

Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato

1. Per lo studio della grammatica dell'italiano parlato che ho avviato due anni fa con alcuni miei collaboratori, il campo della ricerca è stato diviso preliminarmente in due settori: quello della conversazione registrata in situazioni colloquiali tipiche, e quello del dialogo teatrale preso nel testo stampato (nel caso nostro alcuni drammi di Pirandello). Ho dunque distinto a priori due specie di parlato: il parlato-parlato e il parlato-scritto (nel quale secondo è poi da suddividere il parlato citato entro una cornice narrativa — novella o romanzo —, e il parlato recitando). E solo dopo aver cominciato l'analisi dei testi mi sono prepotentemente chiesto se quella distinzione fosse fondata e, cosa più grave, se il secondo termine non fosse, addirittura, un'assunzione indebita.

Mettere il carro innanzi ai buoi (come la civiltà arcaica cui ormai appartengo mi consente di dire) è senza dubbio un'avventatezza. Se la mia avrà bisogno di attenuanti, le attingerò da una schiera di rispettabili linguisti che hanno studiato i modi del parlato in fonti scritte; ma forse è più utile cercare, anziché le discolpe, le cause di un trascorso che, nel caso mio e di qualcuno che mi ha preceduto, può esser fatto risalire alla tradizionale e riduttiva opposizione « scritto-parlato ». Come semplicistica e rigida l'ha già criticata Tullio De Mauro, secondo il quale è piuttosto da opporre un uso formale ad un uso informale, sia scritti che parlati, cioè una produzione segnica che metta in massima evidenza tutti i tratti pertinenti (fonomorfologici e semantici) ad una in cui l'evidenza degli stessi tratti sia minima e quindi fornisca una esecuzione approssimativa.¹ La felice discriminazione può essere ulteriormente articolata e motivata: se da un canto si potrà opporre al parlato colloquiale una oralità formaliz-

zata che in certe fasi storiche e in certi aspetti rituali o arcaici della nostra cultura (oratoria, liturgia, proverbi, scongiuri, fiabe, teatro folclorico, ecc.) assolve compiti della lingua scritta e perciò ne condivide alcuni caratteri, si dovrà d'altronde appurare la struttura di certe forme intermedie, quali il parlato riferito, il parlato scritto per la recitazione, o altre la cui definizione gioverà ad approfondire quella delle forme polari: basti pensare, ad esempio, che secondo Michael A. K. Halliday² il parlato riferito non ha modalità comunicativa, perché, a differenza del « fatto », che è « una rappresentazione al livello semantico, dove la verità sta nel significato », il « resoconto » è « una rappresentazione al livello lessicogrammaticale, o sintattico, dove la verità sta nella formulazione »;³ oppure, secondo una prospettiva illocutoria, che l'enunciazione performativa del discorso diretto passa, nel discorso indiretto, ad enunciazione constativa.⁴ Si dovrà infine, *in interiore homine*, ricercare quali modificazioni i processi neuro-linguistici del parlato (ideazione, memorizzazione, programmazione, articolazione e controllo)⁵ subiscono nello e dallo scritto.

Prima però di inoltrarci, sia pure di qualche passo, nella via accennata, non si può tacere dell'ostacolo che si para a chiunque prenda ad occuparsi dell'italiano parlato. È l'ostacolo imposto dalla peculiare formazione e condizione della nostra lingua nazionale, così poco unitaria e comune a livello comunicativo, nonostante che ormai i nuovi mezzi di diffusione abbiano consentito di superare la fase platonica dell'italiano letterario e di costituire efficaci unità linguistiche regionali oltre le quali si delinea, con le nuove generazioni, un uso nazionale modellato, checché se ne dica (e nonostante certe proposte di soluzioni populistiche), sulle strutture tradizionali. La prammatica inevitabilità dell'ostacolo esercita spesso sullo studioso un'azione equivocante, attraendolo sul tema dell'italiano popolare, specie se egli porti nell'indagine uno spiccato interesse sociale o politico; tanto è vero che un'opera recente, largamente dedicata alla fenomenologia dell'italiano parlato, s'intitola all'italiano popolare e, pur denun-

1. T. DE MAURO, *Tra Thamus e Teuth. Note sulla norma parlata e scritta, formale e informale nella produzione e realizzazione dei segni linguistici*, in *Lingua parlata e scritta*, « Bollettino del Centro di studi filologici e linguistici siciliani », 11, Palermo, 1970, pp. 167 sgg.

2. *Struttura linguistica e funzione linguistica*, in J. LYONS (a cura di), *Nuovi orizzonti della linguistica*, Einaudi, Torino, 1975, p. 184.

3. Cfr. i due enunciati, dalla diversa implicazione o presupposizione: « (le spiaceva) che fosse andato via » e « (disse) che era andato via » (*ibid.*).

4. Cfr. S. LECOINTRE e J. LE GALLIOT, *Le je(u) de l'énonciation*, in « *Langages* », 31, 1973, pp. 74 sg.

5. Cfr. J. LAVER, *La produzione del discorso*, in LYONS, *Nuovi orizzonti*, cit., pp. 59 sgg.

ciando l'ambiguità dell'attributo, intreccia il rilievo del fenomeno colloquiale con quello dell'incrocio tra lingua e dialetto.⁶ Ed ecco la mia seconda avventatezza: poiché la nostra ricerca si proponeva uno scopo anzitutto linguistico (l'individuazione delle strutture del parlato in quanto proprie a questo modo di comunicazione finora insufficientemente studiato in generale, e in particolare per l'italiano), senza disconoscere i diritti della sociolinguistica nel suo ambito problematico abbiamo fatto *epochè* sugli aspetti antropologici, anzi, per semplificare la complessità dell'oggetto e quindi dell'analisi, abbiamo perfino escluso alcuni aspetti propriamente linguistici ma non peculiari, o non cardinali, della fenomenologia del parlato, come la mistione dialettale tanto nel livello lessicale che fonetico, e dell'esecuzione fonetica abbiamo privilegiato la prosodia, in particolare i fatti d'intonazione, strettamente legati ai valori illocutivi del messaggio. Poiché operavamo, comunque, sopra una lingua determinata e, pur col ricorso alla nostra personale « competenza », sopra un corpo di testi concreti, abbiamo scelto interlocutori preferibilmente toscani per le registrazioni, e prose non dialettali per i testi scritti, al fine di ridurre, insieme con la distanza idiomatica, le proporzioni dell'*epochè*. Cercando, almeno idealmente, le strutture dell'italiano e non dell'italiano popolare, ci siamo sentiti autorizzati a puntare ad una lingua fino ad un certo punto idealizzata e quindi ad operare su testi più impunemente idealizzabili.

La nostra *epochè* implicava, oltre alla messa in parentesi degli aspetti antropologici o dei fatti linguistici meno pertinenti, una pregiudiziale preferenza per i fenomeni sintattici, in cui, sempre intuitivamente, ci pareva che le strutture del parlato più si rivelassero; ma non prescindeva — né lo potrebbe — da una semantica legata in parte alle opzioni tipiche del parlato (forme vicarie, ecc.), in parte alla distribuzione dell'informazione (anticipata o ritardata rispetto alla distribuzione scritta), in parte alla commotiva immediatezza della situazione e alle forze illocutive del dialogo; né da quella che supera le strutture frasali o periodiche per investire le grandi compagini.

Ma è forse il momento di tornare sulla nostra preposterazione e specialmente sulla mia assunzione di composizioni teatrali scritte come fonti per la conoscenza delle strutture del parlato.

6. M. CORTELAZZO, *Lineamenti di italiano popolare*, Pacini, Pisa, 1972. Cfr. pp. 9 sgg.

Non sottovaluto le obiezioni, che del resto mi si presentano ovvie: 1) Come apprezzare, attraverso lo scritto, i fatti d'intonazione e di scansione melodica, così importanti per i valori illocutivi, per la distribuzione dell'informazione e per lo svincolamento da una grammatica frasale? 2) Come individuare i fenomeni di simultaneità e d'interferenza dei turni dialogici, fenomeni ovviamente tipici del parlare naturale, ma o annullati dalla linearità della scrittura o concertati artificialmente? 3) Come prescindere dalla spontaneità, cioè dalla improvvisazione del dialogo in situazione reale, con tutti i fenomeni di ridondanza, di spreco, di autocorrezione, d'interruzione, con tutte le cancellazioni e i conati e i « refusi », e la frangia di suoni inarticolati, che esso coinvolge, sì da poter dire (in termini di fissione dell'uranio) che il vero parlato è « sporco », mentre il parlato-scritto è « pulito »? 4) E come, finalmente, trarre elementi per i modelli della più diffusa forma di comunicazione da testi cui, come vedremo, una autorevole semiologia nega persino la funzione comunicativa?

Non basta rispondere citando il gran precedente di Leo Spitzer, quella troppo poco conosciuta e apprezzata *Italienische Umgangssprache*, che, terminata nel fragore della prima guerra mondiale (settembre 1914) e uscita a Bonn nel 1922, aspetta ancora una traduzione italiana. Ebbene, essa si fondava su testi italiani o dialettali, letterari o popolari, prosastici o poetici, tutti comunque *scritti*; in particolare su drammi del teatro veristico e « borghese »; opere, anche quelle narrative o poetiche, largamente dialogate e perciò portatrici di parlato riferito o recitando. Lo Spitzer si era mosso, per sua esplicita confessione, sull'esempio di Hermann Wunderlich, che per dare una descrizione del tedesco colloquiale (*Unsere Umgangssprache*, Weimar-Berlin 1894) aveva attinto a testi scritti, in prevalenza teatrali, come obiettivamente consistenti e quindi più adatti alla dimostrazione scientifica che non le espressioni captate dall'orecchio dell'autore e perciò costituenti « zunächst nur ein subjektiver Besitz des Verfassers selbst ».⁷ Mancavano allora i sensibili e agevoli strumenti di registrazione meccanica di cui disponiamo oggi e, a parte le inchieste dialettologiche di campo, il ricorso ai documenti scritti, specialmente per i sintagmi superiori alle

7. WUNDERLICH, *Umgangssprache*, cit., prefazione, p. IX, in SPITZER, *Umgangssprache*, cit., p. XI.

semplici locuzioni, era generalmente accettato. D'altro canto, benché per il suo metodo descrittivo-psicologico si rifacesse esplicitamente alla stilistica linguistica di Charles Bally, fondata su esempi non letterari e sulla (diremmo oggi) « competenza » dell'autore, difficilmente il viennese Spitzer avrebbe potuto fare appello a siffatta competenza nel campo dell'italiano parlato; nemmeno dopo aver decifrato da par suo tutte le lettere dei nostri affamati prigionieri di guerra. Si deve infine tener conto del fatto che la prosodia non aveva ancora preso il suo posto tra gl'istituti fondamentali della comunicazione orale. Tutto sommato, quell'opera di Spitzer definì sistematicamente i principali fenomeni del nostro parlato: le forme di apertura e di chiusura del colloquio, le espressioni affettive e di cortesia, l'economia della materia linguistica nei suoi alterni aspetti di risparmio e di spreco, l'intreccio delle battute, il rapporto tra il parlante e la situazione; e per la prima volta ne classificò i mezzi lessicali e sintattici attraverso un vasto spoglio di esempi finemente interpretati. Al di là delle etichette la teoria ballyiana dell'enunciazione cominciava a rivelare le straordinarie capacità analitiche di cui era ed è tuttora pregnante.

L'opera di Spitzer fu modello a quella del suo discepolo Werner Beinhauer, *Spanische Umgangssprache* (Köln 1929), nella quale, accanto ad esempi forniti dalla viva esperienza spagnola dell'autore, i più sono tratti da moderne fonti scritte: dizionari, novelle, drammi. Sussiste, anche nella seconda edizione del 1958, l'impostazione spitzeriana, cioè la stessa classificazione dei fenomeni, la stessa mancanza di una trattazione meno che fuggevole dei fatti intonazionali e gestuali, esplicitamente accusata dall'autore, la stessa consapevolezza di ordinare i fatti con criteri più psicologici (o, per meglio dire, semantici) che grammaticali. Confesso a questo punto che anch'io nella classificazione dei fatti conservo alcune di quelle motivazioni « psicologiche », senza preoccuparmi della loro natura, solo guardando a che esse riescano, come elementi del contenuto, ad individuare elementi della forma.

Anche in campo francese, se il felice libro di Henri Bauche *Le langage populaire*, attraverso le sue molte edizioni si preoccupa non di citare fonti scritte (che pure avrà occasionalmente analizzate) ma di assicurare la scrupolosa consultazione di quelle parlanti (« Je n'ai pas noté un mot, une expression que je n'aie entendu un grand nombre de fois...; ayant une fois entendu une expression populaire, je me suis arrangé da façon à la véri-

fier, en me la faisant dire et répéter par des gens du peuple... »); e giustamente, dato il carattere registrativo e argotico dell'opera; la sistematica trattazione cui, entro una prospettiva di linguistica funzionale, un altro discepolo del Bally, Henri Frei, sottopone nella sua polemica *Grammaire des fautes* tanti fenomeni del francese parlato fa riferimento, oltre che alla « competenza » dell'autore, a fonti indirette del parlato, tra le quali lo stesso Bauche, ma soprattutto alle lettere indirizzate all'Agence des Prisonniers de Guerre, Comité International de la Croix-Rouge, in Ginevra, dal 1914.

Così nello stesso giro di tempo studiosi di luoghi diversi ma uniti dal magistero ballyiano della *parole* (intesa come enunciazione attualizzante la *langue*) convergono nel grammaticalizzare il parlato sulla base di fonti scritte, quali il dramma, la novella, la lettera; così, sotto la perdurante influenza dello stesso magistero, molti anni dopo la linguista russa Tatiana Alisova nei suoi eccellenti studi di sintassi italiana ha rilevato e analizzato fenomeni caratteristici del parlato su testi letterari (racconti, drammi, saggi, ecc.) e non letterari (quaderni scolastici, ecc.), comunque, scritti.⁸ Battono invece la via della registrazione e trascrizione da vive situazioni colloquiali l'allievo di Harald Weinrich, Harro Stammerjohann, nel suo saggio sull'uso del tempo verbale nel fiorentino parlato,⁹ e Heinz Zimmermann nella dissertazione di Basilea *Zu einer Typologie des spontanen Gesprächs (Syntaktische Studien zur Baseldutschen Umgangssprache)*.¹⁰ La tipologia del parlato che il secondo studioso ricava dal tedesco parlato di Basilea è infatti centrata sulla situazione colloquiale, dalla quale discendono i principali caratteri del parlato: la incoerenza sintattica e la incompletezza linguistica, la espressione intensa e vitalistica (facente ricorso al costruito nominale), la trasvalutazione emotiva dei connettivi logici della lingua scritta, la tensione tra parlante e interlocutore, la direzione parlante-ascoltatore come processo di obbiettivazione, quindi la informazione ritardata e retrograda dell'ascoltatore. L'affermazione, poi, che la condizione primaria di tutti questi fenomeni tipici del parlato è la spontaneità (p. 89) e l'osservazione che essi possono attenuarsi presso

8. T. ALISOVA, *Strutture semantiche e sintattiche della proposizione semplice in italiano*; Sansoni, Firenze, 1972.

9. *Strutturen der Rede. Beobachtungen an der Umgangssprache von Florenz*, in « Studi di filologia italiana », XXVIII, 1970, pp. 296 sgg.

10. Francke, Bern, 1965.

il parlante colto che si modelli sull'uso letterario (p. 90), sembrerebbero negare anche in linea di principio ogni validità allo spoglio di fonti scritte. Non è infine da stupirsi che nel mondo anglosassone, dove gli studi di tonetica hanno una affermata tradizione (e, a quanto mi si dice da competenti, anche nel mondo slavo), lo studio del parlato si vada sempre più largamente servendo del sistema della registrazione e trascrizione di brani colloquiali, con attenta osservazione, oltre che dei fenomeni sintattici, di quelli paralinguistici; cosa del resto imprescindibile quando si affrontino temi come il cambio di turno e la intersecazione o sovrapposizione di battute.¹¹

Dai nostri parziali assaggi parrebbe dunque che lo studio del parlato nelle lingue viventi (per le morte evidentemente non c'è scelta e nessuno pensa di respingere come assurdi gli studi, ad esempio, sul latino parlato condotti attraverso fonti scritte) sia passato per due fasi distinte da un diverso condizionamento culturale e tecnologico: la prima, che sembra in via di esaurimento, caratterizzata da fonti scritte e da una fonetica di rado superante la misura della parola; la seconda caratterizzata da fonti parlate, registrate e poi trascritte, e da una fonetica di frase tendente a superare i limiti e il concetto stesso di frase. È chiaro che in questo secondo stadio hanno e sempre più avranno importanza preminente la tonetica e il contesto (estralinguistico) o situazione colloquiale, finora insufficientemente analizzati e grammaticalizzati, anche se la moderna spettrografia acustica offre tecniche assai efficaci per il rilievo dei fatti d'intonazione, d'intensità e di durata, e se il prammatico rapporto tra situazione e parlante si è potuto giovare, dopo le illuminanti anticipazioni di Spitzer nel terzo capitolo della sua lontana *Italienische Umgangssprache*, dei recenti tentativi sistematici condotti in seno al comportamentismo di Kenneth L. Pike e a quelle semiotiche testuali e contestuali che mirano a forzare le angustie della tradizionale analisi linguistica.

