

Il senso compiuto delle parole: esempi di grammelot¹

di *Miriam Voghera*

A Giulio e Laura

Abstract

Multimodality is the natural condition of human communication, thanks to which the human beings build social meaningful messages. The use of a unique channel and code seems to be an exception rather than the norm in human communication.

Grammelot is an extreme manifestation of the ability to use different channels and codes to transmit a meaning which actualizes only in performance. The essay presents a communicative analysis of three examples of grammelot performed by different authors/performers: Hynkel's speech at the military meeting in the movie *The Great Dictator* by Charlie Chaplin and two theatrical performances, *La fame dello Zanni* in *Mistero Buffo* by Dario Fo and the Neapolitan grammelot in *A me gli occhi, please* by Gigi Proietti.

We propose here an analysis which considers the different elements naturally composing the puzzle of communication (verbal production, gestures, body movements, face expressions and situational context). The different authors combine them to produce the impression of a real language through invented sounds, words and expressions in very different ways. The result is a sort of identikit of the three performances, which reveals a very sophisticated use of communicative devices, depending on the linguistic and sociolinguistic features the authors associate to grammelot.

I

Compiere il senso

Il verbo inglese *to perform* condivide con il verbo italiano *compiere* sia il significato di "portare a termine, realizzare" sia quello di "eseguire". Portare a termine, completare ed eseguire qualcosa sono sensi concettualmente indipendenti, ma in molte circostanze connessi, perché spesso la compiutezza di un'azione coincide con la sua esecuzione. Le riflessioni che presento nascono dall'osservazione di un caso in cui compiutezza ed esecuzione si fondono l'una nell'altra: il grammelot. Se come in tutto il teatro l'esecuzione è atto significativo e decisivo, nel grammelot, come vedremo, il senso si compie esclusivamente in scena in modo ancor più evidente.

Compiutezza ed esecuzione sono, del resto, due facce della stessa medaglia non solo in casi estremi, come il grammelot, ma anche nel normale agire comunicativo. Il nesso tra compiere, completare ed eseguire è ovviamente alla base della nozione di performativo in J. L. Austin:

This [performative] is rather an ugly word, and a new word, but there seems to be no word already in existence to the job. The nearest approach I can think of is the word operative as is used by lawyers. Lawyers when talking about legal instruments will distinguish between the preamble [...] and the operative part – the part of it that actually performs the legal act, which it is the purpose of the instrument to perform. “I give and bequeath my watch to my brother” would be an operative clause and is a performative utterance².

Il termine *performativo* è introdotto da Austin per marcare l’operatività di alcuni atti linguistici e infatti performativo, conformemente al significato di *perform*, vuol dire operativo, in altre parole effettivamente compiuto. È possibile compiere azioni usando solo parole ed alcune azioni si possono compiere solo usando parole: non c’è modo di promettere se non dicendo *io prometto*, non c’è modo di giurare se non dicendo *lo giuro*. In questo caso parliamo di enunciati performativi poiché la loro occorrenza coincide con il compimento di un atto. Sappiamo però che gli enunciati performativi per essere tali hanno bisogno della mediazione del contesto in cui vengono utilizzati poiché la loro performatività è legata a specifiche condizioni di felicità. Le parole *ti battezzo* hanno l’effetto di rendere compiuto il battesimo solo a certe condizioni, per esempio che siano rivolte ad un essere umano che deve essere fisicamente presente. Come dimostra il caso appena citato le condizioni di felicità sono determinate dal rispetto di *frames* comunicativi che impongono una serie di regole comunicative non solo verbali: rientrano infatti nelle condizioni di felicità il rispetto delle aspettative da parte dei partecipanti alla comunicazione³.

A ben vedere ciò non riguarda solo gli enunciati performativi, ma qualsiasi prodotto linguistico, come già osservava Austin, poiché gli enunciati non sono oggetti il cui significato è indipendente dalla coppia locutore/destinatario e dalla realtà extraverbale, anzi perché siano significativamente efficaci devono interagire con essa. Anche quando usiamo un enunciato constatativo, come *oggi piove*, dobbiamo misurarci con la sua appropriatezza e adeguatezza nella precisa condizione comunicativa, che è altra cosa rispetto alle sue condizioni di verità. Locutore, destinatario, contesto sono elementi interni alla significazione, che non è un mero prodotto dell’applicazione delle regole del codice.

Anche il destinatario deve fare la sua parte e perché il valore illocutivo sia compiuto si devono realizzare le condizioni di felicità anche sul versante della ricezione: riconoscimento e reazione ad una procedura nota⁴. Il destinatario non può quindi assistere passivamente all’esecuzione, ma perché l’effetto convenzionale riesca ci deve essere una cooperazione intersoggettiva attiva. La partecipazione attiva da parte del destinatario è garantita dal fatto che gli esseri umani sono di fatto orientati a massimizzare le inferenze in modo pertinente ai vari atti di comunicazione, e questo rende possibile la comprensione anche di enunciati sottodeterminati dal punto di vista delle informazioni trasmesse dal codice. Ciò vuol dire che i destinatari sono cognitivamente disposti ad un attivo lavoro di interpretazione, indipendentemente dalle informazioni verbali ricevute, fatto che favorisce la comunicazione⁵.

Naturalmente la forma che assumono i messaggi non è irrilevante per una felice risoluzione degli atti comunicativi e perché le parole ricevano in condizioni naturali una forma e un senso compiuti, c'è bisogno di agganci relazionali, che ne definiscano i limiti di applicabilità e validità. Non è questa la sede per elencare tutti gli elementi linguistici che possono avere una marcata funzione relazionale: basterà qui ricordare che nel parlato naturale vi è un'alta frequenza di elementi deittici, forici, di segnali discorsivi con significato (inter)soggettivo e fatico, e che il loro numero è direttamente proporzionale alla spontaneità della comunicazione. Si tratta di elementi che fanno appello alla diretta partecipazione del destinatario come interprete attivo o, ancora meglio, come costruttore del testo. Ciò accade nel dialogo, il normale contesto del parlato naturale, ma anche nel parlato monologico spontaneo, in cui di norma si sollecitano reazioni da parte dei destinatari, sia pure non verbali, per esempio attraverso espressioni del volto. È per questo motivo che, tranne nei casi di parlato letto, il parlato produce per definizione testi multiautoriali, alla cui progressione testuale e tematica contribuiscono tutti i partecipanti alla comunicazione.

2

Multimodalità

Fino ad ora abbiamo considerato solo il codice verbale, ma nella realtà la comunicazione può essere verbale, non verbale e, più frequentemente, mista. Se consideriamo l'enunciato come ciò che i partecipanti alla comunicazione riconoscono come contributo informativo, possiamo dire che esso può essere costituito da una sequenza verbale, da un gesto o da entrambi. In condizioni naturali gli esseri umani raramente affidano i significati che vogliono trasmettere esclusivamente alla comunicazione verbale. In realtà la comunicazione umana prevede costitutivamente più modalità di comunicazione che sfruttano più canali di comunicazione: il sistema di modellizzazione primario della comunicazione umana è infatti costituito da più dimensioni simultanee e cooperanti⁶. È importante distinguere il canale dalla modalità; il primo indica la via fisica di trasmissione o propagazione di un segnale: il canale fonico-uditivo, gestuale-visivo, grafico-visivo indicano quindi i canali normalmente usati per parlare, comunicare con le lingue dei segni, scrivere; la seconda indica invece l'insieme delle condizioni semiotiche e comunicative che un determinato canale solitamente/preferenzialmente impone all'uso di un determinato codice di comunicazione, per esempio al linguaggio verbale. Non vi è un rapporto biunivoco tra canali e modalità, poiché dato un canale di solito si possono sviluppare più modalità, visto che non c'è un solo modo di usare un canale.

