

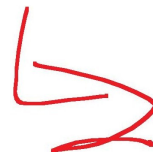
# ***Scritture brevi nelle lingue moderne***

a cura di

Francesca Chiusaroli e Fabio Massimo Zanzotto

Quaderni di Linguistica Zero

Napoli 2012



*Scritture brevi nelle lingue moderne*, a cura di Francesca Chiusaroli e Fabio Massimo Zanzotto

Quaderni di Linguistica Zero, numero 2

Napoli, 2012

ISBN: 978-88-6719-032-4

Linguistica Zero, Rivista del Dottorato in *Teoria delle lingue e del linguaggio* dell'Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

Direttore: Domenico Silvestri

Redazione: Domenico Silvestri, Cristina Vallini, Rossella Bonito Oliva, Alberto Manco.

Indirizzo: Università degli studi di Napoli "L'Orientale", Dipartimento di Studi Letterari, Linguistici e Comparati, via Duomo 319 - 80138 Napoli.

ISSN: 2038-8675

e-mail: [lz@unior.it](mailto:lz@unior.it)

web: [www.lz.unior.it](http://www.lz.unior.it)

La presente pubblicazione è stata preventivamente sottoposta a revisione esterna da parte della redazione di Linguistica Zero, ricevendo giudizio positivo.

Copyright © Università degli studi di Napoli "L'Orientale"

I diritti degli autori sono regolati dalla Legge 22 aprile 1941, n. 633 e successive modifiche e dalle relative disposizioni comunitarie, oltre che dal Titolo IX del Libro Quinto del Codice Civile. Si fa inoltre riferimento al quadro normativo relativo alle pubblicazioni scientifiche *open access*.

## Sommario

<i>Premessa</i> , Francesca Chiusaroli e Fabio Massimo Zanzotto	2
<i>Informatività e scritture brevi del web</i> , Francesca Chiusaroli e Fabio Massimo Zanzotto	3
<i>Lo slogan nei manifesti propagandistici della Repubblica Popolare di Polonia</i> , Alessandro Amenta	21
<i>J'écris comme je parle, telle est la question? (Si puo' scrivere come si parla nel francese contemporaneo?)</i> , Louis Begioni	41
<i>La poesia del frammento: divagazioni postmallarmeane</i> , Luca Bevilacqua	57
<i>Il russo: la guerra degli alfabeti nei micro testi</i> , Mario Caramitti	66
<i>"Il catalogo è questo": listmania and the basic linguistics of 'list authoring'</i> , Dermot Heaney	78
<i>Scritture brevi in tedesco: forme e usi</i> , Simona Leonardi	95
<i>Finding places for discursive spaces: claiming voice through graffiti</i> , Diane Ponterotto	113
<i>Ideologia, cultura e traduzione. I titoli nella stampa quotidiana italiana e spagnola</i> , Maria Grazia Scelfo	145
<i>Tragedie in due battute: la scrittura breve di Achille Campanile</i> , Michela Zompetta	171

### *Premessa*

L'etichetta "Scritture brevi" può ricoprire molte diverse accezioni.

Secondo la nostra prima intenzione essa si riferisce al "segno grafico sintetico", ma inevitabilmente il nesso include molti concetti correlati all'attività dello scrivere, in termini di contenuto – come "testo" – e di forma – come "figura".

L'attività del tracciato materiale grafico assume le più varie declinazioni sulla base del principio della brevità, in relazione alla natura degli scriventi, dei supporti, dei contesti, e, come sempre, delle lingue.

Pubblichiamo in questo secondo Quaderno di Linguistica Zero dedicato a "Scritture brevi" i contributi di alcuni Autori, Colleghi specialisti nei settori di Lingua, già intervenuti al workshop dedicato alle lingue moderne.

Il nostro invito è stato di comporre insieme una riflessione a partire dalle individuali competenze.

In tal senso la varietà degli approcci e dei metodi ha consentito una speciale panoramica delle questioni delle scritture brevi riferite alle lingue.

Si troverà in questa sede anche un nostro contributo cofirmato in cui esplicitiamo l'approccio interdisciplinare che ha ispirato la nostra collaborazione.

In termini di avanzamento dell'indagine riteniamo che la ricerca avviata abbia compiuto ancora un passo necessario e significativo.

28 ottobre 2012

Francesca Chiusaroli e Fabio Massimo Zanzotto

<https://sites.google.com/site/scritturebrevi/>

Francesca Chiusaroli e Fabio Massimo Zanzotto<sup>1</sup>

**Abstract**

Il contributo si propone di mostrare l'applicazione della tradizionale prospettiva funzionalista alle forme tipiche delle scritture brevi del web, tra storia della linguistica (Martinet) e teoria matematica dell'informazione (Shannon).

**Parole chiave:** linguistica funzionale, teoria dell'informazione, Martinet, Shannon

This paper aims at showing the application of the traditional functionalist perspective to the typical forms of short writings of the web, combining the history of linguistics (Martinet) and the mathematical information theory (Shannon).

**Keywords:** functional linguistics, information theory, Martinet, Shannon

**1. Informatività, economia della lingua e grammatica funzionale delle scritture brevi<sup>2</sup>**

Evidenti sono, e note, ed anche da noi considerate, le istanze sociali ed economiche che hanno determinato l'insorgere delle scritture brevi via telefono mobile, le quali attengono alla dimensione pragmatica e sociolinguistica dell'atto comunicativo: adesione alle regole del gruppo (che in termini sociolinguistici costituisce la base per lo sviluppo e per il mantenimento delle varietà gergali), costi legati alla lunghezza del messaggio, dimensioni materiali del supporto, minuscola tastiera e piccolo schermo del cellulare, limitazioni dei caratteri disponibili, stile "di fretta" o "in movimento" dello scrivente.

---

<sup>1</sup> La concezione del lavoro è unitaria, frutto della collaborazione fra gli autori; solo ai fini di attribuzione formale, Francesca Chiusaroli è autrice del paragrafo 1 e Fabio Massimo Zanzotto è autore del paragrafo 2.

<sup>2</sup> Il presente paragrafo procede, sviluppando la già presentata prospettiva funzionalista, dal mio *Scritture brevi oggi: tra convenzione e sistema*, pubblicato nel I Quaderno di Linguistica Zero dedicato a Scritture brevi, a cura di F. Chiusaroli e F. M. Zanzotto (2012): [http://www.unior.it/userfiles/workarea\\_477/Chiusaroli%20e%20Zanzotto%20%20Scritture%20Brevi%20di%20Oggi.pdf](http://www.unior.it/userfiles/workarea_477/Chiusaroli%20e%20Zanzotto%20%20Scritture%20Brevi%20di%20Oggi.pdf). A tale contributo rinviando anche per i riferimenti critici che costituiscono anche in questa sede l'orizzonte bibliografico di riferimento.

Il trasferimento della pratica della scrittura veloce ai contesti della CMC costituisce un osservatorio privilegiato per l'analisi dell'occorrenza di fenomeni sistematici nell'interscambio comunicativo – sincrono e asincrono – a distanza, manifestazioni che danno vita alla fondazione di varietà pertinenti alla dimensione sociolinguistica diafasica, classificate con l'etichetta di "lingue speciali" o "gerghi di Internet".

La rilevanza assunta dalle scritture brevi per la definizione delle fenomenologie in questione si concretizza nella elaborazione di dizionari e repertori gergali on-line, che valgono sostanzialmente come elenchi di forme grafiche abbreviative, acronimiche (es. tvb, LOL) o troncate (es. complex = compleanno), o genericamente sintetiche, iconiche e simboliche (es. serie degli *smileys* ed *emoticons*).

La natura compilativa delle raccolte alimenta e soprattutto giustifica le modalità non ufficiali della circolazione, evidenziando il carattere per lo più estemporaneo delle forme e in particolare la varietà degli esiti, che contrastano con la nozione comune di vocabolario, inducendo piuttosto la ricerca di una chiave di analisi che possa dare conto della multiforme (e difforme) fenomenologia.

Conseguentemente alla infinita estensione della grande rete mondiale (il World Wide Web), tanti e diversi risultano infatti i dizionari delle abbreviazioni, contenenti elenchi diversificati, spesso non coincidenti neppure al loro interno (comprendono infatti volentieri forme non univoche e dalle realizzazioni multiple, rispondenti a principi apparentemente non omogenei). L'attesa adesione al postulato normativo, convenzionale, risponde alla volontà peculiarmente umana di ridurre a regole la complessità dell'agire linguistico, ma contrasta con l'occorrenza di forme non fisse né stabili.

Per esse, tuttavia, sembra possibile recuperare una dimensione di validità e dei criteri di rigore logico che rispondono ai principi della comunicazione parlata informale/non standard, quale è la condizione concreta della cosiddetta CMC sincrona tra pari: *turn-taking*, *floor-taking*, coesione e coerenza, implicature conversazionali e convenzionali, efficacia, efficienza, informatività, ritmi discorsivi, risparmio dei tempi e dei mezzi.

In particolare questo ultimo riferimento all'economia implicata nella conversazione sul web fornisce un utile inquadramento per l'interpretazione delle forme grafiche qui sotto indagine all'interno di un'ottica che salvaguarda il rendimento funzionale rispetto alla disposizione normativa, che è poi la caratteristica che maggiormente distanzia i nostri testi dalla

scrittura tradizionale.

La corrispondenza biunivoca tra suono e segno, inizialmente essenziale prerogativa della scrittura alfabetica, storicamente svigorita a motivo della prevalente logica convenzionale, ha conosciuto nuova occasione di manifestazione e di tenuta nella scrittura veloce sul web, lì dove l'assenza di controllo dall'alto ha come effetto lo scardinamento della norma grafica, ma la necessità (ancor meglio l'urgenza) della comunicazione comporta l'istituzione di regole di funzionamento interne al messaggio (il *tweet*, la stringa della chat), agli attanti (chi scrive e chi legge), alla comunità social (il popolo della rete).

Di qui l'idea di ciò che abbiamo già chiamato una "grammatica delle scritture brevi", che si esplicita nell'equilibrio tra norma e sistema e che soprattutto conduce al massimo grado l'interpretazione funzionalista della lingua e delle sue manifestazioni concrete (*langue e parole*).

La scrittura qui in oggetto può a questo punto fornire uno speciale contesto di applicazione e di verifica delle ipotesi strutturaliste sull'economia della lingua, ciò che cercheremo in questa sede di provare sperimentando l'applicazione di tali presupposti a partire da una delle fonti prime e più autorevoli al riguardo, che è la tesi funzionalista di André Martinet.

La varietà delle produzioni e delle opzioni manifestata nei messaggi della CMC sincrona, la ricorrenza contestuale, anche in uno stesso utente, di forme abbreviate o estese, o anche variamente abbreviate, varianti per altro registrate nei repertori on-line, fanno osservare infatti un comune principio organizzativo fondato sul correlato teorico dell'economia linguistica.

### *Economia, efficacia, potenza, valore funzionale*

Si tratta di un concetto rispetto al quale la linguistica si è posta non certo recentemente.

Risparmiare energia ottenendo il massimo dell'effetto nella espressione e nella comunicazione. Si tratta di un principio che domina la produzione linguistica innanzi tutto verbale, a partire dalla considerazione per cui gli organi adibiti a parlare non sono esclusivamente o originariamente destinati a tale scopo, bensì, più sostanzialmente, sono riservati ad attività connesse all'esistenza stessa, come respirare e nutrirsi.

Se respirare e parlare sono operazioni complementari, escludentisi reciprocamente, per di più vitali, occorrerà organizzarsi per ottimizzare al massimo entrambe le attività, primariamente economizzando le concatenazioni di volta in volta coinvolte.

Sono entrate nel novero dei possibili rilievi alla tesi martinettiana le intraviste posizioni "estremiste", talora evidentemente scollegate dall'osservazione dei reali fatti di lingua, dai quali si evincono non raramente spinte anti-economiciste, tensioni equilibratrici dirette dalla resistenza all'annullamento delle differenze (cfr. Saussure: "nella lingua non ci sono che differenze").

Tali orientamenti paiono massimamente accentuati dal bilanciamento tra norma e uso, tra competenza e esecuzione, tra i piani della grammatica prescrittiva e descrittiva, che contrappongono la tendenza alla cristallizzazione linguistica con la pressione variazionale in sincronia e in diacronia.

In aggiunta a tali complessi divari, ancora maggiore distanziamento si intravede nel rapporto tra la lingua e la scrittura, lì dove le vicende storico-culturali annesse alla diffusione della norma scritta e alla standardizzazione grafica hanno determinato un progressivo e definitivo disconoscimento della funzione di trascrizione fonetica originaria delle tradizioni alfabetiche alla loro fondazione.

Pertanto i sistemi grafici nazionali appaiono poco funzionali e spesso non economici, nella misura in cui non riproducono la pronuncia e soprattutto non aderiscono al principio ideale della corrispondenza biunivoca tra suono e segno.

Se il fine della scrittura non è la trascrizione dei suoni (come fatalmente dimostrano i fallimenti di ogni riforma ortografica), lo scopo della riproduzione del parlato è acclarato invece nel caso della scrittura veloce della CMC sincrona, dato il legame essenziale di tale forma comunicativa con il livello orale della lingua, ma ancora più interessante nella nostra prospettiva è la considerazione della rilevanza del principio economico che condiziona la produzione delle forme, parole, frasi, messaggi.

Nel contesto del singolo atto linguistico prodotto, infatti, entrano in gioco variabili sistematiche che, in termini economici e funzionali, sembrano raffigurare la dimensione espressiva maggiormente rispondente all'ideale struttura linguistica: si potrà in tal senso delineare la nostra grammatica delle scritture brevi.

L'argomento è tanto più cogente, ed anche denso di contenuti di attualità, in quanto il postulato dell'economia appare fondamentale



connotato della teoria dell'informazione che regola la rappresentazione della conoscenza sul web.

Le modalità di produzione e di diffusione delle informazioni attraverso la rete sono regolate dalle esigenze del risparmio dei mezzi, della riduzione delle ridondanze, e contemporaneamente dal rispetto dei livelli di comprensibilità e dalla corretta veicolazione dei contenuti.

Le antesignane teorie dell'informazione dell'età moderna – dalla *ars combinatoria* di marca lullista, alla *mathesis universalis* leibniziana, attraverso il “carattere reale” testato nella baconiana Royal Society – hanno posto basi sicure per la fondazione di un linguaggio essenziale, scevro dei tratti superficiali e direttamente rinviante alle cose e alle nozioni, cosa che in termini di scrittura si è tradotta nella elaborazione di grafie sintetiche, spesso logografiche e ideografiche, iconiche e direttamente espressive di concetti.

Ma è soprattutto l'era di Internet ad aver provveduto allo stato di maggiore necessità (in termini socioculturali) per l'applicazione e per il funzionamento dell'assunto economico rispetto al mezzo e al fine della comunicazione implicata.

La velocizzazione richiesta dal mercato per l'utenza va sempre più perfezionando le operazioni di selezione dei contenuti trasmessi e, significativamente per la prospettiva qui assunta, tale operazione, insieme tecnica ed ideologica, trova concretizzazione nei termini delle “scritture brevi”.

I sistemi predittivi dei testi, come il T9 per il telefono mobile, Google Instant e Google Suggest per il motore di ricerca, dimensioni con-testuali quali il *tweet* o la stringa fisicamente visualizzata nella finestra delle chat per i social network, inducono e quasi impongono lo sviluppo e la diffusione di fenomenologie precipuamente basate su pratiche di accorciamento e di sintesi grafica per le quali la dimensione informativa costituisce il confine entro cui le tendenze centrifughe alla infinità variabilità sono contenute e comprese.

Per una efficace verifica del postulato economia/informazione qui inteso, citeremo in questa sede le affermazioni contenute nel paragrafo “Economia della lingua” dal volume *Elementi di linguistica generale* (sigla ELG) di Martinet (1960; trad. it. 1966).

Si può concepire l'evoluzione linguistica come governata da un'antinomia permanente fra le necessità di comunicazione dell'uomo e la tendenza che

egli ha a ridurre al minimo la sua attività mentale e fisica. Qui, come altrove, il comportamento umano è soggetto alla legge del minimo sforzo, secondo cui l'uomo consuma energia solo nei limiti necessari a raggiungere i fini che si è proposto. (ELG 197)

L'interpretazione funzionalista del fenomeno coglie, cristallizzandoli, i fattori coinvolti di efficienza e di utilità e gli apporti alla teoria della economia del linguaggio e della lingua.

Ma gli stessi postulati paiono applicarsi all'organizzazione della pratica grafica, lì dove essa sia da considerarsi come una rappresentazione visiva della catena parlata, ciò che è il presupposto della scrittura istantanea nel web.

La storia degli alfabeti ci illustra come all'origine essi nascano con la finalità di riprodurre la pronuncia delle lingue, ma, dopo la fissazione della norma scritta, solitamente con l'introduzione della stampa, lingue e scritture separano le loro esistenze, la lingua evolvendo senza considerazione della grafia che la rappresenta, la scrittura fissandosi in forme sclerotizzate che valgono di per sé, praticamente senza più appiglio al riflesso fonetico.

La nuova scrittura che è qui sotto indagine, proprio in quanto non vincolata alla norma, ha il vantaggio della flessibilità e garantisce l'adesione alla dimensione orale, ciò che fa valere per la comunicazione in rete le nozioni di economia, funzionalità, informatività che sono proprie della lingua parlata.

Abbiamo già osservato la dominanza del principio fonetico nella costituzione della forma grafica breve, secondo l'immaginata ideale corrispondenza uno a uno fra gli elementi della scrittura e della lingua:

*ke fai? = che fai?*

L'uso di lettere/numeri/simboli per sostituire sequenze foniche e intere parole comporta rispetto della biunivocità forma/funzione e solitamente risparmio di movimenti (numero di *click* sui tasti) con positivo effetto di immediatezza che ben si accorda con la limitatezza dello spazio concesso (il piccolo schermo del cellulare, il rigo visibile all'emittente e al destinatario del messaggio nella chat).

L'adozione di un simbolo (aritmetico, numerale) comporta un livello di sinteticità dell'espressione più elevato rispetto al principio alfabetico:

inglese:

*2b or not 2b*

italiano:

*c 6? = ci sei?*

*+ o - = più o meno*

francese:

*Cb1 - c'est bien*

*GspR b1 - j'espère bien*

tedesco:

*8ung - achtung (attention)*

*Gn8 - gute nacht*

spagnolo:

*T2 - todos*

Ma nelle tecniche di abbreviazione per la scrittura istantanea l'adeguatezza del sistema non è decretata dalla simmetria delle forme singolarmente considerate, bensì dall'equilibrio funzionale del sistema. Ciò fa ravvisare il superamento della rigida prospettiva fonetica in favore di soluzioni che tengono in considerazione la duplice componente del codice e del messaggio implicata nei fatti di lingua:

1. dimensione della *langue* - saussurianamente intesa, come sistema di elementi interconnessi, a tutti i livelli, fonologico, morfologico, sintattico.
2. dimensione della *parole* - processi di selezione e combinazione, meccanismi di organizzazione ordinata delle unità, ricerca del massimo valore funzionale degli elementi relativamente allo specifico atto linguistico individuale o atto comunicativo coinvolto.

Il "costo" di una parola non corrisponde al numero dei fonemi, o, nel nostro caso, al numero delle lettere che la compongono, bensì piuttosto alla sua capacità informativa all'interno della catena sintattica e alla capacità informativa dei suoi componenti.

Più un'unità è frequente, meno essa è informativa. (ELG 206)

C'è un rapporto costante e inverso fra la frequenza di un'unità e l'informazione che essa dà, cioè in un certo senso la sua efficacia. (ELG 206)

Ovvero:

Nel corpo della parola gli elementi fono-grafici manifestano peso informativo in maniera inversamente proporzionale alla loro frequenza.

Nella pratica di sopprimere elementi della parola o della frase si opta volentieri per l'eliminazione delle vocali, più frequenti e meno informative, nel corpo fonetico dei lessemi:

*txt, tnx, thx, ...* = <thanks>

*dmn, gg, vd, nn, sn, grz...* = <domani, oggi, vado/vedo, non, sono, grazie>

*gg nn vd* = <oggi non vado>

Parimenti è abituale (nelle lingue a componente dominante flessiva) la cancellazione dei costituenti morfologici desinenziali della parola, con la parallela conservazione del lessema, che contiene maggiore informazione sostanziale:

*and* = <andare/andiamo/andate>

Nel processo di accorciamento, la tendenza alla proliferazione di forme omografiche, con plurime possibili letture (*and* = <andare?/andiamo?/andate?>) trova efficace momento di compensazione nella dimensione sintagmatica.

A livello morfotattico, infatti, troncamenti ed eliminazioni di desinenze possono attuarsi grazie al contestuale recupero della funzione grammaticale attraverso la collocazione nella frase. (Che è poi l'interpretazione funzionalista della storica evoluzione tipologica delle lingue dalle fasi flessive a quelle analitiche, attestata storicamente nel gruppo indoeuropeo.)

È dotato di informazione tutto quello che ha come effetto la riduzione dell'incertezza. (ELG 203)

Che significa:

La creazione della frase procede progressivamente alla "compitazione" della stringa frasale, con lo scopo di eliminare le possibili ambiguità. L'opzione per la forma abbreviata rispetto a quella estesa o la scelta del

tipo di abbreviazione fra quelle possibili è determinata dall'intera sequenza delle parole coinvolte o dalle parole immediatamente contigue alla forma segnalata.

La scrittura breve ammette la coesistenza di omografi, in quanto l'ambiguità può essere sciolta dal contesto.

Se una forma grafica può prestarsi a molteplici letture, sarà la catena sintattica – saussurariamente le relazioni paradigmatiche e sintagmatiche – a farci decidere per la corretta interpretazione, ad esempio:

*qll è mia sorella* = <quella è mia sorella>

*qll è mio fratello* = <quello è mio fratello>

*cs 6 vnt* = <così sei venuto>

*cs 6 vnt a fare* = <cosa sei venuto a fare>

Anche la dimensione co-testuale linguistica scioglie e disambigua il senso:

it. *nn* = <non>

ingl. *nn* = <nice night>

L'informazione non è dunque un attributo della significazione, poiché vi partecipano unità non significanti. (ELG 204)

Nella scrittura elementi singoli, presi isolatamente, non avranno significato, ma saranno altamente informativi ed economici con l'aggiunta di forme brevi che funzioneranno da disambiguatori linguistici:

*c* = <c/ci/ce>

*c 6?* = <ci sei?>

*k* = <chi> [ki] / <che> [ke]

*k 6?* = <chi sei?>

*k fai?* = <che fai?>

*k ft?* = <che fate?>

La simultaneità e la compresenza degli omografi determinano la differenziazione delle soluzioni, così che la decodifica procede attraverso comparazione e secondo la tecnica della progressiva esclusione:

*k dice ke nick ama sel e ki dice ke nick ama miley*

*il mio amico nn ha dtt sl k è carina, ma ki è qst ragazza*

*No,m spiace,nn t so aiutare...Cmq buongiorno ragaaa!!! Ieri m sn addormentata*

Ad ogni stadio dell'evoluzione si realizza un equilibrio fra i bisogni della comunicazione, che esigono unità più numerose e più specifiche, ciascuna delle quali appaia meno frequentemente nell'enunciato, e l'inerzia dell'uomo, la quale porta a usare un numero ristretto di unità di valore più generale e di impiego più frequente. (ELG 198)

L'accorciamento delle forme lessicali di cui aumenta la frequenza è un fenomeno ben attestato. (ELG 209)

Ovvero:

Il principio della frequenza delle occorrenze nel particolare contesto induce con maggiore facilità la scelta della forma abbreviata rispetto a quella estesa.

Il lessico dell'sms e della chat non è lo stesso di quello della lingua comune, per quantità e per qualità delle parole. La selezione avviene, come sempre, per motivazioni legate all'uso della lingua e ai contesti, secondo le dinamiche proprie della variabilità diafasica.

Il vocabolario dei social network copre preferibilmente le aree semantiche relative alla vita quotidiana, per lo più relative all'attività scolastica e di gruppo nell'età dell'adolescenza.

La facilità dell'occorrenza nel contesto conversazionale, cioè a dire il successo, in termini sociolinguistici il prestigio del referente, spinge in favore dell'accorciamento delle forme:

*raga = ragazzi*

*comple = compleanno*

L'impatto sociale della pratica abbreviativa si osserva per altro nella confluenza di alcune forme rese popolari nel margine della varietà speciale giovanile/familiare/informale nel lessico comune:

*metro = metropolitana*

*auto = autobus*

*tele = televisione*

Quando la frequenza di un'unità cresce la sua forma tende a ridursi. (ELG 209)

La frequenza nel parlato dei connettivi logici, grammaticali e temporali, favorisce l'accorciamento pressoché sistematico delle relative parole ed espressioni, rispetto al maggiore rigore normativo riservato alla rappresentazione grafica degli elementi lessicali:

*gg* = <oggi>  
*dmm* = <domani>  
*cmq* = <comunque>  
*qnd* = <quando>  
*qnt* = <quanto/-a/-i/-e>

L'unità di informazione è definita come la quantità fornita da un'unità di un sistema che comporti due unità equiprobabili. (ELG 204)

[...] è del tutto eccezionale che le diverse unità di un sistema siano, in una situazione data, o a un punto determinato dell'enunciato, tutte ugualmente probabili. (ELG 205)

Ciò che accade in maniera pressoché estemporanea nella conversazione spontanea ritorna dunque come principio nella costituzione di sistemi predittivi nel trattamento automatico del linguaggio naturale.