A ben guardare, il parlato nel suo aspetto di oralità non formalizzata, cioè il parlato del colloquio quotidiano, è non solo per le lingue morte, ma anche per gli stadi passati delle lingue vive, inverificabile; e se di esso possono essere supposti per

approssimazione alcuni fenomeni, altri — in particolare quelli fonetici — sono irrecuperabili. Ma (ciò che non conta meno, benché spesso non venga messo nel conto) sono irrecuperabili anche quei cofattori che, se non costituiscono materia linguistica, condizionano la quantità e la qualità della materia linguistica impiegata nel colloquio: intendo la gestualità, la situazione e le istanze di discorso che furono in rapporto diretto con gli enunciati. A guardare ancor meglio, il parlato nella sua integralità di testo e di contesto non è documentabile neppure oggi, perché la forma di registrazione più perfetta di cui disponiamo, audiovisiva, registra il contesto immediato, non quello mediato, ossia esclude i cosiddetti presupposti pragmatici del colloquio, spesso diversamente noti agli stessi interlocutori. Perciò una parte delle ragioni di quella vitale ma motivata spontaneità da cui germina il parlato, e quindi una parte delle ragioni della sua improvvisa concertante inventività, sono destinate a sfuggire al più munito osservatore. Se questo è, del resto, il limite di ogni fenomenologia — di dover scegliere, e quindi astrarre dal concreto ciò che pertiene alla propria formalizzazione —, tanto più lo è per i fenomeni delle facoltà umane, tra le quali il linguaggio, non tutto riconducibile, nonostante l'eccessivo e comunque metaforico uso che i linguisti fanno di certi termini, sotto il concetto di « codice », e non tutto dominato dalla consapevolezza e razionalità dei parlanti. E tuttavia ci sentiamo di affermare che l'odierno interesse per il parlato e per la sua osservazione anche strumentale, alimentato dalla vocazione antiletteraria della linguistica moderna, contribuirà, attraverso la migliore conoscenza del funzionamento dialogico della lingua sonante, non solo a congetturare con più precisione, di sui documenti scritti, il funzionamento dialogico della lingua muta, ma anche a meglio fissare i caratteri della lingua scritta in quanto tale.¹²

12. « La langue écrite », osservava Bally, « ne peut faire découvrir les véritables caractères d'une langue vivante; car, par son essence même, elle est en dehors des conditions de la vie réelle; elle ne peut non plus donner l'image authentique d'un état de langue, puisque, par nécessité et par privilège, elle vit à la fois dans le passé, le présent et l'avenir, et que le même auteur, dans une même page, peut être en avance ou en retard sur l'évolution de la langue parlée. Il ne s'ensuit pas que la langue écrite doive rester en dehors de l'étude stylistique; elle y joue même un rôle fort utile dès qu'elle est étudiée en fonction de la langue parlée. Alors elle apparaît sous son véritable jour, éclairée qu'elle est par la seule langue digne de ce nom, dont elle est une transposition et une déformation » (CH. BALLY, *Le langage et la vie*, Niehans, Zürich, 1935, p. 106). Passi, anche audaci, in tal senso si stanno facendo con risultati in-

11. Si vedano i due saggi di S. DUNCAN JR, *Toward a Grammar for Dyadic Conversation*, e G. JEFFERSON, *A Case of Precision Timing in Ordinary Conversation: Overlapped Tag-Positioned Address Terms in Closing Sequences*, in « Semiotica », IX, 1973, I, pp. 29 sgg., coi loro rinvii.

Il linguista deve, secondo noi, guardarsi tanto dal polarizzare la propria attenzione sui testi scritti (pecca della linguistica presaussuriana, escluse la dialettologia e la descrizione delle lingue dei popoli « primitivi »), quanto dall'esaltare — sull'onda della reazione saussuriana — i parlari attribuendo loro un valore documentario più pieno di quello che generalmente hanno e possono avere, e soprattutto una fenomenologia linguistica più genuina. Se è stato a ragione affermato che la scoperta della scrittura, specialmente alfabetica, coincide con la nascita della linguistica, in particolare della fonologia, si può aggiungere con non minor ragione che essa coincide con la rinascita della lingua, cioè con uno straordinario potenziamento delle sue strutture. Comporre un ampio testo scritto equivale infatti — come è stato chiaramente dimostrato — ad autonomizzare l'espressione linguistica dai valori paralinguistici e situazionali, e dai limiti della sintesi memoriale, con la conseguenza di affrancarla dallo spazio e dal tempo, conferendole una trascendenza culturale e sociale, una consistenza oggettiva e duratura, una infinita ripetibilità interdetta all'*hic et nunc* di un atto vitale. Al centro di tale operazione è la rimozione o idealizzazione dell'interlocutore e il riassorbimento del contesto nel testo, quindi un senso nuovo della comunicazione e dell'informazione che procura allo strumento linguistico dimensioni prima ignorate.

2. La più sconcertante obiezione esterna in cui ci siamo imbattono accostando i testi drammatici come documento non del parlato ma di una specie di esso, è stato il dubbio, espresso da alcuni semiologi del teatro, che il teatro non sia comunicazione. Nel 1970, a proposito del mimo moderno che, oltre i gesti socializzati e quindi stereotipi dell'antica pantomima, usa gesti liberamente inventivi, Georges Mounin si è domandato se, mentre la pantomima cercava la costituzione di un codice gestuale ana-

coraggianti. È recentissimo il volume di H. VAIREL-CARRON, *Exclamation, ordre et défense. Analyse de deux systèmes syntaxiques en latin*, Les Belles Lettres, Paris, 1975, dove si applicano al latino le nozioni di intonazione e di intonema tratte dalla fonetica inglese e francese. E carattere quasi di provocazione metodologica mi pare abbia l'elegante scritto di Lorenzo Renzi su *Grammatica e storia dell'articolo italiano* (in corso di pubblicazione in « Studi di grammatica italiana », V), in cui deliberatamente s'inverte l'ordine della ricerca, prima esponendo un'interpretazione sincronica dell'articolo vivo nella nostra competenza, poi proiettandola nel passato a illuminare la preistoria del deittico nel latino e il suo sorgere e affermarsi nelle lingue romanze.

logico (a quello naturale e sociale), il mimo tenda per altra via a costituire del pari un sistema di comunicazione nel senso di un insieme di unità stabili combinate secondo regole stabili, valido a comunicare; e a comunicare che cosa? La sua risposta è stata che, con tutti i rischi di ermetismo gestuale che l'individualissimo mimo comporta, « il s'agit bien d'un code au départ..., c'est-à-dire d'un instrument social que des artistes obligent à faire ce qu'il n'est pas fait pour faire: transmettre les expériences non encore socialisées, les messages presque indicibles du vécu personnel, en violant le code, mais sans le détruire, afin de sauvegarder une part aussi importante que possible de transmissibilité de ce vécu ».¹³ Ma già l'anno prima lo stesso Mounin, in un articolo dal significativo titolo *La communication théâtrale*,¹⁴ mettendo in guardia contro il facile metaforismo di espressioni come « linguaggio teatrale », « significante » e « significato » teatrale e simili, e rilevando l'assurdità del tentativo di rintracciare nel teatro un codice biplanare a doppia articolazione, come quello delle lingue naturali, aveva posto radicalmente il problema se il teatro fosse o no comunicazione e ne aveva sottratto la soluzione alla linguistica, demandandola alla semiologia. Se, infatti, l'atto di parola è costituzionalmente comunicativo e corre tra un emittente e un ricevente che può rispondere, cioè divenire a sua volta emittente, nel teatro c'è al più col pubblico una comunicazione a senso unico: « Le secret du fonctionnement théâtral n'est donc pas dans la copie servile du modèle de la communication linguistique... Nous sommes en présence d'une relation à sens unique, et d'une communication relayée, qui se sert simplement de l'instrument linguistique d'une manière spécifique, comme toute la littérature ». Tra il dialogo degli attori e la scenografia da un lato, e il pubblico dall'altro, non c'è dunque una comunicazione in senso proprio, bensì una relazione che meglio potrebbe dirsi, con un termine psicologico, stimolazione: « Le circuit qui va de la scène à la salle est pour l'essentiel (très complexe) du type stimulus-réponse », funzionamento che non pregiudica affatto il significato estetico dell'opera teatrale. « La sémiologie du théâtre ne sera rien d'autre que la recherche enfin méthodique des règles (s'il y en a) qui gouvernent cette production très complexe d'indices et de stimuli destinés à faire participer

13. G. MOUNIN, *Le mime contemporain*, nel suo volume *Introduction à la sémiologie*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1970, pp. 169 sgg.

14. Ristampato nello stesso volume, pp. 87 sgg.

le spectateur au maximum à un événement spécifiquement artificiel, dont on espère toujours qu'il sera pour lui hautement signifiant ». Del resto fin dal 1938 il celebre etnologo russo Petr Bogatyrev nell'articolo *I segni del teatro*, solo recentemente tradotto,¹⁵ aveva notato che il costume teatrale (vesti, gioielli, ecc.) non è segno di oggetto, ma segno di segno (i gioielli, anche se falsi, indicano lo stato economico del personaggio), e che perfino il discorso dell'attore ha spesso, piuttosto che la funzione di comunicare dei contenuti, di caratterizzare socialmente, psichicamente, territorialmente il personaggio, e a tal fine è spesso alterato in modo arbitrario. È il filosofo polacco Roman Ingarden, allievo di Husserl e noto soprattutto per la sua « anatomia » dell'opera letteraria *Das literarische Kunstwerk* (1931), in un articolo del 1958 su *Le funzioni del linguaggio nel teatro*¹⁶ considerando il dramma rappresentato come un « universo » che in parte si manifesta sensibilmente e nel quale il testo principale deve integrarsi con tutti gli altri elementi, specie coi visivi, ha attribuito alle parole effettivamente pronunciate all'interno dell'universo rappresentato le funzioni di « rappresentazione » delle realtà denotate dalle parole medesime (funzione di appoggio), di « espressione » delle esperienze e stati d'animo, integrata dal gesto, e di « comunicazione tra i personaggi », tendente a persuadere e a promuovere l'azione. Ci sono anche, aggiungeva Ingarden, discorsi rivolti fuori dell'universo rappresentato, cioè al pubblico, sia direttamente che indirettamente, specie nel teatro antico, concepito come « scena aperta »; ma tanto in questo che nel moderno teatro naturalista a scena chiusa, sta il fatto che lo spettacolo è rappresentato e concepito per un pubblico e che quindi le parole pronunciate dai personaggi hanno da assolvere, oltre alle funzioni interne all'universo rappresentato, anche funzioni esterne presso quel pubblico, precisamente funzioni e di comunicazione (rivolte a rendergli sensibile e comprensibile il discorso rappresentato) e di persuasione (rivolte ad « agire » sopra di esso, procurandogli una esperienza estetica e l'emozione dello spettacolo dei destini umani). Ma questa azione esercitata sullo spettatore non chiede risposta, né linguistica né d'altro genere, al discorso dell'attore.

15. In « Poétique », 8, 1971, pp. 517 sgg.

16. Ripubblicato tradotto in « Poétique », 8, 1971, pp. 531 sgg.

Contemporaneamente a Mounin un teorico della semiologia non letteraria, Luis Prieto, ponendosi il problema dello stile nell'atto semico linguistico come da lui teorizzato,¹⁷ osserva che dell'atto semico pertinente all'opera letteraria il destinatario è il pubblico, ma l'emittente è solo in parte l'autore, perché la produzione del segnale è di un altro emittente: del tipografo, del dicitore della poesia, dell'attore. Con questa ulteriore distinzione: che se l'opera è una narrazione, l'emittente del segnale (tipografo o lettore ad alta voce) ha una parte piccola, e la scelta del segnale stesso (quindi lo stile di tale livello) è dovuta quasi del tutto all'autore (anche nella dizione, di solito neutra); mentre nel teatro la recitazione è importante e in gran parte dovuta (salvo per le didascalie d'autore) all'attore: « Pour être un bon acteur, c'est-à-dire un bon exécutant d'œuvres dramatiques, il ne suffit pas en effet de s'en tenir fidèlement aux phrases choisies par l'auteur, en produisant des signaux qui appartiennent effectivement à leurs signifiants, et de s'effacer pour le reste dans un ton le plus " neutre " possible: il faut encore savoir bien choisir parmi les différents signaux qui composent chacun de ces signifiants, faute de quoi la communication avec le public s'en ressent ». Ma appunto per questo secondo Prieto l'opera drammatica non è un'opera letteraria, perché non sono degli atti semici linguistici quelli che consentono al pubblico di conoscere il fatto (o *anecdote* come egli lo chiama), ossia ciò che è comunicato denotativamente dagli atti semici (mentre chiama *contenu esthétique* ciò che è comunicato connotativamente dallo stile-segnale degli stessi atti semici). È opportuno riferire le sue stesse parole: « Dans le roman, dans la poésie, le public connaît l'anecdote qui lui est communiquée dénotativement grâce à des actes sémiques dans lesquels le code employé est une langue, et ce dernier fait: que le code dont on se sert pour communiquer l'anecdote soit une langue, nous paraît constituer une caractéristique nécessaire de l'œuvre littéraire. Or, dans la mesure où l'on en demeure d'accord, il faudra exclure le drame du domaine littéraire, puisque ce ne sont pas des actes sémiques linguistiques qui permettent au public de connaître l'anecdote d'une œuvre dramatique. Apparemment certes des actes sémiques linguistiques ont lieu sur la scène et ils contribuent à faire connaître au public l'anecdote. Mais, justement, il ne s'agit là que d'une apparence: sur la scène on imite des actes

17. *Langue et style*, in « Linguistique », 1969, 1, pp. 5 sgg.

sémiques linguistiques, de même que l'on imite des comportements de toutes sortes, et ce sont ces imitations qui constituent les signaux au moyen desquels l'anecdote est communiquée au public, signaux qui n'appartiennent évidemment pas à une langue, mais à un code "analogique" comme celui du cinéma ou des bandes dessinées». Salvi le voci fuori campo, gli appelli diretti al pubblico, i cori classici, ecc., il codice del dramma rappresentato non è dunque una lingua; ergo, la buona scelta dei segnali linguistici da parte dell'attore è un fatto interno al contesto analogico, non rivolto alla comunicazione col pubblico neppure del contenuto estetico del dramma: « L'exigence qu'on pose à l'acteur, de bien choisir les signaux linguistiques qu'il produit sur la scène, semble concerner la dénotation de l'anecdote de l'œuvre au moyen du code analogique plutôt que la connotation de son contenu esthétique: la dénotation de l'anecdote exige en effet que l'imitation soit bonne; il faut donc, lorsqu'on imite une situation où a lieu un acte sémique linguistique, de même d'ailleurs que lorsqu'on imite n'importe quel autre comportement du "personnage", que l'acteur produise un signal que le véritable émetteur, c'est-à-dire le personnage, aurait pu produire dans la situation imitée ».

