuperemo è quello dell'uso della forchetta. Fino a tutto il Medioevo, in Europa si mangiava con le mani in quanto era disgustoso pensare di dover mettere in bocca un pezzo di metallo che alterava il sapore del cibo. Gentildonne e gentiluomini dovevano solo dare caso a quanta parte della mano utilizzavano per portare il cibo alla bocca: usarla tutta e poi magari leccadola era da villani, invece bisognava limitarsi a tre dita e non leccarle dopo aver toccato il cibo. Non è un caso allora che le prime forchette avessero appunto tre rebbi, memoria proprio di quelle tre dita che il galateo consigliava di usare.

Ma quando si comincia ad usare la forchetta e con quale alimento?

Nel Medioevo le forchette venivano utilizzate solo per la pasta che veniva mangiata calda e per questo era difficile da maneggiare.

Secondo Lotman, un testo è qualunque prodotto culturale che ha un'articolazione legata al piano dell'espressione e al piano del contenuto. Un testo non è tale di per sé ma è qualunque cosa io consideri un testo. Un coltello o una padella o un frullatore non è un testo, ma lo diventa nel momento in cui il semiologo vuole ricostruire attraverso l'analisi, a partire da quel testo, il processo di significazione che lo riguarda. Lotman afferma che esistono alcuni testi che raccontano come funziona un determinato aspetto di quella cultura.

Analizziamo un testo esemplare: la fotografia di Vivian Maier. Quest'ultima viveva negli anni '50 facendo la bambinaia e usava il suo tempo libero per fotografare. Le sue fotografie non le faceva vedere a nessuno, è diventata famosa nel momento in cui il garage con tutti i suoi possedimenti è stato venduto a un'asta giudiziaria portando alla scoperta tutti i suoi scatti.

In questa fotografia sembra come se vi siano più immagini. Maier ha fotografato una superficie riflettente. Possiamo riconoscere 3 fotografie dentro la stessa fotografia: Nella prima vi è una strada trafficata di New York. Nella parte centrale appaiono due donne che in a primo impatto sembrano essere il soggetto principale della foto. Si tratta di una scena quotidiana: una ragazza e una signora più adulta stanno chiacchierando. Se osserviamo bene la donna più giovane possiamo notare che il suo sguardo non è rivolto verso l'altra donna bensì verso l'obiettivo che la sta inquadrando. La terza immagine è quella che riguarda l'autoritratto in sé. In essa troviamo una donna china su una di quelle vecchie Rolleiflex che andavano tenute davanti allo sterno per riuscire a guardare bene nel mirino a pozzetto. Si tratta proprio della fotografa Vivian Maier. Ma cosa ci vuole raccontare esattamente con questa fotografia? Ciò che Maier ci vuole dire è qualcosa legato proprio al problema del fotografare → su cosa vuole focalizzare l'attenzione? La vetrina mostra un riflesso. Ma perché non vediamo tutto uguale da questo riflesso? Cioè perché da una parte vediamo ciò che c'è dentro e da un'altra parte no? Perché vi è una figura che proietta un'ombra sulla vetrina e questa ombra impedisce il riflesso e ci permette di vedere ciò che c'è attraverso. **La fotografa è colei che, attraverso la sua stessa fisicità, rende possibile vedere qualcosa che va oltre la superficie della realtà.** Quello di cui parla Vivian Maier diverrà il ruolo del fotografo rispetto la fotografia → il fotografo non solo ci fa vedere una realtà banale per trovare qualcosa

di più interessante dietro, ma soprattutto mette in scena il corpo del fotografo. Il fotografo è il prodotto della relazione che si instaura tra un essere umano e il non-umano, cioè la macchina fotografica → IBRIDO.

Il fotografo non è un'entità neutra. Noi siamo abituati a pensare la macchina fotografica come uno strumento, cioè qualcosa che serve. Uno strumento ha sempre una sua efficacia. Per capire qual è l'efficacia di questo strumento dobbiamo cercare di ricostruire il modo in cui si costituisce l'ibrido (uomo + macchina fotografica).

La macchina fotografica che utilizza Vivian Maier possiede un mirino a pozzetto.

Tenendo questa macchina fotografica sullo sterno si vedeva sullo schermo l'immagine. In questo modo si manteneva un'elevata percezione della realtà che ci circonda.

Analizzare l'ibrido significa analizzare il modo in cui la macchina fotografica ci fa pensare le immagini.

Ciò che dobbiamo fare noi è decostruire un tipo di fotografo a partire dalla macchina fotografica. Ma come facciamo ad analizzare una macchina fotografica? Roland Barthes diceva che non esiste una sola fotografia ma esistono 3 concezioni di fotografia:

- **concezione della fotografia secondo lo Spectator** → colui che guarda le immagini
- **concezione della fotografia secondo lo Spectrum** → colui che viene ritratto •
- **concezione della fotografia secondo l'Operator** → colui che fa le immagini

Noi normalmente pensiamo la fotografia secondo lo Spectrum e secondo lo Spectator cioè la fotografia dal punto di vista di ciò che viene ripreso (Spectrum) e la fotografia dal punto di vista di ciò che si vede (Spectator). Ma esiste anche una fotografia dal punto di vista di colui che la fa (Operator).

La critica fotografica classica è quella secondo lo Spectator: si ricostruisce ciò che la fotografia ci dice. Tutti noi abbiamo sperimentato la fotografia secondo lo Spectrum, cioè la fotografia a partire dal soggetto che viene fotografato.

Ciò che dobbiamo fare è descrivere questo ibrido e lo faremo a partire dall'atto fotografico. Il modo in cui fotografiamo è influenzato dagli apparecchi fotografici che utilizziamo. Ma che cosa dobbiamo analizzare? Dobbiamo analizzare la relazione tra il soggetto umano e l'oggetto non-umano e la analizzeremo a partire da un'interfaccia. Ma come facciamo a svolgere un'analisi semiotica di un oggetto tecnologico complesso? A partire dalle azioni che effettuiamo su di esso.

L'atto fotografico è costituito da 4 momenti:

- 1) impugnare;

- 2) inquadrare (è la parte più importante in quanto durante questo momento il fotografo decide cosa gli interessa o non gli interessa);
- 3) regolare (cioè trasformare la visione naturale in una visione che ci interessa); 4) scattare.

È proprio il corpus, secondo la semiotica, una dimensione fondamentale per indagare i fenomeni di significazione. Un corpus è dato dall'insieme di testi analoghi che mettiamo insieme rispetto ad uno specifico interrogativo → non esistono corpus se non a partire da domande. Una caratteristica del corpus è quella di essere funzionale a una domanda teoria, cioè “in che modo il design dell’interfaccia utente della macchina fotografica si ripercuote sull'estetica fotografica?” Vediamo ora un corpus di testi sul quale basare alcune considerazioni di impugnatura di una macchina fotografica. Prendiamo in esame la serie

F(F;F2;F3;F4;F5;F6) della Nikon, cioè una serie di macchine analogiche pensate per i professionisti. Queste macchine fotografiche della serie F sono per ciascuna epoca le macchine più avanzate, quelle che rispondono all’idea di design più avanzato di quella determinata epoca. Analizziamo l'**impugnatura**:

Nelle prime due macchine fotografiche della serie (F;F2) si può notare che non vi è un posto specifico per le dita. Solo con la macchina fotografica successiva (F3) viene aggiunto ai lati dell’obbiettivo una piccola protuberanza che serve ad ospitare la mano. Nella F4 la protuberanza si fa più grande in modo tale da garantire una comodità maggiore al fotografo. Con la F5 la protuberanza si assottiglia e compare, nella parte bassa, una nuova superficie atta anch’essa alla presa. Questa nuova protuberanza viene chiamata “impugnatura verticale” in quanto facilitava lo scatto delle immagini in verticale.

Nella F6 l’impugnatura verticale diviene un accessorio.

Quindi, l’impugnatura indirizza verso un tipo di scatto. Analizzando l’impugnatura possiamo parlare dell'estetica fotografica.

Analizziamo l'**inquadratura**:

Prima del 1925 le macchine fotografiche inquadravano senza mirino. Nel 1925 in America viene inventata un macchina che è tra le prima a incorporare un mirino cosiddetto “galileiano”. Questa macchina è molto piccola in quanto utilizza la pellicola a rullino. Il rullino è stato inventato nel 1925 da Leica a partire dalla pellicola cinematografica. . Questa macchina fotografica veniva utilizzata dal celebre fotografo Henri Cartier. La sua fotografia era una fotografia in cui il fotografo svaniva. Ognuno di queste soluzioni per inquadrare una scena porta con sé un'estetica. Se Vivian Maier realizza l'autoritratto analizzato precedentemente è perché vede il mondo

attraverso la macchina fotografica → cioè contemporaneamente vede il riflesso sulla vetrina e ciò che succederà nella sua fotografia. Invece con le Leica il fotografo, quando portava la macchina all'occhio, vedeva la fotografia e smetteva di vedere tutto il resto. Ci accorgiamo del tipo di macchina fotografica che utilizzava Vivian Maier non solo per il formato ma anche perché cambiava il modo di vedere il mondo → è un diverso modo di pensare l'immagine (questo è il problema del "chi è che pensa l'immagine?" È l'uomo che la pensa in relazione all'apparecchio fotografico). Progettare un'interfaccia significa progettare quello che la macchina ci dice. Ma non si tratta solo di un'informazione, cioè creare una rotellina che ci dice quali sono i tempi di esposizione o qual è la sensibilità del sensore, ma di farci comunicare in un certo modo: abbiamo molte soluzioni per comunicare la stessa informazione.

3 variabili fondamentali per ottenere una fotografia:

- 1) la sensibilità del sensore o della pellicola
- 2) il tempo in cui questo sensore o pellicola resta esposto alla luce
- 3) la quantità di luce che entra attraverso l'obiettivo. Questa quantità di luce viene stabilita da un dispositivo che si chiama "diagramma". Meno è la quantità di luce che passa maggiore è la profondità di campo.

Quando costruisco un'interfaccia di un oggetto tecnologico devo comunicare l'azione possibile su questi 3 parametri. L'interfaccia traduce dal funzionamento tecnico dell'oggetto al senso che questo funzionamento tecnologico ha per noi. Ci sono infiniti modi di tradurre il funzionamento tecnico di un oggetto in un'interfaccia.

Nelle macchine fotografiche di tipo meccanico il design della macchina era il prodotto dell'azione di determinati componenti. Invece con le macchine fotografiche digitali l'interfaccia la decidiamo noi. Con il digitale sganciamo l'interfaccia dalla sua azione. La macchina è completamente elettronica: quando giriamo la rotellina non muoviamo nessun ingranaggio ma stiamo solo dando un impulso al processore → la rotellina non è necessaria, è il modo in cui interpreta l'interfaccia. . Il problema è riprodurre a livello dell'interfaccia le azioni che l'oggetto compie per noi (per questo usiamo la parola "traduzione"). Le funzionalità sono uguali ma sono diversi i modi in cui ci sembrano, il modo in cui li pensiamo e viviamo. Quindi il problema è in che modo ciascuna macchina pensa che il fotografo pensi l'immagine. Da tutti questi parametri (pulsanti, rotellina ecc..) viene fuori l'effetto finale: l'estetica dell'immagine fotografica. Le immagini fotografiche non sono mai strumenti neutri ma stanno pensando da un lato un fotografo e dall'altro l'estetica fotografica. Quest'ultima non è solo un problema di visione dell'immagine, ma è anche un problema di relazione fra strumento e persona, cioè la costituzione dell'ibrido.

Un altro elemento importante è l'**obiettivo**: esso contribuisce a determinare l'inquadratura. La visione del fotografo si costruisce su due interfacce, e dunque su due relazioni: quella umano-non umano, mediata dal mirino, e quella non umano-non umano (fra apparecchio e mondo) mediata dall'obiettivo. L'azione di quest'ultimo è quella di ampliare o ridurre le proporzioni fra le dimensioni di ciò che viene in quadrato.

Il problema della fotografia è il rapporto con il referente. Barthes fa tutto un discorso su che tipo di segno sia la fotografia. Jean-Marie Schaeffer, allievo di Barthes, dopo una lunghissima trattazione, sostiene che il segno sia un'icona indicale. Il problema della fotografia è, quindi, la natura di questo segno.

Greimas, che si interroga sul problema dei sensi delle immagini; le immagini significano in funzione di una serie di conoscenza che abbiamo del mondo. Il primo lavoro che facciamo su un'immagine è di tipo **figurativo**: riconosciamo un sistema di differenze cromatiche, isoliamo alcuni elementi, li comprendiamo e li colleghiamo a un piano del contenuto. Quindi, diciamo che la competenza di base per la lettura di un'immagine presuppone una griglia di lettura figurativa (questa competenza si acquisisce nell'infanzia ed è legata all'interpretazione di un'immagine). Il secondo livello, quello **plastico**, riguarda cosa vuole "dire" l'immagine e quale significato le attribuiamo, questo livello funziona in termini semisimbolici. In sintesi, gli aspetti figurativi, prevengono al riconoscimento dell'immagine; gli aspetti plastici, invece, hanno a che fare con l'organizzazione degli eventi all'interno dell'immagine.

STUDIUM E PUNCTUM

Nel testo barthesiano è presente l'idea di **Studium** e **Punctum**. Essi sono due modi di guardare l'immagine, due modi di disporsi alla visione dell'immagine. Il modo più comune è lo **Studium**. Esso ci porta ad interpretare l'immagine fotografica e ricostruire i miti del fotografo. L'atto guardare non è mai un'attività neutra ma è un fare cognitivo, cioè è determinato dal nostro sapere, dalla cultura che ognuno di noi possiede, dalle nostre aspettative. Tutto ciò, dice Barthes, ci consente di ritrovare l'**Operator**, cioè ciò che l'autore ci ha voluto dire con quello sguardo.



Es:

è uno scenario di guerra in cui appaiono dei soldati armati alle cui spalle vi sono delle suore che passano (una delle quali produce un débrayage enunciazionale). Quindi crea un canale di accesso all'immagine e vi è un forte contrasto tra suore e soldati. Una cosa certa è che la volontà del fotografo Koen Wessing è quella di sottolinearne il contrasto con la religione.

Lo Studium fa parte dell'ordine “to like”, cioè uno sguardo consapevole che decide cosa ci piace e cosa non ci piace sulla base di un gusto ben preciso, e si focalizza su “ciò che la fotografia ci vuole dire”. Invece il Punctum fa parte dell'ordine del “to love”, cioè “ciò che la fotografia suscita in me”. Il termine latino rimanda a una puntura. Questa allude ad una reazione a qualcosa che ci colpisce suscitando una reazione irriflessa.



Es:

Nadar realizza questo ritratto dell'esploratore italiano Pietro Savorgnan di Brazzà nel suo celebre studio. Tutti gli elementi presenti che fanno da contorno al soggetto sono totalmente artificiali. Barthes si chiede dove sia lo Studium e il Punctum in questa fotografia. Al centro vi è quest'uomo che guarda qualcosa che l'osservatore non vede e dietro di lui vi sono due marinai africani di cui uno

appoggia la sua mano sulla gamba dell'esploratore mentre l'altro tiene le braccia incrociate. Lo studium di quest'immagine è quello di centrare un grande esploratore affiancandolo al suo "trofeo": è una classica foto glorificatrice e ricordo del grande eroe che riuscì ad andare in Africa. Quale potrebbe essere il Puntum? È da precisare il fatto che il Puntum è una perturbazione nell'equilibrio complessivo dell'immagine, è un elemento che stona e che colpisce la singola persona. Il Puntum è qualcosa che arriva dopo che lo sguardo si sofferma sull'immagine. La "prima occhiata" è sempre un'occhiata che fa i conti con la cultura di riferimento e appartiene allo Studium. Il puntum è uno sguardo ulteriore che ha che fare con una dimensione non cognitiva ma di sensibilità. È per questo motivo che lo troviamo non nel marinaio che poggia la propria mano sull'esploratore ma nell'altro. Il marinaio con le braccia incrociate è l'elemento che sfugge a ogni controllo e che non vuole dire nulla se non il fatto di essere fuori luogo, estraneo a tutto il resto.

FLAGRANTI REATI

Floch osserva in che modo la semiotica ci può aiutare ad articolare e strutturare uno sguardo che vada oltre la superficie del testo. Egli, quindi, si chiede come ricostruire i livelli di senso che le immagini ci propongono. Tutta questa osservazione la fa a partire da una fotografia: "L'Arena di Valencia" di Henri Cartier-Bresson.



Nella parte destra della fotografia appare la figura di un uomo baffuto che si affaccia da un'apertura di un portone sul quale è dipinto il numero 7. Il cappello che l'uomo indossa ci suggerisce che egli sia un rappresentante dell'autorità, ad esempio una guardia dell'Arena. Interessante è il riflesso che si crea in una lente degli occhiali trasformandola di un colore bianco e di forma piatta. Nella parte sinistra invece

troviamo una seconda figura: quella di un uomo o di un ragazzo che sembra stia cercando di intrufolarsi.

In un primo momento si può pensare che la guardia stia controllando il ragazzo ma in realtà non può essere così in quanto il secondo non può stare dietro il primo. C'è un mistero in questa immagine che l'occhio non riesce a risolvere. Non basta quindi indicare ciò che la fotografia ci mostra ma bisogna interrogarsi anche su ciò che fa. Cambiando pertinenza possiamo dire che in questa fotografia ci sono delle forme geometriche che si ripetono: i rapporti tra queste forme sono diversi. Prima di tutto dobbiamo dire che l'immagine è divisa in due dal cerchio che racchiude il numero 7. Quest'ultimo in sé non vuol dire nulla ma in realtà costruisce due relazioni. L'uomo e il ragazzo invece sono racchiusi dentro a dei rettangoli. Fra questi due personaggi (anche se la guardia non osserva il ragazzo) viene sancito un rapporto grazie alle figure geometriche del cerchio e del rettangolo, che in fotografia rimandano peraltro ad elementi ben precisi: l'obiettivo e il fotogramma. Importante da notare è anche la lente dell'occhiale perfettamente tonda con un riflesso bianco. Ci sono quindi degli elementi che possiamo solo indicare come cerchi, linee, curve ecc... che in sé non significano niente ma che se messi insieme costruiscono dei richiami interni delle immagini. Questi richiami non solo richiamano ciò che succede nei due terzi ma giocano col nostro sguardo: la composizione ci porta a leggere l'immagine da sinistra a destra, tuttavia la configurazione plastica dell'occhiale, la sua forma chiara in contrasto con lo scuro della porta a sinistra, ci riporta indietro a ciò che fa il ragazzo.

Secondo Floch, ciò che questi elementi aggiungono alla nostra lettura d'immagine è un **racconto di sorveglianza**. Noi non vediamo semplicemente ciò che guardiamo ma lo vediamo nell'atto di "fare il suo lavoro".

Il giovane a sinistra è il soggetto dell'azione, e che modalizza l'azione secondo il segreto, il guardiano a destra, come abbiamo già detto precedentemente, è il rappresentante dell'autorità.

Floch ci parla di **anafora** visiva → relazione di identità parziale che si stabilisce nel discorso, sull'asse sintagmatico, tra due termini, e che serve a connettere due enunciati. È il caso del semicerchio in cui è racchiuso il 7 e il cerchio che disegna la lente sinistra dell'occhiale.

Anche Henri Cartier-Bresson aveva scritto un suo pensiero: "*Fotografare è riconoscere, contemporaneamente e in una frazione di secondi, un fatto e l'organizzazione rigorosa delle forme percepite visivamente che esprimono e significano quel fatto*". Egli continua affermando: "Avevo scoperto la Leica, che è diventata il prolungamento del mio occhio e non mi lascia più. Camminavo tutto il

giorno, sempre all'erta, cercando nelle strade l'occasione di fare foto dal vivo, come **flagranti reati**". Henri Cartier-Bresson paragona l'attività del fotografo come quella di un poliziotto. In poche parole Floch ci vuole far capire che questo racconto di sorveglianza diventa una metafora della fotografia.

Il problema non è "mostrare" la sorveglianza ma "significare" la sorveglianza. Quindi il problema non è cosa ci vuole dire Cartier-Bresson ma che cos'ha fatto CartierBresson. Quando fotografi non hai il tempo di pensare a cosa vuoi dire ma è un fatto di istinto, mestiere e capacità di osservazione.

FORME DELL'IMPRONTA

Floch mette in atto un fare scientifico nella convinzione che la fotografia non sia una cosa ma un fenomeno sociale prima ancora che tecnico o artistico. Non esiste una definizione di fotografia che vada bene sempre e comunque; essa, come tutti i fatti culturali, è una pratica sociale che si trasforma continuamente, in parte mantenendo e in parte cambiando le proprie specificità. Il modo migliore per analizzarla è allora partire da ciò che genera, dalle immagini in tutta la loro complessità, da come vengono composte e dai soggetti che ritraggono, dalla maniera in cui vengono prodotte, viste, condivise e discusse.

Floch con il libro "Forme dell'impronta" guarda a quelle regole implicite di cui la cultura fotografica stessa è costituita e a cui sia il fotografo sia chi guarda non possono che aderire. La parola "forma" va intesa non nel senso di configurazione fisica (un oggetto ad esempio) ma nel modo in cui la pensa Hjelmslev. Ciò che ci interessa non è l'impronta ma la forma. Le forme dell'impronta di cui parla Floch sono esattamente le forme fotografate, l'aspetto delle cose che devono significare quel fatto.

Il Punctum è una visione pensata e ragionata a partire da elementi dell'immagine che non sono immediatamente nominabili. Gli elementi non nominabili del Punctum costruiscono un'altra lettura dell'immagine. Da un lato abbiamo un livello figurativo che riguarda tutto ciò che l'autore vuole dire (le figure inserite nell'opera) e da un lato un livello plastico che riguarda ciò che vuole fare cioè tutto ciò che non può essere "nominato" ma che contribuisce a determinare il senso dell'opera. Greimas afferma che, nell'analizzare le immagini, si debbano distinguere due piani espressivi differenti:

- 1) il piano figurativo, cioè quello che consente di riconoscere in esse gli oggetti del mondo;

2) il piano plastico, cioè quello che permette di ricavare dei significati al di là dell'imitazione della realtà che l'immagine rappresenta (considerandone l'organizzazione di linee, colori, spazi).

Questa distinzione tuttavia non riguarda l'analisi di immagini solo figurative, nel primo caso, o solo astratte, ne secondo caso; essa va considerata anche nell'analisi di una stessa opera: ad esempio, in un dipinto che rappresenti un paesaggio, si può procedere ad un'analisi di tipo figurativo e descriverne case, alberi, montagne, nuvole ecc.; alternativamente o conseguentemente si può procedere ad un'analisi di tipo plastico e studiarne l'organizzazione spaziale, l'organizzazione dei colori ovvero delle linee, facendo astrazione dalle figure rappresentate. Greimas ricorda la descrizione fatta da Diderot dei quadri nei Salons parigini: dopo aver scomposto ogni dipinto in oggetti "nominabili" e averli dunque riuniti in gruppi o in scene, egli passa all'analisi delle tracce lasciate dal pennello sulla tela. Questo esempio illustra per Greimas la possibilità di scindere sempre l'analisi in livelli diversi che non si escludono l'un l'altro ma che anzi cooperano per produrre il significato complessivo dell'immagine.

Greimas, prendendo in esame principalmente le opere d'arte, afferma che nella loro analisi occorra innanzitutto stabilire se siano di tipo figurativo o di tipo astratto: se rappresentino cioè qualcosa di visibile nel mondo naturale (esseri, fenomeni, oggetti) oppure non abbiano affatto referenti figurativi.

Nel caso di un'opera figurativa, Greimas la definisce costituita di "formanti figurativi", cioè di tratti che consentirebbero il riconoscimento di ciascuna figura, che è in quanto tale produttrice di significato. Sono questi che devono dare avvio all'analisi figurativa.

Nel caso di opere non figurative, cioè completamente astratte, questo tipo di analisi non è possibile e si deve dunque procedere all'altro tipo di studio, quello "plastico". Greimas, tuttavia, considera una gradualità del livello figurativo: se, in un'immagine complessivamente astratta, siano ancora riconoscibili figure, allora si potrà dire che tale rappresentazione presenta una "bassa densità figurativa"; man mano che tale densità aumenti si potrà parlare di figuratività media o alta. Se la figurazione risultasse totalmente assente la densità figurativa sarebbe "nulla" (astrattismo); se tale figuratività fosse molto densa (realismo), la rappresentazione sarebbe "iconica". Greimas, dunque, concepisce una gradualità dall'astratto al concreto che si può schematizzare nella successione:

- 1) astratto;
- 2) figurativo; 3) iconico.

In seguito, o in alternativa all'analisi figurativa (a seconda dell'immagine), si può procedere all'analisi plastica. Essa consiste nello studio di tre componenti distinte: 1) la componente "**topologica**", ovvero spaziale del quadro; 2) la componente "**eidetica**", ovvero delle linee nel dipinto; 3) la componente "**cromatica**", cioè dei colori e/o dei chiaroscuro

Componente Topologica:



Se dovessimo descrivere ciò che vi è

rappresentato in questa foto la prima cosa che faremmo sarebbe elencare ciò che vediamo: a sinistra troviamo una signora anziana e a destra la mano di una scimmia. Se ci sforzassimo un po' di più potremmo notare la presenza di un piccolo triangolo bianco proprio in basso il volto della donna. Potrebbe somigliare ad un quaderno o ad un blocco per appunti che ci può portare a considerare l'anziana signora una studiosa. Ma di cosa ci parla quest'immagine? Ci parla del rapporto tra l'uomo e l'animale. Sembra come se la studiosa abbia piegato la testa verso l'animale e questi abbia sollevato la mano per toccarla. Si può intuire dal suo sguardo e dal suo sorriso che si tratti di un gesto di rispetto nei suoi confronti, come se la scimmia l'abbia riconosciuta. Ma se ribaltassimo l'immagine cosa cambierebbe? L'immagine è la stessa ma vi è una piccola differenza: se in quella normale si ha la sensazione che il primo a compiere il gesto sia l'animale e poi la testa della donna si chini, in quella ribaltata si ha l'effetto opposto, cioè la studiosa si abbassa per prima chiedendo il contatto con l'animale. Attribuire l'iniziativa al primo o al secondo non è la stessa cosa e chi si fa portatore di questo significato è lo spazio della superficie su cui è inscritta l'immagine.

Se fossimo più competenti potremmo affermare immediatamente che in realtà, guardando il palmo della mano dell'animale, non si tratta di una semplice scimmia ma di uno scimpanzè e che la signora è l'etologa Jane Goodall. Quindi possiamo dire che esistono due livelli di lettura dell'immagine. Il 1° livello di lettura si traduce con

una serie di nomi: individuo una serie di elementi nell'immagine che possiamo nominare perché li riconosco sulla base di una griglia di lettura che abbiamo appreso nel corso della nostra vita. Questa griglia di lettura che isola gli elementi e li differenzia è una griglia di lettura figurativa che si basa appunto su **formanti figurativi**, cioè fasci di tratti che interpretiamo con una lettura che associa dei tratti ad un oggetto del mondo.

Specchiando l'immagine non andiamo che incontro a quella che Saussure chiamava prova di commutazione → cambiando la composizione dell'immagine ricostruiamo il suo valore semantico. Ribaltando l'immagine possiamo affermare che l'organizzazione degli elementi all'interno del supporto planare è un'organizzazione significante → gli elementi sono gli stessi ma l'organizzazione produce un significato. Quindi qual è l'iniziativa? Qual è elemento visivo dell'immagine che fa cambiare queste interpretazioni? È un problema di composizione, cioè di dove sono messe le cose nell'immagine. Se la testa sta in alto a sinistra in una cultura come la nostra, abituata a leggere da sinistra verso destra, l'elemento che si trova nella posizione da cui iniziamo la nostra lettura viene prima. Ad esempio se fossimo stati arabi avremmo letto da destra verso sinistra e quindi avremmo dato priorità ad altre cose. Non è solo un problema di lettura ma anche di acquisizione di una sensibilità.

Questo ulteriore livello percettivo si chiama **livello plastico**. Se quello figurativo presuppone una lettura basata su una griglia di formanti figurativi di tipo culturali, quello plastico (livello secondo → Punctum) è basato su alcune componenti dell'immagine che contribuiscono a creare un effetto di senso senza essere nominabili. Che cosa fa cambiare l'interpretazione? La posizione degli elementi sullo spazio planare dell'immagine. Cioè quest'ultima è un supporto planare che ha una direzione verticale e una orizzontale. A seconda di dove vengono posizionati gli elementi in questi "assi cartesiani" si hanno determinati effetti. **La componente topologica del linguaggio plastico è quella che riguarda la posizione degli elementi visivi all'interno del supporto planare.** NB: il livello plastico non funziona sulla base di un meccanismo semico classico.

Ciò che sta in un determinato punto nell'immagine non vuol dire sempre una certa cosa ma dipende dall'immagine. Quindi come funziona dal punto di vista semiotico la componente topologica del livello plastico? Funziona secondo un meccanismo di tipo semisimbolico. Non c'è un codice rispetto al posizionamento degli elementi sul supporto planare ma c'è un codice di tipo semisimbolico che è istituito tutte le volte dal testo in questione. Il semisimbolismo funziona all'interno di uno specifico testo → il rapporto tra categorie sul piano

dell'espressione e categorie sul piano del contenuto si istituisce all'interno di un testo.

Componente eidetica:



In questa fotografia di Henri Cartier

Bresson possiamo osservare due individui su un prato: un uomo ben vestito che contempla qualcosa che non vediamo e un altro uomo vestito come un operaio che sta disteso sopraffatto dalla stanchezza. Fino adesso abbiamo fatto solo una lettura al livello figurativo perché abbiamo descritto tutto ciò che abbiamo riconosciuto nell'immagine. Se facessimo un'analisi più approfondita facendo astrazione dalla figuratività possiamo notare che si viene a creare nella fotografia un disegno geometrico. È il prato che Bresson inserisce nel fotogramma che ci fa perdere il senso della profondità. Bresson chiude il diaframma e aumenta la profondità di campo → ci sta guidando verso una visione bidimensionale di un'immagine che per definizione, in fotografia, è sempre tridimensionale. Quest'impedire una visione tridimensionale fa emergere la bidimensionalità e quando essa emerge, una serie di puntini cominciano a venire fuori. Il piede destro e la mano destra dell'uomo disteso vanno a formare una retta. Inoltre a partire dal piede destro sembra potersi tirare una diagonale perfettamente dritta che arriva fino alla punta del cappello dell'uomo che sta seduto dietro. Da qui un nuovo segmento parte fino a congiungersi con quella della mano destra dell'uomo disteso. Ne emerge una piramide proveniente da linee che sono chiaramente visibili ma il frutto del modo in cui il nostro sguardo "unisce i puntini". Siamo andati incontro ad un'altra componente del livello plastico: la componente eidetica, cioè forme geometriche che si delineano e che noi immaginiamo e costruiamo diventando così significante.

Componente cromatica:

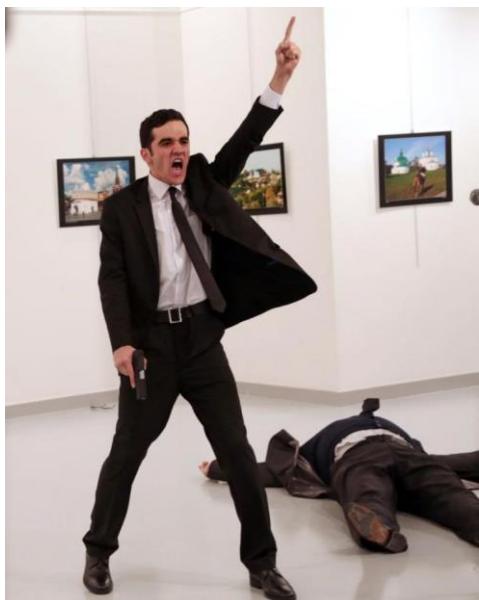


È la fotografia di T. homas Struth il quale

decide di inquadrare dei visitatori intenti a osservare le opere presenti in una sala della Galleria dell'Accademia di Venezia. Di grande risalto è lo sfondo in cui si può riconoscere il celebre dipinto di Paolo Veronese "Cena a casa di Levi". Vi è un certo contrasto tra la dinamicità che si crea col mosso dei soggetti fotografati e la staticità dell'opera che si trova sullo sfondo. Particolare è il punto di vista dello spettatore: la posizione del fotografo rispetto all'opera è perfettamente centrale. Da questo punto fuga il quadro ricava un preciso effetto: quello di sfondamento (*trompe l'œil*), cioè un effetto che crea una sorta di continuità fra lo spazio del quadro e quello della sala. Questa fotografia mette in scena un rapporto tra una situazione che non è reale, senza tempo, cioè l'ultima cena (è senza tempo perché Veronese inserisce la figura di Cristo in una città occidentale), e una situazione più concreta e reale, cioè quella di un museo. Quindi vi è un'azione tra una dimensione immaginaria e una dimensione concreta. Dando uno sguardo più dettagliato all'opera possiamo notare una certa ripetizione dei colori verde, blu, rosso e giallo che troviamo sia negli abiti di alcuni soggetti ritratti nell'opera del Veronese sia in quelli dei vestiti di quanti lo ammirano al museo. Con ciò non vogliamo dire che i colori in sé significhino qualcosa in particolare ma che questa messa in relazione spaziale, che vi è dal punto di vista prospettico, viene ulteriormente avvalorata dalla componente cromatica la quale mette in relazione due dimensioni presenti all'interno della fotografia.

Se esistono le forme dell'impronta allora esistono più modi di mettere in forma la stessa realtà. Il primo problema che ci dobbiamo porre è il problema della testimonianza. Inizialmente si pensa che la fotografia sia una testimonianza in quanto essa è riproduzione della realtà. Tuttavia Floch smentisce affermando che essa è testimonianza a determinate condizioni, nel senso che la testimonialità della fotografia è un effetto di senso. In determinate condizioni dell'immagine si produce

un effetto di senso che è quello dell'immagine-testimoniale, cioè un'immagine che ci parla del mondo. Ma l'idea che l'immagine ci parli del mondo è una forma dell'impronta, un effetto di senso e non la sua natura.



FOTOGRAFIA-TESTIMONIANZA

Questa fotografia è quella che permette al fotografo Burhan Ozbilici di vincere nel 2017 il World Press Photo, uno dei premi più ambiti al modo per la fotografia giornalistica. L'immagine ritrae un attentato compiuto ad Ankara nel 2016 ai danni di un ambasciatore russo da parte di un poliziotto fuori servizio turco durante l'inaugurazione di una mostra fotografica. Viene inquadrato il momento in cui l'assassino, dopo aver sparato all'ambasciatore (che nella fotografia si trova senza vita per terra), si rivolge verso le telecamere di tutto il mondo per gridare al mondo le proprie rivendicazioni. Questa immagine ha creato un po' di polemiche all'interno della giuria. Una parte di giuria, compreso il presidente Stuart Franklin, si oppone al fatto che questa fotografia diventi la fotografia dell'anno mentre un'altra parte, tra cui la fotografa Mary Calvert, sostiene che essa rappresenta al meglio il significato e la definizione del World Press Photo. Le ragioni della sua vittoria stanno nel fatto che si tratti di un'immagine esplosiva che parlasse davvero dell'odio dei nostri giorni". Premiano non solo un'immagine che è una testimonianza ma anche il coraggio del fotografo.

Se la foto è il prodotto di una forma dell'impronta allora è possibile pensare che ne esistano altre. Quindi se la fotografia testimonianza è una delle possibilità, esistono quindi altri effetti di senso, altre forme dell'impronta.



Henri Cartier-Bresson scatta questa fotografia a Scanno, un paesino in Abruzzo, e lo definisce come un paesino in cui il tempo sembra essersi fermato perché non c'erano macchine in Italia, le donne si vestivano tutte di nero, gli uomini indossavano i mantelli ecc...



Mario Giacomelli scatta questa foto nello stesso

paesino. Come si può notare il punto di osservazione è lo stesso che troviamo nella fotografia di Cartier-Bresson ma l'effetto di senso che produce è diverso. Nella prima l'effetto è descrittivo: ci mostra le strade, le persone, la donna che trasporta il pane ecc... Invece la seconda è un'immagine "sbagliata": vi è un forte contrasto tra il bianco dei ciottoli sul pavimento e il nero molto scuro degli indumenti delle persone.

L'intento di Giacomelli non è quello di mostrare e di raccontare Scanno ma quello di imprimere la sua marca autoriale nelle immagini. Si tratta infatti di un'immagine non descrittiva bensì espressiva in cui il plastico prende il sopravvento rispetto al figurativo: i contrasti plastici (cromatici) sono portati all'estremo. Quindi Giacomelli, a differenza di Cartier-Bresson, narcotizza (sminuisce) la dimensione figurativa e invece enfatizza la dimensione plastica → dunque abbiamo 2 forme dell'impronta: quella di Cartier-Bresson è una **fotografia-testimonianza** invece quella di Giacomelli è una **fotografia-opera**.

A partire dalla fotografia-testimonianza e dalla fotografia-opera possiamo ricavare altre due forme dell'impronta: la **fotografia-ludica** che è quella che ha che fare con il divertimento (le fotografie dei vacanzieri), e la **fotografia-tecnica** che è quella che ha che fare con un'idea che si focalizza sulla tecnologia.



FOTOGRAFIA-LUDICA

È

un'immagine scattata da un fotografo qualunque e trovata digitando sul motore di ricerca “torre di Pisa”. Sullo sfondo vi è il monumento e accanto ad esso, con un gioco di prospettiva, appare il soggetto che sembra reggere la torre che pende. La fotografia turisti ha delle proprie caratteristiche tant'è vero che sembrano tutte uguali.



Questa, invece, è una fotografia scattata non da un dilettante ma dal fotografo Martin Parr. Il suo intento è quello di smascherare l'effetto di illusione cambiano il punto di vista. Egli vuole raccontare in maniera ironica la stessa intuizione creativa che hanno tutti i fotografi che si trovano davanti al monumento-logo. Più precisamente vuole mostrare i turisti come vittime dello stesso modo di pensarsi davanti al monumento. Il lavoro che fa Parr è proprio quello di mettere in scena un modo di fotografare che è quello del turista → si parla infatti di metafotografia.

Se ci soffermiamo a pensare la fotografia-ludica possiamo affermare che si tratti della negazione della fotografia-testimonianza. Quest'ultima vuole raccontare una realtà un fatto, un posto, invece quella ludica non raccontano nulla di quel posto ma solo l'effetto di presenza (io c'ero) → infatti le foto turistiche sono tutte uguali.



FOTOGRAFIA-TECNICA

Ad un primo sguardo si può già affermare che le principali caratteristiche che risaltano in questa fotografia sono la presenza di dettagli molto evidenti e di cromatismi abbastanza vivaci. Questa fotografia ci fa vedere più di quello che il nostro occhio vede. Si tratta di una macrofotografia. L'effetto di senso che si vuole creare è quello di precisione. Quando si può considerare una macrofotografia una buona fotografia? La foto che

abbiamo visto possiamo definirla “riuscita” anche se si tratta di una fotografia che non ha un taglio creativo perché è una riproduzione perfetta per creare i colori brillanti, ha una straordinaria risoluzione ed ha qualità tecniche sofisticate. Questa è la fotografia degli scienziati, si fa di tutto per riprodurre la realtà in maniera precisa e perfetta; è la negazione della fotografia-opera.

FOTOGRAFIA-TESTIMONIANZA

FOTOGRAFIA-OPERA

FOTOGRAFIA-TECNICA
(negazione)

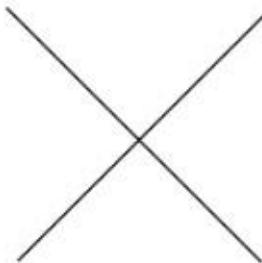
FOTOGRAFIA-LUDICA (negazione)

pubblicità PRATICA
valori d'uso

pubblicità UTOPICA
valori di base

valori di base negati
pubblicità CRITICA

valori d'uso negati
pubblicità LUDICO-ESTETICA



Siamo partiti dell’idea della fotografia come testimonianza ed è tale perché si pone in quanto riproduzione della realtà e quindi come effetto di senso testimoniale. Questo tipo di fotografia è esattamente il prodotto della fotografia come mezzo: cioè la fotografia è il mezzo per conoscere la realtà. La posizione della fotografia-testimonianza è quella che pensa implicitamente la fotografia come un mezzo per raccontare la realtà.

Floch inventa questo quadrato semiotico basandosi su un lavoro che fece il sociologo Pierre Bourdieu il quale negli anni ’60 aveva scritto un libro sulla fotografia dal punto

di vista sociologico. Floch nota che oltre ad esistere la fotografia come mezzo, esiste anche la fotografia come fine. Quest'ultima è quella che ha che fare con la fotografia-opera ed è l'opposto della fotografia mezzo nonché della fotografia-testimonianza.

La fotografia-ludica (quella turistica) non è che la negazione della fotografia-testimonianza perché essa è una fotografia che non racconta la realtà e nemmeno la costruisce come invece farebbe quella artistica.

La fotografia-tecnica è la negazione della fotografia-opera perché prende il sopravvento l'aspetto tecnico → la bellezza dell'immagine è legata alla perfezione tecnica di essa.

Tutto ciò ci aiuta a pensare i generi come prodotto di una concezione. Anche in fotografia esistono diversi generi: ritratto, paesaggio, reportage, nudo, ma anche fotografia di viaggio o di moda, street photography o lomografia. Il genere ha a che fare con un sistema di regole che riguardano aspetti diversi, dalla scelta del soggetto alla messa in scena, dall'inquadratura alle tecniche di ripresa.

FOTOGRAFIA REFERENZIALE

Ciò che fa la fotografia non è che cogliere l'attimo. La fotografia di Robert Capa è l'attimo per eccellenza:



Capa fotografa l'attimo in cui un

soldato viene colpito da un proiettile. È l'attimo che precede il momento in cui quest'uomo si troverà per terra senza vita. Sono stati in molti ad interrogarsi sulla veridicità di questa fotografia in quanto prima di tutto non si ha una sequenza, cioè non sappiamo cosa sia stato scattato prima e cosa dopo e secondo, Capa ha messo in giro la voce che ha scattato la foto con gli occhi chiusi. Inoltre non si riesce a credere all'immagine anche per il modo in cui tutto ciò ci viene mostrato: al centro dell'inquadratura non c'è nulla, solo un paesaggio qualunque, il soggetto sta a sinistra un po' sfocato, il piede di destra è tagliato dall'inquadratura mentre quello di

sinistra lo riconosciamo a stento grazie al mosso. Oltre a questi dubbi se ne sono sollevati altri su chi abbia scattato la foto, se Capa o la sua compagna Gerda Taro.



È una fotografia di Robert Doisneau il quale decide di inquadrare una coppia nel momento esatto in cui si bacia. In realtà sono due attori di una compagnia teatrale che sono stati assunti dal fotografo per mettere in scena questa foto. Svariati anni dopo lo scatto, due coniugi si rivolsero al tribunale di Parigi affermando di essere i protagonisti della foto rivendicando il proprio diritto all'immagine e chiedendo di essere risarciti. In realtà i due giovani non potevano essere loro perché quella "foto rubata" non era stata scattata all'improvviso ma era stata studiata a tavolino da Doisneau che, fedele alla sua idea di abbellire la realtà ricorrendo alla forza dell'immaginazione, aveva organizzato una piccola messa in scena in grado di restituire l'essenza di un momento e di renderlo eterno. Quindi la fotografia di Doisneau riproduce una realtà ancora più reale e più bella.

L'unica cosa sicura di queste due fotografie (anche se di entrambe si è dubitato della loro veridicità) è che tutte e due creano un effetto di senso: l'effetto di realtà. Entrambi i fotografi hanno deciso di creare un'immagine che sia credibile aggiungendo nella fotografia dei particolari che la rendessero tale: il mosso, alcuni elementi tagliati, sfocati ecc... → sanno benissimo che per creare questo effetto di senso (quello della realtà) la fotografia non può essere perfetta. Stanno facendo un "gioco enunciativo": stanno enunciando questa situazione aggiungendo una serie di elementi che creano un effetto di senso: un effetto di **referenzialità**.

FOTOGRAFIA MITICA



Questa è la fotografia “Nudo” scattata da Bill

Brandt in cui si può osservare la figura di una donna. L’immagine è sovraesposta e lo si può notare dal braccio totalmente bianco, non si percepisce nessuna imperfezione sulla pelle della donna. Prevalente oltre al bianco è il nero che impedisce di leggere elementi del corpo di questa donna → vediamo il seno nudo della donna ma non vediamo il busto o il collo. In questa foto il livello figurativo risulta meno pertinente rispetto al senso complessivo dell’immagine mentre risulta estremamente importante un’analisi di tipo plastico. Dal punto di vista topologico possiamo dire che il Nudo si presenta come uno spazio quasi perfettamente quadrato in cui forme e colori non fanno altro che generare dinamicità alla composizione. Vi è un’importante forza visiva della diagonale creata dal braccio della donna dove il gomito sembra generare una freccia. Si forma inoltre una sorta di cuneo che dà l’impressione di abbracciare il volto della donna → tutto ciò ci fa pensare che il movimento che si realizza è, in realtà, un movimento che va dal basso a sinistra fino all’alto. Dal punto di vista cromatico, come abbiamo già detto, vi è un contrasto equilibrato tra il bianco e il nero dove le forme bianche sono incorniciate da spazi neri che riempiono i vuoti. L’immagine crea una sorta di sequenza cromatica in cui alla superficie nera a sinistra si affianca il bianco del polso, e poi al bianco del viso il nero dell’angolo superiore destro (ABBA: nero, bianco, bianco, nero). Dal punto di vista eidetico troviamo forme come l’ovale perfetto del viso, il tondo del seno e il braccio che traccia una sorta di doppio triangolo. Particolare è il naso della donna da cui si può tracciare una linea retta che divide esattamente a metà l’immagine.

Tutto questo serve a far prendere la distanza dalla referenzialità. Tutti questi elementi topologici, cromatici ed eidetici servono ad aprire quest’immagine ad altre interpretazioni, cioè a passare da una visione di tipo figurativo ad una visione di tipo

plastico e quindi ad esplorare altri possibili sensi di questa fotografia. Si fa di tutto per distaccarsi da ciò che l'immagine rappresenta. Riguardo il piano del contenuto e quindi il significato che si può associare all'immagine possiamo dire che la posa della donna, come anche lo sguardo, rimandano all'atto di riflettere, da cui traspare anche una sorta di melanconia. Tuttavia la lettura plastica ci dà un'altra visione: non più una donna nuda ma una visione del cosmo in cui l'oscurità di un cielo nero è rotta dall'ovale di una luna-donna. Quindi tutti questi contrasti plastici di tipo semisimbolico ci apre a possibili e ulteriori effetti di senso.

FOTOGRAFIA OBLIQUA



Questa è la fotografia di Andreas

Gursky il quale decide di fotografare il magazzino di Amazon. In un primo momento se visto in un piccolo formato o da lontano sembra quasi un'opera astratta ma man mano che ci si avvicina è possibile riconoscere ciò che vi è mostrato. Vi sono diversi oggetti: libri, scatole, pupazzi e tanto altro. Come ci suggerisce anche la didascalia della foto possiamo intuire si tratti del magazzino di Amazon. Se la fotografia-mitica lavora per far prendere le distanze dalla realtà, la fotografia-obliqua fa l'opposto obbligando lo spettatore ad esercitare un lavoro cognitivo. Quest'immagine non fa altro che cercare di avvicinare l'osservatore a sé in modo tale da concentrarsi sui piccoli dettagli.

FOTOGRAFIA SOSTANZIALE



Questa è la fotografia di Ansel Adams.

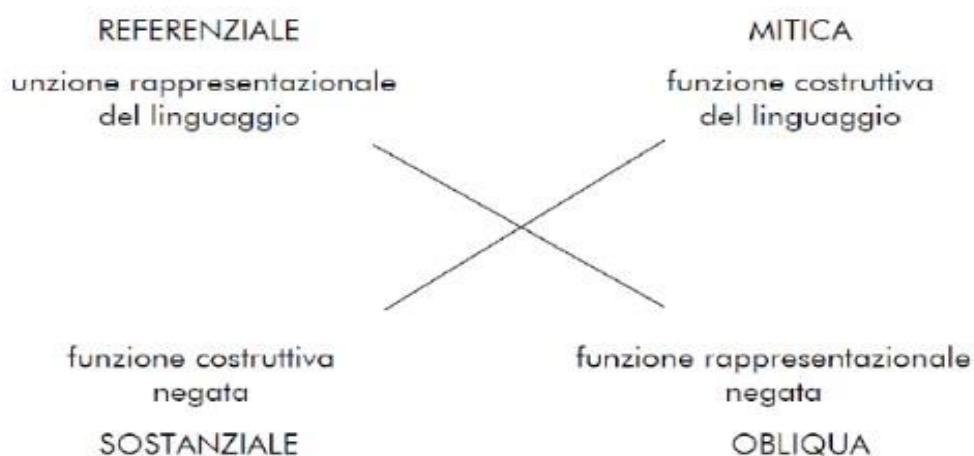
Quest'ultimo viene considerato uno dei padri della fotografia naturalistica americana ed è famoso soprattutto per le sue immagini di paesaggio in bianco e nero di grande formato. È una foto che usa la tecnica per passare da un senso ad un altro senso, cioè dal senso della vista a quello del tatto. Particolare è il modo in cui vediamo tutti gli elementi presenti nell'immagine in maniera così dettagliata, la luce che sfiora la superficie del tavolo e dei petali e l'alternanza con le ombre da dare evidenziare così questo passaggio di sensazioni. Adams fa qualcosa di simile a Gursky: è sempre un fare in modo che l'immagine provochi un contatto diverso con la realtà.

La categoria semantica non è più valore d'uso e valore di base ma è una categoria semantica che viene dalla linguistica, in particolare dai discorsi dei linguisti circa il valore della lingua e dei linguaggi stessi. Ci sono due missioni all'interno del dibattito linguistico: una prima missione è quella che attribuisci al linguaggio verbale una **funzione rappresentativa** → il linguaggio verbale rappresenta il mondo. L'idea è quella che la lingua ci consenta di articolare i discorsi senza utilizzare gli oggetti di cui stiamo parlando (la lingua rappresenta il mondo che ci circonda). Tuttavia alcuni linguisti, in particolare Sapir e Whorf, affermano che noi non utilizziamo la lingua per rappresentare il mondo ma per articolare i nostri pensieri. Il pensiero non esiste se non all'interno di un linguaggio. Quindi il valore del linguaggio non è semplicemente di rappresentazione della realtà ma noi pensiamo quest'ultima a partire dal linguaggio e non viceversa (c'è prima il pensiero che si realizza con il linguaggio e poi il modo in cui intendiamo la realtà). Di fatti, Sapir e Whorf sostengono che il linguaggio abbia una **funzione costruttiva** rispetto alla realtà proprio perché pensiamo la realtà per mezzo di un linguaggio (la lingua ha il potere di influenzare la

visione del mondo; questo vuol dire che i parlanti di lingue diverse avranno un modo diverso di concepire la realtà → **ipotesi Sapir-Whorf o principio di relatività linguistica**). Il problema è usare questa posizione per riflettere del linguaggio fotografico. Stiamo parlando del modo in cui il linguaggio fotografico si rapporta alla realtà. Possiamo fare di tutto perché il linguaggio fotografico che usiamo rimandi ad una realtà concreta.

Funzione rappresentativa → il linguaggio fotografico viene utilizzato in maniera tale che l'immagine si proponga come una riproduzione della realtà (es: "Il miliziano morente", cioè la fotografia-referenziale perché essa viene costruita per sembrare vera) ;

Funzione costruttiva → il linguaggio fotografico esercita una funzione costruttiva quando ci porta lontano dalla realtà così com'è e ne costruisce una nuova (es: "Nudo", cioè la fotografia-mitica).



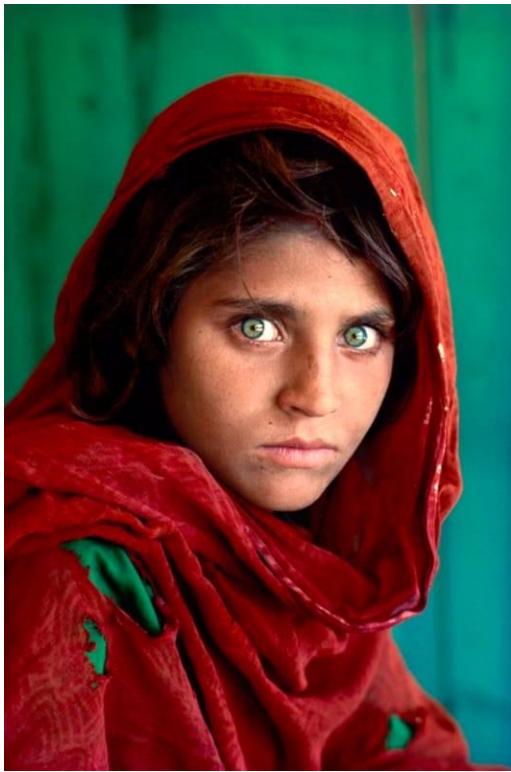
NB: bisogna distinguere sempre fra la categoria semantica e le lessicalizzazioni delle posizioni logiche che noi realizziamo attraverso il quadrato semiotico nel quale proiettiamo la categoria semantica in questione. Quindi la categoria semantica oppone funzione rappresentativa alla funzione costruttiva ed è una categoria semantica di derivazione linguistica.

Referenziale e mitico sono i due generi fotografici e sono le lessicalizzazioni (lessicalizzazione=nome) di quelle posizioni logiche. Negare la funzione costruttiva (che ci allontana dalla concretezza della riproduzione) significa tornare alla realtà, quindi il suo subcontrario è la fotografia-sostanziale. Invece negare la funzione rappresentativa significa costruire un nuovo senso dell'immaginare, dunque è il caso della fotografia-obliqua. Lo chiamiamo quadrato dei generi fotografici non per riprendere i generi classici ma il contrario. Ciò che si vuole evocare è l'idea che ci

siano delle regole di funzionamento dei linguaggi che fanno sì che si possa parlare di genere referenziale, genere mitico, genere obliquo e genere sostanziale.



Es: È una fotografia di Robert Capa il quale decide di inquadrare lo sbarco in Normandia in cui è possibile osservare dei soldati, visti di spalle, muoversi in acqua faticosamente. Questa fotografia è senza dubbio una testimonianza di quell'evento. Tuttavia non si tratta di un'immagine rappresentativa in quanto non sappiamo dove siano i nemici, dove stiano andando e nemmeno che stati d'animo abbiano i soldati. Linguisticamente non ha quindi il linguaggio di una fotografia referenziale. Questa fotografia non è solo testimonianza perché ci mostra un evento ma perché essa è una fotografia "segnata". È come se anche la macchina fotografica avesse subito dei danni durante quell'esperienza drammatica. Contribuisce l'assenza di dettagli, il forte mosso, la grana evidente, che la rendono una fotografia "sporca". È una fotografia che vale non solo per quello che mostra ma anche per come lo mostra, cioè per la sua fisicità → di fatti possiamo pensare questa fotografia come una fotografia-sostanziale. Dunque il suo linguaggio non è quello rappresentativo ma è un linguaggio che nega ogni costruzione, ogni immaginazione, ogni effetto di realtà per farci sentire fisicamente quella situazione.



Steve McCurry è un fotografo famoso soprattutto per le sue immagini a colori ed è un maestro dal punto di vista della tecnica fotografica e molto abile nel creare contrasti cromatici. Sono fotografie ipertecniche ma anche referenziali. L'inquadratura, il tipo di soggetto che sceglie sono sempre una forma di descrizione della realtà anche se poi viene iperestetizzata attraverso una concezione di tipo tecnica.



Sebastião Salgado fotografa sempre in bianco e nero. È una fotografia che fa parte del reportage realizzato nella miniera d'oro di Sierra Pelada in cui numerosi uomini, come formiche, si affannano a portare pesanti sacchi di terra in cima allo scavo in condizioni disumane. Possiamo considerare quest'immagine come una fotografia-testimonianza in quanto la volontà del fotografo è quella di raccontare ciò che succede. Da un lato vi è una concezione testimoniale ma dall'altro vi è un linguaggio di tipo mitico, cioè un linguaggio che lavora moltissimo sul livello plastico, sui cromatismi, sulla composizione e che

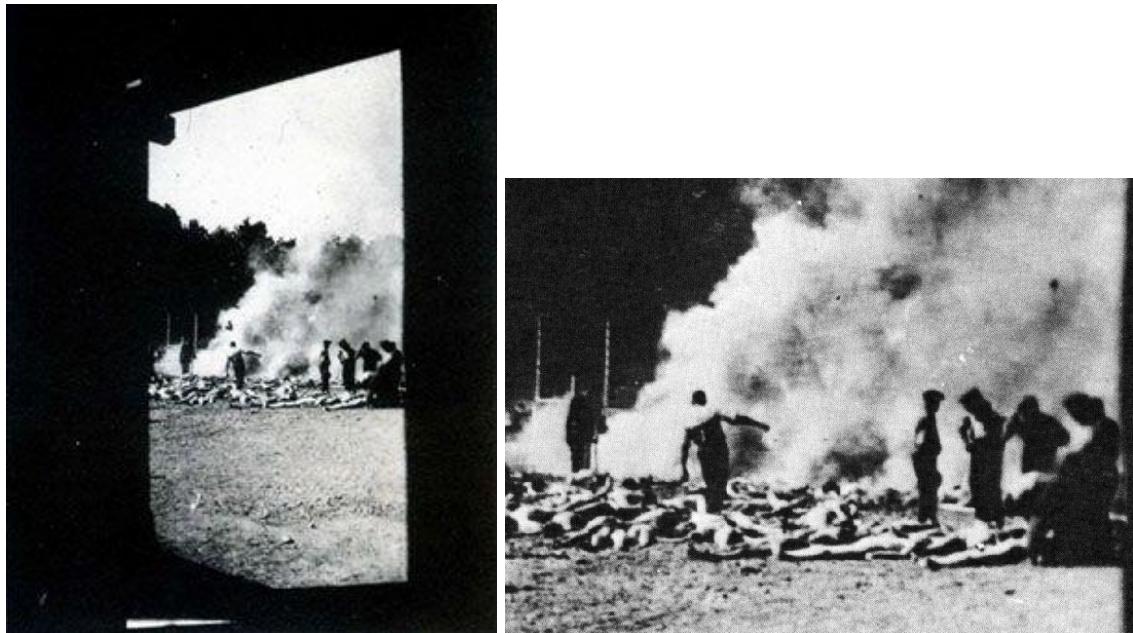
trasforma la miniera in un girone dell'inferno pieno di anime in pena. Salgado vuole ritrarre lo squallore e il degrado più profondi, l'annullamento dell'individualità e la bassezza dell'avidità umana.



Questa è una macrofotografia del

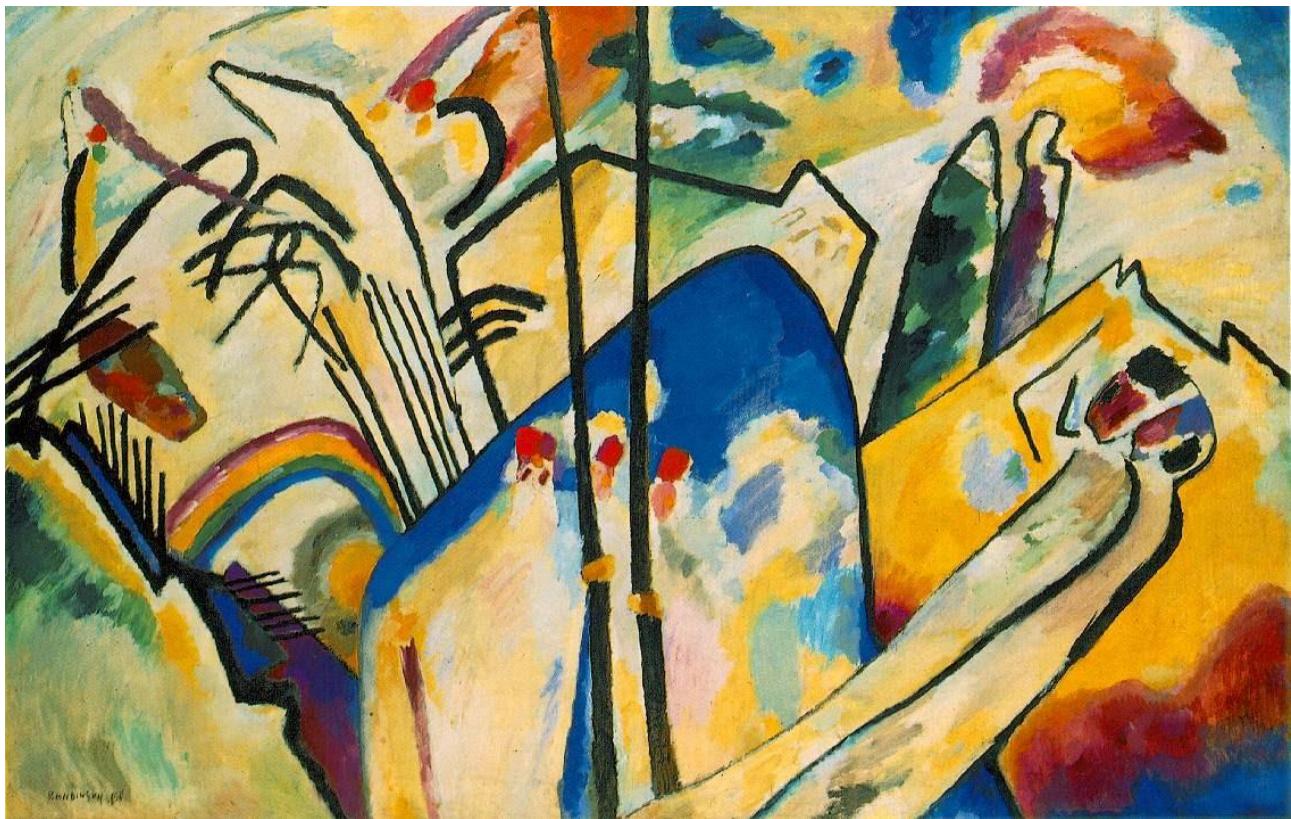
fotografo italiano Alberto Ghizzi Panizza. In questa immagine di sicuro è legata ad una concezione tecnica: siamo di fronte ad una damigella ripresa con un ingrandimento impossibile tanto che possiamo percepire la sua microscopica peluria sul muso e la struttura dei grandi occhi. Il suo capo è avvolto da delle gocce di rugiada sulle quali appare un riflesso che si moltiplica molte volte. Proprio quest'ultimo aspetto ci suggerisce che in realtà il soggetto non guarda la macchina fotografica ma davanti a sé ha una margheritina, cioè il suo oggetto di valore. Ghizzi Panizza non fa altro che aggiungere all'immagine tecnica una sua narratività → cioè, il fotografo non si limita a farci vedere l'invisibile ma vuole raccontare una storia. Quindi è chiaro che il linguaggio utilizzato non è quello rappresentativo, non si vuole descrivere la realtà ma la si vuole articolare ed è per questo che possiamo affermare che il genere comunicativo in questo caso sarà obliquo.

Quindi questi due quadrati semiotici, utilizzati insieme, ci aiutano ad articolare un discorso molto più complesso sulla fotografia e sui suoi linguaggi in modo tale da pensare la fotografia come la somma di più possibili linguaggi.



È una delle pochissime immagini di un campo di concentramento. Si tratta di una fotografia-testimonianza che mostra i cadaveri appena prelevati dalla camera a gas e che vengono gettati nelle fosse di incinerazione all'aria aperta. Nella fotografia originale è presente anche la cornice della porta della camera a gas da dove è stata scattata la foto. Successivamente l'immagine subisce un ritaglio proprio per mostrare solo la catasta di corpi e gli uomini intenti a spostarli. Tale ritaglio non fa altro che cambiare il senso dell'immagine. In entrambi i casi abbiamo una fotografia testimonianza ma in quella ritagliata siamo di fronte a una fotografia referenziale mentre in quella originale siamo di fronte ad una fotografia obliqua in quanto porta lo spettatore a riflettere sul ruolo di colui che ha avuto il coraggio di "rubare" un'immagine di ciò che stava succedendo. Se la guardiamo con attenzione non solo vediamo i corpi senza vita degli ebrei ma anche la complessità dell'enunciazione stessa, cioè il fatto che il fotografo abbia dovuto nascondersi dentro una camera a gas per documentare la vicenda correndo un rischio enorme. Quindi basta modificare, cambiare l'inquadratura, ritagliare un'immagine e cambia totalmente il senso di essa.