Contrariamente a quanto si è ormai diffuso nell'opinione pubblica, la multimodalità non è una condizione indotta dalle nuove tecnologie, ma deriva dalla naturale multidimensionalità della semiosi umana. La storia ontogenetica e filogenetica degli esseri umani testimonia che l'uso integrato di più canali e più codici di comunicazio-

ne si è sviluppato in modo naturale e spontaneo. Da un lato, l'uso di codici arbitrari così sofisticati come quelli linguistici sembra essere avvenuto attraverso la mediazione di uno stadio più "naturale" di azioni intenzionali basate su gesti (per esempio il puntare con l'indice elementi del contesto) e dall'altro, è chiaro che lo sviluppo del linguaggio verbale nei bambini avviene parallelamente all'uso significativo di espressioni facciali, gesti e movimenti del corpo⁷.

Questo influenza il nostro modo di percepire e comprendere le lingue. Infatti anche quando usiamo solo il linguaggio verbale vocale ci serviamo di altri canali oltre a quello fonico-uditivo. Una conferma viene dai numerosi esperimenti che hanno mostrato che il processo di percezione linguistica è multisensoriale, perché oltre all'udito si utilizza in modo essenziale la vista. Gli stimoli visivi sono infatti decisivi nell'identificazione della fonte sonora, nel riconoscimento e nella classificazione dei suoni⁸. Pluricanalità e plurimodalità sono dunque proprietà fondanti della comunicazione umana e non una conseguenza delle nuove tecnologie. Ciò in cui naturalmente la tecnologia influisce, e molto, è la moltiplicazione dei nuovi canali o la modifica dei vecchi, con proprietà e caratteristiche innovative che a loro volta generano nuove modalità: pensiamo per esempio all'uso quasi sincrono a distanza del canale grafico-visivo grazie al computer o ai telefoni cellulari che permette la scrittura dialogica.

La plurimodalità si identifica da un lato con la necessità fisiologica di poter usufruire di più canali contemporaneamente in modo integrato per aumentare la ridondanza e ridurre la perdita di informazione e, dall'altro, con la possibilità di trasmettere significati multipli. Gli esseri umani ricorrono nella loro comunicazione naturale a movimenti del corpo, a gesti, a espressioni facciali e voce, che danno luogo a combinazioni differenti nelle lingue vocali o nelle lingue dei segni.

Quotidianamente esperiamo l'importanza dei significati trasmessi dal viso, dalle mani e dai movimenti dei nostri interlocutori e sappiamo bene che interpretare il linguaggio non-verbale è essenziale per la piena comprensione di un enunciato, al punto che ciò che viene significato da espressioni facciali e movimenti delle mani può contraddire ciò che viene enunciato con le parole. Ciò accade perché i gesti hanno tipi di significati diversi e possono combinarsi variamente con le sequenze verbali⁹. Dal punto di vista dei significati possiamo distinguere significati referenziali, pragmatici, grammaticali. È referenziale per esempio il gesto della mano chiusa a pugno, il cui pollice viene portato verso la bocca che significa "bere". Sono grammaticali i gesti o le espressioni facciali che veicolano valori modali, indicando se il parlante sta affermando qualcosa, se sta facendo un'ipotesi o esprimendo un dubbio ecc. Molti di questi significati, trasmessi da espressioni facciali, si sono fissati negli emoticon la cui funzione è spesso proprio quella di esprimere la modalità della frase, quasi a sostituire nello scritto il contorno intonativo:

(1) Maria non dice bugie ☹️

L'emoicon dell'esempio esprime o una modalità dubitativa o addirittura una modalità negativa.

Un esempio di gesto con significato prevalentemente pragmatico è invece quello della mano aperta che fa un movimento oscillatorio che può attenuare la forza illocutiva di enunciato se viene accompagnato ad un enunciato dichiarativo, per esempio *Maria non dice bugie*. Infine abbiamo gesti che Kendon definisce di *parsing*, che hanno cioè la funzione di segmentare il discorso in unità significative, in modo simile a quello che fa la punteggiatura¹⁰.

Di fatto i gesti possono esprimere molteplici funzioni coprendo un'ampia gamma di significati non dissimili da quelli espressi dai segni verbali. Inoltre, come abbiamo anticipato, i gesti possono essere usati da soli o come accompagnamento di espressioni verbali rafforzandone il significato, integrandolo metalinguisticamente, indicando al destinatario l'interpretazione che una data sequenza deve avere: pensiamo al gesto delle virgolette, per indicare significati metaforici o comunque non letterali. In conclusione, i gesti, intesi sia come movimenti delle mani e del corpo sia come espressioni facciali, sono decisivi non solo nel trasmettere significati aggiuntivi o emotivi, ma coesenziali¹¹.

Vi è dunque una corporeità delle parole fatta anche dal peso del corpo che le accompagna, che non sfugge a chi è più sensibile ed è meno protetto proprio sul piano delle relazioni interpersonali. Non è un caso che le persone affette da autismo sentano con sofferenza la forza materiale dell'enunciazione e il carico di partecipazione che si richiede al destinatario. Sono rivelatrici a questo proposito le frasi di Ángel Rivière, psiconeurologo esperto di autismo, nel suo testo *Sono affetto da autismo, ecco cosa vorrei dirti*:

Non mi parlare troppo, né troppo velocemente. Le parole non sono "aria" che non pesa come a te: per me possono essere un carico molto pesante. Molte volte non sono il miglior modo di rapportarsi con me¹².

Le parole e i gesti sono sempre uniti nella comunicazione spontanea e lo sono per la verità anche nel caso delle lingue segnate, che nell'uso accompagnano i segni con l'articolazione dei segni verbali, benché senza la produzione di suoni: a testimonianza del fatto che si tende a preferire l'uso contemporaneo di più codici¹³.

Se da un lato la multimodalità è una condizione semiotica che chiunque sperimenta quotidianamente fin dalle prime esperienze comunicative, dall'altro essa è tenuta ai margini delle riflessioni linguistiche teoriche. La maggior parte degli approcci linguistici vive nel mito dell'autosufficienza del *verbum* e quando pensa all'extra-verbale, raramente coglie/osserva le implicazioni semiologiche della multimodalità naturale. È più frequente che si faccia riferimento a fattori contestuali e situazionali generali piuttosto che si consideri la co-occorrenza e cooperazione di più codici.

3

Il grammelot

Il grammelot costituisce uno degli esempi più chiari e forse più estremi di comunicazione multimodale. È infatti una forma di recitazione che consente agli attori di mimare fonicamente una lingua, dal punto di vista segmentale e soprasegmentale, offrendone una realizzazione che si basa sui tratti scelti come salienti e distintivi dal punto di vista della percezione linguistica e socioculturale¹⁴. La resa fonica arricchita dalla produzione di alcune parole o pseudoparole, da una gestualità marcata e ridondante e dalle informazioni extraverbali dà una rappresentazione verosimile della lingua rappresentata, al punto da risultare plausibile e, infine, comprensibile (o incomprensibile) tanto quanto la “vera” lingua straniera. In altre parole, il grammelot è un linguaggio scenico che sfrutta tutti gli strumenti e le risorse della comunicazione pluricanale e plurimodale.

Benché l’origine della parola sia incerta, l’etimologia più accreditata è una derivazione dal francese *grommeler* “parlare tra sé e sé, borbottare”, a sua volta dal tedesco *grummeln* “mormorare con parole indistinte”. Ne sono una testimonianza, le prove, citate da Pozzo¹⁵, dell’uso francese della parola *grammelot* in testi di collaboratori di Jacques Copeau, fondatore della scuola teatrale del Vieux Colombier, che parlano dell’invenzione, intorno al 1918, di una tecnica di recitazione che consisteva nell’inventare parole senza senso. Nella stessa linea Jaffe-Berg, citando un saggio di Rudin, attribuisce alla scuola di Copeau l’uso del termine *grummelotage* per linguaggio mimato d’invenzione¹⁶. Non sembrano esserci invece attestazioni del termine nell’ambito della commedia dell’arte né legami diretti o privilegiati con la recitazione dialettale, cui fa riferimento Dario Fo¹⁷.