In uno scritto ancor più recente un regista, Jonathan Miller, ha richiamato l'attenzione sugli aspetti non verbali del dramma verbale,¹⁸ in particolare sul gesto, che appoggia e integra il discorso, e più in particolare sui « comunicati interstiziali », come egli li chiama, cioè quelli gestiti durante i silenzi. E poiché la parola non significa pienamente se non è accompagnata dal concorso dei seguenti parametri: la voce, il volto, la positura, i gesti manuali; tale concorso non riuscirebbe funzionale, cioè non produrrebbe la sua isotopia, senza un centro unificatore, che è la *persona* come identità del personaggio, come identità del comportamento del personaggio nelle varie scene in cui compare: « Quel che sorprende è il fatto che i commediografi paiono prendersi così poco pensiero di specificare, mediante indicazioni marginali, che tipo di persona hanno in mente... Quale che ne sia la ragione, resta il fatto bruto che i copioni teatrali impongono all'attore il compito particolare di costituirsi una identità personale che possa sensatamente racchiudere le righe che, nel copione, corrispondono

al suo nome. Ora, il modo in cui questa sintesi viene realizzata dipende in misura molto ampia dal valore che ciascun attore attribuisce alla nozione di "persona". In altre parole, se ne avveda o no, l'attore costruisce la sua interpretazione del testo in accordo con un'ipotesi filosofica circa la corretta definizione di individuo. Infatti, nel portare sulla scena il personaggio il cui nome appare in corrispondenza ad una certa parte del testo, egli accetta tacitamente l'ipotesi che esista una identità continua che riempie l'intervallo tra le uscite e le entrate successive del personaggio di quel nome... Ora, il problema sta qui: nell'atto di raccogliersi per la rientrata, egli deve riferirsi a qualche criterio che definisca, non importa se vagamente, che cosa *significa* rientrare nelle vesti della stessa persona che prima era uscita. In qualche modo egli deve sapere quali tratti hanno importanza per la sua supposta continuità, o contro di essa ». Queste parole del Miller sono capitali per comprendere il complesso fenomeno del teatro, specie del teatro europeo, naturalista o no, dove il personaggio è concepito, se non sempre come persona, come fascio di elementi costanti o, in termini semiologici, tratti pertinenti, sia che quel fascio di tratti si convenzionalizzi in un « carattere » o maschera, sia che, in fase più recente, si naturalizzi in una persona. E in questa fase, ovviamente, il concetto di persona, nell'autore come nell'attore, può riflettere concezioni filosofiche o psicologiche diverse, dal senso più unitario e assoluto dell'*io* alla fissione psicanalitica del soggetto o alla crisi dell'individuo nell'ansia e nell'alienazione. Si può giungere fino ad avere un protagonista incombente ma assente, insomma estrascenico, come in *En attendant Godot* di Samuel Beckett, o personaggi disintegrati e assurdi come quelli del teatro dadaista e surrealista; casi non comparabili con tipi tradizionali di assenza della persona o del personaggio, quali la lirica schematicità del teatro folclorico, la ieratica stilizzazione di certo teatro orientale, le figure divine o eroiche del teatro greco e medievale. Le accurate didascalie con cui, contrariamente a quanto lamenta in genere il Miller, Pirandello fissa i personaggi nel fisico, nell'acconciatura e nel portamento, sono conseguenti non solo al suo acutissimo senso della persona ma anche alla dolorosa scissione che egli vede, nella vita, tra persona e personaggio, tra ciò che uno è e vorrebbe essere, e la parte che la società gl'impone di rappresentare. A differenza dunque della narrazione, dove l'isotopia è conseguita attraverso il testo verbale, nel dramma essa lo è attraverso la persona, giacché è la persona che significa — ripete Miller con Strawson — non le parole; ma

18. *Teatro e attori*, in R. A. HINDE (a cura di), *La comunicazione non verbale*, Laterza, Bari, 1974, pp. 477 sgg.

la persona scenica — egli prosegue sul fondamento della sua esperienza teatrale — è spesso il prodotto di scelte dell'attore non chiaramente codificabili e decodificabili, né dall'attore e dal regista né dal pubblico, in tutti i loro aspetti e ragioni, e ciò evidentemente a causa di un notevole margine di inconsapevolezza della esecuzione, che accresce il margine di libera interpretazione concesso allo spettatore. Comunque — conclude il Miller — anche se ciò che è stato esposto vale soprattutto per il moderno teatro occidentale, che ha una recitazione emotiva e naturalistica, dove tanto importante è la persona quanto scarsa la codificazione della gestualità, perché il teatro sia partecipato dal pubblico è necessario che una tecnica di espressione sia codice comune al pubblico e agli attori.

La semiologia del teatro cui ci siamo riferiti si dibatte, in sostanza, tra la difficoltà e la volontà di ricondurre il testo teatrale sotto il concetto di comunicazione; concetto che costituisce, secondo una teoresi ormai prevalente, la funzione fondamentale, se non esclusiva, della lingua. Dobbiamo dir subito che la concezione della lingua come mezzo di comunicazione è ben vecchia, se gli antichi filosofi e retori erano giunti a vedere nella facoltà di dialogare il principio stesso della vita sociale, l'*institutio vitae communis*; però soltanto il sociologismo moderno doveva esaltarla speculativamente e l'ingegneria delle telecomunicazioni offrire ai linguisti, in un clima propizio alla tecnificazione delle discipline umanistiche, la formalizzazione matematica del concetto e di quello, strettamente connesso, di informazione. Fu Roman Jakobson, nel suo celebre scritto *Linguistica e teoria della comunicazione* (1961),¹⁹ ad accettare l'offerta e farsi pronubo del connubio della linguistica con la cibernetica, constatando la convergenza di alcune concezioni fondamentali delle due discipline e preconizzando la fecondità della loro collaborazione. Ma, come spesso accade nei rapporti interdisciplinari, che ogni disciplina tende a prendere dall'altra ciò che le serve, escludendo o semplificando ciò che supera le proprie cognizioni o le proprie esigenze; così la cibernetica, pur ammonita dalla linguistica sulla complessità delle lingue naturali, tende a ridurle a codici binari e a matematizzarle oltre il loro limite di quantificabilità, e la linguistica tende a ridurre in termini empirici concetti formulati matematicamente

dai cibernetici, come quelli di comunicazione e informazione. Il primo dei quali (che qui anzitutto interessa) appare schematizzato, tanto nella formulazione di Jakobson²⁰ quanto in quella ormai vulgata del *Dictionnaire de linguistique* di Jean Dubois e altri autori,²¹ come un rapporto bipolare emittente-ricevente, più un canale ed un codice; schema del resto utilizzato anche nelle pubblicazioni cibernetiche di buon livello divulgativo.²² Basta scorrere una inquadratura del concetto di comunicazione e delle sue varie accezioni in varie discipline, presentata ai non specialisti da un teorico dell'informazione come D. M. MacKay,²³ per rendersi conto di come quel modello serva più a mascherare che a interpretare i fenomeni. Un esperto di telecomunicazioni come Colin Cherry, del resto, nel suo arioso e acuto libro « per non esperti » *On Human Communication* (1956) che tanto piacque allo stesso Jakobson, presentava un modello più articolato, distinguendo tra una comunicazione bilaterale (*two-way communication*), ciclica, simmetrica, cooperativa, ad esempio la conversazione, ed una comunicazione unilaterale (*one-way communication*), ad esempio la lettura dei giornali e l'annuncio radiofonico; e tra una comunicazione isolata o canalizzata, e una comunicazione a onda (*wavelike*) entro gruppi sociali, ad esempio la folla.²⁴ Ed anche distingueva tra il canale costituito dal linguaggio-oggetto, strumento di una conversazione, e il metacanal costituito dal metalinguaggio di cui usa il linguista che analizza la conversazione, cioè tra due diverse e intrecciate, e possibilmente simultanee, forme di comunicazione.²⁵

Ma non occorre, a mettere in crisi un modello troppo ristretto, cercare argomenti presso gl'ingegneri della comunicazione. Basta pensare a concezioni o addirittura filosofie del linguaggio le quali della lingua naturale hanno di volta in volta esaltato le funzioni rappresentativa, espressiva, estetica, oppure attiva; o alla recente reazione, cui non è rimasto estraneo Chomsky, ad una concezione della lingua dominata dal comportamentismo e comu-

20. Vedi il saggio *Linguistica e poetica* nei citati *Saggi di linguistica generale*, p. 185.

21. Larousse, Paris, 1973, s. v. « Communication ».

22. J. SINGH, *Teoria dell'informazione. Linguaggio e cibernetica*, Mondadori, Milano, 1969, pp. 21 sg.

23. *Analisi formale dei processi comunicativi*, in HINDE, *La comunicazione*, cit., pp. 13 sgg.

24. MIT Press, Cambridge Mass. 1968², pp. 16 sg., 22 sg.

25. *Ibid.*, pp. 91 sg.

19. Ripubblicato in R. JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano, 1966, pp. 65 sgg.

nicativismo, alla quale Julia Kristeva rinfaccia l'ideologia scambistica del capitalismo, proponendo una semiotica produttivistica (in senso marxista) e antisoggettiva.²⁶ In verità anche i linguisti, che danno la comunicazione come connaturata alla lingua, hanno ammesso esplicitamente altre funzioni o non le hanno escluse. Ma più che allegare, come esempio principe e arcinoto, lo schema esafunzionale di Jakobson, che perfeziona quello di Karl Bühler, citeremo come significativa la difesa della comunicatività fatta da un cultore di quella filosofia analitica dalla quale è venuto il più intrinseco richiamo ai valori attivi della lingua. P. F. Strawson²⁷ ha dimostrato che la pretesa di render conto del sistema linguistico e di elaborare una teoria della significazione indipendentemente dalla funzione comunicativa è insostenibile, quando la significazione delle frasi dipende da regole più o meno pubbliche e comuni a tutti i membri di una società, sì che spiegare l'articolarsi delle credenze e attitudini del soggetto in quelle regole prescindendo dalla idea di comunicazione delle stesse credenze e attitudini risulterebbe innaturale ed assurdo.

Se poi guardiamo alla saggistica di teoria della letteratura o semiologia letteraria fiorita nell'ultimo decennio attorno al racconto (analisi del racconto o narratologia), vedremo che in essa il concetto di comunicazione è dato come acquisito e diremmo scontato, salva l'esigenza di distinzioni e affinamenti posta da una tradizione di lettura artistica e dalla nobiltà della materia. Ma di ciò più avanti; per il momento preferiamo, da linguisti, insistere nel campo nostro, osservando che la teoresi linguistica più recente tende a togliere al termine « comunicazione » un valore troppo generale, quasi sinonimo di intersoggettività, socialità, che offuscherebbe specificazioni opportune. Lyons distingue infatti tra « comunicativo » e « informativo »: « Un segnale è *comunicativo* se mediante esso l'emittente intende mettere il ricevente a conoscenza (*informarlo*) di qualcosa di cui non era precedentemente a conoscenza. Uno dei significati di " significativo " è " comunicativo "; questo fatto poggia sulla possibilità di *scelta* da parte dell'emittente... Un altro senso di " significativo " è " informativo "; qui abbiamo a che fare con il principio della " scelta " dal punto di vista del *ricevitore*. Un segnale è *informa-*

26. Cfr. J. KRISTEVA, *Le geste, pratique ou communication?* in Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*, Aux Editions du Seuil, Paris, 1969, pp. 90 sgg.
27. *Phrase et acte de parole*, in « Langages », 17, 1970, pp. 31 sg.

tivo se informa il ricevitore di qualcosa di cui egli non era precedentemente a conoscenza ».²⁸ La distinzione tende a riportare la comunicazione e l'informazione nel concetto di significato, e quindi di semanticità, di cui Lyons dubita che si possa dare una interpretazione precisa e univoca (essendoci piuttosto varie funzioni che vengono sensatamente chiamate « semantiche » e diversi modi di classificarle); e a far entrare nel numero dei fattori pertinenti l'elemento intenzionale. « Il componente comunicativo del linguaggio umano », aggiunge Lyons, « ...non deve essere esagerato al punto di trascurare quello non comunicativo eppure informativo... Nel comportamento linguistico quotidiano sono relativamente poche le emissioni totalmente non-comunicative. Ma tutte le emissioni conterranno una certa quantità di informazione che, benché segnalata dal parlante, non è stata " messa lì " in seguito all'esercizio di una " scelta " ».

Io non credo, oltre che nella possibilità, nell'utilità di sopprimere un termine perché troppo generale e quasi scontato, ma che, a ben guardare, coglie un aspetto perenne del comportamento umano, anche se di volta in volta si colora di particolari accezioni e sussume varie distinzioni. È proprio necessario, se sussistono specie o sottoclassi, sopprimere il genere o la classe che li ricomprende? Sarebbe come credere che, ripudiando il termine di *significato* con tutte le sue varianti, si eliminassero gli equivoci e le difficoltà cui la pregnanza del termine ha dato luogo. Come ogni scienza in rigoglio, la linguistica — a dispetto della pretesa monosemia delle parole tecniche — soffre di una crisi terminologica caratterizzata da due fenomeni opposti: dall'estendersi a nuove concezioni di termini legati a concezioni precedenti, con la conseguenza della contaminazione e dell'equivoco; dal pululare di terminologie nuove, dapprima fieramente preclusive del passato e del presente, ma presto « riciclate » in ambito più vasto e compromissorio. Sopprimeremo dunque una classe quando sarà dimostrata falsa e dannosa; nel momento in cui essa spiega una forte vitalità — come è della *comunicazione* negli ultimi decenni — sarà più prudente determinare le specificazioni, anche per non difficoltà i proficui contatti interdisciplinari con la cibernetica e l'etologia.

Può del resto accadere per la comunicazione ciò che accade per il concetto saussuriano di segno nella sua dicotomia signi-

28. J. LYONS, *Il linguaggio umano*, in HINDE, *La comunicazione*, cit., pp. 100 sg.

ficante-significato: i recentissimi orientamenti linguistici che più lo combattono, quali la grammatologia di Jacques Derrida e la semanalisi della Kristeva, possono dissaccarlo ma non prescindere, e la psicanalisi lacaniana, per quanto scissa dall'intellettualismo saussuriano, proprio nell'affermare la priorità del significante accetta il postulato di quella dicotomia. Lungi da queste posizioni estreme e, rispetto agli orientamenti prevalenti nella linguistica, periferiche, Emile Benveniste ha conservato e precisato il segno di Saussure come unità semiotica, ma ha sentito la necessità di superarlo nella frase come unità semantica, cui pertiene — a suo avviso — la funzione comunicativa della lingua: « La notion de sémantique nous introduit au domaine de la langue en emploi et en action; nous voyons cette fois dans la langue sa fonction de médiatrice entre l'homme et l'homme, entre l'homme et le monde, entre l'esprit et les choses, transmettant l'information, communiquant l'expérience, imposant l'adhésion, suscitant la réponse, implorant, contraignant; bref, organisant toute la vie des hommes ».²⁹

La stessa fissione psicanalitica del soggetto può complicare, non vanificare il concetto di comunicazione. Anzi, certi acuti spunti o implicazioni sull'enunciazione, colti da Todorov nelle osservazioni freudiane sui motti di spirito, ci richiamano alla complessità del rapporto destinatario-destinatario e più generalmente del processo discorsivo: quali, ad esempio, che nessuna enunciazione è originaria e quindi, se per una generalizzazione del *transfert*

29. E. BENVENISTE, *La forme et le sens dans le langage*, in *Problèmes de linguistique générale*, II, Gallimard, Paris, 1974, p. 224. Cfr. anche il saggio *De la subjectivité dans le langage*, in *Problèmes de linguistique générale*, I, Gallimard, Paris, 1966, pp. 258 sgg., dove, dopo aver negato il carattere di strumento di comunicazione alla lingua per attribuirlo al discorso, afferma: « Une fois remise à la parole cette fonction, on peut se demander ce qui la prédisposait à l'assurer. Pour que la parole assure la "communication", il faut qu'elle y soit habilitée par le langage, dont elle n'est que l'actualisation. En effet, c'est dans le langage que nous devons chercher la condition de cette aptitude. Elle réside, nous semble-t-il, dans une propriété du langage, peu visible sous l'évidence qui la dissimule... C'est dans et par le langage que l'homme se constitue comme *sujet*; parce que le langage seul fonde en réalité, dans sa réalité qui est celle de l'être, le concept d'"ego"... Nous trouvons là le fondement de la "subjectivité", qui se détermine par le statut linguistique de la "personne" ». E dopo aver aggiunto che la coscienza di sé non è possibile se non per contrasto, e che non si può usare l'io senza rivolgersi ad un altro, che sarà il *tu*: « La polarité des personnes, telle est dans le langage la condition fondamentale, dont le procès de communication... n'est qu'une conséquence toute pragmatique »; polarità complementare e insieme reversibile, costituitasi in una realtà dialogica e dialettica.

ogni situazione presente è calcata su una situazione passata, così ogni enunciazione passa attraverso un enunciato precedente; che al locutore è talvolta necessaria la mediazione dell'interlocutore per sperimentare su di sé certi effetti del proprio messaggio (un aspetto del *feedback*); che il silenzio dell'interlocutore è una risposta da decifrare, giacché ogni atto di parola in presenza di un ascoltatore implica la dimensione dialogica;³⁰ che ogni situazione verbale può ritenersi fundamentalmente triangolare, ecc.

3. La discussione intorno a concetti fondamentali e generali come *comunicazione* e *significato* è in effetti il sintomo di una inadeguatezza della linguistica del segno e della viva esigenza di superarla, avvertita anche da qualche maestro della linguistica « classica ». « Nous voyons maintenant », ha scritto appunto Benveniste, « que si le signe correspond bien aux unités significantes de la langue, on ne peut l'ériger en principe unique de la langue dans son fonctionnement discursif... En réalité le monde du signe est clos. Du signe à la phrase il n'y a pas transition, ni par syntagmation ni autrement... Il faut dès lors admettre que la langue comporte deux domaines distincts, dont chacun demande son propre appareil conceptuel... ».³¹ Donde la acuta proposta di sovrapporre alla dimensione semiologica di significanza, propria del segno e della struttura della lingua, la dimensione semantica, propria del discorso, cioè del funzionamento della lingua. Una semiologia, dunque, di « deuxième génération », mirante non al modello dell'impiego delle forme, cioè a fissare le condizioni in cui le forme di una lingua normalmente appaiono, ma al modello dell'impiego dinamico e totale della lingua nell'atto individuale di utilizzazione, cioè nell'enunciazione.

Sono giustamente noti i saggi in cui è maturata la proposta di Benveniste: da quelli sui pronomi e la deissi, sui tempi del verbo, sulla forma e il senso, sulla semiologia della lingua, all'ultimo sull'apparato formale dell'enunciazione,³² che costituisce il punto più avanzato e direi la sintesi della prima fase di un importante corso speculativo. Nel suo sforzo di definire l'enun-

30. T. TODOROV, *Freud sur l'enonciation*, in « Langages », 17, 1970, pp. 36 sgg. L'osservazione sul « silenzio parlante » è lacaniana; ma cfr. L. PIRANDELLO, *La vita che ti diedi*, didascalia dell'atto I: « Non abbiamo, per carità, i comici timore del silenzio, perché il silenzio parla più delle parole in certi momenti, se essi lo sapranno far parlare ».