Il sistema del dizionario intuitivo o T9 si è progressivamente perfezionato acquisendo procedimenti di completamento automatico delle parole a partire dalla digitazione delle iniziali: l'aggiunta di ogni lettera modifica la proposta degli esiti; l'elenco delle possibilità segue un ordine non fisso, bensì che costantemente si auto-organizza a partire dalla frequenza d'uso nel registro dell'utente.

Analogo procedimento si osserva nell'organizzazione dei motori di ricerca.

Le tecniche della buona ricerca prevedono che sia più opportuno inserire gli elementi lessicali o i morfemi lessicali delle forme cercate rispetto a quelli grammaticali, poiché maggiormente informativi. La digitazione della forma breve velocizza la ricerca e la rende più efficace.

È abbastanza recente la funzionalità di ricerca nota come Google Instant, la quale ci risparmia di scrivere per intero una parola o una sequenza di parole proponendoci, durante la digitazione delle lettere

invece che all'invio, le possibili corrispondenze ricercate. Gli esiti proposti sono le risultanze delle forme più frequenti o "popolari".

Come anche nel T9 la ricerca si perfeziona gradualmente man mano che si procede con la scrittura della parola o della sequenza. L'esito più popolare può essere garantito dalla scrittura più breve:

*fb* = <Facebook>

La massima popolarità dimostra come sia sufficiente digitare la lettera iniziale per avere l'esito voluto in cima alla lista dei risultati

*f* = <Facebook>

Nel processo comunicativo intervengono elementi diversi dal bisogno di equilibrio informazionale. (ELG 210)

Si potrebbe obiettare che l'attività umana in generale e quella linguistica in particolare posso essere fini a se stesse, un gioco: chiacchierare è spesso un'attività gratuita che non mira realmente alla comunicazione, ma piuttosto a una sorta di comunione, ciò che è ben diverso. Ma questo non vuol dire che l'evoluzione linguistica non sia governata dalla legge del minimo sforzo; un gioco non soddisfa un giocatore che nei limiti in cui ne rispetti le regole, e per il linguaggio le regole sono quelle dettate dagli usi comunicativi dello strumento linguistico (ELG 198)

Il dubbio di poter non essere correttamente interpretati e il rischio del fraintendimento operano nella direzione centripeta della tensione per il rispetto della norma, che può manifestarsi nella opzione per la forma estesa:

*qnd pensi di vnr* = <quando/quindi pensi di venire>

*qnd pensi di vnr prx sett!!* = <quindi pensi di venire la prossima settimana>

*quindi pensi di vnr* = <quindi pensi di venire>

Scrivere sms è primariamente attività ludica e comporta alcune volte la combinazione del principio economico con l'attenzione all'aspetto estetico, ovvero all'effetto figurativo, questo ravvisabile in certi casi di estensione analogica degli impieghi.

L'impiego della <x> come doppia <ss> si riscontra, ad esempio, nella forma *adexo*, attestata anche con raddoppiamento della *x* (*adexxo*), con



evidente annullando dell'effetto del risparmio ( $xx = \langle ss \rangle$ ). La resa funzionale va in tal caso piuttosto riconosciuta nel richiamo alla potenza evocativa di un carattere grafico non originariamente italiano. Di qui l'uso sperequativo della  $\langle x \rangle$ , raddoppiata, triplicata, senza motivazione razionale:

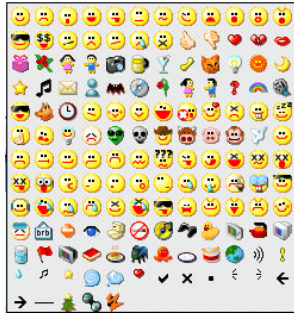
*bellixximo* = *bellissimo*  
*bnxximo* = *benissimo*  
*complex* = *compleanno*

Resta certamente nella dimensione ludica l'espansione oltre misura delle forme brevi, che attesta l'ineludibile presenza del fenomeni della ridondanza nella lingua, evidentemente anche nelle sue espressioni veloci:

*tvb* = <ti voglio bene>  
*tvtb* = <ti voglio tanto bene>  
*tvttb* = <ti voglio tantissimo bene>  
*tvtttttttb* = <ti voglio tantissimissimo bene>  
*tvtttttttxs* = <ti voglio tantissimissimo bene per sempre>  
*tb1kdbxseo4e* = <ti voglio un casino di bene per sempre e oltre for ever>

Non potremmo concludere questo elenco di forme senza citare l'impiego dei segni di punteggiatura o paragrafematici, l'uso delle maiuscole e altri fenomeni di sovrabbondanza grafica, la moltiplicazione dei simboli come gli *smileys* e gli *emoticons*, le icone come il cuore in tutte le forme, il "pollice verso" introdotto da Zuckerberg:

*auguri di vero cuore tvbbbbbbbbb*  
 LAIII            DETTO            CIAOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOOO  
 TVBBBBBBBBBBBBBBBBBBBBBBBBBBBBB  
 VITAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA  
 AAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAAA



“J’aime”, “I like”, “Mi piace”, “Me gusta”, “Gefällt mir”

Dirette espressioni di tonalità emotive e riflessi affettivi, elementi grafici dalla più efficace capacità di “sentimento”, e dalla eccezionale valenza extranazionale ed universale, nel contesto pratico conversazionale tali segni non raramente divengono, allo stesso modo delle scritte brevi alfabetiche, eccedenze grafiche, elementi ripetuti senza risparmio, certamente contravvenenti le proprietà o le potenzialità informative, in una parola forme vive dell’agire linguistico.

Tale versatilità degli impieghi sulla base dei contesti, degli umori, delle personalità, decreta il successo planetario delle scritte brevi, la loro eccezionale spendibilità, l’adattabilità alle condizioni comunicative più variamente intese, la produttività per il singolo e per la comunità, l’inarrestata supremazia nel villaggio globale:



## 2. Dalla teoria dell'informazione allo scrivere brevemente

Il processo di risparmio nella scrittura delle parole e delle frasi descritto precedentemente può essere tecnicamente riesposto attraverso la teoria dell'informazione di C. E. Shannon ("A Mathematical Theory of Communication", Bell System Technical Journal, 27, July, October, 1948, 379-423, 623-656).

Tale teoria vuole modellare matematicamente lo scambio di informazioni tra un produttore ed un destinatario allo scopo di comprendere come il messaggio possa passare attraverso un canale ed arrivare completamente alla sua destinazione e come un messaggio possa essere codificato efficacemente per usare al meglio lo stesso canale di comunicazione.

### *Lunghezza del messaggio ed entropia della sorgente*

Un notevole risultato della teoria dell'informazione, già presente nella sua introduzione (Shannon 1948), è la stima di quale deve essere la lunghezza media di un messaggio in bit se i messaggi che vengono mandati su di un canale appartengono ad un insieme e hanno probabilità diverse di essere mandati. Questa stima prende il nome di *entropia delle sorgenti dei messaggi*  $H(X)$  e ha la formula seguente:

$$H(X) = \sum_{i=1}^n P(X = x_i) \log_2 \frac{1}{P(X = x_i)}$$

dove  $X$  è l'insieme dei possibili messaggi e  $P(X = x_i)$  è la probabilità che il messaggio  $x_i$  si presenti.

La formula dell'entropia delle sorgenti di messaggi è molto interessante perché racconta di come un insieme di messaggi possa essere codificato.

Ad esempio, abbiamo 8 messaggi diversi:

$$X_8 = \{x_1, x_2, x_3, x_4, x_5, x_6, x_7, x_8\}$$

Se questi sono tutti equiprobabili, ovvero hanno tutti la stessa probabilità di essere pronunciati, occorrono mediamente 3 bit per trasmetterli. Gli 8 messaggi si devono chiamare 000, 001, 010, 011, 100, 101, 110, 111 e, per capire di quale messaggio si tratta, occorre sempre arrivare

fino alla fine della ricezione.

L'entropia dell'insieme  $X_8$  di messaggi equiprobabili può essere calcolata tenuto conto che la probabilità di ogni singolo messaggio è:

$$P(X = x_i) = \frac{1}{8}$$

e, quindi, l'entropia  $H(X_8)$  è:

$$H(X_8) = \sum_{i=1}^8 \frac{1}{8} \log_2 8 = \log_2 8 = 3$$

Un caso più interessante è invece quando questi messaggi non sono tutti equiprobabili ma hanno probabilità diverse.

Si prende l'esempio precedente e si associano probabilità come quelle contenute nella tabella sottostante:

messaggio	$x_1$	$x_2$	$x_3$	$x_4$	$x_5$	$x_6$	$x_7$	$x_8$
$P(x_i)$	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{16}$

Ciò significa che il primo messaggio ( $x_1$ ) ha una altissima probabilità di essere trasmesso, il secondo messaggio ( $x_2$ ) ha una probabilità minore, ma comunque sostenuta, di essere trasmesso e tutti gli altri messaggi hanno una equi-probabilità di essere trasmessi.

Si potrebbero codificare i messaggi nel seguente modo:

messaggio	$x_1$	$x_2$	$x_3$	$x_4$	$x_5$	$x_6$	$x_7$	$x_8$
Codifica	0	100	1100	1101	1110	1111	1010	1011

In questo modo, una sequenza qualsiasi sarebbe sempre decodificabile in quanto se si osserva uno 0, il messaggio è costituito da un solo carattere se si osserva un 1, bisogna guardare due caratteri dopo. Se tutti e due sono 0 allora il messaggio è terminato altrimenti bisogna guardare un altro carattere per avere il messaggio completo.

Ad esempio, la sequenza:

11101010001000100

corrisponde univocamente alla sequenza:

$$(1110)(1010)(0)(0)(100)(0)(100) = x_5 x_7 x_1 x_1 x_1 x_2 x_1 x_2$$

La lunghezza media del messaggio è dunque:

$$H(X_8) = \frac{1}{2} \log 2 + \frac{1}{8} \log 8 + \frac{6}{16} \log 16 = \frac{1}{2} + \frac{1}{8} 3 + \frac{6}{16} 4 = \frac{1}{2} + \frac{3}{8} + \frac{3}{2} = 2,375$$

Si può dunque osservare che per tale teoria il messaggio più probabile è quello che può essere codificato con una sequenza più corta.

### ***Le parole accorciate e i messaggi brevi***

I risultati della teoria dell'informazione sono immediatamente applicabili alla questione delle scritture brevi in quanto modellano in maniera interessante il fenomeno. In questo caso, ci si potrebbe chiedere quante lettere mediamente ed al minimo occorrono per scrivere una determinata parola che appartiene ad un lessico con una certa frequenza.

Abbiamo un lessico  $L$  di parole a cui è associata la frequenza in un corpus  $e$ , dunque, è stimabile la probabilità di apparizione di ciascuna parola e utilizziamo un alfabeto di 26 lettere.

È possibile scrivere la formula dell'*entropia lessicale*  $HL(L)$  come:

$$HL(L) = \sum_{i=1}^n P(L = w_i) \log_{26} \frac{1}{P(L = w_i)}$$

dove  $w_i$  è una delle possibili parole e  $P(L = w_i)$  è la probabilità che tale parola si manifesti.

Date le osservazioni fatte nel paragrafo precedente, appare naturale osservare che parole come:

$gg = \langle \text{oggi} \rangle$   
 $dmm = \langle \text{domani} \rangle$   
 $cmq = \langle \text{comunque} \rangle$

siano contratte in parole corte essendo esse molto frequenti.

Un interessante studio sarebbe valutare lo scostamento del HL(L) che rappresenta la lunghezza minima dalla lunghezza effettiva in un corpus di scritture brevi.

*Francesca Chiusaroli e Fabio Massimo Zanzotto*

f.chiusaroli@unimc.it

francesca.chiusaroli@gmail.com

fabio.massimo.zanzotto@uniroma2.it

*Lo slogan nei manifesti propagandistici della Repubblica Popolare di Polonia*

Alessandro Amenta

**Abstract**

Nella Repubblica Popolare di Polonia il manifesto costituisce un importante strumento di propaganda politica, soprattutto nel periodo della ricostruzione postbellica del paese. Uno dei temi privilegiati è quello del nemico di classe, sottoposto a una serie di manipolazioni che vanno dalla demonizzazione alla parodia. In questo articolo vengono individuate due tipologie di manifesti incentrati sul questo argomento. La prima svolge una funzione persuasiva e ruota intorno a una figura senza nome né volto che costituisce una minaccia nebulosa ma pervasiva. La seconda esercita una funzione distorsiva e tratta dei classici rappresentanti di sistemi socio-politici considerati avversi al socialismo. L'analisi condotta sugli slogan propagandistici mostra come le dinamiche comunicative e gli aspetti linguistici (lessico, sintassi, figure retoriche, punteggiatura) dipendono strettamente dalla tipologia e dalla funzione svolta dai manifesti in cui compaiono.

**Parole chiave:** Repubblica Popolare di Polonia, slogan, manifesti propagandistici, nemici di classe

In the People's Republic of Poland posters represent an important vehicle for political propaganda, especially during the post-war reconstruction period. One of their favourite themes is that of the class enemy, subjected to a wide range of manipulations ranging from demonization to parody. Two different types of posters focusing on this issue are identified in this article. The first type fulfils a persuasive role and shows an unidentified character who constitutes a hazy but pervasive threat. The second one performs a distorting role and deals with the typical exponents of socio-political systems deemed to be hostile to socialism. An analysis of propaganda slogans shows how their communication dynamics and linguistic aspects (such as vocabulary, syntax, figures of speech, punctuation) strictly depend on the types and the functions of the posters in which they appear.

**Keywords:** People's Republic of Poland, slogans, propaganda posters, class enemies

La Repubblica Popolare di Polonia (*Polska Rzeczpospolita Ludowa*, PRL) nasce *de facto* il 22 luglio 1944 con la proclamazione del manifesto, firmato due giorni prima da Stalin a Mosca, del Comitato Polacco di Liberazione Nazionale (*Polski Komitet Wyzwolenia Narodowego*, PKWN), organismo di impronta sovietica in antitesi al legittimo governo polacco in esilio a

Londra. Già l'anno successivo questa data viene considerata fondativa e dichiarata Festa Nazionale della Rinascita della Polonia (*Narodowe Święto Odrodzenia Polski*) in sostituzione della precedente festa nazionale dell'11 novembre, legata alla Polonia piłsudskiana del primo dopoguerra<sup>1</sup>. Anche se i comunisti salgono al potere già nel 1944 con la vittoria militare dell'URSS, e il Partito Operaio Unificato Polacco ha il monopolio del potere politico sin dal 1948, la formalizzazione della nuova entità statale socialista avviene solamente il 22 luglio 1952. In questa data viene approvata la nuova costituzione che introduce, tra l'altro, il principio della democrazia popolare e la modifica della denominazione del paese, ufficializzando in tal modo il suo allineamento al blocco sovietico, delineato sin dal 1945 con gli Accordi di Potsdam tra gli Alleati vincitori, con i conseguenti cambiamenti delle frontiere polacche. L'esperienza della PRL si conclude nel 1989 con tre date simboliche: il 4 giugno, con le prime elezioni semilibere dal 1947; il 24 agosto, con la nomina a Primo Ministro di Tadeusz Mazowiecki, esponente di *Solidarność*, cattolico e anticomunista; e il 29 dicembre, quando nella costituzione viene ripristinata la precedente denominazione del paese (Repubblica di Polonia, *Rzeczpospolita Polska*) e la definizione di Stato socialista è modificata in Stato democratico.

Nei quarantacinque anni di esistenza della Polonia Popolare la propaganda di regime, intesa come "the deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist" (Jowett-O'Donnell, 1986, 16), svolge un ruolo essenziale, consistente, tra l'altro, nello spronare la popolazione a partecipare attivamente alla lotta di classe, suscitare consenso verso il sistema socialista, proporre modelli civici e codici comportamentali in linea con la nuova ideologia, glorificare la cooperazione tra i paesi del blocco sovietico, screditare i nemici del popolo.

Uno dei principali strumenti propagandistici di questi anni è il manifesto, che gode di una diffusione capillare e pervasiva mediante affissione in luoghi pubblici e riproduzione sulla stampa, rendendo i messaggi veicolati una presenza costante e obbligata nella quotidianità dei cittadini. Tramite la stretta interazione fra *l'elemento verbale* (lo slogan) e quello *iconico* (l'immagine), il manifesto costituisce un testo complesso e

---

<sup>1</sup> Józef Piłsudski (1867-1935) è stato il padre della Seconda Repubblica di Polonia, rinata come Stato autonomo e indipendente l'11 novembre 1918 dopo centoventitre anni dall'ultima Spartizione che aveva portato alla sua definitiva scomparsa a seguito dello smembramento e dell'inglobamento dei suoi territori da parte di Russia, Prussia e Impero Austro-Ungarico.



pluristratificato in cui di regola uno dei due elementi predomina sull'altro e permette al destinatario la piena comprensione e introiezione delle informazioni trasmesse.

Dal punto di vista sincronico bisogna notare come i manifesti propagandistici affrontino una molteplicità di argomenti, trasmettano un'ampia gamma di messaggi e utilizzino svariate tecniche di persuasione. Anche dal punto di vista diacronico le tematiche affrontate, le modalità di rappresentazione e le funzioni svolte variano nel corso del tempo. Si è pertanto deciso di restringere l'ambito di ricerca a una sola tipologia di manifesti aventi per argomento il nemico del popolo, e a un lasso di tempo limitato, corrispondente ai primi anni della PRL, in cui vengono gettate le basi della trasformazione della Polonia in paese socialista (riforma agraria, riforma dell'industria, nascita del sistema monopartitico, introduzione dei piani economici, inizio della guerra fredda).

### 1. Funzioni e caratteristiche dello slogan propagandistico

Gli slogan propagandistici, come i manifesti in cui compaiono, possono svolgere diverse funzioni a seconda degli obiettivi dell'emittente, del contesto comunicativo e delle tipologie di destinatari cui sono rivolti. Le funzioni principali, benché non le uniche, sono quelle:

- *persuasiva*, volta a instillare determinate idee nel ricevente, per esempio invogliandolo ad accogliere un nuovo sistema di valori imposto dall'alto in sostituzione del precedente, ancora fortemente radicato nella società, inducendolo a seguire una certa condotta, convincendolo delle giustezza delle opinioni dell'emittente;
- *distorsiva*, tesa a disinformare il ricevente presentando notizie arbitrarie, frammentarie o distorte. Simulando di informare in modo oggettivo, l'emittente trasmette deliberatamente informazioni false;
- *magica*, consistente nel persuadere il destinatario che uno stato di cose non ancora avvenuto sia invece già avvenuto, in base al principio per cui "le parole non solo si riferiscono alla realtà, non solo la descrivono, ma la creano. Ciò che è detto in modo autorevole diventa reale. [...] In altre parole, la magia si realizza quando si parla di situazioni desiderate come se fossero reali" (Głowiński 2007, 176).
- *celebrativa*, mirante a esaltare la lotta di classe, glorificare il *bohater narodu* (eroe del popolo), suscitare orgoglio nazionale mostrando i

successi e le conquiste del paese, lodare l'alleanza e la cooperazione tra i paesi socialisti.

Dal punto di vista lessicale, fraseologico e sintattico, lo slogan costituisce l'archetipo e al contempo la migliore realizzazione concreta della *nowomowa* (neolingua) (Głowiński 2007, 178 e 190). Questo termine, introdotto per la prima volta nel 1953 da Juliusz Mieroszewski, è un calco dall'inglese *newspeak* di orwelliana memoria e indica la manipolazione e la deformazione del linguaggio dei testi ufficiali in un regime totalitario che pervade la quotidianità, il cui prototipo è la *langue de bois* sovietica, la lingua delle riunioni di partito, della propaganda, della burocrazia. Lo slogan costituisce una forma esemplare di scrittura breve dal carattere apodittico che veicola giudizi monodimensionali e impedisce ogni possibilità di replica, dialogo, confronto o mediazione (Głowiński 2007, 178).

## 2. La creazione del nemico

Come avviene in ogni sistema totalitario, anche nella propaganda della Polonia Popolare un ruolo chiave è svolto dall'invenzione di un nemico comune che serve, tra l'altro, a distogliere l'attenzione dai problemi interni del paese, focalizzare l'avversione sul capro espiatorio prescelto, tenere unita la società tramite la condivisione della paura, rinsaldare e modellare il senso di appartenenza collettiva. Come afferma lo storico Jerzy W. Borejsza:

I sistemi totalitari sono caratterizzati dalla particolare abilità di creare nemici e seminare odio; nel concetto di rinnegato, traditore o apostata, di eretico ideologico, nemico o avversario del sistema si può fare rientrare chiunque, a prescindere dall'appartenenza nazionale o di classe. La manifestazione di approvazione nei confronti di sistemi esistenti e la condanna dei suoi avversari sono una norma che deve facilitare la sopravvivenza in un sistema totalitario. La mobilitazione dell'odio verso un nemico interno o esterno costituisce la caratteristica fondamentale dei sistemi totalitari. Quest'odio viene mitizzato e assolutizzato, così come a essere mitizzati sono i vantaggi che deve apportare il nuovo sistema. Il nemico è l'incarnazione di ogni male, mentre il rappresentante del nuovo regime è l'incarnazione di ogni bene. Questo serve a spiegare le manifestazioni attive di odio, l'aggressione, l'annientamento fisico, lo sterminio. La mobilitazione dell'odio assolve a molte funzioni: unisce la maggioranza contro la minoranza, unisce la

nazione contro un nemico mitizzato, distoglie l'attenzione delle masse dalle difficoltà interne del sistema, giustifica queste difficoltà, ne addossa la colpa al nemico mitizzato, assicura una piena mobilitazione verso le aggressioni interne che finora si sono rivelate una necessità per tutti i grandi Stati totalitari (Borejsza 2006, 113).

È pertanto fondamentale rappresentare il nemico in maniera adeguata. Nei manifesti propagandistici esso è sottoposto a una gamma di procedimenti che vanno dalla *demonizzazione*, in cui ne viene mostrata una visione distorta, crudele e minacciosa, fino alla *ridicolizzazione*, in cui la sua immagine viene dileggiata e screditata mediante dinamiche parodistiche. Il fondamento di questi procedimenti è sempre una *dicotomizzazione* della concezione del mondo, suddiviso in maniera netta in alleati (Unione Sovietica, paesi satellite, amici del socialismo) e nemici (un occidente corrotto, borghese, guerrafondaio e capitalista).

A un'attenta analisi, tuttavia, l'insieme dei manifesti imperniati sul nemico appare costituita in realtà da due sottocategorie, ognuna della quale connessa a specifiche tipologie di manifesti, slogan e dinamiche comunicative.

### 3. Il nemico ignoto

Nella prima tipologia di manifesti l'emittente del messaggio (il regime, il partito) crea un nemico senza nome né volto, la cui identità rimane avvolta nel mistero, costituendo pertanto una minaccia pervasiva: chiunque può essere un nemico, il nemico è ovunque. A regnare è un'atmosfera di pericolo e suspense. Spesso viene introdotto un secondo personaggio, la figura positiva dell'eroe del popolo, cittadino virtuoso che svolge con responsabilità la propria parte nella costruzione di un radioso avvenire. Agli occhi del fruitore avviene una vera e propria narrazione riassumibile in poche battute: un nemico ignoto vuole attentare alla sicurezza e alla stabilità del paese, ma chiunque può smascherarlo, divenendo pertanto un eroe e riportando pace e armonia. Si tende a rimarcare l'apporto del cittadino alla creazione di un mondo nuovo e migliore: il bene comune viene salvato dalla sollecitudine del singolo.