Il grammelot, in teoria, può avere come riferimento qualsiasi lingua o varietà di lingua ed essere realizzato in modi molto diversi dal punto di vista scenico e dal punto di vista linguistico-comunicativo. Ciò dipende, in primo luogo, da scelte drammaturgiche dell’autore/attore, ma anche dall’uso delle varie modalità di comunicazione e dalla loro integrazione. È questo l’aspetto su cui mi concentro in queste pagine, mettendo a confronto esempi diversi, convinta che ne possano derivare indicazioni interessanti dal punto di vista semiologico generale. L’idea che mi ha condotto a questa analisi è quella di scomporre il grammelot nelle sue componenti comunicative e linguistiche per vedere come questi elementi possono essere messi in relazione per costruire una situazione linguisticamente paradossale, ma pur sempre in certa misura comprensibile.

Ho considerato tre casi emblematici, seppure, come vedremo, in modo diverso; uno, tratto dal cinema, è il discorso di Adenoyd Hynkel, dittatore di Tomania alle truppe nel film *The Great Dictator* di Charlie Chaplin; gli altri due sono tratti da due opere teatrali: il soliloquio teatrale *La fame dello Zanni* in *Mistero Buffo* di Dario Fo e il racconto teatrale in grammelot napoletano di Gigi Proietti in *A me gli occhi, please*. In tutti e tre i casi si è di fronte a grandi prove d’attore e, se i primi due sono famosi anche come casi di grande scrittura drammaturgica, il terzo non sfigura, grazie alla fine sensibilità dell’autore, quanto a ricchezza linguistica.

È bene chiarire che lo scopo che mi propongo non è un'analisi critica della qualità e/o del significato artistico dei pezzi scelti, per la quale si rimanda alla bibliografia specializzata¹⁸. Il punto di vista è piuttosto quello dell'analisi multimodale, ai fini della quale ho infatti cercato di rispondere ad alcune domande di base sulle scelte, se così si può dire, comunicative dei tre autori. Mi sono quindi chiesta se fosse possibile individuare quali elementi della lingua e del contesto culturale di riferimento fossero stati resi pertinenti per la creazione del grammelot e come fossero stati realizzati dal punto di vista linguistico e comunicativo. È evidente che si tratta di una ricerca che, mettendo sullo sfondo gli aspetti più propriamente filmici e teatrali, isola solo un tassello dell'intero mosaico drammaturgico e che proprio per questo motivo non ha il fine di restituire un'analisi esauriente delle opere scelte.

4

Primi confronti

Poiché non esistono, a mia conoscenza, analisi linguistico-comunicative del grammelot¹⁹, ho deciso di procedere in modo artigianale, trascrivendo un minuto di grammelot del film, nel caso di *The Great Dictator*, e di versioni videoregistrate nel caso dei due esempi teatrali, ponendomi dal punto di vista di un osservatore esterno che descrive la recita nel suo complesso. Per evitare una descrizione impressionistica, ho considerato alcuni degli elementi secondo me più significativi che compongono il grammelot e ho selezionato dei criteri espliciti di analisi che si potessero applicare ugualmente a tutti e tre gli esempi²⁰.

Ho quindi preso in considerazione: *a*) il contesto situazionale in cui il grammelot è usato; *b*) la lingua imitata; *c*) il tipo di testo e le sue caratteristiche; *d*) il tipo di interazione: mittente, destinatario e loro relazione; *e*) la forma fonica data al testo; *f*) la proporzione tra parole della lingua di riferimento e parole inventate o di altre lingue; *g*) la presenza di sequenze sensate vs. insensate; *h*) la forma gestuale²¹.

Prima di presentare l'applicazione di questi criteri ai tre casi considerati, è bene tener presente una differenza sostanziale tra cinema e teatro. Sebbene qualsiasi recitazione abbia un doppio destinatario, quello sulla scena e lo spettatore, nel caso della recitazione teatrale il pubblico non solo dà dei segnali di feedback all'attore mentre recita, ma può diventare un interlocutore diretto. Questo condiziona in modo determinante la struttura della relazione comunicativa e distingue da questo punto di vista i due esempi teatrali da quello filmico. Inoltre, mentre abbiamo un'unica versione ufficiale del grammelot cinematografico, le varie repliche teatrali hanno comportato inevitabili modifiche alle recitazioni teatrali, anche perché sia *Mistero Buffo* sia *A me gli occhi, please* hanno avuto numerosi rimaneggiamenti nel corso degli anni. Benché non creda che ci siano sostanziali differenze per quanto riguarda i criteri considerati, riporto gli indirizzi delle versioni che ho utilizzato, di cui consiglio la visione per poter seguire meglio le analisi proposte:

The Great Dictator www.youtube.com/watch?v=CNQy4G6-eBk;

*La fame dello Zanni*²² [www.youtube.com/watch?v=eMwDObANfig](http://www.youtube.com/watch?v=eMwDObANfig;); gramme-
lot napoletano www.youtube.com/watch?v=AhgzPfG3dgA.

4.1. *The Great Dictator*

Chaplin deposita la sceneggiatura di *The Great Dictator* presso la Library of Congress a Washington nel novembre 1938, finisce di girare il film nel settembre del 1939, che va in sala per la prima volta negli Stati Uniti nell'ottobre del 1940²³. Benché in quegli anni il tragico potenziale distruttivo del nazionalsocialismo non fosse stato ancora pienamente dispiegato, Chaplin rappresenta con estrema lucidità, da un lato, la grottesca ottusità del dittatore della Tomania, Hynkel, parodia di Hitler, e, dall'altra, l'obbedienza cieca da parte dei suoi seguaci a ordini e norme che regolano qualsiasi attività con inesorabile brutalità e ferocia²⁴. La storia è incentrata su una serie di equivoci tragici e grotteschi insieme, che si vengono a creare a causa della somiglianza tra un barbiere ebreo, di fatto una versione di Charlot, e il dittatore Hynkel, entrambi interpretati da Chaplin.

Come ha ben detto Berruto²⁵, gli elementi che sono pertinenti alla descrizione del contesto tendono ad essere un insieme aperto di difficile delimitazione. Tuttavia, tra gli elementi centrali rientrano certamente le coordinate spazio-temporali in cui si svolge l'evento comunicativo, il fine dell'atto comunicativo e il ruolo dei partecipanti. La scena in cui Chaplin usa il grammeLOT è quella di un comizio di Hynkel durante un'adunata militare, in cui il dittatore si rivolge al suo esercito per esaltare i progressi della Tomania e la sua grandezza. La scena riproduce la retorica della scenografia dei comizi nazionalsocialisti a Berlino: Hynkel, in divisa militare, è al centro della scena su un palco con intorno militari; in basso file di militari in schieramento perfetto, tutti uguali e indistinti, sfocati.

La cornice situazionale e il genere comunicativo *comizio* comportano alcune conseguenze sul piano comunicativo e linguistico. Il parlato è netto e scandito, com'è tipico dei contesti formali con intento pedagogico e funzione direttiva: si tratta infatti di contesti in cui il locutore deve trasmettere certezza e avere la certezza di una ricezione sicura. Tutto il discorso di Hynkel è improntato alla massima ridondanza informativa ed espressiva, che sembra manifestarsi anche attraverso l'iperarticolazione. Si definisce iperarticolata una produzione in cui ogni parola è prodotta in modo tale che ogni fono possenga la massima distintività, in cui cioè l'articolazione riproduce tutti i tratti distintivi previsti dal sistema fonologico della lingua usata²⁶. Nella realtà questo non accade quasi mai perché normalmente il parlante adatta le sue produzioni in rapporto alle informazioni che il destinatario ha o può avere da altre fonti. Il parlato può variare quindi dall'iperarticolazione all'ipoarticolazione, a seconda di quanta informazione venga affidata al segnale e quanta al contesto in senso lato.