31. E. BENVENISTE, *Sémiologie de la langue*, in *Problèmes*, cit., II, p. 65.

32. Tutti riuniti nei due citati volumi dei *Problèmes de linguistique générale*.

ciazione nel quadro formale della sua realizzazione Benveniste privilegia ovviamente l'oralità, nella quale primeggiano quei segni che non troverebbero impiego nell'uso cognitivo della lingua e che sono invece promossi e chiamati in causa dall'atto di parola (gl'indici deittici), responsabile altresì delle grandi funzioni sintattiche dirette ad influenzare il comportamento dell'interlocutore (interrogazione, ingiunzione, asserzione, modalità): « En dernière analyse, c'est toujours à l'acte de parole dans le procès de l'échange que renvoie l'expérience humaine inscrite dans le langage ».³³ Sono fattori essenziali del processo enunciativo: 1) l'appropriarsi che il locutore fa dell'apparato formale della lingua e l'enunciare la propria posizione di locutore mediante indici specifici; 2) l'istituzione, che egli fa con tale enunciazione, dell'*altro*, ogni enunciazione, esplicita o implicita, essendo una allocuzione e perciò postulando un allocutario; 3) l'impostazione di un rapporto referenziale del locutore col mondo e, simultaneamente, della possibile coreferenzialità del collocutore; 4) la costante e necessaria referenza interna del locutore alla propria enunciazione, in conseguenza della presenza dello stesso locutore. I segni specifici di tali fattori sono l'emergere degli indici di persona (rapporto *io-tu*), l'ostensione, i tempi verbali, che si formano attorno all'*io*, centro dell'enunciazione, e sull'asse del presente, che coincide col momento dell'enunciazione ed è coestensivo alla presenza del locutore.³⁴ In questo breve ma denso scritto Benveniste, come ben si vede, riepiloga le sue precedenti riflessioni sul « discorso », mettendole più vigorosamente a fuoco; ma ciò che a noi soprattutto interessa è la parte finale, dov'egli sviluppa il concetto che « ce qui en général caractérise l'énonciation est l'*accentuation de la relation discursive au partenaire*, que celui-ci soit réel ou imaginé, individuel ou collectif ». L'enunciazione, come forma del discorso, pone dunque, con pari grado di necessità, due « figure », l'una fonte, l'altra scopo dell'enunciazione, compartecipi e alternatamente protagoniste di una struttura dialogica. Non vi può essere enunciazione senza dialogo, neppure nel monologo, che è un dialogo interiore tra un *io* locutore e un *io* ascoltatore, reso linguisticamente possibile dalla flessione del pronome (*io, me, mi*). « On se contente trop facilement », osserva a questo punto

33. *Le langage et l'expérience humaine*, in *Problèmes*, cit., II, p. 78.

34. *L'appareil formel de l'énonciation*, in « *Langages* », 17, 1970, pp. 12 sgg., ripubblicato in *Problèmes*, cit., II, pp. 79 sgg.

Benveniste « d'invoquer la fréquence et l'utilité pratiques de la communication entre les individus pour admettre la situation de dialogue comme résultant d'une nécessité et se dispenser d'en analyser les multiples variétés »; e cita come caso limite, ma non trascurabile, del dialogo quella conversazione che Malinowski ha chiamato *comunione fatica*: cioè la conversazione banale e convenzionale, in cui si parla del tempo e « del più e del meno », senza una precisa motivazione, né uno scopo, né un messaggio da trasmettere, e tuttavia s'intrattiene una relazione personale, fondata su un senso di socievolezza piuttosto che sul significato delle parole. È proprio accettando il principio della onnipresenza dell'enunciazione all'interno dell'enunciato, che Todorov delinea una tipologia del discorso a seconda delle forme e del grado d'intensità di quella presenza: si può cioè opporre un discorso centrato sul locutore a un discorso che si organizza attorno all'allocutario; un discorso autonomo al discorso di situazione, cioè contante su elementi estralinguistici; un discorso povero in indicazioni sulla propria enunciazione (come il racconto) a un discorso ricco di riferimenti enunciativi (come la conversazione). Il primo termine di queste opposizioni caratterizza il monologo, il secondo il dialogo, il quale tende a prendere il discorso stesso come oggetto.³⁵ Ma il saggio di Benveniste che riepiloghiamo conclude spostando inaspettatamente la mira dall'orale allo scritto: « Il faudrait aussi distinguer l'énonciation parlée de l'énonciation écrite. Celle-ci se meut sur deux plans: l'écrivain s'énonce en écrivant et, à l'intérieur de son écriture, il fait des individus s'énoncer. De longues perspectives s'ouvrent à l'analyse des formes complexes du discours, à partir du cadre formel esquissé ici ». Conclusione che coincide con quella del precedente e già citato saggio *Sémiologie de la langue*, dove al superamento della saussuriana nozione semiologica del segno come principio unico si additavano due vie: quella dell'analisi intralinguistica, mediante la dimensione semantica del discorso, e quella dell'analisi translinguistica dei testi, delle opere, mediante l'elaborazione di una metasemantica da costruire sulla semantica dell'enunciazione.³⁶

L'antica ed empirica distinzione tra parlato e scritto, e quella, che dobbiamo allo stesso Benveniste, tra piano del *discorso*

35. T. TODOROV, *Problèmes de l'énonciation*, in « *Langages* », 17, 1970, p. 8.
36. BENVENISTE, *Problèmes*, cit., II, p. 66.

e piano della *storia*,³⁷ vengono così assunte in una teoria generale dell'enunciazione, ancora da svolgere ma sicuramente capace di render conto della specificità delle estrinsecazioni linguistiche di qualsiasi tipo ed estensione. Dall'eminente linguista « classico » viene dunque un solido avviamento che non può essere ignorato e che felicemente s'incontra con quei tentativi di superamento della linguistica del segno operati dalla cosiddetta linguistica o semiotica testuale, importanti non solo per la considerazione delle macrostrutture formali, ma altresì per la nuova dimensione che vi prende il problema del significato come *intentio significandi*, del senso, il grande problema di come « le "sens" se forme en "mots" ».³⁸

La via alta additata da Benveniste, in cui linguistica e semiotica testuale possono, incontrandosi, dar conto del testo letterario, muove dal teorema che non vi è enunciazione senza allocuzione e quindi senza dialogo, e dal corollario che anche lo scrittore, scrivendo, enuncia sé stesso come locutore, e quindi una scrittura è una « istanza di discorso » di cui non resta che tentare la caratterizzazione. Va qui dato agli studiosi russi quel posto e quel riconoscimento che sono quasi sempre, per cause ben note, tardivi. Dobbiamo ricordare l'acuto studio del formalista Boris Ejchenbaum sulla forma orale del *Mantello* di Gogol', la quale si rivela nella fonicità dei nomi propri, nella sintassi, ecc., insomma in una articolazione mimico-fonetica alternantesi con la tensione intonazionale;³⁹ e, giovandoci della presentazione che ne fa Julia Kristeva, ricordare Michail Bachtin, sostenitore di un dialogismo inerente al linguaggio stesso e quindi superante la distinzione (nel senso tipologicamente letterario dei formalisti) tra il monologo (spesso dialogico) e il dialogo (talvolta monologico): « Le dialogue », sono parole di Bachtin, « est la seule sphère possible de la vie du langage ». « Le discours bakhtinien », spiega la Kristeva, « désigne ce que Benveniste a en vue lorsqu'il parle de *discours*, c'est-à-dire " le langage assumé comme exercice par l'individu " ou, pour employer les termes de Bakhtine lui-même, disons que: " Pour que les rapports de signification et de logique deviennent

dialogiques ils doivent s'incarner, c'est-à-dire entrer dans une autre sphère d'existence: devenir discours, c'est-à-dire énoncé, et obtenir un auteur, c'est-à-dire un sujet de l'énoncé » (*Problemi poetiki Dostoievskovo*). Mais pour Bakhtine, issu d'une Russie révolutionnaire préoccupée de problèmes sociaux, le dialogue n'est pas seulement le langage assumé par le sujet, c'est une *écriture* où on lit l'*autre* (sans aucune allusion à Freud). Ainsi le dialogisme bakhtinien désigne l'écriture à la fois comme subjectivité et comme communicativité ou, pour mieux dire, comme *intertextualité*; face à ce dialogisme, la notion de " personne-sujet de l'écriture " commence à s'estomper pour céder la place à une autre, celle de l'" ambivalence de l'écriture " »; ambivalenza che implica l'inserzione della storia (della società) nel testo e del testo nella storia, i quali per lo scrittore sono una cosa sola. « Parlant de " deux voies qui se joignent dans le récit ", Bakhtine a en vue l'écriture comme lecture du corpus littéraire antérieur, le texte comme absorption de et réplique à un autre texte... Ainsi vu, le texte ne peut pas être saisi par la linguistique seule. Bakhtine postule la nécessité d'une science qu'il appelle *translinguistique* et qui, partant du dialogisme du langage, saurait comprendre les relations intertextuelles, des *relations* que le discours du XIX^e siècle nomme " valeur sociale " ou " message moral " de la littérature ». ⁴⁰ Ma qui la Kristeva si stacca dal dialogismo operante di Bachtin per giungere ad affermare un suo dialogismo immanente: « La notion de l'univocité ou de l'objectivité du monologue [cioè il discorso narrativo] et de l'épique auquel il est assimilé, ou bien du mot dénotatif et objectal [cioè il discorso diretto dei personaggi] ne résiste pas à l'analyse psychanalytique et sémantique du langage. Le dialogisme est coextensif à des structures profondes du discours. Malgré Bakhtine et malgré Benveniste, nous le retrouvons au niveau du mot dénotatif bakhtinien comme principe de toute énonciation, aussi bien qu'au niveau de l'*histoire* chez Benveniste, histoire qui, de même que le niveau du " discours " benvenistien, suppose une intervention du locuteur dans le récit et une orientation vers l'autre. Pour décrire le dialogisme immanent du mot dénotatif ou historique, il nous faudrait recourir au psychisme de l'écriture comme trace d'un dialogue avec soi-même (avec l'autre), comme distance de l'auteur à l'égard de lui-même, comme dédoublement de l'écrivain en sujet de l'énon-

37. Cfr. *Les relations de temps dans le verbe français*, in *Problèmes*, cit., I, pp. 237 sgg.

38. Cfr. l'introduzione al volume *Du sens* di A. J. GREIMAS, Paris, 1968.

39. B. EJCHENBAUM, *Come è fatto « Il cappotto » di Gogol'*, in T. TODOROV (a cura di), *I formalisti russi*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 251 sgg.

40. J. KRISTEVA, *Le mot, le dialogue et le roman*, in *Σημειωτική* cit., pp. 147 sgg.

ciation et sujet de l'énoncé ». Indipendentemente, comunque, da quest'ultima sottigliezza, è rilevante, ai fini di una teoria unitaria dell'enunciazione, l'affermazione della Kristeva che « de tout temps la narration est constituée comme matrice dialogique par le destinataire auquel cette narration renvoie. Toute narration, y compris celle de l'histoire et de la science, contient cette dyade dialogique que le narrateur forme avec l'autre ».⁴¹

Sul piano della significazione la proposta di Benveniste non è meno stimolante. Quando egli teorizza una doppia significazione, quella del segno e quella sintagmatica (« La langue-discours construit une sémantique propre, une signification de l'intensité produite par syntagmation de mots où chaque mot ne retient qu'une petite partie de la valeur qu'il a en tant que signe »; giacché « le "sens" ...s'accomplit dans et par une forme spécifique, celle du syntagme, à la différence du sémiotique qui se définit par une relation de paradigme. D'un côté la substitution, de l'autre la connexion... » o, in altre parole « avec le signe on atteint la réalité intrinsèque de la langue; avec la phrase on est relié aux choses hors de la langue; et tandis que le signe a pour partie constituante le signifié qui lui est inhérent, le sens de la phrase implique référence à la situation de discours et à l'attitude du locuteur »),⁴² ci ricorda, in fondo, una verità elementare: che noi comunichiamo soltanto mediante frasi, le quali sono l'unico mezzo per attualizzare la nostra *intentio significandi*, e sono ogni volta un evento nuovo e unico in una situazione nuova e unica; e che il « senso » della frase è nella totalità dell'idea percepita mediante una comprensione globale, mentre il senso della parola consiste nella sua capacità d'integrare un particolare sintagma, cioè di assolvere una funzione proposizionale, la sua cosiddetta polisemia non essendo che la somma istituzionalizzata dei suoi istantanei valori contestuali.⁴³ Ma più che ricordarcela, questa verità elementare, egli ci richiama ad essa con forza, quasi per disancorarci dalla tendenza — sempre più accentuata nei linguisti sotto l'influenza dello strutturalismo — ad affidarsi al paradigma, alla norma, alla media, e per invitarci all'« intentato », all'istantaneo, alla cosa unica e unitaria e insieme molteplice e gerarchica che è un vasto organismo discorsivo, specialmente un testo scritto,

41. *Ibid.*, p. 158.

42. *La forme et le sens dans le langage*, in *Problèmes*, cit., II, pp. 229, 225.

43. *Ibid.*, pp. 223 sgg.

di cui i retori medievali autorizzavano quattro interpretazioni e i moderni giungono a parlare di « infinità significativa ».⁴⁴

Perciò, intravista la via alta della unificazione, non è facile percorrerla senza procedere ad accurate distinzioni. Ecco Simone Lecoindre e Jean Le Galliot rispondere a Benveniste che « les faits d'énonciation se posent en termes différents selon qu'ils se manifestent dans le discours oral ou dans le texte écrit — et à plus forte raison dans la catégorie particulière du texte reçu pour littéraire. La *situation de discours* propre à l'écriture permet à la pratique scripturale de se soustraire partiellement aux contraintes de la communication, en même temps qu'elle lui attribue certains traits spécifiques. Les jeux et les masques sont autorisés par la clôture du texte et sa vertu de permanence. La constitution globale de la signification d'un texte est en effet un concept pertinent et opératoire dans la mesure où le texte réalisé est une achronicité pure. Cette même notion cesse d'être pertinente au plan du verbal, où une dynamique irréversible implique une successivité chronologique et la saisie analytique des structures de signification ».⁴⁵ Una delle più importanti conseguenze di tale disparità è legata alla memorizzazione: « La levée des ambiguïtés, le dévoilement des comportements simulés, bref la *traversée des apparences* de l'énonciation verbale repose obligatoirement sur la mémorisation de cette énonciation. Mémorisation fatalement aléatoire, fragmentaire et trompeuse, tant au plan de l'énoncé qu'à celui de la situation de discours où cet énoncé a été produit. Cette reconstitution extradiscursive voue un tel dévoilement à la non-pertinence. Au plan du texte, au contraire, le dévoilement demeure immanent au discours. Il intervient dans la mise en rapport structurée des énonciations successives et conserve sa pertinence ».⁴⁶ E alla memorizzazione noi possiamo aggiungere il *feedback* tra parlatore e ascoltatore, fattore importantissimo per lo svolgimento della conversazione ma non trasferibile *sic et simpliciter* sul piano della lettura. La fonte stessa dell'enunciazione, l'io del soggetto, assume nel testo letterario, come dimostrano i citati autori, forme talmente varie o dissimulate, da renderne difficile, oltre che la tipologizzazione, talvolta anche l'identificazione. L'autore del testo può infatti enunciarsi esplicitamente nella forma del pronome di

44. J.-C. COQUET, *Sémiotiques*, in « Langage », 31, 1973, pp. 4 sgg.

45. *Le je(u) de l'énonciation*, cit., p. 64.