Il primo manifesto (fig. 1) mostra un'elaborata narrazione sul piano iconico. Sullo sfondo domina minacciosa la figura del nemico, stilizzato con pochi dettagli stereotipati (il cappello a falda larga, il bavero dell'impermeabile alzato, a testimonianza del suo volersi celare allo sguardo). Il nemico non è altro che un'ombra, metafora quanto mai riuscita della sua identità sfuggente. In primo piano vediamo invece un operaio posto a difesa del bene collettivo con la sola arma di cui ha bisogno: una chiave inglese, chiaro simbolo del lavoro (un lavoro manuale, produttivo, non certo intellettuale). La contrapposizione tra questi due personaggi è delineata tramite una coloristica in bianco e nero: il bianco dell'eroe è sinonimo



figura 1

della purezza delle sue intenzioni, il nero dell'antieroe è simbolo della sua malvagità. Lo slogan si presenta bipartito tramite spezzamento in due segmenti posti in apertura e in chiusura della narrazione. La prima parte è un avvertimento, che deve sollecitare la massima attenzione verso il pericolo in agguato: *Strzeż tajemnicy służbowej* (Custodisci il segreto d'ufficio). Viene introdotta una tipica formula stereotipata, un non meglio specificato *segreto d'ufficio* dal significato estremamente vago ma dal forte impatto emotivo. In merito a tali espressioni, Michał Głowiński parla di *semantica allentata*: ad avere importanza non è tanto il significato di un termine quanto il giudizio, positivo o negativo, a esso connesso. Il significato può anche essere ambiguo, ma la sua valutazione è sempre chiara (Głowiński 2009, 12). La *semantica allentata* è un corollario della *monovalenza*, che lo studioso considera caratteristica principale e fondante della *nowomowa*: ogni concetto deve essere espresso con un solo termine, sono vietati i sinonimi, il cittadino deve associare automaticamente una parola a un giudizio di valore. Nello slogan l'emittente mette a parte il cittadino dell'esistenza di un segreto (dal valore chiaramente positivo), lo

avverte che va custodito con la massima attenzione e pone nelle sue mani la riuscita della sua preservazione tramite l'uso dell'imperativo alla seconda persona singolare (*strzeż*). La seconda parte delle slogan recita invece: *może właśnie tobie wróg chce ją wyrwać* (forse è proprio a te che il nemico vuole strapparla). Bisogna notare l'uso della forma lunga del pronome personale (*tobie*) e dell'avverbio (*właśnie*), volti a sottolineare l'importanza del ruolo svolto dal ricevente. Anche la scelta del verbo non è casuale: *wyrwać* (strappare, sottinteso "dalle mani") suscita infatti una forte reazione emotiva, quale violenta e brusca sottrazione di qualcosa di prezioso. Il nemico è del tutto anonimo e imprecisato (un generico *wróg*), mentre l'uso del tu nei confronti del ricevente serve a evidenziare che il messaggio è rivolto a ognuno singolarmente.

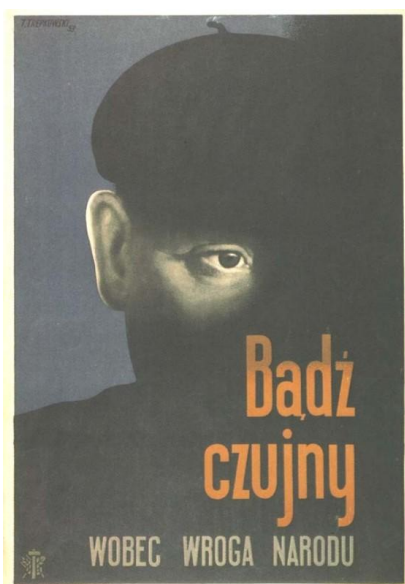


figura 2

Una dinamica simile è presente anche nel secondo manifesto (fig. 2), dove però, sul piano iconico, non abbiamo più una contrapposizione eroe / antieroe, ma a essere rappresentato è solo il secondo. I suoi attributi sono sempre stereotipati (il basco, il suo rimanere nascosto nell'ombra) ma altamente metaforici: le uniche parti del volto a essere illuminate, e quindi intellegibili per il fruitore, sono l'occhio e l'orecchio (il nemico è una spia che origlia e osserva di soppiatto). Anche lo slogan è semplificato rispetto al manifesto precedente, ma ne replica la struttura sintattica e i nessi fraseologici: *Bądź czujny wobec wroga narodu* (Stai in guardia nei

confronti del nemico del popolo). Di nuovo viene dato del tu al ricevente e viene usato un verbo fortemente emozionale, connesso a un pericolo imminente (*być czujny* nel senso di stare in allerta, vigile, in guardia). Non è specificato quale bene comune vada difeso, come non sappiamo nulla sul nemico se non che rientra nella categoria pressoché onnicomprensiva dei *nemici del popolo*: chiunque agisca contro lo Stato e la società. È facile intuire come un messaggio di questo tipo, per la vaghezza con cui (non) viene definito il nemico, miri a suscitare una diffidenza generalizzata e spinga il

destinatario a spiare e denunciare i *traditori della patria*, cittadini colpevoli di comportamenti o discorsi sospetti.



figura 3

Il terzo e ultimo manifesto (fig. 3) è una sorta di sintesi delle precedenti modalità di approccio. A essere rappresentato non è l'eroe o l'antieroe, ma un terzo personaggio che può essere identificato come l'emittente. Questi non appare come *altro dal cittadino*, entità superiore e distante, bensì come una figura dal volto umano, autorevole e degna di fiducia, posta sullo stesso piano del ricevente, che avverte della necessità di difendere il patrimonio comune. Lo sguardo diretto verso il fruitore e il dito sulla bocca sottolineano la necessità di mantenere il massimo riserbo su questioni ritenute di vitale importanza. Su

quali siano tali questioni dovrebbe illuminarci lo slogan, che tuttavia, tramite l'utilizzo del solito frasario standardizzato, non comunica nulla di concreto, ma suscita solo una risposta emotiva: *Strzeż tajemnicy państwowej* (Custodisci il segreto di Stato). Uno smaliziato cittadino del XXI secolo troverebbe impensabile l'idea di avere nelle proprie mani un segreto di tale importanza, ma un cittadino dei primi anni della Polonia Popolare era sottoposto a una martellante campagna di responsabilizzazione individuale per mano della propaganda di partito. Anche in questo slogan va notato l'uso dell'imperativo alla seconda persona singolare dello stesso verbo del primo manifesto, e una formula simile (*segreto di Stato*), e identica nella sostanza, a quella usata nel secondo manifesto (*segreto d'ufficio*), a testimonianza del lessico intenzionalmente limitato e della monovalenza del linguaggio del potere. Caratteristica essenziale della *nowomowa* è infatti l'utilizzo reiterato delle stesse espressioni che finiscono esse stesse per funzionare, nella loro ripetitività e costanza d'uso, come slogan (Głowiński 2007).

#### 4. Il nemico esplicitato

La seconda tipologia di manifesti appare maggiormente diversificata rispetto alla prima. Dobbiamo infatti notare la presenza di un'ulteriore sottocategorizzazione, a seconda della minaccia delineata:

- il *nemico interno*, costituito da esponenti del vecchio sistema che va scardinato per dare avvio a un mondo nuovo e migliore: borghesi, intellettuali, latifondisti, dissidenti politici, esponenti dell'Armia Krajowa (Esercito Nazionale);

- il *nemico esterno*, rappresentato da anticiviltà che perseguono metodi e valori (capitalismo, militarismo, imperialismo) opposti a quelli socialisti: Stati Uniti, Germania Federale, Radio Europa Libera, un generico Occidente.

Funzione e dinamiche comunicative sono riconducibili a un unico schema, a prescindere dalle sue concrete realizzazioni testuali. Se nei manifesti precedenti era essenziale mantenere la minaccia vaga e indefinita, qui identificazione e riconoscimento del nemico sono invece fondamentali. I nemici sono raffigurati come *soggetti aggressivi* che mettono in pericolo lo sviluppo pacifico del paese, credono in un sistema antitetico rispetto a quello della lotta di classe e promuovono disuguaglianza, razzismo, arrivismo, povertà. Bisogna anche notare l'alto grado di stereotipizzazione dei personaggi, riprodotti sempre in situazioni estremizzate. Caratteristica di questa categoria di manifesti è inoltre l'uso frequente di strategie parodistiche, ironia, sarcasmo, paradossi e ridicolizzazione sul modello vignettistico della satira.

#### 4.1. Il nemico interno

Il primo nemico interno è il proprietario terriero d'anteguerra che accentra tutte le ricchezze nelle proprie mani e sfrutta altri cittadini per il proprio profitto. Nella Polonia Popolare, dopo l'esproprio e la nazionalizzazione delle terre a seguito della riforma agraria degli anni 1945-1946, dobbiamo parlare ormai di ex-proprietari terrieri, definiti *bezeci* (dalla lettura acrostica della sigla BZ, *byli ziemianie*, ex-latifondisti), termine attestato a partire dalla metà degli anni quaranta del XX secolo (Zblewski 2008, 16).

Nel manifesto intitolato *Precz* (1946, fig. 4) un contadino polacco di dimensioni colossali, riconoscibile dall'abbigliamento e dai baffi all'ingiù, punta il dito contro due figure con il chiaro intento di scacciarle dalle *sue* terre (i campi che si delineano sullo sfondo) di cui ora si è riappropriato, mentre l'altra mano è chiusa in un pugno serrato, gesto che comunica forza e determinazione. Oltre alle dimensioni gigantesche, a rimarcare la positività di questa figura è la prospettiva dal basso che svolge una funzione *monumentalizzante*, volta a suscitare rispetto e timore. La casa raffigurata in basso a sinistra è un tipico *dworek* polacco, residenza nobiliare di cam-



figura 4

pagna, ora assurta a simbolo di sfruttamento capitalistico. I due uomini che fuggono via sono classiche rappresentazioni della borghesia e dell'aristocrazia latifondista: uno grasso e col taglio di baffi all'insù (secondo la moda tedesca), l'altro un dandy col monocolo abbigliato alla cavallerizza con stivali e frustino. Lo slogan consiste in una sola parola, *precz*, che possiamo rendere con *abbasso, via, scìò*, espressione colloquiale che verbalizza il gesto del contadino e non a caso è situata proprio sopra il suo braccio teso. L'intento è triplice: celebrare un eroe del popolo, demonizzare lo sfruttatore (sottolineandone, con l'occasione, la provenienza straniera) e far credere che il cittadino comune si stia riappropriando di un qualcosa di suo (e quindi della collettività intera) scacciandone gli usurpatori che per secoli se ne erano indebitamente impossessati.





figura 5

Su una rappresentazione antitetica è impostato anche *Olbrzym i zapluty karzeł reakcji* (Il gigante e il nano sputacchiante della reazione) di Włodzimierz Zakrzewski (1945, fig. 5). L'eroe, un soldato dell'Armia Ludowa (Esercito Popolare, forza armata partigiana di impronta comunista) di dimensioni gigantesche, è contrapposto all'antieroe, un esponente dell'Armia Krajowa (Esercito Nazionale, fedele al governo di Londra), raffigurato come un omuncolo di dimensioni minuscole. Lo sputacchiare, rappresentato anche visivamente, è sinonimo di incapacità di agire, cosa in cui eccelle invece l'eroe, immortalato in movimento e col fucile in mano.

Diverso è anche il tratto usato nel raffigurare i due personaggi: realistico per l'eroe, vignettistico e caricaturale per l'antieroe. Lo slogan, di stampo descrittivo, vuole confermare ed enfatizzare quanto rappresentato a livello visuale: l'eroe è un gigante (fisicamente e moralmente), l'antieroe un nano che, invece di agire, si perde in chiacchiere o mente spudoratamente. Bisogna notare anche l'uso del termine *reakcja* con cui vengono screditati i nemici del popolo accusandoli di essere legati a una visione del mondo reazionaria e conservatrice, ormai superata grazie alla rivoluzione, sinonimo invece di modernità e progresso.

La costruzione del socialismo è descritta spesso come una lotta simbolica cui tutti sono chiamati a partecipare attivamente. Non stupisce, pertanto, il frequente ricorso a una retorica militaresca imperniata su un linguaggio di stampo bellico nel lessico e nelle formule utilizzate. Chi non partecipa a tale costruzione è un disertore nella lotta pacifica per un domani migliore. Un tipico esempio è il *bumelant*, il fannullone, termine attestato a partire dai primi anni cinquanta del XX secolo e indissolubilmente legato alla realtà della Polonia Popolare (Zblewski 2008, 23). Perditempo e scansafatiche, questo personaggio ostacola la costruzione del

socialismo privandola del suo apporto e rallentandone la realizzazione. Nel manifesto di Jan Tarasin (1951, fig. 6), il *bumelant* (dal tedesco *Bummelant*)<sup>2</sup>, con le mani in tasca invece che impegnate a posare mattoni, si allontana dal “campo di battaglia” ritratto sullo sfondo, un cantiere in fervida attività popolato di eroi: gli stacanovisti del lavoro. Lo slogan mira a condannare moralmente l’antieroe: *Bumelant to deserter z frontu walki o pokój i silną Polskę* (Il fannullone è un disertore dal fronte della lotta per la pace e una Polonia forte). Il suo lassismo è diserzione, perché il cantiere è un fronte di lotta pacifica per un domani migliore. Vale la pena ricordare che alla retorica militaresca, tipica dei regimi totalitari, viene fatto ricorso soprattutto nei primi anni della PRL, quando il ricordo della guerra è ancora fresco e può influire facilmente sull’emotività dei riceventi.



figura 6



figura 7

#### 4.2. Il nemico esterno

La propaganda polacca vede negli Stati Uniti il principale nemico esterno del socialismo che, soprattutto nelle fasi più critiche della guerra fredda, appare come rappresentante di una *anticiviltà* o *civiltà della morte*. Nel primo manifesto (fig. 7) il militarismo americano si presenta come istinto aggressivo di conquista che genera solo distruzione. Lo zio Sam, un uomo corpulento con un cilindro a stelle e strisce, sorride sornione e tiene un missile nella

<sup>2</sup> Cfr. Słownik zapożyczeń niemieckich w polszczyźnie, a cura di Marek Łaziński, PWN, Warszawa 2008, pp. 40-41; Wörterbuch der deutschen Lehnwörter in der polnischen Schrift- und Standardsprache (lemma: bumelant), <<http://diglib.bis.uni-oldenburg.de/bis-verlag/wdpl/-polnisch/bumelant.pdf>>

mano nascosta dietro la schiena. Le sue vere intenzioni sono quindi celate agli occhi del mondo, ma l'emittente le rivela mostrandole al ricevente. Lo slogan consiste in una domanda colloquiale il cui sottotesto ironico emerge solo nell'interazione con la scena rappresentata: *Komu by tu jeszcze pomóc?* (Chi altro potrei aiutare?). L'aiuto che possono fornire gli Stati Uniti non è quindi soccorso o protezione, bensì devastazione e rovina. Lo dimostra il paesaggio che si staglia davanti al fruitore, una città in rovina e un campo costellato di croci. Il messaggio è chiaro: il mondo in mano agli Stati Uniti non può che trasformarsi in un immenso cimitero.

La propaganda non teme il ricorso a curiosi paradossi. Ecco allora un abbraccio simbolico tra uno zio Sam raffigurato secondo una tipica iconografia antisemita e un ufficiale nazista (fig. 8).

Il manifesto vuole suggerire il carattere *ebraico* che sottende il capitalismo occidentale, nonché l'esistenza dell'asse Stati Uniti-Israele a fronte di quello Unione Sovietica-Paesi arabi. Oggetto di derisione sono gli Stati Uniti, non il nazismo, che serve piuttosto a indicare, tramite associazioni mentali, i metodi ai quali verrebbe fatto ricorso per soddisfare gli interessi economici americani: aggressioni esterne, invasioni, sottomissione. La propaganda usa la Germania nazista come metafora di un certo modo di rapportarsi agli altri, non tramite una collaborazione



figura 8

costruttiva, su cui sono idealmente impostati i rapporti tra paesi del blocco sovietico, bensì mediante un approccio distruttivo: asservimento e oppressione. Lo slogan introduce un altro elemento caro alla propaganda, il razzismo, di cui la Polonia e i paesi socialisti si sarebbero sbarazzati insieme al capitalismo borghese d'anteguerra sulla via verso la modernità e che invece costituirebbe il fondamento del sistema di sfruttamento occidentale. Lo slogan recita infatti: *Są czarni, których wuj Sam lubi...* (Ci sono dei neri che piacciono allo zio Sam...). Gli allusivi puntini di sospensione rimarcano l'intento ironico del manifesto, che si mostra particolarmente denso a livello contenutistico. Il paradosso consiste nel

fatto che, per condannare il razzismo nei confronti degli afroamericani, si faccia ricorso all'antisemitismo.



Sullo stesso tema è incentrato il manifesto di Karol Ferster del 1952 (fig. 9). Un uomo di colore, rappresentato secondo lo stereotipo dello schiavo dei campi di cotone, scalzo e col cappello di paglia, elementi che vogliono comunicare lo status sociale inferiore di cui godono le persone di colore negli schiavistici Stati Uniti, scappa gridando *ratunku!* (aiuto!) e viene rincorso da un agente di polizia bianco. Sull'edificio si può leggere la scritta *lokal wyborczy* (seggio elettorale).

Capiamo quindi che i neri in America sono privati con la forza – come suggeriscono il poliziotto armato di manganello e la scheda elettorale lasciata cadere nella fuga – di uno dei diritti civili fon-

damentali: il diritto al voto. Lo slogan può essere compreso solo se viene associato agli altri elementi presenti nel manifesto e si basa su un gioco di parole. In polacco il termine *głos* possiede infatti due significati, quello di *voce* e quello di *voto*. *W Stanach Zjednoczonych Murzyńni mają „prawo głosu...”* può essere quindi tradotto come: *Negli Stati Uniti i neri hanno “il diritto di esprimersi...”*. Il messaggio finale è quindi che in America i neri sono privati del diritto di voto e l'unica possibilità che hanno di esprimersi è gridare aiuto. Questo viene mostrato con un approccio tagliente e sarcastico, evidenziato dall'uso delle virgolette e dei puntini di sospensione. Bisogna inoltre notare che sull'edificio del seggio elettorale sventola una bandiera americana sulla quale, al posto delle stelle, vediamo il simbolo del dollaro: negli Stati Uniti contano solo i soldi, che garantiscono potere in un sistema che non si cura dei diritti civili e dell'uguaglianza dei cittadini.

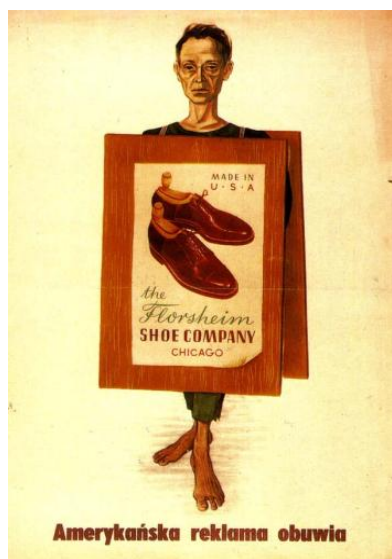


figura 10

Il paradosso ritorna nel manifesto di Zbigniew Lengren del 1952 (fig. 10). Un uomo dall'espressione afflitta, denutrito, malvestito e scalzo, porta un cartellone pubblicitario che reclamizza calzature di lusso americane, come indica la scritta *made in Usa*. Lo slogan, neutro e descrittivo, recita: *Amerykańska reklama obuwia* (Pubblicità americana di calzature). L'effetto che vuole suscitare è straniante, lontano dall'ironia dei manifesti precedenti. Deve provocare una reazione di sdegno verso il capitalismo americano: a pubblicizzare un bene di lusso è un uomo che non può permettersi neanche la versione economica di quel bene di base (le scarpe).

L'effetto emotivo non scaturisce dallo slogan in sé, ma dal contrasto con la scena raffigurata. Inoltre, il manifesto vuole implicitamente rassicurare il destinatario del messaggio (il cittadino polacco) che, sebbene nel suo paese molti beni non siano accessibili e la costruzione del socialismo implichi per forza di cose una serie di privazioni, in occidente le condizioni di vita sono ben peggiori: potere e ricchezza sono in mano a pochi mentre la maggioranza della popolazione vive in uno stato di indigenza e sfruttamento.

A volte la demonizzazione del nemico viene attuata facendo ricorso alla mitologia nazionale, come nel caso del manifesto di Tadeusz Trepkowski (1945, fig. 11). In una cupa atmosfera di morte, simboleggiata dai corvi neri, vengono mostrati due elmi, uno dell'esercito nazista e l'altro dei Cavalieri Teutonici. Viene suggerito che i tedeschi di oggi siano la naturale evoluzione dei monaci guerrieri di ieri, entrambi nemici storici della Polonia ed entrambi clamorosamente sconfitti. È interessante notare l'assenza di un



vero e proprio slogan, sostituito da un modello epigrafico costituito dalla data e dal luogo di momenti di importanza storica nella creazione di leggende nazionali incentrate sul concetto di vittorioso successo sul nemico: *Grunwald 1410* e *Berlino 1945*.

L'ultimo manifesto (fig. 12) sintetizza le caratteristiche più rilevanti della dicotomizzazione che impregna la visione del mondo nella propaganda della Polonia Popolare. Sulla sinistra è visibile un operaio



figura 12

che, da dietro il muro dell'edificio che sta costruendo, respinge con un pugno il nemico che vuole assediare. Il muro è, come sempre, simbolico (la costruzione del socialismo), la cui edificazione è un'opera pacifica, come è sottolineato dalla scritta *pace* in diverse lingue. Il nemico respinto è raffigurato tramite due scene a se stanti, sebbene concettualmente interconnesse. Nella prima, alcuni uomini d'affari americani (come si deduce dalla scritta *Wall Street* sul cilindro di uno di loro) tentano con notevole sforzo di sollevare un fantoccio dalle sembianze di un soldato nazista. Nella seconda, due militari stanno complottando attorno a un tavolo con la scritta *plany agresji* (piani di aggressione), accanto a cui notiamo dei sacchi col simbolo del dollaro. A un piano iconico così articolato corrisponde uno slogan bipartito. In alto, in corsivo, troviamo il grido dell'operaio polacco: *nie pozwolimy!* (non permetteremo!). L'uso della prima persona plurale mostra come l'emittente, che pure è rappresentato come un singolo, è in realtà collettivo: l'intera società polacca. Il punto esclamativo dovrebbe in teoria concludere l'enunciato, che invece prosegue, in maiuscolo, sotto l'immagine. La sua anteposizione ha una funzione enfaticamente a rimarcare emotivamente l'operato della società civile, che non permetterà, come leggiamo nel prosieguo dello slogan, *imperialistom amerykańskim odbudować militaryzmu hitlerowskiego* (agli imperialisti americani di ricostruire il militarismo nazista). Imperialismo americano e militarismo nazista sono nuovamente appaiati in un connubio

pericoloso, la cui minaccia è però sventata dalla pronta reazione dell'operaio, posizionato dietro il muro a difesa del socialismo e collocato più in alto del nemico (altro stratagemma visuale talvolta usato al posto, e con la stessa funzione, della prospettiva monumentalizzante e dell'ingigantimento dei personaggi positivi). Se il verbo *budować* (costruire) è usato negli slogan propagandistici per indicare la creazione di una realtà nuova e migliore, il verbo *odbudować* (ricostruire) è invece connotato negativamente come un tentativo di restaurare un mondo superato e rientra nello stesso campo semantico della summenzionata *reakcja*.

## 5. Conclusioni

Sebbene il manifesto non venga mai del tutto abbandonato come strumento propagandistico durante l'intero arco di esistenza della Polonia Popolare, la sua epoca d'oro è senza dubbio l'era stalinista che termina con il disgelo della metà degli anni Cinquanta e la fine dell'imposizione del realismo socialista. In seguito verranno privilegiati altri mezzi – stampa, radio, televisione – che permetteranno una manipolazione delle coscienze più articolata e sottile, così da far fronte a una società sempre meno influenzabile, sempre più avvezza al linguaggio del potere e sempre più sospettosa verso i messaggi del Partito.

Nei primi anni della PRL, tuttavia, la capacità del manifesto e dello slogan di plasmare parte dell'opinione pubblica viene abilmente sfruttata dalla propaganda di regime. Il nemico è solo uno dei numerosi argomenti trattati, ma di certo occupa un posto di primo piano.

Da un lato, la sua presenza è necessaria come termine di paragone per definire l'identità di un gruppo tramite il confronto con l'Altro (Eco 2011). Più questo Altro viene rappresentato come un soggetto diverso, distante e minaccioso, incarnazione di una visione antitetica del mondo, più l'identità del gruppo risulta chiara, distinguibile e positiva. Questa è un'esigenza quanto mai necessaria in una fase storica di creazione di un nuovo modello sociale, la Polonia comunista, che vuole prendere le distanze sia dall'occidente sia dal proprio passato borghese e capitalista. Il ricorso alla funzione distorsiva serve proprio a enfatizzare, ridicolizzandola o demonizzandola, la pericolosa diversità del nemico, rinsaldando il senso di appartenenza collettiva di quella nuova entità che è la Polonia Popolare e distogliendo l'attenzione dai problemi interni del paese.

Dall'altro lato, "avere un nemico è importante non solo per definire la

nostra identità ma anche per procurarci un ostacolo rispetto al quale misurare il nostro sistema di valori e mostrare, nell'affrontarlo, il valore nostro" (Eco 2011, 10). Quale migliore circostanza, allora, di quella in cui il nemico è dipinto solo come una minaccia dai contorni vaghi, una presenza oscura che rimane nell'ombra? Il valore va provato attraverso l'azione e a questo mira la funzione persuasiva di certi slogan: invogliare a rimanere in allerta, partecipare alla difesa del bene comune e dimostrare le virtù della società socialista nel momento del bisogno.