L'iperarticolazione mette in risalto, ovviamente, gli aspetti fonetici della produzione linguistica sia soprasedimentali sia segmentali. Sul piano soprasedimentale tutto

il discorso è enfatico e associato ad una forte intensità, com'erano normalmente i comizi di quegli anni, e appare piuttosto realistico. Chaplin usa il grammelot tedesco perché fa una parodia di Hitler, se Hitler avesse usato un'altra lingua, avrebbe fatto il grammelot di un'altra lingua²⁷. Di conseguenza non è il tedesco il bersaglio della sua critica, quanto la retorica e l'atteggiamento militarista e machista²⁸. Il tedesco viene, per dir così, supergermanizzato come effetto del ridicolo superomismo di Hynkel che rimane l'obiettivo della feroce satira chapliniana. Ma perché la critica sia veramente dissacrante, il grammelot di Hynkel deve essere comunicativamente realistico ed efficace e la parodia deve essere ai limiti della farsa. Vi è quindi una certa misura nel dosare gli elementi grotteschi e gli elementi di plausibilità; tra questi ultimi per esempio va segnalata la voce fuori campo che come in un normale cinegiornale introduce e traduce il discorso di Hynkel per un pubblico straniero.

Dal punto di vista segmentale, il grammelot chapliniano usa una fonetica che mima il tedesco, tedeschizzata, in cui c'è un'alta occorrenza di alcuni attacchi sillabici sentiti come tipici. Se consideriamo le parole inventate da Chaplin, molte cominciano o contengono il nesso [str].

Dal punto di vista lessicale, vi sono alcune parole in inglese e francese, ma la maggior parte delle parole è tedesca anche se in combinazioni prive di senso come le seguenti di cui riportiamo la traduzione letterale: *Niederlagen erden und der Sau*, letteralmente 'sconfitte mettono a terra e il scrofa' oppure *Schwer stolz mit verhalten Sekt* 'pesante orgoglio con comportamento spumante'. Vi sono molte pseudoparole, parole inventate da Chaplin che però hanno una forma tedesca possibile, per esempio *strunk, hülken, wüns, strefen* ecc.²⁹

In perfetta osservanza della retorica dei comizi, c'è un'alta frequenza di parole e costruzioni ripetute che funzionano da meccanismo catalizzatore di attenzione e nel caso del grammelot facilitano l'interpretazione dei destinatari. Questo accade con alcune parole chiave come *Welt* 'mondo', *Kreuz* 'croce' (il simbolo della doppia croce è nel film l'equivalente della svastica nazista), *Aryan* 'ariano', *Juden* 'ebreo'. Ma la ripetizione è usata anche per segnalare l'acme del comizio, in cui Chaplin ripete per tre volte una costruzione mista di parole comprensibili e inventate, che non hanno bisogno di nessuna traduzione:

- (2) Demokratie stunk!
 Liberté stunk!
 Freesprechen stunk!

Del tutto coerentemente con le scelte linguistiche, la gestualità di Hynkel pur essendo enfatica, non è del tutto inverosimile, almeno nella prima parte; consiglio per averne un'idea di vedere il filmato senza audio³⁰. Chaplin comincia a parlare tenendo le mani dietro la schiena e man mano che il discorso prosegue aumentano i gesti co-verbali che accompagnano il flusso delle parole, soprattutto per accen-

tuare i punti centrali del discorso, così come avviene normalmente nei discorsi pubblici di tipo argomentativo, quali sono i comizi. Da un lato, si tratta di gesti co-verbali che iconicamente sottolineano il crescendo di intensità retorica e sonora: il braccio di Hynkel si alza contemporaneamente all'aumento del volume e con l'aumentare della foga. Dall'altro, i gesti hanno la funzione di *parsing*, cioè di sottolineare e mettere in evidenza le affermazioni su cui l'oratore vuole richiamare la massima attenzione³¹.

4.2. *La fame dello Zanni*

Il grammelot è un tratto essenziale della drammaturgia di Dario Fo, come scrive egli stesso in più occasioni, spiegandone le origini e la funzione teatrale³². Diversamente quindi dagli altri due casi possiamo attingere alle indicazioni dirette dell'autore nonché al testo pubblicato di *La fame dello Zanni*³³, anche se nessuna delle rappresentazioni che ho potuto visionare lo riproducono veramente né dal punto di vista della forma né dal punto di vista del contenuto perché contengono sempre inserti diversi e soprattutto non presentano tutti lo stesso ordine degli avvenimenti³⁴.

Fo recita per la prima volta in grammelot in una rappresentazione di *Mistero Buffo* a Parigi nel 1973 e da allora crea vari grammelot con lingue di riferimento diverse: francese, inglese, napoletano. Il grammelot di *La fame dello Zanni* è probabilmente quello più noto perché è stato rappresentato anche in televisione più di una volta dal 1977. Come Fo stesso spiega nell'edizione dei suoi scritti teatrali³⁵, Zanni è il nome che veniva dato dai veneziani già dal XV secolo ai contadini lombardi o piemontesi: rappresenta quindi per antonomasia il contado e la sua povertà.

Il genere teatrale cui Fo si rifà è, come lui stesso dice, è quello delle giullarate³⁶; il grammelot non aspira quindi al realismo né tende alla mimesi di una situazione reale; non vi sono costumi né scenografie che richiamino il personaggio o l'ambiente in cui si svolge il monologo o, meglio, il soliloquio³⁷. La scena teatrale è idealmente costruita come se il pubblico potesse spiare lo Zanni, e infatti l'attore si rivolge direttamente al pubblico per introdurre il grammelot, ma anche per commentare e spiegare. Ciò crea i presupposti per un grammelot costruito in modo completamente diverso rispetto a quello chapliniano.

Fo stesso parla del grammelot dello Zanni come di una lingua mescolata: «uno sproloquio che potesse ricordare il linguaggio dell'alta valle lombarda» e parlando della sua recitazione precisa: «Ora mi vado ad esibire in questo grammelot. Ogni tanto indovinerete espressioni del dialetto padano con sciabolate di provenzale, catalano e, tanto per gradire, qualche termine napoletano»³⁸. Fo non ha dunque una precisa lingua di riferimento, ma una lingua che deve rappresentare il contado nella sua interezza e soprattutto deve rappresentarne le miserabili condizioni umane e sociali³⁹. Lo Zanni e il suo grammelot non aspirano quindi al realismo, ma diventano tratti identitari di una condizione generale di povertà e grottesca disperazione. In altre parole, possiamo

dire che Fo è interessato più ai tratti sociolinguistici della lingua del suo personaggio che non alla riproduzione della lingua in senso stretto.

Il grammelot deve essere lo specchio linguistico della disperazione di Zanni per la fame di sempre, mentre parla tra sé e sé dei suoi sogni di cibo e non prevede quindi un destinatario diretto sulla scena: idealmente è la vocalizzazione di un parlato endofasico. Questo richiede una resa articolatoria che esclude l'iperarticolazione e che infatti alterna parti ipoarticolate, cioè poco distinte e scandite, per accentuare l'endofasia, e parti normoarticolate⁴⁰.

Fo produce una miscela linguistica settentrionale come dimostrano molti tratti linguistici comuni ai dialetti galloitalici: apocope delle vocali atone diverse da *-a*, degeminazioni, uso dei pronomi originariamente obliqui in funzione di soggetto, *me/mi, te/ti*, assenza della forma uscente in vocale dell'articolo determinativo maschile, *lo*, e uso di *el, u*⁴¹. Se guardiamo alle sequenze utilizzate, abbiamo delle sorprese. Indipendentemente dal fatto che si tratti di parole più o meno storpiate, effettivamente appartenenti ad una lingua attestata o parole inventate, le parole interpretabili sulla base del contesto sintagmatico sono la maggioranza, anche se ciò non equivale ad usare una lingua coerente, come mostrano le varianti: *me magnaria, me magnarèsse; tengo, tegna; fame, fam; büdela, büdele*. Contraddicendo così l'idea corrente di un grammelot fatto perlopiù da suoni insensati e onomatopee, la maggior parte delle parole è comprensibile.