46. *Ibid.*, pp. 64 sg.

prima persona o cancellarsi per l'intera scrittura; neutralizzarsi sotto forme impersonali; trasferirsi in figure esteriorizzate, quali l'Autore, l'Anonimo, il Testimone, lo stesso Lettore; implicarsi in formule allocutive.⁴⁷ Julia Kristeva vede nella narrazione un dialogo tra il soggetto della narrazione (S) e il destinatario (D), soggetto della lettura, che rappresenta una entità a doppio orientamento: significante in relazione al testo, significato in relazione al soggetto della narrazione, quindi una diade i cui due termini costituiscono un sistema di codice. Anche il soggetto della narrazione si riduce a un codice, a una non-persona, a un anonimato (l'autore, il soggetto dell'enunciazione), che si mediatizza attraverso un *egli* (il personaggio, soggetto dell'enunciato). « L'auteur est donc le sujet de la narration métamorphosé par le fait qu'il s'est inclus dans le système de la narration; il n'est rien ni personne mais la possibilité de permutation de S à D, de l'histoire au discours, et du discours à l'histoire. Il devient un anonymat, une absence, un blanc, pour permettre à la structure d'exister comme telle... A partir de cet anonymat, de ce zéro, où se situe l'auteur, le *il* du personnage va naître. C'est le destinataire, l'autre, l'extériorité... qui transforme le sujet en *auteur*, c'est-à-dire qui fait passer le S par ce stade de zéro, de négation, d'exclusion que constitue l'auteur. Aussi, dans le va-et-vient entre le sujet et l'autre, entre l'écrivain et le lecteur, l'auteur se structure comme signifiant, et le texte comme dialogue de deux discours. La constitution du personnage... de son côté permet la disjonction de S en Sa (sujet de l'énonciation) et Se (sujet de l'énoncé) », nella quale si ritrova, al livello del testo, quel dialogo del soggetto col destinatario intorno a cui si struttura tutta la narrazione, giacché il soggetto dell'enunciato svolge in relazione al soggetto dell'enunciazione la parte del destinatario.⁴⁸ La concezione della Kristeva, che nella prassi letteraria vanifica l'opposizione significante-significato convertendola in quella dei significanti dialogici (per la quale il significante rappresenta il soggetto per un altro significante) e tendendo in definitiva alla liquidazione del soggetto, sul piano della realizzazione del dialogo nel rapporto soggetto dell'enunciazione - soggetto dell'enunciato delinea un modello che non si discosta molto dalle possibilità già accennate: 1) coincidenza del soggetto dell'enunciato (Se) con un grado zero del soggetto del-

l'enunciazione (Sa), che può essere designato mediante *egli* o un nome proprio (è il caso della tecnica narrativa più semplice e più antica); 2) coincidenza del soggetto dell'enunciato (Se) col soggetto dell'enunciazione (Sa) (è il caso della narrazione in prima persona, *io*); 3) coincidenza del soggetto dell'enunciato (Se) col destinatario (D) (è il caso della narrazione in seconda persona, *tu*; cfr. *La Modification* di Michel Butor); 4) coincidenza del soggetto dell'enunciato (Se) col soggetto dell'enunciazione (Sa) e, insieme, col destinatario (D) (caso in cui il testo narrativo diviene un « questionnement sur l'écriture » e mostra la messa in scena della sua struttura dialogica, e al tempo stesso si fa citazione e commento di un corpo letterario esterno, costruendosi come « ambivalenza »).⁴⁹

Un certo camaleontismo del soggetto non manca però nemmeno al parlato, dove non è raro che l'*io* sia sostituito dal nome proprio o da un appellativo (« Oggi Mario Bruni [= io] ti dice... »; « Tuo padre [= io] ti consiglia... »; « La mia esperienza [= io] ti suggerisce... »; « Vuoi bene al nonno [= a me]? »), o neutralizzato sotto forme impersonali, o defilato dietro fittizie figure-schermo, quali « i malevoli, i maldicenti, le voci, la gente, i colleghi, i superiori », o assunto nella Religione, nella Morale, nella Patria, nella Legge, nella Coscienza, nel Partito, o attenuato nelle sfumature modali; tutte forme, comunque, compatibili con la ineliminabile presenza fisica del soggetto nelle sue manifestazioni fonetiche e paralinguistiche. Né facile, a ben guardare, è l'identificazione dell'allocutario, negli stessi messaggi pratici e nello stesso parlato, dove ha più infierito lo schema semplicistico della teoria della comunicazione. Giacché in alcuni casi il ricevente del messaggio è concretamente determinato, in altri, che non sono i più rari, indeterminato (pubblicità, radiodiffusione); talvolta è idealizzato, specie nei messaggi che, prefigurandolo, intendono plasmarlo (comizi, prediche, giornalismo); e quando è concreto ma collettivo (un gruppo) viene necessariamente astratto in una media individuale del gruppo. Ma c'è un altro fatto da considerare: accanto al ricevente destinato, quindi propriamente destinatario, c'è il ricevente non destinato, perché escluso di proposito (messaggi criptici, riservati) o non previsto, quindi tangenziale; anzi, il ricevente tangenziale ha sempre avuta grande anche se inavvertita parte nella conversazione e tanta più ne ha nel fragore

47. *Ibid.*, pp. 65 sg.48. KRISTEVA, *Σημειωτική* pp. 156 sg.49. *Ibid.*, pp. 170 sg.

del mondo odierno, dove i messaggi amplificati raggiungono violentemente anche chi non vorrebbe ascoltarli. Ora, la ricezione tangenziale del messaggio offre aspetti interessanti sia per gli effetti perlocutivi (afferenti il *feedback* dialogico), sia per i valori illocutivi, emergenti in una concezione attiva, oltre che cognitiva, della lingua. È evidente, ad una sommaria riflessione, che un messaggio può avere lo stesso valore illocutivo tanto per il ricevente destinato quanto per quello tangenziale; e ciò quando è estensibile oltre l'individuo o il gruppo cui è puntualmente diretto, o quando il ricevente tangenziale se ne sente, a ragione o a torto, destinatario. È il caso di un messaggio performativo (ad esempio un consiglio) che il ricevente tangenziale ritenga rivolto anche a sé stesso; ma non è il caso del medesimo messaggio, quando il ricevente tangenziale lo riceva come diretto ad altri e solo in un secondo momento, persuaso della bontà di quel consiglio, decida di seguirlo anche per proprio conto. In questo caso l'enunciazione performativa equivale per lui ad una enunciazione riferita da un terzo, quindi constativa; e solo attraverso un'operazione di trasferimento dalla posizione dell'*egli* alla posizione del *tu* il ricevente tangenziale può subire il medesimo effetto perlocutivo (persuasione) del destinatario. Ciò accade, ovviamente, per un insieme di presupposti pragmatici che collocano il ricevente tangenziale non proprio nella posizione dell'*egli*, ma in una intermedia tra l'*egli* e il *tu*, priva di marca linguistica; ed è per il sospetto di tali presupposti, capaci di attrarre i riceventi fortuiti nella sfera d'azione del messaggio, che l'emittente adotta, fuori del colloquio strettamente individuale, cautele di riservatezza e dissimulazione, quando invece non stimola con particolari accorgimenti il desiderato coinvolgimento. Se è poi vero, come ha affermato Benveniste, che una enunciazione è necessariamente dialogica (anche quando, aggiungiamo, non riceve esplicita risposta), è anche vero che essa è sempre diretta, potenzialmente, a più allocutari; nel senso che, una volta emessa, essa è liberamente e variamente captabile, tanto che per limitarla ad un solo destinatario occorrono apposite cautele ambientali, comportamentali o tecniche. Una volta emessa, l'enunciazione è essenzialmente pubblica, e comunicativa, perché pubblica, e comunicativa, è la lingua (« Voce dal sen fugita Ahi! richiamar non vale »). Ma ho detto « variamente captabile » a segnalare il suo politropismo, la virtuale pluralità dei suoi valori illocutivi a seconda del rapporto che si instaura fra di essa e tutti i suoi previsti e imprevedibili riceventi: per alcuni dei quali essa è allocuzione diretta, per altri indiretta o attenuata,

per altri ancora divergente, e tuttavia non priva di azione sul ricevente occasionale, che col solo fatto di interpretarla e discriminarla da quelle che possono interessarlo, le reagisce e quindi le risponde. La sopra accennata collocazione intermedia del ricevente tangenziale tra l'*egli* e il *tu*, priva di marca linguistica, può in fondo definirsi la disposizione al dialogo suscitata dallo stimolo dell'enunciazione.⁵⁰

Nel testo letterario la definizione dell'allocutario è resa più ardua dal fatto che tra l'emittente, per lo più non presente di persona, e il ricevente, per lo più non individuato fisicamente, consiste il testo con la sua chiusura ed autonomia. Senza richiamare notissimi contributi della teoria della letteratura sull'argomento, e senza accedere *in toto* ai presupposti « talqualistici » della Kristeva, vorrei accennare all'utilità che si può trarre dal concorso della teoria dell'enunciazione con la filosofia analitica del linguaggio, cioè dall'accertamento dei valori illocutivi del testo; accertamento che — secondo Simone Lecoindre e Jean Le Galliot — coinvolge l'individuazione dello scrittore e del lettore attraverso la situazione del discorso, i *punti percettibili* del processo di enunciazione e quindi di allocuzione, il distacco del testo dalla contingenza del proprio autore e del proprio lettore. Alla fonte di tutti i valori illocutori del testo e della sua stessa significazione globale, che è funzione dell'autonomia e della acronicità del testo scritto (come giustamente osservano i suddetti studiosi, contrapponendolo in questo aspetto al parlato), sta un atto performativo, esplicito (magari un titolo) o implicito, che *marca* il testo inserendolo in una tradizione socio-culturale ed espressiva (romanzo, lirica, teatro, cronaca, ecc.) e con ciò stesso fissando il rapporto tra lo scrittore e il suo testo, tra il testo e il suo lettore.⁵¹ Rapporto che resta costante, come orientamento, anche se poi, nel corso della scrittura, l'autore contesta il « genere »

50. Cfr. D.-B. FRY, *Ricezione e percezione del discorso*, in LYONS, *Nuovi orizzonti*, cit., pp. 51 sg.

51. Quanto alla nozione di « performativo », mi attengo a quella definita da Z. VENDLER, *Les performatifs en perspective*, in « Langages », 17, 1970, p. 83: « Les verbes performatifs sont des verbes à complétives, pronominaux faibles [cioè introduttori di nominalizzazioni imperfette, ossia di proposizioni], dont la conjugaison est celle des verbes d'accomplissement [cioè perfettivi] et dont, au présent, la première personne du singulier n'a pas besoin de qualification [cioè di complementi modali] ». Ritengo tale definizione estensibile, coi debiti adattamenti, ad aggettivi e sostantivi, e ammetto che l'elemento performativo possa essere sottinteso o presupposto, oppure supplito da elementi paralinguistici.

scelto o, attraverso allocuzioni al lettore, ne condiziona l'interpretazione, oppure se il testo stesso, nella sua progressiva autonomia, si distacca dalla *marca* d'origine; o, infine, se il lettore non sarà in condizione di interpretarlo *secundum intentionem*. Ma quanto più frequenti saranno gl'interventi, in forma di enunciazione performativa, dell'autore, sia rivolti al lettore, sia a sé stesso e alla propria operazione scrittoria, tanto minore sarà l'autonomia del testo. Certo è, comunque, che essi contribuiscono a configurare il destinatario, il destinatario e il loro rapporto;⁵² e che, come il testo scritto è sicuramente orientato, così il suo lettore è più o meno palesemente guidato attraverso di esso, sì che, insieme con la rete dei vari valori illocutivi sottesi a quello fondamentale, vi è predisposto il processo di memorizzazione e di conseguente parafrasi da parte del lettore.⁵³ Ma non bisogna dimenticare che tale processo, e quello più vasto, che lo include, della interpretazione, insomma la risposta del lettore, non possono essere talmente predisposti che il codice del lettore non si contaminino con quello dell'autore, o meglio del testo, attualizzando quel ritmo dialogico cui ogni enunciazione virtualmente tende.

Un ampio testo scritto, specie se letterario (ma anche una conversazione programmata o almeno dotata di organicità), deve essere oggetto di una lettura gerarchizzante, che scorra tra la significazione globale e quelle particolari, tra le macrostrutture e le microstrutture, servendosi di volta in volta di tecniche di analisi adeguate ma non necessariamente eterogenee. Intendo dire che non riesco a vedere, e tanto meno a proporre, una scissione teorica fra analisi linguistica e analisi semiotica, fra analisi frasale e analisi testuale, se non come una momentanea aporia della linguistica, laborante della sua stessa mole e sorpresa dal quasi improvviso rifiorire della « retorica » e del gran problema del senso. D'altronde, la materia delle grandi come delle piccole strutture essendo la lingua; e la lingua essendo un dato *anche* naturale, ma incessantemente elaborato da una cultura e non mai osservabile allo stato di natura; una rigida separazione fra strutture linguistiche e strutture « retoriche », fra strutture nucleari e strutture testuali mi pare, oltre che infondata, euristicamente non utile, perché manterrebbe le macrostrutture nel limbo in cui sono state

52. Cfr. COQUET, *Sémiotiques*, cit., p. 11; LECOINTRE e LE GAILLOT, *Le je(u) de l'énonciation*, cit., pp. 64, 77 sg.

53. Cfr. C. SEGRE, *Analisi del racconto, logica narrativa e tempo*, in *Le strutture e il tempo*, Einaudi, Torino, 1974, pp. 15 sgg.

per molti secoli. Valga qui, come indice dello sforzo di collegare la grammatica della frase a quella del testo, l'importante affermazione di un linguista che ha aderito alla teoria di Austin, Zeno Vendler: « Les propositions ne sont pas vraies ou fausses, pas plus qu'elles ne peuvent être appropriées, justes ou réalisables. Seules des propositions formulées avec une force déterminée peuvent être vraies ou fausses, appropriées ou réalisables... Nous "acquérons" des propositions au travers de prises de conscience, de recognitions ou de jugements et nous y croyons, nous en doutons, ou nous nous en étonnons. Il apparaît dès lors que les performatifs, comme quelques introducteurs faibles de complétives, servent à indiquer la force illocutionnaire avec laquelle une proposition est formulée, tandis que d'autres introducteurs faibles peuvent spécifier le statut épistémologique, la plausibilité ou la valeur morale de la proposition en question. Nous pouvons, avec profit, considérer tous les introducteurs faibles comme des marqueurs de genres variés, qui appartiennent au "métatexte" d'un discours cohérent ».⁵⁴ Discutibile mi appare anche una netta separazione tra la lingua parlata e la lingua scritta, le cui rispettive gradazioni e le interferenze reciproche sono, oltre che istituzionali, promosse dal sempre più largo moto di partecipazione sociale alla cultura. Autorevole avviso contro tale scissione sono proprio i recenti esperimenti sulla memorizzazione, che dimostrano come le forme di struttura sintattica vanno completamente perdute per la memoria entro pochi secondi, mentre dura molto più a lungo la memoria del significato, e la sintesi memoriale si fonda soprattutto su questo.⁵⁵ Segno della priorità del significato sulla struttura, anche profonda?

Se dunque riduciamo sotto l'unico, anche se articolato, concetto di enunciazione le strutture nucleari e quelle testuali, lo scritto come il parlato, dobbiamo dedurre che nessun testo, neppure il più letterario (foss'anche un testo ermetico), manca di una intenzione comunicativa. Ma con tale inferenza dobbiamo lasciarci ed effettivamente ci lasciamo alle spalle, anche nel versante linguistico, quelle secche del modello manualistico dell'atto di comunicazione che, nel versante della semiologia della letteratura, sono state — l'esperienza di lettura aiutando — largamente

54. *Les performatifs*, cit., pp. 89 sg.

55. Cfr. P. N. JOHNSON-LAIRD, *La percezione e la memorizzazione delle frasi*, in LYONS, *Nuovi orizzonti*, cit., pp. 327 sgg.

superate. Cito come punti di arrivo in questo campo Cesare Segre, che ammettendo il rapporto emittente-ricevente come ottima chiave per la comprensione del testo letterario, suddivide la linea emittente-ricevente in due parti: emittente-messaggio e messaggio-ricevente, e rilevando la proliferante e spesso sfasata ed entropica interazione dei fattori del complesso circuito comunicativo, richiama ad una oculata discriminazione dei ruoli e dei procedimenti formali;⁵⁶ e Gérard Genette che a questi, in particolare alle figure del narratore e del narratario e alle loro spesso illusorie maschere pronominali, dedica un'analisi raffinata.⁵⁷

4. Uno dei fenomeni linguistici più attinenti al nostro nodo problematico è l'operazione che, ricorrendo ad un notissimo saggio di Jakobson,⁵⁸ chiamerei *commutativa*; per la quale il messaggio strumento rinvia al messaggio referente (M/M). Operazione intrinseca, come ognuno vede, ai modi dialogici, per il fatto che l'enunciante introduce un enunciatore, mettendosi in contatto con lui e mettendolo in contatto col proprio allocutario. La funzione metalinguistica, cioè del messaggio che rinvia al codice (M/C), è anch'essa un'operazione commutativa, e può essere connessa alla precedente: evidentemente se, dopo aver dato un ordine o un consiglio, io sono costretto a chiarire la portata di certi termini impiegati in esso, verificando il codice comune, o a sostituirli con altri meno ambigui o più persuasivi, non solo contaminano i due tipi, ma mi pongo su un diverso registro illocutivo, e anche l'effetto perlocutivo potrà essere diverso. Ma la specie per noi più importante è la citazione del messaggio altrui, sia essa attuata nella forma del discorso indiretto, dell'indiretto libero o del diretto: nel messaggio dell'emittente (citante) s'innesta un altro messaggio (citato), con interruzione, deviazione, complicazione delle strutture sintattiche e semantiche del primo, a seconda del tipo d'innesto. Nel caso del discorso indiretto si ha coassialità sintattica tra i due messaggi, che si rivela soprattutto nell'attrazione e trasposizione di categorie grammaticali, quindi in una omologazione formale; alla quale corrisponde, per

l'aspetto semantico, un pari trattamento di omologazione, giacché il messaggio citato passa attraverso il filtro del citante, che perciò si sente relativamente sciolto da obblighi di fedeltà riproduttiva. Nel caso dell'indiretto libero il minor rigore delle trasposizioni, cioè dell'omologazione sintattica, e l'ampia ammissione di modi del parlato producono un fenomeno piuttosto di contaminazione o di amalgama che d'inclusione, timoneggiato dai fondamentali indici del tempo e dello spazio, non però sufficienti a distogliere il citante da un più vincolato riferimento al messaggio citato. Nel caso invece del discorso diretto citato si ha rottura netta della isotopia formale del discorso citante, cioè interruzione delle sue direttrici sintattiche, e *pour cause*: il citante si sente indotto, almeno nella situazione colloquiale, a riprodurre fedelmente non solo il contenuto, ma la realtà fonica del messaggio citato, con un impegno che spesso coinvolge, oltre la memoria, la mimesi fonica e gestuale, e quindi si risolve in un maggior dispendio di energia, rivolto sia ad ottenere una più forte efficacia pressiva sull'interlocutore, sia a soddisfare una personale tendenza alla drammatizzazione.