IL SENSO DELLA Pittura ASTRATTA



È un'opera astratta del pittore Wassily Kandinsky. Analizzandola scopriamo che non è il frutto di un estro creativo con il quale l'artista ha voluto semplicemente esprimere le proprie emozioni. Bisogna passare da una percezione spontanea ad un'analisi più approfondita per capire cosa abbia voluto raffigurare Kandinsky e soprattutto per comprendere come l'ha voluto fare. L'unico elemento che riusciamo a riconoscere (elemento figurativo) è l'arcobaleno. Probabilmente Kandinsky ha voluto raccontare un fatto attraverso una logica espressiva che non è quella dell'arte figurativa ma quella dell'arte astratta. Allora per analizzare meglio il lavoro di Kandinsky prendere l'oggetto in analisi come un testo, quindi il prodotto dell'articolazione del piano dell'espressione e del piano del contenuto (che dobbiamo analizzare separatamente perché ogni piano ha una sua propria logica). La prima cosa che ci dobbiamo chiedere è "come funziona il piano dell'espressione in quest'opera?". Per poter rispondere a questa domanda dobbiamo segmentare il testo → le due linee centrali stesse dividono in due l'opera e ciò vuol dire che abbiamo una parte destra e una parte sinistra. Si creano quindi 3 spazi:



Le due parti risultano

differenti dal punto di vista strettamente visivo → se nella prima area vi sono numerose linee nere che si intrecciano, nella terza area le linee corrono parallele e non si incrociano. A sinistra le superfici colorate hanno un'estensione limitata, sono contenute, circoscritte mentre nella parte destra esse si allargano. Anche i cromatismi usati sono più evidenti in una zone dell'opera rispetto ad un'altra. Di sicuro qualsiasi cosa significhi questo dipinto, presuppone un cambiamento da uno stato ad un altro ancora.



linee corte e ravvicinate
si intersecano spesso

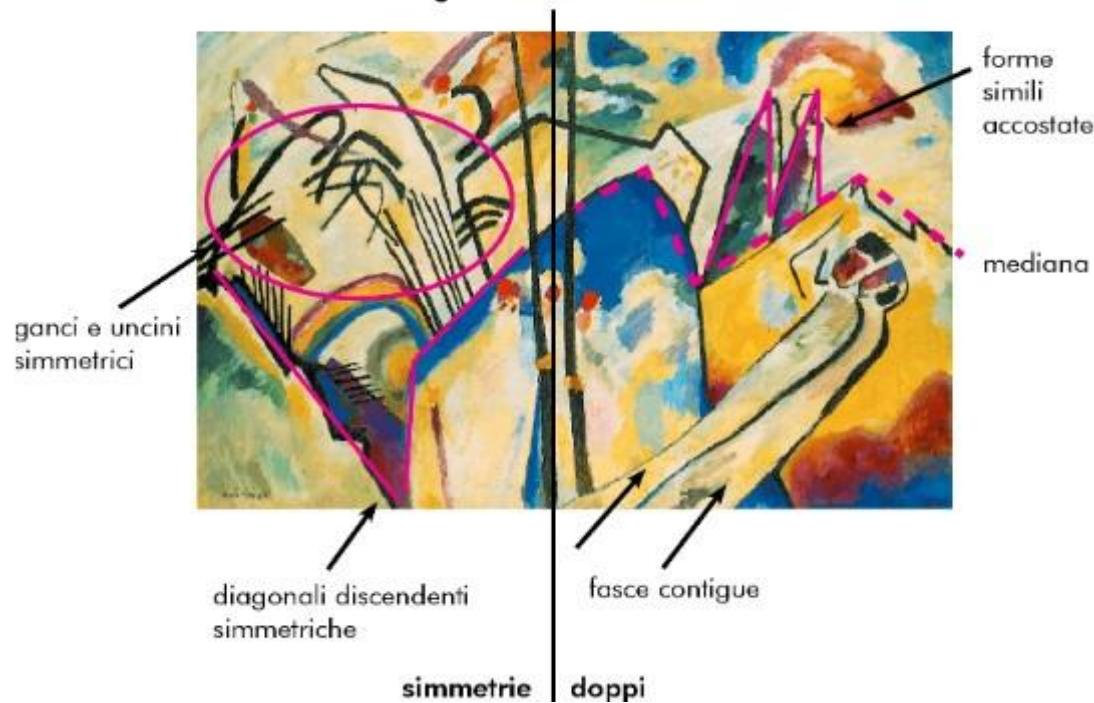
superficie colorate di
estensione limitata

linee lunghe e distanziate
non si intersecano mai

superficie colorate in espansione,
angoli colorati

Inoltre nell'area sinistra appaiono una sorta di uncini e ganci simmetrici e in basso delle diagonali discendenti che possono essere interpretate come delle montagne. Invece la parte destra vi sono diversi doppi: due forme accostate che sembrano montagne sono molto simili così come le fasce contigue in basso.

organizzazione binaria



Il lavoro che fa l'analista è quello di andare ad analizzare l'intero corpus per constatare se vi sono degli elementi ripetuti nelle varie opere che abbiano un senso più esplicito.



Dal punto di vista figurativo possiamo affermare che si tratti di un cavallo. Tutte queste linee ci porta a riconoscere la stessa figura nell'opera che stavamo analizzando.



Adesso possiamo riconoscere due figure che possiamo interpretare come due cavalli che stanno lottando. Quindi sappiamo che si tratta di due cavalli che lottano perché, guardando la produzione di Kandinsky, riconosciamo determinati tratti che sono presenti in altre opere.

Facendo lo stesso lavoro di analisi del corpus arriviamo ad affermare che i pallini rossi rappresentano delle teste umane.

NB: L'analisi consiste sempre in un processo ricorsivo, cioè un processo che ritorna indietro e ricomincia ed ogni volta che si torna indietro si aggiunge qualcosa di nuovo. Quindi l'analisi non è lineare ma ricorsiva. L'analisi di oggetti culturali più analizziamo più scopriamo che c'è da scoprire qualcosa.

Riconosciamo un oggetto del mondo, il cavallo, in una serie di tratti che è però estremamente ridotto. Kandinsky non ha fatto altro che togliere tratti figurativi, ha alleggerito l'oggetto figurativo da alcuni tratti lasciando quelli più essenziali. Questo oggetto figurativo alleggerito si chiama in semiotica **figurale**. Dunque spostarsi dal figurativo al figurale significa alleggerire l'immagine dai alcuni tratti che sono insessenziali al riconoscimento di quel determinato oggetto.

In sintesi Kandinsky, attraverso la figuralità di queste immagini, evoca due cavalli che lottano. Un altro elemento figurativo è l'arcobaleno.

In base al nostro criterio di segmentazione, però, bisogna riconoscere anche la presenza di una terza parte, compresa all'interno delle due linee nere. In questa terza parte possiamo affermare, dopo altre analisi del corpus, che è presente la figura di un castello.

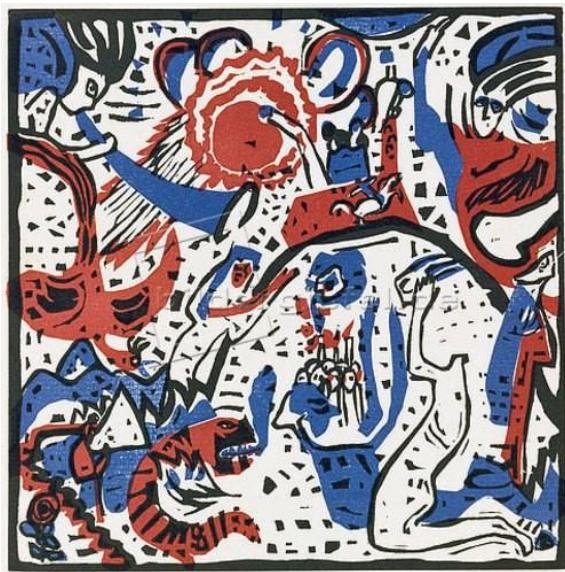
Nel momento in cui Floch, per studiare la composizione IV di Kandinsky, va ad analizzare l'intero corpus delle sue opere, si scopre che queste linee hanno un preciso significato all'interno di una determinata produzione. Ad esempio tutte le superfici uncinate, pendii irti sono normalmente motivi associati a disforie, cioè situazioni patematicamente tristi e spiacevoli. Abbiamo quindi dei motivi disforici e dei

simboli di positività (es: l'arcobaleno). Nella parte sinistra dell'opera vi è la raffigurazione della lotta tra le forze del bene e quelle del male → il cavaliere di destra sorge dal blu mentre l'altro sorge dai pendii irti.

Kandinsky aveva una visione estremamente religiosa dell'esistenza oltre che quella d'artista.

Nelle opere di Kandinsky la dualità ha un valore euforico. Quindi la parte sinistra è piena di tensione (lotta) mentre quella destra è piena di distensione (serenità). C'è una processualità all'interno del quadro; non è l'immagine di una cosa astratta che ci provoca determinati sentimenti ma è un'immagine che mette in scena una storia.

Questa storia ha un prima (che vediamo nella parte sinistra) e un dopo (che vediamo nella parte destra). Ma cosa garantisce questa transizione? Kandinsky per far identificare questo momento di passaggio mette in contrasto plastico l'area in azzurro scuro nella parte centrale in basso con il castello (che ha la forma di un poligono) che si trova sopra quest'area. Questi due oggetti sono quindi collegati proprio da un contrasto di tipo plastico che differenzia la parte sinistra dalla parte destra. Anche nella parte centrale vi sono dei pallini rossi che abbiamo identificato come delle teste umane, ma questa volta non si tratta di cavalieri. Floch ha cercato fra le opere dello stesso periodo quelle in cui ricomparisse un tale dispositivo. Ha inoltre fatto attenzione a considerare unicamente le opere in cui tale dispositivo era situato "sotto" la massa azzurro scuro centrale. È in due quadri che spesso lo si ritrova: nel dipinto Allerheiligen in cui un gruppo di santi occupa il centro della composizione e nel dipinto Klang der Posaunen dove lo stesso posto è occupato da una fila di personaggi che tengono diritte delle candele accese.



Nella seconda immagine (Klang der Posaunen) è bene notare che vi è un contrasto tra ciò che succede in basso e ciò che accade in alto. Nella parte superiore a sinistra troviamo una figura femminile che sta suonando una tromba. La stessa figura la ritroviamo nella prima immagine (Allerheiligen) sempre in alto a destra dove però risulta essere più figurativa. Queste trombe sono le trombe del giudizio universale.



Tutte queste figure al centro sono figure al centro di un momento che corrisponde a quello del giudizio universale, cioè un momento che per il cristiano non può che essere positivo. I santi dell'iconografia cristiana sono qui, nell'universo di Kandinsky, gli scienziati e gli artisti. Il passaggio dalla disforia all'euforia devono prenderlo in carico gli artisti e gli scienziati. In sintesi quest'opera parla della lotta tra il bene e il male e del ruolo che hanno gli artisti in questa lotta. Il poligono non è che il formante plastico che rimanda alla Gerusalemme celeste dell'Apocalisse ma anche all'arca di Noè perché è simbolo di passaggio da un mondo pieno di peccato ad un mondo purificato.

Quindi il livello plastico non aiuta a trovare i significati nascosti e non è nemmeno il significato "vero". Riconoscere il livello plastico ci consente di rileggere l'opera, individuare le varie parti di essa e scoprire che l'articolazione dell'opera non è così banale come pensiamo. Il livello plastico è lo strumento che ci consente di trovare le condizioni a partire dalle quali si produce il senso.

L'opera produce senso al di là delle volontà del suo autore, quindi parte di quello che noi costruiamo potrebbe essere qualcosa che nemmeno Kandinsky si è accorto. Dunque siamo passati da una visione statica, una visione rappresentativa negata a

una visione articolata narrata. Il livello plastico scatena la nostra possibilità di guardare l'opera a un livello superiore.

PASSAGGIO DALLA SEMIOTICA TRADIZIONALE ALLA SEMIOTICA DELLE PASSIONI

Fino agli anni '90 la Semiotica non si è occupata di **passioni** in quanto esse erano state studiate dalla psicologia. È quest'ultima che prende in carico il problema delle pulsioni, delle passioni, dell'interiorità a partire da tutte le malattie psichiche.

Questo terreno del sentimento viene relegato, dal modo in cui se ne occupa la psicologia, a una sfera intrapsichica. Le passioni fanno parte di una dimensione intima, personale e interiore sulla quale una disciplina della significazione quale la Semiotica non ha avuto molto da dire in quanto la dinamica della significazione è una dinamica sociale e non individuale.

Non ci sono apparentemente testi se non l'animo umano. Tuttavia sono proprio i testi a smentire tutto questo discorso.

Es: Attraverso il **fumetto di Snoopy** possiamo raccontare a partire dalle immagini. Nelle prime due vignette possiamo dire dove si trova il soggetto, cosa sta facendo e qual è il suo stato d'animo. Lucy è uno dei personaggi femminili del celebre fumetto dal carattere focoso la quale era solita distendersi sul pianoforte della sua cotta, cioè Schroeder. Nelle vignette a seguire Lucy si rende conto che quel posto era già occupato da Frieda, un altro personaggio femminile del fumetto. Conoscendo il carattere irruento di Lucy si potrebbe presupporre che la sua reazione non sia pacata ma in realtà osservando le vignette successive l'unica cosa che fa è rattristarsi. Dunque decide di andare da Snoopy il quale, vendendola in quello stato d'animo, si rattrista di conseguenza. Snoopy, che con il suo sguardo da cane ci fa vedere l'umanità molto meglio di qualsiasi altra cosa, allora, mostra a Lucy cosa deve fare mettendo in scena delle mosse. Nelle vignette seguenti si osserva Lucy tornare da Frieda e aggredirla. Alla fine di tutta la storia la ragazza torna dal cane protagonista e lo ringrazia. Il ruolo di Snoopy è quello di aiutante ("saper fare") ma anche di destinante. Possiamo leggere perfettamente la storia da un punto di vista narrativo: il soggetto subisce un danneggiamento (perde la possibilità di sdraiarsi sul pianoforte della sua cotta) ma tuttavia dopo non fa nulla. Il suo non far nulla mette in crisi lo schema narrativo canonico in quanto si presuppone una competenza e una performance (cioè Lucy che, grazie al suo carattere focoso, affronta Frieda). Di certo Lucy non ha bisogno di qualcuno che le mostri cosa fare ma in quel momento, presa da tutta quella tristezza, si dimentica di cosa è capace. Allora Snoopy, da aiutante

della storia, le ricorda chi era. Successivamente Lucy ritorna in sé e affronta Frieda.

Il primo problema è che nelle storie ci sono delle passioni significate e i testi appassionano (**passioni di carta** → passioni esplicitate nei discorsi che fanno provare determinate emozioni). Il secondo problema è che le passioni alterano l'andamento razionale del racconto. Nello schema narrativo canonico si presuppone che il soggetto sia un essere razionale e che la manipolazione si attui sul fare. La manipolazione, nel caso in cui subentrano le passioni, si attua sull'essere e non sul fare → voglio fare perché voglio essere. Lo schema narrativo canonico, quindi, non sempre funziona proprio perché all'interno della storia ci sono dei soggetti che provano delle emozioni.

Le passioni non solo vengono raccontate all'interno delle storie ma sono necessarie per comprendere l'evoluzione e l'andamento di esse. La passione diventa pertinente in una riflessione di tipo semiotico non solo perché le passioni sono nei testi ma anche perché esse aggiustano la logica del testo stesso. Nel momento in cui la sequenza dello schema narrativo canonico non tiene conto della dimensione passionale, ci tocca vedere qual è la specificità dello sguardo semiotico su tutto il sistema delle passioni.

La razionalità viene tenuta dalla passione: si parla in questi casi di eccedente. La passionalità è un eccedente rispetto alla razionalità del discorso, cioè la passione è quell'ingrediente che fa funzionare una macchina che, dal punto di vista razionale, si era fermata. **Eccedente passionale** → senza l'efficacia della passione la razionalità e il senso del racconto viene meno.

Nel 1977 Barthes scrive “**Frammenti di un discorso amoroso**”. Egli scrive questo libro sull'amore in ordine alfabetico: comincia da abbraccio ecc... Barthes dice che queste parole che egli individua sono quegli elementi (topiche) che caratterizzano il discorso amoroso (es: l'attesa è una figura). Lui parla di topiche perché il discorso amoroso ruota sempre intorno ad alcune figure che si ripetono. Quando pensiamo all'amore pensiamo ad un sentimento individuale. Tuttavia possiamo leggere discorsi amorosi vecchi anche di 1000 anni e ritrovarli attuali oggi. Questo perché il discorso amoroso è fatto da “momenti” come il bacio, l'attesa, l'abbraccio, il “ti amo” che si ripetono e ritornano in tutte le storie d'amore.

Barthes sostiene che le **topiche** siano delle **forme vuote** → il discorso amoroso si costruisce intorno a forme vuote. Sono forme vuote perché sono quegli elementi che costituiscono lo sviluppo del discorso amoroso e che sono condivise. Da un lato vi è il

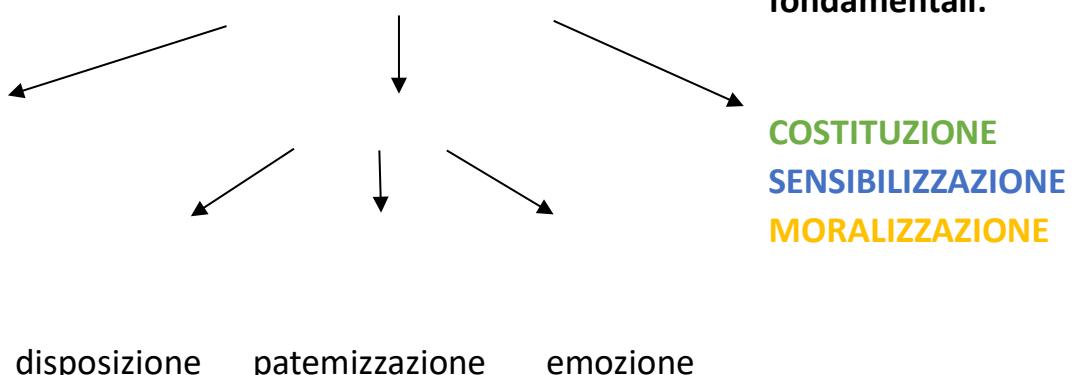
discorso amoroso che funziona per cose condivise e da un lato vi è la singola persona riempie di senso il “ti amo”, l’attesa, la telefonata ecc... La dimensione interiore e personale non esclude la dimensione condivisa anche perché se non ci fosse quest’ultima, essa non funzionerebbe. Questo perché anche i sentimenti sono parti di comunicazione → se il prossimo non ha le stesse topiche (es: per lui/lei il ti amo non vale niente) la relazione sentimentale non funzionerebbe.

Quindi da un lato vi è la dimensione individuale, intrapsichica, psicologica dei sentimenti e dall’altro, però, questi stessi sentimenti funzionano se condivisi socialmente (dunque c’è anche una dimensione sociale della passione).

L’universo delle passioni comincia a diventare pertinente con delle peculiarità:

- opposizione fare ed essere;
- idea della passione eccedente rispetto alla razionalità e alla narratività;
- idea che i sentimenti abbiano a che fare con dei discorsi che funzionano solo se esiste una dimensione condivisa e quindi sociale.

Greimas e Fontanille scrivono “**Semiotica delle Passioni**” in cui non si ha che fare con gli aspetti psichici e soggettivi ma con la dimensione intersoggettiva della passionalità e con le forme delle passioni. Inoltre si occupano del modo in cui le passioni entrano all’interno delle narrazioni (e quindi il modo in cui la passione sconvolge la narrazione). In questo libro esprimono l’idea di pensare uno **schema passionale canonico** prendendo spunto da quello narrativo. L’idea di Greimas e Fontanille è che le passioni siano articolate al loro interno. Ogni passione presuppone uno schema passionale canonico, cioè il modo in cui una passione può evolversi e strutturarsi al suo interno. **Le passioni sono articolate in momenti fondamentali:**



La **COSTITUZIONE** mima la manipolazione → il momento iniziale del percorso passionale. È il momento il cui la passione comincia a formarsi. La caratteristica della costituzione è che le passioni si costituiscono a livello sociale: le passioni non

nascono dentro di noi bensì fuori, con le relazione che abbiamo con l'esterno. Quindi **la costituzione si ha quando il soggetto viene esposto alla passione.**

La **SENSIBILIZZAZIONE** si suddivide in altri 3 momenti:

- disposizione → è una sorta di competenza patemica. Il soggetto può imparare a capire come funzionano le passioni: esse funzionano in base a determinate azioni, linguaggi, modi di fare ecc.. Le passioni presuppongono delle azioni e queste azioni devono essere apprese.
- patemizzazione → è il momento dell'azione patemica: l'appassionato ad un certo compie delle azioni (es: si dichiara all'amata/o). Molto spesso le passioni portano ad un'azione (NB: in alcuni casi l'azione è interiore, ad esempio la malinconia).
- emozione → è lo specifico della passionalità, cioè prendere il corpo. La passione ad un certo punto prende il sopravvento (es: il geloso va in escandescenza). La passione ha una dimensione somatica → si subisce un cambiamento fisico. Questa dimensione è fondamentale in quanto essa sfugge alla razionalità. La fisicità e la percezione somatica sono fondamentali non solo per gli effetti della passione ma anche per l'evoluzione della passione.

Altro aspetto importante è l'opposizione **azione-passione** → l'idea è che la passione sia passiva (il soggetto è preso dalla passione) mentre l'azione è attiva (il soggetto fa delle cose). Ma in realtà la passione è attiva: la passione non è qualcosa che subisco, non è qualcosa di irrazionale ma ha una sua propria razionalità che contiene un nucleo forte di qualcosa che va oltre (l'emozione, la sensorialità, la corporeità ecc...).

La **MORALIZZAZIONE** è il momento finale. Somiglia alla sanzione dello schema narrativo canonico. La passione spesso viene sanzionata socialmente rispetto ad una dimensione che è legata ad un eccesso o un difetto (il troppo o il troppo poco).

Es: Che differenza c'è tra l'*avaro* e il *morigerato*?

- | | |
|--|-----------|
| Il primo può essere associata solo ad una figura negativa.
Il secondo è una figura positiva: è colui che sta attento al denaro e che rispetta i limiti. | intensità |
|--|-----------|

} Il tipo di azione è uguale. È solo un problema di

Schema passionale canonico

COSTITUZIONE	SENSIBILIZZAZIONE			MORALIZZAZIONE
	DISPOSIZIONE	PATEMIZZAZIONE	EMOZIONE	
Il soggetto è nelle condizioni di conoscere una passione	Il soggetto acquisisce le competenze per provare una passione	Il soggetto è modificato nella passione. La passione si realizza in lui come "vissuto" ed egli scopre le ragioni dei turbamenti precedenti in relazione alla passione attuale	La passione è leggibile nel corpo del soggetto – somatizzazione. L'evento passione è ora osservabile	La passione osservabile viene valutata e giudicata culturalmente

Lo schema passionale canonico (5 momenti) guarda all'evoluzione di una passione.

Lo schema narrativo canonico (4 momenti) guarda ai momenti di trasformazione che costituiscono una narrazione.

Le passioni non sono tutte uguali perché il modo in cui si sviluppano è diverso.

Inoltre non tutte le passioni devono per forza compiere tutti i passaggi. La passione è articolata al suo interno e può arrestarsi in momenti diversi.

Es: Posso essere esposto alla gelosia, riesco a riconoscerla ma non la assumo → c'è la costituzione ma non c'è la disposizione e nemmeno la patemizzazione.

Quindi: le passioni sono condivise ed esiste una struttura che è comune a queste passioni.

ARTICOLAZIONE INTERNA ALLE PASSIONI

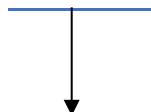
Ma dove si trova il modello di passione che funziona in una data cultura? Nel dizionario. Ma come si fa a definire una passione? Le definizioni delle passioni nel dizionario sono racconti. L'unico modo che abbiamo di definire una passione è immaginare un microracconto che la articoli.

Es: Nostalgie: stato di deperimento e di languore causato da un rimpianto ossessivo del Paese natale, del luogo in cui si è a lungo vissuti. Melanconico rimpianto di una cosa che si desidera di nuovo o di cioè che non si è conosciuto. (dizionario francese) → vi è un passato e un futuro

Nostalgia: stato d'animo corrispondente al desiderio pungente o al rimpianto malinconico di quanto è trascorso o lontano. (dizionario italiano) → vi è un passato ma non vi è un futuro

Quindi le passioni non sono tutte uguali socialmente e culturalmente. La “Nostalgie” francese e la “Nostalgia” italiana si somigliano ma non sono uguali. Tuttavia, con parole e strutture diverse, le dimensioni (sensoriale e fisica) ritornano: il “desiderio pungente” è un desiderio che mi provoca delle sensazioni fisiche, lo “stato di deperimento” è un deperimento fisico. La nostalgia prende il corpo.

Greimas analizza la Nostalgie per ricostruire le strutture profonde delle passioni.



- 1) stato patemico 1: deperimento, languore, melancolia;
- 2) stato patemico 2: rimpianto (ossessivo o meno);
- 3) disgiunzione da un oggetto di valore (Paese natale, cosa che si desidera nuovamente).

Ma che cos'è il “**deperimento**”? Sempre secondo lo stesso dizionario, esso è “indebolimento, dimagrimento, languore che si ritrovano nella melancolia”. Sono innanzitutto “passioni del corpo” che solo in un secondo momento diventano “passioni dell'anima”. Il sema comune è quello della /diminuzione/ accoppiata all'articolazione della categoria /vita/ vs /morte/ che viene in qualche modo aspettualizzata (cioè scandita nel tempo). L'idea è che sia un passaggio dal positivo al negativo, cioè dalla /vita/ alla /morte/, che presuppone /duratività/, /diminuzione/ e /distensività/.

Ma che cos'è il “**rimpianto ossessivo**”? È uno “stato di coscienza doloroso causato dalla perdita di un bene”.

Distinguiamo “stato di coscienza” e “stato doloroso”:

- STATO DI COSCIENZA → riconoscimento immediato della propria attività psichica (sono io che guardo me stesso e riconosco di essere in un certo modo

in questo momento). Questo “riconoscimento” presuppone la costituzione di un soggetto che percepisce se stesso e riconosce quello che sta pensando. Si installa un soggetto metacognitivo che percepisce la perdita di un Ov che provoca disforia.

- **STATO DOLOROSO** → sentimento o emozione penosa risultante dall’insoddisfazione delle tendenze, dei bisogni. Questo “rimpianto” è un universo di senso in cui c’è l’attante metacognitivo che guarda se stesso e il soggetto che prova dolore. Il rimpianto intensifica lo stato doloroso perché colui che prova rimpianto non lo fa una volta. La /disforia/ viene aspettualizzata e intensificata.

Infine “**OSSESSIVO**”, cioè “tormenta in modo incessante”. Dentro il rimpianto ossessivo vi è una dimensione di iperattività.

E per quanto riguarda l’**“oggetto perso”**? È il “Paese natale” (figurativo) ma anche una “cosa che si desidera di nuovo” e di “ciò che non si è conosciuto”, evocando un vissuto immaginario. A differenza della definizione italiana di Nostalgia, in quella francese vi è il concetto di “nostalgia della propria patria”. Con “desiderio di ciò che non si è conosciuto” non intendiamo un futuro necessario ma un futuro parallelo, cioè un vissuto immaginario, un “vissuto che potrebbe essere”.

Il futuro può avere una connotazione euforica → possiamo immaginare il futuro come qualcosa di potenzialmente positivo. In italiano con “Nostalgia” intendiamo sempre qualcosa di negativo, qualcosa che porta a soffrire, invece nella “Nostalgie” francese vi è anche una forma di piacere.

Victor Hugo scriveva: La nostalgia è la “felicità di essere triste”; dietro la nostalgia c’è una sorta di felicità, si prova piacere nel provare nostalgia. Dietro il ricordo del passato c’è una sensazione positiva.

L’idea è che il lessema è una condensazione; è una narrazione potenzialmente molto grande ma in miniatura che bisogna espandere. Basta andare a guardare i lessemi che sono parte di quella definizione per vedere che questo racconto si amplia moltissimo. Quindi il livello lessematico del linguaggio si presenta come una condensazione che a ogni momento nasconde dei discorsi in espansione.

Non ci può essere significazione senza percezione. Acquisiamo un’informazione attraverso il nostro corpo. Il nostro corpo è l’interfaccia fra ciò che è interno a noi e ciò che sta fuori. La percezione non è solo visiva. Ad esempio di un quadro possiamo

percepire il lavoro del pittore che non ha creato solo delle immagine. La relazione fra soggetto e mondo è considerata sulla base della mediazione del corpo, sorta di interfaccia che è allo stesso tempo parte del mondo e punto di vista a partire dal quale ci può essere esperienza del mondo. Quindi c'è sempre il corpo ma anche le **esterocezioni**, cioè la percezione di ciò che sta fuori di noi, e **interocezioni**, cioè ciò che noi pensiamo a partire da delle sensazioni. Tuttavia vi è un'altra dimensione: la **proprioceuzione**, cioè la percezione che abbiamo di noi stessi. Queste categorie semiche (esterocettive, interocettive e propriocettive) sono cruciali per comprendere il rapporto tra il mondo e lingue naturali nella prospettiva greimasiana: il mondo è considerato, infatti, una semiotica il cui piano dell'espressione è costituito da tratti, figure e oggetti che andranno a formare il piano del contenuto della lingua naturale. La costruzione del piano dell'espressione che è deviata dalla percezione è un aspetto fondamentale. Dobbiamo interrogarci su come si costruisce questa percezione.

LE COMPONENTI DELLE PASSIONI

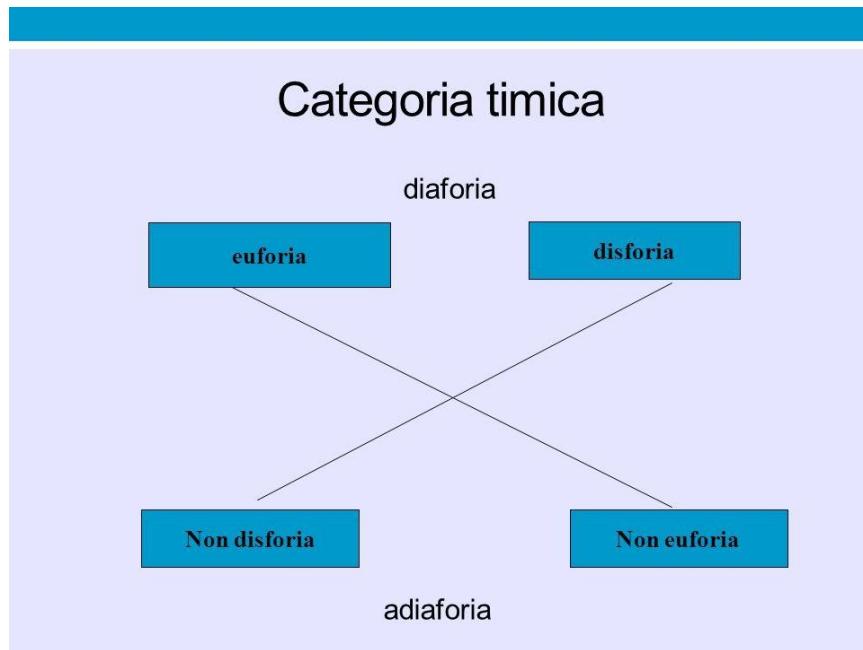
Dal punto di vista della narrazione, ci si rende conto che, lo schema narrativo canonico, non basta per analizzare in pieno le passioni, questo perché:

- La manipolazione non riesce sempre;
- Dietro il fare attivo ("far-fare") c'è un'altra dimensione, il far-essere; - Gli atti linguistici sono intessuti di passionalità (ne parla Austin in termini di performatività del linguaggio). Le componenti delle passioni sono:

1. TIMIA

Abbiamo già parlato del fatto che i quadrati semiotici non abbiano una polarizzazione e che è necessario sovrapporre la categoria timica per polarizzare i quadrati. La categoria timica è una categoria propriocettiva, cioè una categoria legata alla sensazione di benessere o di malessere che una passione provoca.

Dunque: [la categoria timica si sovrappone a qualsiasi categoria semantica per polarizzare il quadrato semiotico, ed è una categoria propriocettiva](#). "Si tratta – dice Greimas – di una categoria 'primitiva', detta anche propriocettiva, con l'aiuto della quale si cerca di formulare molto sommariamente il modo in cui ogni essere vivente, iscritto nel suo ambiente, 'si sente' lui stesso e reagisce a ciò che lo circonda, essendo l'essere vivente considerato come 'un sistema di attrazioni e di repulsioni'". [Euforia/Disforia](#) è una categoria timica.



La categoria timica è alla base dei giudizi di valore e determina atteggiamenti positivi (euforici) o negativi (disforici) rispetto a qualcosa o a qualcuno.

- Passioni euforiche: felicità, ammirazione, speranza, curiosità; •
- Passioni disforiche: paura, incertezza, ansia, invidia, vergogna, malinconia;
- Passioni adiaforiche (neutre, né euforiche né disforiche): indifferenza, apatia;
- Passioni diaforiche (sintesi complessa di euforia e disforia): sdegno, indignazione, sfida. Anche l'amore è una passione diaforica in quanto essa alterna momenti di euforia e momenti di disforia.

2. MODALITA'

Le combinazioni modali aiutano a rendere conto del funzionamento delle passioni. Quest'ultime si possono descrivere attraverso delle configurazioni modali. Ad esempio la gelosia è una forma di voler sapere → non è un problema di volere questa persona sempre per sé ma è piuttosto un problema di voler sapere cosa faccia, con chi sia ecc... L'ansia, invece, è una forma di non-poter-non-fare (ad esempio non poter non pensare al peggio).

Vi sono delle **relazioni tra la timia e la modalità**:

- volere (se non si trova un non-potere) e potere (in quanto il soggetto si rappresenta se stesso come potente) sono delle modalità euforizzanti;

- dovere e sapere sono modalità più ambigue in quanto alle volte possono essere euforizzanti e altre volte disforizzanti.

3. TEMPORALITÀ'

La temporalità riguarda la dimensione temporale a cui la passione guarda. Le passioni sono fortemente legate alla dimensione temporale. Esistono le passioni del passato (es: nostalgia e malinconia), passioni che riguardano il futuro (es: ansia) e quelle che riguardano il presente (es: gioia).

4. ASPETTUALITA'

L'aspettualità rende conto del processo di cui la reazione passionale fa parte. Cioè l'aspettualità rende conto del fatto che la passione ha una sua processualità; quindi in funzione alla reazione che caratterizza la passione abbiamo:

- passioni incoative → entusiasmo (l'entusiasmo ha che fare con un momento iniziale di un sentimento. Un individuo non può essere entusiasta sempre ma l'entusiasmo si trasforma poi in qualcos'altro, ad esempio può passare ad una situazione di positività o di contentezza.);

- passioni terminative → delusione •passioni istantanee → orrore

- passioni durative → paura (si può rimanere per tutta la vita nella paura), allegria, odio.

NB: Rabbia e odio sono due passioni del presente. Ma cosa cambia tra le due passioni? L'odio è una passione potenzialmente durativa, cioè possiamo odiare per tutta la vita. La rabbia invece è una passione puntuale: essa dopo un po' finisce, al massimo può diventare odio ed essere durativa. Quindi da un lato c'è passione che il tempo guarda e dall'altro lato vi è la passione e il modo in cui si situa la ragione passionale rispetto a questa processualità. Colui che odia e colui che è arrabbiato possono provare la stessa cosa ma la configurazione dell'odio è diversa dalla configurazione della rabbia.

5. INTENSITÀ'

L'intensità è la misura della passione, cioè misura quanto la passione è capace di condizionare il comportamento. Ci sono tre tipi di intensità:

- **intensità di coinvolgimento** → quanto la passione condiziona il comportamento, le scelte, le strategie del soggetto;
- **intensità riflessiva** → come un soggetto percepisce il proprio stato (e come lo modifica di conseguenza, per es. nel caso dell'ansioso);

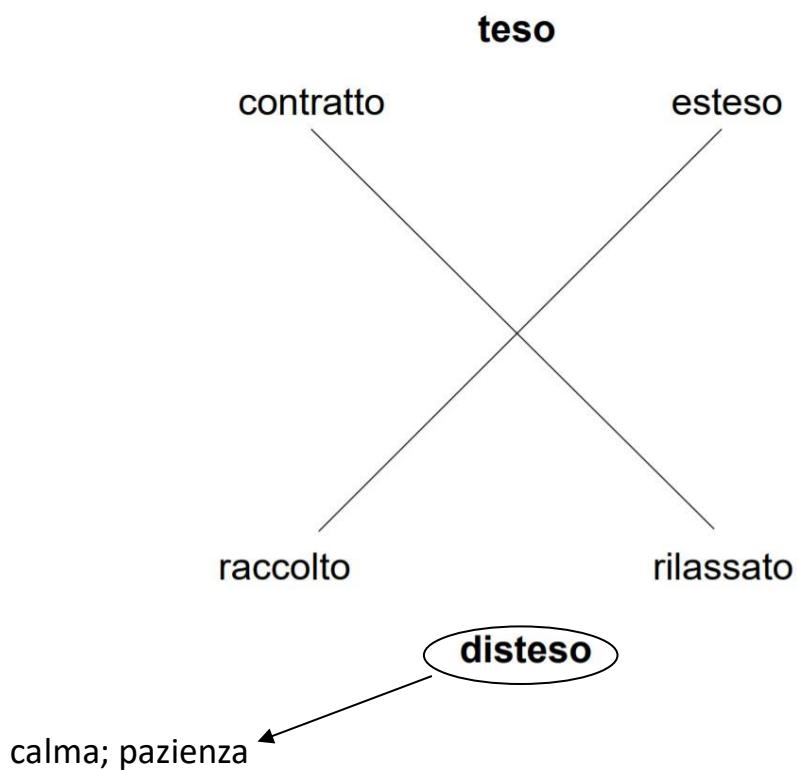
- **intensità dell'affezione** → quanto è importante per il soggetto ciò che sta succedendo.

6. TENSIONE

La tensione ha che fare con una quantità che è funzione nello sviluppo del tempo con un oggetto verso il quale si tende. Ci sono le passioni che possono essere molto tese senza necessariamente essere intense.

Es: l'attesa è una passione che non è caratterizzato dall'intensità ma dalla tensione → l'attesa aumenta al diminuire della distanza dell'evento. Le passioni sono legate al modo in cui noi concettualizziamo i sentimenti dell'altro; costruiamo un'immagine mentale dell'altra persona, edifichiamo un simulacro. L'amore è un gioco di costruzione di simulacri, infatti, si tratta di valutare le mosse dell'avversario, attenderle in funzione della definizione di un determinato stato.

La tensione è in stretto rapporto con l'intensità anche se le due cose non coincidono.



7. RITMO

Le passioni sono legate al ritmo, cioè esse si evolvono nel tempo. Le passioni hanno delle forme di ricorsività come il ritornello di una canzone si ripresenta. Es: l'amore è una passione che oscilla continuamente tra euforia e disforia costruendo così un ritmo.

Non a caso, il ritmo musicale ha degli effetti passionali. La musica è un linguaggio non-universale, ma che parla e suscita passioni. In sintesi, il ritmo è parte della passione, ma serve anche ad esprimerla.

NB: si nota come moltissime di queste dimensioni hanno che fare con la temporalità.

ESTETICA NELLA SEMIOTICA

Il corpo, in quanto luogo della percezione dell'estesia, rientra nel punto a partire dal quale si può parlare di senso.

Il corpo è un oggetto paradossale perché esso è sia oggetto del mondo sia il luogo a partire dal quale percepisco il mondo. L'individuo attraverso il corpo non percepisce soltanto ciò che sta all'esterno ma anche ciò che sta all'interno di esso.

Tra i 5 sensi quello della vista è il più importante per l'estetica.

Esperimento → campioni di non vedenti dalla nascita che hanno imparato a conoscere il momento intorno senza la vista. Una persona non vedente per imparare a conoscere, ad esempio, un quadrato segue col tatto il contorno della figura. Non appena, grazie ad un intervento, queste persone riacquistano la vista, tramite quest'ultima non riescono a riconoscere il quadrato immediatamente ma per farlo devono seguire il suo contorno con gli occhi. Questo esperimento ci suggerisce che esiste un **tatto della vista**.

La sensorialità naturale non è quella dei 5 sensi ma il corpo è un organismo che ha una sensorialità complessa legata all'esteriorità e all'interiorità. Una cosa è la sensorialità intesa culturalmente e una cosa è la sensorialità naturale. Tutto ciò è fondamentale in quanto dall'esperienza estesica, cioè dall'esperienza sensoriale, viene un'esperienza di senso. Tutto ciò risalta maggiormente nell'esperienza estetica in quanto essa è il prodotto di un'esperienza estesica. Allora i semiotici si sono interrogati su quale rapporto ci sia tra estetica ed estesia.

L'esperienza estetica presuppone una sensorialità; l'estesia riguarda la percezione, ovvio prerequisito di un'esperienza estetica. L'estetica è una branchia della filosofia. La semiotica si occupa di questioni estetiche, ma lo fa partendo da principi semiotici. In pratica, si sposta l'attenzione dai problemi della bellezza, della sua costituzione e del suo cambiamento, alla modalità con cui si costituisce l'esperienza del bello; in tal senso si fa riferimento all'estesia, tutto questo lo si fa in funzione dei processi di significazione. La riflessione semiotica mette in discussione i presupposti dell'esperienza estetica, non i suoi effetti. Il problema non è cosa sia il bello, se sia

assoluto o relativo, ma sono i presupposti linguistici della costruzione dell'esperienza estetica. In altre parole, il problema è capire quando qualcosa è arte, non se lo è.

Il problema dell'**ESTETICA IN SEMIOTICA** viene affrontato in un saggio di Marrone. Quest'ultimo si apre con un'analisi del romanzo di Proust "All'ombra delle fanciulle in fiore" (secondo volume dell'opera "Alla ricerca del tempo perduto") in cui l'autore si impegna a descrivere tutte le sensazioni che il protagonista prova. Il momento particolare di cui si occupa Marrone è il momento di una pièce teatrale recitata da una famosissima attrice, cioè Berma. Il problema a partire dal quale discutiamo tutto ciò è legato all'aspettativa → Proust descrive tutto quello che Marcel pensa prima di assistere alla Phèdre recitata dalla Berma: « ciò ch'io chiedevo a quella matinée era ben altra cosa che un piacere: erano verità appartenenti ad un mondo più reale di quello dove vivevo, e la cui conquista, una volta compiuta, non avrebbe potuto essermi tolta: [...] il godimento che avrei provato durante lo spettacolo mi appariva come la forma necessaria dalla percezione di quelle verità ». Quindi lui cercava delle verità di un ordine superiore in questa esperienza. Quando Marcel arriva ad assistere a questa rappresentazione prova una forte delusione. La Berma non fa quello che lui si aspettava → « avevo un bel tendere verso la Berma gli occhi, gli orecchi, l'animo, per non lasciarmi sfuggire una briciola delle ragioni ch'ella mi avrebbe dato per ammirarla, non riuscivo a raccoglierne una sola. Non potevo neppure [...] distinguere nella sua dizione e nella sua mimica delle intonazioni intelligenti, dei bei gesti. La ascoltavo come avrei letto Phèdre, o come se Fedra stessa avesse detto in quel momento le cose che udivo, senza che il talento della Berma sembrasse aggiungere loro alcunché ». Niente di quello che Marcel si aspettava riusciva a raccontarlo dopo aver assistito a questa rappresentazione. Il piacere estetico atteso con impazienza, e provato sino alle prime scene della rappresentazione, viene progressivamente meno, sino ad esaurirsi del tutto al momento dell'entrata in scena dell'attrice. Marcel (autore), ad un certo punto, non racconta soltanto la prospettiva di Marcel (enunciatore) ma anche quella della nonna che lo aveva accompagnato a vedere la pièce. La nonna guarda Marcel vedere la rappresentazione e lo vede completamente rapito e affascinato da questa rappresentazione. *Ma perché Marcel era così coinvolto da essa ma non riusciva ad esprimere quanto avesse vissuto durante la pièce teatrale?*

Greimas ci parla di **presa estetica**. Con "presa estetica" Greimas intende il prodotto dell'arte nel senso di estetica che guarda l'arte come forma di esperienza di ordine superiore. "Dell'*Imperfezione*" è l'ultimo suo libro incentrato sulla bellezza estetica.

Egli cerca una **semiotica dell'estetica** (l'estetica di cui si occupa Greimas non è un'estetica necessariamente dell'opera d'arte o della struttura perfetta). Il problema per Greimas è capire, attraverso i testi, in che cosa consiste l'esperienza estetica (cioè l'esperienza dell'arte). Dunque Greimas prende i testi che raccontano delle esperienze estetiche non necessariamente artistiche ma quotidiane. In che modo la mediazione influenza l'oggetto che conosciamo? A seconda della mediazione, del canale che uso, della corporeità, della competenza, cambia l'oggetto.

Il problema della presa estetica è il problema dell'esperienza estetica. Qual è la caratteristica dell'esperienza estetica nel senso artistico? La caratteristica dell'esperienza estetica è non poter essere raccontato → l'esperienza estetica è quella cosa che mette in discussione le categorie della persona che guarda.

L'esperienza estetica è tale se dà una scossa, cioè se turba il soggetto e sconvolge la sua percezione. Quindi se non riusciamo a raccontare un'esperienza è perché non si tratta di un'esperienza soltanto intellettuale. L'arte non è mai una esperienza soltanto intellettuale. Greimas sostiene che *l'arte è fatta per mettere in discussione le nostre categorie percettive*.

Marcel non riusciva a percepirci percepire. Ci voleva un punto di vista esterno per capire quello che stava succedendo perché la persona, nel momento in cui è dentro a questa esperienza, viene scosso e non riesce a fare nulla se non seguire il ritmo (nel caso di una canzone) o le parole (nel caso di una rappresentazione teatrale). Alla fine di questa esperienza la persona non sa descrivere ciò è successo. Tutto ciò succede perché **l'esperienza estetica non è prodotta sul momento ma si può costruire solo a posteriori**. La sua caratteristica è quella di essere indescrivibile ma si può ricostruire; cioè ciò che è avvenuto lo si può pensare successivamente (ad esempio 2 giorni più tardi) ritornando con la memoria a ciò che è accaduto. Quindi l'esperienza estetica è sempre imperfetta perché è sempre il prodotto di un discorso ricostruito a posteriori. La presa estetica è il momento in cui il soggetto viene preso dall'esperienza, viene mosso dal suo sentire.

L'estetica è il momento in cui ha luogo l'esperienza e il momento in cui il soggetto viene rapito.

L'esperienza estetica produce un effetto patemico: la nostalgia. La bellezza è sempre qualcosa verso la quale proviamo poi nostalgia.

Greimas utilizza un racconto di Italo Calvino proprio per esemplificare il problema dell'attesa. Calvino mette il personaggio Palomar come eroe della percezione: ogni racconto è una situazione e ogni situazione ha delle caratteristiche percettive. Il racconto che analizza Greimas si intitola “Il seno nudo” ed è la storia del momento in cui Palomar passeggiando sulla spiaggia incontra una bagnante distesa sulla sabbia a

seno scoperto. L'uomo va avanti a posta non per guardare la donna ma per riflettere sul modo in cui la guarda. **Ci sono diversi passaggi e ad ogni passaggio cambia lo sguardo:**

1. Passaggio → « Il signor Palomar cammina lungo una spiaggia solitaria. Incontra rari bagnanti. Una giovane donna è distesa sull'arena prendendo il sole a seno nudo. [...] Sa che in simili circostanze, all'avvicinarsi di uno sconosciuto, spesso le donne si affrettano a coprirsi e questo gli pare non bello: perché è molesto per la bagnante che prendeva il sole tranquilla; perché l'uomo che passa si sente un disturbatore; perché il tabù della nudità viene implicitamente confermato; perché le convenzioni rispettate a metà propagano insicurezza e incoerenza nel comportamento anziché libertà e franchezza. ». Si tratta di uno **sguardo sociale**, convenzionato. La nostra percezione è una **percezione culturalizzata**, costretta da regole che subiamo. Quindi, davanti ad una presunta vergogna (il seno nudo, appunto) volgiamo lo sguardo da un'altra parte. Nel distogliere lo sguardo, c'è però, la conferma che quel seno nudo è qualcosa di scandaloso.

2. Passaggio → « Perciò egli, appena vede profilarsi da lontano la nuvola bronceorosea di un torso femminile, s'affretta ad atteggiare il capo in modo che la traiettoria dello sguardo resti sospesa nel vuoto e garantisca del suo civile rispetto per la frontiera invisibile che circonda le persone. Però, pensa, io così facendo, ostento un rifiuto a vedere, cioè anch'io finisco per rafforzare la convinzione che ritiene illecita la vista del seno, ossia istituisco una specie di reggipetto mentale sospeso tra i miei occhi e quel petto che, dal bagliore intenso che me ne è giunto sui confini del mio campo visivo, mi è parso fresco e piacevole alla vista. Insomma il mio non guardare presuppone che io sto pensando a quella nudità, me ne preoccupo, e questo è in fondo un atteggiamento indiscreto.

Ritornando dalla sua passeggiata, Palomar ripassa davanti a quella bagnante, e questa volta tiene lo sguardo fisso davanti a se, in modo che esso sfiori con equanime uniformità la schiuma delle onde che si ritraggono, gli scafi delle barche tirate a secco, il lenzuolo di spugna teso sull'arena, la ricolma luna di pelle più chiara con l'alone bruno del capezzolo, il profilo della costa nella foschia, grigia contro il cielo.

Ecco, - riflette soddisfatto di se stesso, proseguendo il cammino - sono riuscito a far sì che il seno fosse assorbito completamente dal paesaggio, e che anche il mio sguardo non pesasse più che lo sguardo di un gabbiano o di un nasello. Ma sarà proprio giusto, fare così, riflette ancora, o non è un appiattire la persona umana a

livello delle cose, considerarla un oggetto, e quel che è peggio considerare oggetto ciò che nella persona è specifico del sesso femminile? ». Si tratta di uno **sguardo oggettivante** che guarda tutto allo stesso modo, uno sguardo forzatamente neutro che ribadisce una visione maschilista.

3. Passaggio → « Si volta e ritorna sui suoi passi. Ora nel far scorrere il suo sguardo con oggettività imparziale, fa in modo che non appena il petto della donna entra nel suo campo visivo, si noti una discontinuità, uno scarto, quasi un guizzo. Lo sguardo avanza fino a sfiorare la pelle tesa, si ritrae, come apprezzando con un lieve trasalimento, la diversa consistenza della visione e lo speciale valore che esso acquista e per un momento si tiene a mezz'aria, descrivendo una curva che accompagna il rilievo del seno da una certa distanza, elusivamente ma anche protettivamente, per poi riprendere il suo corso come niente fosse stato. ». Si tratta di uno **sguardo che mette in discussione**, che decide a cosa dare peso e che si sofferma. È qui che si produce la presa estetica perché questo sguardo si caratterizza:

- per la sua individualità
- per il fatto che la vista non è più solo vista ma si trasforma in **tatto**

Questo ritornare al sensorio comune è la spina della presa estetica. La presa estetica è quel momento che può essere raccontato. Con il suo racconto ci dà la possibilità di raccontare questo momento che è un “guizzo”. La percezione rimescola completamente le carte: lo sguardo diventa tatto. È la presa estetica che mette in discussione i confini tra i sensi.

4. Passaggio → « Così credo che la mia posizione risulti ben chiara - pensa l'uomo -, senza malintesi possibili. Però questo ritrarsi dello sguardo, questo mettere il seno tra parentesi, non potrebbe in fin dei conti essere interpretato come una ripulsa, una svalutazione, un cacciarlo via di lì, dalla luce del sole, relegandolo nella penombra in cui lo hanno tenuto secoli di pudibonderia sessuomaniaca e di concupiscenza come peccato?

Una tale interpretazione tradirebbe le migliori intenzioni dell'uomo, che, pur appartenendo a una generazione matura, per cui la nudità del petto femminile s'associa all'idea di una intimità amorosa, tuttavia saluta con favore questo cambiamento nei costumi, sia per ciò che esso significa come riflesso d'una mentalità più aperta nella società, sia in quanto questa vista in particolare gli riesce gradita. Questo incoraggiamento disinteressato egli vorrebbe riuscire ad esprimere nel suo sguardo.

Fa dietrofront. A passi decisi muove ancora verso la donna sdraiata al sole. Ora il suo sguardo lambendo volubilmente il paesaggio, si soffermerà sul seno con uno speciale riguardo, ma si affretterà a coinvolgerlo in uno slancio di gratitudine per tutto, per il sole e per il cielo, per i pini ricurvi e la duna a l'arena e gli scogli e le nuvole e le alghe, per il cosmo che ruota attorno a quelle cuspidi aureolate. Questo dovrebbe bastare a tranquillizzare definitivamente la bagnante e a sgombrare il campo da illazioni fuorvianti. Ma appena lui torna ad avvicinarsi, ecco che lei si alza di scatto, si ricopre, sbuffa, si allontana con scrollate infastidite della spalla come sfuggisse alle insistenze moleste di un satiro.

Il peso morto di una tradizione di malcostume impedisce di apprezzare nel loro giusto merito le intenzioni più illuminate, conclude amaramente Palomar. ». Lo **sguardo si fa più maturo**. Tuttavia la donna sente il tatto di questo sguardo, si copre e se ne va.

La presa estetica è quel momento in cui si mettono in intuizione la procedura dell'esperienza estetica stessa per tornare ad una dimensione di percezione del mondo non culturalizzata. Questa percezione non culturalizzata è una percezione che non suddivide la sensorialità così come ci è stata raccontata (quella con i 5 sensi). È una percezione che può permettersi una libertà che la nostra percezione, invece, non può permettersi. I sensi sono il prodotto dell'esperienza. I cinque sensi sono un'invenzione, in quanto la nostra sensorialità scappa dagli schemi e il racconto di Calvino parla proprio di questo.

L'esperienza estetica rende visibile ciò che noi non vediamo → la percezione è mediata da una corporeità che non ha nulla di naturale. La nostra sensorialità è costruita, è prodotto di una costruzione.

Quindi ci sono due semiotiche: una che sta fuori di noi e una che sta dentro di noi. Il nostro corpo è costruito come una semiotica.

SEMIOTICA DELLO SPAZIO: OPEN SPACE

Su questo spazio noi proiettiamo e inscriviamo dei sensi ma non potremmo farlo se questo spazio non avesse una sua intrinseca articolazione. Obiettivo: ricostruire l'articolazione a questi spazi

Qual è la cosa che rende lo spazio possibile di significazione? La sua articolazione (il sistema di differenza di cui ci parlava Saussure). Quindi qual è il punto di inizio? Uno spazio che non ha articolazione → l'open space.

Si definisce *open space* un' architettura costruita su un unico ambiente. Nasce per scopi industriali.

Continuità vs Discontinuità è la categoria fondativa dello spazio dal punto di vista semiotico → senza discontinuità non c'è articolazione e senza articolazione non ci può essere significazione.

Lo spazio dell'*open space* è uno spazio continuo. Gli open space iniziano ad essere utilizzati nel anni '50 con gli uffici. Frank Lloyd Wright fu un architetto che mise in pratica un'idea che consisteva nel mettere tutti in un'unica stanza in modo tale da risolvere tutti i problemi di comunicazione tra gli impiegati. Tuttavia si crea una sorta di controllo, cioè tutti iniziano a guardare tutti, e allora si rifrazione lo spazio.

Dunque capiamo che a seconda di come viene organizzato lo spazio si organizzano i rapporti umani. Lo spazio da un lato riflette le interazioni ma dall'altro lato le provoca. La relazione tra lo spazio e la soggettività è una relazione di significazione. Il problema nell'*open space* è rappresentato non solo dalle pareti ma anche dalle porte → manca la suddivisione in pareti e quindi viene meno il dispositivo che regola il passaggio, cioè la porta. La porta è la classica idea del segno → il senso della porta si costruisce a partire dalle relazioni che intrattiene con ciò che le sta intorno oppure con quello che non le sta intorno quando vediamo che la porta non c'è (è il caso dell'*open space*). Nella maggior parte dei casi, negli *open space*, ne sopravvivono due di porte: quella di ingresso e quella dei servizi igienici. Ovvero le due porte che separano il pubblico dal privato. Invece la porta che viene meno con più frequenza negli *open space* è quella della cucina. Scompare la porta e compare l'isola.

Quest'apparente rimozione del confine ne presuppone la costruzione di un altro confine: è come se il ruolo della porta venisse preso in carico proprio dall'isola. È quest'ultima infatti a separare la parte maggiormente privata di questo spazio, quella in cui opera il cuoco, da quella pubblica. Si è in cucina insomma se si sta da un certo lato dell'isola, mentre chi sta dall'altra parte ne è fuori.

La seconda porta a venir meno nei loft contemporanei è senz'altro quella della camera da letto. Questo tipo di spazio si ha di solito in appartamenti compatti nei monolocali in cui soggiorno/salone, cucina e camera da letto sono integrati. Ci sono casi che hanno a che fare con il nascondimento dell'oggetto principale: il letto. Il fatto di trasparire un ambiente trasforma gli oggetti che gli stanno dentro. L'oggetto nascosto non fa che riconfigurare lo spazio.

Es: Di giorno il tavolo e le sedie sono gli oggetti che caratterizzano una sala da pranzo, di notte questi stessi oggetti diventano rispettivamente un comodino e un armadio dove poter poggiare i vestiti.

Ci sono altri casi in cui, invece, la camera da letto si trova su un soppalco. In questo caso essa viene separata dagli altri ambienti da una scala. Cioè la scala qui svolge la stessa funzione di una porta: separa gli spazi che dividono l'intimo dal pubblico. Abbiamo già detto che una delle porte che difficilmente viene meno è quella del bagno. Tuttavia ci sono casi in cui è un oggetto presente in quest'ambiente che sparisce per posizionarsi da qualche altra parte, ad esempio le vasche da bagno. Esiste un ulteriore fenomeno in cui ci sono degli spazi abbastanza grandi da permettere l'ingresso di oggetti che solitamente si trovano al di fuori delle case, come ad esempio biciclette, motociclette e addirittura macchine. Questi oggetti, una volta dentro, finiscono per essere risemantizzati, diventano anch'essi parte dell'arredamento → cambia il senso della macchina (non viene visto più come mezzo di trasporto ma come oggetto di contemplazione).

Tutta la rete di sensi, di significati degli oggetti che stanno intorno allo spazio diventano complessi. Analizzando lo spazio si passa dal testo al discorso. Il problema non è la porta come segno ma lo spazio come testo → da qui discende il valore della porta. Tutti questi oggetti (la macchina, i soprammobili, l'open space ecc..) sono tutti dei testi che diventano parte di un discorso. Un discorso è quell'unità di ordine maggiore rispetto al testo che comporta tanti testi. Quindi gli oggetti di significazione hanno di per sé un senso ed entrano in relazione tra loro.

UNIVERSO IKEA: VOCI DI UN LESSICO INDUSTRIALE

Ikea è stato creato nel 1952 da Ingvar Kamprad. Nel 1951 viene realizzato il primo **catalogo**, che oggi, con i suoi 212 milioni di copie, è la pubblicazione a stampa con la maggior tiratura che esista oggi al mondo.

Non stiamo facendo altro che mettere insieme un discorso: gli arredi, il catalogo, i punti vendita sono tutti dei testi che costituiscono questo discorso.

Prezzo basso, funzionalità, estetica e informalità sono le caratteristiche principali. Ikea ha investito numerosi soldi nelle **istruzioni d'uso** → quest'ultimi fanno parte del discorso che Ikea costruisce. Altra particolarità è che ad Ikea tutto deve avere un **nome**. Ci sono delle corrispondenze tra i prodotti e i nomi: ad ogni prodotto viene dato un nome di un luogo, di un fiore, di una montagna o di un'espressione colloquiale. Chiamare gli oggetti per nome è un'azione comunicativa. L'assegnazione dei nomi dei prodotti IKEA segue criteri precisi, ad ogni categoria merceologica viene assegnato uno specifico gruppo lessicale, tutti accomunati dall'essere legati ai paesi scandinavi. Tutto ciò si fa proprio per produrre un effetto identitario → Ikea ha una sua lingua e il

semplice fatto di averla. Come si fa ricostruire semioticamente un discorso? Non posso che ricostruirlo a partire dai testi che lo compongono. arricchisce la sua identità. All'interno di questo discorso, il testo più efficace per spiegare la complessità e i meccanismi di IKEA è proprio lo **spazio**. IKEA è considerato uno dei luoghi di iperconsumo ma, a differenza di tutti gli altri, è capace di reprimere l'ansia consumistica. Qui tutti sembrano volerti aiutare e andarti incontro per risolvere tutti problemi sia pratici che economici.

Ikea è una narrazione → pensiamo la struttura di Ikea come un testo narrativo che ha un'articolazione. Quest'articolazione è data dai 4 momenti:

- manipolazione → IKEA regala dei doni ai clienti che hanno acquistato per la prima volta un loro prodotto.
- competenza → Il gran magazzino è uno spazio di competenza non solo sui prodotti ma anche sull'arredamento. IKEA propone ottime e numerose idee per gli spazi molto piccoli (loro ottimizzano le case piccole).
- performance → IKEA non finisce con l'acquisto del mobile ma con il suo montaggio e la sua collocazione.
- sanzione → la sanzione è di tipo sociale ed estetico in quanto IKEA ha un suo stile molto particolare, neutro.

L'essenzialità, l'apparente banalità di IKEA è voluta. Una casa arredata interamente con pezzi di design crea una specie di sovraccarico estetico che è spiacevole alla vista. IKEA è perfetto per fare da sfondo: tutte quelle forme pure, quei colori neutri sono ideali per realizzare delle cornici ai pezzi di design.

IKEA non si trova mai nei centri delle città perché non accoglie consumatori umani ma consumatori ibridi. Nel **parcheggio** devono starci più automobili possibile senza che nessuna sia troppo distante dal punto in cui ci si deve recare. Il parcheggio è lo spazio che ci accoglie, ma soprattutto che ci ospita quando, terminati gli acquisti, ci prepariamo a compiere l'ultimo atto della nostra visita: sistemare tutto nell'automobile. Il parcheggio comincia a cambiare → da spazio anonimo, funzionale, fatto per le macchine, comincia a diventare qualcos'altro: un luogo sociale e relazionale. A un certo momento della giornata, come per magia, il parcheggio non è più popolato solo da automobili ma anche da persone. È fondamentale distinguere chi può essere d'aiuto e chi no. I veterani si guardano e si studiano cercando di valutare l'esperienza dell'altro e tutto quello che può servire per far fronte agli imprevisti.

Per quanto riguarda l'**ingresso**, esso è uno spazio in cui si vede sancire un sistema di valori. In tutti i punti vendita la prima cosa che si vede appena si entra è una grande scala mobile. All'ingresso sono presenti:

- a sinistra dei contenitori con le borse gialle, una pila di cataloghi, un banchetto per le informazioni, un espositore con matite e foglietti;
- a destra un'esposizione di articoli che cambia a seconda della stagione e degli eventi.

Sempre all'ingresso troviamo una sagoma a forma di albero che segna lo spazio dedicato ai bambini.