I gesti, i movimenti del corpo e le espressioni del viso di Fo hanno una funzione narrativa importante, poiché anticipano o ripetono in modo ridondante ciò che dice con la voce. Alla frase «G'ho una fame che me magnaria anca un ögio» si accompagna infatti il gesto di cavarsi un occhio e mangiarselo, e così accade per quasi ogni azione espressa nel monologo. I gesti e i movimenti, che coinvolgono tutto il corpo, sono per lo più referenziali poiché mimano in senso proprio il contenuto proposizionale di ciò che viene raccontato, mentre le espressioni facciali sono la partitura modale del testo: dichiarano, minacciano, ordinano, esprimono desiderio o stupore. Se Chaplin iperarticola, Fo ipergesticola, sconfinando spesso nella recitazione mimica, che solitamente non prevede l'uso delle parole. La trasmissione del significato referenziale sul doppio canale di comunicazione fonico-uditivo e gestuale-visivo produce un effetto di esagerazione deforme: nella comunicazione quotidiana ricorriamo a gesti referenziali solo in alcuni casi e certamente non per ogni significato che esprimiamo. Se a questo aggiungiamo l'uso delle numerose onomatopee che sottolineano ogni momento del rumoroso processo di alimentazione e digestione dello Zanni, il risultato è come uno zoom sul soliloquio di Zanni che viene mostrato nei minimi dettagli, quasi al rallentatore, con effetti grotteschi e iperrealistici.

4.3. *A me gli occhi, please*

Il grammelot napoletano è inserito nello spettacolo *A me gli occhi, please* scritto da Roberto Lerici e Gigi Proietti, andato in scena per la prima volta nel 1976 e replicato innu-

merevoli volte con nuovi inserimenti e ampliamenti. Lo spettacolo, com'è noto, è un collage di scene con vari personaggi tutti interpretati da Proietti, sostanzialmente senza scenografie e costumi. Anche in questo caso, come in quello di Dario Fo, esistono varie versioni del grammelot: ne abbiamo scelto una in cui in realtà sono rappresentati due diversi grammelot: l'inglese americano, che non analizzerò, e il napoletano. Proietti recita un dialogo tra due personaggi: una turista americana interessata al nuovo teatro d'avanguardia napoletano e per l'appunto un attore/regista napoletano⁴².

Anche Proietti, come Fo, non usa costumi e scenografie ed è solo con alle spalle l'orchestra; anche in questo caso l'attore si rivolge e ammicca al pubblico presente in teatro. Il testo dovrebbe raccontare la trama di un presunto spettacolo napoletano e, coerentemente con l'uso del dialetto, cioè di una lingua d'uso prevalentemente orale, la narrazione è dialogante. È tipico della cultura orale strutturare i monologhi in dialoghi, riportando le parole delle persone di cui si parla in discorso diretto anziché indiretto e quindi riprodurre l'alternanza dei turni dei protagonisti del racconto: "lui ha detto... e io ho detto...". Proietti costruisce tutto il suo grammelot intorno a questa struttura, come tratto distintivo della dialettalità, e man mano che procede, quella che doveva essere la narrazione di una trama si trasforma in un dialogo sempre più partecipato a più personaggi.

Questa struttura testuale condiziona tutte le scelte linguistiche, proprio perché associata all'uso del dialetto e tipicamente del dialetto napoletano. Dal punto di vista fonico, Proietti produce un parlato ipoarticolato, cioè poco distinto e scandito, quasi uno sbiasciare parole: l'intento è esattamente quello di presentare un flusso indistinto, che sia riconoscibile come napoletano, ma non segmentabile in parole. Si tratta infatti di una caratteristica stereotipicamente associata agli usi diastraticamente più bassi e quindi più popolari. Al contrario la prosodia in alcuni punti ha tratti di iperspecificazione, certamente nell'intensità, ma anche nell'uso delle pause, sia come espediente espressivo, ma anche per segnalare l'alternanza dei turni.

La fonìa è napoletanizzante con vocali arretrate [ɒ], [ɑ] e alta frequenza di palatalizzazione davanti alle occlusive velari sonora e sorda [ʃg] e [ʃk], ma se andiamo a vedere quante sono le parole napoletane intellegibili, il numero è bassissimo. Contrariamente ai due esempi precedenti, qui siamo in presenza di sequenze sostanzialmente incomprensibili. Ciò è funzionale alla parodia di questo stile comunicativo molto partecipato, che comporta una grande immedesimazione da parte del locutore in tutti i personaggi di cui riporta le parole e un alto grado di coinvolgimento interpersonale con un accavallarsi di parole in un flusso concitato. Le poche parole intellegibili, che comunque non costituiscono sequenze sensate, sono prevalentemente deittici, pronomi personali e dimostrativi e verbi di dire che marcano ipotetici passaggi di turno tra un personaggio e l'altro: *'e chill, dicesse tu, chill ca seggi(a) 'ncopp_dice ma tu va, dicett io chill* ecc.

I gesti non sono né enfatici né esagerati; Proietti mima un dialogo e attraverso di esso le relazioni comunicative che si instaurano tra i parlanti, ma i gesti e le espres-

sioni facciali sono quelli che per lo più ci si aspetterebbe in un racconto partecipato e coinvolgente, e quindi appaiono del tutto plausibili⁴³.

5 Considerazioni finali

L'analisi comparata dei tre grammelot consente di rispondere in modo meno impressionistico alle domande che mi sono posta all'inizio su quali elementi del contesto e della lingua di riferimento i tre autori avessero scelto per la costruzione del grammelot e come li avessero realizzati. La tabella 1 riporta una sintesi delle principali caratteristiche dei grammelot sulla base dei parametri considerati.

TABELLA 1

Confronto fra i tre grammelot analizzati sulla base di parametri comunicativi e linguistici

Domini	<i>The Great Dictator</i>	<i>La fame dello Zanni</i>	Grammelot napoletano
Contesto	– piazza cittadina – adunanza militare	– contado, non specificato	– non specificato
Tipo di testo	– comizio	– ? narrazione	– narrazione
Tipo di interazione	– monologo – destinatari presenti	– soliloquio	– monologo dialogante a più personaggi – destinatario presente
Lingua di riferimento	– tedesco	– dialetto settentrionale del contado	– napoletano
Caratteristiche linguistiche	– iperarticolazione – fonìa tedeschizzante – molte parole tedesche – parole inglesi e francesi – pseudoparole – sequenze insensate – onomatopee	– ipoarticolazione – fonìa galloitalica – molte parole in dialetto – pseudoparole – sequenze sensate – onomatopee	– ipoarticolazione – fonìa napoletanizzante – poche parole napoletane – sequenze inintelligibili – onomatopee
Gestualità	– co-verbale – <i>parsing</i>	– referenziale – espressione significati modalì – mimica	– co-verbale

I dati raccolti evidenziano che pur usando tutti e tre gli autori ingredienti simili, li combinano in modo diverso poiché integrano variamente strumenti e codici a seconda degli scopi e del loro bersaglio.

Il primo ingrediente che viene usato in modo molto diverso è il contesto. È evidente che la ricchezza scenografica del comizio di Hynkel fornisce già moltissimi elementi per l'interpretazione del grammelot, mentre sia Fo che Proietti sono a scena nuda. La diversa ricchezza della situazione contestuale richiede ai destinatari un carico interpretativo diseguale perché mentre nel primo caso possono fare appello a tutte le loro conoscenze enciclopediche e quindi formarsi delle aspettative precise non solo sulla lingua, ma sul tipo di lingua che ascolteranno, negli altri due non hanno alcun indizio. Fo e Proietti devono infatti introdurre il loro grammelot: il primo in modo esplicito, il secondo attraverso il preambolo di una conversazione tra un'americana e il regista/attore napoletano.