Ma quali sono, in termini funzionali, i mutamenti prodotti dalla commutazione? La battuta diretta in situazione (cioè emessa in una concreta situazione comunicativa) esplica la funzione ideativa (di espressione del contenuto), la funzione interpersonale o comunicativa (sia illocutiva che perlocutiva), la funzione testuale (di coesione tra gli enunciati di un discorso), la funzione contestuale (di legame con la situazione).⁵⁹ La battuta diretta in situazione costituisce quindi l'atto linguistico più spontaneo e più integrale, in quanto tutte le funzioni fondamentali della lingua vi si realizzano simultaneamente e immediatamente, che è come dire sullo stesso piano. All'incontro, la battuta diretta in citazione non è emessa nella situazione comunicativa sua propria, ma in quella che pertiene al discorso citante. Di qui derivano la sua distribuzione funzionale su piani diversi e la sua stessa incompletezza funzionale: è infatti assente, per quanto abbiamo detto or ora, la funzione contestuale, è presente e immediata la funzione ideativa, sono presenti ma mediate, cioè assolte attraverso il discorso citante, la funzione testuale e quella comuni-

56. C. SEGRE, *Fra strutturalismo e semiologia*, in *I segni e la critica*, Einaudi, Torino, 1969, pp. 89 sgg.; *Analisi del racconto, logica narrativa e tempo*, in *Le strutture e il tempo*, cit., pp. 28 sg.

57. In *Figures III*, Aux Editions du Seuil, Paris, 1972, pp. 225 sgg.

58. R. JAKOBSON, *Commutatori [shifters], categorie verbali e il verbo russo*, in *Saggi*, cit., pp. 149 sgg.

59. Adotto qui, con qualche ritocco, la teoria delle funzioni della lingua proposta da Michael A. K. Halliday nell'articolo *Struttura linguistica e funzione linguistica*, incluso nel volume miscelaneo *Nuovi orizzonti della linguistica* curato da John Lyons, già citato, pp. 169 sgg.

cativa. La battuta risolta nel discorso indiretto ha tutt'altro stato: è assente la funzione contestuale, è direttamente esercitata la funzione testuale (produttrice però di un intertesto), ma solo mediamente le funzioni ideativa e comunicativa.⁶⁰

Già V. Vološimov, linguista e critico sovietico degli anni venti, aveva — secondo la testimonianza di Todorov nell'articolo cui già ci siamo riferiti⁶¹ — studiato il fenomeno della citazione, « c'est-à-dire de l'énoncé à énonciation répétée. L'énoncé cité et l'énoncé citant peuvent former ou non une continuité; dans le premier cas, l'un ou l'autre énoncé peut subir des transformations. Le discours du narrateur chez Dostoïevski s'assimile aux paroles des personnages qu'il présente; au contraire, dans le style indirect on a plutôt tendance à faire ressembler l'énoncé cité au sien propre. Dans le troisième cas, aucune interpénétration ne se laisse observer entre énoncé citant et énoncé cité ». Recentemente i già più volte ricordati Lecointre e Le Galliot hanno messo in guardia contro « la traditionnelle illusion du texte-reflet », invitando a non analizzare il dialogo del racconto come la pura rappresentazione del dialogo orale, perché di questo « il n'est qu'accessoirement le simulacre... La fréquente intervention dans le récit de l'énonciation indirecte a pour résultat d'empêcher le faire énonciatif, ce dernier étant purement et simplement décrit par un discours autre (phénomène fréquent dans le texte du roman, mais aussi au théâtre où l'acte est pris en charge par l'indication scénique) ». ⁶² E più avanti, a proposito dell'enunciazione performativa, gli stessi autori osservano che, in un racconto o in un dramma, essa più che per il significato del discorso ha importanza per la configurazione particolare dell'attante come elemento strutturale del racconto. « Que l'actant se définisse à travers des actes ou à travers des paroles n'est nullement indifférent. C'est ce dont on se persuade devant la répétition gratuite — non pertinent au plan significatif — de l'énonciation performative dans certains textes... [où] chaque énonciation performative correspond à un acte par lequel l'actant se définit en tant que fonction... Sa fonction première est la mise en place fonctionnelle de l'actant. Il va de soi que c'est le théâtre qui doit

tirer le meilleur parti de cette propriété... ». Queste osservazioni, fatte per il testo letterario, sono utili anche per la conversazione, quindi per la battuta in essa riferita oralmente, perché ci richiama alla intrinseca gerarchizzazione dei valori illocutivi, sempre presente in un tessuto discorsivo, dove — come vedremo meglio — le enunciazioni successive ed episodiche si subordinano alla enunciazione dominante, che conferisce all'insieme l'orientamento significativo unitario.

Vale intanto la pena di approfondire il significato dell'avverbio *mediatamente*. Esso può indicare tre cose: 1) che il materiale linguistico della battuta diretta viene riferito tal quale, da un citante che funge da mediatore tra l'emittente della battuta riferita e il destinatario della stessa; 2) che il materiale della battuta diretta viene parafrasato da un citante che funge da mediatore tra l'emittente della battuta parafrasata e il destinatario della stessa; 3) che la battuta diretta viene ripetuta o parafrasata da un citante che si dirige ad un allocutario diverso da quello cui è destinata la battuta. In tutti questi casi il rapporto comunicativo diviene tridimensionale e si può ulteriormente complicare, anche sotto l'aspetto pragmatico, nel caso d'intercettazione da parte di riceventi fortuiti. E c'è di più: la commutazione, o mediatezza che dir si voglia, oltre che il complicarsi dell'atto comunicativo provoca meccanismi di compensazione sul piano della tessitura linguistica, volti a conservare certi valori che nella mediazione andrebbero perduti, o a metterne in evidenza altri che senza la mediazione resterebbero imprecisati. Non si tratta di fatti stilistici, come la scelta tra la citazione della battuta diretta o del discorso indiretto, ma linguistici, come quelli determinanti il valore illocutivo delle battute riferite o i loro effetti perlocutivi, e comunque adeguanti — secondo la giusta osservazione di Chatman a proposito di chi racconta una storia dentro la storia principale⁶³ — una situazione colloquiale esaurita alla situazione enunciativa in cui avviene l'atto di mediazione: fatti tra i quali primeggiano quelle didascalie modali (« gridò imperiosamente », « supplicava », ecc.) in cui si rivela la presenza commentante del relatore o narratore. Così tutto il sottile gioco della modalità affettiva e comunicativa, affidato nel parlare in situazione alla intonazione e al gesto, integrati da un condizionamento prammatico, s'inserisce nella prospettiva del mediatore e si tra-

60. Per un tentativo di grammaticalizzazione di questi casi si veda S. CHATMAN, *La struttura della comunicazione letteraria*, in « Strumenti critici », 23, 1974, pp. 12 sgg.

61. TODOROV, *Problèmes*, cit., p. 9.

62. *Le je(u) de l'énonciation*, cit., p. 72.

63. *La struttura*, cit., p. 11.

sponde in mezzi linguistici che sono certo più calcolati nel racconto o relazione scritti che in quelli orali, dove però non bisogna sottovalutare l'intervento del mediatore, il quale in situazione delicata, e col proposito di effetti di persuasione o conciliazione, suole elaborare un intertesto tra il messaggio riferito e il proprio e si sforza di attrarvi il testo del suo presente allocutario, largamente ricorrendo ad operazioni metalinguistiche e a mezzi paralinguistici. È qui che interviene efficacemente — fattore di improvvisazione e di « messa a punto » — il *feedback* come percezione *sur place* degli effetti perlocutivi della propria battuta che ogni interlocutore coglie nell'altro.

La commutazione varia i valori illocutivi del testo, ma non necessariamente gli effetti perlocutivi mirati dal locutore. L'ordine o il consiglio emesso in prima persona (indice capitale del performativo) e trasposto alla terza da un portavoce che fa uso del discorso indiretto, mira all'obbedienza o alla persuasione anche nella nuova forma espositiva. L'ordine o il consiglio affidati al mediatore con allocuzione a lui diretta (« Ordina, consiglia a X da parte mia che... ») e dal mediatore riferiti tali e quali al destinatario sono anch'essi privi, nei confronti di questo, di valore performativo, ma hanno più valore attivo del discorso indiretto, essendo meno estesa la commutazione in quanto è presente e immediata la funzione ideativa. Anche l'ordine o consiglio trasmessi con l'indice pronominale *io* (« Ordino, consiglio che Carlo faccia... ») non cambiano il rapporto enunciativo tra l'emittente e il mediatore, dal momento che il rapporto col destinatario assente resta formalmente invariato. Non si deve credere, assolutizzando la distinzione benvenistiana tra discorso e racconto, che le figure del primo, cioè i poli pronominali dell'enunciazione, siano necessariamente *io-tu*; quello che si è già detto per il parlato, a proposito della prima persona, che può neutralizzarsi, o dissimularsi dietro la terza, lo possiamo dimostrare anche per la seconda, che può dissimularsi dietro la terza non solo in assenza dell'allocutario (per esempio negli ordini o avvisi emanati per gruppi di persone, o anche per individui non presenti), ma altresì in sua presenza (« Che pensa mio figlio? » = « Che pensi tu, mio figlio? »; « Che ha mai fatto l'amico? » = « Che hai mai fatto tu, come amico? »), e per lo più si traspone nella terza persona quando la prima viene neutralizzata (« Si invitano i colleghi a presentarsi... »; « Si consiglia agli iscritti di comunicare... »), salvo che non si voglia enfatizzare la vocatività dell'enunciazione (« Colleghi, siete invitati... »; « Iscritti, vi si

consiglia... »). Quindi una enunciazione performativa può sussistere anche quando il soggetto sia trasposto in una terza persona che però enunci come *ego* (« Il sindaco ordina... »; « Tuo padre ti consiglia... »; « L'autore diffida i lettori... ») e anche quando l'*ego* sia implicitato in forme che da esso ricavano autorità (« È proibito attraversare i binari »; « Sosta vietata »; « Libero accesso »), cioè quando al *dictum* si unisce il *factum*. Ora, nella battuta riferita la seconda persona del destinatario compare eccezionalmente, nel caso di allocuzione diretta all'assente, fenomeno o enfatico o retorico; vi compare per lo più la terza persona, ma ciò non impedisce, come abbiamo visto, il valore performativo dell'enunciazione. Lo impedisce forse il fatto che il soggetto del messaggio riferito — sia di prima persona, come nella battuta citata, sia di terza, come nel discorso indiretto — passa attraverso il mediatore? In che modo il filtro del mediatore annulla o attenua le condizioni di felicità (per dirla con Austin) dell'enunciazione performativa? Si osservino gli enunciati seguenti:

- 1) Ti autorizzo a partire.
- 2) Autorizzo Paolo a partire.
- 3) Paolo è autorizzato a partire.

tutti e tre contenenti una enunciazione con valore performativo, cioè emananti da chi ha il potere di autorizzazione ed esprimenti (anche il terzo nella sua ambiguità formale, che potrebbe valere come constativa) l'intenzione di esercitare tale potere nei confronti di Paolo. Il primo è emesso in situazione, cioè in presenza o in contatto (ad esempio telefonico) dell'allocutario; nel secondo la trasposizione del *tu* dell'allocutario in *egli* denuncia, salvo casi eccezionali, la non presenza dell'allocutario o la mancanza di contatto diretto con lui, e quindi ha bisogno di un mediatore per giungere a destinazione e divenire perlocutivo; il terzo (che potrebbe, come il secondo, essere emesso in situazione solo da un direttore che tendesse a reificare il rapporto personale o per gusto del distacco o per chiarezza distintiva o elencativa parlando a un gruppo di dipendenti), dopo essere stato disambiguato (cioè accertato come enunciazione performativa e non constativa), ha egualmente bisogno di un mediatore, sia esso un avviso ufficiale, sia un portavoce. È il caso del portavoce, che c'interessa, perché il caso della battuta citata ci sembra la chiave del meccanismo enunciativo complesso. Orbene, se il portavoce ha investitura autorevole, se cioè costituisce un fattore delle condizioni di felici-

cità del messaggio, sarà indifferente che egli dica all'allocutario mediato ed immediato suo:

- 1) Il direttore ha detto: « Di' a Paolo che lo autorizzo a partire ».
 - 2) Il direttore ha detto: « Autorizzo Paolo a partire ».
 - 3) Il direttore ha detto: « Paolo è autorizzato a partire ».
 - 4) Il direttore mi ha incaricato di dirti che ti autorizza a partire.
 - 5) Il direttore mi ha detto che sei autorizzato a partire.
 - 6) Ti comunico (da parte del direttore) che sei autorizzato a partire.
 - 7) Il direttore ti autorizza a partire.
 - 8) Sei autorizzato a partire.
- } (forme brachilogiche)

Sarà indifferente, perché la performatività della enunciazione destinata ma non pervenuta consiste nel momento della enunciazione stessa ad opera del soggetto che ne ha il potere, indipendentemente dalla sua comunicazione; l'agere o *facere* è *actum* o *factum* già nell'emissione. La comunicazione mediata, se condotta attraverso un mediatore valido, dà alla performatività di quell'enunciato la possibilità di conseguire l'effetto perlocutivo cui mira. Dal canto suo anche il mediatore emette una propria enunciazione performativa, esplicita (« Ti comunico ») o implicita, di forza illocutiva superiore a quella di una semplice trasmissione di informazione. Il « ti comunico », espresso o sottinteso, del mediatore investito rende il suo allocutario destinatario diretto della battuta citata o parafrasata, e non soltanto ricevente tangenziale, come accadrebbe in un banale passaggio di notizie, esemplificabile nei seguenti enunciati:

- 9) Ho sentito per caso il direttore dire: « Autorizzo Paolo a partire ».
- 10) Mi hanno detto che il direttore ti ha autorizzato a partire.
- 11) So (Sono venuto a sapere) che il direttore ti ha autorizzato a partire.
- 12) Sai che il direttore ti ha autorizzato a partire?
- 13) Il direttore ha detto: « Autorizzo Paolo a partire ».
- 14) Il direttore ti ha autorizzato a partire.
- 15) Sei stato autorizzato a partire.

(gli ultimi tre enunciati — 13, 14, 15 — con mero valore espositivo). In questi casi evidentemente l'enunciazione referenziale citata ha mero valore cognitivo di *dictum*, quindi debole forza illocutiva, e l'allocutario del mediatore la riceve tangenzialmente come *dictum*, anche se non fortuitamente, essendosi il mediatore proposto come tale pur senza il presupposto pragmatico di una funzione di rappresentanza. Dipenderà dall'iniziativa del ricevente tangenziale trasformarsi in ricevente diretto, cioè dare all'enunciato dittale il valore di enunciazione verso sé stesso.

Facciamo ora il caso che il locutore citi battute di cui è stato ascoltatore o che gli sono state citate da altri; battute non indirizzate né alludenti affatto all'interlocutore. Non c'è dubbio che l'enunciazione del locutore sia referenziale, perché, salvo il caso di menzogna, il suo discorso si rifà ad una realtà che lo ha preceduto; ed è chiaro che, se le battute citate mancavano in partenza di valore performativo nei confronti dell'interlocutore, non potranno acquistarlo ad opera della pura mediazione. L'interlocutore sarà ricevente immediato e destinato del dire del locutore, ma delle battute in esso incluse solo ricevente mediato e come tale destinato; la forza illocutiva originaria delle battute citate gli giungerà attenuata, quindi tangenziale. Dipenderà anche in questo caso da lui trarre dalla comunicazione mediata conseguenze non implicite nell'atto di mediazione, cioè inserirsi psicologicamente nella situazione referenziale, trasformandosi in destinatario diretto delle battute citate e restandone perlocutivamente coinvolto.