Per quanto riguarda la **borsa gialla** che si trova all'ingresso, nessuno riesce a resisterle, sia perché un'offerta di aiuto non si rifiuta mai sia perché potrebbe esserci utile durante il nostro percorso ad IKEA. Dentro può starci di tutto: dai tovagliolini alle lampadine, insomma tutti oggetti piccoli e leggeri che spesso non hanno molto a che fare con il reparto nel quale si trovano, e che nella maggior parte dei casi potremmo trovare più tardi, al piano terra, nella zona del mercato. Il fatto che la scala mobile si trova in una posizione che la rende così evidente è un invito a far proseguire i visitatori verso su → [l'esperienza dello spazio comincia con un'ascensione](#). Prima però vi offre la possibilità di liberarvi da alcune cose in modo tale da rendere la visita più totalizzante. Ci sono le cassette di sicurezza per lasciare le borse e pacchi, la toilette e l'area bambini. Particolare è il fatto che nella struttura di Ikea i telefonini per un certo periodo non funzionavano a causa dell'assenza di segnale. Si pensa che sia stato voluto per separare il consumatore dall'oggetto fonte di distrazione e di stress. Tuttavia nell'ultimo periodo sembra che la situazione si sia risolta, forse perché è cambiato il mondo e il modo in cui i telefonini vengono utilizzati.

Appena si sale la scala mobile ci troviamo in un pianerottolo in cui si trova il ristorante, una toilette e delle scale che portano al piano inferiore, al cosiddetto mercato.

Le ricostruzioni degli ambienti cambiano di tanto in tanto ma di solito troviamo un salotto, una camera da letto o una cucina. In questo modo IKEA dà un assaggio della sua offerta e dello stile che esprime. Ogni ambiente ha una sua atmosfera. Lo spazio del salotto viene costruito mettendo al suo interno un divano, qualche mobile e un televisore in modo tale da rendere l'ambiente accogliente, naturale e soprattutto vivo. Quindi IKEA non fa altro che venderci delle atmosfere non dei mobili.

Inoltre molti oggetti, come poltrone o divani, sono poggiati a terra in modo da poter essere provati mentre altri (altri modelli e altri colori) sono appesi alle pareti. Non ci sono solamente ricostruzioni di singoli ambienti ma anche di interi appartamenti. In

questo modo si può passare dal salone alla cucina e poi tornare indietro come se si passeggiasse in una vera casa. Gli spazi sembrano vissuti: viene mostrata una soluzione di vita e questa ci viene raccontata → il tavolo della cucina è apparecchiato come se qualcuno ci stesse facendo colazione in quel momento. Tutto questo è inscritto negli oggetti: tazze per la colazione, posate, scodelle per cereali, sedie e la caffettiera. Naturalmente tutti gli ambienti sono vissuti non solo la cucina: ad esempio nella cameretta dei bambini possiamo trovare dei giocattoli sul tappeto o nel soggiorno un libro sul divano. *Ciò che si vuole fare è far senso alle cose, farcele pensare non come degli oggetti inerti ma come dei compagni di vita. Quindi la casa ricostruita non serve a mostrarci un prodotto che potrebbe interessarci ma a raccontarci una storia di cui il prodotto è protagonista.* All'interno dell'appartamento troviamo un sintagma cioè gli elementi di un linguaggio compresenti tra loro (divano, televisore, mobili da soggiorno nel caso del salotto), invece al di fuori di esso troviamo un paradigma cioè altre possibili alternative che esistono a uno specifico componente (l'esposizione dei divani che mostra le varie alternative di essi sia in modelli che in colori).

Nessun assistente chiede al cliente di cos'ha bisogno perché è il dispositivo, l'organizzazione dello spazio che glielo suggerisce. Quelli di IKEA sono degli spazi che comunicano continuamente e con una straordinaria efficacia immaginaria. IKEA evoca spazi abbastanza grandi per far vedere tutto ma non troppo grandi per evitare di far stancare il cliente.

Vi è un aspetto ludico-estetico nel piano dell'esposizione. Non vende solo uno stile ludico-estetico (o più stili) ma anche un modello per le famiglie → non è una casa per persone ma una casa per famiglia.

Anche nel piano inferiore, quello del mercato, vi sono degli spazi pratici (espositori da cui il cliente può prendere le cose) e spazi critici (in cui vi sono tutti i campioni dei tessuti, ad esempio, di tutte le tende uno accanto all'altro). Ma vi è anche una dimensione ludica-estetica e utopica. Si tratta di un'estetica che cerca di voler celebrare la natura profondamente e nobilmente industriale della produzione IKEA. Il bello è disponibile in grandi quantità e a un prezzo basso.

Da non tralasciare è il fatto che all'interno di Ikea sono sempre presenti delle scorciatoie che permettono ai clienti di saltare intere stanze spostandosi rapidamente da un punto all'altro. La conoscenza dei passaggi segreti, sapere dove si trovano e dove portano, è ciò di cui i veterani vanno più fieri, ciò che più di tutti li distingue dai principianti.

Nel punto vendita ci sono continuamente richiami alla progettazione e al modo in cui vengono realizzati gli arredi ma soprattutto si vedono e si toccano grazie agli spazzati e alle pareti trasparenti di cui sono dotati i mobili in esposizione. Tutto questo si fa per dimostrare che si lavora bene e che dietro i prodotti ci sono persone responsabili, tecnici attenti e procedure infallibili. È una sorta di giustificazione al prezzo troppo economico dei prodotti → è a causa dei costi dei prodotti che vengono messe in scena le dimostrazioni ma anche i continui riferimenti all'ambiente e alla natura.

CONTINUA NEL LIBRO IKEA E ALTRE SEMIOSFERE CAPITOLO 10...



La linguistica. Un corso introduttivo

Linguistica Generale

Università degli Studi di Roma La Sapienza (UNIROMA1)

62 pag.

LINGUISTICA GENERALE A

6 CFU

La linguistica. Un corso introduttivo, G. Berruto e M. Cerruti

Capitolo I - Il linguaggio verbale

1.1 Linguistica, lingue, linguaggio, comunicazione

La linguistica è la disciplina che studia *le lingue storico-naturali* e che si compone di due anime:

1. **La linguistica storica, o glottologia**, è quella branca che analizza la lingua in maniera *diacronica* (come cambia la lingua nel suo sviluppo temporale, mettendo a confronto due stadi linguistici differenti);
2. **La linguistica generale** studia la lingua in maniera *sincronica*, teorica o descrittiva (considera il singolo stadio temporale, senza vedere ciò che è venuto prima o dopo, proprio come se fosse una fotografia – es. *l'uso dei modi verbali nel linguaggio contemporaneo*, l'uso dei pronomi personali e relativi nella Commedia di Dante).

Sia la linguistica generale che la glottologia studiano le lingue storico naturali, quelle che si producono in maniera spontanea come **espressione e manifestazione delle facoltà del linguaggio umano** (è un insieme di più proprietà che coinvolge e interagisce con tantissimi aspetti differenti, come la percezione) → i dialetti svolgono la stessa funzione, si distinguono dalle lingue si basa unicamente su considerazioni sociali e storico-culturali.

La finalità principale è quella di comunicare e trasmettere informazioni – **la comunicazione viene quindi intesa come la trasmissione intenzionale di informazioni**. La **teoria della comunicazione** è stata elaborata da Jakobson e si caratterizza di sei elementi:

- a. **Mittente**, colui che emana il messaggio;
- b. **Ricevente**, colui che riceve il messaggio;
- c. **Messaggio**, ciò che viene trasmesso;
- d. **Codice**, il sistema usato per esprimere il messaggio;
- e. **Contatto**, il contatto materiale con un'entità fisica che trasmetta il messaggio (es. canale auditivo, visivo...);
- f. **Contesto**, tutto ciò che facilita la comunicazione, tutto ciò che è conosciuto.

Tre sono i tipi di comunicazione e si differenziano per *il ruolo che l'emittente e il ricevente hanno, e l'intenzionalità*:

1. **Comunicazione in senso stretto**, emittente e ricevente producono messaggi intenzionali (c'è intenzionalità da entrambe le parti → linguaggio verbale umano, linguaggio degli animali, segnalazioni stradali...);
2. **Passaggio di informazione**, l'emittente non produce un messaggio intenzionale, il ricevente, però, cerca di interpretare l'azione del primo, a cui manca l'intenzionalità → posture del corpo, paralinguistica, orme animali;
3. **Formulazione di inferenze**, non esiste un emittente ma, anche in questo caso, si registra la presenza di un ricevente interpretante che formula una deduzione logica in base al contesto in cui si trova → case dei tetti aguzzi e spioventi = ‘qui nevica molto’; modi di vestire.

Affinché un atto possa essere efficace e il più comunicativo possibile, sia l'emittente sia il ricevente devono condividere **un sistema di segni, un codice** che deve guidare la persona a cogliere il significato più specifico di un qualcosa – **si tratta di una condivisione del sistema di conoscenze di riferimento** (c'è un legame stretto tra *l'espressione e il suo contenuto*, quindi tra la parte materiale e il contenuto) / in alcuni casi, questo legame viene definito come *un sistema lasco*, quindi privo di nesso e di continuità.

1.2 Segni e codice

Un **segno** è un qualcosa che sta per qualcos'altro, un significato insito nell'oggetto in esame. La *semiotica* è la scienza dei segni, a cui sono stati dati differenti tipi di classificazione (*tassonomia*), basata sull'intenzionalità e sulla motivazione relativa (è un legame tra la parte materiale e quella mentale) – uno dei più grandi studiosi è stato Umberto Eco.

1. **Gli indici, o sintomi**, sono motivati naturalmente, si vede un qualcosa di naturale a cui è associato un significato (cielo plumbeo > pioverà; fronte che scotta > febbre) → **sono gli unici a non essere intenzionali, ma ad avere una motivazione che si spiega in base alla natura**.
2. **I segnali** hanno una motivazione naturale ma, a differenza dei precedenti, vengono usati in modo intenzionale (sbadiglio > segnale di noia; falò in spiaggia > punto d'incontro).
3. **Le icone – dal greco, immagine** – sono dei tipi di segni in cui la parte materiale riproduce in modo analogico il contenuto, il significato che vuole veicolare (le carte geografiche, i segnali dei ‘lavori in corso’, onomatopee e ideofoni) → il segnale di ‘divieto di sosta’ non è un'icona, non ha rappresentazione a livello iconografico.
4. **I simboli** sono di tipo intenzionale, ma motivati culturalmente (nella nostra cultura, la comba con il ramoscello d'ulivo simboleggia la pace, oppure il nero è il colore del lutto / in Cina, il bianco è il colore del lutto) → questo tipo di segni dipendono dalla cultura in cui ci si trova ad interpretare quel determinato simbolo.

5. I **segni in senso stretto** sono gli unici a non essere motivati, ma sono di tipo intenzionale; hanno una motivazione relativa, sono quindi frutto di una convenzione (LIS, segnali acustici del telefono) → il linguaggio è solo parzialmente iconico e, poiché non esiste una classificazione dei segni unica e universale, spesso questi segni possono essere classificati come ‘simboli’.

Da 1. a 5. aumentano progressivamente la convenzionalità e la specificità, il ‘qualcos’altro’ viene comunicato sempre più convenzionale e meno diretto. Il codice è un insieme di elementi che veicola un contenuto, un insieme di corrispondenze fissate per convenzione tra l’insieme manifestante e l’insieme manifestato → **tutti i sistemi di comunicazione sono dei codici.**

1.3 Le caratteristiche del codice lingua

La **biplanarità** è una proprietà costruttiva di tutti i segni ma, a livello di segno linguistico, nella relazione tra espressione e contenuto, è importante la distinzione tra **significante** e **significato**: l’espressione è *ciò che sta a significare* ed ha la funzione di veicolare un significato → il **significante** è la sequenza fonico-acustica che si produce a livello verbale, la **parte fisicamente percepita**; questa sequenza di foni è associata ad un contenuto, ad una informazione non materialmente percepibile → **tal associazione è un legame indissolubile** (tutti i parlanti che condividono un codice conoscono quella relazione e non la modificano, il sistema la mantiene per avere un senso di efficacia) / se venisse meno, sarebbe un caos.

- Lo studioso francese *Ferdinand de Saussure* viene considerato **il fondatore della linguistica generale** che nasce, dopo la glottologia, nella seconda metà del ‘900 come ambito linguistico a sé stante (nasce l’etichetta con l’opera pubblicata postuma nel 1916 *Cours de linguistique générale*). È proprio lui ad essersi occupato di teorizzare le caratteristiche del segno; quindi, la biplanarità e il rapporto significante-significato → viene definito il **significante come un’immagine acustica, come una proiezione del concetto già presente nella mente.**

→ Un codice è un insieme di corrispondenze fra significanti e significati, e un segno come l’associazione di un significante e un significato.

L’**arbitrarietà** è un’altra teoria del segno che è stata elaborata da Saussure. **Dire che un segno arbitrario equivale a dire che è frutto di una convenzione** → non è possibile scovare un vincolo tra significante e significato spiegabile a livello naturale, iconico e culturale (si tratta di un legame arbitrario posto per convenzione). In caso contrario, se ci fosse una motivazione naturale, ne deriverebbe che **tutti gli stessi referenti** – le entità del mondo che ci circonda e noi stessi – costruendo poi un dato significato, verrebbero automaticamente espressi da uno stesso significante. In questo modo, si otterrebbero delle lingue identiche, o molto simili, ma così non può essere.

In alcuni casi, **uno stesso referente** – con un significato nella mente – **ha significanti differenti nelle varie lingue:**

1. A livello di significato, espressioni differenti con significati uguali → italiano: gatto; inglese: cat; swali: paka; tailandese: mèo > il nome dell’animale riproduce in modo analogico il verso e rimanda all’entità.
2. A livello di significante, espressioni identiche con contenuti differenti → italiano: bello = bello; inglese: bell = campana; latino: bellum = guerra; turco: belli = evidente.

I segni linguistici nascono per la necessità di rimandare a un’entità, a un qualcosa che esiste nel nostro mondo, o per descrivere una situazione, un processo. **Nel formarsi di un segno linguistico, le entità non sono due, ma tre, e vengono schematizzate in quello che viene definito triangolo semiotico:**

1. Al vertice, è presente la componente concettuale del segno (sedia)
2. In uno dei due vertici in basso c’è l’espressione, la sequenza fonica del segno (s-e-d-i-a);
3. Dall’altra parte, è presente il referente, ciò cui il segno si riferisce, ciò che è denotato. **Un segno denota una realtà extra-linguistica**, per cui il referente è la realtà extra-linguistica, di un mondo reale e possibile, denotata dal segno (la sedia come componente del mondo esterno).



Il legame tra significante e referente non si può esprimere se non si passa attraverso il costrutto mentale → **a prescindere, bisogna comunque avere un concetto che rimanda a quell’entità e che fa parte del segno nel suo insieme** (\neq le linguistiche della semantica eliminano invece la parte mentale e vedono questo rapporto come fondamentale). Ad esempio, ognuno ha un diverso concetto di gatto – termine che si usa per indicare gatti diversi (gatto siamese, gatto europeo... come anche il concetto di fiore).

- **Il significante e il significato costruiscono il segno, ciò cui il segno rimanda, ossia il referente.**

Quattro sono i tipi di arbitrarietà della lingua che esprimono diverse relazioni:

1. **Rapporto tra segno e referente**, è arbitrario il legame tra segno nel suo complesso e referente, non esiste alcun legame naturale e concreto tra elemento della realtà esterna e il segno a cui questo è associato → ad esempio, chiamo un oggetto fiore perché ho già il concetto di *fiore* (è frutto di una convenzione).
2. **Rapporto tra significante e significato**, è arbitrario il rapporto tra significante e significato, riguarda il concetto che si ha nella mente di un certo referente e del significato → es. il significante *sedia* non ha in sé nulla a che vedere con il significato ‘oggetto di arredamento che serve per sedersi...’ a cui è associato nella lingua italiana.
3. **Rapporto tra forma e sostanza del significato**, è arbitrario il rapporto tra la struttura, l’organizzazione interna e l’insieme dei fatti concettualizzabili del significato; questo livello nasce dalla teoria dello *strutturalismo*, secondo cui, in una lingua, ogni elemento è legato ad un altro (ogni elemento è tale per la sua relazione con gli altri) → in questo tipo di approccio, il segno prende vita nel momento in cui una lingua dà forma alla sostanza di pensieri e suoni, che prima era indifferenziata, organizzando concetti in parole. **Tabella 1.1.**
4. **Rapporto tra forma e sostanza del significante**, in una sostanza indifferenziata, esistono in modo disorganizzato dei foni che l’apparato degli esseri umani può pronunciare → ogni lingua ha foni differenti, ossia elementi che formano parole; attingendo dalla selezione di foni, le lingue hanno adottato alcuni elementi che sono diventati parte del sistema per formare significanti e far distinguere una parola dall’altra (es. ‘pare’ e ‘mare’ → la *p* e la *m* hanno funzioni diverse; il latino, ad esempio, ci sono i casi oppure la lunghezza delle vocali che determinano un diverso significato, come *ānus* = vecchia e *ānus* = anello).

	ESPRESSIONE (significante)	CONTENUTO (significato)
SOSTANZA	Suoni, foni concretamente prodotti e percepiti.	Tutti i significati possibili (concepibili).
FORMA	Significati, fonemi in una data lingua.	Significati, accezioni in una data lingua.

- Louis Hjelmslev ha teorizzato **la quadripartizione del segno** e, insieme a Saussure, fa parte della corrente strutturalista: entrambi analizzano **le lingue come sistemi chiusi**, come se tutto nascesse da relazioni degli **elementi del sistema, dal momento in cui una lingua dà vita a quegli elementi** → la lingua viene intesa come l'*agente strutturante*, che dà forma a significanti e significati, per cui si tratta di un sistema che rende poco conto della realtà extralinguistica e dei processi mentali del parlante.
- Saussure era convinto del fatto che prima che una lingua intervenga a dare forma, **sia i significanti sia i significati sono come un flusso continuo**, un’unica sostanza che, a livello di contenuto, riguarda tutti i concetti possibili mentre, a livello di espressione, riguarda tutti i foni che gli esseri umani sono in grado di pronunciare. **Quando una lingua costruisce il suo sistema, segmenta queste onde continue associando porzioni di concetti a sequenze di foni** (la lingua acquisisce una struttura).

Tabella 1.1 - Forme diverse della stessa sostanza di significato

In francese, nell’unico significante *bois* sono contenuti tre significati: bosco, legno, legna (una casella di significante, in cui vanno a confluire tre contenuti differenti). In italiano, ogni significato ha un proprio significante, ci sono tre parole che occupano tre caselle diverse. In tedesco, gli stessi concetti sono stati ritagliati in modo differente: un significante per *bosco*, un significante per *legno-legna* → **stesso contenuto a livello di sostanza, forma diverse nelle varie lingue**.

BOSCO	LEGNO	LEGNA
	BOIS	
WALD	HOLZ	

- * In latino, si distinguono nero opaco (*ater*) e nero lucido (*niger*), bianco opaco (*albus*) e bianco lucido (*candidus*), mentre, in italiano, questa distinzione lessicale viene a mancare, o meglio si aggiunge un attributo.

Nelle lingue, ci sono degli elementi in cui l’arbitrarietà viene meno: i segni in senso stretto non hanno una motivazione, esistono però delle eccezioni che hanno invece una motivazione e sono **le onomatopee** → alla base, hanno un principio di iconicità > es. in tailandese, la parola *gatto* riproduce in modo iconico il verso che questo animale emette, e diventa rappresentativo dell’animale stesso. Alcune onomatopee sono *chicchirichi*, *sussurrare*, *tintinnare*, *rimbombare* (elementi che riproducono il tipo di fonazione a cui fanno riferimento e integrati nel linguaggio). **Gli ideofoni** sono suoni imitativi che rimandano a fenomeni naturali o azioni, che ritroviamo nei fumetti, come *boom*, *splash*, *zac*, *gluglu* → hanno un principio di iconicità ma molti non li considerano propriamente appartenenti al lessico, poiché non integrati nel parlato.

Anche nella morfologia, molti sostengono che la formazione di alcune parole è dovuta alla riproduzione analogica e iconica del significato che si vuole veicolare → **principio di iconicità, o iconismo**, che si manifesta nella morfologia naturale nella differenza tra singolare e plurale delle parole, con la pronuncia di minori o maggiori foni (*bambino-bambini*, *child-children*, *kind-kinder*, *anak-anak-anak*).

Il fonosimbolismo include dei suoni che sono provvisti di un significato e sono dei simboli → molti studiosi sono convinti del fatto che ci sia un'associazione tra il tipo di suono e un significato preciso (es. la -i sarebbe stata tipica di parole che denotano cose piccole, come *minimo*, *piccino*). Nonostante ci siano delle eccezioni, sono talmente poco cruciali da non mettere in crisi lo statuto dell'arbitrarietà come una delle proprietà più importanti del linguaggio verbale umano.

La memoria e la percezione sono solo alcune delle proprietà della mente umana che rendono appieno l'arbitrarietà del linguaggio, **le varie facoltà presenti nella nostra mente hanno un approccio funzionalista con le altre proprietà e il mondo esterno** (i sistemi linguistici si fondano su basi bio-esperienziali, non dispongono di un'autonomia strutturale interna) → es. ‘Mario mangia (un gelato)’ togliere il complemento oggetto fa vedere una concettualizzazione diversa di un evento = *uno è l'evento nella sua totalità, compreso l'oggetto dell'azione, l'altro è il processo*.

1.3.3 Doppia articolazione

La doppia articolazione consiste nel fatto che una frase può essere segmentata in unità di un certo tipo su due livelli distinti e si tratta di una caratteristica tipica del linguaggio verbale, delle *lingue storico-naturali* degli esseri umani. Colui che ha proposto questa teoria è stato il francese *Martinet* ed è anche colui che ha teorizzato l'economicità della lingua.

I gatti amano il pesce

I articolazione. La prima segmentazione porta all'individuazione di unità che, a loro volta, sono sempre segni, per cui hanno un significante e un significato (es. *gatt-* è la parte della parola che rimane sempre uguale se si cambia numero e genere, ed è quella che propriamente rimanda al significato della parola, ossia un felino domestico → la -i ha un valore che sta ad indicare che quell'entità è maschile plurale, è una parte piccola della parola che ha un suo significato). Le unità che si arrivano ad individuare si chiamano **morfemi** – *monemi* per *Martinet* – e sono i segni più piccoli, che non possono essere ulteriormente scomposti in segni.

II articolazione. Oltre alla prima articolazione, è possibile scomporre la frase nei suoni che si susseguono a formare il livello espressivo, quindi i significanti di questa frase – non ci sono più i segni, ma sono unità ancora più piccole del piano del significante che non possono essere segmentate ulteriormente, sarebbero prive di significato autonomo, ossia i **fonemi**.

Partendo da un numero relativamente alto di morfemi e fonemi, è possibile combinarli tra loro ottenendo un numero teoricamente infinito di unità superiori (es. la -i di ‘gatti’ è un morfema nel piano della prima articolazione poiché esprime genere e numero del significante; è un fonema nel piano della seconda articolazione perché è un'unica unità di suono). In questo modo, **si ottiene un sistema economico**, una volta preso il nucleo base, si impiegano delle regole combinatorie → le lingue sono sistemi veramente economici, tendono ad eliminare tutto ciò che non è funzionale (in semantica, non esistono due *sinonimi perfetti*, in un certo senso, viene sempre eliminata questa ridondanza per alleggerire il carico della memoria. **Il principio che sta alla base dell'economicità è la combinatorietà** → unità minori, prive di significato proprio, vengono impiegate per formare un numero indefinito di unità maggiori (segni).

1.3.4 Trasponibilità di mezzo

Oltre alla doppia articolazione, il significante dei segni linguistici può essere trasmesso o realizzato attraverso il canale fonico-acustico, sottoforma di sequenza di suoni prodotti dall'apparato di fonazione, sia attraverso il canale visivo-grafico, sottoforma di segni su un supporto scrittoria (nel primo caso, quello che si attiva è l'udito, mentre nel secondo, la vista). Questa proprietà viene definita **trasponibilità di mezzo**. **Il parlato è comunque prioritario rispetto allo scritto, tanto che la fonicità – l'essere caratterizzato da suoni – è una proprietà delle lingue storico-naturali degli esseri umani**, che si vede in tanti aspetti, e la confermano in maniera incontrovertibile.

Per quanto riguarda **la proprietà antropologica**, esistono culture che non hanno scritture, ma non esistono culture che scrivono ma che non dispongono di una forma orale del linguaggio → **la lingua parlata è impiegata in una gamma ampia e differenziata di usi e funzioni, rispetto alla lingua scritta, che nasce come raffigurazione stabile del parlato**.

La proprietà ontogenetica è relativa alla formazione e allo sviluppo del singolo individuo → da bambini, tutti noi impariamo prima a parlare e poi a scrivere, poiché **l'apprendimento del linguaggio verbale è molto più spontaneo rispetto all'apprendimento della scrittura della nostra lingua**.

Esiste però anche **una proprietà filogenetica**, relativa al concetto di nascita e sviluppo della razza umana → le prime attestazioni di forma scritta che ci sono giunte risalgono a non più di cinque millenni prima di Cristo (pittografia); al 3500 a.C. la scrittura cuneiforme sumerica oppure al 1300 a.C. la scrittura alfabetica fenicia da cui sono derivati l'alfabeto ebraico, aramaico, greco, da cui evolveranno l'alfabeto cirillico e quello latino, usato dalle lingue europee occidentali.

1.3.5 Linearità e discretezza

La linearità. Quando noi pronunciamo una frase, gli elementi che la compongono si susseguono come un nastro che si srotola, per cui non è possibile pronunciare due parole o due foni contemporaneamente poiché ogni elemento occupa uno spazio in sequenza nel tempo e nello spazio, come se si seguisse una linea → il rosso di un semaforo e i segnali stradali vengono definiti **segnali globali** perché è dal loro insieme che parte il messaggio, non ci sono sequenze a livello lineare.

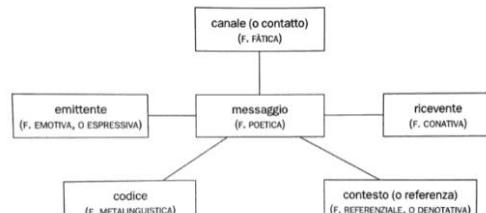
La discretezza. Il fatto che questi elementi si susseguano nel tempo e nello spazio **c'è la possibilità delle lingue storico-naturali di avere gli elementi che la compongono scomposti e analizzati** attraverso la discretezza → esiste un confine preciso in cui gli elementi sono ben distinguibili, formano il significante e danno l'idea del significato (non è possibile modificare o intensificare il significante per aumentarne il significato > non si può dire 'gatooooo' per esprimere il concetto di un gatto grande).

1.3.6 Onnipotenza semantica, plurifunzionalità e riflessività

L'**onnipotenza semantica** consiste nel fatto che le lingue possono esprimere qualunque significato, quasi tutti i messaggi espressi in altri codici possono essere poi trasposti in altri codici tramite la lingua naturale (es. il rosso di un semaforo = stop). Importante è la componente soggettiva, come quella dei linguaggi artistici, della quale non è possibile esprimere appieno tutte le sue sfumature.

Piuttosto che parlare di onnipotenza, gli studiosi hanno deciso di definire tale caratteristica come **plurifunzionalità della lingua** → le lingue possono svolgere una pluralità di funzioni differenti ('buongiorno' oppure 'pronto?' aprono un canale di comunicazione con dati interlocutori; quando si pensa, è come se parlassimo nel nostro cervello articolando una serie di suoni che non pronunciamo ma che facciamo susseguire).

Molti studiosi si sono soffermati a ragionare su quali fossero le funzioni principali proponendo teorie e schematizzazioni → lo studio russo Jakobson ha elaborato **un modello di 6 classi di funzioni specifiche del linguaggio, collegate a 6 fattori nel campo della comunicazione**, sui quali sarebbero incentrate:



1. **EMITTENTE** → **la funzione emotiva, o espressiva**, si trova in espressioni che esprimono la soggettività, quindi lo stato d'animo dell'emittente (es. 'che bella sorpresa!').
2. **CODICE** → **la funzione metalinguistica** consiste nel fatto che la lingua parla di sé stessa attraverso un codice, impiegato per descrivere contenuti e fenomeni.
3. **CONTESTO** → **la funzione referenziale, o denotativa**, è legata al contesto situazionale extralinguistico ed emerge in frasi che indicano uno stato di cose, un dato oggettivo, per cui il referente ('quest'aula era molto calda, ora è freschissima').
4. **RICEVENTE** → **la funzione conativa** emerge laddove l'emittente voglia ottenere qualcosa dal ricevente, voglia indurlo a fare qualcosa ('spegni la luce!' oppure 'alza il volume!').
5. **CANALE/CONTATTO** → **la funzione fática** si vede nelle frasi che servono ad aprire, stabilire o chiudere un contatto ('buongiorno' serve ad aprire un canale con una data persona).
6. **MESSAGGIO** → **la funzione poetica** include tutte le potenzialità della lingua al di là del letterale (es. nella poesia, il verso sfrutta la struttura e le caratteristiche del messaggio, ponendole al centro della *trasmissione di informazione*).

Una funzione risulta essere prevalente sull'altra ma non è l'unica di un dato messaggio, esiste un *corollario* composto dal linguaggio verbale degli esseri umani, quindi dalle lingue storico-naturali intese come le uniche a poter essere usate come **metalingua, la cui lingua di cui parla viene definita lingua-oggetto** → gli animali non possono parlare poiché non esistono codici di comunicazione che consentono di formulare messaggi su sé stessi (solo il linguaggio verbale umano può). Il segnale acustico di un telefono non può essere utilizzato per parlare di sé stesso > **riflessività**: con la lingua si può parlare della lingua stessa → es. *gatto* è un termine della lingua-oggetto che diventa nella metalingua segno di sé stesso.

1.3.7 Produttività e ricorsività

La produttività riguarda il fatto che la lingua è in grado di produrre sempre nuove strutture, espressioni e messaggi utilizzando le unità di base di cui dispone, con regolarità → le varie possibilità si verificano sempre secondo delle regole fisse (si tratta di una proprietà del linguaggio strettamente collegata alla **doppia articolazione 1.3.3** poiché questa possibilità di combinazione è fondata su un sistema di regole applicabili in modo ricorsivo).

La **ricorsività** riguarda il fatto che il processo può ripetersi più volte, attraverso, ad esempio, *processi derivazionali* (es. socio-sociale-socializzare oppure frasi con struttura ad incasso, costituite da una proposizione relativa che si riferisce al soggetto della reggente, come ‘Mario che è il mio collega è arrivato con tre ore di ritardo’). L’applicazione della ricorsività può avvenire un numero teoricamente infinito di volte ma solo da un punto di vista teorico → **fin quando non si compromette l’efficacia della comunicazione e del messaggio** (se si continuasse all’infinito, il ricevente non seguirebbe più il discorso e verrebbe meno l’economicità della lingua).

1.3.8 Distanziamento e libertà da stimoli

Queste caratteristiche emergono in modo chiaro quando si confronta il linguaggio verbale con la comunicazione degli animali → ciò di cui si parla può essere ‘distanti’ dal parlante e dal contesto in cui si trova. **Le lingue storico-naturali ci permettono di parlare di qualsiasi argomento, di descrivere situazioni passate, presenti, future e ipotetiche** (è possibile parlare di un’esperienza in assenza di tale esperienza, quindi di cose lontane dal nostro ‘qui et ora’). A differenza del linguaggio verbale umano, la comunicazione animale è strettamente legata al contesto situazionale, al presente e alle esigenze che l’emittente ha in quel momento → è vincolata da uno stimolo che determina la situazione e comunica una necessità (es. il cane abbaia se ha lo stimolo di uscire).

1.3.9 Trasmissibilità culturale

Ogni lingua è trasmissibile per tradizione all’interno di una società o cultura, a differenza dei segnali degli animali che, invece, sono trasmessi per proprietà genetiche. Si registra quindi la presenza di:

1. **Componente culturale-ambientale** che si vede sia nella lingua sia nell’apprendimento → i figli apprendono in base al contesto in cui vengono educati.
2. **Componente innata** è la facoltà del linguaggio, di cui dispone la comunicazione umana, che viene intesa come delle *caselle vuote* da riempire con la parte culturale-ambientale (ogni essere umano conosce una lingua e, entro i 12 anni di età, si apprende una lingua con estrema facilità, dopo non è possibile → *pubertà linguistica*).

1.3.10 Complessità sintattica

Gli elementi che vengono a disporsi insieme – *sintassi* – in **strutture di diversa complessità** formano dei messaggi linguistici che hanno diversa elaborazione strutturale. **L’ordine della frase permette di capire chi compie l’azione e chi la subisce** → nella frase ‘Maria loda Luisa’, ci sono degli elementi contigui che veicolano un certo tipo di valore. **Ci possono essere anche relazioni strutturali e dipendenze anche tra elementi non contigui** → ‘il brano di Manzoni è sulla peste’. Altri elementi sono le incassature, la ricorsività, la presenza di elementi che informano sulla struttura sintattica – *congiunzioni* – e discontinuità nella strutturazione (è possibile avere un valore veicolato da un’unità che si divide in più parti) → la negazione francese ‘ne...pas’ oppure la frase latina ‘Gallia est omnis divisa in partes tres’).

1.3.11 Equivocità

La lingua non si fonda su principi di biunivocità, secondo cui tutte le unità del sistema hanno una corrispondenza tra unità del gruppo A e unità del gruppo B (es. se ho alfa posso risalire a beta, e viceversa). **La lingua viene quindi definita equivoca poiché ad un significante possono corrispondere più significati, e ciò permette maggiore flessibilità** → polisemia: corno; onomimia: riso. Allo stesso tempo, **uno stesso significato può essere espresso tramite più significanti** → faccia-volto-viso (anche se la *sinonimia perfetta* è molto rara, non è economico e funzionale per la lingua).

1.3.12 Lingua solo umana?

La maggior parte degli studiosi pensa che **il linguaggio verbale sia specie-specifico dell’uomo**, sviluppato in base a precondizioni anatomiche degli esseri umani → volume, conformazione del cervello e dell’apparato di fonazione *a due canne* (formato da cavo orale, laringe e faringe nel mezzo, importantissima per il linguaggio poiché veicola l’aria nelle cavità nasali e orale. Per quanto riguarda i sistemi di comunicazione e i codici degli animali, se ne occupa la *zoosemiotica*.

1.3.13 Definizione di lingua

La lingua è un codice, un sistema di segni tra insieme manifestante e insieme manifestato → **il significante è primariamente fonico-acustico** (i segni sono arbitrari ad ogni livello, doppiamente articolati in morfemi e fonemi, e in grado di esprimere ogni esperienza esprimibile = *plurifunzionalità*).

1.4 Principi generali per l’analisi della lingua

1.4.1 Sincronia e diacronia

1. **Sincronia.** Tutti gli elementi sono insieme su uno stesso livello temporale, è come se si scattasse una foto del singolo stadio linguistico → *si ritaglia un dato stadio nell'asse temporale che si considera* (es. *duomo*, dal latino ‘domum’ = casa del vescovo, con dittongamento di -o tonica in sillaba libera > -uo, come anche buono-bonum); si mettono a confronto due stadi sincronici, attraverso un sistema diacronico.
2. **Diacronia.** Sono elementi considerati nel loro sviluppo temporale, nella loro evoluzione storica, per cui si tratta di una prospettiva molto diversa dalla precedente → c’è una descrizione della struttura sintattica delle frasi semplici nell’italiano di oggi.
 - **Sincronia e diacronia sono strettamente connessi, si tratta di una considerazione che viaggia in parallelo (due frasi sincroniche vengono congiunte da una prospettiva diacronica).**

A livello morfologico, sincronia e diacronia sono complementari e, nell’analisi linguistica, può risultare utile distinguere le due prospettive, per poi integrarle → es. nella descrizione dell’evoluzione del vocalismo dal latino classico a quello volgare, si usano due stadi sincronici, collegati da una dimensione diacronica:

1. **La linguistica sincronica spiega com’è fatta e come funziona la lingua, quindi il sistema linguistico.**
2. **La linguistica diacronica spiega perché le forme di una determinata lingua sono fatte così.**

1.4.2 Langue e parole

Nell’analisi linguistica, **la distinzione tra langue e parole** è stata teorizzata dal studioso francese Saussure:

- **Langue.** Si tratta del sistema linguistico considerato sincronicamente, è come se fosse un *database* mentale di regole ed elementi, condiviso a livello sociale → **la langue è astratta, sociale, stabile**.
- **Parole.** È invece l’atto linguistico concreto, ossia la produzione linguistica del parlante → **la parole è concreta, individuale, mutevole** (in francese, la *parola* si definisce con ‘mot’). Il lessico è il livello più permeabile al cambiamento, muta e acquisisce nuovi significati, oppure possono scomparire vecchi concetti poco rilevanti.

Langue e parole sono strettamente interdipendenti → **la parole indica l’esistenza della langue** (un sistema, per mantenersi in vita, deve essere usato, altrimenti cessa di esistere > *una lingua muore quando muore l’ultimo parlante*). Questa distinzione è stata poi ripresa ed espressa attraverso altri termini che non corrispondono propriamente a langue e parola, come *Competenza ed esecuzione* oppure *Sistema e uso*.

Alcuni studiosi, come *Coseriu*, teorizzano un altro elemento che entra in gioco, una terza entità:

- **Norma.** È una specie di filtro tra langue e parole, che indica le possibilità del sistema che vengano attualizzate come *atti linguistici* nell’uso dei parlati di una lingua in un dato momento storico. Si registra quindi la possibilità di formare nomi deverbali con suffissi principali (es. *azion-e, ament-o* → ‘registrazione’, ‘affidamento’ oppure entrambi ‘mutamento’ e ‘mutazione’). **La norma è il filtro delle potenzialità, della langue di creare qualcosa → prende dalla langue il carattere sociale poiché diventa parte del sistema, è quello concreto delle parole per le realizzazioni condivise del sistema** (si tratta quindi di un’opera di selezione all’interno di varie possibilità previste dalla struttura del sistema).

1.4.3 Paradigmatico e sintagmatico

Il terzo principio generale si fonda sulla distinzione tra l’asse paradigmatico è quello sintagmatico, a cui Saussure oppone ‘associativo’ a paradigmatico.

I gatti mangiano i topi → ognuna delle parole in questa frase si trova in uno stesso atto linguistico, in una stessa produzione di parole (ogni elemento ha una corrispondenza con gli altri di quello stesso enunciato).

Sintagmatico è il livello che riguarda il fatto che **gli elementi in relazione sono tutti presenti nella stessa frase, disposti nello stesso enunciato linguistico** → gli elementi seguono e condividono le stesse proprietà distribuzionali, venendo a costituire una ‘classe’ di elementi.

Paradigmatico, o *asse delle scelte*, è il secondo livello che riguarda invece il fatto che **le cose in relazione non devono essere per forza all’interno della stessa frase** → *associazioni mentali* (si tratta di una relazione di tipo associativo *in absensia*).

1.4.4 Livelli d'analisi

Nella lingua, esistono quattro livelli di analisi che costituiscono quattro *sotto discipline* della linguistica:

1. **Fonetica e fonologia**, sono due ambiti che si fondano sul piano del significante → privi di significato, unità minime di foni e fonemi.
2. **Morfologia**, si incentra sul piano del significante → segni minimi, valori e significati differenti.
3. **Sintassi**, anche questa sotto disciplina riguarda il piano del significante → come si dispongono gli elementi in una frase.
4. **Semantica**, è il livello che riguarda, invece, il piano del significato.
 - In realtà, esistono ulteriori sotto livelli e sotto discipline che riguardano altre situazioni della frase e sono, ad esempio, la *grafematica*, la *pragmatica*, o *testualità*.

1.4.5 Circuit de parole

Si tratta dell'atto linguistico che parte dal cervello dell'essere umano A, si attiva l'apparato di fonazione, il messaggio si tramette nell'aria come un'onda sonora che colpisce l'apparato uditivo dell'individuo ricevente B → il segnale viene trasmesso al cervello che lo trasforma in impulsi nervosi, poi rielaborati.

Capitolo II – Fonetica e fonologia

2.1 Fonetica

La fonetica – dal greco, *voce, suono* – è la branca della linguistica che studia i suoni prodotti dagli esseri umani per comunicare, quelli prodotti dagli emittenti e recepiti dai riceventi. Si mettono in ballo tre componenti differenti che studiano ciascuno una parte del processo di comunicazione:

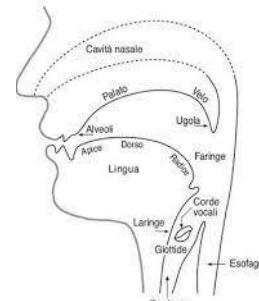
1. **La fonetica articolatoria** studia come si articolano i foni coinvolti nella fonazione ed è presente una classificazione dei foni prodotti da un punto di vista articolatorio → anatomia e fisiologia dell'apparato.
2. **La fonetica acustica** è quel campo che studia come si propaga il suono nel mezzo, che è l'aria.
3. **La fonetica percettiva** studia il modo in cui i suoni vengono percepiti → il messaggio colpisce l'apparato uditivo del ricevente B (studia come meccanicamente l'apparato riceve la vibrazione prodotta).

2.1.1 Apparato fonatorio e meccanismo di fonazione

Il nostro apparato di fonazione utilizza primariamente organi deputati ad altre funzioni, quali la respirazione e la nutrizione. **L'aria che noi usiamo è quella espiratoria, egressiva**, quella che esce dai polmoni, compressi dal diaframma, e dai bronchi, poi spinta in alto verso la trachea, nella zona della laringe, e alle cavità nasali e orale → **la laringe è fondamentale e si trova nella zona della tiroide** (se non ci fosse la laringe, non ci sarebbe voce).

Non tutte le articolazioni usano l'aria espiratoria, che viene usata per la maggior parte dei suoni del meccanismo → **esistono dei foni che possono essere pronunciati attraverso l'ispirazione** (cosa che succede quando si ha foga di parlare, si parla senza prendere fiato).

Altri meccanismi di fonazione, detti *avulsivi o clicks*, sono 'apneumonici' → si tratta di un'articolazione dei foni che non coinvolge la respirazione (es. i suoni selezionati come unità funzionali prodotti dalla lingua in Africa = *arbitrarietà tra forma e sostanza del significante*).



Gli organi coinvolti nell'articolazione vengono definiti articolatori e possono essere più o meno mobili → l'organo provvisto di maggiore mobilità è la lingua (altri sono le labbra, le cavità nasali, gli alveoli, il palato...)*. Nell'apparato di fonazione, c'è un sistema di legamenti e cartilagini che permettono all'aria di fuoriuscire → **le pliche vocali** sono le 'comuni' corde vocali, mentre **la rima glottidea** è lo spazio tra queste pliche, che possono accostarsi molto vicine o chiudersi del tutto. L'aria che fuoriesce può trovare quindi queste due pliche in posizione *neutra* → sono rilassate e non influenzano la fonazione, c'è però la possibilità che siano vicinissime tra loro, ma non chiuse.

* *la radice, il dorso, l'apice e la lamina (= corona) sono le tre parti della lingua.*

Il meccanismo laringeo, o vibrazione, porta a produrre un'onda sonora, una voce che si caratterizza per sonorità e viene percepita come tale, a causa della pressione dell'aria in uscita.

Per essere pronunciate, **le consonanti hanno bisogno delle vocali** che, invece, **possono essere pronunciate da sole** → tutte le vocali sono sonore, mentre le consonanti possono essere sia sordi sia sonore (quando sono sordi, significa che il meccanismo laringeo non si è attivato e l'aria è fuoriuscita liberamente – 'b' e 'p' sono articolate nello stesso modo, l'unica differenza è che la prima è sonora, mentre l'altra è sorda).

Nel meccanismo laringeo, l'aria che fuoriesce spinta dalla pressione del diaframma sui polmoni trova le due pliche vocali serrate, quindi l'aria che si trova sotto la laringe e il meccanismo di nervi agiscono facendo sì che le pliche si discostino, per riaccostarsi velocemente → **ciclo di apertura e chiusura**. Uomini*, donne e bambini** hanno un numero di cicli al secondo diverso e questo determina la *frequenza*, ossia la differente altezza di voci.

* le pliche vocali si aprono e si chiudono circa 100 volte al secondo.

** le pliche vocali si aprono e si chiudono circa 200 volte al secondo.

L'apertura e la chiusura delle pliche vocali determinano le vibrazioni delle particelle e la formazione di un'onda sonora periodica complessa – *segnaletico glottico* – e il numero di cicli di apertura e chiusura consiste nella frequenza dell'onda sonora, che corrisponde alla **frequenza fondamentale f_0** che si misura in *Hertz* oppure *cicli al secondo*. **Le variazioni di tale frequenza fondamentale dipendono dall'altezza del suono:**

- a. Donne e bambini hanno una frequenza alta, di circa 200-250 Hz
- b. Gli uomini hanno invece una frequenza più bassa, di circa 100-150 Hz

Il volume dipende dalla forza che si dà a queste particelle, ossia all'energia presente nella vibrazione prodotta.

La faringe è la zona di scambio del nostro apparato di fonazione, dove l'aria viene convogliata nella cavità nasali e orale, oppure solo nella cavità orale → il velo del palato è mobile e può tendere attaccato o distaccato dalla parte posteriore della faringe (se si solleva, si attacca alla parete dell'orofaringe, per cui l'aria esce solo dalla bocca, poiché le cavità nasali sono bloccate). I foni nasali dipendono dal fatto che il velo del palato è abbassato, per cui l'aria esce sia dalle cavità nasali sia da quella orale.

Le basi per classificare i fono del linguaggio in base al modo e al luogo di articolazione:

1. **Modo di articolazione** → il tipo di ostacolo, o *diaframma articolatorio*, che l'aria espiratoria incontra (es. l'ostacolo può essere a livello faringeo, la -p è un ostacolo che si identifica con la chiusura totale delle labbra).
2. **Luogo di articolazione** → è la zona in cui l'aria in uscita viene ostacolata (le labbra nella pronuncia della -p, ossia una consonante occlusiva bilabiale sorda; la -b, invece, è una consonante occlusiva bilabiale sonora).
3. **Presenza o assenza del meccanismo laringeo** → sonorità o sordità del fono che si pronuncia.

Quando il nostro apparato si attiva per articolare un suono ci sono tre fasi che si susseguono molto velocemente:

1. Due organi assumono una configurazione per articolare un fono, come le due labbra che si accostano (**impostazione**).
2. Gli organi fanno in modo che si tenga quella posizione (**tenuta**).
3. Gli organi cambiano poi posizione per pronunciare il fono successivo o per mettersi in pausa (**soluzione, o rilascio**).

Quando si articola una vocale, l'aria fuoriesce liberamente, grazie all'assenza di ostacoli mentre, quando si articola una consonante, l'aria trova sempre un ostacolo, che può essere di differenti tipi → chiusura totale o parziale.

2.1.2 Consonanti

Diversi sono i modi di articolazione delle consonanti:

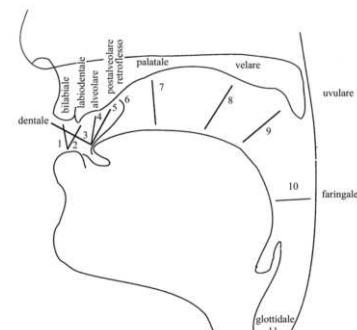
1. **Occlusivo, o esplosivo**, è il modo di articolazione che rimanda ad *occlusione*, ad una chiusura netta → quando c'è la soluzione, si produce un leggero rumore di frizione, di scoppiettio [p, b].
2. **Fricativo, o continuo/costrittivo/spirante**, l'ostacolo consiste in un restringimento notevole del canale attraverso cui l'aria passa, come se fosse una strettoia → anche qui si produce un rumore di frizione, un fruscio poiché si crea una forte differenza di pressione (sono quelle consonanti che possono essere pronunciare finché si ha fiato [s, f, v]).
3. **Affricato**, si tratta di un ostacolo che consiste in una chiusura congiunta ad un restringimento, come se fosse la combinazione di *occlusiva+fricativa* seguita poi da una soluzione [ts], [dz].
4. **Nasale**, l'aria fuoriesce da due cavità contemporaneamente con il velo palatino abbassato, ma trova l'ostacolo che modifica il suono a livello di cavità orale → il diaframma rino-velare è aperto [n, m] e il meccanismo laringeo attivo.
5. **Laterale**, l'ostacolo si trova al centro della cavità orale e l'aria fuoriesce dai lati che sono liberi [l].
6. **Vibrante**, si tratta di foni che hanno occlusioni ad intermittenza, circa da una a sei volte [r] → **laterali e vibranti insieme vengono definite 'liquide'**.
7. **Approssimante, o semiconsonantico/semivocalico**, l'ostacolo consiste in un restringimento minore rispetto a quello che si verifica nelle affricate e in un passaggio più ampio delle fricative [j, w] → 'ieri' e 'tuono'.
 - a. Le **ostruenti** hanno un'ostruzione più rilevante (occlusive, fricative e affricate).
 - b. Le **sonoranti** sono solo sonore (nasali, laterali, vibranti e approssimanti).
 - c. Altri parametri sono, ad esempio, l'**energia articolatoria** e la **presenza di aspirazione** → le occlusive sordide sono quelle che hanno bisogno di maggiore energia, mentre quelle approssimanti ne richiedono meno.

I luoghi (o punti) di articolazione sono diversi:

1. OCCLUSIVE

Le prime che si incontrano sono quelle **bilabiali**, il cui ostacolo è creato dalle due labbra che sono serrate, accostate.

- a) [p] è una consonante occlusiva bilabiale sorda → *papà* [pa'pa]
- b) [b] è una consonante occlusiva bilabiale sonora → *babbo* ['babbo]



Nelle **alveolari**, l'ostacolo coinvolge l'apice e la lamina della lingua con gli alveoli dentali, sono consonanti che hanno un'articolazione piuttosto varia (è possibile definirle sia alveolari sia *dentali*).

- a) [t] è una consonante occlusiva alveolare sorda → *tempo* ['tempo]
- b) [d] è una consonante occlusiva alveolare sonora → *dado* ['da:do]

Nelle **velari**, l'ostacolo si crea con l'incontro e il contatto (chiusura) tra la parte posteriore della lingua e il velo palatino.

- a) [k] è una consonante occlusiva velare sorda → *caro* ['ka:ro], *cura*, *china*
- b) [g] è una consonante occlusiva velare sonora → *gamba*, *guscio* ['guʃʃo], *ghermire*

2. FRICATIVE

Nelle **labiodentali**, c'è un passaggio strettissimo che coinvolge gli incisivi superiori e il labbro inferiore.

- a) [f] è una consonante fricativa labiodentale sorda → *fifa* ['fi:fə]
- b) [v] è una consonante fricativa labiodentale sonora → *viva* ['vi:va]

Nelle **alveolari**, l'articolazione si è spostata più indietro rispetto alle occlusive alveolari.

- a) [s] è una consonante fricativa alveolare sorda → *sasso*, *spesso* ['spesso]
- b) [z] è una consonante fricativa alveolare sonora → *smettere* ['zmettere], *rosa*, *sbadiglio*

Le **post-alveolari**, o **pre-palatali/palato-alveolari**, sono articolate nella zona di confine tra alveoli e palato duro.

- a) [ʃ] è una consonante fricativa post-alveolare sorda → *scena* ['ʃe:na]
- b) [ʒ] è una consonante fricativa post-alveolare sonora → *italiano toscano* *ragione* [ra'ʒone], *garage*

Nelle **glottidali**, l'ostacolo è realizzato a livello di pliche vocali che si restringono e non possono vibrare, per cui si produce un effetto di soffio.

- a) [h] è una consonante fricativa glottidale sorda → *who* [hu:], *high* [hai]

3. AFFRICATE

In IPA, queste consonanti vengono rappresentate dal due simboli differenti uniti, poiché riflettono la fase occlusiva, quella fricativa e in parte la soluzione.

n.b. Nelle **lunghe**, o **doppie**, ci sono due possibilità di rappresentazione a livello grafico: il raddoppiamento della consonante occlusiva [ts] oppure il diacritico : che indica una durata maggiore (se è presente un archetto, si indica una sequenza, un suono unico).

- a) [pf] è una consonante affricata LABIODENTALE sorda → *tedesco Apfel* (*mela*) ['apfəl]
- b) [ts] è una consonante affricata ALVEOLARE sorda → *forza* ['fɔrtsa], *pezzo* ['pettso]
- c) [dz] è una consonante affricata ALVEOLARE sonora → *zero* ['dze:ro], *mezzo* ['meddzo]
- d) [tʃ] è una consonante affricata POST-ALVEOLARE sorda → *ciao* ['tʃao]
- e) [dʒ] è una consonante affricata POST-ALVEOLARE sonora → *gioco* ['dʒɔ:ko], *giro* ['dʒi:ro]

4. NASALI (sonore)

Dal punto di vista articolatorio, nel tratto nasale, si produce un ostacolo simile a quello realizzato nelle occlusive → l'aria esce dalle cavità nasali e orale.

- a) [m] è una consonante nasale **BILABIALE** → *mamma* ['mamma] (le labbra sono serrate, come se si pronunciasse una -b).
- b) [n] è una consonante nasale **LABIODENTALE** (in italiano, non è un fonema, ma una *variante combinatoria*) → *invece* [im've:tse], *confetto* [kom'fetto] (si incontra una chiusura momentanea tra il labbro inferiore e gli incisivi superiori)*
- c) [ŋ] è una consonante nasale **ALVEOLARE/DENTALE** → *nano* ['na:no]
- d) [ɲ] è una consonante nasale **PALATALE** → *gnomo* ['ɲɔ:mo], *legno* ['leɲɲo] (trova un'occlusione a livello di cavità orale, tra il dorso della lingua e la parte centrale del palato duro) – è un'unità funzionale e, in posizione intervocalica, questo elemento viene realizzato sempre geminato, in modo regolare.
- e) [χ] è una consonante nasale **VELARE** (in italiano, non è un fonema, ma una *variante combinatoria*) → *tengo* ['tɛŋgo], *panca* ['paŋka] (si realizza quando la nasale dentale è seguita da un'occlusiva velare sorda o sonora, si tratta di un fenomeno sistematico) → l'articolazione della nasale viene trascinata dietro, nello stesso luogo delle occlusive velari.

*Si produce ogni volta che una nasale dentale sia seguita da una fricativa labiodentale → **la nasale precedente viene articolata come se fosse una nasale labiodentale** (es. *inferno*). Si tratta di un *processo assimilatorio*, secondo cui un fono acquisisce una caratteristica di un altro fono vicino.

5. LATERALI (sonore)

L'ostacolo si trova al centro e l'aria fuoriesce da uno o da entrambi i lati della lingua.

- a) [l] è una consonante laterale **ALVEOLARE/DENTALE** → *lato* ['la:to], *palo* ['pa:lo] (l'aria che fuoriesce dai lati viene bloccata al centro da un ostacolo creato tra l'apice della lingua e gli alveoli, o incisivi superiori).
- b) [ʎ] è una consonante laterale **PALATALE** → *gli* [ʎi], *figlio* ['fiʎʎo]; spagnolo *llegar* [ʎe'ʎar] ‘arrivare’ (l'ostacolo si crea a livello anteriore del palato duro, e l'aria fuoriesce dai lati) – come la nasale palatale, in posizione intervocalica, è realizzata sistematicamente doppia, geminata, quindi intensa.

n.b. IN POSIZIONE INTERVOCALICA, vengono realizzati sempre geminati i suoni: [ɲ], [ʎ], [ts], [dz], [ʃ]

6. VIBRANTI (sonore)

Si realizza un'occlusione a intermittenza, per cui nella parte della laringe in cui ci sono le pliche vocali – la *glottide* – che si aprono e chiudono (il velo palatino è sollevato e blocca l'accesso alle cavità nasali, l'aria esce dalla cavità orale e trova un ciclo apertura-chiusura ripetuto velocissimo) → il meccanismo laringeo è attivo.

- a) [r] è una consonante vibrante **ALVEOLARE/DENTALE** → *raro* ['ra:ro]
- b) [ṛ] è una consonante vibrante **UVULARE** → francese *rouge* [ʁuʒ] ‘rosso’

n.b. Le consonanti laterali e vibranti sono definite anche *liquide*.

7. APPROSSIMANTI (sonore)

Sono delle consonanti definite per convenzione, poiché a seconda della posizione che occupano nella sillaba, prima o dopo la vocale, la loro realizzazione cambia ed è più vicina ad una fricativa o ad una vocale.

Nelle due posizioni sottostanti, **non vengono mai considerate vocali, ma consonanti**, poiché non possono essere mai apice di sillaba, ossia portare l'accento. Le semivocali sono suoni di tipo vocalico che, nei dittonghi e nei trittonghi, si combinano alle vocali propriamente dette. Una suddivisione oppone le semivocali alle semiconsonanti sulla base della posizione rispetto alla vocale: se ricorrono prima (es. **fieno, questo**) sono dette **semiconsonanti**, se ricorrono dopo (es. **noi, feudo, causa**) **semivocali**. Questo gruppo di suoni, piuttosto controverso, rientra nelle articolazioni di tipo approssimante e può essere designato con il termine *legamento* oppure la parola inglese *glide* ‘scivolamento’.

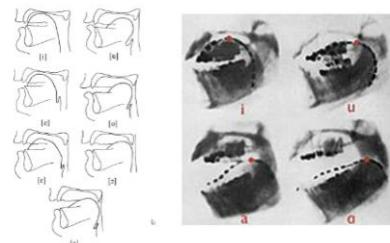
- a) [j] è una consonante approssimante **PALATALE** (o anteriore) → *ieri* ['je:ri], *fiamma* ['fjamma]; *yes* [jes] ‘si’ (il massimo avvicinamento si ha tra il dorso della lingua e il palato duro).
- b) [w] è una consonante approssimante **LABIOVELARE** → *uovo* ['wo:vo], *fuori* ['fwɔ:ri] ‘rosso’ (si hanno contemporaneamente l'avvicinamento e l'arrotondamento delle labbra, e si solleva la parte posteriore della lingua verso il velo palatino).

[ʃ] → quando la fricativa post-alveolare sorda sia seguita da una vocale anteriore (i/e) si scrive <sc> (fasce, scena, lisci, scivolo); quando, invece, sia seguita da a/o/u, allora si scrive <sci> (lascio, lasciare, sciupare). **Il fono è sempre lo stesso, cambia il modo in cui è rappresentato nella grafia tradizionale della lingua italiana.**

[χ] → quando la laterale palatale sia seguita dalla -i si scrive <gl> (fogli, figli); quando, invece, sia seguita da a/e/o/u si scrive <gli> (foglia, famiglie, voglio).

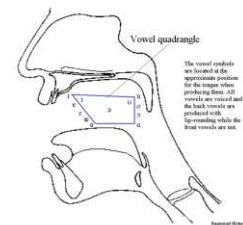
2.1.3 Vocali

La maggior parte dei sistemi vocalici delle lingue del mondo possiede cinque vocali, seguono poi quelli con sei o sette, come il **sistema italiano** (coppia di -e, coppia di -o). In qualunque modo si contano, il sistema inglese è il più complesso di tutti con 12 monottonghi. Per capire come vengono articolate le vocali, bisogna immaginare un **trapezio** a livello orale, con la base inferiore più corta e quella superiore più lunga. Questa forma non è casuale ma dipende dal fatto che la lingua ha maggiore possibilità di movimento nella parte anteriore della cavità orale, e nella parte superiore.



L'organo più importante nell'articolazione delle vocali è la lingua e noi consideriamo come si attiva – il dorso, la parte centrale – sia su un'asse verticale sia su un'asse orizzontale. La lingua si può attivare nella cavità orale ne:

1. **La parte anteriore → vocale anteriore, avanzata o palatale.**
2. **La parte centrale → vocale centrale.**
3. **La parte posteriore → vocale posteriore, o arretrata.**



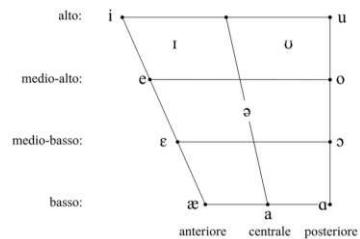
Quando la lingua si attiva in una delle tre zone, può rimanere adagiata o alzarsi a vari *livelli*, o **gradi di altezza**, secondo cui è possibile distinguere quattro tipi di vocali:

- a. **Vocali alte, o chiuse**, si registra un passaggio meno ampio rispetto agli altri, poiché sono quelle in cui la lingua assume la posizione più alta, l'aria non percepisce mai un ostacolo nella sua fuoriuscita (-i, -u).
- b. **Vocali medio-alte, o semichiuse**, sono quelle in cui la lingua si è un po' più abbassata rispetto alla massima altezza delle vocali alte (-e, -o).
- c. **Vocali medio-basse, o semiaperte**, sono quelle in cui la lingua si attiva e si solleva ancora meno (-ɛ, -ɔ).
- d. **Vocali basse, o aperte**, la lingua si attiva ed è completamente abbassata (-a).

n.b. Esistono anche altri tipi di vocali, come le *semi-alte* e le *semi-basse*, che si collocano rispettivamente tra medio-alte e alte, tra medio-basse e basse.

Con l'**arrotondamento**, si modificano le caratteristiche dell'onda sonora che si produce: durante l'articolazione di una vocale, le labbra possono essere arrotondate e protruse, sporgenti in avanti, come per la -u (**prochèle o labializzate** per il prolungamento del tratto vocale). Le labbra possono essere anche non arrotondate (**aprochèle o non labializzate**) quando si trovano in posizione neutra, di riposo (la coppia di -e) o in posizione distesa/appiattita con gli angoli della bocca rivolti verso l'esterno (**platischèila**) → **vocali arrotondate (prochèle o labializzate), vocali non arrotondate (aprochèle o non labializzate)**.

Con la **nasalizzazione**, durante la produzione della vocale, il velo palatino può trovarsi in posizione alzata o abbassata. Nel primo caso, prima di uscire all'esterno, l'aria passa esclusivamente nella cavità orale (**vocali orali** con diaframma rino-velare chiuso). Nel secondo caso, invece, il flusso dell'aria riparte grazie al velo palatino abbassato → una parte passa per la cavità orale, una parte fuoriesce passando per le cavità nasali, provocando un'alterazione del timbro della vocale (**vocali nasali** con diaframma rino-velare aperto, come in francese).



1. VOCALI ANTERIORI

[i] è una vocale anteriore non arrotondata → *fili* ['fili], *leaf* [li:f] ‘foglia’

[ɪ] è una vocale anteriore tra alta e medio-alta (semi-alta) non arrotondata → *bit* [bit]

[e] è una vocale anteriore medio-alta non arrotondata → *pece* ['pe:tʃe], *pesca* ['peska]

[ɛ] è una vocale anteriore medio-bassa non arrotondata → *cella* ['tʃella], *pesca* ['peska]

[æ] è una vocale anteriore bassa non arrotondata → *bad* [bæd] ‘cattivo’



2. VOCALI CENTRALI

[a] è una vocale centrale bassa non arrotondata → *cara* ['ka:ra]

[ə] è una vocale centrale medio-alta non arrotondata (tradizionalmente ‘schwa’) → *je* [ʒə] ‘io’

3. VOCALI POSTERIORI

[u] è una vocale posteriore alta arrotondata → *cupo* ['ku:po]

[ʊ] è una vocale posteriore tra alta e medio-alta arrotondata → *full* [fol] ‘ pieno’

[o] è una vocale posteriore medio-alta arrotondata → *bocca* ['bokka], *botte* ['botte]

[ɔ̄] è una vocale posteriore medio-bassa arrotondata → *colla* ['kolla], *botte* ['botte]

[ɑ̄] è una vocale posteriore bassa non arrotondata → *car* [ka:] ‘automobile’

2.1.5 Trascrizione e traslitterazione

Le lingue del mondo hanno diversi sistemi di scrittura e, tali sistemi tradizionali, possono essere di vario tipo – *ideografico*, *sillabico*, *alfabetico*, *fonografico*. Negli stessi sistemi alfabetici, ci sono meccanismi che non rispondono al principio di corrispondenza biunivoca tra grafema – unità del piano grafico – e foni – suono effettivamente pronunciato. Anche nella nostra lingua, anche se in maggior parte in inglese o altre lingue, esistono delle equivocietà, come <c> e <ch> di *casa* ['kasa] e *china* ['kina] → trascrizione a livello fonetico del parlato di una qualsiasi lingua.