Il secondo elemento che determina le caratteristiche dei grammelot è il tipo di testo. Si tratta di tre testi molto diversi per scopo e struttura, e gli autori ne sono ben consapevoli. Il comizio è un testo formale e pubblico, la narrazione napoletana può essere definita informale e il soliloquio è un testo privatissimo per il quale la stessa distinzione formale vs. informale è probabilmente priva di senso. Da queste differenze conseguono numerose scelte. È ovvio che gli autori insistano sugli aspetti fonici, segmentali e soprasegmentali, e testuali poiché nel grammelot il piano lessicale e sintattico è per definizione inventato. La variazione tra iper- e ipoarticolazione, l'uso di alcuni tratti fonetici stereotipici, le ripetizioni come figure retoriche nel comizio, il monologo a più voci nel racconto napoletano sono tutti elementi decisivi per dare verosimiglianza dei testi recitati. Anche in questo caso le differenze pesano sul lavoro a carico dei destinatari. Mentre è abbastanza ovvio cosa ci si possa aspettare da un comizio, e l'arte di Chaplin sta proprio nell'enfatizzare in modo grottesco tutti gli aspetti più retorici di questo tipo di comunicazione, non è ovvio cosa aspettarsi nelle altre due situazioni. Il testo di Fo è un discorso che non ha un destinatario, perché pensato, sognato; i pensieri personali e i sogni sono per definizione imprevedibili nei contenuti e nella forma e lo spettatore non può avere aspettative definite. Il testo di Proietti riproduce invece una situazione realistica, ma non determinata perché, come qualsiasi esempio di parlato spontaneo, si struttura piano piano sotto gli occhi dello spettatore e diventa progressivamente sempre più riconoscibile, anche sulla base di stereotipi socioculturali. Vi sono quindi delle chiare differenze. Da un lato, Chaplin e Proietti hanno una lingua reale di riferimento e recitano tipi di testo usati normalmente dagli utenti delle lingue, dall'altro, Fo recita in una lingua inventata un tipo di testo, il soliloquio, che ha solo interpretazioni letterarie e non deve quindi aderire a modelli realistici. Inoltre, mentre Chaplin recita un tipo di testo formale e quindi per definizione preparato e completamente strutturato, Proietti recita il parlato spontaneo naturale, che è per definizione *in fieri*. A ciò si aggiunge che per Chaplin e Proietti i tipi di testo che interpretano sono parte integrante della loro satira. Nel caso di Chaplin perché il comizio è la massima espressione di tutto ciò che di odioso e grottesco Hynkel esprime: ricordiamo la tosse che lo coglie nel bel mezzo di un appello fatto con voce forte e virile. Nel caso di Proietti perché il dialo-

go a più voci con interventi in crescendo dal punto di vista prosodico e partecipativo è lo stereotipo più diffuso di una certa orgogliosa sfrontatezza popolare napoletana.

Veniamo infine agli aspetti comunicativi generali dei grammelot. Da questo punto di vista, le carte si mescolano nuovamente e troviamo delle somiglianze maggiori tra Fo e Proietti rispetto a Chaplin. Abbiamo già fatto menzione del fatto che Fo è interessato a rappresentare la lingua degli esclusi e quindi sono i tratti sociolinguistici che devono essere messi in rilievo più che la lingua in sé; la scelta del dialetto è già di per sé una scelta di tipo sociale e politico, in quanto tale potrebbe essere qualsiasi lingua purché espressione di una classe sociale bassa e storicamente esclusa ed emarginata⁴⁴. Anche nel caso di Proietti mi pare che gli aspetti socioculturali siano in primo piano più di quelli linguistici in senso stretto, poiché il fulcro della parodia è sì la napoletanità, ma anche il compiacimento di alcuni intellettuali di quegli anni nell'usare un dialetto napoletano verace incomprensibile ai più⁴⁵. In entrambi gli autori quindi sono al centro della rappresentazione i tratti socioculturali cui sono associate le lingue di cui fanno il grammelot. Questa osservazione conduce ad una riflessione generale sul ruolo del grammelot nelle tre recite. Nella rappresentazione di Chaplin il grammelot si caratterizza come la lingua di Hynkel e in quanto tale è un tratto essenziale per la satira del dittatore; nel caso di *La fame dello Zanni*, il grammelot invece non è la lingua di un individuo, ma di una classe sociale, di cui è espressione identitaria; anche nel terzo caso, il grammelot è tratto identitario, ma più che di una classe sociale di un ambiente culturale popolare e popolareggiante.

Non ci sono conclusioni da trarre. L'analisi condotta non aveva lo scopo di scoprire la ricetta segreta del grammelot, ma casomai quello di mettere in evidenza la sua normalità, cioè il fatto che si basa non su trucchi ed espedienti scenici, ma sulla consapevolezza del valore significativo delle molteplici componenti dell'atto comunicativo. Il grammelot fonda infatti la sua efficacia sull'abilità semiotica connaturata alla specie di utilizzare in modo cooperativo più canali e modalità di comunicazione, che alcuni hanno saputo trasformare in arte. Ogni grammelot è una specifica combinazione di elementi contestuali, segni verbali e non verbali, che dà luogo a una speciale modalità di recitazione e di comunicazione. La riuscita drammaturgica del grammelot è possibile grazie alla capacità dei locutori e dei destinatari di integrare informazioni ricavabili dalla struttura verbale e da altre fonti, comprendendo tutto il sapere che deriva anche dalla nostra enciclopedia. Dal punto di vista verbale, abbiamo individuato scelte diverse focalizzate sui tratti linguistici da mimare o sui significati culturali e sociali associati alle lingue o ai testi rappresentati. In entrambi i casi l'analisi ha messo in luce che la scelta dei vari tratti non risponde solo all'esigenza di riconoscibilità da parte del pubblico, ma anche al fatto che il grammelot ha un implicito valore metalinguistico nel far riconoscere gli stereotipi culturali associati alle diverse manifestazioni linguistiche.

Il grammelot dunque ha un valore metalinguistico perché è un linguaggio che permette di riflettere sul linguaggio stesso, sui suoi significati sociali, politici, cultu-

rali, ma anche su aspetti più strettamente semiotici, mettendo in mostra apertamente la creatività sia del processo esecutivo sia del processo interpretativo e rendendola parte dello spettacolo. Come ha ben detto Jaffe-Berg, il grammelot è

a performative game of metalanguage in which the actor allows the audience to “win” by guessing his meaning. [...] Thus, the pleasure of grammelot results from inventiveness of the actor as well as from the audience’s awareness of this inventiveness. [...] What the actor achieves in grammelot is a synthesis of sounds that make sense in their performance context⁴⁶.

Il grammelot fa vedere come sotto una lente di ingrandimento che inevitabilmente lo deforma il comporsi e scomporsi della comunicazione umana attraverso il complicato intreccio di tutte le sue componenti multimodali, che per essere pienamente significative e compiere un senso devono necessariamente essere parte di un agire linguistico o, se si vuole, di una messa in scena⁴⁷.

Note

1. Ringrazio Grazia Basile, Francesco Cutugno, Claudio Iacobini, Laura Minervini e Anna Thornton per gli utili commenti ad una precedente stesura di questo articolo, di cui sono in ogni caso la sola responsabile. Ringrazio inoltre Laura Collu e Francesco Cutugno per l’interpretazione rispettivamente del grammelot tedesco di Chaplin in *The Great Dictator* e napoletano di Gigi Proietti in *A me gli occhi, please*.

2. J. L. Austin, *Performative Utterances*, in Id., *Philosophical Papers*, Oxford University Press, Oxford 1970, p. 233; 1st ed. 1961.

3. Cfr. E. Goffman, *Forms of Talk*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1981; P. Grice, *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Cambridge (MA) 1989.