Che serva come termine di paragone per rinsaldare il senso di appartenenza di una collettività o come banco di prova per il suo sistema di valori, la costruzione del nemico costituisce un processo irrinunciabile. Facendogli assumere le sembianze desiderate, usandolo secondo le esigenze del momento, manovrandolo come un capro espiatorio o uno spauracchio, il nemico è uno dei perni intorno ai quali la propaganda ha finito per costruire, per mezzo di slogan e manifesti, una propria estetica e una propria retorica.

*Alessandro Amenta*

alessandro.amenta@uniroma2.it



### **Bibliografia**

Borejsza 2006

Borejsza Jerzy W., *Wokół światopoglądu Adolfa Hitlera*, Warszawa, Wydawnictwo Neriton.

Eco 2011

Eco Umberto, *La costruzione del nemico e altri scritti occasionali*, Milano, Bompiani.

Głowiński 2007

Głowiński Michał, "Tre saggi su nowomowa e linguaggio del potere", pl. it. Rassegna italiana di argomenti polacchi, 174-220.

Głowiński 2009

Głowiński Michał, *Nowomowa i ciągi dalsze. Szkice dawne i nowe*, Kraków, Universitas.

Jowett-O'Donnell 1986

Jowett Garth S., O'Donnell Victoria, *Propaganda and persuasion*, Newbury Park, CA, Sage.

Szydłowska 2008

Szydłowska Agata, "Il manifesto del periodo stalinista in Polonia: dal realismo socialista alla cultura pop", pl. it. Rassegna italiana di argomenti polacchi, 307-323.

Zblewski 2008

Zblewski Zdzisław, *Abecadło PeeReLu*, Kraków, Znak.

### **Fonti delle illustrazioni**

Le immagini riprodotte nel presente articolo provengono dall'archivio personale dell'autore.

*Figura 1*

Konstanty Maria Sopoćko, *Strzeż tajemnicy służbowej*

*Figura 2*

Tadeusz Trepkowski, *Bądź czujny wobec wroga narodu*

*Figura 3*

Wojciech Fangor, *Strzeż tajemnicy państwowej*

*Figura 4*

Oracz (pseud.), *Precz*

*Figura 5*

Włodzimierz Zakrzewski, *Olbrzym i zapluty karzeł*

*Figura 6*

Jan Tarasin, *Bumelant*

*Figura 7*

Autore sconosciuto, *Komu by tu jeszcze pomóc?*

*Figura 8*

Karol Baraniecki, *Są czarni, których wuj Sam lubi...*

*Figura 9*

Karol Ferster, *W Stanach Zjednoczonych Murzyni mają „prawo głosu...”*

*Figura 10*

Zbigniew Lengren, *Amerykańska reklama obuwia*

*Figura 11*

Tadeusz Trepkowski, *Grunwald 1410 – Berlin 1945*

*Figura 12*

Autore sconosciuto, *Nie pozwolimy!*

*J'écris comme je parle, telle est la question?  
(Si puo' scrivere come si parla nel francese contemporaneo?)*

Louis Begioni

### **Abstract**

Cette étude présente quelques réflexions sur les rapports existant entre le français écrit et le français parlé en essayant de mettre en évidence les principaux traits relatifs à un nouveau type de langue écrite qui possède de nombreuses caractéristiques de la langue orale. Celle-ci, dans certains cas, présente une forme raccourcie et nous permet d'ancrer nos propos dans la thématique de cette journée d'études sur les *Scritture brevi* (Ecritures abrégées). Notre analyse met tout particulièrement en évidence ces phénomènes au niveau lexical, morphologique et syntaxique.

**Mots-clés:** linguistique française, sociolinguistique du français, français oral

Questo studio presenta alcune riflessioni sui rapporti esistenti tra il francese scritto e il francese parlato per mostrare i principali tratti relativi a un nuovo tipo di lingua scritta che possiede numerose caratteristiche di quella orale. In molti casi, questa variante scritta comprende forme linguistiche abbreviate il cui studio ci riconduce alla tematica di queste giornate sulle *Scritture brevi*. La nostra analisi evidenzia particolarmente questi fenomeni al livello lessicale, morfologico nonché sintattico.

**Parole chiave:** linguistica francese, sociolinguistica del francese, français oral

This study presents some reflections on the relationship between written French and spoken French, trying to highlight the main features on a new type of written language that has many features of oral language.

In many cases, this variant includes written abbreviated linguistic forms whose study leads us to the theme of the *Scritture Brevi*. Our analysis shows these phenomena, particularly at the lexical morphological and syntactic level.

**Keywords:** French linguistics, sociolinguistics of French, spoken French.

Dans cette étude, nous proposons de présenter quelques réflexions sur les rapports existant entre le français écrit et le français parlé en essayant de mettre en évidence les principaux traits relatifs à un nouveau type de langue écrite qui possède de nombreuses caractéristiques de la langue orale. Celle-ci, dans certains cas, présente une forme raccourcie et nous

permet d'ancrer nos propos dans la thématique de cette journée d'études sur les *Scrittura brevi* (Ecritures abrégées).

### **1. Le grand écart entre langue parlée et langue écrite**

Lorsque l'on étudie la langue française aujourd'hui, on est frappé par l'écart important qui existe entre la langue écrite et la langue parlée. Même lorsqu'il s'agit du français dit standard, on peut observer des écarts de plus en plus importants à tous les niveaux : lexical, morphologique et syntaxique. Ces écarts sont dus à l'évolution diachronique qui est beaucoup plus marquée à l'oral qu'à l'écrit. La langue écrite reste largement fidèle aux règles linguistiques du XIX<sup>e</sup> siècle alors que l'oral a pris le large en modifiant substantiellement de nombreuses normes écrites. Ces évolutions qui, dans plusieurs cas, peuvent être considérées comme des écarts importants à la norme, constituent néanmoins un ensemble de structures cohérentes qui sont le résultat d'évolutions systémiques de la langue.

Ces différences importantes entre l'écrit et l'oral sont en partie la cause des problèmes d'apprentissage de l'écrit que rencontrent un nombre croissant d'élèves dans le système éducatif français. En effet, le changement des pratiques culturelles en particulier dans le domaine de la lecture rend de moins en moins évidente la connaissance d'une norme écrite qui dans une large mesure est encore celle du XIX<sup>e</sup> siècle. Le français écrit commence à assumer à l'école un statut de langue « quasi étrangère » qui a pour conséquence la forte augmentation de l'analphabétisme à l'école primaire ainsi que dans les deux premières années du collège.

### **2. Eléments d'évolution historique de la langue française**

Dans le panorama des langues romanes, la langue française peut être considérée comme peu phonétique dans la mesure où son orthographe est la plus éloignée de la prononciation.

Ceci nous conduit à faire quelques considérations historique sur l'évolution du français et, pour cela, il nous faut remonter jusqu'à l'ancien français. En ancien français, l'écrit était beaucoup plus proche de l'oral et la plupart des voyelles et des consonnes se prononçaient (même les consonnes finales).

Ainsi, dans la déclinaison de certains noms et adjectifs, on peut observer

des variations orthographiques qui nous donnent de précieux indices sur la prononciation de l'époque. Voici l'exemple de la déclinaison du mot « chevalier »:

Cas Sujet singulier:	<i>li chevaliers</i>
Cas régime singulier:	<i>le chevalier</i>
Cas Sujet pluriel:	<i>li chevalier</i>
Cas régime pluriel:	<i>les chevaliers</i>

Pour le syntagme *les chevaliers* du cas régime pluriel, la transcription phonétique pourrait être la suivante:

[lɛʃəvaljɛrs]

Dans cette transcription, on peut noter que les graphèmes « ch » se prononce encore [tʃ] alors qu'en français contemporain l'affriquée s'amuit en [tʃ] et que dans les graphèmes terminaux « ers » du mot toutes les consonnes sont prononcées.

De la même manière, les variations d'écriture qui caractérisent le syntagme suivant au cas sujet singulier:

*li granz chevaliers / li grants chevaliers / li grands chevaliers* (le grand chevalier)

sont également un indice de la prononciation des consonnes finales où:

z = ts = ds

De l'ancien français au français contemporain, l'amuïssement des consonnes finales se généralise même dans le cas de marques morphologiques discriminantes comme c'est le cas du « s » du pluriel.

La norme de l'orthographe s'est progressivement fixée jusqu'au XVII<sup>e</sup> siècle en conservant une grande partie des règles de l'ancien français. C'est la raison pour laquelle l'écart entre le français oral et le français écrit est si important de nos jours.

L'anglais peut-il nous aider à retrouver la prononciation de l'ancien français? Dans son ouvrage *Honni soit qui mal y pense*, Henriette Walter

montre comment l'ancien français de Normandie a été à la base de la constitution du lexique de la langue anglaise, depuis la conquête de l'Angleterre par Guillaume le conquérant<sup>1</sup>.

La prononciation de mots anglais provenant de l'ancien français peut nous éclairer sur leur prononciation d'origine:

Ainsi, *Pierrot* diminutif de *Pierre* a donné *parrot* (perroquet). A cause de *parrot* on sait que *Pierrot* se prononçait [pjerrot].

Le cas du *s* devenu accent circonflexe est l'exemple le plus frappant :

ANCIEN FRANÇAIS	FRANÇAIS MODERNE	ANGLAIS
<i>haste</i>	hâte	<i>haste</i>
<i>maistre</i>	maître	<i>master</i>
<i>tempeste</i>	tempête	<i>tempest</i>
etc.		

Jusqu'à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les fluctuations de l'orthographe ont été importantes. Lorsque l'on consulte les anthologies littéraires de ce siècle, on peut observer que les variations sont bien plus importantes au début, on trouvera ainsi chez Rabelais des variations du type « avec » / « avecque » / « avecques » / « aveque », alors que chez Montaigne, celles-ci deviennent de plus en plus rares et la norme de la langue écrite est en voie de constitution.

Il faudra attendre le siècle classique avec l'institution de l'Académie française en 1635 par le Cardinal de Richelieu pour que l'orthographe devienne objet d'attention et de réforme.

Ainsi dans le *Dictionnaire de l'Académie française*, troisième édition de 1740, on propose le remplacement des consonnes devenues muettes:

<i>escrire</i>	devient	écrire
<i>mesme</i>	devient	même

---

<sup>1</sup> Walter 2001.

sucez

devient

success

### 3. Le français d'aujourd'hui

Comme nous l'avons déjà dit plus haut, l'écart se creuse entre l'oral et l'écrit. La langue standard orale n'a plus exactement les mêmes règles de fonctionnement que celles de l'écrit et l'on tend à importer à l'écrit des formes standard de l'oral qui sont dans la plupart des cas plus « brèves ». Pour toutes ces raisons, l'analphabétisme tend à augmenter dans le système éducatif (école primaire et collège). Les comédies de Molière sont de moins en moins comprises et sa langue devrait être étudiée comme une langue étrangère.

Nous ne parlerons pas ici des réformes de l'orthographe ou des velléités de réformes qui n'ont été suivies que de peu d'effets dans les pratiques langagières des locuteurs français. En revanche, nous présenterons un certain nombre de phénomènes linguistiques qui sont le signe évident des interactions importantes existant entre la langue orale et la langue écrite. Pour cela, nous distinguerons dans l'ordre : les phénomènes lexicaux, morphologiques et syntaxiques.

#### 3.1. Les variations lexicales

Le lexique est sans doute le domaine le plus touché par les variations mais c'est aussi le plus banal sur le plan linguistique dans la mesure où le lexique n'est pas une composante systémique et structurelle du fonctionnement de la langue. Il est sujet aux modes, aux influences d'autres langues et dans le cas du français d'aujourd'hui à de nombreuses transformations liées à l'usage oral. Nous proposons maintenant une série d'exemples non exhaustive des phénomènes les plus importants dans le domaine lexical.

La troncation de la (ou des) syllabe(s) finale(s) constitue le phénomène le plus récurrent.

On a par exemple:

cinéma

devient

ciné

coloscopie

devient

colo

colonie de vacances

devient

colo

---

gastroentérologue	devient	gastro
hôpital	devient	hosto

Ici la troncation s'accompagne de la disparition de l'accent circonflexe qui se transforme en « s » comme c'était le cas en ancien français « hospital » en raison de la nouvelle configuration syllabique.

otorhinolaryngologiste	devient	otorino / O.R.L
------------------------	---------	-----------------

Dans sa forme abrégée « otorino » perd le « h » et caractérise la langue familière alors que O.R.L. est le sigle d'usage utilisé dans la langue standard et médicale.

Portugais	devient	Portos
-----------	---------	--------

Ici la troncation s'accompagne de l'ajout d'un « s » qui fait sans doute allusion au nom de l'un des trois mousquetaires.

psychanalyste	devient	psy
restaurant	devient	resto
restaurant universitaire	devient	resto-u
show business	devient	chobiz

Dans cet exemple, on peut observer que les deux mots anglais *show* et *business* s'assemblent en un seul avec une francisation phonétique avec le « ch » et le « iz » final.

télévision	devient	télé
------------	---------	------

Dans certains cas, à partir du mot tronqué, il est possible de construire par dérivation suffixale une autre forme substantivale qui pourra indiquer une nuance en particulier pour ce qui est du registre linguistique.

Ainsi:



cinéma	devient	ciné	devient	cinoche
télévision	devient	télé	devient	téloche

Ici, le suffixe « -oche » précise un registre de langue plus familier, les mots « télé » et « ciné » appartenant désormais à la langue orale standard.

Autres phénomènes de variations phonétiques:

Américain	devient	Ricain
-----------	---------	--------

Dans ce cas, ce sont les deux premières syllabes qui sont éliminées.

Italien	devient	Rital
---------	---------	-------

On peut considérer qu'il s'agit ici d'une troncation de la syllabe finale avec l'adjonction d'un « r » initial pour sans doute faciliter la prononciation.

grosses bises	devient	grozbiz
---------------	---------	---------

Le phénomène est analogue à celui de « chobiz », il s'agit d'une écriture phonétique qui correspond à la prononciation de l'expression [grozbiz].

### 3.2. Le phénomène du VERLAN infirme-t-il cette tendance?

Le verlan est une sorte d'argot typiquement français qui consiste en l'inversion des syllabes d'un mot, avec parfois une élision ou une apocope, pour faciliter la prononciation. C'est en inversant les syllabes de la locution adverbiale (*à l'envers*) que le terme de *verlan* a été créé. Initialement utilisé comme langage caractérisant des milieux ouvriers et immigrés de la banlieue parisienne, il s'est rapidement répandu à toutes les classes de population, notamment grâce à son usage au cinéma et dans les textes de chansons.

Au cours des années 1970 et 1980, le verlan est couramment parlé dans les banlieues. Il a été constitutif d'une identité des habitants de ces banlieues. La nouvelle génération des jeunes de banlieues s'est approprié celui-ci, en l'intégrant à leur culture. La population maghrébine immigrée et ses enfants, présents en plus forte proportion dans les banlieues, ont marqué le verlan d'arabisme. Le début des années 1990, marqué par

l'émergence du mouvement hip-hop, représente le début d'une réintroduction massive du verlan dans le langage parlé en France et surtout au sein des nouvelles générations. Le verlan a permis aux amateurs de rap et aux rappeurs à la fois de se démarquer par leurs différences culturelles et sociales et d'apporter une nouvelle identité plus marginale. Les textes rappés sont parfois des laboratoires du verlan: ils sont basés davantage sur le rythme et le ton que sur les harmonies, les allitérations sont omniprésentes, ce qui pousse les rappeurs à inventer au besoin des mots ou de populariser des mots en verlan encore peu connus.

Voici quelques exemples:

Beur	devient	Rebeu		
(pour cet exemple « Arabe » a donné dans un premier temps « Beur »)				
chatte	devient	te-chat	puis	teuch
chien	devient	ien-che	puis	iench
Chinois	devient	Noi-chi	puis	Noiche
copine	devient	piné-co	puis	pinéco
femme	devient	meuf		
flic	devient	kefli		
mec	devient	keum		
noir	devient	renoi		

### *3.3. Le français se dirige-t-il vers une écriture plus phonétique?*

En français oral, l'un des phénomènes les plus caractéristiques est la chute dans de très nombreux contextes phonétiques du « e » muet. Cette chute a des conséquences importantes sur la transformation des sons, et en particulier des consonnes, qui entrent en contact. On peut ainsi observer des altérations phonétiques au niveau standard à l'oral qui peuvent générer des formes écrites abrégées avec l'utilisation de l'apostrophe.

Voici l'un des exemples les plus fréquents dans ses différentes phases évolutives:

Je ne sais pas	[ʒənəsɛpa]
Je n'sais pas	[ʒənsɛpa]
J' ne sais pas	[ʒnəsɛpa]
J'sais pas	[ʒənəsɛpa]
Chais pas	[ʃɛpa]

La graphie « chais pas » se retrouve fréquemment dans les bulles des bandes dessinées.

Voici d'autres exemples:

- a) je ne suis plus là [ʒənəsɥiplyla]  
 j'suis plus là [ʒsɥiplyla]  
 chus pus là [ʃypyla]
- b) il y a « 'y a » ou « y a »  
 il ne faut pas « il faut pas » puis « i faut pas » et « 'faut pas » ou « faut pas »  
 il peut i peut 'peut / peut  
 il y a 'y a y a (par exemple : y a qu'à)
- c) Autres cas:  
 où est-ce qu'il y a devient phonétiquement [uskja]

Exemple : où-ce qu'y a une poste?

d'jà	pour	déjà
v'là	pour	voilà etc.

#### 4. Les variations morphologiques

Les variations morphologiques sont, à la différence des changements lexicaux, le signe d'évolutions systémiques en profondeur qui montrent les directions des changements typologiques de la langue française. Nous proposons ici deux exemples d'évolution intimement liés : le système des pronoms personnels sujets et la tendance à l'antéposition morphologique systématique de la personne et du nombre dans le système verbal.

#### 4.1. Le nouveau système des pronoms personnels:

Pour les pronoms personnels sujets, les modifications dues aux contacts phonétiques sont à l'origine d'un nouveau système qui appartient à la langue standard orale et qui a également des répercussions sur l'écrit oralisé. Voici les principales caractéristiques de ce système:

- 1<sup>ère</sup> personne du singulier:

je devient	j'	ou	ch (devant une consonne sourde)
[ʒə]		[ʒ]	[ʃ]

Exemples:

je vis	devient	j'vis	[ʒvi]
je passe	devient	j'passe	[ʃpas]

Pour le passage de [ʒə] à [ʃ], il s'agit d'un phénomène phonétique bien connu appelé assimilation régressive partielle qui fait passer le trait phonétique sourd d'une consonne à la précédente sonore lorsque ces consonnes entrent en contact comme c'est le cas ici en raison de la chute du [ə] muet.

- 2<sup>ème</sup> personne du singulier:

On trouve deux formes: « tu » partout en français oral standard et parfois « t' » devant voyelle mais dans ce cas on a affaire à un registre de langue familier.

Exemples:

Tu viens avec moi.  
T'as pas cent balles?

- 3<sup>ème</sup> personne du singulier:

On trouve les formes suivantes:

Il	devient	i/il/l' au masculin
----	---------	---------------------

Elle                      è/elle/l' au féminin

« il » dans tous les cas de la langue standard:

Il/elle part avec moi

dans la langue familière on a « i » devant consonne et « l' » devant voyelle:

i/è va vite              (il/elle va vite)  
l'è pas v'nu(e)        (il/elle n'est venu(e))

- 1<sup>ère</sup> personne du pluriel:

Ici le « on » remplace de plus en plus le « nous » à l'oral et ce, même dans la langue standard:

On s'en va              (nous nous en allons)

- 2<sup>ème</sup> personne du pluriel : il n'y a pas de changements (« vous chantez »).

- 3<sup>ème</sup> personne du pluriel masculin et féminin:

On a un système symétrique à celui de la «3<sup>ème</sup> personne du singulier. Il n'y a pas de changements dans la langue standard mais uniquement dans la langue familière.

On trouve i/è devant consonne.

Par exemple :

i viennent pas              (ils ne viennent pas)  
è viennent pas              (elles ne viennent pas)

Devant une voyelle un « z », marque morphologique de pluriel, apparaît :

iz ont rien mangé              (ils n'ont rien mangé)  
èz ont rien mangé              (elles n'ont rien mangé)

#### ***4.2. Simplification de la conjugaison due à l'antéposition de la personne et du nombre***

En français oral, le présent de l'indicatif présente un système de

désinences verbales qui tend à se réduire. En effet, à l'oral, lorsque je prononce [ʃât], je ne peux connaître la personne dont il s'agit car la désinence postverbale est absente, seul le pronom personnel sujet peut donc nous donner cette précision aux personnes 1, 2, 3 et 6. A la première personne du pluriel, le « on » remplace de plus en plus le « nous » ce qui entraîne la disparition de la désinence. Seule la seconde personne du pluriel résiste encore même si des exemples comme « elles veulent quoi aujourd'hui les petites dames » se réfèrent nettement à cette personne mais dans ce cas ils appartiennent à des registres très familiers.

je chante		[ʒəʃât]	[ʃʃât]
tu chantes		[tyʃât]	
il/elle chante		[i/ɛʃât]	
nous chantons	devient	on chante	[õʃât]
vous chantez/ils-elles chantent			[vuʃâte] / [iʃât] / [ɛʃât]
ils-elles chantent			[i/ɛʃât]

## 5. Les variations syntaxiques

Ces changements sont très importants car ils sont le signe d'évolutions systémiques en profondeur de la langue. Nous proposons ici les variations les plus significatives que l'on peut observer en français oral, très souvent dans un registre familier.

### 5.1. Le système de la négation

En français oral standard la négation n'est constituée que d'un seul élément verbal postposé le plus souvent « pas » ou « plus ». En ancien français, elle était constituée de « ne » devant le verbe puis des éléments postposés comme « guère », « point », « plus » et enfin « pas » sont apparus. Petit à petit jusqu'à notre époque le premier élément « ne » est tombé et la nouvelle négation est seulement postposée au verbe. Cette postposition correspond à la fois à une simplification et donc à un renforcement du système linguistique de la langue française très certainement en liaison avec l'évolution systémique générale qui correspond symétriquement à l'antéposition de l'article pour le syntagme nominal. Nous renvoyons aux nombreux exemples que nous avons déjà cités ainsi qu'aux phrases que nous avons extraites du texte *Entre les murs*

de François Begaudeau que nous proposons comme conclusion de notre étude.

*a. Les pronoms relatifs : simplification et généralisation du « que »*

L'homme <b>dont</b> je parle	l'homme <b>que</b> j' parle
L'homme <b>dont</b> je te parle	l'homme <b>que</b> j' te parle
La femme à <b>qui</b> je parle	la femme <b>qu'</b> je parle

*b. Le « que » subordonnant passe-partout*

Tu es prête <b>que</b> je te serve	Tu es prête <b>pour que</b> je te serve
Il a réussi <b>que</b> je peux vraiment pas le faire	Il a réussi <b>comme</b> je ne peux vraiment pas le faire

Voici d'autres exemples révélateurs:

Y a de la place **qu'** on peut danser  
Donne une cigarette **que** je fume  
Il dansait merveilleusement **qu'** on peut pas mieux  
Avant je supportais l'soleil **qu'** maintenant je supporte plus

*c. Disparition du subordonnant « que », au profit de juxtapositions paratactiques*

Exemples:

Il a dit, il vient ce soir dîner à la maison	Il a dit <b>qu'</b> il vient ce soir dîner à la maison
Elle écrit, elle veut pas v'nir demain	Elle écrit <b>qu'</b> elle veut pas v'nir demain

*d. Disparition du subjonctif dans de nombreux cas*

Cette disparition est souvent due au fait que le présent du subjonctif des

verbes en –er (qui sont les plus nombreux dans la langue française) est souvent identique à celui de l’indicatif et ce, aux personnes 1, 2, 3 et 6. Cette identité est sans doute la cause de l’utilisation du présent de l’indicatif à la place du présent du subjonctif pour les verbes des autres groupes. On peut avoir par exemple:

Il faut que tu *manges* (forme morphologique ambiguë).

« Il faut que tu *viennes* demain » pourra devenir dans la langue familière « Il faut que tu *viens* demain ». Dans la phrase familière, on peut émettre l’hypothèse que la langue parlée choisit de faire porter la subjectivité – c’est-à-dire la virtualité du procès verbal – sur le sémantisme de « il faut ».

*e. Emergence d’une nouvelle structure syntaxico-logique de la phrase de la langue parlée*

Il s’agit d’une sorte de « supra-structure » syntaxique de type logique opposant le thème et le rhème sans que cette forme puisse être considérée comme une emphase (ou forme topicalisée) avec une mélodie phrastique descendante sans pause entre le thème et le rhème. Sur le plan syntaxique, le thème est repris par le pronom personnel sujet qui devient ici une sorte de clitique de rappel.