Questo sistema può servirsi di due tipi di trascrizione:

1. **Trascrizione fonetica**, ha la funzione specifica di rappresentare i vari e propri foni pronunciati, indipendentemente dalle loro funzioni → **parentesi quadre** [] (quella dei dizionari).
2. **Trascrizione fonematica/fonologica**, è il tipo di trascrizione in cui si considerano i fonemi, per cui si rappresentano solo le unità e le caratteristiche funzionali → **parentesi oblique** //.

Entrambe rappresentano realtà diverse e vengono utilizzate dall'IPA – Alfabeto Fonetico Internazionale – per funzioni diverse (la prima per ciò che effettivamente pronunciato, con accento e durata; il secondo tipo riguarda i tratti distintivi, le unità funzionali).

THE INTERNATIONAL PHONETIC ALPHABET (revised to 2018)

CONSONANTS (PULMONIC)

© 2018 IPA

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d		t̪ d̪	c j	k g	q G		?
Nasal	m	n̪j		n		n̪	n̪l	n̪j	N		
Trill	B			r					R		
Tap or Flap		v̪		f		t̪					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	s̪ z̪	ç j	x y	χ ʁ	h ʕ	h f
Lateral fricative				ɬ ɭ							
Approximant		v̪		ɹ		ɻ	ɺ	ɻ	ɻ		
Lateral approximant				ɬ		ɬ	ɻ	ɬ	ɻ		

Symbols to the right in a cell are voiced, to the left are voiceless. Shaded areas denote articulations judged impossible.

CONSONANTS (NON-PULMONIC)

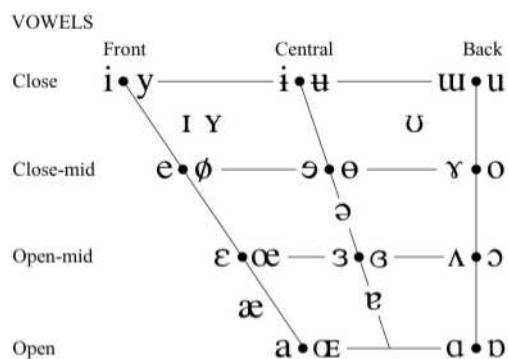
Clicks	Voiced implosives	Ejectives
○ Bilabial	b Bilabial	' Examples:
Dental	d Dental/alveolar	p' Bilabial
! (Post)alveolar	f Palatal	t' Dental/alveolar
‡ Palatoalveolar	g Velar	k' Velar
Alveolar lateral	g' Uvular	s' Alveolar fricative

OTHER SYMBOLS

M	Voiceless labial-velar fricative	C Z	Alveolo-palatal fricatives
W	Voiced labial-velar approximant	J	Voiced alveolar lateral flap
ɥ	Voiced labial-palatal approximant	ʃ	Simultaneous <i>f</i> and <i>X</i>
H	Voiceless epiglottal fricative		
ç	Voiced epiglottal fricative		
χ	Epiglottal plosive		Affricates and double articulations can be represented by two symbols joined by a tie bar if necessary.

DIACRITICS Some diacritics may be placed above a symbol with a descender, e.g. ï.

DIACRITICS Some diacritics may be placed above a symbol with a descender, e.g. <u>g</u>									
o	Voiceless	<u>n</u>	<u>d</u>	..	Breathy voiced	<u>b</u>	<u>a</u>	„	Dental
v	Voiced	<u>s</u>	<u>t</u>	~	Creaky voiced	<u>b</u>	<u>a</u>	„	Apical
h	Aspirated	<u>t^h</u>	<u>d^h</u>	~	Linguolabial	<u>t</u>	<u>d</u>	□	Laminal
,	More rounded	<u>ɔ</u>		W	Labialized	<u>t^W</u>	<u>d^W</u>	~	Nasalized
c	Less rounded	<u>ɔ</u>		j	Palatalized	<u>tj</u>	<u>dj</u>	n	Nasal release
+	Advanced	<u>u</u>		Y	Velarized	<u>t^Y</u>	<u>d^Y</u>	l	Lateral release
-	Retracted	<u>e</u>		ꝝ	Pharyngealized	<u>tꝝ</u>	<u>dꝝ</u>	ˇ	No audible release
..	Centralized	<u>ë</u>		~	Velarized or pharyngealized			‡	
x	Mid-centralized	<u>ɛ</u>		±	Raised	<u>e</u>	(<u>I</u> = voiced alveolar fricative)		
,	Syllabic	<u>n</u>		¬	Lowered	<u>e</u>	(<u>β</u> = voiced bilabial approximant)		
o	Non-syllabic	<u>e</u>		→	Advanced Tongue Root	<u>e</u>			
~	Rhoticity	<u>ə</u>	<u>ɑ</u>	↓	Retracted Tongue Root	<u>e</u>			



Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a rounded vowel.

SUPRASEGMENTALS

- | | |
|------------------------------|--------------|
| Primary stress | ,founə'tɪʃən |
| Secondary stress | |
| Long | e: |
| Half-long | e' |
| Extra-short | ĕ |
| Minor (foot) group | |
| Major (intonation) group | |
| Syllable break | .j.i.ækt |
| Linking (absence of a break) | |

TONES AND WORD ACCENTS

TONES AND WORD ACCENTS	
LEVEL	CONTOUR
é or ↗ Extra high	ě or ↘ Rising
é ↗ High	ê ↖ Falling
é ↜ Mid	é ↙ High rising
é ↛ Low	ë ↙ Low rising
é ↝ Extra low	ë ↘ Rising-falling
↓ Downstep	↗ Global rise
↑ Upstep	↘ Global fall

CONSONANTE	TRASCRIZIONE FONETICA	ESEMPIO	MODO E LUOGO DI ARTICOLAZIONE
b	b	ballo ['ballo]	Occlusiva bilabiale sonora
c	tʃ	ciao [tʃao]	Affricata post-alveolare sorda
	k	caro ['karo]	Occlusiva velare sonora
d	d	dado ['da:do]	Occlusiva alveolare sonora
f	f	fifa ['fi:fa]	Fricativa labiodentale sorda
g	g	guscio ['guʃʃo]	Occlusiva velare sonora
	dʒ	gioco ['dʒɔ:ko]	Affricata post-alveolare sonora con vocale posteriore medio-bassa arrotondata ɔ
	ʒ	ragione [ra'ʒone]	Fricativa post-alveolare sonora
l	l	lacca ['la:kka]	Laterale alveolare sonora
	ʎ	figlio ['fiʎʎo]	Laterale palatale sonora
m	m	mano ['ma:no]	Nasale bilabiale sonora
	nj	invece [im've:tʃe]	Nasale labiodentale sonora (allofono)
n	n	nano ['na:no]	Nasale alveolare sonora
	jn	gnomo ['jnɔ:mo]	Nasale palatale sonora (allofono)
	ŋ	panca ['paŋka]	Nasale velare sonora (allofono, seguito da k e g)
p	p	pino ['pi:no]	Occlusiva bilabiale sorda
r	r	raro ['ra:ro]	Vibrante alveolare sonora
s	s	sasso ['sa:sso]	Sibilante/fricativa alveolare sorda
	z	rosa ['ro:za]	Sibilante/fricativa alveolare sonora (allofono)
	ʃ	scena ['ʃe:na]	Fricativa post-alveolare sorda con vocale anteriore medio-bassa non arrotondata ε
t	t	tempo ['tempo]	Occlusiva alveolare sorda
v	v	viva ['vi:va]	Fricativa labiodentale sonora
z	ts	pezzo ['pettso]	Affricata alveolare sorda
	dz	zero ['dze:ro]	Affricata alveolare sonora
i	j	ieri ['je:ri]	Approssimante palatale sonora
u	w	uovo ['wɔ:vo]	Approssimante velare sonora

La trascrizione rimanda al piano dei suoni e fonemi, per essere un sistema universale (è fatta di componenti di suoni essenziali in un preciso sistema linguistico per formare un significante, e distinguere una parola dall'altra); **la traslitterazione passa da un sistema di lettere ad un altro sistema** (conversione a livello grafico, riguarda il sistema di scrittura > es. si studia il cirillico in traslitterazione). Esistono più sistemi di traslitterazione per convenzioni ortografiche differenti, motivo per il quale è stato sviluppato l'alfabeto fonetico dell'IPA. Ad un'unità di un sistema di partenza corrisponde una stessa unità del sistema di scrittura d'arrivo (chi ha elaborato i sistemi di traslitterazione ha fatto sì che si mantenesse la caratteristica biunivoca). **L'IPA prevede un nucleo di suoni basato sull'alfabeto latino con un'ampia gamma di segni diacritici** → nell'IPA CHART, sull'asse verticale ci sono i modi di articolazione, il tipo di ostacolo che si incontra; sull'asse orizzontale si indica il punto in cui si crea l'ostacolo, quindi il luogo di articolazione.

2.2.4 Dittonghi, trittonghi e iati

Quando due vocali sono all'interno della stessa sillaba – *tautossilabico* – si ha un **dittongo**, ossia la combinazione di un'approssimante e una vocale. Ci sono due tipi di dittonghi a seconda dell'ordine dei due elementi:

1. **Dittongo descendente**, si tratta della combinazione *vocale+approssimante* (semivocale), come in italiano *au-to* ['awto], *faida* ['fajda]; per le semivocali sono usati anche i grafemi [u] e [i] → il massimo della forza va a cadere sulla vocale, per poi discendere di energia.
2. **Dittongo ascendente**, si ha l'unione di *approssimante+vocale* (semiconsonante), come in italiano *fuori* ['fwɔ:ri], *fiori* ['fjo:ri], *uomo* ['wɔ:mo] → dalla semiconsonante alla vocale si ha un'ascesa di intensità.

Il **trittongo**, invece, è la combinazione di due semiconsonanti e una vocale, come in italiano *aiuola* [a'jwɔ:la].

Dalla definizione di dittonghi sono esclusi gli **iati**, vale a dire la sequenza di vocali appartenenti a sillabe diverse, come in italiano *pa-e-se*, *po-e-ta* → le vocali -e ed -a non sono tautossilabiche, non appartengono alla stessa sillaba.

2.2 Fonologia

2.2.1 Foni, fonemi, allofoni

Un **fono** è un qualsiasi suono pronunciato e pronunciabile concretamente dall'apparato di fonazione degli esseri umani (può essere relativo ad **un suono specifico**, articolato da un parlante in una data situazione, oppure può riferirsi ad **una classe di suoni concreti**, che condividono le stesse caratteristiche articolatorie particolari).

Nella sostanza indifferenziata dei suoni, le lingue selezionano alcune caratteristiche e le rendono funzionali → **gli elementi vengono quindi pertinizzati**, viene attribuita loro importanza in quel sistema per il fatto che svolgono una determinata funzione, **quella di formare parole e distinguere le une dalle altre**. I suoni provvisti di valore distintivo che si oppongono sistematicamente agli altri elementi per formare e distinguere parole sono definiti **fonemi** (**unità linguistica minima dotata di funzione distintiva**).

n.b. Ogni volta che in Linguistica si incontra una parola che termina in *-ema*, significa che si sta facendo riferimento ad un elemento del sistema, della *langue*.

La branca della Linguistica che si occupa dello studio dei fonemi è **la fonematica**, o la fonologia, che quindi studia l'organizzazione e il funzionamento dei suoni nel sistema linguistico (i foni vengono, invece, analizzati dalla fonetica).

1. Esempio *mare* ['ma:re]

[*'mære*], [*'mare*], [*mære*] → il significato della parola non è cambiato, per cui non sono fonemi (è possibile modificare quindi la pronuncia, sono variazioni che non compromettono il significato, ma nemmeno il significante).

Una **coppia minima** è una coppia di parole formate dallo stesso identico numero di unità di fonemi, che differiscono per un elemento, che si trova nella stessa posizione in entrambe.

[*'pare*], [*'kare*], [*'rare*], [*'tare*], [*'mire*], [*'more*], [*'male*] → il significato della parola è cambiato, per cui gli elementi individuati svolgono una funzione distintiva, cioè sono fonemi (l'elemento che si sostituisce occupa sempre la stessa posizione nella parola, le parole confrontate contengono tutte lo stesso numero di unità).

La **prova di commutazione** ha lo scopo di individuare i fonemi di una lingua: con questa, si cerca di commutare e sostituire un fono ad un altro nella stessa posizione, per vedere se è provvisto di funzione. L'IPA nasce per poter descrivere i foni e le loro caratteristiche minime linguistiche.

La parola **mare** è formata da **quattro unità essenziali**, da quattro fonemi → /m/, /a/, /r/, /e/ > /'mare/ (**trascrizione fonematica, o fonologica**). I due sistemi di trascrizione vengono usati in base alle caratteristiche che si vuole analizzare:

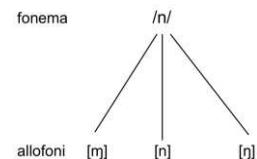
1. **La trascrizione fonetica** può essere *larga* o *stretta*, a seconda delle particolarità che si vogliono rappresentare (può essere quindi molto accurata o più essenziale) → utile per la rappresentazione della pronuncia, la trascrizione del parlato, l'indicazione di valori fonetici di acustica o suoni linguistici in scritti...
2. **La trascrizione fonematica**, invece, è sempre *larga*, indica esclusivamente ciò che è funzionale, ossia le caratteristiche pertinenti, i tratti articolatori che contribuiscono alla funzione distintiva di un dato fonema.

Attenzione! alla durata delle vocali in sillaba tonica, e alle due nasali: velare e labiodentale

In sintesi, il fonema è ciò che noi andiamo a progettare nella nostra mente, insieme ad altri per formare una parola, è un'unità del sistema. Il fono è ciò che viene effettivamente prodotto, il suono concreto che viene pronunciato dal nostro apparato di fonazione (ognuno pronuncia a modo proprio e il cervello raccoglie solo ciò che è utile, funzionale e pertinente → la lingua è un sistema economico, c'è una pronuncia diversa ma ci si capisce).

Gli **allofoni** sono varianti del fonema di partenza, ciò che noi progettiamo nella nostra mente, per cui sono **foni diversi che costituiscono le differenti realizzazioni di uno stesso fonema** ma che non hanno un vero e proprio valore distintivo.

1. ['mare] / ['mære], oppure ['mare] / ['mare] → **variante libera**, più specificamente *individuale*.
2. ['ma:no] rispetto ad ['aŋke] o ad [am'fi:bjo] → **variante combinatoria**, che emerge esclusivamente quando quel dato fonema sia vicino ad altri fonemi, e quindi foni (genericamente, sono in *distribuzione complementare*, per cui dove si trova un tipo di variante, non se ne può trovare un'altra, si tratta di posti che non si possono sovrapporre poiché si trovano contesti esclusivi specifici di quella variante).



L'opposizione per sonorità e sordità è pertinente al sistema.

2.2.2 Fonemi e tratti distintivi

I fonemi sono unità minime del significante che possono essere descritte e analizzate in base alle loro caratteristiche articolatorie, ossia le proprietà che permettono di **definire i fonemi in termini di diverse combinazioni possibili di tratti** che fanno parte di un inventario comune (fonemi diversi e tratti combinati differentemente). In base al fatto che si possano descrivere a seconda di **tratti fonetici pertinenti binari** (= a due valori, 'sì, presenza' e 'no, assenza'), è stata sviluppata la **teoria dei tratti distintivi**, che considera le caratteristiche articolatorie, oltre all'acustica → consente di rappresentare economicamente tutti i fonemi come un fascio di alcuni tratti distintivi con un determinato valore + o - (tratti distintivi binari).

Analisi di fonemi in tratti articolatori	/p/	/b/	/t/	/d/	/f/	/v/	/m/	/n/
Occlusiva	+	+	+	+	-	-	-	-
Fricativa	-	-	-	-	+	+	-	-
Nasale	-	-	-	-	-	-	+	+
Bilabiale	+	+	-	-	-	-	+	-
Labiodentale	-	-	-	-	+	+	-	-
Dentale	-	-	+	+	-	-	-	+
Sonora	-	+	-	+	-	+	+	+

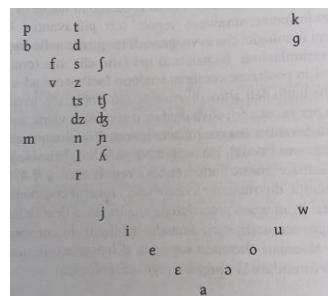
Tratti distintivi dell'italiano

Consonanti e semivocali

	p	b	f	v	t	d	ts	dz	s	z	k	g	tʃ	dʒ	ʃ	m	n	ŋ	l	ʎ	r	j	w
sillabico	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
consonantico	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	
sonorante	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	+	+	+	+	+	
sonoro	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	-	+	+	+	+	+	+	+	
continuo	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	+	-	+	+	+	+	+	
nasale	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	+	-	-	-	-	-	
rilascio rit.	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	
laterale	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	
arretrato	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	+	
anteriore	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	-	-	-	-	-	+	-	+	-	+	-	-	
coronale	-	-	-	-	+	+	+	+	+	+	-	-	+	+	-	+	-	+	-	+	-	-	

2.2.3 I fonemi dell'italiano

I sistemi fonologici variano da lingua a lingua, l'**inventario dei fonemi, il numero di unità che in una lingua sono funzionali**, è diverso → alcuni sono costituiti da alcune decine, in italiano sono 30 o 28, se si eliminano le approssimanti e si inglobano le vocali (si può arrivare fino a 45 se si considerano le consonanti lunghe come fonemi diversi rispetto alle consonanti semplici). Diversi sono i problemi dell'inventario fonematico dell'italiano:



1. Statuto delle consonanti lunghe (doppiate o geminate)

scempia *pala* ['pa:la] ⇔ **lunga** *palla* ['palla] ['pal:a] Se consideriamo la parola *palla* come formata da quattro fonemi (/l/ = un solo fonema) e non da cinque con la laterale ripetuta due volte (due fonemi), la **consonante lunga costituisce un sistema a sé stante**.

n.b. Cinque sono i fonemi consonantici che, in posizione intervocalica, o tra vocale e [j], sono **sempre lunghi**: [ts], [dz], [ʃ], [ʎ], [ɲ] → la [z] non è mai lunga.

2. Esistenza nella pronuncia di molte variazioni regionali (a livello sincronico)

Ci sono diverse opposizioni tra /s/ e /z/, /ts/ e /dz/, /i/ e /j/, /u/ e /w/ poiché si tratta di **fonemi variabili che hanno un basso rendimento funzionale per il fatto che formano pochissime coppie minime**.

Nell'italiano settentrionale, la fricativa alveolare è sempre sonora, quando realizzata in posizione intervocalica.

Italiano standard, *chiese* 'edifici di culto' ['kjε:ze] rispetto a *chiese* (III singolare del passato remoto di chiedere) ['kje:se]; **italiano settentrionale**, entrambe le parole vengono realizzate ['kjε:zel].

Italiano standard, *zio* ['tsi:o] mentre, in **italiano settentrionale**, ['dzi:o].

Italiano standard e italiano settentrionale, *alzare* [al'tsa:re] rispetto all'**italiano meridionale** [al'dza:re].

3. Differenze di apertura in posizione tonica tra vocali medio-alte e medio-basse (tendenza tosco-romana)

4. La nasale alveolare in posizione finale di sillaba

Nelle varietà settentrionali, tende ad essere realizzata come velare. Così *non* dell’italiano standard [non], in italiano settentrionale viene pronunciato [nɔŋ].

5. Raddoppiamento (fono)sintattico

Si tratta dell'**allungamento** – come se geminata – **della consonante iniziale di una parola**, quando questa sia preceduta da una delle parole che provocano questo fenomeno variabile a livello regionale. Si tratta per lo più di parole con accento sull’ultima sillaba, di molti monosillabi e alcuni bisillabi → es. *A Roma* [a r’roma]; es. nell’ortografia *soprattutto*.

2.2.4 Sillabe e fatti fonotattici

La sillaba – dal greco *prendere insieme* – è la **combinazione di fonemi, o anche solo uno, che possono essere pronunciabili da soli** (in italiano e nella maggior parte delle lingue, le sillabe sono costruite intorno ad una vocale, per cui le consonanti, comprese le approssimanti, hanno di una vocale per essere pronunciate).

Il **nucleo sillabico** – *apice o perno* – è il cuore della sillaba ed è costituito dalla vocale, l’elemento dotato di massima sonorità (le vocali sono sempre sonore, il meccanismo laringeo è sempre attivo) → nelle sillabe si ha quindi un’**alternanza tra foni più tesi e meno sonori – le consonanti – e foni più rilassati e con maggiore sonorità – le vocali**. Le vocali da sole possono costituire una sillaba e, perché ci sia una sillaba, deve esserci almeno una vocale semplice o in dittongo.

In alcune lingue, alcune consonanti, come *la vibrante r*, oppure *la laterale l* e *la nasale n*, possono costituire l’apice della sillaba → sono caratterizzate dal tratto +sillabico (es. little ‘piccolo’ [lɪtʃ] /'lɪtl/).

Le combinazioni di vocali e consonanti non sono *libere*, ma sono regolate da una serie di restrizioni fonotattiche che variano da lingua a lingua.

In ogni lingua, ci sono delle strutture sillabiche canoniche o preferenziali. In italiano (C = consonante, V = vocale):

- | | | |
|----------------------|-----------------------|-------------------------|
| ➤ CV → <i>pa-ne</i> | ➤ VC → <i>on-ta</i> | ➤ CVC → <i>pan-ca</i> |
| ➤ V → <i>a-mo-re</i> | ➤ CCV → <i>sca-la</i> | ➤ CCCV → <i>scri-vo</i> |

n.b Non troviamo mai strutture del tipo **CVCC**, come in inglese *hand* ‘mano’ [haɛnd], se non in casi eccezionali.

Ci sono diversi criteri fonetici e fonologici per l’**identificazione dei confini sillabici**. Il criterio pratico dell’italiano è il **confronto tra nesso consonantico e possibilità che questo compaia a inizio di parola**:

- Se il nesso compare anche a inizio parola, le due consonanti, in genere, appartengono ad una stessa sillaba → es. *le-pre* poiché c’è *pre-mio*.
- Se il nesso non compare anche a inizio parola, una consonante chiude la prima sillaba, l’altra apre la seconda → es. *can-to* (non esistono parole inizianti con *nt) oppure *gat-to*.

Se, in genere, questo principio vale sia per la grafia sia per la fonetica, ci sono delle importanti eccezioni.

Parola	Divisione grafica	Divisione fonetica
<i>chiosco</i>	chio-sco	[kjɔs.ko] CCVC-CV
<i>voglio</i>	vo-glio	[vɔʎʎo] CVC-CV
<i>piscina</i>	pi-sci-na	[piʃ.'ʃi.na] CVC-CV-CV
<i>contegno</i>	con-te-gno	[kon.'teŋ.no] CVC-CVC-CV
<i>ozio</i>	o-zì-o	[o.t.tsjo] VC-CCV

In italiano, quando si ha una sillaba tonica, le vocali in essa sono lunghe (tranne per le *ossitone*, quelle in cui l'accento cade a fine parola, es. *città*) → la sillaba aperta ha sempre una vocale lunga, non lo si percepisce perché non è un tratto distintivo che serve, per cui il cervello non lo rileva. **La lunghezza vocalica si indica in trascrizione fonetica, ma non in fonematica, proprio perché non è un tratto distintivo.**

I costituenti della sillaba sono:

1. **Attacco, o inizio/testa/onset**, è la parte che precede la vocale.
2. **Nucleo, o apice/perno**, affinché la sillaba possa esistere, è formato da una vocale, che può essere pronunciata da sola (a volta, anche le consonanti possono fungere da nucleo ma sono rari i casi in cui questo avviene).
3. **Coda**, è la parte che segue eventualmente la vocale

C A N – TO

C = attacco, A = nucleo, N = coda

4. **Rima**, è l'insieme composta da nucleo e coda (**can-to**).

Le **sillabe che terminano con una consonante** vengono definite *chiuse* (o implicate), come CVC pat-to, o VC al-to.

Le **sillabe che terminano con una vocale** sono dette *aperte* (o libere), come V a-mo, o VC pa-ne.

2.3 Fatti prosodici (o soprasegmentali)

Una sequenza fonetica è stata rappresentata come **una concatenazione di elementi discreti**, ossia una serie di segmenti, ciascuno caratterizzato da un certo numero di coefficienti articolatori che intervengono simultaneamente → si tratta di **una descrizione segmentale**, che può essere considerata come un'approssimazione ai fini pratici.

Quando esegue un determinato segmento, l'apparato di fonazione si prepara già alla realizzazione di quello seguente e, a sua volta, è fortemente influenzato dalla posizione assunta dagli organi del tratto vocale durante l'articolazione di quello precedente. **I foni adiacenti si avvicinano per assimilazione (parziale) = coarticolazione.** Alcune proprietà della fonetica linguistica prevedono non più i singoli segmenti, ma **la considerazione della catena parlata nella sua successione lineare** e hanno la sillaba e la successione di sillabe come contesto basilare di azione.

L'insieme di tali fenomeni prende il nome di **caratteristiche prosodiche, o soprasegmentali**, e sono, ad esempio, *l'accento, il tono, l'intonazione, la lunghezza o durata relativa*.

2.3.1 Accento

L'accento deriva dalla particolare forza, energia con cui viene pronunciata una sillaba → l'elemento più provvisto di intensità articolatoria è la vocale. Questo fa sì che la sillaba risulti rispetto alle altre atone, prive di accento, per cui si registra **una maggiore prominenza fonica**, che si ottiene attraverso una serie di processi articolatori fonetici.

1. **Intensità, o forza**, che viene percepita come *volume*.
2. **Frequenza**, il parametro che viene percepito come *altezza*.
3. **Durata del nucleo sillabico tonico rispetto ai nuclei atoni**.

Nelle lingue, uno di questi tre parametri viene più enfatizzato, trascinando dietro di sé gli altri due → in italiano, **il maggiore potenziamento lo riceve l'intensità** (aumento di frequenza articolatoria e durata). Per questo, si dice che **l'italiano è una lingua con accento dinamico o intensivo** → se aumenta, invece, l'altezza, ci sarà **un accento musicale**, mentre, in altre lingue, può essere intensa la durata e trascinare le altre dietro di sé.

L'accento come fenomeno prosodico non va confuso con l'accento grafico (= simbolo diacritico) che, in italiano, ha diverse funzioni.

Le diverse lingue si distinguono anche per **regole di assegnazione dell'accento all'interno della parola, la posizione che l'accento occupa**. La distinzione tradizionale e principale si ha tra:

- Lingue ad accento fisso**, la posizione dell'accento è tendenzialmente o rigorosamente fissa → in francese, l'accento è sempre sull'ultima sillaba, oppure, in polacco, sempre sulla penultima.
- Lingue ad accento libero**, la posizione dell'accento non è vincolata ad un'unica sillaba della parola → in italiano con valore *pertinente*, o fonematico, es. capitano, voce del verbo capitare [ka:pitano], capitano [kapi'ta:no], capitandò, passato remoto del verbo capitanare [kapita'nɔ].

n.b. In altre lingue, la posizione dell'accento non dipende dalla posizione della sillaba, ma da criteri differenti.

In italiano, l'accento è libero, per cui c'è una classificazione delle parole in base alla posizione dell'accento:

- **Ossitone, o tronche**, sono quelle accentate sull'ultima sillaba → es. *città, parlò*.
- **Parossitone, o piane**, sono quelle accentate sulla penultima sillaba → es. *casa, giochetto*.
- **Proparossitone o sdrucciole**, sono quelle con l'accento sulla terzultima sillaba → es. *piccolo, contabile*.
- **Bisdrucciole**, sono quelle che hanno l'accento sulla quartultima sillaba → es. ['kapitano].

I **clitici** sono elementi – *particelle, parole monosillabiche* – che, nella catena fonica, non possono rappresentare la sillaba prominente e recare quindi un accento proprio, e devono quindi *appoggiarsi* su un'altra parola. Nelle parole con quattro o più sillabe, quando vi sono dei clitici, c'è di solito un accento secondario → es. *spediscimelo*.

L'importanza dell'accento per il ritmo deriva dal susseguirsi di sillabe atone e toniche nella catena parlata, dunque si ha una strutturazione prosodica dell'enunciato. Ogni lingua ha un suo proprio ritmo:

- L'italiano è una lingua a isocronismo sillabico** (viene attribuita una durata analoga alle sillabe atone).
- L'inglese è una lingua a isocronismo accentuale** (viene assegnata durata minore alle sillabe atone).

Il **piede** è l'unità ritmica di base, formata da una sillaba tonica (forte) e da una sillaba atona (debole), il cui ordine può variare (se la sillaba forte precede quella debole, si ha il ritmo tradizionalmente *trocaico*; se la sillaba debole precede quella forte, si ha invece un ritmo tradizionalmente *giambico*).

2.3.2 Tono e intonazione

Il **tono** riguarda le lingue in cui si parla cantando, come il cinese, in cui si registrano dei cambiamenti a livello di frequenza; quindi, con un innalzamento o abbassamento dell'altezza – **tanti tipi di andamenti di frequenza costituiscono un susseguirsi di toni, per cui un andamento tonale**. Nella pronuncia delle sillabe, si considera l'altezza musicale come anche **la curva melodica**, che si realizza con la loro successione.

Il tono è l'altezza relativa di pronuncia di una sillaba. La tensione delle corde vocali e della laringe, e quindi la frequenza delle vibrazioni prodotte dalle prime costituiscono **la frequenza fondamentale**, che si considera essere il principale parametro dei fenomeni di tonalità.

Le **lingue tonali, o a toni, presentano dei tonemi che hanno la capacità di distinguere differenti parole** (toni alti, bassi, ascendenti, discendenti). Nel cinese comune, per la sillaba/parola *ma* [ma] è possibile distinguere tra i significati:

- madre** (con tono alto costante).
- ingiuriare** (con tono alto discendente).
- lino, canapa** (con tono alto ascendente).
- cavallo** (con tono basso discendente-ascendente).

L'**intonazione** coinvolge o un'intera frase o il gruppo tonale con una sola emissione della voce. **Questa sequenza di toni è determinata da una variazione dell'altezza dei suoni, da variazioni della frequenza fondamentale** (curva melodica = contorno intonativo). Nelle lingue come l'italiano, **differenti andamenti di intonazione vengono utilizzate per distinguere frasi dichiarative** – affermazioni neutre, con contorno intonativo costante – **da quelle interrogative** – con contorno intonativo ascendente – **o esclamative** - affermazioni decise con contorno intonativo discendente.

2.3.3 Lunghezza

La **lunghezza**, o durata o quantità, riguarda l'estensione temporale relativa con cui i foni e le sillabe sono prodotti (= foni brevi o lunghi). **La quantità di vocali e consonanti può avere valore distintivo**, anche se alcuni autori tendono a non considerare la durata delle consonanti un tratto distintivo. Di conseguenza, due parole come ['ka:ne] e ['kanne] non costituiscono una coppia minima > la prima = quattro fonemi, la seconda = cinque (si ripete il simbolo della consonante, piuttosto che usare il diacritico di lunghezza).

In italiano, la consonante fricativa alveolare sonora è breve in tutte le posizioni: non si può avere in italiano una sequenza [zz], come anche le due approssimanti [j] e [w] ammettono solo realizzazioni brevi.

Sempre in italiano, per le vocali l'opposizione di durata non è pertinente. **La lunghezza vocalica è determinata interamente dalla posizione dell'accento (vocale tonica) e dalla struttura sillabica (sillaba aperta)**. In molte lingue, invece, la durata vocalica funziona da tratto pertinente > es. latino classico, mālum ‘male, malanno’; mälum ‘mela’.

È possibile tracciare e rappresentare il segnale acustico della catena parlata prodotta attraverso dei diagrammi, definiti **spetrogrammi** (sull'asse delle ascisse, viene rappresentato il tempo, la durata; sull'asse delle ordinate la frequenza).

Capitolo III – Morfologia

3.1 Parole e morfemi

La morfologia – *dal greco, forma, trattazione, discorso* – studia la struttura della parola, per cui di elementi dotati di significante e significato.

La nozione di **parola** è molto complesso, per cui si tende a definirla, approssimativamente, come **la minima combinazione di elementi minori dotati di significato, i morfemi** (costituita, quindi, da almeno un morfema), **costruita spesso, ma non sempre, attorno a una base lessicale** (a un morfema recante significato referenziale), **che funzioni come entità autonoma della lingua e possa quindi rappresentare, isolatamente, da sola, un segno linguistico compiuto, o comparire come unità separabile costitutiva di un messaggio**. Quattro sono i criteri atti a definire la ‘parola’:

1. All’interno della parola, l’**ordine dei morfemi è fisso e rigido** → cas-a, non *a-cas.
2. I confini di parola sono **punti di pausa** potenziale nel discorso.
3. La parola è di solito separata o separabile nella **scrittura**.
4. Foneticalemente, la **pronuncia** di una parola non è interrotta ed è caratterizzata da un unico accento primario.

Il procedimento pratico per scomporre una parola in morfemi è detto “prova di commutazione” (in parallelo con la denominazione usata in fonologia) e **si tratta del confronto tra parole dalla forma molto vicina e sottrazioni successive** → es. per *facciale* si partirà da *facciali* > -i/e (stesso procedimento per *dentale*, *fatale*, *globale*, *stradale*...).

a. **Ognuno con un proprio significato.**

- facci- = la parte antero-inferiore della testa.
- -al- = (aggettivo) relativo a.
- -e = singolare (numero).

b. **Ognuno provvisto della possibilità di entrare in combinazione con altri morfemi in altre parole.**

- **faccia, facciata, faccina...**
- **stradale, dentale, fatale, globale...**
- **veloce, utile, studente...**

La presenza di una sequenza di suoni identica al morfema considerato non implica che si tratti proprio di quel morfema → es. -facci- di *rifaccia* è il congiuntivo del verbo *rifare* e, per questo, non ha nulla a che vedere con **facci-** di *faccia*.

Nello stesso modo, si scompongono e parole di qualunque lingue → es. inglese *killers* sarà scomposto in kill-er-s (a partire dal confronto con *killer*, o altre parole plurali > -s; poi con *singer* o *trainer* > -er; infine con *kill*).

Morfema: unità pertinenti a livello di sistema unità minime di prima articolazione, dotate di significante e significato (i *monemi* di Martinet, divisi in semantemi e morfemi). **Tutte le parole che terminano in -ema sono unità sistemiche astratte (langue)!**

Morfo: si tratta di un morfema inteso come forma, dal punto di vista del significante, prima e indipendentemente dalla sua analisi funzionale e strutturale → es. in can-e, la -e è il morfo che realizza il morfema del singolare (trattandosi di segni, **significanti e significati vanno sempre considerati insieme**).

Allomorfo: è la variante formale di un morfema, che realizza lo stesso significato di un altro morfo equifunzionale, con cui è in distribuzione complementare, per cui è **ciascuna delle forme diverse in cui si può presentare uno stesso morfema, che sia suscettibile di comparire sotto forme parzialmente diverse** (prospettiva diacronica):

1. *ven- venn- veng- vien- ver-* sono tutti allomorfi – rinvenibili nella diacronia – di uno morfema di base, rimandano comunque alla nozione lessicale di base, che è il verbo *venire*, condividono stesso significato e stessa posizione nella parola (il più semplice *ven-* è il morfema lessicale di venire).
2. In inglese, il morfema plurale e della terza persona singolare viene rappresentato graficamente -(e)s ma viene realizzato diversamente in base al contesto fonetico:
 - a. [z] dogs [dɒgz]
 - b. [s] caps [kæps]
 - c. [ɪz] horses ['hɔ:sɪz] (sg. horse)

L'allomorfia può riguardare sia morfemi lessicali che grammaticali.

Le varie forme del plurale sono in **distribuzione complementare**, altro criterio da considerare per l'individuazione degli allomorfi di uno stesso morfema.

- a. [z] dopo foni sonori (esclusi i foni sonori del punto 3).
- b. [s] dopo foni sordi (esclusi i foni sordi del punto 3).
- c. [ɪz] dopo [z], [s], [tʃ], [dʒ], [ʃ], [ʒ], anche nella terza persona singolare catches ['kætsɪz] (to catch).

Le cause dell'allomorfia possono dipendere da quello che succede nella diacronia di una lingua e dipendere dai contesti fonetici, come nei plurali dell'inglese → le variazioni che accadono in diacronia (ma anche in sincronia) riproducono tali regole e determinano lo sviluppo di forme differenti su un piano sincronico → es. *inutile*, *illecito*, *irregolare*, *impuro* (in- esprime la negazione, variano ma c'è una somiglianza che rimane).

Il **suppletivismo** è il caso estremo di allomorfia, si indica quel fenomeno per cui **radici differenti realizzano lo stesso morfema** → *acqua/idrico*, *cavallo/equino/ippico*, *vado/andare* oppure in inglese, *good/better/best*, *go/went*). Tale fenomeno riguarda anche una traiula diversa dei termini con una stessa base, come *avorio/eburneo*.

3.2 Tipi di morfemi

MORFEMI		
morfemi lessicali (lessico)	morfemi grammaticalni (grammatica)	
can-	-il-	-e
morfemi derivazionali		morfemi flessionali
Formano una classe aperta.	Formano una classe chiusa. Derivano parole da altre parole.	Formano una classe chiusa. Danno luogo alle diverse forme di una parola.

3.2.1 Classificazione funzionale

Si indica il tipo di valore/funzione del significato veicolato dal morfema → es. canile: can- **morfema lessicale**; -il- **morfema derivazionale** che è servito a formare una nuova derivazione da una parola di base già esistente; -e **morfema flessionale** che codifica un valore morfologico, un tratto del numero, singolare o plurale. Morfemi derivazionali e morfemi flessionali formano la classe dei **morfemi grammaticalni**.

La distinzione tra morfema lessicale – libero – e morfema grammaticale – legato – è complessa, le **parole funzionali**, o **vuote**, come articoli, pronomi personali, preposizioni e congiunzioni, non rimandano ad un'entità ma stanno in mezzo a queste due classi = **morfemi semi liberi**. È un tipo di classificazione che nasce per l'inglese, ma non si adatta a lingue come l'italiano, dove non è possibile identificare i morfemi lessicali con i morfemi liberi → es. inglese car-s, dove car ‘morfema libero’ -s ‘morfema legato’; italiano automobil-e , dove *automobil.

Derivazione e flessione sono i due grandi ambiti della morfologia, e danno luogo a processi. A partire da una data base lessicale, la derivazione agisce sempre prima della flessione. Nella struttura delle parole, i morfemi derivazionali sono più vicini alla radice lessicale, rispetto ai morfemi flessionali.

3.2.2 Classificazione posizionale

Riguarda la posizione del morfema nella struttura della frase e c'è una suddivisione dei morfemi in classi diverse, a seconda della posizione che occupano rispetto al morfema lessicale, o radice.

Nel loro complesso, i morfemi che si uniscono ad una radice vengono definiti **affissi** → es. *ridire*

I **prefissi** sono collocati prima della radice → es. il de- di *deridere* (in italiano, sono solo morfemi derivazionali).

I **suffissi** vengono posti dopo la radice → es. -il ed -e di *can-il-e* (prima viene posto il morfema derivazionale, e poi quello flessionale che potrebbe essere comunemente e genericamente definito ‘desinenza’ di una parola).

Gli **infissi** sono all’interno della radice, ma appartengono solo ad alcune lingue, come il latino → es. *linquo, rumpo*.

I **circonfissi** sono collocati prima e dopo la radice e, anche in questo caso, sono elementi che vengono messi in atto solo in alcune lingue, come il tedesco → es. *ge-sag-t* ‘detto’ da *sagen* ‘dire’. **Esempio di trascrizione morfematica** → {dent}-{-{al}}- {-{e}} = ‘dente’ + agg + sg

I **transfissi, o confissi/interfissi**, sono affissi incastriati alternativamente all’interno della radice, particolari sono delle lingue semitiche e delle strutture delle parole in arabo, dove le parole si formano a partire dalla radice triconsonantica discontinua + uno schema sillabico discontinuo → es. radice *k-t-b* ‘scrivere/scrittura’ + schema vocalico *-i-a* ‘nome di oggetto, singolare’ = [ki’ta:b] ‘libro’ che denota quindi l’oggetto della scrittura; stessa radice + schema *-a-a-a* ‘terza singolare maschile del perfettivo’ > [‘kataba] ‘(egli) scrisse’.

3.2.3 Altri tipi di morfemi

Non si tratta di elementi che possiamo individuare e isolare, ma di **modifiche della radice che subisce nel suo corpo**.

I **morfemi sostitutivi, o modulari**, vengono impiegati per descrivere in sincronia qualcosa che viene descritto in diacronia, come la sostituzione di un fono con un altro → es. inglese, <oo> <ee> *foot – feet* che, in realtà, sono il risultato di un processo di metafonesi *fotiz* > *fet* > *feet*. Inoltre, vi sono morfemi sostitutivi discontinui costituiti da una parte sostitutiva e da una parte suffissale, come in tedesco → es. *Buch* ‘libro’ ~ *Bücher* ‘libri’.

I **morfemi soprasegmentali, o superfissi/sopraffissi**, presentano un accento o un tono come *tratto soprasegmentale* che può attribuire un valore morfologico, come in inglese → diversa distribuzione dell’accento in coppie di parole, come *record* (sostantivo) [‘rɛkɔ:d] e (to) *record* (verbo) [rɪ'kɔ:d].

In alcuni tipi di morfemi (sempre non isolabili segmentalmente), inoltre il rapporto tra significato e significante non è biunivoco. Nel **morfema zero, o morfo zero**, si verifica che una distinzione obbligatoriamente marcata nella grammatica di una lingua viene eccezionalmente a non essere rappresentata in alcun modo nel significante → es. plurali invariabili in inglese *fish* per singolare e plurale, ce lo dice il contesto, non c’è un morfema specifico che lo indica formalmente.

Si può avere, inoltre, un cumulo di valori morfologici – alcune lingue, come il turco, non ammettono tali forme. Nei **morfemi cumulativi**, vengono veicolati più valori morfologici da un unico significante → es. in italiano, bell-e codifica un femminile e un plurale; in latino, pulchr-as codifica un accusativo, femminile, plurale (la declinazione è un tipo di valore diverso dal significato lessicale o dal valore grammaticale).

Il **problema (apparente)** è che ciascuno di questi morfemi grammaticalni sembra portare non solo un significato grammaticale, ma due o tre, come nel caso della desinenza latina -as. Ciascuno di questi elementi di significante porta un valore della categoria di genere, uno della categoria di numero ed, eventualmente, un valore della categoria del caso.

Inoltre, **non è possibile individuare, all’interno di una delle porzioni di significate isolate**, come -e, una parte che porti il significato di femminile e una che porti il significato di plurale.

- I due significati grammaticalni si presentano insindibilmente uniti, cumulati, fusi l’uno all’altro ed espressi contemporaneamente dal significante -e.
- Un elemento come -e sembra quindi costituire un solo morfema dal punto di vista del significante, ma due morfemi dal punto di vista del significato.

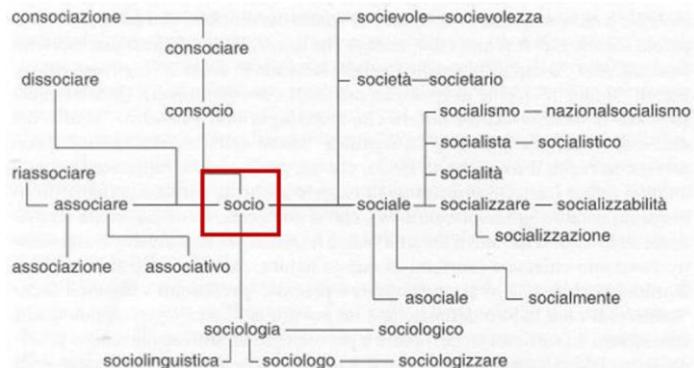
La **classe flessionale** è un raggruppamento di sostantivi, verbi o aggettivi che si flettono allo stesso modo → es. *la mente – le menti, la gente – le genti*, le declinazioni delle lingue con casi, coniugazioni dei verbi, classi nominali.

L’**amalgama, o morfema amalgamato**, è un caso particolare di *morfema cumulativo* che codifica più tratti di differenti categorie grammaticalni ed è il risultante di una fusione formale di due morfemi → es. francese *au* ‘al’ < à+le ‘a+il’.

Esistono processi morfologici non riducibili a morfemi segmentali, ossia meccanismi che agiscono sulla parola per esprimere dei valori grammaticali, dunque non si tratta più di morfemi. **La reduplicazione è un caso in cui il plurale si esprime raddoppiando il corpo di una parola, o solo una parte** → si verifica spesso nelle lingue in cui una parola riproduce analogicamente il significato che il significante vuole veicolare, come l'indonesiano *anak* 'bambino', *anak-anak* 'bambini'.

3.3 Derivazione e formazione delle parole

I **morfemi derivazionali** svolgono la funzione di permettere la formazione di un numero teoricamente infinito di parole a partire da una base lessicale, attraverso processi di prefissazione e suffissazione (si tratta di un *processo ricorsivo*, che si può attuare fin quando non si compromette l'efficienza comunicativa). Per **famiglie di parole** si intendono quei gruppi di parole formate da una stessa radice lessicale.



Per **questione della vocale tematica**, si tratta della vocale iniziale della desinenza dell'infinito dei verbi e della desinenza nei deverbali → es. *cantare*, *credere*, *subire*, ha un significato speciale in quanto indica l'appartenenza del verbo a una determinata classe, coniugazione. Questa variazione vocalica lo si trova nei suffissi collegati a queste forme (salvabile):

- a. **-abil- / -ibil-** va considerato come un *allomorfo*, di un morfema di base, del suffisso per formare **aggettivi deverbali** con valore potenziale, come anche **-abil- / -ibil-**, che variano per la vocale iniziale della desinenza del verbo.
- b. Può essere considerata anche come una **sequenza bimorfatica**, che può essere scomposta in {a} + {bil}, considerando la prima come morfema della vocale tematica che non ha un vero e proprio significato (**morfema vuoto**, non codifica un tratto grammaticale che modifica la base).

Entrambe le soluzioni sono accettabili, ma ne consegue che ci sono **due differenti tipi di segmentazione**:

1. *spost-a-ment-o*

2. *spost-a-ment-o* (!!!)

Preferita dalla teoria morfologica recente, c'è una **terza possibilità (c.)** che consiste nel considerare la vocale tematica come parte della radice lessicale → es. *sposta-ment-o* / *mangia-bil-e*.

Alcune precisazioni. Prefissoidi e suffissoidi (o 'semiparole' o 'confissi').

- a. **socio-log-(i-a)** significa *studio della società*, dove socio sta per società, quindi si tratta di una radice lessicale che si comporta come un prefisso, attaccandosi davanti a un'altra radice lessicale per modificarne il significato (= **prefissoide**, come anche sarebbe per *ecologia*, *filologia*). La parte *-log-ia* non la troveremo mai da sola, ha un significato lessicale ma si attacca sempre ad una radice.
➤ I **prefissoidi** sono al contempo morfemi lessicali e morfemi derivazionali.
- b. I **suffissoidi** sono morfemi con significato lessicale, come le radici, ma che si comportano anche come suffissi nella formazione della radice → es. *-log(-a)* oppure *-metr(-o)*

Prefissoidi e suffissoidi provengono prevalentemente dalle lingue classiche, quindi dal greco e dal latino → tra gli esempi più diffusi *auto-*, *bio-*, *eco-*, *pseudo-*, *mono-*, *tele-*, *semi-*, *-logia*, *-fobia*, *-nomia*, *-fero* (parole che prevedono formativi di questo tipo sono dette **compensi (neo)classici**). Interessante è il caso del prefissoide *auto-* che può significare 'sé stesso' – *autonomia*, *autocritica*, *autostima* – ma può essere anche l'abbreviazione di automobile in *auto* – *autostrada*, *autovelox*, *autonoleggio* (sono veri e propri compensi lessicali).

Le **parole composte** sono parole formate da due o più basi lessicali differenti, dove le radici mantengono il loro significato lessicale normale e sono riconoscibili → es. portacenere, apriporta, cassaforte. Quando si ha un composto, i due elementi hanno normalmente uno statuto differente: uno è l'elemento centrale – **la testa sintattica** – che viene modificato, e costituisce quindi il **modificando**; l'altra parte dice qualcosa in relazione alla testa, ed è il **modificatore** (cassa = testa e modificando; forte = modificatore, formano un significato composito).

In italiano, l'ordine prevalente è **modificando-modificatore**, ma ci sono comunque delle eccezioni con ordine inverso per influenza della lingua inglese → es. *bagnoschiuma*, la schiuma per il bagno, in cui il rapporto è modificatore-modificando (come anche per *skyscraper* non è stato rispettato il rapporto originale ma è stato adattato al sistema italiano ‘grattacielo’). La composizione è un meccanismo attivo in molte lingue del mondo, e unisce basi lessicali differenti, come in tedesco, si hanno delle catene molto lunghe.

Le **unità plurilessematiche** (o **polilessematiche, plurilessicali, poliresematiche**) sono sintagmi fissi che rappresentano un'unica entità di significato, uno specifico referente → non corrisponde alla semplice somma dei significati dei componenti, si comportano come se fosse una parola sola, es. *gatto delle nevi, avviso di garanzia* (non si può interrompere questa sequenza, si rispetta un'unità a livello semantico). Hanno un significato non compozionale, a differenza, invece, delle parole composte – portacenere, apriporta – poiché, ad esempio, il gatto delle nevi non è un gatto. Spesso hanno **valore idiomatiko**, il cui significato non deriva dalla somma delle parole che formano queste espressioni → es. *essere al verde, partire in quarta, arrampicarsi sugli specchi*. Sono una **categoria molto ampia e omogenea** che comprende anche:

1. **Verbi sintagmatici** – *phrasal verbs* – come *andar via, mettere sotto...*
2. **Binomi coordinati**, come *sale e pepe, usa e getta, avanti e indietro* (due elementi posti allo stesso livello con una congiunzione).

Tali strutture si collocano tra sintassi e semantica lessicale, e non sono di pertinenza della morfologia derivazionale.

Le **unità lessicali bimembri** sono delle strutture che occupano una posizione intermedia tra parole composte e unità lessicali plurilessematiche, rimandano spesso al significato letterale ma c'è una maggiore coesione → es. *parola chiave, ufficio concorsi, sedia elettrica*.

Altri meccanismi per la formazione delle parole più marginali sono:

- a. **La lessicalizzazione delle sigle, o acronimi**, dove o la pronuncia delle singole iniziali entra nel lessico → es. *TFR* (tieffeerre) < Trattamento di Fine Rapporto, *SMS* (essemmeesse) < Short Message Service/System, oppure si pronuncia la sequenza delle iniziali → es. *IVA* < Imposta sul Valore Aggiuntivo.
- b. **Parole macedonia (blends)**, si tratta dell'unione di due parole in cui si verifica un accorciamento → es. *mapo* < mandarino+pompelmo, *smog* < smoke+fog, *brunch* < breakfast+lunch, *pokemon...*

In italiano, **la suffissazione** è il processo più produttivo di formazione delle parole, fra i **suffissi derivazionali** più comuni:

1. **Per nomi d'azione o processo o risultato** < basi verbali, -zion- (e allomorfi), -ment- (e allomorfi) → es. *spedizione, spegnimento*.
2. **Per i nomi d'agente o mestiere** < basi nominali o verbali, -ier-, -tor-, -a(r)i- → es. *barbiere, fornaio, giocatore*.
3. **Per i nomi astratti** < basi aggettivali, -ità (e allomorfi) → es. *abilità*.

Anche **la prefissazione** è un processo produttivo di formazione delle parole che, però, a differenza della precedente (in genere), non cambia la classe grammaticale di appartenenza delle parole (da nome a nome, da verbo a verbo) → es. *utile – inutile, illuso – disilluso...* Tra i **prefissi derivazionali** più comuni:

1. *in-* (e allomorfi), *s-*, *dis-*, *a-* che negano quanto espresso dalla radice o ne indicano assenza → es. *(a)morale*.
2. *ri-* (allomorfo *re-*) con valore iterativo → es. *(ri)associare*.

L'**alterazione** rientra nella derivazione suffissale e, tramite dei **suffissi alterativi**, si creano nuove parole rispetto alla base, ossia degli alterati – diminutivi, accrescittivi e dispregiativi – che veicolano un valore valutativo, o qualcosa di soggettivo, accompagnato da una componente emotiva → es. *gatto – gattino – gattaccio, donna – donnone...*

L'**omonimia** riguarda forme che hanno lo stesso significante ma significati e percorsi storici diversi, è un caso se hanno la stessa forma → es. il prefisso *in-* può indicare negazione (*adatto – inadatto*) oppure avvicinamento (*immigrare*), oppure il suffisso *-in-* ha omonimi (*gatto – gattino / imbianchino, postino*).

Le parole derivate si classificano quindi secondo dei criteri, che sono: **a) processo di derivazione, se con suffisso o prefisso, b) classe lessicale della parola derivata, c) classe lessicale della parola da cui derivano.**

Box 3.3 – Alcuni dei principali prefissi e suffissi dell’italiano

Si riportano qui di seguito i significati prevalenti di alcuni tra i più frequenti morfemi derivazionali dell’italiano, escludendo i significati di ambito tecnico-scientifico e i suffissi alterativi.

PREFISSI

a-

negativo: “contrarietà, privazione”: +N (es. *asimmetria*), +Agg (es. *amorale*)

ad-

ingressivo (transizione da uno stato a un

anti-
locativo: “movimento in senso contrario”: +Agg (es. *antiorario*)
negativo: “contrarietà”: +N (es. *antieroe*); “opposizione”: +N (es. *antifascismo*), +Agg (es. *anticostituzionale*)

anti-(a)
locativo: “prima, davanti”: +N (es. *antibagno*), +Agg (es. *antesignano*), +V (es. *anteporre*)
temporale: “prima”: +N (es. *antipasto*, *anteguerra*), +Agg (es. *antidiluviano*, *antebellico*), +V (es. *anticipare*)

con-(co-)
comitativo: “unione, partecipazione, simultaneità, uguaglianza”: +N (es. *concausa*, *cofoundatore*), +V (es. *compatire*, *coabitare*), +Agg (es. *connaturale*, *cobelligerante*)

dis-
negativo: “contrarietà”: +Agg (es. *disumano*), +V (es. *disobbedire*); “privazione”: +N (es. *disaccordo*), +V (es. *dissanguare*)
“separazione, allontanamento”: +V (es. *disgiungere*)
reversivo: “ristabilimento delle condizioni precedenti un’azione, riporto a uno stato precedente”: +V (es. *disfare*)

in-
ingressivo: “acquisizione di uno stato”: +V (es. *innersivere*); “avvicinamento, inserimento”: +V (es. *invadere*, *imbucare*); “strumentalità”: +V (es. *imbullonare*)

in-
negativo: “contrarietà”: +N (es. *insuccesso*), +Agg (es. *incapace*); “privazione”: +N (es. *inesperienza*), +Agg (es. *inaffidabile*)

pre-
temporale: “prima”: +N (es. *preallarme*), +Agg (es. *prescientifico*), +V (es. *prevedere*)

locativo: “davanti, prima”: +V (es.: *precedere*)
intensivo: +V (es.: *preoccupare*)

re-ri-
locativo: “movimento in senso contrario”: +V (es. *respingere*, *ridare*)
reversivo: “riporto a uno stato precedente”: +V (es. *riabilitare*, *reintegrare*)
iterativo: “ripetizione”: +V (es. *rifare*, *reinvestire*), anche con valore intensificativo (es. *ripudire*)

s-
ingressivo: “acquisizione di uno stato”: +V (es. *scaldare*), anche con valore intensificativo (es. *svuotare*); “strumentalità”: +V (es. *sforbiccare*)

anz-
negativo: “contrarietà”: +Agg (es. *scomodo*); “privazione”: +N (es. *sfortuna*), +V (es. *smascherare*), anche con valore peggiorativo (es. *sragionare*)
“separazione, allontanamento”: +V (es. *scarcere*)
reversivo: “riporto a uno stato precedente”: +V (es. *sbloccare*)

SUFFISSI

-aggi-

nominale deverbale (V→N): “attività, operazione relativa a V” (es. *pattinaggio*, *lavaggio*);

nominale denominale (N→N): “attività tipica di N” (es. *crumiraggio*, *sciacularaggio*); “insieme di N” (es. *tendaggio*)
aggettivale denominale (N→Agg): “tipico di N” (es. *selvaggio*)

-at (f.)

nominale denominale (N→N): “colpo dato con N” (es. *manata*); “colpo di N” (es. *cannonata*); “movimento (brusco) di N” (es. *occhiata*, *pennellata*); “atto tipico di N” (es. *stupidata*); “quantità che può essere contenuta in N” (es. *cucchiaiata*); “attività o avvenimento relativo a N” (es. *tombolata*, *fiaccolata*); “serie di N” (es. *scalinata*); “cibo a base di N” (es. *peperonata*); “durata di N” (es. *notata*)

nominale deverbale (V→N): “(singolo) atto di V” (es. *scivolata*)

-a(r)i-

nominale denominale (N→N): “persona che svolge un’attività relativa a N” (es. *orologeria*, *giornalaio*, *ferrario*, *banchiere*); “persona che ha comportamenti caratterizzati da o favorevoli a N” (es. *buongustaio*), anche in senso metaforico (es. *pantofolario*); “relativo a N” (es. *sanitario*); “luogo di N” (es. *formicario*, *ghiacciaio*, *letamai*)

-evol-

aggettivale denominale (N→Agg): “che

Tra i meccanismi di formazione delle parole, la **conversione/derivazione/suffissazione zero** è un procedimento produttivo nella lingua inglese che consiste nella presenza di una coppia di parole, aventi la stessa radice lessicale ed entrambe prive di suffisso, così che, in termini derivazionali, formali, non si può stabilire quale sia la parola primitiva e quale la derivata → es. italiano, *flore – fiorire, lavoro – lavorare*. Sono, tuttavia, possibili alcune generalizzazioni:

- a. nella coppia nome/verbo il verbo è la base → es. *cambiare – cambio*.
- b. nella coppia aggettivo/verbo l'aggettivo è la base → es. *freddo – freddare*.

In inglese, la conversione è più evidente perché le parole rimangono quasi sempre inalterate → se si consulta un dizionario della lingua inglese, si può constatare quante categorie morfologiche possono essere individuate per una stessa parola:

Round

1. **aggettivo** > *a round table*
2. **sostantivo** > *rounds of paper*
3. **avverbio** > *The earth goes round*
4. **preposizione** > *to travel round the world*
5. **verbo** > *to round a figure*

In conclusione, per quanto riguarda la derivazione, le parole possono essere classificate come:

- a. **basiche o primitive** → es. *mano*
- b. **alterate** → es. *manona*
- c. **derivate (suffissate o prefissate)** → es. *maneggiare, rimaneggiare*
- d. **composte** → es. *corrimano*
- e. **unità plurisemantiche** → es. *mano morta*

3.4 Flessione e categorie grammaticali

I **morfemi flessionali** hanno la funzione di modificare la forma di una parola, non di creare parole nuove. Sono morfemi che operano solo su classi variabili di parole che, quindi, accettano la flessione (nomi, aggettivi, verbi...). Essi realizzano un valore di una determinata categoria grammaticale → **un morfema è la marca di quel valore**.

La categoria è l'insieme dei valori che una determinata dimensione semantica basilare elementare può assumere, ciascuno rappresentato da un morfema. Le categorie grammaticali sono l'espressione linguistica di alcune dimensioni cognitive fondamentali dell'esperienza umana, come la numerosità e il tempo. L'espressione obbligatoria di tali categorie grammaticali varia nei sistemi linguistici → es. *aggettivo* in inglese e in italiano. Ogni categoria grammaticale prevede più valori, o tratti morfosintattici → es. *categoria di numero* in italiano, valori come il singolare e il plurale. Anche l'obbligatorietà dell'espressione dei valori dipende dai sistemi linguistici, variano da lingua a lingua → es. *categoria di numero* in greco antico con singolare, plurale e duale, quindi diverso dall'italiano.

Nelle lingue come l'italiano, ci sono delle **categorie flessionali realizzate sul NOME – il numero e il genere** – che sono fondamentali della morfologia:

Il numero

Non è presente in tutte le lingue, la distinzione più comune che si può fare è tra **singolare e plurale**, come in italiano, anche se, in altre lingue, come il greco antico, esiste il **duale**, e in altre ancora, come nelle lingue oceaniche, il **paucale**.

Il genere

Si tratta di uno statuto diverso rispetto a numero e caso poiché, mentre nelle lingue che prevedono l'espressione di numero e caso, hanno forme flesse a seconda dei diversi valori, **per il genere, nei lessemi di categoria "nome", l'informazione di genere è prevalentemente inherente; è contestualmente determinata**, per accordo, su lessemi di diverse categorie in accordo con i nomi, ad esempio gli aggettivi → es. in italiano, **il nome ha due forme flesse per numero; aggettivo, articolo e, in parti, i pronomi di III persona singolare hanno quattro forme flesse per genere e numero** (*casa/case, bello/a/e/i, il/lo, la, i/gli, le...* il fenomeno non è tuttavia sistematico – *madre e *madro, padre e *padra*). In italiano, **la categoria di genere ha criteri in parte semanticci, in parte fonologici** (per gli esseri animati, distingue due valori; per quelli inanimati, ci sono prestiti da lingue senza categoria di genere, es. *il kimono, la sauna*) → in generale, l'attribuzione di un'entità a un genere o a un altro si basa su criteri che variano da lingua a lingua, e spesso dipendono da fattori socioculturali.

Il caso

È una categoria attestata in molte lingue – *latino, greco, tedesco, lingue slave* – ma non da tutti reputata universale. Si tratta di una categoria morfologica che si marca sul nome, e sono dei **morfemi che veicolano tratti di categorie morfologiche, quindi informazioni sulla funzione sintattica che la forma di una parola** (o il sintagma di cui essa fa parte) **ricopre nella frase a livello di posizione e di ruolo** (soggetto, oggetto diretto, complemento di mezzo...). In italiano, è presente in lieve forma nei pronomi personali e nel relativo, che tendono ad essere dei sottosistemi, poiché cercano di essere più conservativi (*I – me, he – him, she – her, we – us, they – them*). Le lingue con casi sono diverse e gli inventari variano da lingua a lingua → es. *sanskrito e avestico* (8), *latino* (6), *greco antico* (5), *lingue caucasiche* (50 c.a.).

I **valori di tipo propriamente sintattico** possono avere differenti organizzazioni, ci sono due sistemi principali:

1. **Sistema nominativo–accusativo**, il caso *nominativo* codifica il soggetto di un verbo transitivo o intransitivo, mentre l'*accusativo* codifica esclusivamente il complemento oggetto diretto di verbi transitivi → es. in latino, *Lupus dormit* (nominativo+intransitivo), *Lupus agnum videt* (nominativo+accusativo+transitivo). **I due casi non possono non occorrere insieme**, gli elementi che possono stare insieme in una frase sono soggetto e oggetto diretto, non si genera ambiguità e confusione, anche se la forma è la stessa. Le lingue senza casi hanno schematizzazioni e fissano il valore delle parole ad una funzione sintattica, secondo cui il significato cambia.
2. **Sistema ergativo–assolutivo**, l'*ergativo* è il caso usato per marcire il soggetto di un verbo transitivo (colui che fa, dal punto di vista semantico l'*agente*), mentre l'*assolutivo* codifica il soggetto di un verbo intransitivo o l'oggetto diretto di un verbo transitivo > **importante è che il soggetto di un verbo transitivo sia marcato differentemente da un oggetto diretto**.
 - Il *dativo* indica l'oggetto indiretto, il complemento di termine.
 - Il *genitivo* indica nomi modificatori di altri nomi, il complemento di specificazione.