Consideriamo infine il caso del dialogo incastonato in una cornice narrativa scritta (insistiamo sul discorso diretto non perché esso conduca a conclusioni diverse dall'indiretto, ma per mantenere una esemplificazione omogenea). Alla radice del racconto scritto c'è stata una istanza di discorso che ha assunto, nell'enunciazione, la sostanza di *fabula ficta* e la forma di narrazione scritta. Si sono così instaurati contemporaneamente due rapporti: il rapporto — senza dubbio principale, come ben sanno l'autentico scrittore e la teoria della letteratura — dell'autore col proprio testo (*io scrivo un romanzo*), testo nel quale è consistito il suo fare ma che, per esigenze modulari comunque impostesi e non sempre consapute, ha potuto anche prendergli la mano; e il rapporto dello scrittore col proprio lettore (*io scrivo per qualcuno*), che però, come dimostra quel *per* invece di *a*, è per lo più intransitivo. Più chiaramente, il testo concluso, quindi divenuto enunciazione assoluta, agisce indefinitamente sul lettore propo-

nendogli la propria significazione totale, in un rapporto autonomo che lo scrittore, inseritosi a tal fine nel testo, può tentare di moderare non solo commentando gli eventi narrati (il che difficilmente manca anche nel racconto più chiuso, cioè obiettivo) ma rivolgendosi esplicitamente al lettore.⁶⁴ Nel caso da noi supposto lo scrittore ha inteso scrivere un romanzo, e il romanzo concretato si è proposto e si propone al lettore presente e futuro come un perpetuo narrante, come una enunciazione acronica e situazionale. Al di sotto della illocutività radicale e globale, che emana appunto dal piano dell'enunciazione e che mediante la performatività costituente dell'autore e costituzionale del testo mira all'effetto perlocutivo dell'accettazione del lettore, c'è il piano gerarchicamente subordinato del narrato, su cui passano davanti al lettore le situazioni di sfondo, gli eventi di proskenio, le descrizioni, i colloqui dei personaggi, tutti episodi di cui il testo si è fatto ponitore-espositore. Ho detto per doverosa cautela « ponitore-espositore » e non « relatore » perché al di là del testo, in quanto *fabula ficta*, non c'è una realtà referenziale, come c'è nel messaggio trasmesso. Tale realtà almeno parzialmente ci sarebbe ad esempio in un romanzo storico o in un racconto autobiografico; testi dai quali il lettore riceverebbe una sollecitazione duplice, giacché per la parte referenziale potrebbe, volendo, sentirsi in diritto di inserirsi in quella realtà, di farsene coinvolgere realmente, non fosse che chiedendo conto al testo della sua veridicità documentaria e interpretativa; e se quella realtà è contemporanea, il lettore può farsi destinatario di certi appelli del testo o dei personaggi della *fabula* e dare ad essi una risposta esplicita e pragmatica. Per la parte non referenziale, invece, egli non potrebbe ragionevolmente lasciarsi commuovere, impressionare, trascinare, se non sentendo in essa affetti e pensieri urtanti o coincidenti con i propri, e quindi instaurando con essa un rapporto più diretto, i cui effetti perlocutivi possono essere estranei alla mira del testo o, come nei testi a forte carica ideologica e con intenti pragmatici, fortemente mirati. Tale inserimento nella *fabula ficta* può giungere (soprattutto in *fabulae* che si servono di mezzi espressivi più immediatamente premententi sull'apparato percettivo, come nel film) fino all'immedesimazione, cioè alla ricezione del testo come una situazione reale e presente, effetto che

può esser tanto sollecitato abilmente dal testo quanto agevolato dalla labilità psichica di un lettore o spettatore allucinato; un fenomeno, comunque, di illusionismo, che interessa come fatto patologico e che il lettore o spettatore stesso, passata l'allucinazione, giudicherà assurdo. Ma anche l'effetto ragionevole — di commozione, persuasione, sdegno, ecc. — della *fabula ficta*, il lettore lo avvertirà (e contemporaneamente all'effetto, quantunque con coscienza non riflessa) come una reazione circoscritta dal testo e potremmo dire inscritta in esso. Prendiamo in particolare i dialoghi: essi servono, secondo scelte stilistiche dell'autore, a caratterizzare i personaggi, a culminare un episodio, ad alternare i registri, ecc. e il lettore li riceve come battute citate dal testo narrante e al tempo stesso chiuse in esso, introflesse nel suo quadro. Sì, il lettore, accettata l'intenzione del testo di agire linguisticamente ponendosi come una determinata macrostruttura enunciativa, cioè accettata l'enunciazione performativa radicale e quindi l'orientamento e il senso globale del testo stesso, raccoglie via via i valori subordinati a quella, fatto però consapevole dalla sua accettazione che tutti quei valori, comprese le enunciazioni dei personaggi, sono introflessi, cioè retroflessi sulla enunciazione radicale; la quale, facendo salvi i già più volte accennati processi di commutazione, li subalterna al principio autoflessivo: « Io rinvio solo a me stesso ». Perciò il lettore che accetta tale principio, e lo accetta integralmente, è destinatario immediato della enunciazione performativa radicale del testo, ma destinatario mediato di tutto ciò che il testo pone sul piano del narrato, del *dictum*; destinatario tangenziale che, è da aggiungere, non può restare che tale in forza del principio autoflessivo, cioè non può scavalcare il testo ma deve sempre rinviare ad esso, né può chiedergli conto — nel dialogo metatestuale e intertestuale con esso, costituito dalla propria interpretazione — della sua veridicità, ma solo della sua validità. Il buon lettore, anche se, sensibile in proprio ad istanze emotive, morali, ideologiche dell'opera (che in un romanzo acquistano spesso notevole peso), si farà direttamente partecipe e quindi quasi destinatario di valori illocutivi introflessi, non giungerà mai a farsene totalmente, perché in tal modo disattenderebbe l'enunciazione radicale del testo, cioè ne disconoscerebbe l'organismo e la natura di romanzo (brachilogicamente, la marca); a meno che non facesse ciò deliberatamente, assumendo il testo come lo strumento pragmatico di una ideologia politica o morale. D'altro canto chi obietta che tutto il testo letterario è destinato immediatamente al lettore, se non

64. Cfr. anche LECOINTRE e LE GALLIOT, *Le je(u) de l'énonciation*, cit., pp. 67 sgg.

intendesse ripetere una affermazione lapalissiana, rifiuterebbe la distinzione tra discorso e racconto, tra enunciazione ed enunciato, così specificamente proposta da Benveniste, e insieme con essa i più recenti sviluppi della semiotica testuale, tendenti a formalizzare il rapporto tra la macrostruttura e le microstrutture di un testo; e vanificherebbe gli sforzi di chi, mettendo a profitto la teoria oxoniense dell'atto di parola, cerca di adeguare il concetto di comunicazione alla funzionalità duttile e molteplice del discorso.

Orbene, se il lettore di un romanzo è destinatario mediato della catena di enunciati e di enunciazioni che il testo enunciante pone sul subalterno piano del *dictum*, io non so vedere né trovare altro mediatore che il testo medesimo (e lo stesso autore, quando distingue la sua voce da quella del testo); mediatore investito, cioè legittimato, da una tradizione che ha convenuto sulla autoflessività degli enunciati dell'opera letteraria.

5. Strutturalmente non vi è dunque differenza tra le commutazioni che si compiono nel parlato e quelle che si compiono nello scritto, anche letterario: mutano i fattori, il prodotto è il medesimo. Resta però da considerare il caso del teatro, che appare anomalo e sconcertante, perché in esso, almeno a prima vista, non vi è che dialogo, il quale non sembra diretto agli spettatori e d'altro canto, mancando, sempre a prima vista, un riferitore (persona o testo scritto che sia), non sembra neppure costituire un insieme di battute riferite. Sarà allora un dialogo in situazione, tanto più che suona la voce degli stessi dialoganti, ascoltata da riceventi non fortuiti ma tangenziali?

Verifichiamo, com'è opportuno fare, anzitutto la parte emittente. Non c'è dubbio che nel luogo deputato detto « teatro » gli attori figurino come emittenti a più di un titolo: le battute sono enunciazioni che suonano sulla loro bocca, con tutti gli elementi fonetici e prosodici che caratterizzano il dialogo in situazione, compresi i gesti e la prossemica. Tuttavia si ha talvolta, oltre le loro, una voce « fuori campo », sia come prologo o epilogo, sia come allocuzione incidentale agli spettatori, che non può essere presa per l'intervento di un interlocutore avventizio, ma è preordinata e insieme sopraordinata alla tessitura dialogica non diretta al pubblico; essa si pronuncia autorevolmente sul significato del dramma o di certe parti di esso e orienta gli spettatori o anche tenta coinvolgerli nell'azione. D'altro canto si sa che l'azione che si svolge nel campo scenico non è spontanea nemmeno

in quei limiti in cui può essere tale la conversazione su un tema preconstituito; non è spontanea neppure nelle recite a soggetto, dove gli attori si avvalgono o si avvalevano di ruoli e modi sperimentati. L'azione e per lo più anche tutte le parole dette dai personaggi sono dunque prestabilite da un autore, al quale risaliranno il prologo, l'epilogo e le voci fuori campo; e se preferiamo riportarle a un testo come compagine autonoma, dobbiamo egualmente risalire oltre il dialogato degli attori, a una struttura che lo include; il che crea una evidente analogia con le battute inserite nella cornice narrativa, specie se si considerino le didascalie presenti nella stampa o nel copione, con le quali l'autore definisce l'ambiente scenico, descrive i personaggi e spesso suggerisce il loro comportamento paralinguistico. Chi confronta alcuni drammi di Pirandello con le novelle da cui sono tratti, può facilmente constatare che le indicazioni registiche, specialmente le didascalie che presentano i personaggi alla loro prima entrata in scena, riproducono spesso i brani descrittivi delle novelle, in particolare i ritratti dei loro personaggi. Ci sono dunque un autore e un testo i quali, anzitutto, si rivolgono allo spettatore (e ancor prima al lettore) con una enunciazione di fondo: l'enunciazione performativa con cui l'autore propone il proprio enunciato come *fabula acta* (o, più precisamente, *fabula agenda*), e il testo stesso si propone come tale. Qualche perplessità può sorgere dal fatto che nella rappresentazione, salvo l'eventuale prologo e le eventuali voci fuori campo, le tracce linguistiche dell'autore, e dello stesso testo come macrostruttura sopraordinata alle battute, scompaiono, in quanto le didascalie relative alla scenografia si traducono, tramite il regista, in apparato visivo, e le didascalie relative ai personaggi si trasfondono nel trucco e nel comportamento degli attori. Bisogna allora riflettere alla pluralità dei codici che confluiscono nella rappresentazione teatrale, come del resto — a differenza che nel romanzo — nel colloquio in situazione, e pensare che l'autore o il testo possano servirsi, per le loro allocuzioni dirette allo spettatore, anche del mezzo visivo. Bisogna poi distinguere attentamente l'azione scenica, cioè il dramma effettivamente rappresentato, da tutto ciò che la precede o accompagna. Tra ciò che la precede e accompagna c'è la stampa o il copione del dramma, che però è o si suppone che sia sconosciuto allo spettatore; c'è il luogo dello spettacolo, il teatro, deputato ad accogliere e la scena ed il pubblico, luogo che è indispensabile costituire, magari provvisoriamente e sommariamente, anche se la rappresentazione deve avvenire in un ambien-

te naturale; c'è l'annuncio dello spettacolo come tale (cartellone), rivolto pubblicamente ai possibili spettatori. Ora, il teatro e l'annuncio sono elementi costitutivi del complesso ed effimero organismo che è lo spettacolo teatrale, il quale non si chiude nel libro, come il romanzo, e lì aspetta riposatamente e indefinitamente il lettore, ma chiama il pubblico, la cui presenza gli è essenziale, in un luogo e tempo precisi, dove si attuerà, per quel pubblico, una volta tanto. (Il carattere immutabile e sempre più sorprendente del teatro nella nostra civiltà del numero e della serie, è appunto il fatto che, ogni volta che lo spettacolo viene eseguito, con tutto lo sforzo di organizzazione e preparazione remota e prossima, con tutto il concorso e l'impegno di tecnici, artisti e attori che richiede, esso si consuma antieconomicamente davanti a un pubblico ristretto. Lo spettacolo cinematografico o televisivo, che è spettacolo di massa, non può essere considerato una estensione di quello teatrale, perché manca il fattore essenziale della compresenza fisica di spettatori e attori). Già nell'annuncio, nel cartellone è dunque l'enunciazione performativa radicale del testo: « Spettatori, io sono una *fabula acta* e non rinvio che a me stesso ». Entrando nel cerchio magico del teatro, lo spettatore accetta tale enunciazione ed è perfettamente consapevole della natura del rito cui va ad assistere; che se poi l'azione scenica, prevaricando, esercita una pressione psicagogica, o se, con un *happening* sconcertante, induce il pubblico a dubitare della fittività dell'evento, è perché l'autore (e il testo) o il regista o gli interpreti sono venuti meno all'assunto originario. Così venne meno Don Chisciotte quando tempestò di colpi di spada i burattini moreschi (II 26); così equivocano tra finzione e realtà gli attori-spettatori della compagnia di fronte ai sei personaggi della « commedia da fare », in cerca d'autore e cioè privi tanto dello statuto della vita che di quello dell'arte. Perciò lo spettatore di uno spettacolo che non esorbiti del tutto dalla tradizione del genere, è allocutario immediato e destinato solo della enunciazione performativa originaria e delle enunciazioni che l'autore, o il testo nella sua autonomia, gli rivolgano (in lingua o con altri mezzi) durante la rappresentazione; di tutto il resto, cioè della scenografia, delle battute e dei gesti dei personaggi, egli è destinatario indiretto, salva sempre la sua facoltà di inserirsi più direttamente nel gioco dell'azione.

Vale la pena, a conferma di quanto abbiamo detto, verificare nel concreto il destinatario diretto e indiretto dell'azione scenica, il pubblico. Il teatro moderno, anche tradizionale, piuttosto

che informare preliminarmente gli spettatori sull'antefatto o sul carattere dei personaggi, ama ritardarne l'informazione, creando in essi uno stato di attesa. A tal fine spesso le prime battute di un atto, ed anche quelle di un'intera scena, sono disposte in modo così diffratto da non potere essere immediatamente focalizzate nell'intreccio. La prima lunga scena, ad esempio, del pirandelliano *Piacere dell'onestà*, commedia di sostanza novissima ma di organismo « classico », è costruita come una spirale che muove dalla periferia verso il centro, ritardando l'informazione più importante, suscitando nello spettatore una forte tensione conoscitiva. Raggiunto il centro della spirale (cioè la notizia che urge coprire lo scandalo di una famiglia rispettabile con un matrimonio di comodo), comincia, dalla scena terza fino alla settima, un'altra più tesa e complessa spirale, rivolta a preparare l'apparizione dell'inaudito protagonista. Sarebbe perciò assurdo considerare la scena pirandelliana come una scena chiusa: la tecnica della sua drammaturgia concorda del resto con quanto egli ha più volte detto sul teatro come concelebrazione; affermando cioè che « l'opera d'arte, in teatro, non è più il lavoro di uno scrittore... ma un atto di vita da creare, momento per momento, sulla scena, col concorso del pubblico, che deve bearsene ».⁶⁵ Più chiusi erano, nonostante l'apparenza, il teatro antico e il rinascimentale, che dopo aver pagato il loro tributo d'informazione al pubblico col prologo o con una prima scena programmaticamente retrospettiva (come la prima della *Mandragola*), erano più liberi di seguire la propria entelechia. Il massimo di apertura evidentemente si ha in quelle forme di teatro che, profittando della socialità dello spettacolo, tentano di coinvolgere il pubblico nelle loro tesi polemiche e pragmatiche. Non c'è dunque dubbio che nel dramma a scena aperta gli spettatori ne costituiscano il destinatario diretto e indiretto, *necessariamente collettivo*, perché non si concepisce dramma recitato ad un solo spettatore, come non si concepisce dramma recitato senza spettatori (salvo nel caso del dramma letto).⁶⁶ Vale per il teatro, anche il più ermetico, lo stesso

65. L. PIRANDELLO, *Introduzione al teatro*, in S. D'AMICO (a cura di), *Storia del teatro italiano*, Bompiani, Milano, 1936, p. 26.

66. Cfr. *Ibid.*, pp. 7 sg.: « Ciò che prima il popolo, accorrente in massa agli spettacoli solenni delle festività religiose, faceva del Teatro, cioè un atto di vita associata d'altissimo valore spirituale, oggi il Teatro stesso, di per sé, per sua virtù, quand'è vero Teatro, fa del suo pubblico comunque sia composto, quantunque scarso. Voglio dire che, quando davanti a una sala mezzo vuota, davanti a pochi e sperduti spettatori, si rappresenta un vero lavoro d'arte, eb-

discorso che abbiamo fatto per il testo letterario, anche ermetico; e vale a maggior ragione, perché non sarebbe facile attrarre allo spettacolo, e mantenercelo, un pubblico i cui codici non avessero nulla in comune con quelli della scena. Ma bisogna aggiungere che nel teatro, e in ogni tipo di teatro, il destinatario ha maggior peso che in qualsiasi altra comunicazione letteraria. Egli è presente fisicamente e può fare assegnamento su due organi di percezione, la vista e l'udito, ma applicati ad una realtà trascorrente e irreversibile; l'autore, il regista, gli attori devono commisurare il testo e la recitazione alle medie capacità percettive e memorizzatrici degli ascoltatori, e interessarsi delle conseguenze parafrastiche, se proprio non vogliono ributtarli. Il pubblico dunque condiziona profondamente tutti coloro che concorrono a realizzare lo spettacolo: oltre l'autore e quindi il testo, gli esecutori tutti, regista, scenografo, attori, tecnico del suono, macchinisti, senza dire dell'architetto che progetta il teatro; li condiziona, come ricevente destinato, assai più di quanto il ricevente fortuito non condizioni una situazione colloquiale.