Exemple:

Mon frère **il/i** travaille à la poste

A l’écrit, nous sommes tentés d’ajouter une virgule « mon frère, **il/i** travaille à la poste » mais cette virgule ne correspond à aucune pause mélodique à l’oral.

En guise de conclusion de nos réflexions sur les changements et évolutions de la langue écrite et sur ses interactions avec la langue orale, nous proposons une série d’exemples tirés du roman *Entre les murs* de François Begaudeau<sup>2</sup>. Ceux-ci nous semblent révélateurs de phénomènes qu’il faut désormais considérés comme systémiques dans la langue française.

---

<sup>2</sup> Begaudeau 2006.



- 1- C'est pas une heure, vous avez dit c'est une heure mais c'est pas une heure (p. 14)
- 2- Mais m'sieur, c'est pas obligé l'action elle est déjà faite quand on utilise après que (p. 25)
- 3- J'suis pas sûre c'est bon (p. 28)
- 4- C'est quelqu'un il a des idées bizarres, j'sais pas (p. 54)
- 5- C'est normal que nous aussi on fait ça quand on est pas contents, sinon c'est trop facile (p. 82)
- 6- M'sieur, c'est quand on utilise le point-virgule ? (p.94)
- 7- C'est comment on l'utilise j'demande (p. 95)
- 8- M'sieur pourquoi vous avez dit c'est pas bon c'qu'il a dit Bien-Aimé ? (p.122)
- 9- M'sieur ça fait longtemps, vous avez une dent en argent ? (p. 173)
- 10- Y'a pas d'autre motivation, on est bien d'accord ? (p. 179)
- 11- Oui, oui. C'est pour j'arrête de bavarder (p. 180)
- 12- Eh m'sieur faut voir aussi tous les morts les Américains ils font en Palestine et tout (p. 180)
- 13- Mais vous avez dit un truc j'ai pas compris (p.182)
- 14- Tu sais c'est qui qu'a gagné hier ? ; - M'sieur c'est qui qu'a gagné hier ? (p. 195)
- 15- M'sieur ça vous arrive aller à la patinoire ?  
- Pas toi ? (p. 199)  
- Ca fait trop pitié m'sieur.
- 16- Qu'est-ce vous voulez j'raconte ? (p. 211)
- 17- Tout le livre les phrases elles commencent par je me souviens ? (p. 214)
- 18- Nous on sait pas c'est quoi la date quand il a commencé (p. 216)
- 19- J'sais pas, mais si vous savez c'est quoi son âge ça veut dire vous étiez nés (p. 216)

*Louis Begioni*

[louis.begioni@uniroma2.it](mailto:louis.begioni@uniroma2.it)  
[begionilo@voila.fr](mailto:begionilo@voila.fr)

**Eléments de bibliographie**

Begaudeau 2006

Begaudeau François, *Entre les murs*, Paris, Gallimard.

Brunot&Bruneau 1937

Brunot Ferdinand, Bruneau Charles, *Précis de grammaire historique de la langue française*, Paris, Masson & Cie.

Carton 1974

Carton Fernand, *Introduction à la phonétique du français*, Paris, Bordas.

De Lage 1958

De Lage Raynaud, *Introduction à l'ancien français*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur.

Gadet 1989

Gadet Françoise, *Le français ordinaire*, Paris, Armand Colin.

Gadet 2006

Gadet Françoise, *La variation sociale en français*, Paris, Ophrys.

La Chaussée 1974

La Chaussée François de, *Initiation à la phonétique de l'ancien français*, Paris, Klincksieck.

Moignet 1973

Moignet Gérard, *La grammaire l'ancien français*, Paris, Klincksieck.

Walter 2001

Walter Henriette, *Honni soit qui mal y pense*, Paris, Robert Laffont.

*La poesia del frammento: divagazioni postmallarmeane*

Luca Bevilacqua

**Abstract**

A partire da Mallarmé la poesia moderna, e in particolare quella francese, ha sempre più fatto ricorso alla forma breve. Mallarmé è stato infatti il primo a sottolineare che la costruzione per sottrazione, ovvero il ricorso alla ellissi all'interno del discorso poetico, è una tecnica che permette al lettore di mobilitare al massimo grado la sua immaginazione. Il frammento dice di più nella misura in cui, paradossalmente, confina col non-detto. Tra i poeti del Novecento che hanno praticato la scrittura breve, vengono qui ricordati René Char e Henri Michaux.

**Parole chiave:** poesia, frammento, Mallarmé, Michaux, Char

Starting from Mallarmé, modern poetry, and French poetry in particular, has increasingly made use of short forms. Mallarmé was in fact the first author to point out that the construction through subtraction, or the use of ellipses in poetic discourse, is a technique which allows the reader to move the full extent of his imagination. The fragment conveys more when, paradoxically, it borders on the unsaid. Among the poets of the twentieth century who practiced short writing, René Char and Henri Michaux are here reported.

**Keywords:** poetry, fragment, Mallarmé, Michaux, Char

La relazione che intercorre fra poesia e forma breve è un'ottima occasione per riflettere – in una prospettiva che è insieme linguistica e letteraria – su alcuni tratti peculiari del linguaggio poetico. Per non appesantire il nostro discorso con premesse di carattere generale, diamo per universalmente acquisito il fatto che, quando si tratta di poesia, ci interessiamo non tanto a *cosa* viene detto, ma soprattutto a *come* viene detto. Poetica, retorica, stilistica, formalismo, strutturalismo: quasi tutti gli approcci teorici e le scuole hanno insistito sul fatto che non ha senso cercare di individuare un contenuto della poesia posto al di là della forma mediante cui quel contenuto prende vita sulla pagina. Seguendo questa premessa, la brevità – ovvero la pratica della «scrittura breve» – è da considerarsi in poesia un fatto di natura eminentemente formale, dunque linguistica, che va messo in rapporto con un certo particolare modo di produrre significati. Al tempo stesso non possiamo trascurare, in una prospettiva storico-letteraria, l'ampia diffusione di forme poetiche brevi,

per le quali la brevità stessa ci appare non un fatto accessorio o occasionale, ma che si ripete e si tramanda nei secoli fino a formare una sorta di tradizione<sup>1</sup>. Dall'antichità fino al Novecento appena trascorso, le forme poetiche brevi hanno conosciuto una fortuna di tale portata da rendere sempre più viva l'attenzione degli studiosi, con una sorta di fermento crescente che arriva ai nostri giorni<sup>2</sup>.

Il nostro intento, in questa sede, è soltanto quello di accennare ad alcuni aspetti della questione, in particolare riguardo alla pratica della forma breve nella poesia francese moderna (successiva, cioè, all'opera di Baudelaire). Ciò a partire dalla semplice osservazione che a volte in poesia – ma forse non solo in poesia – *si dice di più dicendo di meno*.

Quest'idea non sfuggì infatti a Stéphane Mallarmé, il quale, com'è noto, teorizzò per primo l'importanza di una scrittura poetica che non deve enunciare esplicitamente i contenuti, né tantomeno descrivere le cose (concrete o astratte che siano). La poesia deve limitarsi a «suggerire», a «evocare». Poiché solo in questo modo è data la possibilità al lettore di attivarsi pienamente, attraverso un percorso immaginativo che prosegue in tal modo il lavoro di creazione del poeta. In tal senso «nominare» direttamente gli oggetti è, secondo Mallarmé, il limite fondamentale della poetica parnassiana:

Les Parnassiens, eux, prennent la chose entièrement et la montrent : par là ils manquent de mystère ; ils retirent aux esprits cette joie délicate de croire qu'ils créent. *Nommer* un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu : le *suggérer*, voilà le rêve (Mallarmé 2003, 700).

E poco oltre:

Il doit y avoir toujours énigme en poésie, et c'est le but de la littérature, [...] *d'évoquer* les objets.

Ciò che Mallarmé sembra aver messo a fuoco, più di ogni altro poeta precedente, è la forma particolare di «jouissance» che prova il lettore nell'abbandonarsi alle suggestioni, in quell'avventura intima, mentale, che coincide con la ricerca del significato (è noto come Roland Barthes abbia

<sup>1</sup> A questa tradizione che lega poesia e brevità è dedicato un importante capitolo del volume di Montandon 2001.

<sup>2</sup> Ne è un esempio il recente studio di Scotto 2012.

ripreso quest'idea di «jouissance» letteraria, estendendola al dominio del romanzo, nel suo *Le Plaisir du texte*). Esistono piaceri sottili legati al linguaggio e alla risoluzione di problemi linguistici, che gli appassionati di giochi parole o di enigmistica conoscono assai bene.

Mallarmé, fedele discepolo (come già era stato Baudelaire) delle idee di Edgar Poe, aveva del resto piena cognizione di quanto espresso nella *Philosophy of Composition* circa i vantaggi, dal punto di vista dell'effetto estetico, della brevità. Poe aveva messo in evidenza il rischio di distrazione da parte del lettore, con conseguente perdita dell'intensità emotiva, nel caso in cui la lettura fosse troppo lunga: «poiché è evidente che la brevità deve essere in ragione diretta dell'intensità dell'effetto che s'intende produrre» (Poe 1971, 1310). Di qui l'indicazione di massima di un centinaio di versi per la poesia da comporre (nel caso a cui si riferisce il saggio: *The Raven*).

Tuttavia Mallarmé si muove in una direzione diversa. Non è tanto la durata dell'atto di lettura a interessarlo. La sua convinzione è che, per ottenere effetti di suggestione, dunque anche di emozione, il poeta debba applicare una serie di tagli alla materia che sta elaborando. Bisogna creare artificiosamente delle lacune, dei vuoti. In poesia, l'ellissi si rivela una figura retorica di straordinaria efficacia. Proprio perché il lettore può attivare le sue facoltà immaginative a partire dal non-detto, ovvero dalla sparizione o mancanza di una parte dell'enunciato. Come nota Henri Suhamy, l'ellissi produce un'impressione di oscurità, come in presenza di un enigma da svelare: «l'occasion pour le lecteur de faire usage de ses connaissances et de son ingéniosité» (Suhamy 1981, 101).

Un metodo per realizzare concretamente l'ellissi si trova espresso in una lettera di Mallarmé, appena ventiduenne, all'amico Henri Cazalis:

Une recette que j'ai inventée et que je pratique: "Il faut toujours couper le commencement et la fin de ce qu'on écrit. Pas d'introduction, pas de finale"  
(Mallarmé 1998, 657).

Se è vero che l'introduzione svolge il compito, per così dire, di aiutare il lettore fornendogli alcune coordinate concettuali (gli viene dato, a volte in modo implicito, un contesto tematico o spazio-temporale), la sua soppressione procurerà, al contrario, un senso di smarrimento. Ci si trova bruscamente proiettati dentro qualcosa – il testo poetico, quello di Mallarmé in particolare – che sembra situarsi al di là della sfera ordinaria dei contesti e delle situazioni: esperienza di un luogo immateriale e non

identificabile.

Analogo discorso possiamo fare per la mancanza del finale, il quale di solito porta con sé un'impressione rassicurante circa un significato che può retrospettivamente illuminare e rendere in certa misura utile ciò che si è letto poco prima. Tagliare il finale vuol dire per Mallarmé lasciare libero il campo alla più viva incertezza, alla non-risolvibilità degli enigmi e dei sentimenti che il testo poetico dovrebbe aver suscitato. È l'apertura alla deriva dei sensi possibili, e perciò a una fruizione letteraria virtualmente infinita.

È interessante notare che, se è vero che molte esperienze poetiche della modernità e del Novecento (si pensi, in Italia, all'ermetismo) si fondano su un ampio uso della forma breve e del frammento, con la formulazione di Mallarmé appena considerata ci troviamo già in presenza – letteralmente – di un frammento. Esso è infatti, per definizione, la «parte superstite di un'opera letteraria andata perduta» (Devoto-Oli). Qui l'insieme andato perduto è qualcosa che appartiene, forse, alla primissima gestazione poetica: quella che potremmo definire l'idea originaria. Ma interviene, per l'appunto, la soppressione volontaria, l'amputazione del testo, la poetica dell'ellissi. La quale genera – notiamo – non solo un disorientamento del lettore (è una delle chiavi della ben nota oscurità mallarmeana); non solo la mancanza di un luogo di sintesi del senso (quel finale, che in molti componimenti tradizionali, come nelle *Fables* di La Fontaine, comporta addirittura una morale esplicita). Accanto a tutto ciò, si produce infatti nel lettore una sorta di nostalgia per un tutto andato perduto, per una condizione anteriore che coincide con un'unità oramai irrecuperabile<sup>3</sup>.

Il disagio che ne consegue è una delle cifre più diffuse nella poesia moderna. E ad esso si lega – vorremmo notare – un sentimento decisamente ambiguo. Lo spaesamento che deriva dalla perdita dell'interezza originaria procura infatti anche una piacevole intuizione di libertà: la possibile erranza attraverso innumerevoli percorsi ermeneutici.

Un'altra forma di ellissi praticata da Mallarmé è la soppressione del titolo, che interviene soprattutto nei sonetti della maturità. La motivazione è analoga a quella che abbiamo appena visto: il titolo, infatti, fornirebbe al lettore un'indicazione troppo chiara e perentoria circa l'interpretazione da

---

<sup>3</sup> Scrive Mariantonia Liborio (in Losito 2000, 14): «Il frammento romantico ma anche nietzscheano conta ancora sulla possibilità remota dell'Uno. [...] Il frammento moderno nasce dal 'disastro' definitivo, che è la rinuncia all'illusione dell'Unità: dell'Io, del Mondo, della Conoscenza».

attribuire al poema, e dunque parlerebbe «trop haut» (*Le Mystère dans les Lettres*, in Mallarmé 2003, 234). Jacques Derrida ha parlato in proposito di una «déchollation du texte»<sup>4</sup>. La poesia è comparabile a una statua acefala, e anche in questo esercita – paradossalmente – un fascino singolare, come se la sua condizione essenziale fosse marcata eternamente dalla lacuna, da una porzione di vuoto (di Nulla) che va a investire, significativamente, il volto: luogo emblematico dell'identità<sup>5</sup>.

Il concetto centrale attorno a cui ruota tutto il discorso di Mallarmé, a ben vedere, è quello secondo cui il processo di significazione poetica, ovvero la capacità della poesia di generare immagini, emozioni o pensieri, si affida ugualmente a ciò che la parola dice (o suggerisce), come a ciò che essa non dice. È noto, in questo senso, il valore da lui attribuito ai bianchi tipografici, sia quelli posti alla fine di ogni verso, sia quelli che separano le strofe. Il bianco, che sta alla parola scritta come il silenzio sta all'emissione di voce, è il luogo simbolico di una risonanza, ovvero di una produzione di significato, che trae origine dalla parola, ma arriva a compimento in quel breve spazio, o intervallo, in cui la parola tace.

L'armature intellectuelle du poème se dissimule et tient – a lieu – dans l'espace qui isole les strophes et parmi le blanc du papier, significatif silence qu'il n'est pas moins beau de composer, que le vers (Mallarmé 2003, 659).

L'idea che il poeta debba comporre, accanto al verso, la pausa enunciativa che gli fa seguito (un silenzio che, non a caso, è definito «significatif»), porta ancora una volta l'attenzione su ciò che non è scritto, ovvero sulla parte mancante. E pare quasi superfluo notare quanto quel bianco, fatto di parole mancanti, si arricchisca ancor più di implicazioni nel caso in cui sia il prodotto involontario di un'opera incompiuta, rimasta cioè allo stato – anche in questo caso – di frammenti. Le opere incompiute di Mallarmé sono state oggetto di un mio studio di alcuni anni fa, e già in quel caso mi era parso chiaro che «il bianco improvviso sul foglio, oppure l'incompletezza di una nota, diventano invito urgente a immaginare» (Bevilacqua 2001, 15).

---

<sup>4</sup> Derrida 1972, 220-221.

<sup>5</sup> Considerazioni analoghe potrebbero essere svolte riguardo alla grande novità che consiste nella soppressione della punteggiatura, sempre nelle poesie della maturità. La sintassi, nella sua complessa trama fatta di anticipazioni, frasi incidentali e nominali, riceve dall'assenza di punteggiatura un'ulteriore spinta verso quella ambiguità o incertezza semantica che per Mallarmé è un fatto imprescindibile della poesia.

Con tali premesse, appare scontato – storicamente – il passo che conduce verso sviluppi che privilegiano nettamente il silenzio e l'uso dei «blancs», rispetto a una parola poetica che si fa sempre più densa, rarefatta, nonché diminuita dal punto di vista dello svolgimento testuale. Osserva Montandon: «La brevità è diventata, nell'Ottocento, una delle caratteristiche della modernità, al punto che si può parlare di brevità come forma caratteristica di una certa poesia dopo Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé» (Montandon 2001, 166).

È infatti pur vero che il rapporto fra poesia e forma breve affonda le radici in un lontano passato. Nell'antichità classica sono documentate forme poetiche fisse di carattere breve o brevissimo: di uno o due versi. E anche se non possediamo una vera riflessione poetica sulla brevità, comprendiamo che alcuni vantaggi della forma breve erano dati per acquisiti. Dall'epigramma al limerik, all'haiku giapponese, viene da pensare che quasi ogni epoca e cultura abbiano conosciuto l'assioma secondo cui la *brevità è poetica*. Poetica nel senso mallarmeano di portatrice di suggestioni, di evocazioni.

L'ipotesi di senso che il lettore costruisce dinnanzi a una poesia breve o brevissima, che sconfinata nella massima o nell'aforisma, come accade in due autori pur così diversi come René Char e Henri Michaux, è una congettura interpretativa che ha una straordinaria analogia con la situazione di colui che interroga un oracolo. C'è l'intuizione, o forse soltanto la speranza, che dietro a quei termini enigmatici si racchiuda una verità. E il mistero (in certa misura solenne) di quelle parole sembra garantito in massima parte proprio dal fatto che esse sono troppo poche.

Insomma, l'enunciato laconico, la forma lapidaria, la sentenza, ricercate dai poeti novecenteschi in modo assiduo, anche grazie al ricorso frequente alla prosa, sono tutte tracce di una poesia che confonde volutamente il suo ruolo con la moralistica o con la filosofia (e potremmo verificare, come dimostra il caso di Nietzsche, che può avvenire anche il contrario: quando la filosofia si volge al frammento e a un largo impiego del linguaggio metaforico).

Il livello di attenzione e partecipazione richieste al lettore pare allora altissimo: un chinarsi insistito sul foglio a cui pare alludere – per venire a un esempio – questo frammento di Char:

Le poète recommande: «Penchez-vous, penchez-vous davantage.» Il ne sort pas toujours indemne de sa page, mais comme le pauvre, il sait tirer parti de



l'éternité d'une olive<sup>6</sup>.

Molto diverso è il caso di Michaux, il quale sceglie per una sua raccolta di frammenti un titolo decisamente provocatorio: *Tranches de savoir*. Qui infatti il «sapere» che si viene a produrre non coincide tanto con una possibile (e faticosa) intuizione di verità, quanto con una ferita. Ogni scrittura è infatti lacerazione, sia nel senso dello smontaggio e ibridazione dei generi letterari (o registri stilistici), sia nel senso della piaga che il frammento rivela nell'autore, e poi nel lettore:

Qui laisse une trace, laisse une plaie<sup>7</sup>.

In Michaux la verità stessa, d'altra parte, non può esistere. Perché il vero corrisponde al falso. Enunciato paradossale che nasconde al tempo stesso una verità pseudo-filosofica e il suo esatto opposto: una banale presa in giro, uno scherzo:

Même si c'est vrai, c'est faux<sup>8</sup>.

Altri nomi sarebbero qui da fare: Francis Ponge, Philippe Jaccottet, Yves Bonnefoy. La scrittura breve ha proliferato nella poesia francese del Novecento, insieme all'uso della prosa, attraverso una vastissima gamma di opzioni, di misure e di impieghi.

Per concludere questo piccolo contributo. La forma breve, in poesia, è forse una sorta di ibrido, o uno strumento (stilistico) estremamente versatile. Strumento grazie al quale molti effetti tipici del linguaggio poetico possono essere messi temporaneamente da parte per lasciare spazio al dominio incontrastato dell'ellissi: enunciazione che si nutre di una sottrazione che rischia quasi di divorarla.

Scriva ancora Montandon: «Ci si può interrogare su questa infatuazione per le forme brevi, e più in particolare su quella dei nostri contemporanei per il discontinuo, la varietà, il marginale, il quasi niente, quei getti d'emozione, quei telegrammi dell'anima, quegli abbozzi di sogno». Questo perché il frammento – che sia davvero tale o soltanto simulato, artefatto – risulta comunque dispensatore di poesia. Il frammento è di per sé poetico,

---

<sup>6</sup> Char 1967, 78.

<sup>7</sup> Michaux 2001, II, 465.

<sup>8</sup> Ivi, 462.

nella misura in cui mette in moto meccanismi immaginativi e compensativi rispetto al non-detto. E quasi tutti i maggiori poeti francesi del secolo scorso non hanno saputo resistere a questa tentazione, a questo richiamo possente e sottile come la voce di una sirena: la poesia del frammento.

*Luca Bevilacqua*

bevilacqua@lettere.uniroma2.it

lucabevi@yahoo.it

---

### Bibliografia

Bevilacqua 2001

Bevilacqua Luca, *Parole mancanti. L'incompiuto nell'opera di Mallarmé*, Pisa, ETS.

Losito 2000

Losito Rosa Maria (a cura di), *Del frammento*, Napoli, Istituto Universitario Orientale.

Mallarmé 1998

Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. par B. Marchal, Paris, Gallimard («Bibl. de la Pléiade»), t. I.

Mallarmé 2003

Mallarmé Stéphane, *Œuvres complètes*, éd. par B. Marchal, Paris, Gallimard («Bibl. de la Pléiade»), t. II.

Montandon 2001

Montandon Alain, *Le forme brevi*, trad. it. Roma, Armando.

Omacini&Este Bellini 2004

Omacini Lucia, Este Bellini Laura (éd. par), *Théorie et pratique du fragment*, Actes du colloque international (Venise 28-30 novembre 2002), Genève, Slatkine.

Poe 1971

Poe Edgar Allan, *Opere scelte*, a cura di G. Manganelli, Milano, Mondadori («I Meridiani»).

Scotto 2012

Scotto Fabio, *La voce spezzata. Il frammento poetico nella modernità francese*, Roma, Donzelli.

Suhamy 1981

Suhamy Henri, *Les figures de style*, Paris, PUF.

*Il russo: la guerra degli alfabeti nei micro testi*

Mario Caramitti

**Abstract**

Una lingua, come il russo, che veicola i propri suoni attraverso un alfabeto non latino si pone da secoli in rapporto dialettico con questo relativamente ai neologismi, ai nomi propri, ai toponimi, agli pseudonimi, alle sigle, ai marchionimi e ai nomi di prodotti, che costituiscono altrettanti microtesti la cui realizzazione può alternativamente essere prevista nell'alfabeto cirillico o in quello latino. Tali microtesti si connotano come isole allografe ad elevata intensità comunicativa e dal forte potenziale straniante. Altamente caratteristico nella Russia postsovietica è il loro utilizzo per la trasmissione di messaggi di prestigio socioeconomico, esotismo, innovazione, come pure per focalizzare la comunicazione sulle generazioni più giovani. Sempre più frequentemente i microtesti in alfabeto latino incentivano l'attivazione di meccanismi ludici polesimici che ibridano graficamente e semanticamente gli alfabeti latino e cirillico.

**Parole chiave:** lingua russa, alfabeto cirillico, alfabeto latino, Russia postsovietica, marchionimi

Russian language, though constantly adopting Cyrillic alphabet, has been for centuries making use of Latin alphabet for introducing neologisms, names of persons, toponomastics, pseudonyms, acronyms, toponyms, company and product names, all of them constituting microtexts potentially written in both Cyrillic or Latin alphabet. These microtexts may sharply contrast with Cyrillic linguistic mainstream and do often express rather peculiar communication tasks. In Post-Soviet Russia Latin microtexts are often used to underline socio-economic differences, exotic contexts, innovation purposes, or to specifically address younger individuals. Latin alphabet may additionally activate playful polysemy through graphic and semantic contamination of Latin and Cyrillic alphabets.

**Keywords:** Russian language, Cyrillic alphabet, Latin alphabet, Post-Soviet Russia

Fin da quando, nel X secolo, un alfabeto "cirillico" basato in misura prevalente su quello greco corsivo ha sostituito il primo sistema di scrittura ideato da Cirillo per l'evangelizzazione degli slavi, l'alfabeto glagolitico, altamente simbolico e di ascendenze mediorientali di oscura tracciabilità, la scrittura in terra slava (e poi slavo orientale, e poi più specificamente russa)

è stata un terreno di scontro tra opzioni culturali contrastanti.