I **casi che indicano prevalentemente il ruolo semantico** dell'entità designata con quel caso indicano il tipo di partecipazione all'evento, dunque non una funzione sintattica:

1. **Strumentale**, mezzo o strumento.
2. **Locativo**, ubicazione.
3. **Ablativo**, origine o provenienza, moto da luogo (< ab+ablativo).

L'aggettivo

La marca è la codifica di categorie morfologiche a livello di nomi, sostantivi e aggettivi. In molte lingue, si registra la **marcatura dell'aggettivo per grado, comparativo e superlativo** → es. latino *veloc-ior* ‘più veloce (di)’, inglese *tall-er* ‘più alto’, italiano *bell-issim-o*.

C’è anche una **marcatura della definitezza** tramite morfemi appositi affissi a nomi (funzione dell’articolo determinativo) → es. arabo *al-maktabatu* ‘la libreria’ rispetto a *maktabatun* ‘una libreria’ (italiano *algebra*, dall’arabo *al-jabr* ‘restaurazione’).

È presente anche una **marcatura del possesso**, che si realizza tramite morfemi affissi al nome, come in turco.

Nelle lingue, ci sono anche **categorie flessionali realizzate sul VERBO**, cinque sono le principali:

Il modo

È la categoria che esprime la modalità, o la categoria ontologica, ossia l'**atteggiamento che assume il parlante nei confronti del contenuto dell'enunciato**. Si manifesta differentemente nelle varie lingue → es. italiano, mangio = certezza, mangerei = possibilità, incertezza. Tra i tipi di modalità:

1. **Assertiva**, si dichiara qualcosa o uno stato di cose → es. *In quest'aula continua a far caldo*.
2. **Dubitativa**, quando si fa una domanda → es. *Che facciamo?*
3. **Epistemica**, espressione di cose attraverso formule dubitative se incerto, va a finire nell'assertiva se certo.
4. **Deontica**, esprime un obbligo → es. in inglese, ci sono differenti tipi di obbligo, comandi.
5. **Evidenziale**, in italiano, si usano delle perifrasi, come *da quanto so, per quanto ne so io...* mentre nelle altre lingue ci sono veri e propri morfemi (**evidenza diretta o indiretta**).

Il tempo

Si tratta di una categoria cognitiva poiché, in base alle esperienze, gli esseri umani sanno che c'è **un passato, un presente e un futuro**, che rappresentano tre codifiche diverse di collocazione di un evento nel tempo. Nelle lingue antiche, come anche in inglese, passato e presente avevano trovato la loro forma di espressione, mentre il futuro deve essersi sviluppato dopo (> perifrasi utilizzate, es. inglese *I will...*).

L'aspetto (grammaticale)

È una categoria dei verbi che esprime diversi modi di vedere la scansione temporale interna a una situazione > si tratta di una proprietà aspettuale, tanto che è possibile considerare una situazione nella sua globalità o in una fase del suo svolgimento, o nel perdurare del suo risultato, o sul fatto che è un'azione abituale:

1. **Aspetto imperfettivo**, per eventi in corso di svolgimento, senza alcun esplicito riferimento alla compiutezza.
2. **Aspetto perfettivo**, per eventi o azioni determinati, con visualizzazione del loro momento di arrivo (> valore risultativo nel presente) → es. italiano, l'utilizzo dell'imperfetto rispetto al passato prossimo oppure le forme di progressivo in inglese.

L'azionalità – *aktionsart*

Dal tedesco, *tipo di azione*, vale a dire il loro **aspetto lessicale** (questo tipo di classificazione ha a che fare con il significato lessicale di un verbo, come *camminare* e *svuotare*: il primo indica un'azione che implica uno spostamento ma nel significato del verbo non c'è la fine; il secondo, invece, il significato del verbo in sé ha la fine del processo; allo stesso modo, *trovare* indica qualcosa di un momento che finisce nel momento in cui si conclude l'azione). **Si tratta di una caratteristica legata al significato lessicale del verbo, e va distinta dall'aspetto grammaticale.**

1. **Verbi telici**, sono quelli in cui il significato è incluso nella fine del processo → es. *Chiara svuota la vasca / prepara una torta, Il palloncino è scoppiato*.
2. **Verbi atelici**, sono quei verbi che, invece, non includono la fine dell'azione in sé, per cui il momento in cui il processo finirà → es. *Chiara canta in cucina*.

La diatesi

Tradizionalmente **voce**, esprime il rapporto in cui viene presentata l'azione rispetto ai partecipanti – *attiva o passiva* – in particolare al soggetto. Segnala il tipo di ruolo semantico che gli argomenti del verbo hanno nella frase (es. *Marchio picchia il gatto, Il gatto è picchiato da Marco*, si distribuiscono differentemente i ruoli rispetto alle funzioni sintattiche):

1. **In una frase attiva** (es. *Marco picchia il gatto*):
 - a. Soggetto con ruolo di Agente.
 - b. Oggetto con ruolo di Paziente.
2. **In una frase passiva** (es. *Il gatto è picchiato da Marco*):
 - a. Soggetto con ruolo di Paziente.
 - b. Agente può non essere espresso.
3. **III valore, diatesi media** (es. <*Lúomai tás kheíras* > *Mi lavo le mani*):
 - a. Esprime l'azione dal punto di vista del soggetto, in modi diversi.
 - b. In greco antico, **il medio** mette in risalto il coinvolgimento del soggetto nel processo descritto.

La persona

Indica chi compie l'azione, collegando la forma verbale al suo soggetto, dunque è la marca del verbo. Solitamente la marcatura della persona implica quella del numero (es. *gioco ~ giochiamo*).

Le parti del discorso, o lessemi/classi di parole, sono categorie grammaticali che si riferiscono alle parole nella loro interezza, non sono flessionali come le precedenti. **Il lessema è una parola intesa come parte di un sistema, della langue**, che viene considerata tanto per il significante, tanto per il significato. Il sistema è qualcosa di astratto, nel caso dei dizionari ci sono i *lemmi*. In italiano, le classi di parole sono nove, si distinguono in *variabili* (nomi, aggettivi, articoli, verbi e pronomi sono elementi che possono essere flessi) e *invariabili* (preposizioni, congiunzioni, interiezioni e avverbi).

In realtà, c'è una mancanza di accordo nell'inserire le interiezioni tra le varie classi di parole, formalmente si differenziano dal resto delle parole (es. l'aggettivo quantificatore 'tutto' che può quantificare il nome non si trova nella stessa posizione degli aggettivi, *tutti i libri / i grandi libri*, quindi non occupa la posizione post-nominale tipica (differenza tra strutture).

Le parti del discorso non sono le stesse in tutte le lingue del mondo, non si tratta quindi di un qualcosa di universale ma specifico di una singola lingua (in latino l'articolo non esisteva). Non solo non hanno le stesse classi di parole, può anche succedere che la stessa classe di parole non presenti le stesse caratteristiche (l'aggettivo in italiano e in inglese).

Variabile significa che un lessema presenta varie forme nei vari contesti morfosintattici e nelle strutture in cui è usato, la forma base serve a riferirsi ad una parola che può essere flessa, con la forma di citazione (si ritiene essere quella da cui le altre scaturiscono). Per trovare un certo accordo tra lo strutturare le varie classi di parole e distribuire i lessemi di una lingua, si usano tre criteri contemporaneamente per mettere ordine e mantenere la coerenza:

1. **Semantico**, che significato ha la parola, quindi a quale entità rimanda.
2. **Morfologico**, le varie forme che gli elementi possono assumere (a livello morfosintattico, gli aggettivi possono funzionare da attributi dei sostantivi, i nomi possono essere determinati, o flessi al singolare o al plurale).
3. **Sintattico**, funzioni sintattiche (soggetto-nome, pronome, predicazione-verbo...)
 - a. Ci sono però delle eccezioni da considerare → es. *Il mangiare qui costa molto; Lo svegliarsi presto costa fatica* (oppure dei partitivi che sono preposizioni, ma che vengono usati come articoli).

Le classi di parole prevedono **funzioni tipiche**, centrali per quella categoria, e **funzioni specifiche**, correlate tra loro.

Le categorie grammaticali riguardano **l'asse paradigmatico** (tranne il caso), per cui sono dei raggruppamenti a livello di mente che non implicano relazioni con altri elementi, **si considerano le parole in isolamento**; ci sono altre importanti categorie grammaticali che si basano su **relazioni di tipo sintagmatico**, che **considerano le parole nel loro rapporto con le altre parole** all'interno di un determinato messaggio (sono le **funzioni sintattiche** che rientrano nel piano della sintassi, come soggetto, predicato, complemento, quegli elementi definiti dall'analisi logica). A tali funzioni, corrispondono, nella marcatura a livello di morfemi, i casi, come in latino.

Nel campo della **morfologia flessionale**, le lingue hanno un **genere inherente**, secondo cui i nomi sono contraddistinti nella nostra mente da un genere, e si tratta di un condizionamento di tipo extralinguistico. Si parla di **flessione inherente** per intendere **la marcatura della parola in isolamento, a seconda della classe di appartenenza** (un lessema può presentare un certo valore senza che questo sia condizionato da niente di esterno al lessema stesso, il genere non cambia mai, mentre il numero è una scelta comunicativa che dipende dalle caratteristiche delle entità cui ci si riferisce, quindi senza condizionamento sintattico/linguistico-contestuale ma coerentemente con quanto si vuole comunicare).

Ci sono, invece, delle forme – articoli e attributi – che assumono la forma che hanno per **condizionamento contestuale**, non perché sono maschili, femminili, singolari e plurali nel sistema, ma perché **si riferiscono ad un nome nel contesto linguistico in cui si trovano che attivano in questi elementi il tipo di flessione**. Questi tratti morfologici sono definiti secondo un **accordo morfologico**. La **flessione contestuale** dipende quindi dal contesto, indica la strutturazione a vari livelli gerarchici degli elementi all'interno della frase (la morfologia subentra nel livello sintattico; il caso, ad esempio, è una tipica flessione contestuale).

Le forchette piccole

Forchette: inerentemente femminile e plurale.

Le/piccole: sono ‘femminili’ e ‘plurali’ per accordo con il nome forchette che modificano.

L'**accordo** è un meccanismo di attivazione dei tratti, in *le e piccole si attivano gli stretti di categorie morfologiche uguali a forchette*; si parla quindi di **morfemi congruenti**, che indicano gli stessi tratti dell'elemento che attiva l'accordo, in questo caso, femminile e plurale. L'elemento che attiva l'accordo è detto **controllore dell'accordo –forchette** – mentre gli elementi su cui si va ad attivare questa congruenza sono i **bersagli**, i **target – le e piccole**. **Le forchette piccole rappresentano un caso di marcatura multipla, o plurima**, in cui ci sono più elementi che funzionano da target.

Il sintagma nominale è una struttura che si incentra su un nome, la parte di frase coinvolta dall'accordo si chiama dominio. Con **concordanza**, si fa riferimento in modo specifico all'accordo tra verbo e soggetto, per cui il dominio è la frase stessa *I bambini mangiano un gelato*. **La reggenza è un tipo di flessione contestuale, secondo cui gli elementi assumono una certa forma perché si trovano in un determinato contesto linguistico.** Qui non sono presenti dei morfemi congruenti, non c'è un controllore che attiva gli stessi suoi tratti nei target (in latino, *utor/cum + ablativo*; in italiano, *aspiro a un bel mese di vacanza*).

Nell'accordo, si attivano gli stessi tratti del controllore nei vari target, mentre nella reggenza si attiva un certo tratto, una serie di categorie grammaticali e morfologiche in altre parole che fanno parte della stessa struttura sintagmatica (un ablativo dopo *cum*, oppure con ‘aspiro’ che ci debba essere il sintagma preposizionale -a). Può capitare che accordo e reggenza stiano insieme, come in latino, *cum fratre meo > reggente, forma retta e controllore, target*.

Capitolo IV – Sintassi

4.1 Analisi in costituenti

Dal greco *insieme+ordinare*, è il livello di analisi di disposizione che si occupa della struttura delle frasi (come si organizza una frase, ragionando sui componenti e sulla sua struttura).

La frase è l'unità di misura della sintassi, al cui interno sono presenti unità più piccole. Una frase è un'entità linguistica che, da sola, può funzionare da unità comunicativa, può essere formata da un numero variabile di elementi e completa a livello di comunicazione. Di norma, una frase contiene una predicazione, stabilendo una relazione tra due o più entità, o attribuendo caratteristiche ad un'entità → es. *Gianni va al mercato*, *Gianni è alto*, indicazioni di tipo diverso.

La frase verbale è quella in cui il predicato è un verbo dotato di significato lessicale pieno (es. *andare*, *dormire*, *Fa un caldo terribile!*), la frase nominale non ha un verbo (es. *Buonissima questa torta!*).

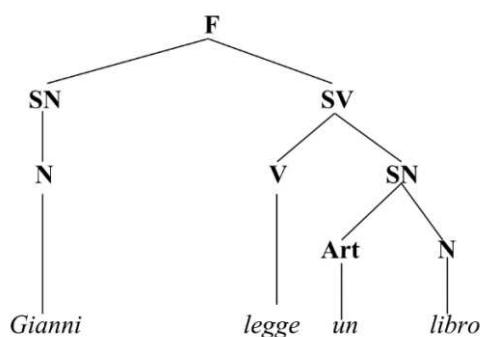
Le frasi con predicato nominale hanno la predicazione formata da un verbo che, per poter predicare, deve essere associato a nomi, aggettivi, pronomi (es. uso del verbo *essere* come copula, collegamento, *Giovanni è molto alto*, oppure *verbi copulativi*, come sembrare e diventare).

La frase si riferisce a una *frase semplice* con un solo predicato oppure a una *frase complessa*, come una reggente con la sua completiva (es. *Ha detto che verrà domani*); la proposizione fa riferimento a una frase semplice, o *clausola*. Anche le frasi vengono analizzate tramite *scomposizione* o *segmentazione* negli elementi costituenti (l'analisi – scioglimento in parti – è cominciata a partire dagli anni '20 dallo strutturalismo statunitense con la grammatica generativa *). Si applica il principio di confronto, o prova di commutazione, con livelli d'analisi sempre più precisi:

Mia sorella / mangia / un gustoso panino al prosciutto / ogni lunedì

- Con un primo taglio, si individuano i costituenti immediati di quel livello, poi quelli del livello successivo, fino ad arrivare ai costituenti ultimi. Questi elementi formano dei gruppi all'interno di una frase che possono essere spostati con una certa libertà, finché non si compromette l'efficienza comunicativa, per cui i costituenti possono essere spostati fino a un certo punto (es. *Mia sorella mangia un gustoso panino al prosciutto ogni lunedì*, elemento che non va tagliato, si tratta di un raggruppamento che deve essere tenuto insieme).
- L'analisi in costituenti immediati individua diversi sottolivelli di analisi, e i costituenti che si isolano a ciascun sottolivello ‘costituiscono immediatamente’ il costituente del livello di analisi superiore.
- Gli elementi che devono stare insieme e che, a loro volta, compongono una frase formano i costituenti. Il parsing sintattico è l'individuazione dei costituenti delle frasi che servono alle macchine per elaborare messaggi ed essere etichettati come costituenti.

*Chomsky fonda questo tipo di grammatica e, con la sintassi, si intende il cuore del linguaggio, ed ha elaborato un sistema di rappresentazione dell'organizzazione della frase in costituenti attraverso gli alberi etichettati, o diagramma ad albero/ramificato (un grafo di questo tipo si chiama indicatore sintagmatico):



4.2 Sintagmi

Nella linguistica americana strutturalista, i costituenti della frase sono indicati con il termine *phrase*, sintagma. Il sintagma è un'unità di livello sintattico, della struttura frasale, costituita da una combinazione minima di parola (ma può essere formato anche da una sola parola) → es. *Mario va al mercato*, sono elementi che godono di una certa coesione interna e sono spostati in blocco.

Differenti sono i tipi di sintagma, il cui elemento fondamentale è **la testa** – una volta eliminata, muore il sintagma – ma ci sono anche altri elementi che caratterizzano questa, ossia **la parte dipendente del sintagma, o modificatore**.

Tra i vari tipi di sintagma:

1. **Sintagma nominale (SN)**, Mario/mio fratello/egli vive a Firenze.

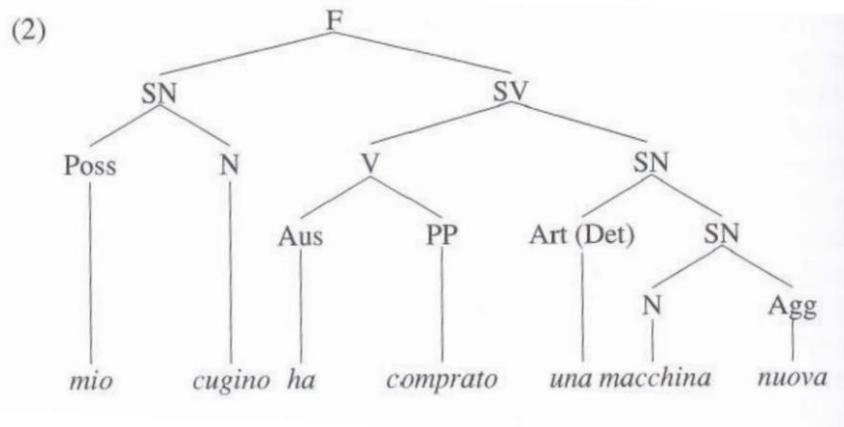
L'elemento minimo previsto (= testa) è un nome o un pronomine.

2. **Sintagma verbale (SV)**, Mario/mio fratello vive a Firenze.
3. **Sintagma aggettivale (SAGG)**, Mario/mio fratello è molto intelligente.
4. **Sintagma preposizionale (SPREP)**, Mario/mio fratello vive a Firenze.

La testa è quindi l'elemento fondamentale per l'esistenza del sintagma, il nome deriva dalla classe di parole a cui la testa appartiene (nominale, verbale, aggettivale...). **Eliminando la testa, il sintagma perde significato e non può stare, mentre, eliminando i modificatori – come l'aggettivo – la testa può stare da sola**. Con i sintagmi preposizionali, qualsiasi elemento si elimina, il sintagma non regge, la proposizione non può stare da sola (*Gianni va a, la testa è la preposizione, che non condivide le proprietà degli altri elementi che possono fungere da testa di poter stare da solo).

Come già anticipato, uno dei modi per rappresentare in modo schematico l'analisi in costituenti è **il diagramma ad albero di Chomsky**, un sistema di schemi che rappresenta la struttura di una frase, in cui ci sono degli **indicatori sintagmatici, o phrase markers**, che indicano i sintagmi da cui è formata questa a più livelli.

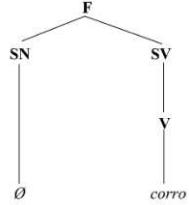
Si immagina un albero capovolto al cui vertice c'è **F(rase)**, il punto di partenza – il **nodo** – da cui dipartono i **rami**, che sono contrassegnati da **SN(ominale)** e **SV(erbale)**, i primi due costituenti, quelli immediati. Il sintagma nominale è costituito da un **Nome**, il sintagma verbale, la cui testa è il verbo, regge l'oggetto diretto, per cui si dipanano da questo nodo due rami: un **SV** e un **SN**, suddiviso in Articolo e Nome. Si tratta quindi di una struttura, una gerarchia sintattica, che viene analizzata fino ad arrivare ai costituenti ultimi, passando per quelli fratelli posti allo stesso livello.



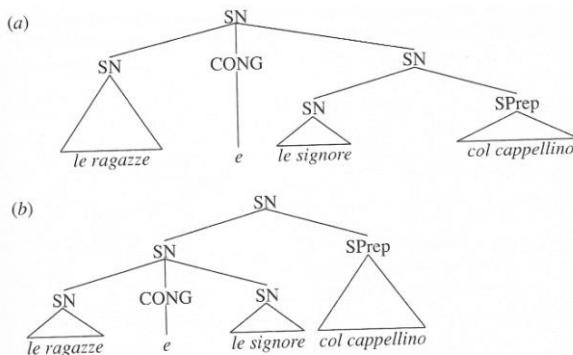
1. **F – frase (sentence S)**
2. **S – sintagma (phrase P)**
 - a. **SN – sintagma nominale (Noun Phrase NP)**
 - b. **SV – sintagma verbale (Verb Phrase VP)**
 - c. **SA(gg) – sintagma aggettivale (Adjective Phrase AP)**
 - d. **SP(rep) – sintagma preposizionale (Prepositional Phrase PP)**
 - e. **SAvv – sintagma avverbiale**
3. **Poss – possessivo**
4. **Det – determinante** → è una nuova classe di parole che occorrono davanti ad un nome e svolgono la funzione di determinare il referente da esso indicato (articolo, aggettivo dimostrativo...)
5. **Aus – ausiliare**
6. **PP – participio passato**
7. **Agg – aggettivo**

Esistono anche dei modelli di rappresentazione elaborati precedentemente e che sono meno raffinati, come la **parentesizzazione**, secondo cui ci sono delle parentesi agli estremi del sintagma, al cui interno sono contenute altre entità parentesizzate → es. con *etichette* (**f** (**SN Gianni**) (**sv corre**)), con *numeri* (**2 (1 Gianni)** (**1 corre**)).

In italiano, è possibile omettere il pronomine personale del verbo, a differenza di molte altre lingue, come il francese, l'inglese o il tedesco, in cui è essenziale (*corro*, è la desinenza del verbo che indica che si tratta di una prima persona singolare; *je cours*). **La frase *corro* è formata da un sintagma nominale zero**, in cui non c'è materiale linguistico che esplicita il soggetto sintattico, non c'è nulla che riempie la posizione (= **soggetto nullo**).



I diagrammi ad albero possono avere anche una funzione disambiguante → es. *Le ragazze e le signore con il cappellino* (chi è che porta il cappellino? le ragazze e le signore? solo le signore? **entrambe le interpretazioni sono possibili**). Il contesto può avere una funzione per disambiguare questa situazione, il diagramma ad albero serve a rappresentare tutto ciò. Nella schematizzazione, la presenza dei 'triangoli' sta a dire che ci si ferma lì con l'analisi.



Box 4.1

I **test di costituenza** sono dei test che servono ad individuare i costituenti.

1. **Test del movimento, o della mobilità.** Ogni costituente può essere spostato solo in blocco, nella sua interezza (se si spostasse un singolo elemento, verrebbe fuori una frase agrammaticale; gli elementi sono uniti e coesi).

es. *un panino mangia gustoso Maria lunedì al prosciutto ogni.

Ogni lunedì Maria mangia un gustoso panino al prosciutto.

Un gustoso panino al prosciutto Maria mangia ogni lunedì.

Mangia un gustoso panino al prosciutto ogni lunedì Maria.

2. **Test della scissione.** Una frase viene segmentata, scissa in due frasi.

È ogni lunedì che Maria mangia un gustoso panino al prosciutto.

È un gustoso panino al prosciutto che Maria mangia ogni lunedì.

È Maria che mangia un gustoso panino al prosciutto ogni lunedì.

3. **Test dell'isolabilità.** Un costituente può essere usato in isolamento, pronunciato da solo.

Che cosa mangia Maria ogni lunedì? Un gustoso panino al prosciutto.

Chi mangia un gustoso panino al prosciutto ogni lunedì? Maria.

Che cosa fa Maria ogni lunedì? Mangia un gustoso panino al prosciutto.

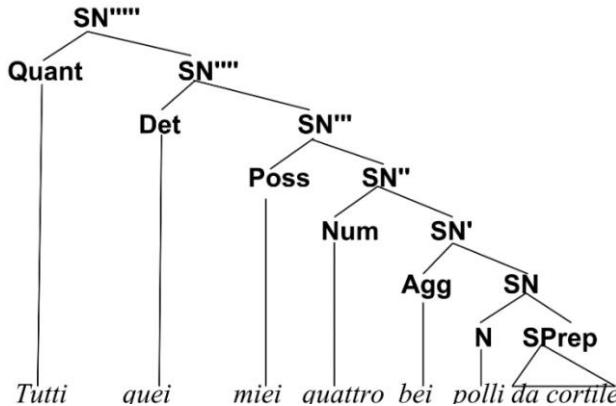
4. **Test della coordinazione.** Le congiunzioni *e* ed *o* possono unire solo costituenti (interi e dello stesso tipo, per cui appartenenti alla stessa categoria lessicale).

Maria mangia un gustoso panino al prosciutto **ogni lunedì e/o ogni mercoledì**.

Maria mangia **un gustoso panino al prosciutto e/o una mela** ogni lunedì.

*Maria mangia un gustoso **e/o** panino al prosciutto ogni lunedì.

Nel quadro della grammatica generativa, è presente **la teoria X-barra**, secondo cui i diversi livelli di un sintagma sono rappresentati tramite *barre* o *apici*, tanti quanti sono i livelli di scomposizione in modo decrescente. Si tratta di una teoria che è stata elaborata dai generativisti per rappresentare la struttura interna di un sintagma:

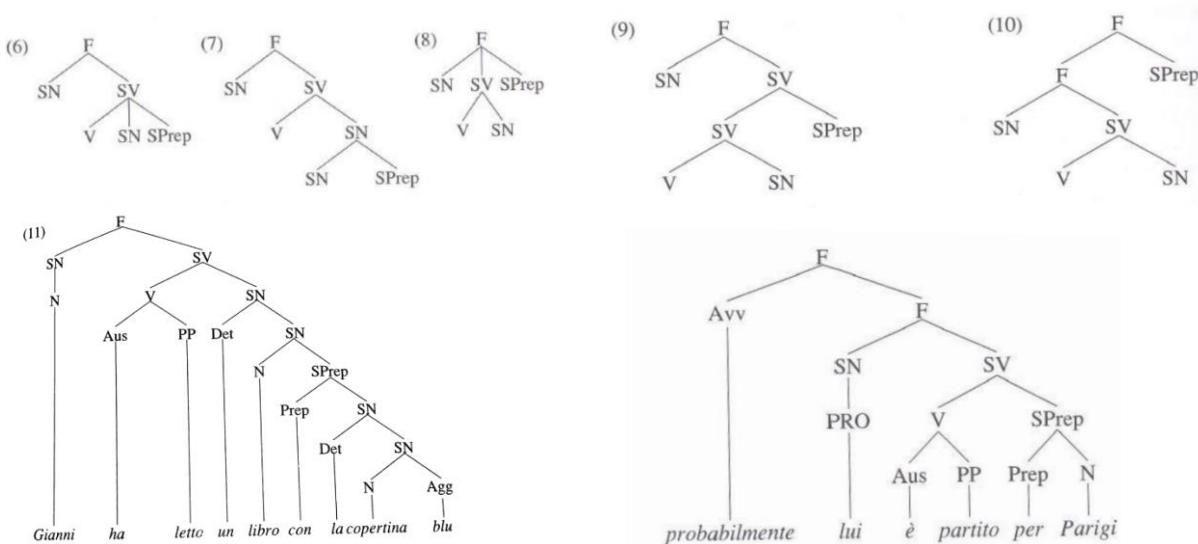


I diagrammi ad albero servono a focalizzarsi sulla gerarchia sintattica di una frase e consentono di capire a chi si riferisce un determinato sintagma. **I sintagmi preposizionali possono trovarsi a più livelli gerarchici**, le diverse posizioni:

(a*) *Gianni ha letto un libro con grande piacere* (schemi con bipartizioni, quando ci sono avverbi o complementi di modo espressi da sintagmi preposizionali, si riferiscono al processo espresso dal verbo; fanno parte del sintagma verbale);

(b**) *Gianni ha letto un libro con la copertina blu* (si riferisce al libro, come se fosse un attributo, ci dice qualcosa del libro, per cui fa parte del sintagma nominale);

(c*) *Gianni ha letto un libro per tutta la notte* (quando si hanno inquadramenti temporali oppure avverbi che indicano probabilità o possibilità non si riferiscono al processo del verbo, ma a tutto l'evento descritto, modificano la frase nella sua interezza, si trovano allo stesso livello della frase).



*(9) e (10) sono la formulazione più precisa di (6) e (8) con ramificazioni binarie.

**(11) è l'indicatore sintagmatico più preciso della frase b, per cui di (7).

Il principio generale dell'indicatore sintagmatico è che ogni costituente che sta sul ramo di destra di un nodo modifica (o va messo in relazione) quello alla sua sinistra sotto lo stesso nodo. Una posizione esterna al nodo F, che si diparte da un nodo F che ha al terminale dell'altro ramo un nodo F più basso, può essere occupata da un avverbio che modifichi l'intera frase (12). **I sintagmi nominali possono essere espressi anche da un pronome**, ma non esiste un sintagma *pronominale*.

4.3 Funzioni sintattiche, strutturazione delle frasi e ordine dei costituenti

4.3.1 Funzioni sintattiche

Le frasi sono formate da costituenti, che vengono denominati secondo la loro *testa*, l'elemento indispensabile per il sintagma. In base alla classe di parole a cui la testa appartiene, si può etichettare il sintagma. **I sintagmi nell'ambito della frase assumo differenti valori funzionali, una serie di principi complessi determinano ordine e gerarchia dei costituenti.** Questi principi sono di *tre ordini o classi*: **funzioni sintattiche, ruoli semantici, organizzazione pragmatico-informativa.**

Funzioni sintattiche, riguardano il ruolo che i sintagmi assumono nella struttura sintattica della frase → es. *soggetto, predicato verbale, oggetto diretto e indiretto, altri complementi*. In una frase transitiva, i tre costituenti principali sono **Soggetto (S)** – chi compie l'azione – **Predicato verbale (V)** – l'azione – **(complemento) Oggetto (O)** – chi subisce l'azione – e numerosi complementi (nelle lingue prive della morfologia di caso, come l'italiano, sono resi prevalentemente tramite **SPrep**; nelle lingue con morfologia di caso, tramite caso semplice o **SPrep**).

4.3.2 Schemi valenziali

Quando si ha una frase, per essere di senso compiuto, richiede che il predicato sia accompagnato da uno o più costituenti (→ es. *Il cane ha spezzato i fusti delle rose*, senza l'oggetto sarebbe una frase incompiuta). La parte essenziale della frase – **verbo+costituenti** – è la parte nucleare, se si omette qualcosa, si compromette il significato della frase.

Per questo, le funzioni sintattiche sono assegnate a partire dai cosiddetti **schemi valenziali, o strutture argomentali**, ossia la configurazione del quadro minima della frase, che si incentra sul verbo. Il termine **valenza** rimanda alla valenza di atomi e molecole, per cui lo studioso che ha elaborato tale teoria ha preso in prestito alcuni fondamenti della chimica (**gli argomenti che richiede il verbo sono sempre costituenti necessari**).

Facendo riferimento a **una frase non marcata** – la più neutra, dichiarativa affermativa con verbo al presente o al passato, non scissa, standard → es. *Maria mangia un panino* – si nota che questo tipo di frasi sono classificate sulla base di:

Predicato, che richiede un tot di **argomenti** (*valenze/attanti/posti*), costituiti da SN o SPrep, affinché la frase sia di senso compiuto e non agrammaticale. In base alla struttura argomentale del verbo o dell'intera frase, occorre distinguere in:

- a) **Strutture (verbi/frasi) non argomentali o zerovalenti/avaliensi**, privi di argomenti.
 - **Verbi meteorologici**, non richiedono nulla (→ es. *Nel mese di marzo piove spesso*, anche solo con il verbo, la frase regge). Non tutte le lingue accettano di lasciare la posizione del soggetto vuota → in inglese o francese, una forma linguistica occupa la posizione ma non è un referente, un'entità (sono i *pronomi espletivi*, come *It rains, Il pleut*, che fungono da *dummy subjects*, ossia da **soggetti fantoccio**).
Il fatto che le lingue del mondo, per quanto riguarda il *pronomo personale soggetto*, si comportino differentemente, si possono distinguere **lingue PRO-drop** (a soggetto nullo, come l'italiano, in cui è formalmente omesso) e **lingue non PRO-drop** (a soggetto obbligatorio, come l'inglese e il francese, in cui il pronomo personale soggetto non può essere omesso).
- b) **Strutture monoargomentali (monovalenti**, con un solo argomento).
 - **Frasi solitamente intransitive**, costituite da Soggetto e Verbo → es. *Mario dorme, Mio fratello parte* (il soggetto è l'unica valenza di alcuni verbi intransitivi).
 - **Verbi transitivi senza complemento oggetto oppure verbi meteorologici con soggetto lessicale** → es. *Stamattina il malato ha mangiato, Mario fuma* (questi verbi permettono di omettere l'oggetto poiché predeterminano il tipo di oggetto che ci potrebbe essere, per cui ci si vuole soffermare sul processo, avendo in sé il tipo di oggetto previsto). *È piovuta tanta acqua* (argomenti zerovalenti con soggetto).
- c) **Strutture biargomentali (bivalenti**, soggetto+secondo argomento).
 - **Frasi transitive e intransitive** → es. *Mario ha chiamato il suo amico, Maria abita in città, Il giardiniere ha preso la vanga*.

d) **Strutture triargomentali (trivalenti)**, soggetto+oggetto+terzo argomento.

- **Verbi di dare, dire oppure mettere, mandare** (*x dà a y e z*) → es. *La nonna racconta una storia ai bambini* (la frase avrebbe senso lo stesso anche senza ‘ai bambini’ ma, nella semantica del verbo, si indica un destinatario di ciò che viene narrato), *Il medico ha prescritto a Maria un lungo riposo, Mario ha regalato una scatola di cioccolatini a Giovanna* (il verbo è un **Oggetto indiretto**).
- **Terzo argomento di tipo locativo** → es. *Pietro ha mandato suo figlio a nuoto, Mario ha messo il biglietto in tasca* (si esprime tramite SPrep, ma la presenza della preposizione non è regolata in modo analogo in tutte le lingue).

e) **Verbi tetravalenti** (con quattro argomenti).

- **Verbi come tradurre, spostare oppure vendere** → es. *Mario ha spostato la carriola dal garage in giardino, Giovanna ha tradotto un testo dall’inglese all’italiano.*

Il **test di individuazione del tipo di frase sulla base della struttura argomentale** si basa sull’impossibilità di eliminare uno o più elementi presenti, senza perdere la grammaticalità della frase → es. **Mario dice*, **Mario spezza*.

C’è però la possibilità di **valenze omesse**, di valenze che possono anche non essere realizzate tutte con materiale linguistico in una data frase → es. *Luca mangia la pasta / Luca mangia* (non tutte le posizioni sono saturate, alcuni verbi transitivi bivalenti possono essere realizzati con una sola valenza = realizzazione monoargomentale).

Nelle lingue, ci sono dei **verbi polisemici**, che hanno più significati, strutture argomentali differenti → es. *Gli assedianti attaccarono la fortezza* (bivalente), *Gianni ha attaccato un quadro alla parete* (trivalente).

Il soggetto è la prima valenza di ogni verbo, l’unica nel caso dei monoargomentali (tutti i verbi, ad eccezione di quelli meteorologici, hanno almeno una valenza, appunto la prima). **Il nucleo è qualcosa di essenziale**, che si identifica con il verbo e i suoi argomenti. Ci possono essere anche elementi non indispensabili per la grammaticalità della frase, che quindi non fanno parte dello schema valenziale → es. *La settimana scorsa Mario ha incontrato Maria in un bar per un aperitivo* (si parla quindi di **elementi circostanziali**, stanno intorno al nucleo, sono qualcosa in più – **aggiunti** – che non compromettono la grammaticalità della frase). Gli aggiunti sono anche costituenti che godono di una relativa maggiore libertà in una frase, non sono privi di valore, per cui possono aggiungere qualcosa alla frase nel suo insieme → es. *Ogni domenica Luisa cuoce velocemente una torta al cioccolato* (se rappresentati per mezzo dell’indicatore sintagmatico, i circostanziali funzionano come modificatori a livello della frase nel suo complesso, o del sintagma verbale o nominale).

4.3.3 Ruoli semanticci (o ruoli tematici)

Si tratta della classificazione di argomenti e aggiunti che rende esplicito **il modo in cui il referente di ogni sintagma (entità che il sintagma indica) contribuisce e partecipa all’evento rappresentato dalla frase**, in prospettiva del significato (ognuno dei costituenti ha un ruolo – *attivo, passivo, laterale* – e partecipa alla rappresentazione di una scena). I ruoli semanticci devono essere distinti dalla relazioni grammaticali, che sono le funzioni sintattiche. I vari studiosi hanno elaborato **inventari differenti dei ruoli semanticci** (con meno dissenso sui ruoli principali di Agente, Paziente, Origine e Strumento) e, per questo, anche **la terminologia è oscillante**.

1. Agente

L’entità, prevalentemente animata, che compie un’azione o determina un cambiamento di stato → es. *Il topo ha mangiato il formaggio, La corsa è stata vinta dal favorito* (complemento d’agente espresso da SPrep).

2. Paziente

Se l’agente è colui che agisce, il paziente è colui che subisce passivamente ciò che accade → es. in una frase transitiva attiva *L’uccello ha mangiato il verme*, l’ultimo subisce passivamente l’azione svolta; *Il verme è stato mangiato*, il paziente è associato alla funzione di soggetto, subisce quanto espresso (ha la più stretta relazione semantica con il predicato).

Il paziente può essere visto anche come un’**entità esistente in uno stato o soggetta a un cambiamento** (→ es. *Il cielo è blu, La fiamma è diventata brillante*); un’**entità vista come collocata o in movimento** (→ es. *Il leone è nella caverna, Mario ha mosso la pietra*). Sono esempi che assumono il nome di **Tema**, il ruolo di entità il cui moto, luogo, stato o cambiamento di stato è specificato dal verbo (entità che è toccata dall’azione e si trova in un certo stato).

3. Esperiente o sperimentatore

L'entità che sperimenta un'emozione o una percezione → es. *I ragazzi amano la musica, Mario vede ogni cosa, A Mario piacciono i film d'azione* (processo *esperienziale*, in cui l'altra unità viene definita **stimolo**).

4. Strumento o strumentale

Il mezzo con il quale è realizzata un'attività o un cambiamento di stato → es. *Silvia ha schiacciato il ragno con una ciabatta, I canadair hanno spento l'incendio, La chiave ha aperto la porta* (sono diventati responsabili dell'azione).

5. Ubicazione/collocazione/locativo/località

Il ruolo che indica la posizione di un'entità, cercando di concettualizzare ciò che è più complesso e astratto, avvicinandolo a qualcosa di più concreto, a livello temporale e spaziale (**il percorso di uno spazio diventa il percorso di un tempo**, le espressioni metaforiche) → *Il vaso è sopra/sotto/presso il tavolo* (stato in luogo), *Capodanno cade di venerdì*.

6. Origine/provenienza/sorgente/fonte/source

Il punto dal quale si muove o deriva un'entità, per cui il complemento di moto da luogo → *Hanno avuto notizie da casa, Da giugno ogni cosa è andata bene.*

7. Meta/destinazione/goal

Il punto al quale o verso il quale è orientata un'entità, per cui il complemento di moto a luogo → *Si girò verso l'altare e camminò fino a quello, Marcella ha dormito fino all'alba.*

8. Ricevente/destinatario

Si intende una meta senziente, per cui il complemento di termine → *Marcella ha dato i suoi francobolli ai collezionisti* (c'è stato un trasferimento, si riceve un qualcosa di concreto e si diventa il nuovo possessore).

9. Beneficiario (e suo contrario)

L'entità animata nel cui interesse si compie un'attività, il complemento di vantaggio e svantaggio → *Marcella ha fatto la spesa per sua madre* (il trasferimento non è ancora avvenuto).

10. Scopo

Si intende lo scopo di un'attività, il complemento di fine → *Mario è andato al bar per un aperitivo.*

11. Modo

Il modo in cui è compiuta un'attività o in cui si verifica un cambiamento di stato, specificando le modalità di un processo attraverso il complemento di modo → *Mario ha elaborato un progetto con grande abilità*.

12. Dimensione (misura)

L'estensione nello spazio, nel tempo, nella massa → *Mario ha corso tre miglia, Il freddo è durato tutto l'inverno, Mario pesa settanta chili.*

13. Comitativo

L'entità partecipa all'attività svolta dall'Agente, il complemento di compagnia → *Luisa ha discusso la tesi col professore.*

14. Possessore

L'entità che possiede un'altra entità → es. *Ho visto il golf club di John.*

Anche per i predicati, si individuano delle differenze semantiche fondamentali, nei ruoli semantici dei verbi:

1. **Processo**, *trasformare, ingiallire, sbucciare...*
2. **Azione**, si esprime qualcosa di durativo, come *mangiare, leggere...*
3. **Stato**, è un qualcosa di fisso e durevole, come *esistere, stare...*

Tra funzioni sintattiche e ruoli semanticci **non c'è una corrispondenza fissa e biunivoca**, bensì **rapporti preferenziali**, in cui c'è un elemento che svolge una certa funzione sintattica (spesso, soggetto = ruolo d'agente, oggetto diretto = ruolo di paziente → *Gianni (A) divide la torta (P) / La torta (P) è divisa da Gianni (A)*).

Secondo l'**ipotesi inaccusativa** (verbi intransitivi), la classificazione basata sulla sola struttura argomentale non fornisce spiegazioni esaustive a una serie di fenomeni → *Mio fratello è partito, È arrivato il treno, Il cane ha corso, Giovanni ha dormito* (sono verbi intransitivi che possono avere come ausiliare sia essere sia avere, hanno un comportamento sintattico differente).

Le **frasi con partecipi assoluti** sono costruzioni che costituiscono una proposizione subordinata (es. *Partito mio fratello, ce ne andammo anche noi; Arrivato il treno, i passeggeri scesero; *Corso il cane, Virginia si spaventò; *Dormito Giovanni, abbiamo preparato la merenda* → ‘partire’ e ‘arrivare’ hanno ausiliare essere, possono avere il participio assoluto; ‘correre’ e ‘dormire’ con ausiliare avere non possono). Bisogna quindi distinguere all’interno della classe dei verbi intransitivi **due sottogruppi**:

1. **Verbi inaccusativi** (ausiliare essere), una buona parte si caratterizza di avere un soggetto sintattico con caratteristiche tipiche dell’oggetto diretto → in italiano, sono inaccusativi dei verbi intransitivi con corrispondente transitivo, come *affondare, finire, ingrassare, migliorare* (*Il sommersibile ha affondato la nave* – valore transitivo – *La nave è affondata* – valore intransitivo inaccusativo); sono inaccusativi i verbi intransitivi che selezionano come ausiliare essere *accadere, andare, dipendere, morire, sembrare...*
2. **Verbi inergativi** (ausiliare avere), il soggetto, animato/umano, è più agentivo, sul versante dell’Agente, piuttosto che Paziente → *camminare, pranzare, tossire* (*Il cane ha corso, Marco ha dormito*).

4.3.4 Struttura pragmatico-informativa

È quella parte che considera la funzione e la posizione dei costituenti di una frase nella prospettiva della struttura dell’informazione (gli elementi non hanno tutti lo stesso peso a livello informativo, alcuni sono più salienti, altri meno). A livello pragmatico, **cinque sono i tipi di frase: dichiarativa, interrogativa (polari, hanno come risposte ‘sì’ / ‘no’), esclamativa, iussiva o imperativa** (servono a dare un ordine), **ottativa o desiderativa**.

La distinzione fondamentale riguarda il tipo di posizione che si trova in una frase dichiarativa, affermativa, la meno marcata di una lingua (in inglese, si trova TOPIC e COMMENT):

1. **Tema**, ciò che è posto, su cui si fa un’affermazione, di cui la frase parla (= dominio della predicazione).
2. **Rema**, verbo, parola, discorso detto, la predicazione a proposito del tema, ciò che si dice del tema

Mario (1) ha comprato una macchina nuova (2)

A livello informativo, **dato e nuovo** vengono considerati sinonimi dei precedenti ma non è così, c’è una stretta corrispondenza e spesso coincidono, ma non fanno riferimento alla stessa cosa: mentre il tema è ciò che è posto in una frase e si dice qualcosa, dato e nuovo ci dicono qualcosa di già conosciuto.

1. **Dato**, è qualcosa di condiviso e noto a tutti → es. *Il presidente della Repubblica ha detto che...* (è un’informazione condivisa, oppure se ne è parlato in uno stesso contesto).
2. **Nuovo**, è l’informazione che si dà – non nota – che accompagna il dato → es. *La rettrice della Sapienza ha invitato tutti ad indossare le mascherine negli spazi chiusi.*

Mentre la differenza tra Dato e Nuovo è tra il tipo di informazione (già conosciuta o nuova), la prima distinzione riguarda ciò di cui si parla e ciò che viene detto.

Un altro studente (2) si è prenotato per il tuo esame (2)

Nelle frasi non marcate, il primo costituente è il Tema e corrisponde all'informazione già nota, il Dato, per cui **Soggetto, Agente e Tema tendono a coincidere nello stesso costituente frasale**. Se si vuole dare rilievo ad un elemento in particolare, ci possono essere delle variazioni dell'ordine non marcato dei costituenti:

- Dislocazione a sinistra**, qualcosa viene spostato nella periferia sinistra della frase → *Mario mangia il gelato*, dal punto di vista pragmatico ‘Mario’ è il tema, mentre il resto è il rema ma, se si vuole dare rilievo all’oggetto, si può dire *Il gelato, lo mangia Mario*. Si prende un elemento che sta nella parte rematica della frase e lo si sposta nella posizione tipica del tema; non si prevede solamente lo spostamento di un elemento rematico, ma anche l’inserimento di un *pronomе anaforico*, che si riferisce a qualcosa che è stato già detto (processo analogo con la costruzione passiva, anche se varia il rapporto tra ruolo e funzione → *Il topo è inseguito da un gatto – Il topo lo insegue il gatto*).

Il gelato	<u>lo</u> mangia Mario
Oggetto – Tema	Pronome, Verbo, Soggetto – Rema

- Dislocazione a destra**, si *isola* a destra uno dei costituenti, per cui la parte che si vuole isolare, l’elemento isolato a destra ha valore tematico, per cui si trova prima la parte rematica, e poi quella tematica (inversione dell’ordine tema+rema) → *Mario lo mangia (,) il gelato*, viene inserito un pronomе che si riferisce a qualcosa che viene dopo, quindi definito *cataforico*. Prima viene la predicazione, poi l’entità rispetto alla quale viene fatta.

- Frase dichiarativa neutra, Gianni (T) legge il giornale (R).
- Frase con dislocazione a destra, Gianni lo legge (R), il giornale (T) → importante è il *pronomе cataforico* e una certa intonazione che renda tematica l’ultima parte della frase, isolandola.
- Frase interrogativa, Gianni (T) legge il giornale? (R)
- Frase con dislocazione a destra, Gianni lo legge (R), il giornale? (T)

La frase scissa consiste nello spezzare la frase in due parti e serve a individuare quali elementi vengono ad essere costituenti della frase. *Maria fa la spesa* → *È Maria* (**focus**) che *fa la spesa* (**presupposizione, frase pseudo-relativa**), serve a mettere un elemento nel **focus**, la parte più importante dell’informazione che viene data, è il punto di maggior salienza comunicativa della frase, dove ci si concentra l’interesse del parlante e che fornisce il massimo di informazione nuova. **In genere, fa parte del rema ed è contrassegnato da una particolare curva intonativa enfatica**. Nel caso di focus del soggetto, si può usare una frase scissa con l’infinito e la preposizione a → *È Maria a fare la spesa*, ma è possibile trovare il focus anche in una frase dichiarativa, come *Davide di sera guarda il TG* (contraddistinto ed enfatizzato da una curva intonativa); *Davide di sera guarda il TG, non le notizie sportive!* (focus contrastivo); altri mezzi di espressione del focus sono la frase scissa e i **focalizzatori** (avverbi o particelle), come *Davide di sera guarda solo il TG*.

4.5 Oltre la frase

È bene distinguere la *frase semplice*, o *proposizione*, dalla *frase*, termine che può indicare una frase semplice o complessa.

4.5.1 Frasi complesse

Più frasi in relazione gerarchica costituiscono il periodo → per cui la *sintassi del periodo* è un livello superiore della sintassi dei costituenti di una frase (macrosintassi). Le frasi semplici non possono essere disposte casualmente per formare un periodo, ci sono una serie di meccanismi che lo strutturano → es. *tempi e modi verbali, uso di certe congiunzioni*. Nel tipo di relazione che si individua tra le proposizioni – che non contengono altre frasi – è importante la distinzione:

- Coordinazione**, in un periodo, due o più frasi semplici si trovano allo stesso livello gerarchico, solitamente ci sono due reggenti unite da una congiunzione → es. *Gianni è partito e Maria è rimasta a casa*.
- Subordinazione**, in un periodo, due o più frasi semplici non sono sullo stesso piano, c’è un rapporto di dipendenza → es. *Il poliziotto catturò il ladro che aveva svaligiato la casa* (non può stare in isolamento, è *agrammaticale* se detta da sola, perde significato).

I **connettivi, o connettori**, sono congiunzioni e avverbi che realizzano i rapporti sopracitati di coordinazione e subordinazione, in relazione alla frase reggente.

Tre sono le principali categorie di frasi subordinate:

- a. **Avverbiali o circostanziali**, modificano l'intera frase da cui dipendono → *causali, temporali, finali, concessive, ipotetiche*, in forma esplicita con verbo di modo finito (*Vado a teatro, benché sia stanco*), o implicita con gerundio, infinito o participio (*Elio ha punito il figlio, proibendogli la PlayStation*).
- b. **Compleutive**, funzionano come gli argomenti di un verbo, poiché vanno a completare il senso espresso dalla reggente → *soggettive, oggettive, interrogative indirette* (*Mario dice che sarà bel tempo domani, Domanda cosa farà domani*).
- c. **Relative**, sono quelle proposizioni in relazione a un elemento della reggente e aggiungono qualcosa a questo, per cui la testa a cui si riferisce la relativa può essere un nome o un pronome (*Il libro che ho letto è interessante, Il film di cui mi hai parlato è bello*).

4.5.2 Testi

Il **testo** è una combinazione di frasi, più il **contesto** in cui essa funziona da unità comunicativa, riguardando quindi un ulteriore livello di analisi (è un intreccio di parole organizzate fino a formare un insieme *coerente e coeso*). Oltre a livello della lingue, lo si vede anche come *atto concreto*, che comprende **lo scenario situazionale**, ossia il contesto, in cui un testo si colloca ed è necessario per comprenderlo. **Il contesto comprende sia il contesto situazionale, extralinguistico, sia il contesto linguistico, il cotesto.**

Gli ambiti della linguistica che si occupano specificamente dei fenomeni osservabili a livello di testo sono: **la linguistica testuale e la pragmatica linguistica**. Quando si analizza il contesto linguistico, si prendono i considerazione gli elementi che rendono questo *tessuto* coerente e coeso, quindi possono riferirsi ad una stessa entità esterna, un referente, in modi espressivi differenti. Un esempio di questo tipo sono l'**anafora** – riferimento a qualcosa presente nel contesto linguistico precedente – e la **catafora** – fenomeno simmetrico e contrario – ma anche la **pronominalizzazione**, cioè l'impiego e il comportamento dei pronomi, in particolare quelli personali → *Il bambino piange. La mamma entra nella cameretta. Lo vede tutto sporco.* ‘Il bambino’ e ‘lo’ sono *co-referenti*, poiché denotano e rimandano allo stesso referente (il pronome ha quindi *valore anaforico*, si riferisce a qualcosa che è stato già detto prima; se si fosse riferito a qualcosa che sarebbe venuto dopo, allora avrebbe avuto *valore cataforico*). I pronomi possono avere anche **valore deittico**, quando per la loro corretta interpretazione occorre fare riferimento al contesto situazionale (cambia il contesto, cambia il referente).

La **deissi** – *indicare, mostrare* – è la caratteristica di una serie di elementi linguistici, nello spazio e nel tempo, di essere interpetabili secondo uno specifico contesto extralinguistico, che si può comprendere solo se lo si conosce (*tu, ieri, là*).

Tre sono i principali tipi di deissi – particolarmente rilevante nella lingua parlata:

1. **Deissi personale**, codifica il riferimento al parlante, all'ascoltatore e alle terze persone → *pronomi personali, persone verbali, possessivi* (es. *i vostri libri*, ‘vostri’ in un altro contesto, può riferirsi a qualcun altro).
2. **Deissi spaziale**, codifica le posizioni delle entità chiamate in causa rispetto al luogo in cui si trovano i partecipanti all'interazione → *dimostrativi, avverbi di luogo, verbi di moto* (importante è anche la distinzione tra *deittici prossimali*, che indicano vicinanza, e *deittici distali*, che indicano, invece, lontananza).
3. **Deissi temporale**, codifica il momento dell'enunciazione e specifica la localizzazione degli eventi nel tempo rispetto ad esso → *avverbi di tempo, tempi verbali, locuzioni avverbiali*.

➤ Molti elementi deittici possono essere anche anaforici e cataforici.

4. **Deissi sociale**, espressione coniata per estensione dalle altre per indicare gli **elementi allocutivi**, usati per codificare le relazioni sociali dei partecipanti a una data interazione (*lei* per la formalità e come pronome).

L'**ellissi** consiste nella mancanza od omissione, in una frase, di elementi che sarebbero indispensabili per dare luogo a una struttura frasale completa e che sono appunto recuperabili, per l'interpretazione della frase, dal contesto linguistico → le lingue sono sistemi di comunicazioni economici, niente può essere aggiunto od omesso, bisogna mantenere l'efficienza della comunicazione (coppie domanda-risposta *Dove vai? (Vado) a casa*).

I **segnali discorsivi** sono elementi estranei alla strutturazione sintattica della frase che svolgono il compito di esplicitare l'articolazione interna, quindi i passaggi del discorso → *in aggiunta, cioè, allora, dunque, diciamo*. **Meccanismi anaforici e segnali discorsivi contribuiscono a rendere un testo coeso nella forma.**

Capitolo V – Semantica, lessico e pragmatica

5.1 Il significato

Dal greco *significare*, è il livello di analisi linguistica che si occupa del **significato delle parole**. Il significato è una nozione problematica, su cui si riflettono e dibattono diverse discipline per le varie prospettive di analisi (**prospettiva elementare e strettamente linguistica, pur parziale**). Alla base, ci sono due concezioni diverse:

1. **Concezione referenziale o concettuale**, i significati sono concetti creati dalla mente e corrispondono a qualcosa che esiste al di fuori della lingua, a un referente nel contesto extralinguistico, in un mondo possibile.
2. **Concezione operazionale o contestuale**, il significato è come un'operazione, è funzione dell'uso che si fa dei segni e ciò che accomuna i contesti di impiego di un segno (quando si usa una parola in un certo contesto, si costruisce una parte del suo significato), ma anche la totalità di testi in cui esso può comparire.

Entrambe le visioni sono problematiche in modi differenti, anche se **la prima è intuitivamente la più plausibile**.

Il significato è l'informazione veicolata da un segno o un elemento linguistico, si tratta però di una definizione generale troppo vaga e ampia, per cui bisogna fare alcune distinzioni fra tipi diversi di significato:

- a. **Denotativo**, è ciò che il segno descrive e rappresenta in senso *oggettivo*, è quindi **il valore identificativo** che rimanda a un'entità extralinguistica, un referente della realtà esterna → *gatto: animale domestico felino di piccole dimensioni*, non tutti però abbiamo la stessa concezione di gatto, di conseguenza;
- b. **Connotativo**, è un significato indotto, *soggettivo*, connesso alle sensazioni suscite da un segno, ma non ha valore di identificazione di referenti → le lingue hanno lessemi specifici per indicare dei significati connotativi, come, in italiano, *micio* sta per *gatto* (felino domestico).
- c. **Linguistico**, si tratta del significato che un termine ha in quanto elemento di un sistema linguistico.
- d. **Sociale**, è il significato che un segno può avere in relazione ai rapporti tra i parlanti (es. *tu – lei – voi* sono pronomi ma, socialmente, sono degli allocutivi, in particolare gli ultimi due che veicolano rispetto e formalità).

D'ora in poi, per *significato*, si intenderà **sempre il significato linguistico denotativo**. Importante è una grande distinzione che bisogna fare internamente a questo:

1. **Lessicale, o referenziale**, è il tipo di significato dei termini che rappresentano oggetti concreti o astratti, entità o concetti della realtà esterna → **parole piene**, come *nomi, verbi, aggettivi* (casa, cane...).
2. **Grammaticale**, è il tipo di significato dei termini che rappresentano concetti o rapporti interni al sistema linguistico, alle sue categorie o strutture → **parole vuote, o funzionali**, come *articoli e preposizioni*.

Bisogna distinguere il significato vero e proprio, in tutti i suoi vari aspetti, dall'**enciclopedia**, o *conoscenze encyclopediche*, che fa parte del sapere in senso generale, dipende dalla nostra esperienza e conoscenza del mondo esterno. Le conoscenze encyclopediche non sono codificate nel sistema linguistico come tratti costitutivi → *è morbido da accarezzare, miagola, fa le fusa, è di piccole dimensioni*, sono caratteristiche che non fanno parte del significato di *gatto*.

Spesso si tende a distinguere anche **senso e significato**: per **senso – parola** – si intende il significato contestuale, vale a dire la specificazione e la concretizzazione che il contenuto di un termine (entità astratta con valore generale, determinata all'interno del sistema linguistico) assume ogni volta che viene effettivamente usato in una produzione linguistica in un dato contesto → *finestra* = apertura in una parete, la parte di vetro che va a riempirla, un'apertura su uno schermo; *indirizzo* = di abitazione, di studi (emerge quello che è il senso di una parola, polisemica in questo caso).

SERIE DI OPPOSIZIONI	(non) relazionale	(non) valutativo
<i>referenziale/sociale</i>	<i>oggetto/evento</i>	<i>classe/individuo</i>
<i>lessicale/grammaticale</i>	<i>cosa/essere animato</i>	<i>intensione/estensione</i>
<i>astratto/concreto</i>	<i>artefatto/specie naturale</i>	<i>nome comune/nome proprio*</i>

***termini a referente unico**, designano individui specifici, e non una classe (+estensione –intensione).

Ciao = significato sociale, astratto, lessicale.

Di = parola vuota, significato grammaticale.

Buono = significato lessicale, astratto, valutativo .

Moglie = significato lessicale, concreto, relazionale.

Intensione è l'insieme delle proprietà che costituiscono il concetto designato da un termine:

gatto = insieme delle caratteristiche che rendono tale entità (felino, animale domestico).

Estensione è l'insieme degli individui (oggetti) a cui il termine si può applicare:

gatti = insieme dei referenti che possono essere denotati da questo lessema (tutti i gatti).

5.2 Il lessico

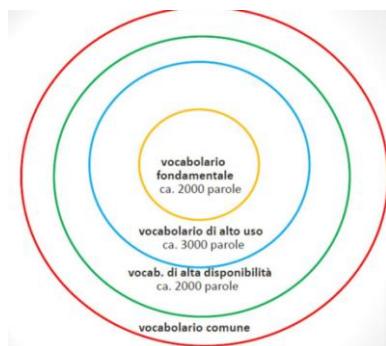
Il **lessema** è l'unità di analisi minima fondamentale a livello della semantica ed è una parola considerata dal punto di vista del suo significato. L'**insieme dei lessemi di una lingua costituisce il suo lessico** (in italiano, ci sono circa 270mila lessemi, in inglese circa 330mila, se ne possono conoscere alcuni, mentre altri fanno parte di un *settore specialistico*).

La **lessicologia** studia gli elementi che formano un lessico e come si pongono in relazione, la **lessicografia** si occupa dello studio dei metodi di composizione delle opere che raccolgono il lessico di una lingua, come dizionari e glossari.

Nella **natura del lessico**, ci sono degli aspetti contrastanti:

1. È un componente essenziale della lingua, l'altro è la grammatica.
2. È lo strato più superficiale ed esterno, per cui il livello di analisi meno linguistico, ma più *permeabile* al cambiamento (strato ampio e meno strutturato, costituisce un *sistema aperto*).

Nei dizionari comuni, si comprendono tra 90mila e 130mila lessemi, che prendono il nome di *lemmi*, quando sono voci del dizionario. La competenza passiva, invece, si compone di un lessico medio di 40/50mila unità (importante è la frequenza d'uso e la disponibilità – valore comune e non tecnico – nel classificare i lessemi). **Lessemi con valori elevati di frequenza d'uso e disponibilità formano il vocabolario di base** → in italiano, comprende circa 7mila unità ed è formato da un **vocabolario fondamentale** (2mila unità ad altissima frequenza d'uso, come *questo, perché, cosa, fare, dire, bello...*) e altri lessemi con frequenza alta e disponibilità altrettanto alta (come *forchetta, pigro, limare, cipolla...*).



5.3 Rapporti di significato fra lessemi

Un primo compito della semantica è mettere ordine nell'*insieme caotico e disordinato*, che è il lessico.

5.3.1 Omonimia e polisemia

L'**omonimia** consiste nel fatto che ci sono lessemi con stesso significante, ma significati diversi, non imparentati tra loro e non derivabili l'uno dall'altro (hanno storie diverse) → es. *riso* 'l'atto del ridere' (< latino *risus -us*, derivato di *ridere* 'ridere') e 'cereale' (< *Oryza sativa*, latino tardo *oryza*), l'**identità formale è accidentale**, come anche in *faccia, casco* (oggetto – verbo) nel dizionario ci sono due entrate lessicali, due lemmi diversi.

L'**omografia** si presenta quando due lessemi si scrivono allo stesso modo, ma si pronunciano differentemente nel parlato → es. *pesca* 'attività' e 'frutto'.

L'**omofonia** registra, a differenza della precedente, un'identità a livello fonetico, ma una discrepanza formale, a livello grafico → es. in inglese *right – write – rite*. In italiano, questo fenomeno è molto più raro, ma ci possono essere dei gruppi di parole che si possono confondere a livello fonetico, come per *la morale – l'amorale*.

Gli omonimi appartengono spesso a classi di parole differenti.

La **polisemia** si vede quando ci sono lessemi con stesso significante, ma significati diversi, imparentati tra loro e derivabili l'uno dall'altro. Si tratta di uno stesso lesema con più significati o accezioni, riconducibili gli uni agli altri → es. *corno, indirizzo*. Nel dizionario, il lemma è unico ma ci sono tante *sottoentrate* quante sono le accezioni del lemma.

L'**enantiosemia** è un particolare caso di polisemia, secondo cui c'è un'identificazione degli opposti, per cui **significati diversi dello stesso termine sono tra loro in rapporto di opposizione** (fra le sue accezioni, il lemma ha qualcosa che si oppone e contrasta) → es. *ospite* 'chi ospita' e 'chi viene ospitato'; *affittare* 'dare' e 'prendere' (una casa o altro in affitto); *spuntare* 'filo d'erba che spunta' e 'una matita senza punta'.

5.3.2 Rapporti di similarità

La **sinonimia** si presenta quando lessemi diversi hanno lo stesso significato, anche se non esistono *sinonimi perfetti*, poiché non sarebbe economico per la lingua avere due significati uguali, si parla dunque di *quasi sinonimi* → es. *pietra/sasso, iniziare/cominciare, gatto/micio, dono/regalo*, perché due termini siano effettivamente sinonimi, devono essere intercambiabili in tutti i possibili contesti. I sinonimi veri e completi sono rarissimi → es. *tra/fra, devo/debbo*, una delle due forme poi scomparirà.

L'**iponimia** è una relazione di inclusione semantica, per la quale il significato di un lesema rientra in un significato più ampio e generico, rappresentato da un altro lesema → es. *gatto – felino, rosa – colore o pianta*.

Iponimo è il nome che sta sotto, è compreso nel nome del significato più generico → es. *canguro (marsupiale)*.

Iperonimo è il lesema con un significato ampio e generico → es. *marsupiale (canguro)*.

Tutti gli **x** sono **y**, ma non tutti gli **y** sono **x** → ad esempio, *tutti i gatti sono felini, ma non tutti i felini sono gatti* (un felino ha caratteristiche più generiche di un gatto, che ha delle qualità più specifiche = intensione minore ed estensione maggiore per gli iperonimi, viceversa per gli iponimi).

Ci sono anche delle **catene iponimiche**, con rapporti iponimici, che hanno strutture molto articolate → **iponimia diretta**, *gatto* rispetto a *felino*, ma non ad un *animale*; **gradi intermedi di dipendenza e inclusione**, *canguro – marsupiale – mammifero – animale* (estensione anche in verticale = *canguro grigio o rosso, ed essere vivente*). **Canguro è il livello ottimale, il livello intermedio non è né troppo specifico né troppo generico**.