Ecco dunque tra i due poli estremi dell'autore-testo e del pubblico, a complicare le cose, una ulteriore opera di mediazione quasi attraverso una scala di emanazioni eoniche. In effetti, se quanto abbiamo detto finora è corretto, dobbiamo dedurre che altra cosa sono l'autore del testo scritto, il testo scritto del dramma e il suo destinatario, altra cosa lo spettacolo fondato su quel testo e il suo ricevente del pari destinato. È evidente che lo spettacolo include quel testo, ma presenta qualcosa di più; e che il suo pubblico può includere il lettore, ma solo occasionalmente. Sorge allora il pensiero che, come nel romanzo abbiamo distinto tra l'autore del testo e il testo nella sua conclusa autonomia, qui si debba distinguere tra l'autore del testo scritto, il testo scritto e il testo recitato, e che quest'ultimo sia, per il pubblico teatrale, il vero testo, al quale risponde con la propria reazione. Sorge contemporaneamente il dubbio che, riverificando il soggetto emittente, si debbano distinguere, entro quella figura, più elementi, cioè, oltre l'autore e il testo scritto, almeno il regista. Sì, perché

il regista (un tempo « capocomico »), che anzitutto riceve il testo scritto come lettore, assumendo il compito della regia si fa destinatario specifico dell'istanza drammatica della sua enunciazione e con essa del diritto di orientare il senso globale dell'opera verso una particolare interpretazione e un particolare pubblico, anche adattando il testo originale; e quindi sovrappone o incrocia a quella dell'autore la propria enunciazione performativa, presentandola al pubblico nello spettacolo realizzato. E tale inserimento del regista nell'atto enunciativo fondamentale non è soltanto utile, ma indispensabile a che il dramma raggiunga il suo pubblico; sì che non pare un eccesso comprenderlo nel soggetto emittente, insieme con l'autore. C'è poi il fatto che le didascalie sceniche hanno da essere tradotte in forma visiva dallo scenografo; e finalmente, le battute concepite dall'autore e conservate mute e spoglie dal testo scritto devono suonare e, salva l'eccezione di recitazioni particolarmente stilizzate, arricchirsi di quei fattori paralinguistici e cinesici che solo la presenza fisica degli attori può dare.

La presenza fisica degli attori non è, nello spettacolo, una circostanza, ma un fatto costitutivo, senza il quale, come senza il gruppo del pubblico, non c'è rito teatrale. E non si tratta di esecutori o di traduttori, come è lo scenografo che traduce in colori e volumi le indicazioni sceniche dell'autore; perché non si tratta di eseguire delle battute, cioè di tradurle dal simbolo grafico nel simbolo fonico e di accompagnarle con la giusta intonazione e con qualche gesto, come farebbe un completo insegnante di lingua, ma di incarnare il personaggio, portando gli sparsi segmenti linguistici (che, se ben commisurati, già attuano una isotopia lessico-sintattica) nel fuoco di quella più complessa unità individuata che si chiama persona. Lo sforzo di farsi persona, e quella precisa persona che, per il suo carattere fittivo, il teatro chiama personaggio, impone all'attore di conseguire e mantenere per tutto lo spettacolo una assoluta coerenza di stile, cioè di tono, di gesto, di comportamento, come bene ha osservato il regista Miller da noi già citato; e tale coerenza non può essere frutto di sola abilità, di sola — come anche si dice — tecnica, ma di quell'investirsi della parte che è una forma di *transfert* e che, impegnando vitalmente l'attore, gli assicura una spontaneità trasposta. Come ciò possa avvenire (e talvolta riuscire anche a chi per gioco inventa una situazione fittizia e s'immedesima in essa) sta allo psicologo spiegarlo. Noi, constatandolo, ci sentia-

bene, quella sera, quei pochi spettatori sono diventati né più né meno che "il popolo", per quella virtù magica che la poesia acquista quando i suoi personaggi incarnati prendono vita sulla scena. È peggio per chi non v'era: ha mancato a un atto di vita spirituale che s'è compiuto in tutta realtà nell'ambito della società di cui egli fa parte: e non sarà cosa di cui possa vantarsi l'averlo ignorato».

mo autorizzati a dire che l'attore non può in alcun modo essere assimilato al citatore di una battuta detta da altri (che è il caso meno mediato di mediazione e commutazione; cfr. § 4), perché mancano sia la base referenziale che l'intenzione trasmissiva; né al ripetitore del testo scritto, come sarebbe il lettore ad alta voce, la cui sonorizzazione delle battute non pretende andare oltre una sensata e intelligibile trasmissione. L'attore, all'inizio del suo contatto col testo semplice lettore come il regista, quando instaura con esso un rapporto professionale diventa, come il regista, destinatario specifico della sua istanza drammatica, cioè della esigenza che i suoi personaggi divengano sulla scena persone fittive; e recependo tale istanza acquista il diritto di presentarsi al pubblico come personaggio impersonato, cioè come persona fittiva, enunciandosi performativamente come tale, fin dal cartellone al pubblico, che come tale lo accetta insieme, ovviamente, col principio dell'autoflessione, per il quale il pubblico rinverrà al testo dello spettacolo, non ad una realtà referenziale, tutte le enunciazioni che il personaggio rivolgerà agli altri personaggi nel piano sottordinato alla enunciazione performativa che l'ha costituito come personaggio. Fu appunto per non distinguere questi due piani (per il buon Sancho Panza scontatissimi) che il gran Don Chisciotte — già a tal proposito ricordato — fece impeto contro i burattini.

Nel « soggetto » dunque bisogna comprendere, per la sua parte nuova rispetto al testo e alla regia, l'attore, di cui lo spettatore è ricevente destinato, diretto per la enunciazione costitutiva dell'attore come personaggio impersonato, e indiretto per le enunciazioni che l'attore rivolge agli altri personaggi. Un soggetto-testo dunque, quello del dramma recitato, assai complesso; il più complesso, sembra, di tutte le forme letterarie. Ma anche un destinatario, di riflesso, articolato e quindi complicato da quel soggetto-testo: cioè il medesimo pubblico allocutario a un tempo di diverse enunciazioni confluenti simultanee nello spettacolo e particolarmente tentato al coinvolgimento, cioè al superamento della barriera autoflessiva, dalla presenza fisica dei personaggi e dalla recitazione naturalistica prevalente in tanta parte del moderno teatro europeo.

Negando il carattere letterario all'opera teatrale Luis Prieto si è reso conto, a suo modo, della complessità del testo recitato. E di ciò sono sintomatiche anche le difficoltà che i semiologi da noi citati hanno incontrato nel trattare del teatro.

6. Giunti a questo punto e risolto in senso affermativo il semplicistico problema se il teatro sia o non sia comunicazione, viene da domandarsi, quasi paradossalmente, se il parlato recitato o, per non suscitare equivoci retorici, il parlato degli attori come personaggi, sia realmente « parlato ». A rendere più paradossale la domanda, si prescinda da forme di teatro particolarmente stilizzate (tra le quali vanno inclusi il teatro folclorico e quel recitar cantando e gridando che invale ora da noi come reazione alla recitazione naturalistica) e si guardi al teatro in prosa di tipo « borghese ». La paradossalità della domanda è però relativa al concetto di parlato che poniamo. Se, ad esempio, riteniamo sua condizione necessaria la presenza fisica del parlante, dobbiamo escludere dal parlato, oltre alle battute inserite nel racconto scritto, la comunicazione telefonica, radiofonica, televisiva e filmica. Nel caso nostro fortunatamente questa difficoltà non c'è: gli attori parlano fisicamente presenti, intrecciando battute dentro una situazione colloquiale spesso verisimile. Ma è proprio la situazione il punto sospetto: non si tratta infatti di una situazione reale, che anche se preconstituita e imposta ai parlanti (come non di rado avviene nella vita quotidiana), lascia tuttavia spazio alla loro iniziativa, almeno nella forma di uno sviluppo spontaneo, e quindi imprevedibile, del colloquio; il quale anche nel caso peggiore, cioè se vincolato da condizioni e presupposti che ne rendano quasi necessario un certo corso e un certo sbocco, sarà sempre, entro certi limiti, una improvvisazione degli interlocutori e sarà perciò pieno di interiezioni, di reticenze, autocorrezioni, contestazioni metalinguistiche, ripetizioni, interruzioni, sovrapposizioni, e soprattutto di quei pentimenti e « refusi » fonetici che sono sintomo della incertezza e dello sforzo di chi improvvisa confrontandosi con un altro e orientandosi sulle sue reazioni. Nel dramma « classico » invece tutto è previsto dall'autore e dal regista: dalla situazione areferenziale, preordinata nella sua totalità, alle battute dei singoli personaggi; ciò che rende di solito irrealmente calzante e « pulito » il parlato degli attori. La sua limitata letterarietà è da attribuirsi, più che alla qualità del lessico, all'assenza di ridondanza e di spreco, e soprattutto di quei conati che, se linguisticamente abortiscono, hanno tuttavia un forte potere d'informazione. Il parlato scenico è dunque, nella nostra fattispecie, un parlato programmato, al quale possiamo applicare senza scrupolo l'attributo di « recitato », purché s'intenda nel senso della esecuzione di un parlato programmato.

Un parlato, dunque, *sui generis*; ma *sui generis* sono anche, come abbiamo intravisto, altre forme di parlato, mancanti di questo o quel requisito del parlato in situazione. Per questa via della diffrazione si arriva però ad abolire il concetto stesso di parlato, che si è rivelato utile non solo nella sua dialettica opposizione allo scritto, ma per i fenomeni linguistici che consente di classificare e illuminare. Ma un concetto che nel passato ha dimostrato utilità operativa e continua a dimostrarla con orientamenti nuovi, piuttosto che rinunciato dovrà essere adeguato ad una problematica più duttile ed esigente. Orbene: se pare che, nel variare delle specie, requisito fondamentale e costante del genere « parlato » sia quella spontaneità che spiega i suoi fenomeni più caratteristici e possiamo dire imprescindibili, ai quali abbiamo poco prima accennato (giacché l'oralità in quanto tale può mirare allo stesso formalismo cui spesso mira lo scritto), il dramma recitato sarà una specie del genere « parlato » soltanto in virtù di quella spontaneità provocata, cui l'attore perviene investendosi della parte del personaggio, incarnandosi in esso. L'attore che *viva* — come è stato ben detto — il personaggio, cioè diventi la sua persona fittiva, acquista la coerenza e insieme la spontaneità della persona, e come tale conferisce coerenza e spontaneità alle frasi che, suggerite dall'autore, di per sé non l'hanno che in parte; giacché altra cosa è la coerenza mentale e isotopica, altra cosa quella esistenziale, che assomma e stringe tutto l'individuo in un nodo, ed altra cosa ancora la spontaneità, che non può esistere fuori dell'atto sorgivo. Le battute scritte dall'autore, senza dubbio spontanee come ogni fatto creativo, non sono più tali quando vengono assunte, allo stato di enunciato definitivo, dall'attore; ma tornano parzialmente e diversamente spontanee nel suo profferimento, cioè non quanto all'invenzione delle frasi, ma quanto a quei fattori paralinguistici e cinesici che l'autore non ha potuto affidare alla scrittura e che sono il contributo creativo dell'attore. Perciò l'autoplaste che è ogni vero attore, sarà autorizzato a considerare le battute scritte nel copione come un suggerimento e una imbastitura di parlato, da trasformare in parlato effettivo e il più possibile pieno vivendo il proprio personaggio e le situazioni dialogiche con gli altri personaggi; e se in tale trasformazione gli sarà necessario o gli accadrà di scandire melodicamente il testo in modo diverso da quello previsto dall'autore, e diromperlo sintatticamente per eseguire interferenze dialogiche (accavallamenti per cambio di turno, fenomeni di controcanale, ecc.), « sporcarne » insomma l'eccessiva lindura per for-

nirlo di tutti i caratteri indiziali⁶⁷ degli stati emotivi da lui assunti nella sua incarnazione del personaggio, userà del diritto che gli concede la necessità di essere spontaneo. Lo stesso diritto non potrebbe vantare il lettore ad alta voce, il ripetitore di un messaggio, l'annunciatore, ai quali è richiesta una specie di parlato, o meglio di fonetizzazione, in cui il requisito della spontaneità è ridotto al minimo.

Ovviamente, c'è il drammaturgo che, scrivendo, si tiene al di qua del parlato, e c'è quello che non si limita a suggerirlo e imbastirlo, ma cerca di precisarne le modulazioni melodiche, di prevederne nella scrittura i fenomeni di ridondanza e di spreco, le interiezioni, le reticenze, le interruzioni, i conati, ecc. Un autore che autorizza la rimanipolazione indefinita del testo al fine di assicurare in ogni tempo e luogo la perfetta concelebrazione del rito teatrale, e che tuttavia nei suoi drammi inventa una lingua il più possibile « parlata » già nella scrittura, è Pirandello. Nelle analisi che il nostro seminario ne ha fatto è emersa una sapiente mimesi dei fenomeni del parlato; io credo pertanto che ai testi di un tale inventore di parlato teatrale, evidentemente fondato sopra un'acuta sensibilità, un'attenta osservazione ed una accurata resa dei fenomeni, un linguista possa sicuramente rivolgersi per uno studio del parlato recitato in specie ed anche, con l'opportuna cautela e per ciò che ha di comune, del parlato in genere. Che se poi quei testi possiamo coglierli nell'azione scenica, cioè registrarli recitati (e gestiti), potremo apprezzare quegli aspetti del parlato che lo scrittore non poteva prefigurare, e insieme lo scarto tra i fatti prefigurati dallo scrittore e la realizzazione vissuta dall'attore; scarto indicativo della giusta proporzione, in quella particolare situazione, tra il fattore linguistico e quello paralinguistico e cinesico. Finalmente, alla tentazione di un verificatore spericolato si offrirebbe un altro confronto: tra il parlato di una situazione della scena e il parlato di una situazione della vita (simile per fattispecie e registrata in condizioni di vera spontaneità). Dal confronto emergente forse, semioticamente, la distinzione pirandelliana tra « le azioni umane quali veramente sono, nella realtà schietta e eterna che la fantasia dei poeti crea » e « la vita naturale quotidiana e confusa ».⁶⁸

67. Cfr. J. LYONS, *Il linguaggio umano*, in HINDE, *La comunicazione*, cit., p. 101.

68. PIRANDELLO, *Introduzione al teatro italiano*, cit., p. 8.

La categoria del parlato, come quella dello scritto, si suddivide dunque in una varietà di tipi che non può essere obliterata. Ogni tipo ha caratteri comuni e caratteri suoi propri; ogni tipo è di per sé incapace di esaurire tutti gli aspetti del parlato. E se a definire la struttura di una lingua è utilissimo il suo confronto con un'altra — come ci ha insegnato ancor prima della linguistica contrastiva il mirabile *Linguistique générale et linguistique française* di Charles Bally —, e a ben cogliere i caratteri del parlato è utilissimo il suo confronto con lo scritto; così, e a più forte ragione, a determinare i fenomeni salienti e costanti del parlato è indispensabile il confronto intraspecifico tra vari tipi di parlato. I due tipi a tal fine più importanti sono anche quelli più complessi e quindi più caratterizzati: a nostro avviso, il parlato in situazione, *alias* parlato-parlato, e il parlato-recitato. Entrambi hanno in comune la presenza fisica dei parlanti e la percezione immediata della voce naturale, integrata dai fattori paralinguistici e cinesici. Ma la situazione dell'uno, referenziale, è mal determinabile, e talvolta male e diversamente nota agli stessi dialoganti, a causa dei suoi presupposti pragmatici; la situazione dell'altro, areferenziale ma non descritta, bensì presentata, è invece inclusa nel testo, oltre il quale non si può risalire. La spontaneità della conversazione in situazione, anche se il tema ne è predisposto e gli interlocutori si sono preparati, anche nel caso della passivissima *comunione fatica* di Malinowski, è sempre maggiore che quella dell'attore, perché le scelte stilistiche del parlante in situazione muovono dal livello prelessicale, mentre quelle dell'attore muovono da un testo lessico-sintattico già costituito, come d'altronde già costituita e già nota è, per il locutore scenico, la risposta dell'allocutario, mentre la risposta dell'allocutario in situazione è ignota o al massimo prevedibile per il suo allocutore. Perciò ad un dialogo ricco, per i dialoganti in situazione, di informazione e di valori illocutivi si oppone un dialogo, per i dialoganti scenici, che ne è privo (carezza da colmare sul piano del *transfert*, in sede di spontaneità fittiva); proporzione che s'inverte nei confronti dei riceventi tangenziali, i quali dal dialogo in situazione, specie se occasionali, traggono informazione ed effetti perlocutivi scarsi, mentre dal dialogo scenico, di cui sono sempre destinatari, traggono e pretendono trarre una complessa informazione ed una non meno complessa efficacia perlocutiva. Un'altra differenza è che il parlato in situazione è spesso espressivo, quindi rivelatore del temperamento del parlante, mentre, a causa del *transfert*, ciò accade solo indirettamente per l'attore; il pubblico

tuttavia, anche il più digiuno di riflessione teatrologica, si orienta sicuramente, in virtù di una tradizione teatrale ormai assimilata e divenuta intuito, nei meandri della complessa manifestazione, muovendosi con agilità tra il piano fittivo e il fondo psicologico degli attori.

Usciti da una concezione angusta e monotipica della comunicazione, dello scritto e del parlato, il testo marcato come dramma si offre, nei suoi due livelli di *fabula agenda* e di *fabula acta*, come promettente oggetto della semiótica testuale e della grammatica del parlato; anche di quest'ultima, con pieno diritto, purché la *fabula agenda* tenda alla *fabula acta* e questa, comunque condizionata da quella, assuma, nella specificità che le è propria, la dimensione del parlato.