Non è passato secolo senza semplificazioni, sostituzioni di lettere, loro adeguamento ai mutamenti fonetici, fino ai due più radicali progetti di riforma, dal ben diverso esito, ma entrambi volti nella stessa direzione: verso il latino e verso l'Occidente. Dapprima l'introduzione da parte di Pietro il grande nel 1708 del cosiddetto "alfabeto civile" (*graždanskij šrift*), che senza discostarsi significativamente dal cirillico anticorusso, disegnava le lettere in modo molto più simile a quelle latine, segnando così una pietra miliare nel grande progetto petrino di occidentalizzazione culturale. Che avrebbe trovato un ben radicale completamento negli anni Venti del Novecento se la malattia e la morte non avessero impedito l'attuazione della riforma linguistica sostenuta da Lenin, che prevedeva il passaggio alla scrittura latina per il russo e per tutte le altre lingue dell'Unione Sovietica.

Tutto questo sullo sfondo di un secolare processo di acquisizione di prestiti linguistici, divenuto a ogni effetto capillare a partire dal Settecento e tale da fare del russo una delle lingue in cui quantitativamente e qualitativamente è più marcato il ruolo dei termini alloglotti ed è maggiormente articolata la loro relazione sinonimica con gli equivalenti autoctoni. Passando per stagioni, come il primo Ottocento, di autentico bilinguismo russo-francese della classe nobiliare, attraverso contrastanti tendenze all'accentuazione o meno dell'adattamento fonologico e morfologico dei prestiti, attraverso strenui dibattiti tra i fautori dell'innovazione esterofila o dell'arcaismo slavizzante nel lessico e nella sintassi.

Il quadro, quindi, su cui si inserisce l'epocale mutamento della rivoluzione d'ottobre era tutt'altro che stabile e omogeneo. Per limitarsi al solo alfabeto, era prassi nella Russia tardoottocentesca scrivere in caratteri latini i neologismi non ancora definitivamente acquisiti, e non di rado si sceglieva il fascinoso alfabeto del francese per le insegne, i nomi di aziende e di prodotti. La contrapposizione ludica dei due alfabeti poteva portare il più sfrenato degli scrittori d'avanguardia, Il'ja Zdanevič, a firmarsi Eganbury<sup>1</sup>. Su questo quadro si innesta però il cinquantennio (1930-1980) di più assoluta, totale cristallizzazione a cui sia stata sottoposta una lingua moderna, con una generale stasi dell'evoluzione linguistica e una

---

<sup>1</sup> Esattamente così si potrebbe leggere il cirillico corsivo del suo cognome se lo immaginassimo scritto in caratteri latini.

paradossale prevalenza dello scritto sul parlato nelle dinamiche della comunicazione assoggettata ai dogmi e ai cliché della propaganda sovietica.

Evidente, allora, che la perestrojka e la dissoluzione dell'Urss vengano a scoperciare un impressionante vaso di Pandora linguistico, che in pochi anni reintegra lacune di referenza con valanghe di prestiti di necessità nei settori dell'economia, della politica, delle moderne tecnologie, accompagnati da altrettanti o forse ancora più numerosi prestiti di lusso per i quali, nella stagione dell'inglese globale, le porte erano non aperte ma spalancate.

Come potete immaginare si volessero veder scritti i nomi dei prodotti alimentari, della moda e del lusso che per cinquant'anni avevano aleggiato come fantasmi nei negozi vuoti? È naturale, esattamente con gli stessi segni con cui erano scritti nelle lingue della loro origine fisica, tutte dotate, nella Russia dei primi anni Novanta, di un prestigio culturale senza precedenti. Sopra tutti, ovviamente, i marchi, feticci immodificabili per eccellenza.

I primi anni postsovietici sono un periodo di rottura culturale e linguistica senza precedenti, e vanno letti anche attraverso gli occhi di quella buona metà della popolazione che non conosceva l'alfabeto latino e si è trovata, dalla sera alla mattina, circondata da scritte indecifrabili, messaggi palesemente rivolti ad altri, in un orizzonte urbano irriconoscibile.

E se l'universo sovietico, chiuso a compartimenti stagni, applicava con successo un sistema di trascrizione che garantiva, con discreta approssimazione, la pronuncia coerente dei rari prestiti e dei nomi propri di qualsiasi lingua, è evidente che la monodirezionalità fuori > dentro, del tutto inadeguata alle nuove esigenze di interazione, vacilla immediatamente, dando spazio a una larga presenza di termini non mediati scritti in caratteri latini (la cui pronuncia non è più ovvia né naturalmente corretta).

Non legato ai mutamenti sociopolitici, ma interamente coincidente nei tempi con questi, è l'effetto dell'introduzione dei nuovi linguaggi informatici, che per ovvie contingenze non sono fruibili se non in latino. Così i nomi dei siti, i nickname e, per almeno un decennio, anche tutti i messaggi di posta elettronica sono necessariamente scritti in caratteri latini e una larga fascia della popolazione acquisisce giocoforza una familiarità (del tutto priva di norma e sistematicità – si traslittera a casaccio) con l'alfabeto della lingua inglese. Era caratteristico di questi anni, durante i quali la

frammentazione dei primi sistemi di codificazione del cirillico generava continue incompatibilità, ricevere al posto del messaggio di un amico una pagina di geroglifici incomprensibili, abracadabra dai meandri della rete.

Identico passaggio obbligato attraverso la scrittura in latino lo imporrà un decennio dopo la nuova tecnologia degli SMS, che solo negli ultimi anni iniziano a potersi scrivere agevolmente in cirillico.

I parlanti, spesso nella nuova più o meno gradita dimensione di utenti, si trovano quindi da vent'anni di fronte a tutta una serie di opzioni di selezione precedentemente impensabili. Commutare dall'alfabeto cirillico a quello latino e viceversa è, è vero, possibile con una semplice combinazione di tasti, ma comporta meccanismi mentali di recezione e strategie di comunicazione anche molto complessi.

In primo luogo le parole iniziano a essere distinte in base al prestigio. È impressionante vedere come nei nomi dei ristoranti di Mosca si passi da un 80% di latino per un conto sopra i 100 euro a persona a un 80% di cirillico per i ristoranti più economici. Inconcepibile per i grandi marchi stranieri che costellano le vetrine delle boutique e i nuovi centri commerciali discostarsi dalle forme in cui primigeniamente si sono congiunti brand e logo. Sempre in latino sono i nomi della maggioranza delle riviste patinate e dei club della frenetica vita notturna, di tutte, fino all'ultima, le automobili e le moto, anche di quelle delle poche aziende russe non completamente schiacciate dalla concorrenza. Nelle città in radicale, vorticoso trasformazione si deve ricorrere di continuo a essenziali atti di nomina toponomastica, battezzando nuovi centri commerciali, complessi residenziali e soprattutto quei *kottedžnye posëlki* extraurbani, mini paesini di ville più o meno prestigiose progettati ex novo, recintati e quasi extraterritorializzati rispetto al marasma circostante, che in mancanza di un referente diretto saremmo obbligati in italiano a chiamare maldestramente "comprensori": bene, se tutta questa nuova toponomastica è di norma in cirillico, non mancano i nomi, naturalmente di nuovo nella fascia d'élite, che alle lettere latine non possono rinunciare: Monteville, Millennium Park, Madison Park, per limitarsi ai "comprensori" del leader dell'edilizia d'élite, l'azienda Villaggio Estate. Lusingati del tributo all'italiano, che in Russia gode oggi di un prestigio senza pari, cogliamo un virtuosistico calembour che, in ossequio all'insofferenza del russo per le geminate, può disinvoltamente sommare "villaggio" all'"agio" garantito dagli acquirenti. Curiosamente, l'inglese che sancisce il rigore della vocazione immobiliare

evoca, in italiano, i diletti di una potenzialmente infinita bella stagione.

Accanto ai marchi stranieri in latino fioriscono, soprattutto nel settore della moda, pittoreschi marchi alfabeticamente “italiani” nati e cresciuti nella cintura industriale moscovita. La fioritura è di norma effimera, ma non sempre: l’azienda di abbigliamento Bosco di ciliegi, che pure aveva un partner di Reggio Emilia e uno stravagante imprinting letterario (è una rivisitazione lessicalmente purista ma sfrondata alla russa dell’articolo del *Giardino dei ciliegi* cechoviano), è oggi proprietaria di una rete di cento negozi, sponsor delle nazionali olimpiche russe e azionista di maggioranza del centro commerciale della piazza Rossa, il GYM<sup>2</sup>. E così, in un panorama desolante di produzione industriale interamente sopraffatto dalle importazioni, anche di prodotti alimentari e di beni di prima necessità, sopravvivere, per un’azienda, russa, implica quasi sempre un rebranding che passa d’autorità attraverso l’alfabeto latino. Esempio come la Siberia, luogo effettivamente mitico per l’immaginario occidentale, si presti alla perfezione allo scopo e si sia trasformata in tutta una serie di marchi russi in lettere latine, come ad esempio la linea di prodotti cosmetici naturali “Natura siberica”.

L’evocazione dell’altro, dell’esotico ormai per molti raggiungibile, è certo un’altra delle funzioni dei microtesti in alfabeto latino. Microtesti che possono essere insegne o manifesti pubblicitari, ma anche autentiche isole visuali all’interno dei testi cirillici, costituite dalle parole che proprio perché dotate di uno speciale status semantico non possono essere scritte che in latino. Sono in molti casi le parole simbolo dell’epoca contemporanea: ‘e-mail’ in primis, e poi, ad esempio, ‘project’, che nella Russia putiniana, patria di ogni mistificazione, è un vero apriti-sesamo, e naturalmente ‘sex’. A questi, è ovvio, vanno aggiunte per motivi eminentemente pratici tutte le abbreviazioni dell’universo tecnologico: ‘CD’, ‘DVD’, ‘SMS’, ‘Wi-fi’, alle quali a livello universale non si cercano equivalenti.

Evocare l’inconsueto sarà certo molto più facile per l’insegna di un ristorante italiano o francese che per uno giapponese o cinese: l’alfabeto latino viene qui a porsi come segnale di contiguità, se non di vicinanza, e proprio attraverso tutta una serie di strategie di giustapposizione e di reversibilità fruitiva passa spesso la comunicazione. È infatti sempre più frequente, al di là dei marchi di eccellenza assoluta e di quelli palesemente

---

<sup>2</sup> GUM.



contraffatti, porre accanto al nome in latino anche quello cirillico, creando una specularità diretta nello spazio o una disposizione differenziata secondo priorità. Ugualmente sulla copertina dei libri tradotti sia il nome dell'autore che il titolo posso rispecchiarsi nel loro originale, con effetti a volte davvero sorprendenti. Il latino può divenire uno scomposto anagramma di lettere a metà altezza, come per Frédéric Beigbeder (2007)<sup>3</sup>, o trasformarsi in un'indistinta cascata di segni come per Henning Mankell (2005 e 2006) o più spesso tende semplicemente a uscire dai confini, aprire la porta verso una realtà altra, non senza evocare nuove significazioni, come per la Nothomb (2006 o 2011), che in tutti i volumi della prestigiosa serie "the best of Иностранка" finisce per iniziare sempre con 'nu'.

Naturalmente nella selezione dell'uno piuttosto che dell'altro alfabeto si assiste a una radicale differenziazione delle strategie comunicative. Più il messaggio è diretto a un pubblico ampio e indifferenziato, più è probabile che sarà formulato attraverso il cirillico. Sono in cirillico i nomi sulle confezioni delle medicine, i titoli di tutti i film, i nomi degli attori russi e stranieri (ma mai dei cantanti stranieri, e sovente neppure di quelli russi, soprattutto se si tratta di gruppi musicali, che rientrano nella categoria dei mini-brand). Sono in cirillico i nomi della maggioranza dei centri commerciali e dei grandi magazzini monomarca (salvo la pioniera IKEA), e sono sempre più spesso in cirillico i nomi dei prodotti, anche alimentari, delle multinazionali e della grande distribuzione internazionale, insomma di tutto quanto richieda un investimento così alto da necessitare la fruizione indifferenziata da parte del pubblico.

Chi però si ritaglia nella comunicazione un target specifico e limitato, come per esempio i giovani, non si lascia sfuggire la capacità evocativa delle lettere latine, e nei messaggi pubblicitari la innesta in ludica sovrapposizione sul cirillico. La birra Tuborg, ad esempio, ingloba nel termine russo вечеринка, "festa in casa di amici", la sua canonica simbologia del 'green', evocando una вечерgreenка in cui la diversa grafia delle lettere esplicita e intensifica il calembour.

Un'altra delle strategie che può porsi l'uso dei caratteri latini è l'inciampo, il disturbo, lo straniamento della percezione, di norma

---

<sup>3</sup> Ad esempio sulla copertina di *Romantičeskij egoist*, dove il titolo quasi scompare sotto la travalicante esuberanza grafica del doppio nome dell'autore.

perseguito attraverso l'interpolazione di una singola lettera latina in un nome o in una frase in cirillico. L'effetto nella fruizione può essere molto differenziato: quasi irrilevante per chi abbia istintiva dimestichezza con entrambi gli alfabeti, di intoppo invece, con conseguente "esazione" di un più prolungato tempo di recezione per tutti i parlanti meno acculturati. Anche qui però l'alfabeto latino non cessa di evocare una specifica serie di campi semantici: in primo luogo quello del benessere e dell'arricchimento, se la lettera più comunemente interpolata è la 'S', non di rado apertamente esplicitata nel simbolo del dollaro (la cantante Максим o il gruppo antiproibizionista Легальный бизне\$\$<sup>4</sup>). L'altro campo semantico istintivamente evocato dall'alfabeto latino è quello dell'infrazione, della violazione: da qui la popolarità esclusiva della lettera più tagliente, più sferzante, la Z (non di Zorro, mai giunto al pubblico sovietico, ma esattamente con quell'effetto): ecco altre due cantanti Земфира e Глюк'oЗа<sup>5</sup>, o i titoli di due libri che incarnano esemplarmente la natura spietata dell'universo del glamour *Замуж за миллионера, или Брак высшего сорта*<sup>6</sup> (Come sposare un milionario, ovvero Un matrimonio d'eccellenza), manuale per cacciatrici di ricconi dal portafoglio pesante o *Про людей и Звездёй*<sup>7</sup> (Di uomini e stelle), molto più pacata allusione al mondo dello show-business che si descrive, non ci fosse la Z latina a esplicitare la citazione del crudelissimo film *Про людей и зверей* (Di uomini e belve).

Ci stiamo addentrando nel terreno di maggiore intensità ed espressività innescato dalla coabitazione dei due alfabeti: quello della creatività verbale e della polisemia. Avere a disposizione un'intera nuova gamma di segni, corredati o meno dai significati che veicolano in inglese o in altre lingue occidentali (o indirettamente e casualmente in russo) è uno straordinario strumento nella mani di creativi di ogni ordine e grado. Il palazzo di lusso

<sup>4</sup> Traslitterabili in "Maskim" e "Legal'nyj bizne\$\$".

<sup>5</sup> Quest'ultima, che ha goduto fino al quinto singolo di uno status di *project* virtuale a 360 gradi (se ne conosceva solo l'immagine di biondina punk dagli scarponcini neri dei videoclip di animazione), assomma nello pseudonimo il più selvaggio concentrato di polisemia alfabetica: letto tutto di filato (*gljokoza*) vale 'glucosio', femminile in russo, che è diviso dall'apostrofo (segno assente in cirillico) e dalla 'o' (a volte è scritta anche in maiuscolo) in *gljuk* (allucinazione) e *Za* (a favore di), mentre le quattro lettere finali sono un'italianissima "cosa", con piena consapevolezza degli artefici del progetto se l'album d'esordio del 2003 si intitola *Глюк'oЗа nostra*; inutile dire che la 'o' /sparticque può valere anche ©.

<sup>6</sup> Robski&Sobčak 2007.

<sup>7</sup> Majorova 2007.

costruito di recente a Mosca sulla centralissima via Mjasnickaja (più o meno “dei macellai”) è ufficialmente denominato Meating house (con un triplice gioco di parole che trae fuochi d’artificio dal più barbaro inglese internazionale). Il ristorante italiano Vapiano sarà pure uno dei tanti refusi di questa abborracciata babele, ma nessuno ci impedisce di leggere antifrasticamente in russo un invito al consumo delle costosissime bevande alcoliche, del tipo “Esci ubriaco”. Per i cantanti è quasi un punto d’onore scegliere nomi d’arte molteplici contaminati e polisemici: prendiamo il gruppo UMA2РMAH<sup>8</sup>, dove solo l’ultima lettera è esplicitamente cirillica, o, accanto e mai oltre al coagulo semico della già citata ГЛЮК’о’За, i famosissimi Иванушки<sup>9</sup> International o i Виа Гра, che senza uscire dal cirillico attivano un’intera catena di associazioni semantiche proiettate sulle lettere latine<sup>10</sup>. Per gli scrittori poi il ricorso ludico all’alfabeto latino diventa una delle componenti essenziali del paratesto, tanto per anticipare, veicolare o mistificare i contenuti, quanto per agganciare con trucchi e giochetti a volte sfacciati l’attenzione del lettore. Uno degli specialisti in materia è certamente Viktor Pelevin (1999), che non limita l’interazione con la grafia e la semantica alloglotta alle sole copertine (epocale quella del libro russo per eccellenza degli anni Novanta *Generation П*<sup>11</sup> – che in italiano non fuori tema diventa *Babylon*) ma innesca a più livelli nel testo attriti e ibridazioni con l’inglese. Tutto un programma, a partire dallo

<sup>8</sup> Ovviamente è un tributo a Uma Turman.

<sup>9</sup> “Ivanuški”.

<sup>10</sup> Non solo, allora, si rimanda al veicolo principe dell’erotismo senile, ma si attivano potenzialmente lessemi di un ventaglio di lingue, dal nostro ‘via’, magari ‘agra’ al ‘gras’ francese, sempre in nesso in Russia con il qui assonante ‘fois’: ben al di là, insomma, di quanto possano aver previsto i comunicativi di turno. Analogamente i Банд’Эрос (Band’eros), grazie al solo apostrofo non cirillico, testimoniano la loro dedizione tanto ai temi dell’eros che ad Antonio Banderas.

<sup>11</sup> Il Che con il marchio Nike sul basco divideva due campi blu e rossi di loghi Pepsi e Coca-Cola inversamente corrispondenti alle volute rossa e blu di un simbolo yin/yang posto lungo la linea di demarcazione. Il π greco (e cirillico) vuole essere l’emblema della prima generazione adulta postsovietica declinato secondo le iniziali della Pepsi, di Pelevin e della più apocalittica e tabuizzata notazione di pessimismo in lingua russa: *pizdec*. Restando alle copertine, Pelevin rincara massimamente la dose d’ibridazione nel 2006, quando pubblica *Empire “V”*. *Povest’ o nastojščem sverchčeloveke*. Dove il cirillico vale “Storia dell’autentico superuomo”, e il latino, perfettamente comprensibile ai russi attraverso il radicato prestito francese ампир (per lo stile impero), è facilmente ricomponibile in ‘vampire’ (russo вампир) ma isola anche la cifra V latina, a tutti gli effetti focale nel testo (dalle cinque regole dell’amore al “Quinto impero” delle grandi corporazioni mondiali).

pseudonimo, sono invece i titoli di Оксана Робски<sup>12</sup>, la regina dei romanzi rosa: ОК estrapolato graficamente dal nome in cirillico, il cognome privato della desinenza aggettivale a evocare qualche polacco giramondo senza annullare l'aura semantica della timidezza (робкий, al maschile). Qualche titolo: *Casual*<sup>13</sup>, *Про любовь/он*<sup>14</sup>, variazione, s'intende, della parola *любовь*, 'amore'. Irresistibile, per l'appunto, è la coincidenza della desinenza più tipica (-ов) dei cognomi russi nella storica grafia francese (-off) con il reciso, popolarissimo inglese 'off': tra i tanti a combinarli lo scrittore Илья СторOFF<sup>15</sup> nel suo pseudonimo. E per chiosare l'intero processo culturale possiamo convenire, sposando la sottile ironia del grande poeta Lev Rubinštejn, che quella a cui si assiste nella Russia postsovietica è una travalicante money-фест<sup>16</sup>. Con buona pace di Karl Marx.

Una delle questioni essenziali che abbiamo sotteso dissimulando sino a questo punto è, certamente: latino o inglese? L'alfabeto latino ha una qualche funzione oltre a quella di veicolare la lingua inderogabile della cultura globale? Sì, senza esitare. Per prima cosa la sorprendente sintonia fonologica tra la lingua russa e quella latina permette l'attivazione di consonanze e associazioni logico-fonologiche del tutto estranee all'inglese; in secondo luogo anche altre lingue, in particolare l'italiano e il francese, trapelano di sotto la veste straniante delle lettere; ma, fattore determinante, l'alfabeto latino è e sempre più sarà strumento per la creazione di significati completamente nuovi e autonomi, a tutti gli effetti parte della comunicazione in lingua russa.

L'ultima notazione riguarda l'incidenza di elementi alloglotti irriducibili a modelli coerenti con la morfologia russa sul secolare ma inesorabile processo di accentuazione dell'analitismo in una tra le più sintetiche delle lingue indoeuropee moderne. L'effetto è innegabile, non è proprio istintivo declinare DVD o Play-station. Eppure, ai livelli più bassi e più alti, nello scritto-parlato della rete e nella prosa di scrittori raffinati come Michail Shishkin, si inizia a lasciar trapelare l'anima della lingua oltre ogni tabù ortografico, e non è raro vedere declinato l'indeclinabile, con o senza il

---

<sup>12</sup> Oksana Robski.

<sup>13</sup> Robski 2005.

<sup>14</sup> "Dell'amore off/on" 2007.

<sup>15</sup> Il'ja Stogoff: ovvio il rimando all'indimenticabile Michel Stogoff di Jules Verne.

<sup>16</sup> Money-fest.

---

supporto isolante dell'apostrofo: "Sans crinolines, идущие на замену sans-culottes'ам."<sup>17</sup>.

*Mario Caramitti*

caramitti@lettere.uniroma2.it  
mariocaramitti@gmail.com

---

<sup>17</sup> Šiškin 2006, 347. Che nell'occasione cita un classico del pensiero russo dell'Ottocento, Aleksandr Herzen (*Byloe i dumy*, parte quarta, Mosca, GICHL, 1958, parti 4-5, 431) rinsaldando un legame ideale con la libertà d'approccio nei confronti dell'alterità linguistico-ortografica che aveva contraddistinto gli intellettuali più innovatori della Russia prerivoluzionaria.

**Bibliografia**

Beigbeder 2007

Beigbeder Frédéric, *Romantičeskij egoist*, Moskva, Inostranka.

Herzen 1958

Herzen Aleksandr, *Byloe i dumy*, Moskva, GICHL, parti 4-5.

Krongauz 2009

Krongauz Maksim, *Russkij jazyk na grani nervogo sryva*, Moskva, Znak.

Lasorsa Siedina&Benigni 2002

Lasorsa Siedina Claudia, Benigni Valentina, *Il russo in movimento. Un'indagine sociolinguistica*, Roma, Bulzoni.

Majorova 2007

Majorova Irina, *Pro ljudej i zvezdej*, Romsen Press, Moskva.

Mankell 2005

Mankell Henning, *Na šag szadi*, Moskva, Inostranka.

Mankell 2006

Mankell Henning, *Čelovek, kotoryj ulybalsja*, Moskva, Inostranka.

Nothomb 2006

Nothomb Amélie, *Biografija goloda. Ljubovnyj sabotadž*, Moskva, Inostranka.

Nothomb 2011

Nothomb Amélie, *Gigiena ubijcy*, Moskva, Inostranka.

Pelevin 1999,

Pelevin Viktor, *Generation P*, Moskva, Vagrius.

Pelevin 2006

Pelevin Viktor, *Empire "V". Povest' o nastojaščem sverchčeloveke*, Moskva, Eksmo.

Robski 2005

Robski Oksana, *Casual*, Moskva, R-Pljus.

Robski 2007

Robski Oksana, *Pro ljuboff/on*, Moskva, Rosmen press.

Robski&Sobčak 2007

Robski Oksana, *Sobčak Ksenija, Zamuž za millionera, ili Brak vyššego sorta*, Moskva, Astrel-Ast.

Rubinštejn, 2009

Rubinštejn Lev, *Slučaj iz jazyka*, SPb, Izd. Ivana Limbacha.

Šapošnikov, 2009

Šapošnikov Vladimir, *Russkaja reč' 1990-ch. Sovremennaja Rossija v jazykovom otobraženii*, Moskva, Knižnyj dom "Librokom".

Šiškin 2006

Šiškin Michail, *Vzjatie Izmaila*, Moskva, Vagrius.