Dal greco *parte*, la **meronimia** è il rapporto tra i termini che designano la parte specifica di un tutto unico e il termine che designa il tutto (**il significato rimanda alla parte di un tutto**) → es. *braccio* rispetto a *corpo, mese* rispetto ad *anno*.

Olonimo è il termine che denota il tutto, **meronimo** è il termine che rappresenta la parte.

Sinonimia e iponimia sono rapporti *paradigmatici*, ci sono anche dei rapporti *sintagmatici*, all'interno della stessa frase.

La **solidarietà semantica**, o *lessicale*, è una co-occorrenza obbligatoria o fortemente preferenziale tra due lessemi che, per i propri tratti semanticci, possono concorrere solo ed esclusivamente con altri lessemi → es. *gatto – miagolare, cane – abbaiare, pane – raffermo* (si predetermina l'entità associata a quel verbo).

Le **collocazioni** sono delle co-occorrenze regolari ma meno semanticamente determinate e vincolanti, non dipendono dal significato dei lessemi, per cui sono delle *associazioni preferenziali* → es. *bandire/concorso, porta/scorrevole, caldamente/ringraziare, compilare(riempire)/modulo* (tipiche dell'uso delle singole lingue e delle loro convenzioni, non vi è un legame insito nei tratti dei significanti) → es. italiano 'accendere la luce/il fuoco' – inglese 'turn on the light/light the fire' = arbitrarietà.

5.3.3 Rapporti di opposizione

L'**antonimia** è un rapporto di incompatibilità semantica, in cui ci sono due lessemi di significato contrario, due estremi di una dimensione graduale, poli opposti di una scala che ammette gradi intermedi. **x è antonimo di y se implica non-y, ma non-y non implica x** → es. se caldo è antonimo di freddo, non-freddo non implica caldo (non c'è un rapporto di totale esclusione, *caldo – tiepido – temperatura ambiente – fresco – freddo*); una persona non-alta non è necessariamente bassa, può essere di media statura.

La **complementarietà** si presenta quando i lessemi sono uno la negazione dell'altro, quindi estremi di una scala che non ammette gradi intermedi. **x è complementare di y se implica non-y e non-y implica x** → es. se vivo è complementare di morto, non-morto implica vivo (vivo – morto, maschio – femmina, parlare – tacere).

L'**inversione** si ha quando due lessemi che esprimono la stessa relazione semantica vista da due direzioni opposte sono *inversi* o *simmetrici* → es. *vendere – comprare, dare – ricevere, davanti – dietro, nonno – nipote*, sono due prospettive inverse di una stessa relazione.

5.3.4 Insiemi lessicali

Gli **insiemi o sottogruppi lessicali** sono gruppi di lessemi che costituiscono complessi organizzati in cui ogni elemento è unito agli altri da rapporti di significato.

- Campo semantico, o lessicale**, si tratta dell'insieme dei lessemi che coprono le diverse sezioni di un determinato spazio semantico (ogni lessema = una parte) → es. *aggettivi di età, termini di colore, parentela* (relazioni tra iponimo e iperonimo, generico e specifico, come *colore – rosso*). L'**etichetta polisemica** può indicare anche i diversi significati che un dato lessema può assumere (<area semantica>). I lessemi che appartengono a uno stesso campo semantico sono **co-ponimi di uno stesso iperonimo immediato/sovraordinato non necessariamente lessicalizzato** (*ponimi insieme* che condividono uno stesso iperonimo, come *rosso, giallo, blu* per *colore*).
- Sfera semantica, o area semantica**, è un insieme più ampio rispetto al precedente, include tutti i termini che rimandano e hanno in comune un certo ambito semantico di riferimento di una data cultura → es. *l'insieme di lessemi che riguardano la musica, l'abitazione, l'agricoltura...*
- Famiglia semantica, o lessicale**, è qualcosa che contiene dei termini collegati tra loro, imparentati, tanto per il significante, quanto per il significato, poiché derivano da una stessa base, radice lessicale → es. *pace – pacare – pacatezza – pacificare – paciere...*
- Gerarchia semantica**, questi lessemi sono collegati a formare una struttura organizzata, in cui c'è qualcosa che supera ma include un altro termine. In realtà, comprende tutti quei termini – meronimi l'uno dell'altro – ma in modo organizzato → es. *secondo, minuto, ora, giorno, settimana, mese, anno, lustro, secolo, millennio* (la relazione di inclusione è quantificabile, si tratta di una meronimia rigidamente strutturata).

I **sensi traslati** sono quelle parole in cui ci si allontana dal significato primario, non marcato, dal denotativo linguistico:

- Metafora**, si tratta di una somiglianza concettuale → es. *Mario è un leone* (qualità di coraggio).
- Metonimia**, è una contiguità concettuale, di vicinanza → es. *ha bevuto tre bicchieri* (il contenuto); *il Quirinale ha detto che...* (l'istituzione per la persona). Quando, invece, c'è una relazione *parte-tutto* si parla di **sineddoche** → es. *molte persone non hanno un tetto* (la parte per il tutto – la casa).

Scheda 5.1 – Rapporti di significato tra lessemi: un riepilogo	
OMONIMIA E POLISEMIA	
Omonimia:	es. <i>vite</i> “pianta arbustiva rampicante (<i>Vitis vinifera</i>)” e <i>vite</i> , plurale di <i>vita</i> “esistenza”.
Polisemia:	es. <i>rete</i> “manufatto a maglie, di fibra o di metallo (rete da calcio, rete del letto, ecc.)” / “insieme di computer collegati tra loro” / “complesso di vie di comunicazione, di trasporto o di distribuzione (rete stradale, ferroviaria, ecc.)” / “complesso di impianti di telecomunicazione (rete telefonica, rete televisiva, ecc.)” / ecc.; enantiosemia : es. <i>alto</i> “che si eleva verticalmente rispetto a un piano di riferimento” (es. <i>hai i tacchi alti</i>) e “profondo, detto di masse di liquido” (es. <i>qui il mare è alto</i>).
RAPPORTI DI SIMILITÀ	
Sinonimia:	es. <i>pigliare e prendere</i>
Iponimia:	es. <i>prosciutto</i> (iponimo) e <i>salume</i> (iperonimo)
Meronomia:	es. <i>pagina e libro</i>
Solidarietà semantica:	es. <i>elefante e barriera</i>
Collocazioni:	es. <i>conseguire e laurea</i>
RAPPORTI DI OPPOSIZIONE	
Antonimia:	es. <i>ricco e povero</i>
Complementarietà:	es. <i>vero e falso</i>
Inversione:	es. <i>padre e figlio</i>
INSIEMI LESSICALI	
Campo semantico:	es. <i>bianco, nero, rosso, giallo, verde, blu, marrone, viola, rosa, arancione, grigio, ecc.</i>
Sfera semantica:	es. <i>regista, pellicola, cinepresa, panoramica, sceneggiatura, viraggio, controcampo, doppiaggio, carrellata, soggettiva, caratterista, cineasta, locandina, multisala, filmografia, controfigura, ecc.</i>
Famiglia semantica:	es. <i>pace, pacare, pacatezza, pacato, paciere, pacificare, pacificatore, pacificazione, pacifico, pacifismo, pacifista, ecc.</i>
Gerarchia semantica:	es. <i>narice, naso, viso, testa</i> .

5.4 L'analisi del significato

5.4.1 Semantica componenziale

L'**analisi componenziale** è il principio su cui si basa del tutto simile alla scomposizione dei numeri in fattori primi in algebra, ed è analogo a quello dell'analisi – *scioglimento* – dei fonemi in tratti distintivi. Si tratta quindi della **scomposizione dei lessemi in tratti, tramite comparazioni successive, per individuare le differenze tra il loro rispettivo significato, in pezzi e unità più piccoli ed elementari** (atomici, non ulteriormente divisibili). Sono dei primitivi semantici, in parte universali perché condivisi dai sistemi lessicale delle lingue del mondo.

	/UMANO/	/ADULTO/	/MASCHIO/
“uomo”	+	+	+
“donna”	+	+	-
“bambino”	+	-	+
“bambina”	+	-	-

/UMANO/, /ADULTO/, /MASCHIO/ sono **tratti/componenti semantici o sèmi**, poiché si parla di *analisi sémica* (ogni lessema è definibile come insieme di tratti). L'analisi componenziale non è applicabile ai sensi traslati, se non ipotizzando variazione nei tratti → es. *l'ansia lo sta divorando* (l'ansia viene personificata, divorare presuppone che l'entità sia più animata, viva, quindi si dice che alcuni tratti vengono omessi o aggiunti).

L'**analisi componenziale funziona finché l'inventario dei tratti rimane ridotto** ma, in realtà, solo un certo numero di tratti è davvero fondamentale e forse universale → **esistenza di rapporti di implicazione fra i tratti**, es. /+UMANO/ implica /+ANIMALE/ che, a sua volta, implica /+CONCRETO/ e /+ENUMERABILE (si usa il tratto che implica gli altri perché più economico). Spesso, traspare l'idea della **binarietà dei tratti**, ma ci possono essere anche tratti a tre valori → es. /PENETRABILE/ con solidi, liquidi e gas.

Anche **i verbi sono soggetti ad analisi semantica** → es. *uccidere* è un verbo causativo, un agente determina un cambiamento di stato del paziente, c'è una sequenza interpretativa molto rigida che si ha solo a livello di verbi:

uccidere = /(X CAUSA) ((Y DIVENTA) (-VIVENTE))/

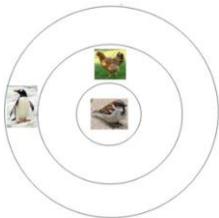
I **problemi dell'analisi componenziale** sono: (1) l'inventario dei tratti stessi, (2) la differenza tra significato ed enciclopedia (cosa fa parte dell'uno e dell'altra è difficile da stabilire, non tutti i tratti hanno lo stesso peso), (3) la presenza di termini astratti (il procedimento è molto più complesso).

5.4.2 Semantica prototipica

La semantica componenziale si fonda su una *concezione aristotelica* della categoria che prevede una strutturazione in base a tratti binari (categorie discrete). Una data categoria è caratterizzata da proprietà necessarie e sufficienti, delimitata da confini rigidi e netti, costituita da membri equivalenti (salta un tratto, salta la categoria, non esistono zone sfumate).

Negli anni '70 del XX secolo, nell'ambito della psicologia cognitiva, la psicologa Rosch ha elaborato **una nuova concezione delle categorie, definita come teoria dei prototipi**, secondo cui una categoria è:

1. **Definita sia da proprietà necessarie e sufficienti** (nucleari) **sia da tratti graduali e non essenziali** (non devono essere tutti condivisi) → es. *uccello*, con ali, piume e becco ma il fatto che voli non è un tratto essenziale (piccione – struzzo). Ci saranno membri più rappresentativi di quella categoria, **le categorie non sono insiemi chiusi di tratti, ma sono internamente strutturate con membri più rappresentativi al centro e i meno rappresentativi più lontani (gradualità)**.

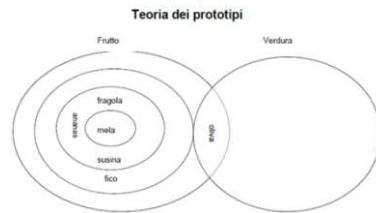


2. **Delimitata da confini sfumati che si sovrappongono parzialmente a quelli di altre categorie** (variando il contesto e una serie di elementi, un'entità può essere associata ad una categoria e ad un'altra).
3. **I membri non sono equivalenti.**

Nel campo della semantica prototipica, **il significato diventa il prototipo** → es. *cane*, ognuno nella mente ha l'**immagine mentale immediata**, il concetto di cane che ha determinate caratteristiche di un'entità che si conosce, quella che più tipicamente rappresenta un cane. **Il prototipo occupa il punto focale di un concetto.**

uccello	
analisi componenziale	semantica prototipica
/+ANIMALE/ /-MAMMIFERO/ /+ALATO/ /+CON PIUME/	Immagine prototipica di uccello Tratti costitutivi + altri, gerarchicamente, meno importanti
Ogni membro è ugualmente rappresentativo.	Le categorie non sono insiemi chiusi di tratti.

La classificazione categoriale di alcuni elementi può essere ambigua e uno stesso elemento può essere considerato parte di categorie diverse, perché non tutti i membri di una categoria sono ugualmente rappresentativi, ovvero hanno **lo stesso grado di esemplarità/rappresentatività** → esempio dei frutti, esperimento con punteggi (*mela* = 1, *oliva* = 7 ... un elemento si pensa meno rappresentativo perché non lo si usa come tale).



I **problemI dell'analisi prototipica** sono: (1) non si presta all'analisi di concetti astratti (*buono, amore, pazienza...*), (2) è molto utile anche per l'analisi dei concetti linguistici (nozione di *caso, parola o nome*), (3) si adatta bene alla vaghezza del significato e alla polisemia (si può applicare a entità con caratteristiche differenti → posso dire lo è, non lo è o non si sa se lo si può applicare).

5.4.3 Cenni di semantica frasale

Riguarda il **significato globale delle frasi** – *langue*, del sistema – che, in primo luogo, ma non esclusivamente, è di tipo **composizionale**. Importante è la **distinzione tra frase** – *langue*, sistema – ed **enunciato** – *parole*, uso della lingua, una frase considerata dal punto di vista del suo concreto impiego in un contesto comunicativo, parte di un discorso. Gli elementi fondamentali per l'interpretazione del valore degli enunciati sono connettivi, quantificatori, negazione.

1. **Connettivi/connettori**, congiunzioni che funzionano anche da operatori logici.
2. **Quantificatori**, *tutti, ognuno, nessuno...*
3. **Negazione**.

Da alcune ricerche semantiche recenti, è emersa la questione della **composizionalità del significato**, l'interazione fra i significati e le proprietà semantiche dei singoli lessemi negli enunciati. Nel significato sintagmatico – della frase – agiscono principi differenti studiati dal generativista *Pustejovsky* → es. *ho comprato un libro* (materialità, volume), *ho letto un libro* (contenuto, testo) = coercizione, il significato del verbo condiziona il significato di un suo argomento.

5.4.4 Elementi di pragmatica

Un aspetto del significato degli enunciati è quello **pragmatico**, che si basa sull'intenzionalità del parlante, la cui lingua è studiata come *modo d'agire*. Le frasi vengono utilizzate in contesti situazionali specifici al fine di comunicare qualcosa, ottenere un'interazione, per cui le espressioni linguistiche costituiscono degli atti linguistici. Tre sono i livelli:

1. **Atto locutivo/locutorio**, è il punto di partenza per formare una frase in una data lingua (con la sua struttura fonetica, grammaticale...) → es. *Maria sta partendo*.
2. **Atto illocutivo/illocutorio**, è l'intenzione con cui un parlante produce una certa frase → es. *Maria sta partendo* (fornisce un'informazione), *Maria sta partendo?* (si sta domandando).

3. **Atto perlocutivo/perlocutorio**, si tratta dello scopo, l'effetto che si vuole provocare nel destinatario del messaggio → es. *Maria sta partendo* (può avere effetti diversi).

Chiuderesti la finestra?

- (1) **frase interrogativa** (2) **richiesta o ordine** (3) **ottenere la chiusura della finestra**

La pragmatica si occupa soprattutto dell'atto illocutivo (2).

Nell'ambito di questo settore, hanno un ruolo particolare **i verbi performativi**, che designano atti illocutivi, usandoli in prima persona, il parlante già dichiara la sua intenzione nel significato lessicale del verbo e annulla la differenza tra il livello locutivo e quello illocutivo → es. *prometto, autorizzo, condanno, proibisco*. Se non usati alla I persona, hanno valore conстатативо, descritto, si ristabilisce la distinzione tra i due livelli. **Esistono modi differenti di esprimere uno stesso atto illocutivo, il settore per lo studio del quale è sorta la teoria degli atti linguistici** (es. chiusura della finestra).

Il significato implicito è tutto ciò che non è palese, non emerge direttamente, non fa parte del significato letterale, ma è ricavato (o ricavabile) da ciò che viene detto e come lo si dice. In una comunicazione che presuppone un principio di cooperazione, possono esserci dinamiche di significati impliciti che permettono che la comunicazione continui → es. A: *andiamo al cinema?* – B: *ho un po' di mal di testa* (a livello letterale sono incoerenti, appartengono a due ambiti differenti, ma il discorso fila, A capisce e B esprime ciò che vuole esprimere).

Nonostante ci sia questo a procedere, possono essere messi in atto dei **meccanismi di significati impliciti**, lo studioso *Grice* ha elaborato quattro massime affinché una comunicazione possa procedere in modo fluente:

1. **Quantità** (giusta di informazioni).
2. **Qualità**, ciò che viene comunicato deve essere vero o verificabile, come la precedente.
3. **Relazione**, quanto detto deve essere attinente a ciò che si sta dicendo.
4. **modo**, l'espressione della comunicazione deve essere chiara.

Se c'è un principio di cooperazione, la comunicazione procede comunque, anche se una di queste massime viene violata, si creano delle *implicature conversazionali* all'interno del discorso. A livello di frase, **la presupposizione si configura come ciò che in enunciato il parlante assume come vero e noto all'ascoltatore, si tratta del sapere condiviso noto sottogiacente, assodato, indiscutibile** (è vero sia che la frase sia affermata, sia che la frase sia negata = se falsa, diventa falso anche l'enunciato) → es. *Il tram sta arrivando*, si presuppone l'esistenza del tram, che debba passare lì; (A) *Clelia mangia troppo* presuppone (B) *Clelia esiste*, perché l'enunciato (A) sia vero, deve essere vera la presupposizione (B).

Capitolo VI – Le lingue del mondo

6.1 Le lingue del mondo

Nel mondo, le lingue storico-naturali – quelle prodotte in modo spontaneo – sono tantissime, alcune più diffuse, altre in via di estinzione. **Il computo è variabile, da circa 2mila a circa 7mila**, per via di una serie di elementi in gioco che modificano il calcolo. Le ragioni di questa disparità sono varie: (1) in base ai criteri adottati, (2) per l'avanzamento degli studi nel settore, (3) per la difficoltà non indifferente di distinguere una lingua da un dialetto → es. la stessa situazione italiana, occorre tener presente la lingua nazionale comune e lingue delle minoranze, come *tedesco, francese, sloveno, ladino, albanese, serbo, croato*, e un'infinità di dialetti, **si crea quindi una situazione eterogenea**. La distanza strutturale non è un criterio usato in modo uniforme. Per mettere ordine nel gran numero di lingue esistenti, sono stati elaborati **vari sistemi di classificazione**, basati su criteri differenti, uno considera la parentela, l'altro la struttura:

1. Classificazione genealogica

È il metodo principale che consiste nel classificare in *famiglie di lingue*, secondo cui **due o più lingue appartengono alla stessa famiglia se discendono da uno stesso capostipite, da una stessa lingua ‘madre’, attestata storicamente o ricostruita**, vedendo caratteristiche comuni e confrontando le *lingue sorelle* → es. inglese e italiano sono due lingue indoeuropee, la prima appartenente al gruppo germanico, la seconda a quello delle lingue romanze o neolatine (due rami che portano allo stesso capostipite).

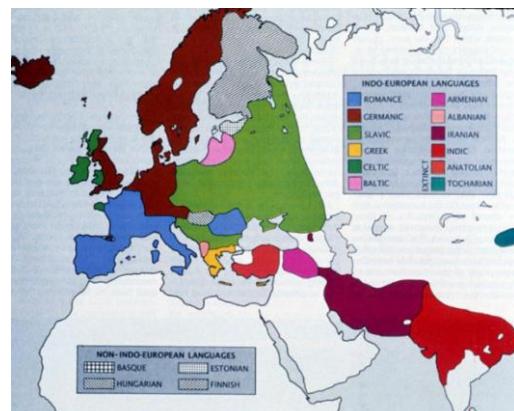
Uno dei metodi usati per individuare la parentela linguistica è **la comparazione del lessico fondamentale** (circa 200 termini di parentela, numerali, geni comuni), considerato come un elemento diagnostico valido perché meno esposto a interferenze linguistiche, è quindi la porzione meno suscettibile a influssi esterni. **Significanti simili in lingue diverse rimandano a una forma originaria comune esistente in una fase cronologicamente anteriore nella lingua madre.**

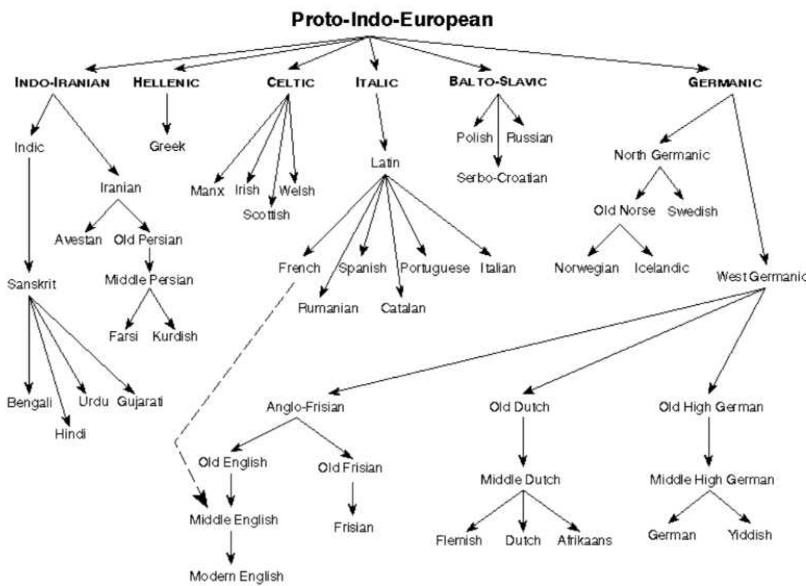
Serie lessicale ‘fratello’ nelle lingue indoeuropee di antica attestazione

irlandese antico	<i>brāthir</i>	slavo antico	<i>bratrū</i>
gotico	<i>brōbar</i>	armeno	<i>elbayr</i>
venetico	<i>vhrater-</i>	indiano antico	<i>bhrātar-</i>
latino	<i>frāter</i>	avestico	<i>brātar-</i>
greco	<i>phrētēr</i>	tocario A	<i>pracar</i>
prussiano antico	<i>brāti</i>	indoeuropeo	<i>*bhrātar-</i>



Il processo di ricostruzione linguistica attraverso *il metodo storico-comparativo* è un processo complesso, che individua diramazioni dalla lingua madre. **L’italiano**, insieme ai dialetti italiani, è **classificabile come una lingua del gruppo neolatino della famiglia indoeuropea**, insieme a *francese, provenzale, spagnolo, catalano, portoghese, ladino...* quelle derivate dal latino volgare delle rispettive aree geografiche. **Le lingue romanze insieme ad altri rami linguistici costituiscono la famiglia delle lingue indoeuropee**, i rapporti tra le lingue indoeuropee hanno luogo da millenni.





L'**italiano** (insieme ai dialetti) è classificabile come lingua del **sottogruppo italo-romanzo del gruppo occidentale** (con i sottogruppi ibero-romanzo e gallo-romanzo) **del ramo neolatino (romanzo)** della famiglia indoeuropea.

La linguistica comparativa riconosce nel mondo **diciotto famiglie linguistiche, più alcune lingue singole isolate**:

1. Lingue **indoeuropee**
2. Lingue **uraliche** → es. *estone, finlandese*
3. Lingue **altaiche** → es. *turco, giapponese*
4. Lingue **caucasiche** → es. *georgiano*
5. Lingue **dravidiche** → es. *tamil*
6. Lingue **sinotibetane** → *Cina*
7. Lingue **paleosiberiane** → es. *ciukcio*
8. Lingue **australasiatiche** → es. *vietnamita*
9. Lingue **kam-thai** → es. *tailandese*
10. Lingue **austronesiane** → es. *tagalog*
11. Lingue **australiane** → es. *dyirbal*
12. Lingue **indo-pacifiche** → es. *in Nuova Guinea*
13. Lingue **afro-asiatiche** → compr. *lingue semitiche*
14. Lingue **nilo(tico)-sahariane** → es. *nubiano*
15. Lingue **niger-cordofaniane** → es. *swahili, zulu*
16. Lingue **khoisan**
17. Lingue **amerindiane** → es. *eschimese, navaho*
18. Lingue **isolate** → es. *basco*

In Europa, le lingue sono di cinque diverse famiglie e una sola lingua è isolata, il basco:

1. Lingue **indoeuropee**
2. Lingue **uraliche** (comprendenti le lingue ugro-finniche)
3. Lingue **altaiche** (come il turco)
4. Lingue **caucasiche**
5. Lingue **semitiche** (famiglia afro-asiatica)

Le **lingue pidgin o creole** sono lingue che nascono in situazioni di contatto tra varietà linguistiche molto differenti, si tratta di incontri linguistici e mescolanze di lingue con origine diverse. Nascono quindi delle lingue con i tratti di una e dell'altra lingua, si ha una particolare difficoltà nel collocarle in una famiglia precisa, per cui si adotta **il criterio di predominio lessicale**.

Pidgin – sistema linguistico semplificato che non ha parlanti nativi → es. *tok pisin*.

Creolo – c'è questo passaggio da pidgin a creolo quando diventa la lingua materna in una comunità → es. *gianaiano*.

Tra tutte le lingue del mondo solo alcune – circa 60 – possono essere considerate **grandi lingue**, parlate da un numero sostanzioso di parlanti e con una tradizione culturale di ampio prestigio, tenendo conto che molte si stanno estinguendo.

I criteri per giudicare l'importanza di una lingua sono vari → numero dei parlanti, numero di paesi e nazioni in cui è lingua ufficiale o è parlata, l'impiego nei rapporti internazionali di vari ambiti, importanza politica dei paesi dove una lingua è parlata, tradizione culturale e letteraria e il prestigio, l'insegnamento nella scuola come lingua straniera, numero dei parlanti non nativi (oggi, le lingue con più parlanti nativi sono: cinese mandarino, hindi-urdu, inglese, spagnolo, arabo).

6.2 Tipologia linguistica

2. Classificazione tipologica

Si tratta della tipologia linguistica che considera il tipo di lingua, guardandola ai **vari livelli secondo cui è organizzata e strutturata, comprese le somiglianze e le differenze** → lingue con strutture analoghe appartengono allo stesso tipo. Tramite l'analisi e la comparazione tra le strutture delle lingue, è possibile individuare **tipi** diversi in cui le varie lingue del mondo possono essere classificate.

Nel corso della storia della linguistica, sono stati elaborati inventari differenti più o meno obiettivi di criteri di classificazione tipologica → *Humboldt, i fratelli Schlegel, Sapir*. La tipologia linguistica prevede alla base delle sue analisi la considerazione dei principi generali che governano le lingue possibili → bisogna individuare prima le caratteristiche pregnanti e comuni di quel tipo. Questa teoria è strettamente connessa alla **teoria degli universali linguistici**, delle proprietà ricorrenti nella struttura delle lingue (indipendentemente dai loro rapporti genetici e dagli eventuali condizionamenti reciproci), sia sottoforma di invarianti necessariamente possedute dalle lingue in quanto tali, sia sottoforma di un repertorio di possibilità cui le lingue si rifanno in maniera diversa. La prima pionieristica ricerca su questo argomento è stata condotta nel 1963 da *Greenberg*, che ha scovato **due tipi principali di universali**:

1. Il primo tipo (**universali assoluti**) comprende le proprietà in qualche modo insite nel linguaggio come facoltà umana che non conoscono eccezioni, dipende quindi dall'apparato di fonazione e da come funziona il cervello umano → es. *vocali e consonanti, nome e verbo, costruzione negativa*.
2. Il secondo tipo (**universali implicazionali**) include quelle proprietà ricorrenti nelle lingue naturali, la cui presenza è condizionata (o condiziona a sua volta) dalla presenza di altre proprietà, se una lingua ha una certa caratteristica, allora ne avrà pure un'altra → es. vocali nasalizzate + vocali orali, flessione + derivazione, ordine basico delle parole prevalente VSO + preposizioni (**rappresentano un repertorio di possibilità**).
 - **Gerarchie implicazionali: del numero** (a livello di tratti morfologici, singolare > plurale > duale > triale > paucale → se una lingua ha il duale, allora ha singolare e plurale) e **di animatezza** (pronomi di I e II persona > pronomi di III persona > nomi propri > nomi comuni umani > nomi comuni animati > nomi comuni inanimati).

Il tipo linguistico è l'insieme dei tratti strutturali correlati gli uni con gli altri (ci sono raggruppamenti di lingue in tipi in base a caratteristiche comuni condivise, che tendono ad essere *comprese*). Quando si dice che una certa lingua realizza fondamentalmente un certo tipo, ma non in modo assoluto (una lingua può non avere elementi che corrispondono ad uno stesso tipo, si parla di prevalenza), si tratta di un *conceitto idealizzato*.

6.2.1 Tipologia morfologica

Si considera e si ragiona sulla struttura della parola, per cui le lingue del mondo vengono suddivise in **quattro tipi fondamentali**, alla cui base c'è l'**indice di sintesi** – *porre, collocare insieme* – il numero medio di morfemi in una parola.

1. **Isolante**, le parole sono costituite da un solo morfema, per cui si tratta della struttura della parola più semplice possibile (**tendenzialmente 1 morfema = 1 parola, quindi l'indice di sintesi è 1:1**). Si tratta di lingue che, solitamente, non possiedono morfologia flessionale, ma usano ordine delle parole o lessico, le parole sono spesso monosillabiche, ma non esistono lingue isolanti al 100% → il vietnamita, lingua australasiatica, è la più vicina → es. libro quello bello, *sách ây hay* sono parole formate da una sola sillaba).
2. **Agglutinante**, si tratta di parole con struttura complessa, formate dalla **giustapposizione di più morfemi** (radice lessicale + morfemi grammaticali, non cumulativi), ciascuno dei quali si mantiene ben distinto ed esprime una sola nozione (l'**indice di sintesi è vicino o superiore a 3:1** → turco, *evlerime* ‘alle mie case’ ev- + ler- + im- + e).
3. **Fusivo/flessivo**, parole internamente abbastanza complesse, costituite tendenzialmente da una radice lessicale semplice o derivata e da uno o più affissi flessionali che spesso sono morfemi cumulativi (**l'indice di sintesi è solitamente 2:1** → italiano *bell-o*, dal latino si è persa la distinzione formale tra il morfema lessicale da quello flessionale, i due morfemi si sono fusi). Differentemente dalle lingue agglutinanti, **i confini tra i morfemi possono non essere ben distinti per fenomeni di allomorfia e di fusione**. Sono frequenti i fenomeni di polisemia, omonimia e sinonimia di morfemi (es. gattino e imbianchino, -in- morfemi con origini differenti che casualmente hanno la stessa forma, omonimia); **la radice può subire modifiche al suo interno (apofonia)**. Le lingue indoeuropee sono generalmente flessive, come l'italiano, per il francese bisogna distinguere piano scritto e piano fonetico, mentre l'inglese è tra flessivo e isolante con indice di sintesi 1,5:1 (posizione intermedia).

- Un sottotipo di lingue flessive, sono le **lingue intreflessive**, caratterizzate dal fatto che la flessione avviene anche all'interno della radice lessicale, con morfemi che sono uguali ai transfissi → arabo.

4. **Polisintetico**, le lingue di questo tipo hanno delle *megaparole*, molto ricche e complesse, formate minimo da quattro morfemi, al cui interno ci possono essere più radici lessicali (**l'indice di sintesi è pari o superiore a 4:1**). Anche in questo tipo di lingue, si verificano **fenomeni di fusione tra morfemi** e, talvolta, sono dette **lingue incorporanti** per il fatto che, in una stessa parola, sono attestate una radice verbale e la radice nominale che le fa da oggetto diretto → groenlandese occidentale, varietà dell'eschimese *illuminii(p)puq* ‘è a casa sua’ (illu- + mi- + nii(p)- + puq). Ū

La **distinzione tra lingue analitiche e lingue** sintetiche si collega alla classificazione morfologica appena osservata: le **lingue analitiche** sciolgono il contenuto da esprimere in più parti, sono quelle utilizzate per esprimere un concetto attraverso componenti differenti; le **lingue sintetiche** sintetizzano, pongono insieme in una stessa parola più valori e significati → parte lessicale + vari tratti morfologici. Questa distinzione si può applicare anche alle strutture di una lingua → es. **l'italiano è una lingua flessiva**, anche se ci sono diversi elementi appartenenti a tipi differenti (*guidai*, rispetto a *ho guidato*, è un'unica parola sintetica che codifica in sé più tratti); isolante, come *auto civetta*; agglutinante, con cumuli di suffissi e prefissi, come *ristrutturazione*; polisintetico, come *retrocederemo*.

lingue analitiche	intermedie	lingue sintetiche
lingue isolanti	lingue flessive	lingue agglutinanti e polisintetiche

6.2.2 Tipologia sintattica

Tipologia dell'ordine dei costituenti

Il secondo criterio di classificazione tipologica delle lingue rientra nel campo della sintassi, le lingue del mondo possono essere raggruppate per tipi sintattici, considerando **l'ordine basico (non marcato) dei costituenti principali della frase** → Soggetto, Oggetto, Verbo = **S, O, V** (si possono avere fino a sei combinazioni possibili ma, in realtà, le percentuali in cui tali ordini sono attestati sono ben diverse, due combinazioni predominano sulle altre).

- **SOV (1/3 – 2/3)** → es. *turco, latino* (ordine abbastanza libero, per via dei casi)
- **SVO (poco meno rispetto a SOV)** → es. *italiano, inglese*
- **VSO (11/15%)** → es. *arabo, gallese*
- **VOS (5/10%)** → es. *lingue dell'America centrale*
- **OVS (1/5%)** → es. *lingue caraibiche*
- **OSV (1% ?)** → es. *dyirbal, altre varietà e Yoda di Star Wars*

Almeno i 2/3 delle lingue del mondo mostrano S in prima posizione, e almeno i 4/5 mostrano S prima di O (prevale la posizione del soggetto, dal punto di vista pragmatico è il tema, ciò di cui si parla. La rigidità relativa dell'ordine delle parole è inversamente proporzionale alla quantità di morfemi flessionali presenti: **meno la morfologia flessionale è presente, più è fisso l'ordine delle parole per consentire meglio l'individuazione delle diverse funzioni sintattiche**.

Il prevalere dei tipi SOV e SVO è spiegato anche attraverso due principi:

1. **Principio di precedenza**, il Soggetto, per prominenza e priorità logica, deve precedere l'Oggetto.
2. **Principio di adiacenza**, Oggetto e Verbo devono essere contigui, vicini, per la stretta relazione semantica e morfosintattica esistente tra i due costituenti (si mantiene unito tale rapporto).

L'ordine basico dei costituenti maggiori di frase correla con l'ordine di altre strutture sintattiche delle lingue, funziona per *universalis implicazionali*: **se una lingua ha A, allora ha anche B** → se una lingua con ordine SOV ha AN, allora avrà anche GN (genitivo-nome), come *fortunatus homo – pacis foedus* (questo accade anche per VSO, che ha NA e, di conseguenza, NG). **Eliminando il soggetto, altri schemi considerano solo le posizioni reciproche di V e O:**

1. **Lingue VO**, che ‘costruiscono a destra’ o postdeterminanti o ‘a testa iniziale’ → avrebbero anche NA, NG, NPoss, NRel, VAvv, AusV, preposizioni, es. *gaelico*.
2. **Lingue OV**, che ‘costruiscono a sinistra’ o predeterminanti o ‘a testa finale’ → al contrario, avrebbero AN, GN, PossN, RelN, AvvV, VAus, posposizioni.

Si tratta sempre di **tendenze statistiche prevalenti**, poiché, in ogni lingua, si constata delle *incoerenze tipologiche*, cioè di caratteristiche in controtendenza → es. l'italiano è una lingua SVO con molti tratti VO (NG, NRel, preposizioni, NA, AusPP...) ma anche caratteristiche differenti (PossN, NumN...).

Ergatività e prominenza topicale

I valori di tipo propriamente sintattico possono avere differenti organizzazioni, ci sono due sistemi principali:

Sistema ergativo–assolutivo, l'*ergativo* è il caso usato per marcare il soggetto di un verbo transitivo (colui che fa, dal punto di vista semantico l'*agente*), mentre l'*assolutivo* codifica il soggetto di un verbo intransitivo o l'oggetto diretto di un transitivo > **importante è che il soggetto di un verbo transitivo sia marcato differentemente da un oggetto diretto.**

Sistema nominativo–accusativo, il caso *nominativo* codifica il soggetto di un verbo transitivo o intransitivo, mentre l'*accusativo* codifica esclusivamente il complemento oggetto diretto di verbi transitivi → es. in latino, *Lupus dormit* (nominativo+intransitivo), *Lupus agnum videt* (nominativo+accusativo+transitivo). **I due casi non possono non occorrere insieme**, gli elementi che possono stare insieme in una frase sono soggetto e oggetto diretto, non si genera ambiguità e confusione, anche se la forma è la stessa. Le lingue senza casi hanno schematizzazioni e fissano il valore delle parole ad una funzione sintattica, secondo cui il significato cambia.

La **prominenza topicale** è un altro parametro considerato in tipologia, (**a**) alcune lingue ordinano i costituenti nella frase esclusivamente in base alla loro funzione sintattica, (**b**) altre in base alle funzioni pragmatico-informative, (**c**) altre ancora sulla base di entrambi i tipi di funzione:

(a) lingue ‘subject-prominent’ → es. *lingue europee occidentali*

(b) lingue ‘topic-prominent’ → es. *cinese* (Quell’albero ha le foglie grandi):

T(ema)		R(ema)	
<i>nèi-ke</i>	<i>shù</i>	<i>yèzi</i>	<i>dà</i>
‘quello’	‘albero’	‘foglia’	‘grande’
T	R	T	R

(c) lingue sia ‘subject-prominent’ sia ‘topic-prominent’ → es. *giapponese* (A scuola, io ero molto impegnato):

<i>gakkoo</i>	<i>wa boku</i>	<i>ga</i>	<i>isogasi-</i>	<i>kat-ta</i>
‘scuola’	TOP. ‘io.maschio’	SOGG.	‘impegnato’	VB.PASS.

Capitolo VII – Mutamento e variazione nelle lingue

7.1 La lingua lungo l'asse del tempo

7.1.1 Il mutamento linguistico

La **variazione** è una caratteristica fondamentale delle lingue, che sono in movimento continuo, hanno molte sfaccettature e possono essere considerate sia sul piano sincronico sia sul piano diacronico. Il termine **variazione** viene utilizzato per indicare una varietà linguistica a livello sincronico, il termine **mutamento** per una varietà considerata nel tempo, nella diacronia (glottologia). Il mutamento linguistico, più lento dei mutamenti socio-culturali, si verifica nello spazio di più di una generazione, possono cambiare le strutture sotto diversi punti di vista –fonologico, morfologico...

Quando si vuole studiare l'evoluzione di una lingua, bisogna confrontare stadi sufficientemente distanti → passando da uno stadio all'altro, il cambiamento è talmente forte che lo stato precedente della lingua è percepito come una lingua diversa, il parlante non è più in grado di comprenderlo, es. *l'italiano e le lingue romanze rispetto al latino*.

La nascita delle lingue romanze è un fenomeno graduale che si origina nelle varietà di latino parlato nei primi secoli dopo Cristo e prosegue durante l'Alto Medioevo → le prime attestazioni dei vari volgari, cioè della lingua parlata dal popolo, si hanno tra X e XI secolo, es. *il Placito Capuano del 960*, il documento che attesta una prima varietà italiana.

Il **meccanismo del mutamento** ha diverse fasi di sviluppo: (a) introduzione di un'innovazione nell'uso linguistico dei parlanti, (b) diffusione dell'innovazione ed eventuale coesistenza dell'elemento nuovo con quello ad esso **presistente**, (c) affermarsi e consolidarsi dell'innovazione nel sistema con conseguente scomparsa dell'elemento eventualmente sostituito. **Cause e fattori del mutamento sono molteplici, sia interni sia esterni a una lingua.**

Il mutamento può consistere anche nella **morte di una lingua** ma, quando una lingua scompare, non è detto che non lasci traccia → es. *diffusione del latino nelle aree dell'Impero Romano dove erano parlate altre lingue*, come quelle celtiche che sono scomparse, lasciando qualche traccia (presenza di vocali anteriori arrotondate /y/ [tyt] ‘tutto’ nei dialetti dell'Italia del Nord-Ovest, come nel francese, per influsso del celtico) oppure (assimilazione -nd- > -nn- nell'Italia Centro-Meridionale, proveniente dal sostrato osco) = **fenomeni di sostrato** (fattore esterno). Il termine **sostrato**, nello studio del contatto fra lingue, si impiega per indicare in generale l'influenza di una lingua precedente [soggiacente] sulla lingua successiva nella comunità parlante (la lingua inferiore su cui si è sovrapposta la lingua dei dominatori). Tra i fattori esterni c'è un forte influsso culturale, le guerre, gli eventi naturali, le migrazioni di popolo che possono portare importanti cambiamenti → es. *l'inglese nel campo dell'informatica o dell'economia*.

Tra i fattori interni, invece, ci sono **una tendenza del sistema a regolarizzarsi**, ad acquistare coerenza e simmetria, ottimizzare le strutture (economia linguistica) e delle operazioni inconsce da parte dei parlanti volte alla **semplificazione delle strutture linguistiche**. Secondo vari studiosi, i singoli mutamenti interni in un sistema linguistico seguono un percorso coerente in una specifica direzione → Sapir ha denominato la direzione tendenziale del mutamento **drift** ‘deriva’.

7.1.2 Fenomeni del mutamento

Sono molti e di carattere eterogeneo, riguardano qualunque livello della lingua, dal fonetico al pragmatico (quello che si può vedere in sincronia, si può verificare anche in diacronia) → es. *tennico per tecnico, uso delle frecce ed etimo*.

Diversi sono i fenomeni di **mutamento fonetico**:

1. **Assimilazione**, due foni articolatoriamente diversi nel corpo della parola tendono ad essere simili o uguali con l'acquisizione da parte di uno dei due foni di uno o più tratti comuni con l'altro fono → *nessi consonantici*.
 - a. **Assimilazione regressiva** → latino *factum, scripsi* > italiano *fatto, scrissi*.
 - b. **Assimilazione progressiva** → italiano *quando, mondo* > dialetti meridionali ‘*quanno*’ ‘*monno*’; inglese *want to* > inglese americano *wanna*; **palatalizzazione** delle consonanti velari davanti a vocale anteriore, es. latino *centum* ‘cento’ > italiano *cento* [‘ʃento].
 - c. **Metafonia/metafonesi** → assimilazione tra suoni non contigui, si tratta della modificazione del timbro di una vocale interna per effetto della vocale finale, es. latino *nigru(m)* > napoletano [‘nirə], *nigram* > napoletano [‘nera]; es. inglese *foot* ‘piede’ – *feet* ‘piedi’ morfema sostitutivo <oo> – <ee> singolare e plurale > in realtà sono il processo di metafonesi del VII secolo d.C., **fotiz*>*foot*>*feet*.
 - d. **Armonia vocalica** → in *turco*, la vocale della radice lessicale influenza il timbro delle vocali dei suffissi, es. *eller* ‘mani *el-ler* rispetto a *kitaplar* ‘libri’ *kitap-lar*.
2. **Dissimilazione**, due foni simili o uguali non contigui in una parola diventano diversi es. italiano *veleno* < latino *venenu(m)*, albergo < gotico **haribergo*.

3. **Altri fenomeni**, frequenti nel passaggio dal latino alle lingue romanze.
- Metatesi** → spostamento nell'ordine dei foni di una parola, es. latino *fabula(m)* > latino volgare **flaba* > italiano *fiaba*.
 - Soppressione o caduta di foni.**
 - Caduta di vocali:**
 - aferesi**, in posizione iniziale, es. latino *apotheca(m)* > italiano *bottega* (a questo processo, si deve la formazione dell'articolo da (*il*)*lum* > lo, (*il*)*lam* > la).
 - sincope**, in posizione interna, es. latino *domina(m)* > italiano *donna*.
 - apocope**, in posizione finale, es. latino *civitatem* > **civitate* > **cittade* > italiano *città*.
 - Caduta di consonanti**, semplificazione di nessi consonantici complessi dal punto di vista articolatorio, es. latino *obstaculu(m)* > italiano *ostacolo*.
 - Inserzione o aggiunta di foni.**
 - Epentesi** → nel corso di una parola, es. latino *baptismum* > italiano *battesimo*.
 - Protesi** → all'inizio di una parola es. latino *statu(m)* > spagnolo *estado* ‘stato’.
 - Epitesi** → alla fine di una parola, es. latino *cor* > italiano *cuore*.

n.b. l'asterisco svolge una funzione particolare: in diacronia, forma ricostruita non attestata, in sincronia, agrammaticale.

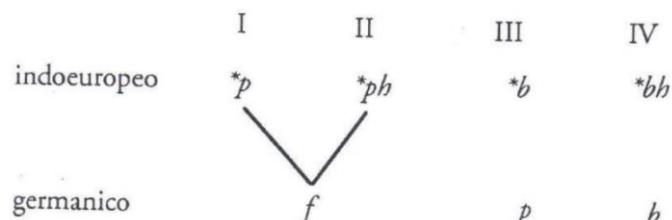
Le **leggi fonetiche** sono molto importanti in linguistica storica, si tratta di mutamenti fonetici regolari, sistematici che nell'evoluzione delle lingue toccano intere serie di parole → es. *rotazioni consonantiche germaniche, legge di Grimm*.

Altrettanto diversi sono i fenomeni a livello di **mutamento fonologico**:

- Fonologizzazione**, allofono di un fonema > fonema → es. (1) le affricate prepalatali dell'italiano non esistevano in latino, provengono da allofoni delle velari latine con intacco palatale, (2) in inglese antico, il fonema /f/ aveva come allofoni [f] e [v], in contesto sonoro, per cui non era un fonema, solo dopo, nella diacronia, è stato introdotto per distinguere diversi lessemi, come *fine* e *vine*.
- Defonologizzazione**, come un allofono può diventare un fonema, può accadere il contrario, cioè che i fonemi perdono il loro valore distintivo e diventano allofoni di un altro fonema, spesso ha come conseguenza una fusione di fonemi → es. (1) la durata di una vocale è un tratto distintivo in latino (latino *malum* = male se ā, mela se ā), ma non in italiano, in generale nelle lingue romanze sono confluiti in un unico fonema quelli che erano due fonemi distinti, (2) la Ī e la Ė toniche latine sono diventate /e/ nella maggior parte dei casi).
- Perdita di fonemi**, un fonema scompare del tutto → es. (1) la fricativa laringale sorda del latino *habere* dove /h/ è scomparsa nella pronuncia in italiano, rimanendo solo a livello grafico, (2) le lingue celtiche hanno perso la /p/ dell'indoeuropeo, latino *porcus* rispetto all'irlandese antico *orc*.

Tutti i fenomeni considerati possono determinare il mutamento dell'inventario fonematico di una lingua. I mutamenti fonetici-fonologici prevedono anche dei **mutamenti a catena**, che coinvolgono intere serie di foni o fonemi, come le **rotazioni consonantiche**:

Prima rotazione consonantica (legge di Grimm), dall'indoeuropeo ricostruito al protogermanico, comparando quindi le forme analoghe delle lingue figlie → occlusive sordi > fricative sordi, occlusive sonore > occlusive sordi, occlusive sonore aspirate > occlusive (o fricative) sonore, es. gotico *brobar* con indoeuropeo **bhrater*, latino *edo* ‘mangio’ con inglese *eat* ‘mangiare’.



Seconda rotazione consonantica, in antico alto tedesco > tedesco, ha coinvolto solo in parte il neerlandese:

(!) **Occlusive sordi > affricate in posizione iniziale di parola o postconsonantica** → es. tedesco *zehn* e inglese *ten*, *Herz* e *Heart*; **fricative in posizione postvocalica** → es. tedesco *wasser* e inglese *water*.

Fricative sonore diventate occlusive sonore > sorde → es. tedesco *gott* e inglese *god*.

Fricativa dentale sorda > occlusiva sonora → es. tedesco *bruder* e inglese *brother*.

A livello di **mutamento morfologico**, i fenomeni sono piuttosto vari:

1. **Scomparsa di categorie o tratti morfologici** → es. dal latino all’italiano, si registra la *scomparsa della categoria flessionale del caso* – che rimane solo in stato relittuale – e *del genere neutro*.
2. **Nascita di nuove categorie e tratti** → es. il *condizionale* in italiano.
3. **Analogia**, si tratta di un principio *regolarizzatore*, uniformante, che tende ad eliminare le eccezioni ed è l’estensione di forme più frequenti e normali a contesti in cui esse non sono appropriate → es. (1) in latino, l’infinito del verbo *volo* ‘voglio’ è *velle*, in italiano il verbo *volere* è frutto di un processo analogico che regolarizza la forma latina attribuendole la desinenza -ere (ipotesi di processo, *habui* : *habere* = *volui* : *volere*); (2) *suono*, *suonate* (e non **sonate*) con mutamento analogico, rispetto a *muori*, *morite*, senza mutamento analogico; (3) il superlativo dell’italiano *nuovo* è *nuovissimo* (e non **novissimo*).
4. **Rianalisi**, reinterpretazione delle unità sintagmatiche, analizzare nuovamente ma in modo nuovo, attribuendo funzioni differenti a una sequenza di parole → es. formazione del passato prossimo nelle lingue romanze, *habeo epistulam scriptam*, in cui *scriptam* è modificatore di *epistulam* e non di *habeo*, in italiano (a) ho gli occhi aperti rispetto a (b) ho aperto gli occhi. Il costrutto è stato poi rianalizzato come un verbo complesso con valore di tempo passato che regge un complemento oggetto *habeo scriptum* (ho scritto, SV) *epistulam*, per cui il verbo avere perde il suo significato pieno e diventa ausiliare.
5. **Grammaticalizzazione**, è il processo per il quale un elemento del lessico perde il suo valore semantico lessicale e viene assorbito dalla grammatica come parola funzionale o come morfema → es. suffisso derivazionale per formare gli avverbi -mente < latino *mens*, *mentis* ‘spirito, disposizione intellettuale’ che ricorreva in una serie di complementi di modo in ablativo semplice, come *sana mente* ‘con spirito sano’; latino *casa(m)* > francese *chez* ‘presso’.

A livello di **mutamento sintattico** – che spesso coincide con un mutamento tipologico – i fenomeni più rilevanti riguardano l’ordine dei costituenti della frase → es. passaggio dall’ordine basico del latino di tipo SOV (di cui restano tracce in italiano antico) a quello delle lingue romanze **SVO**.

Il **mutamento semantico** è percepibile anche dai parlanti in uno stadio linguistico, senza che debbano passare due o più generazioni, poiché il lessico è lo strato più permeabile agli influssi esterni.

- **Arricchimento del lessico**, grazie all’entrata di nuove unità del lessico (*neologismi*) con **materiali interni alla lingua** (processi morfologici), come *buonismo* e *buonista*, e con **materiali alloglotti**, di altre lingue, in cui si distinguono: **prestiti**, significante e significato alloglotti con eventuali adattamenti di vario genere (**adattati**, lanzichenecco < dal tedesco *Landsknecht* ‘servo del paese’ oppure **non adattati**, come *computer*, *Internet*, *chat* oppure **termini acclimatati**, quelli che si sono integrati talmente bene da aver assunto suffissi tipici, come *chattare*); **calchi**, lessema straniero reso con materiale indigeno, sono segni motivati, cioè trasparenti sia morfologicamente sia semanticamente (*pellerossa*, *grattacieli* < inglese *redskin*, *skyscraper*).
- **Perdita di lessemi**, si perdono delle parole che creavano conflitto → es. latino *os* ‘bocca’ (in conflitto con *osso*), *puella* ‘fanciulla’.
- **Cambiamenti nelle associazioni tra significanti e significati, basati su differenti tipi di processi**, per cui un significante già esistente acquisisce un nuovo significato (polisemia), oppure un significato già esistente acquisisce un nuovo significante.

a. **Somiglianza tra i sensi (metafora)**

latino *testa* ‘guscio di tartaruga’ > contenitore tra cui vaso ‘vaso di terracotta’ > italiano *testa* ‘capo’. tedesco *kopf* ‘testa’ < latino *cuppa* ‘coppa’. italiano antico *gentile* ‘nobile’ > italiano ‘gentile, cortese’. inglese *mouse* ‘topo’ e ‘dispositivo del computer’.

b. **Contiguità tra i sensi (metonimia)**

latino penna ‘piuma d’uccello’ > ‘strumento per scrivere’ (materiale per lo strumento). **contiguità materiale dei referenti**, latino *bucca* ‘guancia’ > italiano *bocca*, francese *bouche*, spagnolo, portoghese e catalano *boca* ‘bocca’.

di pars pro todo, latino *visus* ‘vista’ > italiano *viso* ‘volto, faccia’; **moneta**, nella Roma antica ‘zecca’, sita presso il tempio di Iuno Moneta ‘Giunone consigliera’ > ‘conio’ > ‘moneta coniata’ > oggi ‘denaro’.

c. **Paraetimologia o etimologia popolare**, risemantizzazione di una parola, con alla base una reinterpretazione del suo significante – oggetto di alterazione – e significato, finalizzata a renderla più trasparente → es. latino *cubare* ‘giacere’ > italiano *covare* ‘stare accovacciato sulle uova’.

→ **Cambiamenti nell'estensione dell'area semantica di una parola, il suo ambito di impiego**

a. **Estensioni o generalizzazioni**

latino *domina(m)* ‘signora, padrona di casa’ > italiano *donna* ‘donna’.

latino *panarium* ‘cesta per il pane’ > italiano *paniere* ‘cesta di vimini’.
latino *egregius* ‘capo di bestiame’ > italiano *egregio* ‘eccellente’.

b. **Restringimenti o specializzazioni**

latino *domus* ‘casa’ > italiano *duomo* ‘casa del signore’ > ‘cattedrale’.
inglese antico *mete* ‘cibo’ > *meat* ‘carne commestibile’.

Cambiamenti connotativi e valutativi → es. **miglioramento**, in inglese antico *knight* ‘ragazzo, servo’ > ‘nobile, cavaliere’; **peggiорamento**, in latino tardo *villanus* ‘abitante della fattoria’ > italiano antico ‘contadino’ > italiano moderno ‘zotico’.

c. **Mutamenti per tabuizzazione (< polinesiano *tabu*)**

es. *donnola* per la *Mustela nivalis* (**eufemismo**, denominazione accattivante).

→ **Mutamenti anche nei campi semantici** → es. campo dei colori dal latino all’italiano.

→ **Mutamenti anche nella pragmatica** → es. *allocutivi, tu* (cortesi) rispetto a *voi/lei* (formalità).

7.2 La variazione sincronica

La variazione linguistica si osserva anche in sincronia, in un singolo stadio temporale, in quanto le lingue variano soprattutto per essere funzionali ai vari bisogni comunicativi e sociali.

7.2.1 Varietà di lingua e variabili sociolinguistiche

La **sociolinguistica** è il settore della linguistica che studia la variazione interna di una lingua, mettendo in correlazione la lingua con la società e con gli usi linguistici delle persone.

Con il termine **varietà linguistica**, si indica un insieme di forme linguistiche che, ai vari livelli di analisi, abbiano la stessa o analoga distribuzione sociale, cioè che cooccorrano – tendano a presentarsi insieme – in concomitanza con certe caratteristiche della società, dei suoi membri e delle situazioni in cui questi si trovano ad agire = **forme congruenti**. C’è la necessità di considerare sia aspetti prettamente linguistici sia sociali → es. **congruente**, *Mi scusi, mi può passare un tovagliolo*; **non congruente**, *Mi scusi, passami un tovagliolo!* → linguaggio degli SMS, linguaggio giuridico, delle pubblicità, racconto di un parlante semicolto, varietà diatopiche...

In prospettiva sociolinguistica, la lingua deve essere considerata come **un insieme di varietà**, che viene individuata attraverso la considerazione delle **variabili sociolinguistiche** – ogni insieme di modi alternativi di dire la stessa cosa, di realizzazioni diverse di un’unità o entità del sistema linguistico, in cui le realizzazioni diverse abbiano pertinenza sociale o siano in correlazione con qualche fatto extralinguistico (**tutte le possibili realizzazioni di un elemento linguistico**).

Per **variante** si intende ogni valore che può assumere una variabile, cioè ognuna delle realizzazioni alternative di quell’unità o entità del sistema:

(1) **Livello fonetico o fonologico** → variabile (rr), la vibrante alveolare intervocalica geminata dell’italiano standard è realizzata *scempia* nell’italiano dei giovani di Roma, es. ‘birra’ e ‘birra’, [rr] e [r] sono due varianti della variabile (rr).

(2) **Livello morfologico** → la forma del pronomine clitico di terza persona obliquo (dativo), le varianti esistenti sono *gli/le/ci* (in varietà non colte dell’italiano).

(3) **Livello morfosintattico** → la realizzazione della negazione francese *ne ... pas*, con la variante non standard costituita dal solo *pas*; **Livello sintattico** → es. *che* sovraesteso.

(4) **Livello lessicale** → es. *padre* rispetto a *papà* è più formale, *babbo* si differenzia da questo per la regione geografica.

In prospettiva linguistica, una varietà di lingua è costituita da un insieme di varianti tra loro solidali, congruenti.

7.2.2 Dimensioni di variazione (sincronica)

(1) **Diatopia > variazione diatopica**, che consiste nella variazione nello spazio geografico. È molto rilevante in italiano, nella fonetica e nel lessico, le varietà diatopiche dell’italiano sono **gli italiani regionali**.

→ es. **di fonetica**, in Toscana, c’è una differente pronuncia delle fricative sorde, occlusive sorde e dell’affricata prepalatale sonora in posizione intervocalica.

→ es. **di lessico**, ci sono numerosi **geosinonimi**, termini usati in differenti regioni d’Italia che si riferiscono alla stessa entità, come *anguria – cocomero – melone d’acqua*; frequenti sono i **regionalismi semanticci**, significati particolari assunti da un lesema in una particolare area, come *salire* in Campania, che ha valore transitivo ‘portare su’.

→ es. di morfologia, il suffisso -aro a Roma, rispetto ad -aio, per le professioni, *benzinaro*.

→ es. di sintassi, l'accusativo preposizionale nelle varietà dell'italiano meridionale, dove l'oggetto animato di un verbo transitivo è introdotto dalla preposizione -a, *Hai visto a Maria?* La varietà diatopica può riguardare anche la varietà di una lingua parlata come lingua nazionale in paesi diversi (Standard British English e General American, es. film / movie).

(2) **Diastratia > variazione diastratica**, che consiste nella variazione nello spazio sociale (classi o strati sociali e gruppi di parlanti). Coinvolge differenti livelli linguistici e può correlare con altri tipi di variazione (diatopica e diastratica, tipica di un'area spaziale degli strati sociali più bassi, oppure diafasica in contesti informali).

→ es. di fonetica, la pronuncia dialettale che compare soprattutto nei parlanti con scarso grado di istruzione, come *bira* sta per *birra* a Roma.

→ es. di morfologia, il clitico *ci* e forme basate su processi analogici ma scorrette, come *dissimo* per *dicemmo*, *faciuto* per *fatto* (regolarizzazioni che annullano apparenti anomalie dello standard).

→ es. di sintassi, costrutti di periodo ipotetico con doppio condizionale o doppio congiuntivo.

→ es. di lessico, **malapropismi**, deformazioni di parole difficili per renderle simili a parole più note, come *febbrite* per *febrite*, e **semplificazioni con accorciamento**, *la spiega* per *spiegazione*. Sono caratteristiche che si collocano in un'area diastraticamente bassa, dipendono da una cattiva padronanza della lingua standard da parte di parlanti non colti o semicolti. **L'insieme di queste varietà è stato chiamato italiano popolare**.

(3) **Diafasia > variazione diafasica**, che consiste nella variazione attraverso le diverse situazioni comunicative. Parte dei fenomeni che contraddistinguono la variazione diastratica caratterizzano anche quella diafasica, con un'asse che va dall'alto verso il basso. Al suo interno, si teorizzano due sottodimensioni parallele, ma indipendenti:

→ **l'asse dei registri**, varietà diafasiche dipendenti dal carattere formale o informale della situazione comunicativa e del tipo di relazione tra parlante e interlocutore (**situazioni formali** = produzione linguistica accurata e sorvegliata, registro alto con termini aulici, letterari e rari; **situazioni informali** = produzione linguistica meno controllata, più spontanea, registro basso con ipoarticolazione (fonetica), accorciamenti di parole, come *tele* (morfologia), allocutivi (morphosintassi), coppie di termini che si differenziano per il registro d'uso, come *andare/recarsi* (lessico)).

→ **l'asse dei sottocodici (o linguaggi settoriali/specialistici)**, varietà diafasiche dipendenti dall'argomento di cui si parla o si scrive e dalla sfera dei contenuti e attività a cui si fa riferimento, frequenti sono i termini tecnici o scientifici di quel settore, noti come **tecnicismi** (sottocodice della linguistica, della medicina, dell'economia e della finanza...).

La selezione e l'uso di registri e sottocodici dipende dalla situazione in cui il parlante si trova.

(4) **Diamesia > variazione diamesica**, che consiste nella variazione attraverso il mezzo o canale di comunicazione, per cui l'opposizione fondamentale tra orale rispetto a scritto. Vari tratti sono in comune con la variazione diafasica, poiché la lingua tipicamente parlata coincide solitamente con il registro informale, mentre la lingua tipicamente scritta con quello formale, nonostante ci siano campi di interferenza, con SMS e blog. Due sottodimensioni fra loro connesse:

→ **carattere fisico del mezzo o canale**, fonico opposto a grafico.

→ **caratteristiche strutturali di elaborazione interna del messaggio**, parlato opposto a scritto

L'architettura di una lingua è l'insieme delle varietà di lingua lungo cui si articola una lingua storico-naturale in un dato periodo temporale e della loro collocazione lungo i diversi assi di variazione.

7.2.3 Repertori linguistici

Il **repertorio linguistico** è l'insieme di varietà di lingue presenti presso una certa comunità sociale. La varietà può essere di una stessa lingua (*repertorio monolingue*) o di lingue differenti (*repertori bilingui o multilingui*), la situazione più frequente a livello di stato o nazione). Ancora a livello di stato o nazione, il repertorio prevede una **varietà (lingua) standard** contrapposta a dei **dialetti**.



La **lingua standard** è la lingua codificata, regolata da norme prescrittive, con repertorio di manuali di riferimento e di testi esemplari, spesso con una tradizione letteraria prestigiosa e di lunga data; è tendenzialmente unitaria, insegnata a scuola come lingua ‘modello’ ed è considerata ‘buona’ e ‘corretta’. I **dialetti** sono le varietà di lingua prevalentemente di uso orale, usate da un minor numero di parlanti rispetto alla lingua standard e parlate su un’area più ridotta e specifica, sono poco codificate ed espressione della cultura e delle realtà locali. Il concetto di partenza di dialetto non è univoco, designa due situazioni differenti:

- **sistemi linguistici strettamente imparentati con la lingua standard**, ma provvisti di una loro struttura e storia autonoma (es. dialetti italo-romanzi = lingue sorelle dell’italiano).
- **varietà risultanti dalla diversificazione su base territoriale di una certa lingua dopo che questa si è diffusa in un paese** (es. dialetti inglesi d’America).

Possono far parte di un repertorio anche le **lingue di minoranza**, quelle varietà di lingue parlate dalle *minoranze linguistiche* e che non sono imparentate con la lingua standard, rappresentanti una cultura e una tradizione etnica diverse da quelle dominanti in un paese (es. in Italia, le comunità tedesca, francofona e slovena, ma anche il cinese, il rumeno...). A livello di uso, **in un repertorio plurilingue**, le varietà compresenti hanno una differenziazione a livello funzionale, raramente sono sullo stesso piano (una lingua di prestigio viene riconosciuta come accettabile).