4. J. L. Austin, *How To Do Things With Words. The William James Lectures Delivered in Harvard University in 1955*, Oxford University Press, Oxford 1975 (trad. it. *Come fare cose con le parole*, Marietti, Genova 1987); C. Caffi, *Pragmatica. Sei lezioni*, Carocci, Roma 2009.

5. Cfr. D. Sperber, D. Wilson, *Relevance: Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford 1986 (trad. it. *La pertinenza*, Anabasi, Milano 1993).

6. Cfr. T. De Mauro, *La lingua inaspettata*, in E. Banfi, T. Pievani (a cura di), *Sull’origine del linguaggio e delle lingue storico-naturali*, Atti del convegno interannuale SLI, Milano Bicocca, 25-26 giugno 2012, Bulzoni, Roma 2013, pp. 249-58; cfr. E. Bates, F. Dick, *Language, Gesture, and the Developing Brain*, in “Developmental Psychology”, 40, 2002, pp. 293-310; M. Voghera, *Segni, canali, modalità*, in E. Garavelli, E. Suomela-Härma (a cura di), *Dal manoscritto al web: canali e modalità di trasmissione dell’italiano. Tecniche, materiali e usi nella storia della lingua*, Cesati, Firenze 2014, pp. 13-26.

7. Cfr. Bates, Dick, *Language, Gesture, and the Developing Brain*, cit.; M. Tomasello, *The Origin of Human Communication*, MIT Press, Cambridge (MA) 2008; De Mauro, *La lingua inaspettata*, cit.

8. C. E. Cherry, *Some Experiments on the Recognition of Speech, with One and Two Ears*, in “Journal of the Acoustical Society of America”, 25, 1953, pp. 975-9; H. McGurk, J. MacDonald, *Hearing Lips and Seeing Voices*, in “Nature” 264, 1976, pp. 746-8; R. Bovo, A. Ciorba, S. Prosser, A. Martini, *The McGurk Phenomenon in Italian Listeners*, in “Acta Otorhinolaryngologica Italica”, 29, 2009, pp. 203-8.

9. Cfr. Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, Cambridge University Press, Cambridge 2004; G. C. Lepschy, *Il linguaggio dei gesti e i gesti del linguaggio*, in A. Ledgeway, A. L. Lepschy (a cura di), *Didattica della lingua italiana: testo e contesto*, Guerra, Perugia 2008, pp. 117-23; I. Poggi *Le parole del corpo*, Carocci, Roma 2004.

10. Cfr. Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, cit. In un recente congresso dal titolo *L’imprecisione nelle lingue romanze* che si è tenuto a Bucarest nel maggio 2015, C. Kerbrat-Orecchioni nella sua relazione *La gestion interactive de l’imprécision: le cas des débats présidentiels français* ha mostrato vari esempi

di movimento verticali dall'alto in basso della mano tesa perpendicolare al tavolo, che hanno lo scopo di sottolineare con esattezza i vari punti argomentativi dell'enunciato.

11. Cfr. Kendon, *Gesture: Visible Action as Utterance*, cit.; Poggi *Le parole del corpo*, cit.; Lepschy, *Il linguaggio dei gesti e i gesti del linguaggio*, cit., pp. 117-23.

12. Il testo è consultabile nel sito <http://www.sosautismo.altervista.org/> (consultato il 18/10/2015).

13. Cfr. T. Russo Cardona, V. Volterra, *Le lingue dei segni. Storia e semiotica*, Carocci, Roma 2007; R. Simone, et al. (eds.), *Verbal and Signed Languages. Comparing Structures, Constructs and Methodologies*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York, 2007.

14. Cfr. A. Pozzo, *Grr... Grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*. CLUEB, Bologna 1998; S. Stefanelli, *Grammelot*, voce della *Enciclopedia dell'Italiano* diretta da R. Simone, Istituto dell'Enciclopedia Italiana G. Treccani, Roma 2010; P. Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa-Roma 2000.

15. Cfr. Pozzo, *Grr... Grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, cit.

16. E. Jaffe-Berg, *Forays into Grammelot: The Language of Nonsense*, in "Journal of Dramatic Theory and Criticism", 2, 2001, pp. 3-16.

17. D. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, Einaudi, Torino 1997. Per la reinvenzione del termine e della sua origine nella poetica di Dario Fo si vedano Pozzo, *Grr... Grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, cit. e A. Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, Bulzoni, Roma 2007.

18. La bibliografia su Chaplin è ovviamente immensa; per *The Great Dictator* si consultino almeno A. Fiaccarini, C. Cenciarelli, M. Zegna (a cura di), *The Great Dictator: il Grande dittatore di Charlie Chaplin*, Le Mani, Recco-Genova 2002, pubblicato dalla Cineteca di Bologna, che custodisce l'intero archivio delle carte di Chaplin; per notizie di carattere biografico e generale, si veda l'insostituibile autobiografia di Chaplin, C. Chaplin, *My Autobiography*, The Bodley Head, London 1964. Su Fo rimando a P. Puppa, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, Marsilio, Venezia 1978; Pozzo, *Grr... Grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, cit.; Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit. Su Proietti si veda M. Brandolin (a cura di), *Gigi Proietti. Un attore e il suo teatro*, in "I quaderni del teatro", Teatro stabile Friuli-Venezia Giulia, 58, 1996-1997.

19. Come ha già notato P. D'Achille, *Parole in palcoscenico: appunti sulla lingua del teatro italiano dal dopoguerra a oggi*, in M. Dardano, A. Pelo, A. Stefanlongo (a cura di), *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti. Atti del Colloquio internazionale di studi* (Roma, 5-6 febbraio 1999), Aracne, Roma 2001, pp. 181-219, pur avendo l'Italia avuto due premi Nobel grazie al teatro con Pirandello e Fo, le analisi linguistiche sul teatro contemporaneo non sono numerose; oltre ai classici saggi di G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, in "Strumenti critici", 29, 1976, e *L'interiezione nel dialogo teatrale di Pirandello*, in *Atti del seminario sull'italiano parlato*, Accademia della Crusca, Firenze 1977, si vedano C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Einaudi, Torino 1984; Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, cit.; L. D'Onghia, *Drammaturgia*, in G. Antonelli, M. Motolese, L. Tomasin (a cura di), *Storia dell'italiano scritto*, II, *La prosa letteraria*, Carocci, Roma 2014, pp. 151-202.

20. Le poche ricerche sul grammelot sono molto influenzate dalla versione che ne dà Fo o coincidono quasi esclusivamente con essa. L'unico lavoro che fa un'analisi semiologica generale è Pozzo, *Grr... Grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, già più volte citato; per un punto di vista più strettamente linguistico si rimanda a Trifone, *L'italiano a teatro. Dalla commedia rinascimentale a Dario Fo*, cit.

21. Ho valutato i gesti sulla base dei criteri esplicitati nel § 2; naturalmente esistono gesti che fanno parte della tecnica teatrale per i quali rimando alla bibliografia citata in Lepschy, *Il linguaggio dei gesti e i gesti del linguaggio*, cit.

22. Tra le varie versioni disponibili di *La fame dello Zanni* ho scelto quella del 1991.

23. Cfr. S. Giani, *Il grande dittatore di Charlie Chaplin: i settant'anni di un film tra storia e critica*, in "Memoria e ricerca", 36, 1, 2011.