*"Il catalogo è questo": Listmania and the basic linguistics of 'list authoring'*

Dermot Heaney

### Abstract

The lexical list is a short text *par excellence*, requiring a minimum of two lexical items, which can be proper names, possibly in abbreviated form, or simple nouns, regularly shorn of determiners. The list is also possibly the most ancient text-type, one that has not only persisted in various social contexts since Sumerian times, but is presently flourishing in numerous writing spaces created by new media, to the extent that the Amazon website has named the phenomenon 'Listmania' and recognises the existence of 'list author's, for whom it provides guidelines and house rules. Lists, however, have attracted very little attention from scholars of contemporary linguistics and the literature on them is mainly found in the disciplines of Bible studies or research into early Mesopotamian languages. After briefly considering, the main varieties of this text-type, its principal functions, and some possible cultural reasons for its durability, the present paper analyses syntactical and word combinations used in online lexical lists on the *Listmania* webpage. In the context of *Listmania*, lists can also be accompanied by short (maximum 200 characters) comments. The analysis also considers how their text producers adapt to these limitations and provides a qualitative analysis of a sample of such 'commented lists' that reveal preferred syntax and word combinations and also evidence the ability of their text producers to imitate other genres in which brevity is a requirement.

**Keywords:** lexical lists, commented lists, grammar and syntax, textual brevity

L'elenco lessicale è un testo breve *par excellence* che richiede almeno due parole, ad esempio nomi propri sotto forma abbreviata o nomi semplici spesso privi di determinativi. E' probabile che sia il genere testuale più antico esistente da resistere all'interno di diversi contesti sin dai Sumeri. Oggi prospera in ambiti redazionali creati dai nuovi media e addirittura il sito della Amazon ha etichettato il fenomeno chiamandolo 'Listmania', creando un'apposita pagina di compilatori con linee guida e tanto di regolamento a cui attenersi. Gli studiosi di linguistica contemporanea hanno mostrato scarso interesse per questo genere di elenchi. Infatti, i maggiori studi sono stati condotti o sulla Bibbia o sulle lingue più antiche dell'area mesopotamica. Da uno sguardo alle varietà principali di elenchi lessicali e le loro funzioni, si passa ad una riflessione sui motivi culturali in termini di durabilità (permanenza?). Segue poi un'analisi morfosintattica degli elenchi di parole e delle loro combinazioni apparsa sulla pagina Web 'Listmania' della Amazon. I singoli elenchi possono essere corredati da un breve commento (massimo 200 parole). Prendendo in esame un campione di elenchi commentati



l’analisi pone in evidenza le strutture morfosintattiche più utilizzate dagli autori per adeguarsi a queste limitazioni e tracciare un’analisi qualitativa. E’ stata inoltre messa in evidenza la sintassi preferita e la combinazione delle parole assieme alla capacità dei compilatori d’imitare altri generi testuali dove la brevità è un prerequisito.

**Parole chiave:** elenco lessicale, elenco commentato, strutture morfosintattiche, brevità testuale

## 1. Introduction

The focus of this analysis is an aspect of an everyday practice of writing: lexical lists. In the English language, the word ‘list’ frequently occurs in a number of everyday collocations for a wide range of contexts, as can be seen from the following list itself: ‘to do list’, ‘shopping list’, ‘wish list’, ‘playlist’, ‘shortlist’, ‘long list’, ‘blacklist’, ‘hit list’; the contexts of their use ranging respectively from domestic and work chores, purchases and desirable commodities, entertainment and the selection of candidates for jobs or prizes, to even more sinister contexts, like the indexing of political undesirables and the choice of victims for assassination. Moreover, to use other common collocations, ‘the list doesn’t stop there’; in fact, ‘the list goes on and on’.

The genre is presumably so widespread because it is very useful and extremely easy to master for just about anyone who is literate; although there is a strong case for suggesting that lists can be just as effectively ‘written’ by incorporating icons, symbols, and abbreviations, depending on contextual factors. Not infrequently, for example, lexical lists are accompanied by small illustrations, photographs or thumbnails, as can be seen in catalogues of products, or even in the play lists for streamed radio programmes, where it is not unusual to find the name of piece of music preceded by small portrait of its composer. Indeed in shortlists for prizes, like an Oscar, for example, the fame of the contenders often means that a purely pictorial list will suffice in the form of a gallery of photographs of famous film stars, a format often used in multi-modal contexts like online newspapers, and one that shows that where words can be dispensed with, even in this lexically and syntactically minimalist genre, they will be. Like other short texts, therefore, lists in multi-modal contexts, frequently incorporate other semiotic systems to convey messages as concisely and as immediately as possible.

### *1.1. The main linguistic features of a list*

Lexical lists are very basic textual genres and can be made up of two or more connected items or names written or printed consecutively. The most rudimentary kind of lexical list is one of people, involving the arrangement of proper names. Telephone directories, which also feature abbreviation, are probably the most widely known and used example of this form. For a list of objects the minimal requirement for each segment is a simple noun, possibly accompanied by pre- and post- modification. A 'to do list', on the other hand, will feature verbs in the imperative mood, with an elided subject, while possible inanimate complements will be conventionally shorn of determiners; if the complement is a person and depending on the context, honorific's, first names or surnames will be used alone or omitted altogether, or present in various combinations. Despite its rudimentary cohesion and spare syntax, therefore, the list affords considerable scope for further shortening within the word combinations that comprise a particular string of items comprising it.

### *1.2. Functions and types: the literary list*

Lists are also a very ancient written genre, possibly the most ancient. Scholars of the written word and language trace their origins back to the Sumerian cuneiform taught in Eduba – or tablet houses – of the Mesopotamian basin (Bazerman&Rogers 2009). They are was also a highly resilient text-type (Veldhuis 1999, 101):

At first sight the Mesopotamian lexical lists are among the most boring types of text that mankind has ever produced. Yet the lexical list is one of the most characteristic features of Mesopotamia literacy. Throughout the three millennia of the history of cuneiform writing the lexical list has been more persistent than any other text-type.

One of the possible reasons for the persistence of this genre to the present day is to be found in its various functions. The genre also has an established literary history, stretching from antiquity to the modern period. Umberto Eco's critical anthology *Vertigine della lista* (2009) pays tribute to its longevity, particularly in the epic, from classical epic poetry and the Bible, through Milton and on to Joyce's Modernist epics *Ulysses* (1922) and *Finnegan's Wake* (1939). However, Eco maintains (2009, 7) that despite its pedigree, few, if any, literary studies have given serious consideration to

what he calls the poetic list and to the kinds of functions and effects, that can be achieved with this text-type.

### **1.3. Functions and types of list: practical lists**

Eco also maintains, however, 'C'è lista e lista', referring to the difference between what he terms poetic lists and practical lists. As he says (2009, 113), resorting to a practical list as an illustration:

La lista pratica può essere esemplificata dalla lista della spesa, dalla lista degli invitati per una festa, dal catalogo di una biblioteca, dall'inventario degli oggetti in un luogo qualsiasi (come un ufficio, un archivio, un museo) dall'elenco dei beni di cui dispone un testamento, da una fattura di merci di cui si esige il pagamento, dal menu di un ristorante, dall'elenco dei luoghi da visitare in una guida turistica, e persino dal vocabolario che registra tutte le voci del lessico di una data lingua.

In Eco's view practical lists have three characteristics (2009, 113):

- they refer to objects that exist in the external world (otherwise it would be a poetic list);
- they are finite, that is, they are limited to what they set out to name;
- they cannot be altered (it would not make sense to add something to which the lists do not refer).

Eco also adds that 'Una lista pratica non è mai incongrua, purché si individui il criterio di assemblaggio' (2009, 116), in other words, such lists conform to contextual pressures. As an example he (2009, 116) refers to Leporello's list of Don Giovanni's achievements in Mozart's opera of the same name, possibly one of the most famous practical lists of all time.

Madamina, il catalogo è questo  
Delle belle che amò il padron mio;  
un catalogo egli è che ho fatto io  
Osservate, leggete con me.  
In Italia seicento e quaranta  
In Almagna duecento e trentuna;  
Cento in Francia, in Turchia novantuna;  
Ma in Ispagna sono già mille e tre.  
V'han fra queste contadine,  
Camerierie, cittadine [...]

Eco (2009, 116) calls Leporello “un contabile preciso e il suo catalogo matematicamente completo”. Moreover, Leporello's practical list not only displays conformity to contextual pressures, but it is also a perfect illustration of the linguistic brevity intrinsic to the genre: in this case, a single copular verbs (‘to be’) prepositional phrases (in Italia, etc.) and noun phrases, composed largely of numbers, linked sporadically by conjunctions. As we will see, Leporello's modern day counterparts use a very similar linguistic repertoire.

#### *1.4. Prescriptive and descriptive lists*

The function of written lists has also been of considerable interest to bible scholars interested in defining the meaning of ‘canon’. The following quote from Thomassen (2010, 3) is a good example:

Etymologically, the word seems to derive from a Sumerian name for a reed plant (gin) that was used in ancient Mesopotamia for measuring purposes; from there it entered into Akkadian and other Semitic languages before it was adopted into Greek.

Bergant (2008, 67) makes more or less the same point:

From the fourth century CE, the word “cannon” has been used to designate the official list of biblical books. Originally meaning “reed”, “canon” came to signify something that acted as a measuring reed or stick, norm or standard.

Although it is by no means their principal concern, such scholars provide important pointers to distinct functions of what Eco calls ‘practical lists’. These differences can be traced back to the etymological root of the word ‘canon’. Thomassen (2010, 9) summarises them as follows:

The word canon has two distinct meanings: ‘rule’ and ‘list’. Both meanings are found in antiquity. The Greek word κανών, which originally signified ‘measuring rod’, acquired in the course of time (like ‘yardstick’ in English) the more abstract meaning of ‘norm’, ‘rule’, ‘pattern’, ‘model’, etc. On the other hand, the word could be also used to denote lists of various kinds: astronomical tables, lists of rulers, grammatical paradigms and so on [...].

Thomassen (2010, 10) then makes further distinctions between these two functions and the relations between them that are relevant to defining the

kinds of lists being analysed in this paper and the possible reasons for their persistence and conspicuousness, particularly in online contexts

[...] the relationship between the two meanings of canon is made by the fact that a list may in itself represent a norm. This is not the case with every kind of list. Telephone directories and dictionaries are examples of lists that are more descriptive than prescriptive. Other lists, however, connote a stronger sense of normativity. A peerage list prescribes a norm for its users in a way that a telephone directory does not [...] Thus lists and norms are two different things, But in so far as some lists have a normative purpose, there is an area where the two categories overlap. Lists that are prescriptive and not merely descriptive fall within that overlapping area.

Thomassen’s closing point about the overlapping functions of lists may also account for the durability and the diffusion of this text-type, which can be attributed to particular cultural conditions. As Thomassen (2010, 10) states, canonising is apparently a “universal feature of literate societies”. The contemporary information society, with its unlimited scope for the production, storage and diffusion of data has possibly brought with it the need to classify and organise continuously the ocean of facts now available at the click of a button. The lists produced by the modern day ‘authors’ examined in this paper are not purely scribal or descriptive: they do more than simply record items that fit a particular category; rather, they overlap with the prescriptive ‘canonical’ function, in that they often express tastes, reflect received critical opinion about the status of a product, and suggest a hierarchy. They are, in short, performing a sorting operation, no matter how modest that might be. Of course this descriptive-prescriptive list writing in the new media of the information era does not produce authoritative lists reiterating an official canon; on the contrary, these texts are declaredly non-authoritative, typical of the open access society, in which it is not so much the creation of information as the sharing, sorting and sifting of it, and reactions to it, that count. The list is also one of the texts commonly used to achieve these functions.

### *1.5. The literature on practical lists*

Practical lists are features of both spoken as well written discourse. A considerable body of work on spoken lists has been built up by conversation analysts, discourse analysts, and cognitive linguists, and by linguists specialising in prosody, intonation and interaction analysis.

Jefferson (1990, 77) defines the typical sequence of a list in conversation as a three-part structure. According to Lerner (1994, 23) “list completion [...] can be oriented to by recipients as possible utterance completion”. Conversation analysts like Selting (2003) have also pointed out the role played by prosody and intonation as interactional resources in list completion, principally as an aid to turn-taking in conversations. In comparison, if we exclude the work of linguists analysing pre-modern texts like the lexical lists from the various periods of the Mesopotamian civilisation, or from the Bible, written lists have attracted comparatively little, if any, attention within the field of text analysis (in the context of English). This is somewhat paradoxical, because a written list can of course be much longer than the typical spoken one: though it can be just as short as well. The reason may be that this genre is perhaps considered too rudimentary, or even simply too boring to merit rewarding scholarly study.

The comments that follow are very tentative and exploratory in the absence of major English language studies by linguists on the phenomenon. The observations are confined to a narrow sample of one kind of list in a particular medium and context, namely non-authoritative, descriptive-prescriptive written lists, with comments, in the new media writing space of the Amazon.co.uk website, and the syntax and word combinations commonly employed by their ‘authors’. The hope is to trace the link between a new medium and textual brevity in this kind of genre, and the techniques and ‘scribal’ competence required to be a proficient ‘list author’ in that context.

## **2. The data**

The data analysed is all taken from the Amazon *Listmania* web pages. Very little linguistic apparatus or indeed content is required to be classed as a list author. The minimum requirement is between 4 and twenty-five names of works, which have already been invented by someone else, i.e., the author, director, composer, depending on the list the author is compiling.

### ***2.1. The list writing process***

In Amazon’s list authoring process, the lists are actually compiled by using a numeric ASIN (Amazon Standard Identification Number) or ISBN

(International Standard Book Number).

A number of reasons spring to mind:

- i. it eliminates human error and faulty memory;
- ii. the title can be matched with the online bookstore's stock. In fact the suggestion is to open another browser to look for the volume and then to cut and paste the ASIN/ISBN;
- iii. this means that taste and supply are instantly and flawlessly matched.

Once a list producer has 'authored' one list, others may be authored, and indeed a whole *'oeuvre'* constructed. Some list authors have published as many as thirteen lists. This suggests the psychological aspects of list writing would be an interesting line of investigation. Moreover, lists grow out of lists: the segment making up one item in a list can become the starting-point or theme for another 'authored list', or for a wish list, and so on and so forth.

### 3. Linguistic analysis

The authoring process may also involve adding personal comments, and this feature affords the linguist more opportunities for analysis. There is an upper limit of 200 characters in the model. Nevertheless, comments are frequently lacking all together, while in others they are minimal and sporadic. The model comments used in the authoring guidelines also put the emphasis on brevity: "a good introduction to astronomy" or "a masterpiece". Both examples are noun phrases; the first pre-modified with determiner and adjective and post modified by a prepositional phrase; the second pre-modified by an indefinite article. Of the three entries comprising one very short authored list, two are uncommented, while the sole comment consists of "Best Victorian romance", which sheds the conventional determiner required for the superlative, an example of ellipsis which anticipates one of the main characteristics of the comments as a whole.

#### 3.1. Linguistic analysis of comments

An example of a fully commented list is provided by the ten-item list *Ten great spaghetti westerns*, from which the following examples are taken:

The quintessential spaghetti western and probably the greatest western ever

made.

The second greatest Western ever made. Absolutely stunning.

One of the bleakest and most stunning endings you will ever see.

A classic revenge Western.

The comments rarely exceed a line in length, and that means they generally do not exceed 75 characters, and can be frequently shorter. In all these examples there is a marked preference for pre-modified and post-modified noun phrases, with verb phrases only occurring in the secondary post-modification role. The predominance of noun phrases is, of course, entirely appropriate to a practical list, whose principal function is to recommend things, or better, products, which are obtainable from the site, as this sample from the same list shows:



9. [Death Rides a Horse \[DVD\]](#)

The list author says:  
"A classic revenge western."

£3.96 Used & New from: £2.46  
★☆☆☆ (1.1 customer reviews)

[Add to Basket](#) [Add to Wish List](#)  
[Create your own Listmania! with this product](#)

Fig 1: example of commented list format with shopping basket and wish list buttons.

Once again, therefore, textual brevity is the result of a combination of the medium, economic factors and contextual pressure. In this, case the requirements of the online catalogue format, in which each item has to occupy a standard space in the interests of easier consultation, impose clear limitations on each 'author'. So list authoring means fitting personal taste and language to space. The important thing is that the list reader is presented immediately with a list that resembles the standard Amazon catalogue, complete with shopping basket and wish list buttons, together with the price of new and second-hand editions of the item in stock.

Two scenarios possibly underlay this generic characteristic: the possible existence of a 'list editor', a member of the Amazon editorial staff whose job it is to select segments of text from possibly longer original comments; the likelihood that the list authors themselves have actually become adept at tailoring their comments so that they will fit on one line and that in so doing they have learned to respect certain generic conventions of the these brief texts. To verify which of these alternatives obtains, the present author, submitted his own list of "Great movies featuring trains", complete with comment. To test whether an editorial process was in place, each comment



took the form of a major declarative sentence without any ellipsis and was roughly half the maximum of maximum of two hundred characters (e.g. “Joseph Conrad himself would have relished the destructive attraction between the two antagonists.”). In the five entries submitted the comments were unaltered, which indicates that textual brevity is by and large self-imposed and the preferred mode for authors of this particular sub-genre.

### **3.2. Typical linguistic features of the commented authored list**

It isn't easy to find lists of equal length with the same number of comments. The message here would seem to be that for numerous authors their list speaks for itself and requires no further comment; alternatively it may simply indicate that they simply prefer to avoid the effort of composition entailed in complete, possibly compound, and perhaps even complex sentences. The linguistic analysis was completed by using data taken from the first four completely commented lists found, totalling a hundred examples.

- List 1: Great teenage girl books
- List 2: 25 films to see before you die
- List 3: Virge's favourite reads
- List 4: My Favourite Sports Books

As will be seen in the following section, the picture that begins to emerge is that the dictates of space and format, but also generic models, are likely to mean that certain language functions are more regularly chosen. In all four samples the following types of language use consistently stood out: noun phrases, simple major sentences, ellipsis.

### **3.3. Noun phrases**

As a whole, noun phrases account for the single most common word combination used by list authors, with pre-modification+noun as the second most frequent specific word combination used. This is hardly surprising, as the pre-modifying adjective+noun is one of the most rudimentary word combinations in the English language. The third most frequent word combination overall is the pre-modification+noun+post-modification pattern (e.g. ‘Complex relations during apartheid’) This is a more ‘sophisticated’ pattern and, as the table shows, its use is limited to

50% of the sampled list authors, while the simpler determiner+pre-modification+noun pattern (e.g. ‘a cracking story’) is spread more evenly over two thirds of the sample.

	List 1	List 2	List 3	List 4	
Freestanding pre-modifiers	2		2	5	9
noun					0
pm + noun	8	7	9	4	28
noun + pm			1	3	4
pm+noun+pm	2	3	11	9	27

Table 1: Types of noun phrases

### 3.4. Sentence types

The most frequent sentence type overall is the major declarative sentence (e.g. “She writes gripping stories”). Again, this is hardly surprising, as it is the standard sentence type, the one most English-speaking people feel conversant with and use comfortably. However, as will be seen from the table devoted to the deployment of linguistic techniques, these simple major sentences also feature a high proportion of ellipsis, (e.g. “Almost dreaded reading this book but felt I ought to”), which, combined with the use of substitution, also indicates a tendency towards brevity. In addition, the table shows that the major sentence also occurs in more dialogic and interactive forms like imperatives (e.g. “Learn a lesson in justice, morality and prejudice”) and interrogatives (e.g. “What would you do if you only had a few months to live?”), which not only reflects the informative-prescriptive function, but also suggests the list authors are more likely to use them because of their inherent brevity.

Minor sentence			1		2	3
Major sentence	Declarative	8	5	11	7	31
Major Sentence	Interrogative	1				1
Major Sentence	Imperative	2	2			4

Table 2: Sentence types

### 3.5. Other linguistic devices

The tendency towards compression is most clearly indicated by the very frequent instances of ellipsis (e.g. "Not just a kid's movie"), by far the most common linguistic device employed across the four sample lists. Ellipsis, together with fronting (e.g. "A strong gothic feel to this story"), principally used for purposes of emphasis, catch phrases (e.g. "not a dry eye in the house"), and prosodic mimicry through punctuation marks (e.g. "Brutal urban cop drama – excellent!") show a marked tendency in the comments to feature interactive, dialogic language, predictable in a type of list that has a prescriptive and hence more interactive nature, but also an indication that when the context is felt to be an interactive one, textual brevity can be expected.

Fronting		1		1	2	4
Ellipsis		9	5	13	6	33
Catch phrases			5	1	3	9

Table 3: Other linguistic devices

### 3.6. Possible generic models

These choices and preferences entail two further questions: 1) in what measure are they a consequence of familiarity with the genre on the part of list writers and list readers themselves? 2) what external models or genres have been borrowed as templates for the list comments? The following examples of short texts, which go some way to answering these questions, are taken from a random selection of review snippets found on the backs of books taken from this author's bookshelf at the time of writing:

- a) "Street-smart and lyrical, impassioned and reflective... a rich and provocative book"  
-*The New York Times*
- b) "Cheever's triumph... A great American novel."  
-*Newsweek*
- c) "One of the most important novels of our time...Read it and be ennobled"  
-*The New York Times*
- d) "A narrative of tremendous skill and power."  
-*Daily Telegraph*.

Review snippets are small segments of text that are literally snipped from full-length reviews originally appearing in other publications and

then pasted on to the back covers of books. As their function is to enhance the appeal of the publication to the prospective reader, they are normally positive; indeed snippet reviews like this may often be the only positive things said about a book in an otherwise negative review. The word combinations, syntax and linguistic devices in the above typical sample of the review snippet sub-genre closely match those used most frequently in the commented lists: two free-standing pre-modifiers combined with fronting (example a); four pre-modified nouns (examples a, b,); two pre- and post-modified nouns (examples c and d) and a major imperative sentence (example c). The similarity in combinations of grammar and lexis selected by professional text producers in the publishing industry and those used by non-professional list writers indicates that the latter are likely to be indulging in mimicry. It is more than likely that list authors are exposed to review snippets because they are often a feature of the items they include on their lists. This would appear to be a further indication of how short text producers can be adept at borrowing from and reworking existing text types to achieve the kind of brevity encouraged or required by the medium.

#### **4. Concluding remarks**

Lists appear to be a remarkably resilient text-type: as the clay tablet was the medium development behind the proliferation of the lexical lists of Mesopotamia, so web pages seem to have encouraged a boom in public, practical descriptive-prescriptive list writing. In the information society and the information era, the most primitive of information text-types has not been left behind. To master the genre (in the context of the Amazon online book store) you need to define your category and respect the contextual pressure.

The minimum linguistic requirement for list authoring is the ability to copy and paste an alphanumerical code. Comment is optional. Those 'masters' of the genre who affix a comment can use up to two-hundred characters, though in practice this will normally be cut down to a little over ten words of the author's own choice. In that case, the accent will be on brevity, characterised by a use of positive declarative sentences (the simplest kind), but also of free-standing pre-modification (single adjective and adjective+adverb combinations), together with pre-modified and post-modified noun phrases, ellipsis and pragmatically appropriate catch

phrases, or other sentence types and syntactical structures typical of interaction and dialogic language. Moreover, prosodic effects and topic fronting for emphasis will be a frequent feature.

There is also the distinct possibility that the writers who compile these lists imitate the repertoire of syntactical and lexical combinations typically used by language professionals in a sub-genre like review snippets, which are normally positive and thus suitable models for the list of recommendations. The results of this analysis would appear to indicate that the non-professional text producers who produce lists are adept at recognising and conforming to a genre that provides a convenient model for the production of brief, positive recommendations. As such, they are a further example of how:

When called upon, we find ourselves familiar with not only the schematic structure of many genres, but also the typical realizations: the typical meanings that get made in each stage of a genre, the typical words and structures that get used to express them (Eggins 2004, 84).

The present, albeit limited, analysis of commented lists, indicates that list 'authors' can use their knowledge of genres to achieve textual brevity through adaptation of predictable realizational patterns. This process, defined by genre theorists as 'habitualization' (Bakhtin 1994; Berger& Luckmann 1966), is also part of a wider human tendency to find the most economical way of achieving an end, a tendency which also underlies the production of texts and which is particularly marked in the production of all shortened forms of writing:

Any action that is repeated frequently becomes cast into a pattern, which can then be reproduced with economy of effort and which, *ipso facto*, is apprehended by its performer as that *pattern*. [...] Habitualization further implies that the action in question may be performed again in the future in the same manner and with the *same economical effort'* (Berger&Luckmann 1966, 70-71).

The underlying reasons for this boom in list authoring is another question. In the chapter *Gli elenchi dei mass media*, Eco (2009, 353-360) makes the following observation:

Il fornire elenchi [...] ha qualcosa a che fare con le caratteristiche della società che ha generato i mass media. Ricordava Marx all'inizio de *Il capitale* che "la ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione

capitalistico appare come una immensa raccolta di merci". Vari sono i luoghi simbolici di questa raccolta [...] E infine ecco finalmente la *Gran Madre di tutte le liste*, infinita per definizione perché in continuo sviluppo, il World Wide Web, che è appunto ragnatela e labirinto, non albero ordinato, e davvero ci offre un catalogo che ci fa sentire facoltosi e onnipotenti.