Il **bilinguismo** indica la compresenza di più varietà linguistiche non differenziate né funzionalmente né socialmente, cioè che un individuo padroneggia le varietà allo stesso modo, con lo stesso prestigio, e sono intercambiabili negli stessi contesti situazionali (in senso lato, generico, indica la compresenza in un repertorio di due lingue).

In una situazione di bilinguismo, la **diglossia (duplicità di lingua)** indica che due lingue coprono ambiti e ruoli socialmente differenziati, con una netta compartimentazione degli ambiti e distribuzione complementare (non ci sono zone di sovrapposizione, es. una varietà alta, insegnata a scuola, formale, e una varietà bassa, usata in contesti informali, come nella Svizzera tedesca, *Hochdeutsch e il dialetto svizzero tedesco*).

La **dilalìa (duplicità conversazionale)** è il termine usato per indicare due varietà proprie di ambiti differenti, la cui varietà B è usata solo nel parlato informale, mentre la varietà A – propria degli usi ufficiali, scritti e insegnata a scuola – è usata anche nel parlato quotidiano, ed è la lingua predominante della socializzazione primaria (es. italiano standard e dialetti).

L’**idioletto** è la lingua propria di un individuo, la **lingua individuale** che si basa sulle sue conoscenze.

7.2.4 Il contatto linguistico

Il contatto tra lingue diverse, con sovrapposizione e/o combinazione di codici, determina fenomeni e conseguenze:

L’**interferenza** è la manifestazione del contatto tra lingue, ed è il termine usato per indicare una gamma di fenomeni riguardanti l’influenza e l’azione che un sistema linguistico può avere su un altro. C’è una **lingua modello** dalla quale si diffondono un determinato elemento e la **lingua replica** accoglie questo lessema, si tratta di un fenomeno che può riguardare tutti i livelli linguistici ed è evidente nei parlanti bilingue (una delle due varietà può influire sull’altra → es. giovane immigrato nella Svizzera tedesca dirà *venerdì su sabato*, per indicare ‘la notte tra venerdì e sabato’ = calco dal tedesco).

Il **prestito** indica l’introduzione in una data lingua, con modalità differenti, di un elemento straniero, che più apparteneva ai vari livelli linguistici, anche se quando si parla di prestito si fa riferimento prevalentemente al lessico. Non implica il bilinguismo e può essere un influsso culturale > il lessico è un insieme composito di elementi di tradizione indigena e di **forestierismi**, cioè lessemi provenienti da altre lingue → numerosi esempi in italiano, come *albicocca, algebra, carciofo, caraffa, sceriffo, zucchero* dall’arabo; *bisturi, dama, escursione* dal francese; *albergo, baruffa, fiasco* dal tedesco e una grande quantità di prestiti dall’inglese. **I prestiti subiscono quasi sempre un adattamento, prevalentemente nella fonetica, ma anche nella morfologia e nel significato.**

Il **calco** è un termine che deriva da una lingua modello e che nella lingua replica viene tradotto con materiale indigeno (si riceve il significato, ma non il significante) → es. dall’inglese *redskin* all’italiano *pellerossa* = **calcolo strutturale**; un termine che esiste già in una lingua acquista una nuova accezione, per influsso di un termine alloglotto formalmente corrispondente → es. *realizzare* ‘portare a termine’ ‘comprendere’ < inglese *to realize* ‘accorgersi’ = **calco semantico**.

Sia i prestiti sia i calchi entrano a far parte del sistema – della langue – mentre ci sono altri fenomeni che si manifestano negli atti linguistici concreti. La **commutazione di codice (code-switching)** è tipico dei parlanti bilingui e **consiste nell’uso alternato di due lingue diverse (codici) nella stessa interazione comunicativa** da parte di uno stesso parlante. Più avvenire in concomitanza con aspetti pragmatici e contestuali rilevanti, oppure essere del tutto svincolata da essi (**può avvenire in due varietà qualunque di un dato repertorio, anche tra lingua e dialetto**).



Compendio di Sintassi Italiana Riassunto

scienze della comunicazione per i media e istituzioni (Università degli Studi di Palermo)

LINGUISTICA GENERALE

E' una disciplina che fa riferimento a **dati** che spiegano determinati comportamenti linguistici.

1. LA SINTASSI (dal CAP. 1 al CAP. 4)

In latino "composizione", rappresenta il **sistema di composizione** del parlato umano tramite un **nesso di relazioni**.

Proposizione = insieme sintattico dotato di significante e significato (frase).

Quali sono i fenomeni che permettono alla sintassi di manifestarsi?

1. **ORDINAMENTI** = devono essere **sequenziali** (devono seguire un ordine) per poter organizzare al meglio la sintassi. Il modo in cui ordiniamo gli elementi all'interno di una frase (proposizione) è un fenomeno sintattico. Infatti, il significato non è dato dalle parole in sé, bensì da come queste sono posizionate e ordinate. **Es.** con la adeguata cura / la con adeguata cura (frase priva di significato).
2. **FORME** = variazioni morfologiche della forma, si parla di **morfosintassi**. La lingua italiana ha tantissime forme che sono determinate dalle varie combinazioni sintattiche, dalle funzioni che svolgono nell'insieme (all'interno della proposizione). **Es.** Teo ha aggiunto TE -> non può essere sostituito da TU in quanto si andrebbe incontro ad una forma errata.
3. **CONCORDANZE** = sono delle **condivisioni** all'interno di una proposizione (di genere e numero) che ci permettono di capire se ci sono relazioni fra gli elementi. **Es.** I bambini **ridono** -> il verbo e il soggetto sono accordati; Ho conosciuto una pilota molto spericolata = concordanza tra soggetto e predicato e tra complemento oggetto e attributo.

La sintassi determina quindi:

- I rapporti d'**ordine** degli elementi (parole) all'interno dei nessi;
- Gli elementi dal punto di vista **formale**;
- I fenomeni di **concordanza**.

ORGANIZZAZIONE SINTATTICA

La sintassi è formata da **COSTITUENTI** che si rivelano attraverso **prove di segmentazione** di sequenze e **commutazione** (sostituzione) degli elementi segmentati con altri equivalenti dal punto di vista combinatorio.

PROVE DI SEGMENTAZIONE = tagliare le sequenze in parti.

PROVE DI COMMUTAZIONE = inserire all'interno del discorso (del nesso) parole diverse e vedere se ci stanno (se il significato rimane il medesimo o se la proposizione perde di significato).

ANALISI DEI COSTITUENTI IMMEDIATI (Bloomfield)

COSTITUENTI DI RANGO MASSIMO = proposizione per intero che può essere segmentata nei suoi **costituenti immediati**.

Es. La moto dei vigili supera l'auto della polizia (costituente di rango massimo) → La moto dei vigili | supera l'auto della polizia (costituenti immediati: messi insieme danno vita all'intera frase);

COSTITUENTI IMMEDIATI = sono commutabili con un costituente dello stesso rango, ma composto da elementi (parole) differenti. **Es.** La moto dei vigili → La bici del postino = costituenti con i medesimi contesti di ricorrenza, si dice, hanno **distribuzione equivalente**.

COSTITUENTI MEDIATI = una volta individuati i costituenti immediati, si passa a quelli **MEDIATI**. **Es.** La moto | dei vigili.

Es. Il ragazzo di Maria | mente **spudoratamente**.

Il ragazzo spudoratamente di Maria | mente.

Non si possono rompere i costituenti, altrimenti la frase sarebbe priva di senso.

Questo tipo di analisi ci permette di trovare le ambiguità:

- **AMBIGUITA' LESSICALE** = legata alle parole;

Es. L'impresa edificò la sala.

L'impresa in questione può essere sia un'azienda che un atto compiuto da qualcuno e la sala, oltre ad essere un edificio, può riferirsi anche a coloro che stanno all'interno.

- **AMBIGUITA' SINTATTICA** = legata alla struttura;

Es. L'insegnante e la madre di Lia erano presenti.

L'insegnante e la madre sono entrambi connessi a Lia?

REGGENZA

I nessi sintattici sono sistemi di relazioni. I termini di queste relazioni sono manifestati dalle forme e dalle interpretazioni.

COSTITUENZA e REGGENZA sono proprietà di queste relazioni.

La reggenza consiste nel fatto che quando si mettono insieme vari elementi, alcuni reggono da soli mentre altri vengono retti.

Es. Bambini solo accompagnati → la presenza di un bambino implica quella di un adulto.

Es. Sotto il tavolo → sotto = reggente (elemento funzionale che permette al tavolo di essere presente all'interno della frase).

Ma il soggetto chi lo regge?

Il soggetto viene retto dalla categoria verbale finita, se la categoria è infinita non regge il soggetto.

Es. Gianni **cerca**.

Gianni **cercare** = soggetto non retto.

FUNZIONE SINTATTICA

Insieme dei rapporti manifestati da ogni elemento, con altri elementi e con tutto il nesso. Noi possiamo capire i sistemi in funzione delle relazioni che si intrattengono all'interno di essi: **ogni elemento ricorre a un nesso e manifesta la sua funzione sintattica.**

Come considera i nessi la prospettiva funzionale?

Li considera come processi e operazioni e li suddivide in:

- **OPERATORE:**

- Determina la funzione;
- Pone le condizioni per l'elaborazione della funzione;
- Permette la relazione fra sé stesso e un operando e fra 2 operandi;
- Generalmente è il predicato (nucleo del nesso; quando inizia un'operazione autorizza gli argomenti a fare parte del discorso = legittimazione).

- **OPERANDO:**

- Mette in pratica la funzione;
- Colui che partecipa alla funzione;
- Generalmente è l'argomento.

N.B. FUNZIONE COME RELAZIONE E NON COME USO.

Es. Gianni saluta l'avvocato → 2 persone compresenti (Gianni e l'avvocato).

Gianni fa l'avvocato.

Le parti del discorso sono le medesime, la differenza è che nel primo caso l'operatore (predicato) è "saluta", nel secondo è "l'avvocato".

La funzione di operatore viene quindi riempita da varie categorie del discorso (non è detto che l'operatore sia necessariamente il predicato).

N.B. NON CI PUO' ESSERE NESSUN ELEMENTO ALL'INTERNO DI UN COSTRUTTO SINTATTICO CHE NON SIA LEGITTIMATO DALL'OPERATORE/ PREDICATO (operatore, predicato e ausiliare legittimano la funzione).

2. IL PREDICATO (CAP. 5)

Quando la funzione predicativa è manifestata da un verbo (es. L'Italia ripudia la guerra) si parla di **PREDICATO VERBALE** della proposizione.

Il verbo concorda per persona e numero.

Quali sono le proprietà del predicato verbale?

1. **TEMPO GRAMMATICALE** = rapporto tra quanto la proposizione esprime e il punto di riferimento temporale.

Es. L'Italia ripudia la guerra; L'Italia ripudiò la guerra.

2. **ASPETTO** = rapporto tra ciò che la proposizione esprime e il punto di vista sotto il quale chi si esprime lo considera (oppone durata-non durata, compiutezza-non compiutezza).

Es. Ada studiava fisica; Ada studiò fisica; Ada ha studiato fisica.

3. **MODALITA'** = rapporto tra quanto la proposizione esprime e l'attitudine che prende chi la esprime, in funzione della sua attendibilità.

Es. La Repubblica promuove la cultura; La Repubblica promuoverebbe la cultura.

N.B. LA MORFOLOGIA NOMINALE O AGGETTIVALE E' MENO RICCA RISPETTO A QUELLA VERBALE, PER CUI, NON COMPRENDE LE MANIFESTAZIONI DI TEMPO, ASPETTO E MODALITA'.

Nel caso in cui il predicato si manifesta con aggettivo, si parla di **PREDICATO NOMINALE** che è formato dalla **COPULA** + la parte nominale del predicato.

Cosa è la copula?

La **COPULA** è una forma del verbo essere che accompagna il nome del **predicato** (supporto morfologico e sintattico di un nome/aggettivo all'interno di una proposizione).

Es. Io <u>sono reattivo</u>	Noi <u>siamo reattivi</u>
Tu <u>sei reattivo</u>	Voi <u>siete reattivi</u>
Egli <u>è reattivo</u>	Essi <u>sono reattivi</u>

N.B. GLI AGGETTIVI CON FORMA DI PREDICATO RIMANGONO INVARIATI, CAMBIA SOLO LA COPULA.

Il verbo conta, però, sia forme finite che non. I **participi passati** sono forme **non finite** (che somigliano ad aggettivi) **e stanno**, inoltre, a fondamento della coniugazione passiva che **conta solo forme verbali composte** e cioè costituite da **AUSILIARE + participio passato**.

Cosa sono le forme ausiliarie?

Le forme **AUSILIARIE** hanno una funzione, appunto, **di ausilio** nei confronti delle forme verbali **non finite** (part. passato, gerundio, infinito) **che accompagnano**.

Es. Bice è ricorsa al giudice; Bice ricorse al giudice = forme diverse degli stessi verbi.

PARTICELLA "LO"

Nomi del predicato (aggettivi/nomi con funzione di predicato) **e partecipi di forme passive** possono essere rappresentati dalla **particella "Lo"**.

Es. Anna è archeologa, anche Bice lo è.

Questa particella è **invariabile**, compare sempre allo stesso modo, anche se il nome o il predicato a cui rimanda sono maschili/femminili, singolari/plurali.

RUOLI SEMANTICI

Es. Elda ha imbavagliato Gaspare con una salvietta.

Quando un verbo **designa un'azione**, si hanno dei **ruoli semantici**:

- **AGENTE** = colui che compie l'azione designata (Elda);
- **PAZIENTE** = colui che subisce l'azione designata (Gaspare);
- **STRUMENTO** = l'oggetto di cui l'agente si serve per compiere l'azione designata (salvietta).

Es. L'antenna si **è spezzata** per il vento.

Qui troviamo ulteriori **ruoli semantici**:

- **TEMA** = la cosa che riguarda l'evento designato (antenna);
- **CAUSA** = la cosa che determina il verificarsi dell'evento designato (vento).

Es. Bartolomeo **ha udito** una voce. (voce = tema)

Oltre al tema abbiamo un **ruolo semantico** di **Sperimentatore** = colui nel cui campo di sensibilità si produce l'evento designato (Bartolomeo).

Es. La terra **è sferica** = manifesta la funzione predicativa con un aggettivo che designa uno stato, rispetto al quale avremo un ruolo semantico di tema (terra).

N.B. E' NECESSARIO TENERE PRESENTE CHE SI TRATTA DI MANIFESTAZIONI E CIOE' DI MODI CON CUI LA SINTASSI SI RENDE VISIBILE.

3. IL SOGGETTO (CAP. 6)

Il **NESSO** funziona anche in base alle differenze tra argomenti (e non solo in dipendenza delle differenze fra predicato e argomenti).

Le **FUNZIONI SINTATTICHE** sono effetto di opposizioni e differenze. L'argomento che determina la concordanza del predicato verbale, si differenzia dagli altri argomenti (se presenti) ed è il **SOGGETTO**.

Il **SOGGETTO** è l'argomento che determina la concordanza per persona e numero della forma verbale finita.

Proprietà del soggetto:

- NON è introdotto da una preposizione (come può succedere ad altri argomenti). **Es.** I leoni (soggetto preceduto da articolo) obbedivano **al domatore** (argomento preceduto da preposizione);
- Quando un soggetto si manifesta attraverso un pronome personale, la forma in cui si presenta tale pronome, è diversa. **Es.** prima persona singolare -> me, io: "Io propongo una pizza"; "I poliziotti hanno perquisito me";
- L'argomento che funge da soggetto in una proposizione è l'**ELEMENTO TOPICO** = elemento in funzione del quale il resto della proposizione si pone come **commento**. **Es.** Il professor Tiberio (topico) è giovanile (commento).

Soggetto e topico non coincidono necessariamente. Topico di una proposizione e funzione di soggetto possono avere realizzazioni in elementi argomentali differenti. Il topico potrebbe realizzarsi anche nell'elemento che manifesta il predicato. Es. Chi sta telefonando? (=topico):

- Per quanto riguarda i ruoli semantici, spesso agente e soggetto coincidono, ma nulla impedisce che sia lo strumento a coincidere con il soggetto. Disponendo il costrutto al passivo, il soggetto verrà manifestato dal paziente (può accadere anche fuori dal passivo, es. Ugo ha ricevuto una bastonata);
- Il soggetto può apparire come privo di manifestazione = es. Ieri i Rossi hanno incontrato Angela: zoppicava ancora; in "zoppicava" non manca il soggetto, in quanto il verbo (zoppicava) riflette una concordanza (Angela).

Manifestazione del soggetto = ricorrenza di una semplice parola nella proposizione, che afferma una posizione di rilievo. Quando questa parola è un pronome personale, l'italiano la omette → es. (Io) farò domani.

PREDICATI METEOREOLOGICI

Nevicava, grandina ancora, ha piovigginato a lungo, fa proprio caldo: sono proposizioni che contengono predicati riferiti agli eventi che accadono nell'atmosfera, che hanno relazioni con il clima, o che si riferiscono ad eventi astronomici. Qui, la forma verbale è finita e ricorre alla terza persona (singolare/plurale).

Negli studi linguistici, si parla della terza persona come una non-persona, in quanto ha un valore diverso dalla prima (che si riferisce a chi parla) e alla seconda (che si riferisce all'interlocutore). Il soggetto di questi nessi è un elemento di supporto. Le proposizioni con predicati meteorologici sono PROPOSIZIONI IMPERSONALI (contrapposte alle personali, dove la funzione di soggetto è un argomento a tutti gli effetti).

Anche nelle proposizioni con predicati metereologici è possibile la presenza del soggetto e in questo caso non si potrà parlare di proposizioni impersonali. Es. Le solite piccole gocce sottili piovono come ogni sera.

PROPOSIZIONI ATTIVE E PASSIVE

P. ATTIVE = distinzione fra SOGGETTO e ARGOMENTO (possono esserci più argomenti, ma un solo soggetto).

P. PASSIVE = il SOGGETTO NOZIONALE o LOGICO determina la concordanza.

Dal punto di vista funzionale, parlare di soggetto logico/nozionale, equivale a parlare (della funzione) del soggetto che viene legittimato dal predicato. Il predicato, legittimando gli argomenti, pone delle restrizioni sulla loro realizzazione. I verbi, istituiscono per il soggetto che legittimano, 2 tipi di contesti:

1. **Contesto ristretto** = possono ricorrere solo certe espressioni. Es. Ideare
-> Gli agitatori politici **idearono** la sommossa popolare; La fame e i soprusi della polizia ***idearono** la sommossa popolare.
2. **Contesto non ristretto** = es. Provocare -> **La fame e i soprusi provocarono** la sommossa popolare; Gli agitatori politici **provocarono** la sommossa popolare.

4. L'OGGETTO DIRETTO (CAP.7)

Insieme al soggetto, ricorre nei nessi un secondo argomento: l'**OGGETTO DIRETTO**.

L'**OGGETTO DIRETTO** non viene introdotto da preposizioni (come avviene con il soggetto) e non determina la concordanza del verbo finito, bensì determina la concordanza del participio passato (non finito).

Es. Bice ha lucidato **le maniglie**.

Quando sono presenti sia il soggetto che l'oggetto diretto e oltre il verbo in forma finita è presente anche un participio passato, sarà l'oggetto diretto a determinare la concordanza del participio.

Es. Bice **le ha lucidate le maniglie**.

Nei contesti in cui ricorre un nesso nominale quantificato (tre bistecche, due ragazzi) come oggetto diretto, corrisponde al NE PARTITIVO.

Es. Una ragazza ha mangiato tre bistecche -> Una ragazza **ne ha mangiate tre**.

COSTRUTTO PARTICIPIALE ASSOLUTO

Si tratta di un particolare costrutto in cui la manifestazione del predicato è affidata ad un participio passato caratterizzato dal fatto che tra il participio e la proposizione principale (cui si connette) non si dà condivisione di elementi argomentali.

Es. Ucciso l'arciduca Ferdinando, la situazione politica internazionale precipitò.

N.B. SE UN ARGOMENTO RICORRE IN UNA COSTRUZIONE PARTICIPIALE ASSOLUTA, LO FA IN FUNZIONE DEL FATTO CHE E' UN OGGETTO DIRETTO E NON UN SOGGETTO.

ALTRÉ CARATTERISTICHE DELL'OGGETTO DIRETTO

- Il soggetto frequentemente precede il predicato, l'oggetto diretto lo segue -> es. I vicini di Eva amano la **buona musica**. Le cose però posso presentarsi anche diversamente, soprattutto nell'orale.
- **PRONOMI PERSONALI TONICI** (me, te, lui...);
- **1a e 2a persona singolare** = opposizione tra soggetto e oggetto diretto (es. Il professore - soggetto - interroga sempre **me** - oggetto diretto);
- **1a e 2a persona plurale** = questa opposizione non c'è (es. La questione - soggetto - investe tanto **noi** quanto **voi**);
- **3a persona** = non è la forma tipica del soggetto a prevalere, ma quella delle altre funzioni (es. L'interprete cerca **lui**, **lei** e **loro** - **lui**, **lei** e anche **loro** sono tutti cercati dall'interprete/soggetto).
- **PARTICELLE PRONOMINALI ATONE** (mi, ti, ci, vi, lo, la, li, le...) = nelle terze persone singolari/plurali è possibile determinare con certezza qual è l'oggetto diretto: quello sostituibile con una particella pronominali atona (es. Eva detestava **il ragazzo** di sua sorella -> Eva **lo** detestava).

RAPPORTO TRA OGGETTO DIRETTO E SOGGETTO

1. **FORMA COMBINATORIA** = le due funzioni sono presenti contemporaneamente.
2. **FORMA COMMUTATIVA** = le due funzioni sono connesse, ma non compresenti.

L'oggetto diretto può commutare la sua funzione con quella di soggetto al passivo, in quanto quest'ultimo ha delle forme predicative differenti da quelle dei nessi attivi. Questa distribuzione viene considerata in termini di **DIATESI** (categoria grammaticale attribuita ai verbi che li differenzia in funzione della relazione che essi hanno con il soggetto):

- **DIATESI ATTIVA** = es. La grandinata danneggiò seriamente **le serre**;
- **DIATESI PASSIVA** = es. **Le serre** furono danneggiate seriamente dalla grandinata.

L'oggetto diretto divenuto soggetto porta con sé delle proprietà importanti:

- Continua a determinare la concordanza del participio passato;
- Il soggetto che viene legittimato dal predicato nella forma attiva, nel passivo si presenta come un nesso introdotto dalla preposizione DA o da locuzioni preposizionali corrisponde (da parte di, per opera di, ecc...);
- Nel passivo non determina la concordanza delle forme verbali finite.

In semantica vi è un'opposizione fra:

- Oggetto diretto effectum = quanto è designato dall'oggetto diretto non esisteva prima dell'inizio del processo cui si riferisce il predicato, esiste solo nel momento in cui tale processo ha preso corso.

Es. Cosimo ha composto una canzone.

- Oggetto diretto affectum = i processi cui si riferiscono i predici non fanno apparire i rispettivi oggetti diretti; esistevano già prima che il processo iniziasse.

Es. Attila ha annusato un passante.

Capita spesso che alla funzione di oggetto diretto sia associato il ruolo semantico di PAZIENTE, TEMA o SPERIMENTATORE. In realtà, si possono porre pochi limiti alla varietà interpretativa della funzione. Ci sono oggetti diretti dietro il luogo (es. La gente gremiva la piazza), dietro la meta (es. Raggiungerò Londra tra qualche giorno). Ci sono oggetti diretti con interpretazione temporale (es. Gli zii trascorreranno il fine settimana a Limone). Infine, ci sono oggetti diretti interpretati come beneficiari (es. I mercanti di armi rifornivano i ribelli di cannoni).

5. L'OGGETTO INDIRETTO (CAP.8)

L'organizzazione sintattica della proposizione si completa con l'**OGGETTO INDIRETTO** (complemento di termine).

Caratteristiche:

- Compare sia in assenza dell'oggetto diretto, sia in sua presenza;
- È escluso dalla concordanza con il predicato;
- Si manifesta nelle **PARTICELLE PRONOMINALI ATONE**;
- **1a e 2a persona singolare e plurale** = uguali a quelle dell'oggetto diretto (mi, ti, ci, vi); es. Il coraggio mi manca → Il coraggio manca a me;

- **3a persona singolare** = **gli, le** (maschile e femminile); es. **Gli** venne un'idea geniale → A lui venne un'idea geniale;
- **3a persona plurale** = **forma unica e non atona che non si differenzia dall'oggetto diretto: loro**; es. **Simone raccontava loro** molte bugie → **Simone raccontava a loro** molte bugie.
- ATTENZIONE: l'essere introdotto dalla **preposizione "A"** (sia semplice che composta) **e disporre di una particella pronominale atona sono caratteristiche che l'oggetto diretto condivide con altre funzioni;**
- **La particella pronominale "Ci"** è **una manifestazione tipica dell'oggetto indiretto**. Es. **Il vigile ci** multò → se la forma verbale fosse stata composta, per via della concordanza del participio passato, sarebbe stato oggetto diretto.
- **DATIVO ESTESO** = è una **caratteristica dell'oggetto indiretto e rappresenta il punto d'arrivo di un'azione**.

Es. Questo tagliaerba **le** funziona → si può dire solo se la proposizione è composta in questo modo: Questo tagliaerba **di Maria** funziona. Nel caso in cui volessimo dire che il tagliaerba funziona a benzina, non potremmo utilizzare la particella atona "le".

Il punto d'arrivo dell'azione stabilisce, quindi, se si tratta di un oggetto indiretto.

- Inoltre, non bisogna confondere le frasi del tipo "**A me (mi)** meraviglia la sua imprudenza" come oggetti indiretti, in quanto la funzione manifestata da questi **pronomi tonici, introdotti dalla preposizione a**, è di oggetto diretto → La sua imprudenza meraviglia **me** (og. diretto).
- L'oggetto diretto può essere legittimato sia da verbi, sia da aggettivi o nomi. Es. **Gli zii hanno regalato un orologio a Pia/Gli zii le hanno regalato un orologio** = legittimato dal verbo (hanno regalato, che cosa? A chi?); Carla era fedele **al marito/Carla gli** era fedele (era fedele, copula, a chi? = legittimato da aggettivo);
- A differenza dell'oggetto diretto e del soggetto, può ricorrere anche nei **nessi nominali**. Es. Ada studiava **le lettere di Cicerone ad Attilio**.
- La manifestazione dell'oggetto indiretto è spesso interpretata con il ruolo semantico di DESTINATARIO. Es. Il comune ha mandato una lettera **a tutti i cittadini**; ma anche come SPERIMENTATORE (es. **Alle lettrici** piacciono i servizi di moda → sono questi i casi che fanno pensare ad una possibile commutazione funzionale con il soggetto).

- La funzione di oggetto indiretto è associata frequentemente ad espressioni che designano esseri umani (aspetti psicologici o fisici, idee, ecc.) -> DESTINATARIO e SPERIMENTATORE sono ruoli semantici tipicamente associati a queste funzioni.

COMPLEMENTI

Con la funzione predicativa, il soggetto, l'oggetto diretto e indiretto non si esaurisce il quadro funzionale dei nessi (e della proposizione). **Vi sono altre funzioni: i COMPLEMENTI.** Sotto questa etichetta vanno cose funzionalmente diverse. La differenza funzionale si riflette già nel rapporto di legittimazione e reggenza che intrattengono con il predicato, ma anche nel fatto che la loro presenza può essere o non essere necessaria per la compiutezza del nesso.

Es. Il professor Chiorri ha perso gli occhiali nell'aula di fisica.

Il **complemento di luogo** "nell'aula di fisica" può ricorrere o no in questa proposizione.

Diverso è il caso che riguarda il **complemento di luogo** nella frase "Il professor Chiorri si trova nell'aula di fisica", in quanto "Il professor Chiorri si trova" non sarebbe una proposizione ben fatta.

A determinare la necessità delle presenza del complemento è il sistema interno della proposizione e delle relazioni che vi si instaurano.

Es. Ada cantava sulla stupidità dell'abate.

La civile discussione degenerò presto in un'ignobile rissa.

In queste proposizioni ricorrono elementi qualificati da funzioni argomentali, in rapporto con il predicato. I loro caratteri non permettono di riconoscere manifestazioni di soggetto, oggetto diretto e indiretto. Tutti gli elementi sono legittimati dal predicato e retti da esso.

Le manifestazioni della funzione predicativa in queste proposizioni non sono forme semplici (cantare, degenerare), ma complesse (cantare su, degenerare in). **L'argomento che non svolge la funzione di soggetto va considerato come COMPLEMENTO PREOPOZIONALE DEL PREDICATO.**

DIFFERENZE OGGETTO DIRETTO E INDIRETTO

OGGETTO DIRETTO

(compe. ogg.)

collegato
direttamente
al verbo

- ① determina la concordanza del partecipio passato...

es. Agnese aveva rifiutato tutti i partiti;
Bice le ha lucidate (e maniglie)

- ② funge da termine correlativo della particella NE quando ci sono dei nessi nominali quantificati

es. Una ragazza ha mangiato 3 bisteccche;
Una ragazza ne ha mangiate 3.

N.B. Tre ragazze hanno mangiato spaghetti.
(soggetto = nesso nominale quantificato);
in questo caso non c'è possibilità una variante,
con ne → Tre ne hanno mangiato spaghetti.

- ③ COSTRUITO PARTECIPIALE ASSOLUTO:

particolare costruito in cui la manifestazione del predicato è affidata a un partecipio passato, caratterizzato dal fatto che tra questo (p.p.) e la proposizione principale non c'è una condivisione di argomenti
es. esaurito l'imperatore a Roma è scoppiato il caos.

* proprietà che identifica l'og. diretto x opposizione al soggetto.

- ④ di norma, se il soggetto precede il predicato, l'og. diretto lo segue;
[ECCEZIONI]: nell'orale con particolari intonazioni;

PRONOMI PERSONALI FONICI:

1^a e 2^a pers. sing. = opposizione tra sog. e og. diretto es. Il professore interroga sempre me;

1^a e 2^a pers. plur. = questa opposizione non c'è es. La questione inverte Tanto noi quanto voi;

3^a persona = il sog. non prevale sulle funzioni argomentative es. L'interprete cerca lui, lei e anche loro;

PARTICELLE PRONOMINALI ATONE (mi, ti, ci, vi).
danno rilievo all'og. diretto. Se si tratta di terze persone si potrà determinare qual è l'og. diretto es. Eva lo desiderava;

- ⑤ **FORMA COMMUTATIVA:** l'og. diretto è in grado di commutare la sua funzione con quella di sog. (fase passiva).

OGGETTO INDIRETTO

(compe. di termine)

collegato
al verbo
mediante una preposizione

- ① ricorre sia in assenza dell'og. diretto, sia in presenza.

- ② non partecipa ai fenomeni di concordanza ed è preceduto dalla preposizione a (semplice e composta)

PARTICELLE PRONOMINALI ATONE:

1^a e 2^a pers. sing. e plur. = sono uguali a quelle dell'og. diretto (mi, ti, ci, vi);

3^a pers. sing. = gli, le (maschile e femminile);

3^a pers. plur. = forma unica e non atona → loro, non si differenzia dall'og. diretto.

- ③ **DANNO ESTESO:**

es. Questo tagliaerba funziona
non si può dire: questo tagliaerba le funziona

a meno che la proposizione non sia composta in questo modo: questo tagliaerba di Maria funziona

=
questo tagliaerba le funziona
(a Maria).

- ④ l'og. indiretto può essere legittimato tanto da aggettivi che da verbi e nomi.

- ⑤ Si presta a fare da riferimento al soggetto non espresso di frasi subordinate implicite.

6. PROPOSIZIONE: TIPI E LIVELLI DI COMPOSIZIONE FUNZIONALE (CAP.9)

TRANSITIVO E INTRANSITIVO

TRANSITIVO = composizione sintattica in cui sono compresenti l'oggetto diretto e il soggetto (rapporto sintagmatico in praesentia).

Es. Il vento attizzava (verbo transitivo) le fiamme.

Nelle transitive, quando il predicato è costituito da una forma verbale composta, la funzione di ausiliare è interpretata dall'ausiliare avere.

Es. Il vento aveva attizzato le fiamme.

INTRASITIVO = composizione sintattica in cui le funzioni di oggetto diretto e soggetto NON sono compresenti (rapporto paradigmatico in absentia).

Es. I tifosi gioivano (verbo intransitivo).

Nelle intransitive troviamo 2 gruppi:

- Il primo è formato da forme verbali composte che prendono l'ausiliare avere e sono quindi simili alle transitive → determinano la concordanza della forma verbale finita non del participio passato (es. I tifosi hanno gioito - non si dice i tifosi gioite, ma gioito). Le stesse proprietà le condivide anche il soggetto delle proposizioni TRANSITIVE (es. La fanteria ha accerchiato - e non accerchiata - i cavalieri);
- Il secondo è formato da forme verbali composte che prendono l'ausiliare essere e sono quindi differenti dalle transitive.

Quindi, sia i soggetti delle INTRANSITIVE con ausiliare avere, che i soggetti delle TRANSITIVE, determinano la concordanza della forma verbale finita e non del participio passato. Nelle TRANSITIVE, però, se presenti sia oggetto diretto che soggetto, sarà l'oggetto diretto a determinare la concordanza del participio passato.

Es. Perpetua aveva rifiutati tutti i partiti.

Mentre i soggetti delle INTRANSITIVE con ausiliare essere, determinano sia la concordanza della forma verbale finita, sia quella del participio passato.

Es. Erminia è svenuta (non svenuto);

I giovani sono sbocciati (non sbocciato).

>> A PROPRIETA' CORRELATIVE DIVERSE, CORRISPONDONO FUNZIONI DIVERSE.

INERGATIVO E INACCUSATIVO

INERGATIVO = intransitivo con soggetto presente e oggetto diretto assente (ausiliare avere);

INACCUSATIVO = intransitivo con oggetto diretto presente e soggetto assente (ausiliare essere).

Nelle INTRANSITIVE il soggetto è assente e quindi si trova in un rapporto commutativo con l'oggetto diretto; l'oggetto diretto diventa soggetto e determina la concordanza delle forme verbali finite. Senza essere passive, hanno delle caratteristiche in comune con il passivo tra cui quella di determinare la concordanza del participio passato.

- Proposizioni con soggetto che ha rapporto paradigmatico (in absentia) con l'oggetto diretto = ausiliare essere;
- Proposizioni con soggetto che non ha rapporto paradigmatico con l'oggetto diretto = ausiliare avere.

>> Senza riguardo al fatto che siano transitive o intransitive.

INTRANSITIVE INERGATIVE = il soggetto ha solo le proprietà di soggetto (es. I magistrati hanno indagato).

INTRANSITIVE INACCUSATIVE = il soggetto è in rapporto paradigmatico di sostituzione con l'oggetto diretto e manifesta caratteri di entrambe le funzioni (es. Il cane fugge) -> hanno un livello sintattico inaccusativo commutato con un livello sintattico inergrativo.

Come capire se si tratta di inaccusativa o inergativa?

Basta utilizzare la FORMA COMPOSTA del predicato verbale e capire quale ausiliare utilizzare e se quest'ultimo determina o meno la concordanza del participio passato.

Es. I magistrati indagarono -> I magistrati hanno indagato = ausiliare avere (ausiliare delle transitive), il soggetto è escluso dalla possibilità di determinare la concordanza del participio passato (*I magistrati hanno indagati). Quindi, si tratta di una intransitiva inergrativa.

Es. Gli psichiatri impazzirono -> Gli psichiatri sono impazziti = ausiliare essere, il soggetto determina la concordanza del participio passato. Quindi, si tratta di una intransitiva inaccusativa.

Un **PASSIVO** come "La pagina è stata letta dagli studenti" è da considerare **intransitivo**: soggetto grammaticale = la pagina, ma non ha un oggetto diretto. Le due funzioni, quindi, hanno un rapporto paradigmatico.

Un passivo ha anche un livello sintattico transitivo, in cui oggetto diretto e soggetto sono in un rapporto sintagmatico = il livello in cui la pagina è oggetto diretto e gli studenti soggetto.

Le condizioni che una proposizione deve soddisfare per essere passiva sono due:

1. **Rapporto paradigmatico** = in absentia, tra soggetto grammaticale e oggetto diretto;
2. **Rapporto sintagmatico** = in praesentia, tra oggetto diretto e soggetto non grammaticale.

Es. proposizione passiva = Lo spettacolo è presentato dal famoso comico.

Di una proposizione passiva si immagina, di norma, una transitiva (attiva) corrispondente, in cui il soggetto grammaticale della passiva svolge il funzione di oggetto diretto.

Es. L'albero fu stroncato dal temporale → Il temporale stroncò l'albero.

La **FORMA VERBALE** che funge da predicato di una preposizione passiva **NON E' MAI SEMPLICE**. È costituita da un ausiliare (**essere/venire** sono i principali) e dal participio passato del verbo o da due partecipi.

PASSIVO SENZA AGENTE = quando il soggetto nozionale di un passivo ha **una manifestazione** (che può essere omessa e lo è sovente), **prende la forma di un complemento introdotto dalla preposizione DA**, in forma semplice o articolata, **o dalla locuzione preposizionale DA PARTE DI**.

Si parla di **COMPLEMENTO DI AGENTE** se a trovarsi designato è un essere animato (es. L'assemblea viene condotta **dal sindaco**).

Si parla di **COMPLEMENTO DI CAUSA EFFICIENTE** se a trovarsi designati sono agenti naturali, concetti astratti o sentimenti (es. La valle fu devastata **dall'alluvione**).

I valori dei diversi ausiliari del passivo possono essere differenziati in questo modo:

- **ESSERE** = può presentarsi con una **forma semplice** o **composta** (furono, sono stati), in passivi con o senza agente. Dal punto di vista interpretativo valgono come **indicazione di stati** (es. Gli oppositori **sono stati esiliati**);

- **VENIRE** = si presenta sempre in forma semplice, in passivi con o senza agente. Dal punto di vista interpretativo valgono come **indicazione di eventi** (es. Il ladro **venne** arrestato dalla polizia);
- **RESTARE/RIMANERE** = si presenta in forma semplice o composta (Sono rimasti/rimasero), ricorrono soprattutto in passivi senza agente, per **stati risultativi** (es. Alcuni passeggeri **sono rimasti/rimasero** feriti nell'incidente);
- **ANDARE** = si presenta in forma semplice o composta (è andata/andò), ricorre soprattutto in passivi senza agente che valorizzano la **prospettiva eventiva** (es. La foto della nonna **è andata/andò** dispersa durante il trasloco);
- **ANDARE (in forma semplice)** = ricorre in passivi con e senza agente che valorizzano un'interpretazione modale, espressione di un **obbligo/dovere** (es. Il capitolo **va/andava** ripassato da tutti gli studenti).

Le proposizioni passive sono particolari anche dal punto di vista dell'aspetto verbale: colgono l'azione designata dal predicato dalla prospettiva del suo compimento → Gli imputati sono assolti dal tribunale = è lo stato finale dell'azione a trovarsi in primo piano.

Se di un'azione/evento interessa sottolineare l'**aspetto compiuto** e non il processo di svolgimento, sarà utile il passivo. Il passivo è preferito all'attivo se l'oggetto diretto nozionale si ritiene più rilevante del soggetto nozionale. Es. I dispersi sono stati fortunatamente ritrovati, piuttosto che "I soccorritori hanno fortunatamente ritrovato i dispersi".

7. PROPOSIZIONI RIFLESSIVE E RECIPROCHE (dal CAP.10 al 12)

CAP. 10

Le **PROPOSIZIONI RIFLESSIVE** ruotano intorno al **soggetto**.

- **RIFLESSIVE INDIRETTE** = sono le proposizioni che, dotate delle tre funzioni (soggetto, oggetto diretto e indiretto), comportano una convergenza tra oggetto indiretto e soggetto, lasciando fuori la funzione di oggetto diretto.

Es. Ivo concesse una pausa agli studenti = Ivo si concesse una pausa (riflessiva indiretta).

- **RIFLESSIVE DIRETTE** = proposizioni in cui a convergere col soggetto è l'**oggetto diretto**, lasciando fuori la funzione di oggetto indiretto.

Es. L'immigrato irregolare denunciò il ladro alla polizia = L'immigrato irregolare si denunciò alla polizia (riflessiva diretta).

Tutte le proposizioni riflessive sono caratterizzate da alcune proprietà formali, riguardati la funzione predicativa, tanto che si può parlare di **DIATESI RIFLESSIVA**, le cui caratteristiche sono:

- la presenza della **particella** posta sulla manifestazione del predicato, a prescindere dal fatto che questa manifestazione comporti una forma verbale semplice/composta. La particella varia in funzione della persona grammaticale: **mi, ti, ci, si, vi, si** → lo **mi** lodo, tu **ti** lodi, egli **si** loda..., ma non del genere. Per quanto riguarda la terza persona, viene utilizzata la particella **si** al maschile/femminile, singolare/plurale (es. Pio/Lea si maschera; I ragazzi/Le ragazze si mascherano).
- la presenza di **forme verbali composte**. L'ausiliare delle riflessive è essere, mentre quello della non riflessiva è avere (es. Il portiere ha denigrato i compagni = Il portiere si è denigrato).
- sempre in riferimento alle forme verbali composte, troviamo la **concordanza del participio passato** da parte del soggetto (es. riflessiva diretta → La ragazza si è pettinata; riflessiva indiretta → Con la sua arroganza, la ragazza si è molto nociuta).

Nelle **RIFLESSIVE INDIRETTE** con la presenza dell'oggetto diretto, a determinare la concordanza possono essere sia il soggetto che l'oggetto diretto. Es. La ragazza si è regalata due perle (concordanza con il soggetto); La ragazza si è regalate due perle (concordanza con l'oggetto diretto).

Le proposizioni riflessive indirette, con l'utilizzo dell'ausiliare essere hanno un dominio peculiare che apre all'oggetto indiretto proprietà che sembrano appartenere esclusivamente all'oggetto diretto:

- Il controllo della concordanza con il participio passato;
- Il ricorrere all'ausiliare essere.

Ci sono delle proposizioni diverse dalle riflessive che hanno un'interpretazione simile alle riflessive:

Es. Ivo ha lavato se stesso. = operatore d'identità.

In virtù della sua natura predicativa, esso legittima un argomento (Ivo). E' poi esso stesso inglobato nel nesso come argomento, che insieme al suo argomento viene ri-legittimato da un predicato. Tale operatore ha forme variabili in funzione della persona e del suo argomento: prime e seconde persone = me, te, noi, voi; alla terza persona la forma è unica, indifferente al

numero e al genere = sé. A queste forme si associano gli aggettivi **stesso**, **medesimo** -> intensificatori.

OPERATORE D'IDENTITÀ = legittima il suo argomento come SOGGETTO, ciò non significa che tale argomento funga necessariamente da soggetto del nesso (anche se spesso è così). L'operatore non ricorre da solo.

Es. L'oratrice ha calunniato sé stessa = il predicato sé stessa legittima l'argomento "L'oratrice" come soggetto; contiene poi un secondo livello sintattico in cui il predicato "ha calunniato" ri-legittima l'argomento l'oratore come soggetto e il pronome "sé stesso" come oggetto diretto -> questa proposizione NON è riflessiva, perchè non c'è convergenza funzionale soggetto-oggetto.

Essa ha un'interpretazione riflessiva in virtù della simbiosi predicativa di predicato verbale e operatore d'identità.

RIFLESSIVITÀ = con il soggetto possono convergere solo l'oggetto diretto e indiretto.

Le **PROPOSIZIONI RECIPROCHE** somigliano molto alle proposizioni riflessive nella loro organizzazione e nel modo in cui si manifesta tale organizzazione: stesse forme di ausiliare, stessi fenomeni di concordanza del participio passato (anche per quanto riguarda le particelle).

Es. Olindo e Gualtiero si accusano = ha due diverse interpretazioni:

- Ciascuno dei due accusa sé stesso -> costruzione riflessiva;
- Ciascuno dei due accusa l'altro -> costruzione reciproca.

Il SOGGETTO di una proposizione reciproca è necessariamente PLURALE, al contrario di una riflessiva che può essere sia plurale che singolare:

Es. Il ragazzo si esamina = può essere interpretato unicamente come riflessiva.

I ragazzi si esaminano = può essere interpretata come riflessiva o reciproca, sarà il contesto a preferire l'una o l'altra interpretazione.

PRONOME RECIPROCO = una proposizione reciproca può contenere una forma pronominale composta:

Es. Le ballerine si scrutavano l'un l'altra.

Anche avverbi come reciprocamente, vicendevolmente o locuzioni come a vicenda, a turno e elementi preposizionali come tra (di) noi, noi, voi, loro, svolgono un ruolo comparabile a quello del pronome.

Le particelle ci, vi, si sono presenti quando la reciprocità riguarda le funzioni di SOGGETTO e di OGGETTO DIRETTO/INDIRETTO.

Es. Ci amiamo vicendevolmente (sog. e og. diretto);

Vogliatevi bene reciprocamente (sog. e og. diretto).

Il pronomo reciproco "l'un l'altro" e la particella ci, vi, si, possono essere contemporaneamente presenti nel nesso, ma quando questo accade il pronomo reciproco non porta nessuna preposizione.

Es. Stanley lancia*v*a richiami a Livingstone e Livingstone lancia*v*a richiami a Stanley = Stanley e Livingstone si lanciavano richiami l'un l'altro.

Quando la funzione sintattica coinvolta insieme al soggetto è l'oggetto diretto, il pronomo reciproco è marcato dalla preposizione A:

Es. I due esploratori lanciavano richiami l'uno all'altro.

La marcatura scompare nelle proposizioni reciproche con particella ("I due esploratori si lanciavano richiami l'un l'altro").

La marcatura riappare, infine, quando la segnalazione di reciprocità è affidata solo al pronomo reciproco (l'uno all'altro).

Le proposizioni reciproche possono coinvolgere anche la funzione di oggetto indiretto, in una convergenza funzionale con il soggetto. In tal caso, nessuna marca si applica al predicale verbale: né la particella, né l'ausiliare essere (tipico delle riflessive/reciproche), né la concordanza del participio passato (da parte del soggetto):

Es. I due esploratori avevano lanciato richiami l'uno all'altro.

Quando, invece, una proposizione reciproca INDIRETTA presenta le caratteristiche tipiche delle riflessive/reciproche (ausiliare essere, particelle, concordanza part. pass. da parte del soggetto) come in:

Es. I due esploratori si erano lanciati richiami l'un l'altro;

Accade perchè la convergenza funzionale soggetto/oggetto indiretto è divenuta soggetto/oggetto diretto.

La conclusione è che: sia nelle proposizioni RIFLESSIVE, sia in quelle RECIPROCHE, particella sul verbo ausiliare essere e determinazione della concordanza del participio passato, sono correlate alla convergenza funzionale fra soggetto e oggetto diretto.

N.B. LE PROPOSIZIONI RIFLESSIVE E RECIPROCHE SONO NESSI IN CUI LE FUNZIONI DI SOGGETTO E OGGETTO CONVERGONO IN UN'UNICA REALIZZAZIONE.

CAP. 11

INACCUSATIVE CON E SENZA PARTICELLA

Alle proposizioni transitive, corrispondono altre costruzioni attive, ma intransitive, in cui la funzione di SOGGETTO è effetto di commutazione funzionale con l'OGGETTO DIRETTO: **INACCUSATIVE CON PARTICELLA** (Es. La vasca si riempie [d'acqua]).

Hanno le seguenti caratteristiche:

- Il predicato è munito di una particella (mi, ti, si, ci, vi, si): es. L'affare si complica (per l'arrivo di Eva);
- Nelle forme verbali composte troviamo l'ausiliare essere: es. Il lago si è prosciugato (per effetto del clima caldo);
- Nelle forme verbali composte, il participio passato concorda con il soggetto: es. Le vele si erano gonfiate (per la burrasca).
- Alle costruzioni inaccusative con particella, NON corrisponde una costruzione con pronome-operatore d'identità o di reciprocità: es. L'affare si complica NON equivale a L'affare complica se stesso/L'affare si complica l'un l'altro.

Nelle inaccusative con particella ricorrono quei verbi a cui i dizionari attribuiscono un USO TRANSITIVO e un USO INTRANSITIVO PRONOMINALE, tra cui: accendere, accordare, gonfiare, riempire, aprire...

Le inaccusative con particella, non sono le uniche che vantano una correlazione con costruzioni transitive. Esistono transitive e intransitive con un predicato verbale senza particella e sono anch'esse inaccusative.

Es. Il fortunale affonda il battello = transitiva; Il battello affonda (per via del fortunale) = inaccusativa.

In alcuni casi, alla proposizione transitiva fanno da contrappeso diverse costruzioni intransitive → una con e una senza particella (senza differenze interpretative, ma sintattiche).

Es. Lo smog anneriva le facciate dei palazzi = transitiva;
Le facciate dei palazzi annerivano (per lo smog) = inaccusativa;
Le facciate dei palazzi si annerivano (per lo smog) = inaccusativa con particella.

Esistono anche costruzioni intransitive, il cui predicato verbale è dotato di particella, ma alle quali non fa da corrispettivo nessuna proposizione transitiva:

Es. Il vigile si arrabbiò;

Maria si pente della sua disponibilità.

Le inaccusative sono classificabili in 4 gruppi (classi di costrutti: riempire, aumentare, pentirsi, partire), valorizzando 2 caratteri:

- **Correlabilità o non correlabilità** = con una proposizione transitiva il cui predicato verbale sia simile:
- Proposizioni inaccusative con forme di AUMENTARE e RIEMPIRE hanno parallele costruzioni TRANSITIVE.
- Proposizioni inaccusative con forme di PARTIRE e PENTIRE no.
- **Presenza o assenza della particella** = la particella c'è nei casi di RIEMPIRSI e PENTIRSI; non c'è nei casi di AUMENTARE e PARTIRE.

I verbi come pentirsi si dice che siano "intrinsecamente pronominali". Questa denominazione induce a credere che la particella sia parte integrante di questi verbi. Le cose stanno in modo diverso: la particella che compone queste costruzioni è effetto di una configurazione funzionale.

N.B. NON CI SONO VERBI PRONOMINALI, CI SONO COSTRUZIONI CHE PER VIA DELLE LORO CARATTERISTICHE DISPONGONO DI MARCHE COME LE PARTICELLE O GLI AUSILIARI.

COSTRUZIONI CON SI IMPERSONALE

La **COSTRUZIONE CON SI IMPERSONALE** è una costruzione con particella in cui ricorre soltanto la particella "si".

Es. Si indaga sui mandanti.

Ciò che determina questa costruzione è il fatto di presentare un **SOGGETTO INDEFINITO**, genericamente costituito da esseri umani.

Quindi, una proposizione con si impersonale, corrisponde il più delle volte ad una proposizione in cui il soggetto è un **pronomine indefinito**. Essa può però corrispondere ad una proposizione passiva senza agente:

Es. Qui vengono vendute uova fresche.

Nelle costruzioni impersonali può trovare posto anche un **complemento d'agente**:

Es. Si mormora da parte di tutti che il fornaio avesse celato la forma.

La costruzione con il si impersonale presenta molte particolarità:

- Possono ricorrere **forme verbali semplici o composte**, in questo caso l'ausiliare è ESSERE. In questo, la costruzione con si impersonale, si comporta in modo identico a ogni altro costrutto italiano con particella, che indica la convergenza funzionale di soggetto e oggetto diretto. La costruzione con si impersonale ha come ausiliare essere, indipendentemente dall'ausiliare assegnato alla costruzione corrispondente senza "si".

Es. "interrogare" ha come tutte le transitive l'ausiliare avere: Il giudice ha interrogato i testimoni. La costruzione con si impersonale ha l'ausiliare essere: Si sono interrogati i testimoni.

- La **concordanza delle forme verbali finite** segue regole particolari, per via del fatto che in italiano le forme verbali finite concordano con il soggetto e nelle costruzioni con il si impersonale il soggetto ha carattere di indefinitezza. Le regole di concordanza delle forme verbali di modo finito sono le seguenti:

- 1) quando la costruzione contiene un OGGETTO DIRETTO manifestato da un sostantivo o da un pronome tonico di terza persona, la forma verbale giusta concorda per persona e numero con tale oggetto diretto. Es. Si estendono i benefici (sostantivo) della legge; Si protegge lei (tonico) e si pascono loro (tonico).
- 2) Quando la forma verbale da concordare è una forma verbale **composta** (con essere), la concordanza può verificarsi anche con un OGGETTO DIRETTO costituito da un pronome atono (lo, li, la, le) di terza persona. Es. Le si sono emanate.
- 3) Quando la costruzione NON contiene un OGGETTO DIRETTO o lo contiene, ma manifestato con un pronome di prima o di seconda persona tonico, o con un pronome atono di terza persona, la forma verbale finita si coniuga alla terza persona singolare senza riferimento alla persona e al numero dell'oggetto diretto. Es. con og.diretto: Li si esime (atono); Si esimono loro (tonico); Le si emana → con ausiliare = Le si è emanata/Le si sono emanate.
senza og.diretto: In Spagna si mangia tardi; Si telefona alla polizia.
- 4) Quando il predicato della costruzione contiene participi o parti nominali del predicato (aggettivi o nomi), i part.pass. e le parti nominali s conformano alle seguenti regole di concordanza:
 - Se la costruzione contiene un og.diretto di qualsiasi tipo, il participio si accorda con essa. Es. Si sono gettati i rifiuti; Si è provocata la guerra.

- Se la costruzione NON contiene un og.diretto, si produce una divisione;
- * La corrispondente non impersonale, avrebbe ausiliare AVERE. Nella impersonale, il participio passato resta al maschile singolare (nella sua forma non accordata). Es. Si è mangiato bene.
- * La corrispondente costruzione non impersonale, avrebbe l'ausiliare ESSERE. Nella impersonale il participio e la parte nominale si pongono al plurale (maschile -> non marcato; femminile -> marcato). Es. Dopo che si fu fuggiti; Si viene visitati. Il plurale per la parte nominale, vale generalmente sia per aggettivi che per nomi. Es. Qui si diventa matti.
- In alcune aree linguistiche, la costruzione impersonale può essere utilizzata per riferirsi a una predicazione che ha come SOGGETTO la prima persona plurale. Es. Così si va? (Noi andiamo); Alle dieci si prende il treno (alle 10 prendiamo il treno). In casi come questi, la particella può anche essere preceduta dal pronomine personale NOI, proposizioni che hanno una connotazione contrastiva. Es. Noi si preferisce il blues, voi non so.
- Se alcuni aspetti della concordanza sono uguali nello scritto, come nel parlato, per altri tra scritto e parlato ci sono differenze. La forma verbale finita e il participio sono accordati con l'oggetto diretto quando è presente. Nel parlato, soprattutto col valore di prima persona plurale, capita che si sentano proposizioni con si impersonale come: Qui si incontra molti ragazzi carini; In difesa si è corso alcuni rischi = sono proposizioni in cui la forma verbale resta alla terza persona singolare, anche in presenza di un oggetto diretto plurale.
- Nelle costruzioni con si impersonale, le particelle si presentano in un ordine diverso da quello che si incontra nella riflessiva, inaccusativa o reciproca. Le particelle con funzione di og.diretto e il NE seguono sempre il SI e diventano ME, TE, SE, CE, VE. Es. Pio se lo spedisce; I clienti se la bevono; Il prof se ne preoccupa. Le particelle con funzione di og.indiretto e il CI precedono sempre il SI. Es. I Greci gli si affidarono; Alessandro ci si recò.
- Tutti i pronomi atoni precedono il si, con la sola eccezione del ne. Es. Con l'occupazione della scuola se ne saltano bei sei.
- Se la costruzione con si impersonale è tale da comportare la presenza di un secondo si, nel caso di riflessiva, inaccusativo con particella, reciproco ecc. la sequenza si presenta con "ci si". Es. La gente si pettinava ancora all'Umberta (riflessiva) = La gente ci si pettinava (riflessiva e impersonale); In quegli anni la gente si querelava senza pensarci due volte (reciproca) =

In quegli anni ci si querelava (reciproca e impersonale). Si utilizza la sequenza "ci si" come dissimulazione puramente formale di un ipotetico "si, si".

- Quando ricorre la sequenza impersonale ci si, le particelle pronominali si collocano fra "ci" (che diventa "ce") e si, il "ne" invece si colloca sempre dopo. **Es.** Le mani ce le si lava prima di mangiare; I vecchi: ci se ne dimentica sempre.

CAP. 12

PROPOSIZIONI CON PIU' PREDICATI

UNIONE = proposizione in cui **predicati diversi si uniscono e si crea un unico CONTESTO PREDICATIVO**, che dota l'insieme di tutte le relative (ri-)legittimazioni argomentali.

Nelle proposizioni semplici con più di un predicato **vi è la presenza del COMPLEMENTO PREDICATIVO** = si articola in funzione dell'argomento implicato: il **SOGGETTO** o l'**OGGETTO DIRETTO**.

Es. Nella proposizione "Mio cugino diventerà infermiere" = mio cugino: soggetto; diventerà: predicato verbale (costituito da un **verbo copulativo***); infermiere: complemento predicativo del soggetto (perchè si riferisce al sog. della proposizione e legittima l'argomento che si presenta come sog. della proposizione).

In queste costruzioni il **SOGGETTO** dispone di una **DOPPIA LEGITTIMAZIONE**: quella del complemento predicativo e quello del predicato verbale.

Il complemento predicativo del soggetto concorda per genere e numero con il soggetto della proposizione. **Es.** Mio cugino diventerà infermiere.

Alle costruzioni con complemento predicativo del soggetto fanno da contraltare quelle con complemento predicativo dell'oggetto.

Es. Ada ha reso sua madre infelice = sua madre: oggetto diretto su cui converge, oltre che il rapporto predicativo, imposto dal predicato verbale "ha reso", anche quello del predicato aggettivale "infelice".

"Infelice": **COMPLEMENTO PREDICATIVO DELL'OGGETTO** = è tipicamente presente in proposizioni con predicati realizzati da verbi detti:

- APPELLATIVI (chiamare, definire ecc...) -> **Es.** Possiamo definire tuo zio un autentico genio;
- ELETTIVI (eleggere, nominare ecc...) -> **Es.** Il consiglio di classe ha eletto Pio capoclasse;

- ESTIMATIVI (stimare, eleggere ecc...) -> **Es.** La madre sognava Angelo architetto.
- CAUSATIVI e DI PERCEZIONE (rendere, fare ecc...) -> **Es.** La gita aveva reso i ragazzi euforici.

Tutti i complementi predicativi dell'oggetto, al mutare di dianesi delle proposizioni, da attive a passive, diventano COMPLEMENTI PREDICATIVI DEL SOGGETTO.

***VERBI COPULATIVI** = verbi che hanno la capacità di combinarsi come una predicazione nominale, come accade alla copula. Il loro comportamento sintattico è simile a quello della copula. **Es.** La ragazza rimase calma -> La ragazza era calma.

Non si tratta di una proprietà interna al verbo, ma di caratteristiche funzionali che prendono in specifici contesti. Questi contesti comportano un COMPLEMENTO PREDICATIVO.

Il COMPLEMENTO PREDICATIVO è costituito:

- Dall'aggettivo (**es.** Marco sembra ubriaco);
- Dal participio usato in funzione aggettivale (**es.** L'aereo risulta disperso);
- Dal nome (**es.** La nonna pareva un gendarme).

Non sempre l'accostamento di due predicati in una proposizione indica che tra essi si è stabilita quell'integrazione che consente di definirla unione predicativa. Esiste un criterio di verifica:

Una PARTICELLA ATONA (mi, ti, lo, le, ci, vi, li, le) che manifesta una funzione argomentale in una proposizione, precede il predicato -> a "Lia salta ripetutamente l'ostacolo" corrisponde "Lia lo salta ripetutamente". Lo stesso vale se il predicato ha un ausiliare -> ad "Ada è fedele a Gianni" corrisponde "Ada gli è fedele".

"Ugo afferma che Lia conosce la strada" -> nesso composto da due nessi connessi tra loro; quello che ruota attorno al predicato "afferma" e quello che ruota attorno al predicato "conosce". "Ugo afferma che Lia la conosce" è possibile, ma "Ugo l'affirma che Lia conosce" no.

Il nesso che ha in "conosce" il suo predicato è una PROPOSIZIONE AUTONOMA, pur se connessa all'altra. Una particella che origina da una

preposizione autonoma non può fuoriuscire da essa e non può finire vicino al predicato di una proposizione diversa, anche se connessa.

Es. Anna può preparare la piazza = Anna può prepara; Anna la può preparare (l'argomento "la pizza", proiettato in una particella atona, può sia venire a contatto con l'infinito preparare, che con la forma verbale servile che l'accompagna [prepararla]). Risultati simili si ottengono con proposizioni che al posto di "può" hanno forme come "vuole", "deve" o "sa".

Questo indica che si danno casi di:

- **AUTONOMIA**
- **NON AUTONOMIA** = integrazione di due predicati come predicati di una proposizione unica.

La presenza di un **DEMARCATORE** non è importante → a "Iva va a preparare la pizza" (in cui è presente il demarcatore "a"), corrispondono tanto "Iva va a prepararla", quanto "Iva la va a preparare".

Nei casi di integrazione dei due nuclei predicativi, si osserva un fenomeno correlato alla funzione di ausiliare:

Es. Ada è tornata presto a casa (intransitiva inaccusativa) → se un nesso del genere è connesso con un nesso che ha nel verbo servile "volere" il suo predicato, si ottiene tanto "Ada HA voluto tornare presto a casa" quanto "Ada E' voluta tornare a casa".

Ma la presenza di essere come ausiliare del verbo servile mostra un'avvenuta integrazione tra i due predicati e la prova della particella lo conferma: Ada ci è voluta tornare presto (adeguata variante con particella); Ada ci ha voluto tornare presto (non adeguata).

CASO DI UNIONE PREDICATIVA CON VERBI CAUSATIVI (fare, lasciare)

Verbi che introducono un'azione che non viene svolta dal loro soggetto.

Es. Il prof ha fatto scrivere un testo ai suoi studenti.

I **PREDICATI CAUSATIVI** determinano l'incremento delle funzioni argomentali, legittimando una nuova funzione di soggetto.

Es. Iva nicchia → con l'integrazione dei predicati causativi corrisponde a "La paura fa nicchiare Iva" o "Il giudice lascia nicchiare Iva", in cui il nuovo argomento (la paura; il giudice) sono legittimati nella funzione di soggetto dei predicati causativi.

La prova della particella mostra che si tratta di un'unione (non autonoma).

Es. La nostalgia ha fatto tornare Eva a casa corrisponde = La nostalgia ci ha fatto tornare Eva (con la particella che si colloca nell'orbita del causativo).

Tutti gli argomenti della proposizione, nel momento in cui si aggiunge il predicato causativo, prendono una NUOVA FUNZIONE ARGOMENTALE (vale anche per le intransitive inaccusative).

Es. Ida ha sghignazzato per tutta la lezione (intransitiva inergativa) = Ida (soggetto), interpretata come "chi sghignazza"; nelle proposizioni "Il professore ha lasciato sghignazzare Ida per tutta la lezione", l'argomento "Ida" è sempre interpretato come chi sghignazza, ma la sua funzione di soggetto muta in oggetto diretto, per via dell'arrivo di un nuovo soggetto (il prof). Versione con particella: Il prof l'ha lasciata sghignazzare.

Le cose stanno diversamente quando il predicato causativo si applica a un livello TRANSITIVO. **Es.** Adamo ha mangiato la mela → Eva ha fatto mangiare la mela ad Adamo. L'applicazione dei causativi e l'arrivo di un nuovo soggetto, non comporta che l'oggetto diretto muti di funzione, ma che lo muti il soggetto → chi mangia la mela è sempre Adamo, ma la sua nuova funzione è quella di oggetto indiretto (Eva gli ha fatto mangiare la mela, in forma di particella: Eva gliel'ha fatto mangiare).

Verbi di PERCEZIONE (vedere, sentire) hanno la stessa funzione dei curativi fare e lasciare: **es.** La nave partì → corrisponde a "Butterfly vide partire la nave" e a "Butterfly la vide partire".