24. Nella sua autobiografia Chaplin dichiara: «Had I known of the actual horrors of the German concentration camps, I could not have made *The Great Dictator*, I could not have made fun of the homicidal insanity of the Nazis. However, I was determined to ridicule their mystic bilge about a pure-blooded race», Chaplin, *My Autobiography*, cit., p. 426. L'intera storia del film e delle sue alterne fortune sia dal punto di vista politico sia dal punto di vista cinematografico si può ripercorrere grazie al libro di Fiaccarini, Cen-

ciarelli, Zegna (a cura di), *The Great Dictator: il Grande dittatore di Charlie Chaplin*, cit. Il libro pubblica oltre ad alcuni preziosi documenti, che ricostruiscono il percorso della fattura del film dalla sceneggiatura alle riprese, le principali critiche ricevute dal film nelle varie parti del mondo e un articolo di risposta dello stesso Chaplin sul New York Times del 1940. Tra le critiche favorevoli in modo non convenzionale, segnalo in particolare quelle di Ejsenstein e di Casiraghi, riportate nel libro rispettivamente alle pagine 133 e 167-8.

25. Cfr. G. Berruto, *Fondamenti di Sociolinguistica*, Laterza, Roma-Bari 2005.

26. Cfr. B. Lindblom, *Explaining Phonetic Variation: a Sketch of the H&H Theory*, in W. J. Hardcastle, A. Marchal (eds.), *Speech Production and Speech Modelling*, Kluwer Academic, Dordrecht 1990, pp. 403-39. La definizione di iperarticolazione è qui basata sulla percezione uditiva che si ha ascoltando il discorso e su una serie di indizi articolatori di tipo visivo. Come però mi ha giustamente fatto notare Francesco Cutugno, i parlanti italiani percepiscono spesso il tedesco come iperarticolato a causa della sua struttura sillabica e ritmica e quindi in assenza di un'analisi fonetica la definizione di iperarticolazione non può essere certa.

27. È utile ricordare che la celebre canzone di Charlot sulle note di *Io cerco la Titina*, sentita per la prima volta dalla voce di Chaplin nel film *Tempi moderni*, è essa stessa un grammelot franco-italiano senza senso.

28. Chaplin aveva studiato i cinegiornali dell'epoca in modo molto accurato, ma il discorso fu del tutto improvvisato. In Fiaccarini, Cenciarelli, Zegna (a cura di), *The Great Dictator: il Grande dittatore di Charlie Chaplin*, cit., p. 52, vengono riportate le parole del cosceneggiatore Dan James: «Penso che su quella scena saremo tornati almeno una dozzina di volte. Con tutte le comparse schierate di fronte a lui Charlie disse "girate, girate, pure, tenete il motore acceso" e andò avanti con quel suo gergo insensato per oltre duecento metri di pellicola».

29. J. Mityr in *Tout Chaplin*, Cinéma Club, Éditions Seghers, Paris 1972 sostiene che Chaplin usa un tedesco con sfumature yiddish. Non sono riuscita a trovare nessuna chiara conferma di ciò nella mia sbobinatura. Nella sua autobiografia inoltre Chaplin riferendosi al discorso di Hynkel non fa menzione di nessun uso dello yiddish, ma solamente di voler usare uno: "jargon", cioè un discorso incomprensibile, privo di senso, si veda la definizione di jargon nello Oxford English Dictionary: «Unintelligible or meaningless talk or writing; nonsense, gibberish. (Often a term of contempt for something the speaker does not understand.)». L'equivoco potrebbe essere nato dal fatto che dalla fine del XVIII secolo si introduce il termine Jargon o Zhargon per indicare lo yiddish, che si diffonde solo nel XIX e XX secolo: cfr. M. Weinreich, *History of the Yiddish Language*, The University of Chicago Press, Chicago-London 1980 (ed. orig. 1973), pp. 321-2 e 280-3; B. Spolsky, *The Languages of the Jews. A Sociolinguistic History*, Cambridge University Press, Cambridge 2014, pp. 180 e 194-5. Ringrazio Laura Minervini per il suo prezioso aiuto bibliografico e per le varie conversazioni su questo punto.

30. Mentre Chaplin non annota nulla del discorso, vi sono al contrario meticolose annotazioni sui movimenti in Fiaccarini, Cenciarelli, Zegna (a cura di), *The Great Dictator: il Grande dittatore di Charlie Chaplin*, cit.

31. Vi sono nella parte finale, che qui non ho analizzato nel dettaglio, dei siparietti gestuali che rimandano alla gestualità del cinema muto, soprattutto quando Hynkel fa un paragone tra ariani ed ebrei.

32. in F. Rame (a cura di), Dario Fo. Teatro, Einaudi, Torino, 2000

33. Cfr. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit.; F. Rame (a cura di), *Dario Fo. Teatro*, Einaudi, Torino 2000.

34. Ricordo che l'analisi presentata qui deriva dalla rappresentazione scenica e non dal testo scritto.

35. Rame (a cura di), *Dario Fo. Teatro*, cit.

36. Cfr. Fo, *Manuale minimo dell'attore*, cit.; Puppa, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, cit.; i giullari erano per la verità attori di livello e di ambiti assai diversi e di conseguenza diverse erano le loro composizioni, cfr. T. Saffioti, *I giullari in Italia*, Liguori, Napoli 2012.

37. Sulla predilezione per il monologo nel teatro italiano del secondo novecento, si vedano Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit e D'Onghia, *Drammaturgia*, cit., pp. 151-202.

38. Rame (a cura di), *Dario Fo. Teatro*, cit., p. 484.

39. Puppa, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, cit., p. 98, la definisce addirittura di «un idioletto di Fo».

40. Come già segnalato nella nota 27, si tratta di impressioni uditive e non di dati derivanti da un'analisi fonetica. Inoltre la nozione di norma nel caso del grammelot è di per sé paradossale: il punto di riferimento è in questo caso un generico parlato spontaneo in condizioni naturali.

41. Cfr. M. Loporcaro, *Profilo linguistico dei dialetti italiani*, Laterza, Roma-Bari 2009.

42. È utile ricordare che negli anni Settanta ci fu una vera riscoperta della cultura napoletana; nascono molti gruppi musicali che riscoprono un repertorio antico, tra cui la *Nuova compagnia di canto popolare e Musica Nova*. Il primo di questi gruppi proprio nel 1976 mette in scena *La gatta cenerentola*, scritta e musicata da Roberto De Simone ispirata alla fiaba omonima contenuta ne *Lo cunto de li cunti* di Giambattista Basile, che ebbe un enorme successo.

43. Ricordo che presento l'analisi del primo minuto della recitazione; nel prosieguo infatti Proietti usa gesti e movimenti del corpo con altre funzionalità: oltre ad un certo uso citazionale dei tipici gesti della marionetta di Totò, c'è un uso di gesti referenziali e indicali quando cambia voce e interpreta una donna.

44. Per i risvolti ideologici e politici di queste scelte si vedano Puppa, *Il teatro di Dario Fo: dalla scena alla piazza*, cit.; Pozzo, *Gr... Grammelot: parlare senza parole. Dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, cit.; Barsotti, *Eduardo, Fo e l'attore-autore del Novecento*, cit.

45. Sull'atteggiamento intellettualistico diffuso in molti ambienti teatrali di quegli anni si veda la lunga e bella intervista a Proietti in Brandolin (a cura di), *Gigi Proietti. Un attore e il suo teatro*, cit.

46. E. Jaffe-Berg, *Forays into Grammelot: The Language of Nonsense*, cit., p. 10.

47. L'idea del teatro come metalinguaggio è stato proposta da Anna Laura Lepschy per il teatro di Pirandello a proposito dell'uso di attori che recitano attori: «Considerando la figura dell'attore abbiamo la possibilità di illustrare il concetto di "metateatro", collegandolo alla descrizione di Hjelmslev del metalinguaggio come formato da segni in cui l'espressione (significante) corrisponde ad un contenuto (significato) che è anch'esso un segno», *La figura dell'attore nelle opere di Pirandello*, in *Narrativa e teatro fa due secoli*, Olschki, Firenze 1984, pp. 177-203, p. 189. Se in Pirandello si può parlare di metateatro, nel caso del grammelot è forse più adeguato parlare di metarecitazione poiché è una sorta di costruzione della finzione recitativa sotto gli occhi del pubblico, che a sua volta ne diventa il consapevole decostruttore.