Sia il verbo lasciare che i verbi di percezione ricorrono in una configurazione che si presenta identica all'unione predicativa, ma che in realtà è costituita da due proposizioni autonome tra loro connesse per via della condivisione di un argomento che in una svolge la funzione di oggetto diretto e nell'altra di soggetto.

La PROVA DELLA PARTICELLA è in grado di dire quali argomenti fanno parte di quali nessi e con quale funzione: in "Il creatore lasciò cogliere il frutto proibito", Eva, rispetto al nesso che ha in "cogliere" il suo predicato, è il soggetto. Prova della particella: Eva, il creatore la lascio cogliere il frutto proibito → la particella (riferita ad Eva) ci dice che come argomento è anche nell'orbita di "lasciò" come oggetto diretto.

Non si tratta di un'unione: Il creatore lasciò Eva coglierlo (con particella relativa a "il frutto proibito" nell'orbita di cogliere) è perfetta. E' invece impossibile: Il creatore lo lasciò Eva cogliere il frutto proibito. Quindi, in un

questa costruzione complessa formata da una proposizione reggente e da una subordinata, detta con ASCENSIONE o con SOLLEVAMENTO, c'è un argomento che, soggetto della subordinata, ascende o si solleva prendendo la funzione di og.diretto della reggente.

Le due proposizioni restano autonome (a differenza dell'unione, dove la proposizione è unica).

Eva, il creatore glielo lascia cogliere, il frutto proibito = VARIANTE UNIONE (Eva è og.diretto).

Eva, (il creatore) la lascia coglierlo, il frutto proibito = VARIANTE ASCENSIONE (Eva è soggetto per via della particella "la" legata ad essa).

La sorte del soggetto è un chiaro segnale della differenza tra le costruzioni, solo nel caso di TRANSITIVITÀ:

- NELL'UNIONE il soggetto compare come og.diretto e come soggetto preceduto dalla preposizione DA;
- NELL'ASCENSIONE il soggetto compare come og.diretto di lasciare o del verbo di percezione.

Per il soggetto di un nesso INTRANSITIVO:

- UNIONE e ASCENSIONE non fanno differenza, compaiono sempre come og.diretto.

Data la libertà che l'italiano concede all'ordine, la differenza fra "Il giudice ha lasciato Gianni tornare a casa" e "Il giudice ha lasciato tornare Gianni a casa" potrebbe sembrare una differenza trascurabile. La prova della particella è rivelatrice: tra le due proposizioni c'è una differenza sintattica radicale. La prima è composta da due proposizioni indipendenti, messe insieme dal fatto che un argomento (Gianni) è SOGGETTO di una e OG.DIRETTO dell'altra. La seconda è un'unione causativa di due diverse predicationi e tutti gli argomenti, sono argomenti dello stesso complesso predicativo.

Il giudice ci ha lasciato Gianni tornare (proposizione impossibile).

Il giudice ci ha lasciato tornare Gianni (proposizione possibile).

8. NESSO NOMINALE: GENERALITÀ E DETERMINAZIONE (CAP. 13 e 14)

DETERMINAZIONE E MODIFICAZIONE

Articolazioni e arricchimenti del nesso nominale sono raggruppabili in due grandi famiglie:

- 1) **DETERMINAZIONE** = consiste nell'articolazione argomentale interna del nesso nominale;
- 2) **MODIFICAZIONE** = consiste nell'interno arricchimento predicativo del nesso.

Il NESSO NOMINALE consiste di una configurazione in cui le funzioni di predicato e argomento convergono: è un predicato che legittima se stesso nella funzione di argomento. Nel nesso nominale "gatti", un predicato che si manifesta come "gatti", legittima se medesimo come argomento.

Es. Ci sono gatti → costruzione esistenziale.

La forma verbale che vi ricorre è un supporto formale della predicazione, allo stesso titolo della copula quando il predicato legittima un argomento.

La particella che ricorre nella costruzione esistenziale sottolinea la natura funzionale predicativa e argomentale del nome.

In una proposizione la PARTICELLA LOCATIVA non può ricorrere insieme con il COMPLEMENTO LOCATIVO, senza che tra essa e il complemento non intervenga una rottura dell'intonazione. Es. Un topo ci abita, in cantina; Ci abita un topo, in cantina = C'è un topo in cantina si proferisce tutta d'un fiato, senza rotture d'intonazione in quanto è una COSTRUZIONE ESISTENZIALE in cui il complemento locativo è semplicemente aggiunto. Nelle costruzioni esistenziali con complemento locativo, particella e compl.loc. non interferiscono funzionalmente.

L'articolazione e l'arricchimento del nesso si fa per:

- **Determinazione argomentale** = non sempre ciò che è attribuito alla determinazione è funzionalmente argomentale; forme definite come determinato e fatti definiti come fenomeni di determinazione sono tipicamente PREDICATIVI.
- **Modifica predicativa** = tra le modificazioni si sono classificate di norma questioni di natura PREDICATIVA.

Sotto la categorie dell'ARTICOLO si sono fatte confluire tanto le forme dell'articolo determinativo (in, lo, la, in, gli, le), quanto quelle dell'articolo indeterminativo (un, uno, una). Articolo determinativo e indeterminativo non sono combinabili o lo sono raramente. Es. Si troverà il gatto/un gatto. Sono forme che occupano una posizione identica, ma obbediscono a una logica funzionale diversa. Di "il gatto" l'articolo determinativo manifesta

l'argomento del predicato gatto. Di "un gatto" l'articolo indeterminativo manifesta il predicato che ha nel nome gatto il suo argomento.

I'ARTICOLO DETERMINATIVO (il) è la forma assunta da una determinazione argomentale della predicazione nominale.

I'ARTICOLO INDETERMINATIVO (un) è la forma presa da una modificazione predicativa del nome come argomento.

"Gianni ha visto il gatto" ha un parallelismo con "Gianni lo ha visto": ARTICOLO DET. e PARTICELLA PRONOMINALE sono funzionalmente simili. La particella pronominale (LO) è il nesso nominale "il gatto" ridotto alla sua semplice determinazione argomentale. LO = IL GATTO.

"Gianni ha visto un gatto" ha un parallelismo con "Gianni ne ha visto uno". Il predicato "uno" rimane manifesto e il suo argomento è rappresentato dalla particella. NE = UN GATTO.

NOMI NUDI

NOMI NUDI = nessi nominali che mancano della funzione argomentale di determinazione (articoli determinativi e indeterminativi).

- In italiano, quelli che ricorrono più frequentemente sono i **nomi propri personali** (es. Lucia salutò Agnese): sono essi stessi manifestazione della funzione di determinazione dell'argomento di un predicato. In molte varietà italo-romanze accade che i nomi propri ricorrono preceduti dall'articolo determinativo (es. La Gianna): si tratta di casi in cui c'è una ridondanza che si presta ad esprimere la marcatezza del genere (in questo caso femminile).
- Per i **nomi nudi plurali** e nomi di massa, che ricorrono soprattutto in elenchi, non c'è una determinazione argomentale o se c'è è generica (assenza di articoli determinativi e indeterminativi) -> es. C'è stata pioggia, vento, grandine (somiglia a un costrutto impersonale); Leoni, zebre e giaguari stanno nelle gabbie.
- Ci sono, inoltre, dei **nomi nudi** che lo sono soltanto **in base alla funzione sintattica** che svolgono all'interno della proposizione: es. architetto -> non è classificabile come nome nudo, ma lo diventa all'interno della proposizione "Ugo è architetto" che viene opposto al costrutto identificazionale "Ugo è l'architetto" (in questo caso non è nudo e a determinare l'argomento non è più "architetto", bensì l'articolo).

- Infine, troviamo i **nomi nudi all'interno di costruzioni con verbi di supporto**: es. Eva aveva paura dei serpenti → Eva aveva una paura matta dei serpenti.

DETERMINAZIONE E NOMINALIZZAZIONE

Es. Sbucciare **dei fiori**: sbucciare = forma verbale non finita (infinito); dei fiori = argomento preceduto da articolo partitivo "dei" → la sua corrispettiva è: **Dei fiori sbocciarono** (il predicato non subisce nominalizzazione).

Es. Lo sbucciare **dei fiori**: lo = articolo determinativo; sbucciare = forma verbale non finita; dei fiori = "dei" in questo caso è preposizione articolata → la sua corrispettiva è: **I fiori sbocciarono**.

Si parla quindi di **NOMINALIZZAZIONE** = **trasformazione del predicato verbale/aggettivo in nome (tramite un articolo)**.

DETERMINATORI COMPLESSI

I **DETERMINATORI COMPLESSI** (con forma nominale) rappresentano una sorta di forma ausiliaria che associa al nome dei valori aspettuali.

Es. Udi **una serie di spari** = non un solo sparo, ma diversi spari in sequenza, anche se l'articolo "una" potrebbe far pensare che si tratti di un singolo sparo.

Alcuni esempi: **un sacco di, una valanga di, una montagna di...**

RELAZIONE POSSESSIVA (costrutti possessivi)

Gli **aggettivi possessivi** (mio, tuo, suo, nostro, vostro, loro) ruotano intorno alla persona grammaticale e concordano per genere e numero con il soggetto a cui si riferiscono, ad eccezione delle terza persona plurale.

Es. La tua riflessione = Tu hai riflettuto (o rifletti).

Es. Il loro arresto = è da connettere a qualcun altro: La polizia ha arrestato loro e non Loro hanno arrestato.

Nei casi in cui l'aggettivo possessivo sembra indicare una concordanza con l'oggetto diretto, sono invece da considerare come casi di **concordanza con il soggetto**.

Es. La sua serenata a Chiara = La serenata che egli fa a Chiara.

La sua paura

La sua pietà

...sono tutti casi che mettono in luce lo stesso rapporto con il soggetto.

Anche in casi di nomi concreti (gatto, scrivania, poltrona...), gli aggettivi possessivi svolgono una funzione/relazione di possesso, da parte del soggetto, nei confronti dei nomi. In alcuni casi però non è così:

es. La sua caponatina mi manda in visibilio (l'aggettivo possessivo è riferito ad una terza persona, ma il soggetto sono io).

NESSO NOMINALE: MODIFICAZIONE

ATTRIBUTO = modificazione predicativa che si realizza sotto forma di

AGGETTIVI QUALIFICATIVI nel suo modo più semplice, ma anche sotto forme diverse e funzionalmente equivalenti.

Es. Un'auto lussuosa...

L'attributo concorda con il nome che ne costituisce l'argomento.

Es. I bambini silenziosi.

La funzione attributiva può essere manifestata da espressioni che non sono aggettivi.

Es. La nonna buonanima non digeriva le lenticchie.

In questi casi possono essere commutati in aggettivi qualificativi.

Es. La nonna defunta.

Sotto la voce di **ATTRIBUTO**, ci riferiamo anche agli **AGGETTIVI RELAZIONALI**, questi non si possono posizionare prima del nome e indicano una relazione tra il nome che determinano e un altro nome da cui sono derivati.

Es. sistema nervoso: l'aggettivo relazionale NERVOSO non rinvia ad una proprietà del sistema nervoso, ma a un sintagma nominale che significa: un sistema che ha che fare con i nervi.

Ci riferiamo, inoltre, ad alcuni tipi di **COMPLEMENTI DEL NOME**.

ATTRIBUTI E PROPOSIZIONI RELATIVE

Nella modificazione vi è una correlazione tra **ATTRIBUTO** e

PROPOSIZIONE SUBORDINATA RELATIVA.

Es. Pio frequenta donne insulse e uomini scialbi → in cui i due attributi sono delle riduzioni di "Pio frequenta donne che sono insulse e uomini che sono scialbi".

QUESTIONE D'ORDINE

Far precedere o far seguire il nome all'ATTRIBUTO, significa affermare la distinzione fra VALORE NON RESTRITTIVO E VALORE RESTRITTIVO DELLA FUNZIONE.

Es. I poveri terremotati sono stati ospitati in alberghi della costa (non-restrittivo); I terremotati poveri sono stati ospitati in alberghi della costa (restrittivo).

La funzione di restrittivo e non restrittivo cambia in base a dove si va a posizionare l'attributo.

APPOSIZIONI

La modifica della forma nominale (infinito-participio-gerundio che esprimono l'azione o il fatto in modo indefinito in rapporto alla persona o al numero), è chiamata **APPOSIZIONE**.

1) APPOSIZIONI INTERNE = sono termini linguistici o grammaticali come: nome, sostantivo, verbo, aggettivo, preposizione.

Es. Il verbo correre è intransitivo; il dottor Sabi; il numero quattro ecc..; ma anche non comuni che accompagnano un nome proprio o una designazione.

Es. il pianeta Marte; il mar Baltico; la regione Liguria.

Città e comuni sono sempre considerate apposizioni interne ma si comportano in maniera differente: il nome proprio ricorre come **COMPLEMENTO DI DENOMINAZIONE** preceduto dalla preposizione **DI**.

Es. La città di Enna; il comune di Aviano.

Anche i nomi delle composizioni letterarie e le opere in generale sono considerati **apposizioni interne**.

Es. il film Miracolo; il romanzo I tre moschettieri.

Nomi di istituzioni sociali, culturali, politiche sono anche **APPOSIZIONI INTERNE**.

Es. il quotidiano Le Monde...; il sindacato CISAL...

Caratteristica delle **APPOSIZIONI INTERNE**: collocarsi prima del nome che vanno a modificare (es. il Signor Piazza ...; lo zio Gigi...)

2) APPOSIZIONI ESTERNE = nessi nominali che, sempre con valore di modificatori, seguono il nesso nominale a cui si riferiscono.

Es. Scelba, il ministro fu l'ideatore del reparto Celere;

In alcuni casi possono anche precedere il nesso:

Es. poeta dalla grande vena civile, Giosuè Carducci...

Quando è INTERNA, l'apposizione concorda sempre per numero (e genere dove è possibile) e con il nome a cui si riferisce.

Quando è ESTERNA, la concordanza segue il modello di concordanza del nome del predicato del soggetto.

Es. Ingrid Bergman, nota attrice svedese.

In alcuni casi di APPOSIZIONE ESTERNA, il collegamento col nesso nominale che funge da argomento, viene assicurato dalla preposizione **"DA"** e da espressioni quali: come, quale, in qualità di, in veste di ecc... –

Es. Da ministro, Scelba fu l'ideatore; Cicerone, in veste di persecutore ecc..

COMPLEMENTI DEL NESSO NOMINALE

La modifica può prendere anche la forma di complemento. Nella maggioranza dei casi si tratta delle preposizioni semplice o articolata **DI**. La maggior parte di modificazioni nominali sotto forma di complemento sono

COMPLEMENTI DI SPECIFICAZIONE

Es. La casa del fattore.

Sotto quest'etichetta ricorrono:

- Rapporti di possesso = es. La cartella **di Gianni**;
- Rapporti tra opera e artefice = es. Le opere **di Verga**;
- Rapporti tra un elemento e l'insieme di cui fa parte/luogo in cui si trova = es. Le fette **della torta**; Le finestre **della casa**;
- Rapporti tra eventi o cose e le loro determinazioni temporali = es. Le nevicate **dell'inverno scorso**; Gli uomini **del Cinquecento**;
- Rapporti tra contenuto e contenente = es. Il vino **della botte**;
- Rapporti di parentela e di relazioni sociali = es. Il cugino **di Giacomo**; Il funzionario **del ministero**.

La relazione sintattica di molti complementi di specificazione (es. Le antenne **della televisione**) trova un equivalente nella modifica attributiva, sotto forma di aggettivo relazionale: es. Le antenne **televisive**.

Si osservi la differenza tra:

- Il racconto **dell'infermiere** fu raccapricciante = complemento di specificazione con **valore soggettivo** (L'infermiere racconta l'incidente);
- Il racconto **dell'incidente** fu raccapricciante = complemento di specificazione con **valore oggettivo** (Qualcuno racconta l'incidente).

Ci sono casi in cui la forma del nesso nominale è ambigua:

- Il timore **dei soldati** è ingiustificato = *dei soldati* (complemento di specificazione) può avere valore soggettivo ("I soldati hanno timore di qualcosa") o valore oggettivo ("Qualcuno ha timore dei soldati"): siamo in presenza di una forma del nesso nominale ambigua, dietro alla quale si celano in realtà due proposizioni diverse.

Solo un contesto più ampio può aiutare a intendere di quale delle due si tratta:

- Il timore dei soldati per la battaglia imminente è ingiustificato (valore soggettivo: I soldati hanno timore per la battaglia);
- Il timore dei soldati attanagliava la popolazione (valore oggettivo: La popolazione aveva timore dei soldati).

COMPLEMENTO DI DENOMINAZIONE = non specifica un qualcosa che si è detto in precedenza (come il complemento di specificazione), ma il suo scopo è quello di dare un nome. Anch'esso è introdotto dalla preposizione **DI** e ricorre come modifica di nomi in base a:

- **Mese e giorno** = es. La scuola è chiusa nel mese **di Agosto**;
- **Nome, cognome, nomignolo, pseudonimo, nome d'arte ecc...** = es. Andrea De Chirico è noto sotto lo pseudonimo **di Alberto Savinio**;
- **Titolo, attributo, designazione, qualifica, diploma** = es. Ida ha ottenuto la qualifica **di primo segretario**;
- **Nomi di entità geografiche e politico-amministrative (isola, penisola, catena montuosa, città, ecc...)** = es. L'isola **d'Elba** si trova nel mar Tirreno.

Altri esempi di complementi:

- **Complemento di età** = modifica un nome con un'indicazione relativa alla sua età. Si trova introdotto dalla preposizione **DI** e in caso di determinazione approssimativa da **SU** (es. Un albero **di quattro secoli**; Un ragazzo **sui diciotto anni**). Sta in corrispondenza funzionale con appropriate modificazioni attributive (es. Una signora **ottantenne**);

- **Complemento di materia** = introdotto da preposizione DI e IN (es. Un lume di carta; Un orecchino in ceramica). Anche qui, abbiamo corrispondenza con modificazioni attributive (es. Una ringhiera di metallo = Una ringhiera metallica);
- **Complemento di qualità** = introdotti da preposizione DI, DA e CON (es. Un ragazzo di sani principi; Un calciatore dal tiro possente; Una pianta con foglie pelose);
- **Complemento di quantità o misura** = introdotto dalla preposizione DI e DA (es. Una bottiglia di un litro; Un contratto da dieci miliardi).

N.B. NON BISOGNA CONFONDERE I COMPLEMENTI DI QUALITÀ CON GLI AGGETTIVI INVARIABILI (es. *a ruota, a portafoglio, a righe, coi baffi...*).

9. COMPOSIZIONI DI PROPOSIZIONI: IPOTASSI E PARATASSI (CAP. 15)

1. ORGANIZZAZIONE IPOTATTICA = **subordinazione**; troviamo una proposizione indipendente/principale, in funzione della quale si articolano le dipendenti di primo grado (alle quali possono essere connesse ulteriori dipendenti di secondo grado e così via).

Es. Maria faceva la doccia, = proposizione indipendente
allorquando Ugo preparava la colazione = proposizione subordinata/
dipendente di primo grado (allorquando è congiunzione di subordinazione).

2. ORGANIZZAZIONE PARATATTICA = **coordinazione**; troviamo una proposizione che si coordina ad un'altra che la precede, rispettando la linearità temporale e spaziale.

Es. Maria faceva la doccia
e = congiunzione di coordinazione
Ugo preparava la colazione.

Subordinazione = ricorre in scritti o parlati in cui prevale l'aspetto argomentativo e la composizione (prevale la forma, più formale).

Coordinazione = ricorre in scritti o parlati in cui prevale la semplice linearità espressiva (prevale il contenuto, più semplice).

N.B. IL CONTRASTO TRA IPOTASSI (SUBORDINAZIONE) E PARATASSI (COORDINAZIONE) NON E' DA INTENDERE SEMPLICEMENTE COME UN'OPPOSIZIONE TRA SEMPLICITA' E COMPLESSITA'.

IL CONTRASTO E' PIUTTOSTO TRA MODI DI MANIFESTAZIONE PIU' IMPLICITI E AMIGUI (COORDINAZIONE) E PIU' ESPliciti E MENO AMBIGUI (SUBORDINAZIONE).

Si verificano casi in cui all'interno di una proposizione troviamo sia rapporti di coordinazione, sia di subordinazione:

Es. Anna va via perché si è fatto tardi e non vuole viaggiare col buio = Anna va via → proposizione principale; perché si è fatto tardi e non vuole viaggiare col buio → proposizioni subordinate alla principale, tra loro coordinate.

Le **congiunzioni coordinate** (e, ma, o, né, però) non connettono solo proposizioni, ma anche elementi all'interno della proposizione:

Es. La casa dispone di un garage e di una cantina.

Questi casi sono da considerare come riduzioni dettate da una tendenza all'abbassamento della ridondanza:

Es. La casa dispone di un garage e la casa dispone di una cantina = La casa dispone di un garage e di una cantina.

Abbiamo vari tipi di coordinazione:

- **Coordinazione copulativa** = il legame tra proposizioni è manifestato da congiunzioni come **e** e **né** (es. Non conosco quel tuo amico **né** [= e non] intendo conoscerlo). Questo tipo di coordinazione, può avvenire anche in modo **correlativo**: anticipata manifestazione, nella prima proposizione, della congiunzione di coordinazione che marca il rapporto con la seconda proposizione (es. **Né** mi ha scritto **né** mi ha telefonato);
- **Coordinazione disgiuntiva** = è manifestata da congiunzioni come **o**, oppure, ovvero **e sia (che)...sia (che)** - (es. Sbrighiamoci oppure faremo tardi). Si presenta identica anche nei casi di una semplice alternativa (es. Domani andrò al cinema **o** a fare una passeggiata) o nei casi di rapporto di esclusione (es. Scherzi **o** dici sul serio?). Anche la disgiuntiva può anticipare la sua manifestazione in modo **correlativo** (es. Non è mai stanco, **sia che** lavori, **sia che** non lavori). La congiunzione può anche precedere la prima proposizione che poi connetterà la seconda (es. **O** fate così **o** ve ne pentirete);

- **Coordinazione avversativa** = ma, bensì, eppure, tuttavia, nondimeno, però, anzi, invece sono tutte forme che manifestano questo tipo di coordinazione. La sua caratteristica più importante è quella di connettere proposizioni facendo interagire l'implicito di interferenze con l'esplicito di significati espressi (es. E' un'auto conveniente [interferenza: "quindi è un affare comprarla"] ma il servizio di assistenza è poco affidabile).

COSTRUZIONI SIMMETRICHE

Nella frase "Armando sta studiando con Valeria" troviamo il classico complemento di compagnia. Ciò che rende particolare questo complemento è il suo stretto legame con le principali funzioni argomentali (soggetto e oggetto diretto) e con la coordinazione.

"Armando e Valeria stanno studiando (insieme)" condivide la stessa interpretazione (rapporto di sinonimia parafrastica).

Solitamente, un elemento che compare in una proposizione come elemento di compagnia o di unione (non sempre) è coordinato con la funzione di soggetto e oggetto diretto. La cosa diventa più chiara se si prendono in considerazione i **predicati simmetrici** (si riferiscono a due soggetti e la loro verità/falsità NON dipende dall'ordine degli oggetti considerati):

Es. *Ugo rivaleggia = proposizione che appare poco chiara, insatura.

Ugo rivaleggia con Stefano/Ugo e Stefano rivaleggiano = nesso chiaro, saturo.

Ancora una volta una argomento che si trova ad essere introdotto dalla preposizione con (che in questo caso legittima il predicato), corrisponde a uno dei due elementi che compaiono coordinati a ricoprire la funzione di soggetto. Quanto all'oggetto diretto:

Es. Mischiare lo zucchero con il cacao → Mischiare lo zucchero e il cacao.

PROPOSIZIONI SUBORDINATE AL LIMITE DELLA PROPOSIZIONE SEMPLICE

Le **PROPOSIZIONI SUBORDINATE** ad una proposizione reggente sono chiamate **COMPLETIVE**: all'interno del periodo completano il significato del verbo, facendo le funzioni del suo soggetto e del suo complemento oggetto.

Es. Che Ugo arrivi ad Alicudi = subordinata completiva soggettiva (svolge la funzione di soggetto del predicato "preoccupa")
preoccupa Maria = reggente.

Le **PROPOSIZIONI SUBORDINATE AVVERBIALI** si trovano all'interno della frase e svolgono la stessa funzione degli avverbi (causal, modali, temporali ecc...); indicano lo scopo da raggiungere rispetto a quanto enunciato nel verbo della reggente.

Es. Bruno mi telefonò = reggente;

perchè mi occupassi del suo caso = **subordinata avverbiale** (esprime lo scopo del predicato della reggente).

INDIPENDENTE, DIPENDENTE, REGGENTE, RETTA

Le proposizioni reggenti e le proposizioni indipendenti non sempre coincidono.

Una proposizione senza nessuna subordinata (es. I nonni hanno festeggiato le nozze d'oro → è una proposizione indipendente, senza essere reggente).

Questo significa che si possono avere:

- **PROPOSIZIONI INDIPENDENTI E NON REGGENTI**: Correvo a casa, ho inciampato contro uno scalino e sono caduto.
- **PROPOSIZIONI INDIPENDENTI E REGGENTI**: Correvo a casa e sono caduto perché ho inciampato contro uno scalino.
- **PROPOSIZIONI DIPENDENTI E NON REGGENTI**: Correvo a casa e sono caduto perché ho inciampato contro uno scalino.
- **PROPOSIZIONI DIPENDENTI E REGGENTI**: Sono caduto perché ho inciampato contro uno scalino mentre correvo a casa.

Al contrario una proposizione **RETTA** è **SEMPRE UNA PROPOSIZIONE DIPENDENTE**.

SUBORDINATE ATTRIBUTIVE (nesso nominale)

Quando si tratta di **SUBORDINATE ATTRIBUTIVE**, siamo nel campo della modificazione del nesso nominale (allo stesso titolo dell'attributo e dell'apposizione esterna).

Es. Ada ha preparato un piatto squisito = attributo.

Ho conosciuto Mario, il segretario del presidente = apposizione esterna.

L'argomento all'interno delle subordinate attributive, è chiamato **antecedente** o **testa della subordinata**:

Es. Percorrevamo un viottolo che correva lungo il fiume;

Ho appreso ieri una bella notizia, che Ada e Pio saranno di ritorno domani. Con una subordinata attributiva, si istituisce una **composizione di proposizioni interna al nesso nominale**. Essa ha un elemento che, se si passasse alla modalità coordinativa, potrebbe essere ripetuto come elemento che rinvia al medesimo referente in due proposizioni giustapposte (**contigue** dal punto di vista concettuale).

Es. Percorrevamo un viottolo: il viottolo correva lungo il fiume;

Ho appreso ieri una bella notizia: la notizia che Ada e Pio saranno di ritorno domani.

FORMA DEL PREDICATO: SUBORDINATE ESPLICITE E IMPLICITE

Una proposizione subordinata è classificabile come **ESPLICITA** o **IMPLICITA**.

1) SUBORDINATA ESPLICITA = proposizione in cui a manifestare il predicato è una forma verbale di **modo finito** (indicativo, congiuntivo, condizionale).

Es. Quando sono andato via, nessuno era ancora arrivato.

Di norma è introdotta da una **congiunzione di subordinazione** (come *quando*), da un **pronomo**, da un **aggettivo**, da una **congiunzione interrogativa** (come *che cosa* o *come se*) e se si tratta di una **proposizione relativa**, da un **pronomo relativo** (come *cui*).

2) SUBORDINATA IMPLICITA = proposizione in cui a manifestare il predicato è una forma verbale di **modo non finito**.

Es. Il nonno ha promesso di regalarle un motorino.

Esistono subordinate implicite **infinitive** (con verbo all'infinito), **gerundive** (con verbo al gerundio) e **participiali** (con verbo al participio passato).

Le infinitive si trovano di norma introdotte da **preposizioni che svolgono la funzione di elementi congiuntivi** (*di, a, per*) e anche, quando si tratta di

relative o interrogative indirette, da **pronomi relativi** o da **pronomi, aggettivi** e **congiunzioni interrogativi**.

La preferenza per l'una o l'altra forma è data da criteri stilistici:

Es. Ammetto di avere torto e penso di raccontarle la verità (implicita) = Ammetto che ho torto e penso che le racconterò la verità (esplicita).

Paradossalmente, il passaggio dall'implicita all'esplicita si fa più liberamente del passaggio dall'esplicita all'implicita. Le implicite devono soddisfare requisiti sintattici più restrittivi: il predicato non concorda con il soggetto. Per il soggetto, si restringono il soggetto di avere una realizzazione palese. Il modo in cui si determina la funzione di soggetto di una subordinata implicita, dipende da tre fattori:

- La forma non finita del predicato della subordinata;
- Funzione svolta dalla subordinata;
- Il tipo di predicato della reggente.

COMPLETIVE E ATTRIBUTIVE (CAP. 16)

COMPLETIVA SOGGETTIVA

E' una proposizione che **realizza la funzione di soggetto della proposizione che la regge**.

Es. Che il professore sorrida = **subordinata completiva soggettiva**;

mi tranquillizza = **reggente** - nesso nominale (il soggetto "mi = a me", si realizza grazie alla completiva).

La **completiva soggettiva** e il **nesso nominale** sono spesso commutabili:

Es. Il sorriso del professore mi tranquillizza.

N.B. IN ALCUNI CASI QUESTA COMMUTAZIONE NON E' POSSIBILE (es. Sembra che il prezzo del petrolio cali).*

Spesso la completiva soggettiva ricorre dopo il predicato della reggente:

Es. E' previsto dagli esperti = **reggente** - nesso nominale;

che il prezzo del petrolio cali = **subordinata completiva soggettiva**.

Ma alcune volte lo precede:

Es. Che il prezzo del petrolio cali = subordinata completiva soggettiva;
È previsto dagli esperti = reggente - nesso nominale.

*Nei casi in cui non è possibile la commutazione fra nesso nominale e completiva soggettiva, siamo in presenza di livelli di legittimazione incusativi, in cui la completiva manifesta la funzione di oggetto diretto (es. che il prezzo del petrolio cali) che non può commutarsi nella funzione di soggetto grammaticale. Siamo, dunque, in presenza di una proposizione impersonale con soggetto grammaticale fantoccio e ciò vuol dire che si tratta di completive solo apparentemente soggettive, ma che in realtà sono oggettive di livelli non-transitivi/inaccusativi.

- **COMPLETIVA SOGGETTIVA ESPLICITA** = introdotta dalla congiunzione che o il fatto che. Il verbo ricorre all'indicativo, al congiuntivo o al condizionale:
 - indicativo = compare in completive soggettive, il cui predicato attribuisce alla soggettiva un valore non opinabile (es. E' assodato (il fatto) che il testimone ha mentito);
 - congiuntivo = il predicato si manifesta come espressione di una credenza, volontà, dubbio, desiderio, timore e eventualità. In questo caso ha valore opinabile (es. Accade che ci si sbagli). Il congiuntivo indica di per sé una subordinazione, ma può anche accadere che si presenti senza il che (es. E' possibile sia fuggito). Il congiuntivo può, inoltre, presentarsi anche con un valore non opinabile (es. Che la lettera fosse stata spedita da molti giorni risultava con certezza alle autorità competenti).
 - condizionale = il predicato si manifesta al condizionale, sia nella reggente, sia nella subordinata (es. E' sicuro che lo farebbe, se solo lo volesse). ??
- **COMPLETIVA SOGGETTIVA IMPLICITA** = il verbo ricorre all'infinito. È introdotta dalla preposizione di (es. Capita di perdersi nella metropolitana). In alcuni casi si presenta in assenza delle preposizioni

(es. Bisogna rispettare le regole). Presenza e assenza della preposizione sono in rapporto con il predicato della reggente. In tutti i casi, nella completiva soggettiva implicita, **il soggetto NON ha manifestazione esplicita**.

COMPLETIVA OGGETTIVA

E' quella completiva che funge da oggetto diretto nella proposizione che la regge.

Es. Ugo riconosce = reggente;
di avere sbagliato = subordinata completiva oggettiva.

Ugo = soggetto grammaticale della reggente e oggetto diretto della subordinata (introdotto dalla preposizione *di*). ???

Esistono, poi, le completive indirette che sono rette da predicati, il cui rapporto con l'argomento è mediato da una preposizione e che condividono molte proprietà con le completive oggettive:

Es. Pio rinuncia a partecipare alla festa.

La completiva oggettiva, come l'oggetto diretto, è correlabile ad una particella atona: *lo* = unica forma possibile, non marcata per genere e numero (es. Ugo riconosce di avere sbagliato = Ugo *lo* riconosce).

Una completiva che presenta un complemento preposizionale (es. della), ha correlazione con una particella (es. Tutti erano convinti *della* malafede di Pio = Tutti *ne* erano convinti).

Anche l'oggettiva si presenta in forma **ESPlicita** o **IMPLICITA**:

- **COMPLETIVA OGGETTIVA ESPlicita** = è introdotta dalla congiunzione *che* o da *il fatto che* (es. Mi hanno detto *che* l'iscrizione è ancora possibile; Ciò comporta *(il fatto) che* Pio si dichiari d'accordo). La locuzione "*il fatto che*" è più frequente nel caso di oggettive indirette (es. Pia beneficia *del fatto che* tutti l'adorano). Il verbo ricorre nei modi finiti (indicativo, congiuntivo e condizionale):

- **indicativo** = modo tipico delle oggettive rette da proposizioni che presentano un **contenuto non opinabile** (es. Il funzionario dice che bisogna completare questo formulario);
- **congiuntivo** = tipico delle oggettive che hanno **reggenti** che si presentano come **interpretativamente opinabili**, sono quindi credenze, desideri, timori (es. Immaginiamo che gli uomini non siano gli unici abitanti dell'Universo). Il congiuntivo, inoltre, subisce la concorrenza da parte dell'indicativo (es. Credo che il bambino abbia sette anni);
- **condizionale** = ricorre quando il congiuntivo è a sua volta reggente di una subordinata condizionale (es. Ritengo che una tua visita sarebbe indispensabile, se il malato si aggravasse).

Un'oggettiva esplicita al congiuntivo o al condizionale può anche mancare dell'elemento introttore (es. Temono (che) sia precipitato).

- **COMPLETIVA OGGETTIVA IMPLICITA** = presenta il verbo all'infinito ed è di norma introdotta dalle preposizioni **di e a** (es. Progetto di trascorrere le vacanze al mare). Il soggetto di un'oggettiva implicita **NON ha manifestazione esplicita**. La sua manifestazione è tuttavia sempre presente e lo si nota dal pronome che rinvia ad un argomento della reggente (es. Progetto di trascorrere le vacanze al mare -> è lo stesso "io" che enuncia il progetto [reggente]). Il soggetto dell'oggettiva implicita coincide con il soggetto della reggente. Tuttavia, non è sempre così: quando la manifestazione del predicato della reggente è un verbo come *dire, proibire, impedire* ecc... l'oggettiva implicita ha per soggetto non espresso un rinvio all'oggetto indiretto della reggente:

Es. Il vigile disse all'automobilista di fare marcia indietro (automobilista = è sia oggetto indiretto della reggente, sia soggetto non espresso dell'oggettiva implicita [chi fa marcia indietro? L'automobilista]).

Infine, dal punto di vista sintattico, quello che può sembrare un unico verbo in realtà è più di uno:

Es. Dissi a Ugo di rientrare entro le 10 → Ugo = è sia oggetto indiretto della reggente (Dissi a Ugo), sia soggetto della subordinata (di rientrare entro le 10);

Dissi ad Ugo di essere rientrato entro le 10 → in questo caso la subordinata è un rinvio al soggetto della reggente (Io).

ALTRE COMPLETIVE

INTERROGATIVA INDIRETTA

E' la completiva di una proposizione il cui predicato assume la modalità enunciativa interrogativa. E' importante sottolineare l'indipendenza delle frasi interrogative dirette (es. Chi ha preso le forbici?), in contrasto con la configurazione di subordinazione che permette di dare un riconoscimento alle interrogative indirette (es. Mi chiedo chi abbia preso le forbici [chi abbia preso le forbici equivale a "Chi ha preso le forbici?"]). Possono anch'esse essere correlate ad una risposta (es. Io so chi ha preso le forbici). Come le interrogative dirette, le indirette possono essere:

- 1) **TOTALI** = risposta: si/no (es. Tutti si domandavano se il testimone diceva il vero [Il testimone diceva il vero? Si/No]). Sono introdotte dalla congiunzione di subordinazione se;
- 2) **PARZIALI** = risposta: è un rafforzamento della domanda (es. Ignoriamo chi sia stato l'inventore della scrittura [Chi è l'inventore della scrittura? Lo ignoriamo, non lo sappiamo]). Sono introdotte da un pronome o da un aggettivo interrogativo (*chi, quale...*), da una congiunzione dal valore interrogativo o dubitativo (*come, quando, perchè...*) o da locuzioni preposizionali o avverbiali (*quanto, per dove...*).
 - **Congiunzioni interrogative/dubitativa** = possono essere precedute, a loro volta, da una preposizione che collega il predicato della reggente alla sua subordinata (es. Si discute su come l'uso dell'energia eolica potrà essere incentivata);

Il nesso nominale dell'interrogativa indiretta emerge grazie all'articolo determinativo (es. Ada confessò il perchè fosse uscita di casa così tardi).

- **INTERROGATIVE INDIRETTE ESPLICITE** = forme del verbo finite, che non dipendono dall'opposizione opinabilità/non opinabilità, ma da un fattore stilistico.
- congiuntivo = è quello più adoperato nello stile formale scritto (es. Non so chi sia; Ignoravo quale volesse).
- condizionale = l'**interrogativa indiretta** è legata alla subordinata condizionale (es. Mi domando come reagirebbe Fellini se fosse ancora vivo = Come reagirebbe Fellini se fosse ancora vivo?)

Mi domando = reggente;

come reagirebbe Fellini = subordinata al condizionale;

se fosse ancora vivo = subordinata interrogativa indiretta.

- **INTERROGATIVE INDIRETTE IMPLICITE** = forma verbale all'infinito; hanno come soggetto un rinvio al soggetto della reggente (es. Ugo non sapeva cosa pensare di Pio; Tutti si chiedevano dove fuggire).

RELATIVE

Le **PROPOSIZIONI RELATIVE** fanno parte delle subordinate attributive. L'argomento di una relativa è detto **antecedente** o **testa** della relativa: costituisce il punto di collegamento tra relativa e reggente e si manifesta come nome o pronome.

Es. Parlami dello spettacolo che hai visto.

La relativa è introdotta dal **congiunzione che**, ma solo quando le funzioni nella relativa sono quelle di soggetto e oggetto diretto:

Es. La ragazza che ha salutato Gianni è americana → ha salutato = lei, la ragazza, soggetto; Gianni = oggetto diretto.

E' un esempio che illustra le due diverse possibilità ed è perciò ambiguo.

Quando la relativa copre un'altra funzione (e non quella di soggetto o oggetto diretto), l'elemento congiuntivo è più complesso ed è definito **pronomine relativo** (*cui, il quale, la quale...*) o come **avverbio relativo** (*dove, onde, donde...*). Quando necessario, questo elemento (pronomine relativo o avverbio) **si combina con le preposizioni caratteristiche dei complementi**:

Es. Vorrei conoscere il pittore del + quale mi hai parlato.

Quando la relativa copre la funzione di oggetto indiretto, il pronomo cui ricorre privo di preposizione:

Es. Maria si rivolse finalmente al medico cui s'era già rivolta Carlotta.

Pronomi e congiunzioni svolgono una duplice funzione:

- 1) **dimostrativi o indefiniti** coprono una funzione argomentale nella reggente;
- 2) **relativi** (*chi, quanto, quale, ovunque, dovunque*) coprono una funzione nella subordinata.

La subordinata relativa è di norma a diretto contatto con il suo antecedente (ciò che viene prima: la reggente) e perciò la relativa sembra essere inglobata nella reggente:

Es. Il ragazzo che porta gli occhiali è il fratello di Lia.

- **RELATIVE RESTRITTIVE** = es. Gli abiti che desidero comprare devono avere il marchio del consorzio Pura Canapa.

La relativa = che desidero comprare limita la **reggente** (**gli abiti [che desidero comprare]** devono avere quel marchio e non un altro).

L'omissione della relativa (che desidero comprare) renderebbe diverso il senso della reggente: affermerebbe che tutti gli abiti debbano avere quel marchio.

Inoltre, solitamente, possiamo riconoscere una relativa restrittiva nel momento in cui fra relativa e reggente c'è una virgola o congiunzione.

- **RELATIVE NON RESTRITTIVE** = es. Il tuo cane, che non smette mai di abbaiare, disturba tutto il vicinato.

La relativa qui viene utilizzata come supplemento, se si omette il significato non cambia (=il cane disturba il vicinato).

- **RELATIVE ESPLICITE** = verbo all'indicativo, congiuntivo e condizionale.

- **condizionale** = ricorre nei suoi usi tradizionali (es. E' stato arrestato un uomo che sarebbe stato visto lasciare la zona in tutta fretta dopo l'attentato);
- **RELATIVE IMPLICITE** = verbo all'infinito; sono introdotte da un **pronome relativo**, con funzione di complemento indiretto, o da un **avverbio relativo in funzione congiuntiva** (es. I coloni cercavano una terra dove prosperare e crescere in pace i loro figli).

Gli esempi mostrano come tali relative abbiano un'interpretazione di potenzialità o eventualità.

DICHIARATIVE

E' una **completiva che**, facendo da argomento alla reggente, **svolge la funzione di modifica**zione tipica dell'apposizione esterna (= segue il nesso nominale a cui si riferisce sotto forma di attributo).

Es. Gli premeva questo: che nessuno potesse criticarlo.

- **DICHIARATIVA ESPLICITA** = usa l'indicativo, il congiuntivo o il condizionale in modo parallelo a quello delle completive.

L'indicativo si oppone agli altri modi e viene adoperato quando il contenuto della subordinata è presentato come un fatto certo (es. Si ha finalmente conferma di una bella notizia, che i superstiti sono stati tratti in salvo).

Congiuntivo e condizionale introducono, invece, elementi di incertezza o eventualità (es. Abbiamo un timore, che i superstiti non siano ancora stati tratti in salvo).

- **DICHIARATIVA IMPLICITA** = ricorre all'infinito e ha per soggetto un rinvio a un argomento della reggente, diverso dal nome che modifica (es. Questo io so, di non sapere).

La dichiarativa è di norma separata dal nome della reggente che essa specifica ed è caratterizzata, nello scritto, dalla virgola o dai due punti e nel parlato da una breve pausa.

SUPPLEMENTI PREDICATIVI (CAP. 17)

PREDICAZIONI SUPPLEMENTARI

SUPPLEMENTI PREDICATIVI = subordinate avverbiali e complementi non sono legittimati dai predici, come ogni altro argomento, e quindi non possiamo definirli tali. Il fatto che non possano essere legittimati da un predicato, ci dice che sono essi stessi dei predici.

Es. La gentildonna attraversava il boschetto;

Il calesse attraversava il boschetto.

Sono proposizioni con lo stesso grado di plausibilità, in quanto le condizioni poste dal predico "attraversava" al soggetto non si lasciano influenzare dalla differenza tra "la gentildonna" e "il calesse".

Queste condizioni cambiano se, per es., il predico è "adorava":

La gentildonna adorava il boschetto - (plausibile);

Il calesse adorava il boschetto - (non è plausibile).

Sono sempre condizioni di legittimazione, quelle che determinano la differenza fra:

Es. La gentildonna voleva attraversare il boschetto;

*Il calesse voleva attraversare il boschetto.

*Questa seconda proposizione, diventa plausibile solo a seguito di un processo di personificazione del soggetto ("il calesse").

Il predico "voleva" aggiunto ad "attraversare", pone delle condizioni (non-restrittive/restrittive) che decretano la differenza tra "la gentildonna" e "il calesse". Inoltre, il soggetto è legittimato due volte (in quanto troviamo due predici).

Ambedue vanno invece bene come soggetti di "attraversava", senza bisogno di processi supplementari di personificazione.

Es. Il guardaccia soffiava violentemente;

Il vento soffiava violentemente;

Il guardaccia attizzava il fuoco;

Il vento attizzava il fuoco.

Le condizioni poste da "soffiava" e "attizzava" sul soggetto legittimato, non fanno trasparire alcuna differenza tra "il guardaccia" e "il vento" (funzionano ambedue da soggetti).

Questo parallelismo, tuttavia, cessa nel momento in cui a ciascuna coppia si aggiunge un **supplemento** (subordinata finale):

Es. Il guardaccia soffiava violentemente per attizzare il fuoco - (plausibile);

Il vento soffiava violentemente per attizzare il fuoco - (non plausibile a meno che non si ricorra di nuovo al processo di personificazione).

La conclusione è che: la **subordinata finale** è un predicato, con le sue proprietà di legittimazione che si esercitano (in questo esempio) per far emergere le differenze tra i soggetti della reggente ("il guardaccia" e "il vento"). A prescindere dal predicato che ricorre all'interno della subordinata (finale/avverbiale), questa resta la manifestazione di un **predicato supplementare**.

Varie possibilità di subordinazione:

SUPPLEMENTI CAUSALI

Il **SUPPLEMENTO CAUSALE** è introdotto da preposizioni come *per, di, da, a, in, con* o da locuzioni come *a causa di, per motivo di, in conseguenza di*:

Es. Per la fame, Eva ebbe un mancamento;

I prezzi sono diminuiti a causa della crescita dell'offerta.

• **SUPPLEMENTO COME SUBORDINATA ESPLICATIVA** = (verbo indicativo, a meno che non si voglia presentare la causa come fittizia); esso è introdotto dalle congiunzioni *perchè, poiché, giacché, siccome* e da molte locuzioni congiuntive (*per il fatto che, dal momento che, a motivo che*) composte intorno ad un nome che va a reggere la completiva:

Es. Eva ebbe un mancamento, = reggente;

perchè aveva fame = **subordinata causale esplicativa** (retto dal nome "Eva").

Es. Rido non perchè ce ne sia motivo ma perchè sono d'animo lieto = in questo caso il verbo che accompagna la congiunzione "perchè" non è all'indicativo, in quanto si vuole evidenziare la causa come fittizia e metterla a contrasto con quella presentata per vera ("rido perchè sono d'animo lieto, non perchè c'è un motivo").

- **SUPPLEMENTO COME SUBORDINATA IMPLICITA** = (all'infinito, anche passato); è introdotto da *per*, dalla locuzione *per il fatto di* e da altre comparabili:

Es. Tonino ha riscosso un grande successo = reggente;
per avere vellicato gli istinti peggiori del suo uditorio = subordinata causale implicita.

Sono, inoltre, considerati subordinatori causali i participi passati dato (che), considerato (che), visto (che) nelle completive oggettive (= l'oggetto diretto si trova nella reggente):

Es. Considerato che manca il latte, = subordinata causale;
scendo a comprarlo = reggente (comprarLO = il latte = oggetto diretto).

SUPPLEMENTI FINALI

Le preposizioni *per, a* e le locuzioni *a fin di, a scopo di, a disegno di, in vista di, con l'intenzione di* e molte altre, marcano il **SUPPLEMENTO FINALE**:

Es. Ada lavorava duro *per il sostentamento dei figli*.

- **SUBORDINATA FINALE ESPPLICITA** = *perchè, affinché, acciocché, a che* e anche il semplice *che* fungono da **introduttori della subordinata finale esplicita**. Anche le locuzioni hanno lo stesso ruolo e cioè sono costruite intorno a nomi che reggono le completive (SUBORDINATE!!!):

Es. Sono arrivato a Parigi *con l'intenzione di vedere la Gioconda*;
Gianni ha comperato una casa al mare *affinché la moglie sia contenta*.

Le finali esplicite sono necessariamente al congiuntivo.

- **SUBORDINATA FINALE IMPLICITA** = (verbo all'infinito); **per, a, allo scopo di, in modo di** fungono da introduttori.

Es. Non usciva da mesi per non incontrare il padrone di casa.

Studiava psicologia allo scopo di capire sua sorella.

SUPPLEMENTI CONSECUTIVI

Le **SUBORDINATE CONSECUTIVE** si manifestano con avverbi intensificatori come *così, sì, tanto, talmente* e con aggettivi come *tale, sifatto e simile*.

- **SUBORDINATA CONSECUTIVA ESPlicita** = gli avverbi intensificatori e gli aggettivi si possono fondere con il *che* (può presentarsi anche da solo) e dare vita a locuzioni congiuntive come *di modo che, al punto che, a tal punto che, a tal segno che, in tale misura che*:

Es. Pioveva così intensamente, che l'ombrelllo non è servito a nulla.

La situazione economica si è deteriorata a tal punto che le misure dei governi sono inefficaci.

Il verbo si presenta all'indicativo. Si presenta al congiuntivo nei casi in cui si esprime ipoteticità o consecutive negative (doppia negazione):

Es. Non era tanto stupido che non capisse l'antifona.

- **SUBORDINATA CONSECUTIVA IMPLICITA** = (infinito); è introdotta da **da o per:**

Es. Conosce così bene i bar della città da riuscire a dirti i nomi propri di tutti gli avventori;

La ragazza è abbastanza intelligente per capire l'antifona.

SUPPLEMENTI CONCESSIVI

Es. Nonostante l'arrivo di quel grintoso terzino, la difesa del Pratofiorito continua a deludere;

Malgrado gli anni, Teo si mantiene in forma.

I **SUPPLEMENTI CONCESSIVI** vengono introdotti da *nonostante* e *malgrado*, ma anche da locuzioni come *a dispetto di, ad onta di*:

Es. Ad onta di ogni previsione Ivo sarà promosso.

Un caso particolare è quello della preposizione *con*, in combinazione con l'aggettivo *tutto*:

Es. Con tutti gli sforzi non riusciremo a farci crescere le ali.

- **SUBORDINATA CONCESSIVA ESPLICITA** = è introdotta da *benché, sebbene, quantunque, nonostante, malgrado, ancorché* e dalle locuzioni *per quanto, nonostante che, malgrado che, con tutto che, quand'anche, anche quando, anche se*:

Es. Nonostante il maestro lo rimproveri, Carletto continua a distrubare i compagni.

Nella **principale**, ricorrono elementi correlativi come *tuttavia, nondimeno, pure, egualmente, lo stesso*:

Es. Per quanto non abbia il sostegno dell'amministrazione comunale, nondimeno proseguirò nella mia battaglia.

Il tempo verbale è solitamente il congiuntivo, mentre introdotta da *anche se*, la subordinata va all'indicativo:

Es. Anche se non mi credi, ti dirò che ho visto un UFO.

Abbiamo anche delle costruzioni particolari con il congiuntivo, come:

Es. Per bello che fosse, non aveva ancora trovato una ragazza = Nonostante fosse bello, non aveva ancora trovato una ragazza.

A cui corrisponde con l'infinito:

Es. Per studiare che facesse, non riusciva a superare l'esame.

- **SUBORDINATA CONCESSIVA IMPLICITA** = ricorre al gerundio accompagnato da *pur, pure o anche*:

Es. Pur vivendo in Svizzera da un anno, non ho ancora provato la fonduta.

All'infinito preceduto da *per*:

Es. Per avere studiato a Pisa, non è poi così malvagio.

All'infinito combinato con nemmeno a, neppure a, neanche a, manco a, in caso di reggente negativa:

Es. Non l'ho convinto a partire, nemmeno a offrirgli il viaggio.

SUPPLEMENTI CONDIZIONALI

La **SUBORDINATA CONDIZIONALE** (nella terminologia grammaticale *protasi e apodosi* [la sua reggente]) ricorre preceduta da se e affiancata da forme come qualora, purché, ove e da locuzioni come posto che e ammesso che. Abbiamo anche qui, inoltre, altre locuzioni costruite intorno a nomi atti a reggere le complettive (subordinate) → a condizione che, a patto che, nel caso che, nell'eventualità che, nell'ipotesi che.

Anche queste locuzioni danno vita a subordinati condizionali:

Es. Nell'eventualità di pioggia, munitevi di un ombrello.

Il tempo verbale della subordinata condizionale è l'indicativo, nel caso di ipotesi reale, preceduto da se:

Es. Se Sordi era romano, era italiano.

Per ipotesi irreali, la subordinata va al congiuntivo:

Es. Se passassi a prendere Ugo, ti avviserei.

Nella lingua parlata, viene utilizzato al posto del congiuntivo l'imperfetto indicativo:

Es. Se tacevi, avresti fatto una figura migliore.

SUPPLEMENTI TEMPORALI

La serie di **SUPPLEMENTI TEMPORALI** è molto vasta. Tuttavia, è comune classificarli in due categorie molto ampie:

- 1) **Tempo determinato** = es. Claudio nacque nel 1903; si presenta spesso con forme nominali prive di marca preposizionale: es. Ho chiamato l'idraulico venerdì. Se introdotto da preposizione ricorre dopo in, a e di. Queste preposizioni possono formare ulteriori locuzioni preposizionali, combinandosi con nomi come tempo, epoca e periodo: es. Le rondini arrivano in primavera e ripartono alla fine dell'estate. Anche la preposizione per si presta ad introdurre un supplemento temporale

determinato: es. Troverà l'auto riparata per le diciotto (l'indicazione temporale è leggermente più generica di un eventuale "alle diciotto").

Numerosi avverbi temporali e locuzioni avverbiali svolgono la funzione di supplementi di tempo determinato all'interno della proposizione (oggi, ieri, domani, dopodomani ecc...).

2) **Tempo continuato** = es. Bismarck governò per quasi trenta anni; preposizioni e locuzioni *per, in, durante, da, lungo e fino (a o da)*. Anch'esso può però ricorrere come nesso nominale privo di preposizione. Tra gli avverbi e le locuzioni avverbiali troviamo a lungo, lungamente, per molto (tempo), brevemente, per poco (tempo)...

La determinazione temporale può poi essere specificata come:

- **Anteriore*** = Prima di quale momento? (es. Nessuno aveva messo piede sulla Luna prima del 21 Luglio 1969); Quanto tempo prima? Quanto tempo addietro? (es. Ugo aveva chiamato pochi minuti prima; Ada si è licenziata tre anni addietro).

***SUBORDINATA TEMPORALE ESPlicita** = l'anteriorità è marcata da subordinate esplicite al congiuntivo, introdotte da *prima che* (es. Prima che scoppi un temporale, è meglio prendere la via di casa).

***SUBORDINATA TEMPORALE IMPLICITA** = il verbo è all'infinito ed è introdotta da *prima di e fino a* (es. Prima di uscire, assicurati di aver chiuso il gas).

- **Posteriore*** = Dopo quale momento? (Es. Dopo le venti è necessario rivolgersi alla Guardia medica); Quanto tempo dopo? Fra quanto tempo? (Es. Ivo è partito tre giorni dopo; Atterreremo a Linate fra due ore). A introdurre una subordinata che indica posteriorità è *dopo che* con verbo all'indicativo. Anche *quando* e *come* svolgono la stessa funzione.

***SUBORDINATA TEMPORALE IMPLICITA** = ricorre all'infinito ed è introdotta da *dopo e dopo di* (es. Dopo avere incontrato Maria, ho deciso di smettere di fumare).

N.B. LE SUBORDINATE TEMPORALI INDICANO CONTEMPORANEITA', POSTERIORITA' E ANTERIORITA' RISPETTO ALLA REGGENTE.

Nel caso di **contemporaneità** sono *quando, allorché, allorquando, come*, mentre:

Es. Quando i bimbi dormono, posso finalmente studiare.

Un'altra possibilità è quella di aggiungere una *subordinata attributiva* a un supplemento di tempo:

Es. Al tempo in cui studiavo linguistica, abitavo in una soffitta sul porto di Genova.

Queste subordinate ricorrono all'indicativo e al congiuntivo solo se si tratta di un futuro ipotetico.

SUPPLEMENTI LOCATIVI

I **SUPPLEMENTI LOCATIVI** si suddividono in:

1) STATO IN LUOGO (il soggetto si trova in quel luogo) = introdotto da preposizioni come in, a, sopra, sotto, dentro, fuori, tra, dietro, davanti, presso, dopo e da locuzioni come accanto a, all'interno di, all'esterno di ecc...

Es. Ugo cena sempre in giardino;

I libri si trovano nel cassetto a sinistra.

La determinazione di stato in luogo è espressa anche da opportuni avverbi di luogo come qui e qua, lì e là, lassù, laggiù...

Es. Abitiamo qui da trent'anni.

Essa trova poi manifestazione nelle particelle avverbiali ci e vi:

Es. Ci abitavano i Marsilio da trecento anni [in quella vecchia casa].

2) MOTO A LUOGO (il soggetto si reca in un luogo) = introdotto da preposizioni come in, a, per, verso, sopra, sotto, dentro, fuori, dietro, davanti e da locuzioni preposizionali come alla volta di e in direzione di:

Es. Ebe si reca in tribunale;

I Rossi sono partiti per il Venezuela.

3) MOTO DA LUOGO (il soggetto arriva da un luogo) = introdotto dalla preposizione *da*; tale preposizione può talvolta precedere e determinare un gruppo composto a sua volta da un'altra preposizione (di/davanti) o da un nome:

Es. Ivo risale dalla cantina;

Il treno arriva da destra.

4) MOTO PER LUOGO (il soggetto attraversa un luogo) = è di norma retto da preposizioni come per, attraverso, tra/fra, da, in e da locuzioni preposizionali come in mezzo a:

Es. L'autobus transita per il parco;

Il bambino corse tra la folla.

A questi supplementi locativi si associano delle proposizioni subordinate relative locative:

Es. Ugo e Lia si incontrano alla confluenza dei due ruscelli (supplemento locativo sotto forma attributiva - stato in luogo) = Ugo e Lia si incontrano dove i due ruscelli confluiscono (proposizione subordinata relativa locativa introdotta da "dove").

PROPOSIZIONI ED ENUNCIAZIONE: LA FRASE (CAP.18)

Una proposizione assume modalità enunciative diverse in funzione di chi la enuncia e del modo con cui chi la enuncia pone sé stesso nel contesto di enunciazione.

Frase = combinazione di una proposizione con modalità enunciativa.

L'**enunciatore** può porsi in due diversi modi:

- in funzione di sé medesimo, dando luogo a frasi **dichiarative**;
- In funzione di un **enunciatario**, quindi di un destinatario dell'enunciazione, dando luogo a frasi **emotive**. Queste (frasi emotive) si possono articolare, a loro volta, in frasi **interrogative** (in funzione del fatto che esse ipotizzano o creano la condizione per una reazione linguistica, un botta e risposta fra enunciatore e enunciatario) e frasi **conative** (in funzione del fatto che creano una reazione non-linguistica,

frasi imperative, rivolte dall'enunciatore al destinatario/enunciato → es. Fai presto!).

TIPI DI FRASE

In quanto **enunciatore** posso...

...proferire la **dichiarazione**: La trattativa procede.

...proferire l'**esclamazione**: La trattativa procede!

...rivolgere una **domanda all'enunciato**: La trattativa procede?

...rivolgere un **ordine all'enunciato**: La trattativa proceda. = conativa.

Anche se a primo impatto potrebbero sembrare proposizioni astrattamente identiche, in realtà rappresentano **atti discorsivi** diversi.

MODALITA' DICHIARATIVA

Le **frasi dichiarative** vengono introdotte da verbi come *dichiarare, dire, affermare, narrare* ecc... e al suo interno trovano forma opinioni, giudizi, previsioni e descrizioni. Può essere affermativa o negativa.

Di norma, la manifestazione del verbo ricorre all'indicativo. Alcune proposizioni hanno una forma superficiale dichiarativa: si vuole agire su chi ascolta, ma non si vuole direttamente porre chi ascolta come enunciato (es. Fa caldo, qui.). L'enunciatore può, inoltre, prendere le distanze da ciò che dichiara perché non è certo o per altre strategie discorsive. Ciò fa sì che ricorrono altri tempi verbali, come il condizionale:

Es. La pandemia avrebbe ucciso finora duecento persone, nel mondo intero.

MODALITA' EMOTIVA

Quando l'atto linguistico enuncia in modo esplicito qualcosa che riguarda l'attitudine di chi enuncia, rispetto all'atto medesimo, si parla di **frasi emotive**.

Nel parlato queste corrispondono ad un'intonazione prima ascendente e poi rapidamente discendente. Nello scritto le si fa seguire, solitamente, dal punto esclamativo. Sono quindi frasi emotive le **frasi esclamative**:

Es. Come sono felice di vederti!

L'indicativo, il congiuntivo, il condizionale, e l'infinito sono i modi verbali tipici delle frasi esclamative, che sono introdotte spesso da pronomi, aggettivi e avverbi, detti anch'essi esclamativi.

Anche le **frasi desiderative** sono frasi emotive:

Es. Non t'avessi mai incontrato!

Esprimono un desiderio, un augurio o un rimpianto dell'enunciatore e sono manifestati dal congiuntivo:

Es. Voglia il cielo che lei non lo sappia!

In queste frasi, ricorrono spesso verbi servili e locuzioni introduttive come *Voglia, Volesse il cielo che, Dio (non) voglia che*.

MODALITA' INTERROGATIVA

Tutte le frasi che necessitano di un'ipotetica reazione da parte dell'enunciato (destinatario) sono dette **frasi interrogative**.

Le distinguiamo in:

- 1) **Interrogative dirette** = se la reazione ipotizzata è di natura linguistica (es. La trattativa procede?);
- 2) **Interrogative indirette** = se la reazione ipotizzata non è necessariamente di natura linguistica (es. Mi chiedo chi abbia preso le forbici → l'enunciato può anche solo indicarle o non rispondere).

Per quanto riguarda le interrogative dirette, nel parlato, sono manifestate da una particolare intonazione. La curva melodica sale quando ci si avvicina alla fine della frase e termina in crescendo. Nello scritto si attribuisce un particolare **segno di interpunkzione conclusivo**: il punto interrogativo.

Nelle interrogative, l'enunciato (destinatario) è chiamato a divenire esso stesso enunciato (formando così la risposta alla domanda in modo dichiarativo).

Esistono due tipi di interrogative:

- **TOTALI** = ipotizzano che la risposta dell'enunciato sia affidata agli operatori sì/no per sintetizzare (es. Ricordate Maria? Sì/No = Ricordiamo Maria/Non la ricordiamo);

- **PARZIALI** = propongono all'enunciatario una proposizione incompleta, affidando a lui il compito di completarla (*es.* Quale linea mi porta a San Giusto?). Qui l'intonazione è accompagnata da pronomi, aggettivi e avverbi interrogativi (quale, quando, dove, come...). Ad una interrogativa corrisponde quindi una risposta dichiarativa, ma non nei medesimi ordini:
 - Nella frase interrogativa, l'elemento da chiarire precede tutto il resto (*es.* Che cosa ha dimenticato il dottore?);
 - Nella risposta dichiarativa, il soggetto precede tutto il resto (*es.* Il dottore ha dimenticato l'ombrelllo).

Tutte le funzioni sintattiche si prestano, inoltre, in questo gioco di completamento creato dall'interrogativa:

Es. Con che cosa il cuoco ha condito la minestra? (oggetto diretto);

A chi ha dato Giorgio il libro di geometria? (oggetto indiretto);

Che cosa è diventato Pio? (complemento predicativo del soggetto).

Un'interrogativa parziale che pone al centro la manifestazione della funzione predicativa, si presenta come un costrutto in cui la funzione da chiarire è quella di oggetto diretto e in cui la forma verbale è *fare* o un simile:

Es. A: (Che) cosa faceva Lia? B: Scriveva;

A: (Che) cosa combina tuo figlio? B: Studia filosofia a Berlino.

Infine, le interrogative possono presentarsi come:

- **SEMPLICI** = contengono una sola domanda (*es.* Il museo è aperto il mattino?);
- **DISGIUNTE** = contengono più domande connesse tra loro dagli elementi disgiuntivi come *o, oppure* e simili (*es.* Il museo è aperto il mattino oppure il pomeriggio?).

Il modo verbale che ricorre è l'indicativo. Il condizionale compare per ragioni stilistiche e atti discorsivi diversi:

Es. Definisci un errore il mio comportamento?

Infine, ci sono interrogative in cui la forma del predicato (o della copula) è l'infinito:

Es. Che fare?

MODALITA' CONATIVA