This comment appears to be highly relevant to the process of list authoring, where lists are compiled almost in the same way that products are chosen (each process is, so to speak a reverse image of the other), and where each descriptive-prescriptive list outlining one author's knowledge, taste, or recommendations, becomes another reader's practical list, shopping list, or wish list.

*Dermot Heaney*

heaney@lettere.uniroma2.it  
heaneydermot0@gmail.com

## References

Bakhtin 1994

Bakhtin Mikhail, "Speech genres", in P. Morris (ed.), *The Bakhtin reader: Selected writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*, London, Edward Arnold.

Bazerman&Rogers 2009

Bazerman Charles, Rogers Paul, "Writing and secular knowledge outside modern European institutions", in C. Bazerman (ed.), *Handbook of research on writing*, New York, Taylor&Francis Group.

Bergant 2008

Bergant Dianne, *Scripture*, St John's Abbey MN, Liturgical Press.

Berger&Luckmann 1966

Berger Peter, Luckman Thomas, *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge*, New York, Doubleday.

Eco 2009

Eco Umberto, *Vertigine della lista*, II ediz., Orio al Serio, Bompiani.

Eggs 2004

Eggs Suzanne, *An introduction to systemic functional grammar*, London/New York, Continuum.

Jefferson 1990

Jefferson, Gail, "List construction as a task and interactional resource", in G. Psathas (ed.), *Interactional Competence*, New York, University Press of America, 63–92.

Lerner 1994

Lerner Gene H., "Responsive list construction: a conversational resource for accomplishing multifaceted social action", *Journal of Language and Social Psychology* 13, 20–33.

Selting 2007

Selting Margaret, "Lists as embedded structures and the prosody of list construction as an interactional resource", *Journal of Pragmatics* 39, 483–

526.

Thomassen 2010

Thomassen Einar, "Some notes on the development of Christian ideas about a canon", in E. Thomassen (ed.), *Canon and canonicity: The formation and use of scripture*. Copenhagen, Museum Tusulanum Press.

Velduis 1999

Velduis Niek, "Continuity and change in the Mesopotamian lexical tradition", in B. Roest, H. Vanstiphout (eds.), *Aspects of genre and type in pre-modern literary cultures*, Groningen, STYX Publications.



## *Scritture brevi in tedesco: forme e usi*

Simona Leonardi

### **Abstract**

Dopo aver sottolineato la frequenza di fenomeni di 'scritture brevi' in tedesco, è stata delineata una tipologia delle possibilità di abbreviazione, sia per le *Abkürzungen*, sia per le *Kurzwörter*. Segue una panoramica sulle possibilità di un quadro diacronico delle 'forme brevi', che prende in esame sia attestazioni di Otto Behaghel (1900) sulla diffusione di forme brevi dallo scritto al parlato, sia alcune specifiche 'forme brevi' attestate sicuramente come *Kurzwörter* fin dall'alto medioevo, vale a dire forme abbreviate e spesso ipocoristiche di antroponomi. Alla luce di tali esempi si è infine posto l'accento sulle possibilità di ampliamenti degli ambiti d'uso di 'forme brevi' e sulle interrelazioni tra 'scritto' e 'parlato' (intesi in senso concettuale).

**Parole chiave:** abbreviazioni, forme brevi, lingua tedesca, linguistica tedesca, morfologia tedesca, *Kurzwörter*, *Abkürzungen*

After having stressed the frequency of 'shortened forms' in German, a typology of the various possible forms of abbreviations and shortenings was presented, including both *Abkürzungen* and *Kurzwörter*. A survey of the practicability of a diachronic approach follows, which takes into account reports by Otto Behaghel (1900) on the transfer of 'shortened forms' from written to oral language and specific *Kurzwörter* which appear to have been in use since the Middle Ages, i.e. shortenings of names. On the basis of such evidence it was stressed how the spread of 'shortened forms' from a substandard variety to other varieties and their eventual adoption into the standard language could be worth further investigation; the same goes for the interrelations between written and oral language.

**Keywords:** abbreviations, short forms, German language, German linguistics, German morphology, *Kurzwörter*, *Abkürzungen*

### **1. *Kurzwort* e *Abkürzung*: per una classificazione di 'forme brevi' in tedesco**

Della lingua tedesca è famosa – spesso anche famigerata – la lunghezza che possono raggiungere i composti, dalla sempre citata *Donaudampfschiffahrtskapitänswitwenversicherungspolice* 'polizza assicurativa a favore delle vedove dei capitani della navigazione a vapore sul Danubio', alla (ben più breve) *Generalstaatsverordnetenversammlung* 'assemblea

generale dei deputati', portata come esempio estremo da Mark Twain (1880, 612) nel noto *The Awful German Language*.

Un breve soggiorno in un paese di lingua tedesca o anche un transito virtuale su giornali o siti internet sono a mio parere sufficienti per far emergere chiaramente anche la frequenza di una tendenza che si può considerare opposta, vale a dire l'abbondanza di abbreviazioni, sigle e acronimi: cosa significherà mai

(1) *StVO*

in un cartello su un passo carrabile dove è scritto *Hier gilt die StVO?* ('qui vige la StVO'); StVO è un'abbreviazione, di *Straßenverkehrs-Ordnung*, cioè un insieme di norme corrispondente al 'Codice della strada' vigente in Italia.

Nei giorni immediatamente successivi lo tsunami di marzo 2011 in Giappone e la tragedia della centrale nucleare di Fukushima sui giornali in lingua tedesca comparivano titoli come

(2) Japan hält Kernschmelze in Krisen-AKW für möglich<sup>1</sup> (Süddeutsche Zeitung online 12.3.2011, <http://www.sueddeutsche.de/panorama/japan-angst-vor-einer-kernschmelze-atomarer-notstand-auch-im-akw-fukushima-1.1071108>)

A questo era anteposto l'occhiello

(3) Japan: Angst vor dem Super-GAU<sup>2</sup>

Se notizie analoghe venivano sentite a un telegiornale, emergeva chiaramente la diversa tipologia cui vanno ascritti i due esempi di 'scritture brevi': GAU, da *Größter Anzunehmender Unfall* 'maggior incidente (nucleare) ipotizzabile' è pronunciato [gəʊ], AKW, da *Atomkraftwerk* 'centrale nucleare', [a:ka:ve:], cioè compitando le lettere che lo compongono secondo il sistema tedesco.

Queste 'forme brevi' sono state classificate già da Bergström-Nielsen (1952)<sup>3</sup> in una tipologia che prevede una prima suddivisione in *Kurzwort* e

<sup>1</sup> 'Il Giappone ritiene possibile la fusione del nucleo della centrale atomica in situazione critica'.

<sup>2</sup> 'Giappone: Paura del maggior incidente nucleare ipotizzabile'.

<sup>3</sup> Anche Steinhauer (2007) in definitiva conferma la validità del modello proposto da

*Abkürzung*. La categoria *Kurzwort* comprende forme in cui non solo la grafia, ma anche la pronuncia è ridotta rispetto a quella del lessema/dei lessemi di base, come nel caso di *GAU* pronunciato [gaʊ] o *AKW* [a:ka:ve:]. Nella categoria *Abkürzung* invece si annoverano riduzioni che in forma breve esistono solo nello scritto; se pronunciate sono articolate per intero:

- (4a) StVO > *Straßenverkehrs-Ordnung*
- (4b) Anm. > *Anmerkung* ‘nota’,
- (4c) bzw. > *beziehungsweise* ‘rispettivamente’
- (4d) z. B. > *zum Beispiel* ‘per esempio’.

Mentre la categoria di *Abkürzung* corrisponde bene a quella italiana di ‘abbreviazione’ (cfr. Serianni 1989, I, 211), quella di *Kurzwort* (in sé un composto con nucleo *wort* ‘parola’ e determinante *kurz* ‘breve’) non ha un vero e proprio analogo nelle grammatiche italiane.

Delle *Kurzwörter* fanno infatti parte, oltre alle già viste forme *GAU* [gaʊ], quindi un acrostico, e *AKW* [a:ka:ve:], dunque una sigla, anche ‘forme brevi’ che si originano di norma nel parlato, soprattutto per apocope (cfr. sotto § 4), p.es. la forma *Aso* < *Asozial* ‘asociale’ nel seguente brano da un forum internet di appassionati dello scooter Simson (una sorta di vespa o lambretta di fabbricazione tedesca):

- (4) Bei uns in Darmstadt könnte man eine Simson 6 Wochen unabgeschlossen hinstellen. Keine Sau würde die klauen weil: Was der *Aso* nicht kennt das klaute [sic!] er auch nicht (<http://www.simson-moped-forum.de/viewtopic.php?t=61694>).

## 2. Abkürzungen

Al contrario delle *Kurzwörter*, le *Abkürzungen* non vanno considerate un prodotto di un processo di *Wortbildung* (‘formazione delle parole’), non costituiscono un’entrata lessicale, non possono essere precedute da determinanti, non vengono flesse (Steinhauer 2007, 134). In definitiva, le *Abkürzungen*, come le *abbreviazioni*, esistono solo nella dimensione della *langue* e della sua tradizione scritta, nel caso di abbreviazioni convenzionali, senza che mai arrivino alla *parole* (Ulrich 1997, 82). L’uso di

---

Bergstrøm-Nielsen.

<sup>4</sup> ‘Da noi a Darmstadt si potrebbe tenere un Simson senza lucchetto per 6 settimane. Non lo ruberebbe un cane, perché: quello che l’*aso* non conosce non lo ruba’.

abbreviazioni accompagna lo sviluppo della scrittura, in particolare della scrittura pragmatica; nell'epoca dello sviluppo dei volgari tedeschi vengono assunte nella stesura dei codici le più comuni abbreviazioni latine, come p.es. il *titulus* per l'abbreviazione della nasale (Bein 1999, 19), che persiste nell'uso della scrittura manoscritta fino alla prima metà del XX sec. (nella grafia detta *Kurrentschrift*, cfr. <http://www.kurrentschrift.net/index.php5?s=alphabet>). Nella seguente analisi mi concentro tuttavia sulle comuni abbreviazioni a stampa.

Al pari delle 'abbreviazioni' italiane, le *Abkürzungen* sono il risultato di diverse operazioni, in particolare compendio (cfr. Serianni 1989, I, 211), dove si conservano una o più lettere d'inizio della parola, cfr. (4b) oppure:

(5) S. < Seite 'pagina'

e sequenza consonantica (cfr. Serianni 1989, I, 211), quando alla lettera iniziale seguono una o più consonanti, come per

(6) Hbf. < *Hauptbahnhof* 'stazione centrale'

In questo caso la lettera iniziale del primo elemento del composto *Haupt* 'capo, principale', è seguita dalla prima e infine dall'ultima del secondo elemento *Bahnhof* 'stazione', a sua volta propriamente composto di *Bahn* 'ferrovia' e *Hof* 'cortile'. Rispetto alla classificazione delle abbreviazioni italiane tracciata in Serianni (1989, I.211), in tedesco è scarsamente attestato il modello per contrazione, dove l'abbreviazione comprende le lettere iniziali e finali (*f.lli* = *fratelli*, *gent.mo* = *gentilissima*, etc.); un esempio può essere proprio l'abbreviazione

(7) Bf. < *Bahnhof*

Relativamente alle *Abkürzungen* per sequenza consonantica, nel caso si tratti di abbreviazione di un lessema composto o di un sintagma, si noti la tendenza a dare rappresentazione ai diversi elementi che lo formano, p.es. (4a) oppure

(8) BMfJ < *Bundesministerium für Justiz*, lett. 'ministero federale per la giustizia'

dunque *BM* per il composto nominale *Bundesministerium* (nucleo

*Ministerium* 'ministero', determinante *Bund* 'federazione'), *f* minuscola per la preposizione *für* 'per', *J* maiuscola per il sostantivo *Justiz* 'giustizia'.

Quando un lessema composto viene ampliato con un'ulteriore determinazione l'abbreviazione corrispondente può passare dalla categoria 'abbreviazione per contrazione' a quella 'per compendio', come nel caso di *Bf.* = *Bahnhof*, che a seconda della determinazione che interviene può diventare p.es.

(9) *Gbf.* < *Güterbahnhof* 'stazione merci'

(primo elemento *Güter* 'merci') o il già visto (6) *Hbf.* = *Hauptbahnhof*. Lo stesso accade quando il lessema stesso di cui è corrente un'abbreviazione funge da determinazione di un altro nucleo, come in

(10) *Bft.* < *Bahnhofsteil*

dove il determinante è *Bahnhof* e il nucleo *Teil* 'parte, sezione'<sup>5</sup>.

### 3. Kurzwörter

Anche le classificazioni più diffuse delle *Kurzwörter* (p.es. Bellmann 1980, 369 sgg.) prendono in considerazione i procedimenti attraverso i quali si è verificata la riduzione; il più comune in tedesco è quello che dà luogo a forme unisegmentali (*unisegmentale Kopfwörter*), tra le quali a loro volta le più diffuse sono le cosiddette *Kopfwörter* 'parole testa', vale a dire il risultato di apocope, come il già citato caso di *Aso* < *Asozial* in (4), inoltre

(11a) *Krimi* < *Kriminalroman/Kriminalfilm* 'poliziesco' (film o libro giallo)

(11b) *Uni* < *Universität* 'università'

Le forme come

(12a) *Studi* < *Student*

(12b) *Ami* < *Amerikaner*

(12c) *Drogi* < *Drogenabhängiger* 'drogato' (a livello variazionale 'tossico')

(12 d) *Fascho* < *Faschist* 'fascista'

<sup>5</sup> Cfr. <http://www.bahnseite.de/purespace/Abkuerzungen.html> (ult. cons. 11.2.2012).

sono invece il risultato di due operazioni, una di apocope, in genere piuttosto radicale (prima sillaba e onset della seconda), cui però si aggiunge un suffisso derivazionale (cfr. Köpcke 2002, 297), *-i* o *-o*. In queste forme, diffuse soprattutto nel parlato, o meglio, nella 'lingua della vicinanza' (Koch&Oesterreicher 1985), vale a dire in situazioni di vicinanza comunicativa, e rilevate con una particolare frequenza in varietà substandard, come la *Umgangssprache* ('parlato colloquiale regionale') o la lingua dei giovani (*Jugendsprache*, cfr. Androutsopoulos 1998, 400), non è esclusa una connotazione ipocoristica oppure peggiorativa, particolarmente presente, quest'ultima, nel suffisso *-o*.

Il procedimento opposto a quello che dà luogo a *Kopfwörter* genera *Schwanzwörter* 'parole coda' (dette anche *Endwörter* 'parole finali'), ed è il risultato di aferesi, e quindi dà luogo a forme incentrate sulla parte finale della parola di partenza; tali forme sono in tedesco molto meno diffuse delle 'parole testa'<sup>6</sup>:

(13a) *Cello* < *Violoncello*

(13b) *Bus* < *Omnibus*

Nelle forme brevi multisegmentali (*multisegmentale Kurzwörter*), invece, il lessema è il risultato del mantenimento di segmenti discontinui della parola base (cfr. Bellmann 1980, 369 sgg.; Kobler-Trill 1994); tali segmenti sono per lo più le singole iniziali dei vari elementi che costituiscono il composto o la frase, letti sia in forma di acronimo, come *GAU* (cfr. 3) o

(14) TÜV [tyf] < *Technischer Überwachungs-Verein* 'associazione di controllo tecnico'

oppure in forma di sigla, con le lettere compilate una a una, come *AKW* (cfr. 2)

(15a) *AG* [a:'ge:] < *Aktiengesellschaft* 'società per azioni'

(15b) *BH* [be'ha] < *Büstenhalter* 'reggiseno'

<sup>6</sup> Questo vale in particolare per una definizione, da me condivisa, di *Schwanzwörter* ristretta, che non considera in questa categoria i casi in cui la riduzione ha semplicemente cancellato il primo elemento di un composto, come *Schirm* < *Regenschirm* 'ombrello', dove la forma *Regenschirm* è propriamente un composto con *Schirm* 'schermo' come nucleo e *Regen* 'pioggia' come determinante, visto che la possibilità di riduzione al nucleo è condivisa da tutti i composti determinativi (cfr. Donalies 2005, 142-143).

(15c) LKW [ɛlka:'ve:] < Lastkraftwagen 'camion'<sup>7</sup>

Una sottoclasse di questa categoria è formata da lessemi in cui viene scritta per intero la forma fonica assunta delle lettere compitate, secondo l'uso tedesco:

(16) Edeka < Einkaufsgenossenschaft der Kolonialwarenhändler 'cooperativa d'acquisto dei commercianti di coloniali' (attualmente una catena di supermercati)<sup>8</sup>

I segmenti discontinui possono essere anche sillabici

(17a) Schiri < *Schiedsrichter* 'arbitro' (composto con nucleo *Richter* 'giudice')  
 (17b) Sowi < *Sozialwissenschaften* 'scienze sociali'

o anche assumere sequenze (discontinue) di suoni dei diversi elementi che compongono la parola base:

(18a) Kita < *Kindertagesstätte* 'asilo (infantile)' (*Kinder* 'bambini' + *Tagesstätte* 'asilo (diurno)')  
 (18b) Stabi < *Staatsbibliothek* 'biblioteca nazionale'

Malgrado sia le forme sotto (17) sia quelle sotto (18) vengano sovente classificate come *Silbenkürzwörter*, cioè forme brevi sillabiche (cfr. p.es. Nübling 2001, 173), è evidente che se è vero che nella forma breve ottenuta si possono riconoscere due o più sillabe, da ricondurre a due o più elementi di partenza della parola base, solo nelle forme sotto (17) dalla forma base vengono prelevate intere sillabe. In (18a) la prima sillaba del primo elemento sarebbe *kin-*, in (18b) l'intero primo elemento costituisce una sillaba, *Staats-*. In casi come questi quello che avviene è piuttosto prendere

<sup>7</sup> *Lastkraftwagen* propriamente è un composto con nucleo *Wagen* 'veicolo', determinato una prima volta con *Kraft* > *Kraftwagen* 'veicolo a motore', ulteriormente precisato da *Last* 'carico', quindi propriamente 'veicolo a motore da carico'; *Kraftwagen* può essere determinato anche da *Person* > *Personenkraftwagen* > *PKW* 'veicolo a motore per il trasporto di persone', dunque 'autovettura'.

<sup>8</sup> La cooperativa nasce in effetti nel 1898 come *Einkaufsgenossenschaft der Kolonialwarenhändler im Halleschen Torbezirk zu Berlin* 'cooperativa d'acquisto dei commercianti di coloniali del distretto della Porta di Halle a Berlino', abbreviato, come forma breve multisegmentale, in *E.d.K.* dalle iniziali delle prime tre parole; nel 1913 assume la forma odierna *Edeka*; per la maggior parte dei parlanti di oggi la forma risulta del tutto opaca.

la prima sequenza consonantica seguita dalla prima vocale, senza arrivare al confine sillabico se la sillaba è chiusa.

Esistono infine delle forme miste, di ‘compressione’ di elementi, in cui sono presenti sia elementi iniziali, sia interni o finali, e questi elementi possono essere sillabici, sequenziali o isolati:

- (19a) ReX < *Rentenindex* ‘indice delle pensioni’
- (19b) Bafög/BAFöG < *Bundesausbildungsförderungsgesetz* ‘legge federale per il sostegno all’istruzione’
- (19c) Azubi < *Auszubildende* ‘apprendista’ (propriamente forma sostantivata di gerundivo del verbo *ausbilden* ‘formare’)

Nel caso di (19b) la grafia con solo l’iniziale maiuscola (*Bafög*), coerentemente all’ortografia tedesca che prescrive la maiuscola per tutti i sostantivi, testimonia la lessicalizzazione della ‘forma breve’, in cui l’ancoraggio alla forma estesa di partenza è oramai scolorita rispetto alla precedente forma *BAFöG*, in cui erano scritte con la maiuscola le iniziali dei diversi membri nominali del composto e l’unica minuscola era per la seconda lettera di una parola di cui erano stati presi i primi due elementi e non la sola iniziale (*B* < *Bundes* – *A* < *Ausbildung* – *Fö* < *Förderung* – *G* < *Gesetz*). Sempre in direzione di questa lessicalizzazione è anche il fatto che il termine attualmente non designa più tanto la legge, ma, per metonimia, il sussidio erogato agli studenti (cfr. Steinhauer 2007, 139).

Un’ultima classe di ‘forme brevi’ è quella delle cosiddette *partielle Kurzwörter* (‘forme brevi parziali’, Bellmann 1980, 372), da considerare una particolare categoria di forme brevi multisegmentali (cfr. 14–19), in cui unicamente il primo elemento è ridotto, spesso alla sola lettera iniziale, mentre il secondo compare per intero, senza alcuna riduzione:

- (20a) O-Saft < *Orangensaft* (‘*Orange* ‘arancia’ + *Saft* ‘succo’)
- (20b) U-Bahn < *U-ntergrundbahn* ‘metropolitana’ (*U-ntergrund* ‘sotterraneo’ + *Bahn* ‘ferrovia’)
- (20c) U-Haft < *U-ntersuchungshaft* ‘carcerazione preventiva’
- (20d) U-Boot < *U-nterseeboot* ‘sottomarino’ (*U-ntersee* ‘sottomarino’ + *Boot* ‘imbarcazione’)
- (20e) Schukostecker < *Schutzkontaktstecker* ‘spina Schuko’

Come si può notare da (20b–d), in queste formazioni nel primo elemento è inevitabile un’alta incidenza di omonimia, che tuttavia non



sembra disturbare la comunicazione: evidentemente è il nucleo che, determinando il contesto, disambigua i possibili referenti del primo elemento (Nübling 2001, 182). Affinché le forme possono essere annoverate tra le *partielle Kurzwörter* è necessario che il primo elemento non sussista come elemento autonomo: *Uni-Mensa* non è una *partielles Kurzwort*, perché esiste *Uni* come forma autonoma (cfr. 20b), dunque è semplicemente un composto il cui primo elemento è una forma breve unisegmentale, mentre \*Schuko o \*U esistono solo all'interno di queste forme di *partielle Kurzwörter*.

#### 4. Kurzwörter e diacronia

In una prospettiva diacronica, è difficile tracciare un discrimine netto tra *Abkürzungen* e quelle *Kurzwörter* che si sono originate comunque nello scritto: p.es. lo scrittore Johann Fischart (1547–1591), che nacque a Strasburgo e trascorse gran parte della vita in Alsazia, spesso appariva sul frontespizio delle sue opere (tra cui la nota *Geschichtklitterung*, sorta di traduzione del Gargantua, anzi del primo libro della pentalogia rabelaisiana, amplificata però in proporzioni gargantuesche a essere oltre il triplo dell'originale) come

(21) I.F.G.M. < *Iohann Fischart Genannt Mentzer* 'Johann Fischart detto di Magenza [dalla città di origine del padre]' (cfr. Leonardi 2010)

Come poter sapere se la sequenza veniva letta come sigla compitando le lettere che lo compongono o se veniva sempre sciolta come *Abkürzung*? Alcune notizie sulla pronuncia di 'forme brevi' vengono dalla critica linguistica di inizio Novecento (Balnat&Kaltz 2007) e dalle prime analisi dedicate al parlato, come quelle di Otto Behaghel a cavallo tra Otto- e Novecento.

##### 4.1. Kurzwörter: dallo scritto al parlato

Behaghel già nel 1900 notava la nascita nel medium dello scritto e il successivo inserimento nel parlato di una categoria di riduzioni che oggi si chiamerebbero *Kurzwörter*:

(22) Und doch hat eine der schroffsten Sonderheiten der Schrift Aufnahme gefunden in der mündlichen Rede, das ist die Wiedergabe voller Worte in

der Abkürzung durch einzelne Buchstaben [...]. Am meisten solches Spuks treibt sich in der Sprache des Studenten [...]. Ist er etwa Mitglied des Verbandes wissenschaftlicher Vereine, so singt er im Lied: *stößt an, V.W.V. lebe, hurrah hoch*<sup>9</sup> (Behaghel 1900, 225).

In queste note Behaghel rileva l'articolazione abbreviata, come sigla, dell'associazione *Verband(es) wissenschaftlicher Vereine* (cfr. 14). Sempre Behaghel nota già casi di 'scolorimento' della motivazione delle abbreviazioni (cfr. Steinhauer 2007, 153), cioè casi in cui alcuni elementi dell'abbreviazione sono diventati opachi, per quanto il denotato sia chiaro:

(23) Gar manche, die mit dem *L-Zug* oder dem *D-Zug* fahren, ahnen nicht, daß das eine *Luxuszug*, das andere *Durchgangszug* bedeutet<sup>10</sup> (Behaghel 1900, 225).

Tali attestazioni sono esempio di *partielle Kurzwörter* (cfr. 20).

Un ultimo caso interessante già riportato da Behaghel nello stesso scritto è la capacità, per le abbreviazioni/*Kurzwörter*, di essere produttive sul piano morfologico, dando luogo a nuove formazioni; Behaghel riporta infatti il seguente esempio:

(24) Wer in einen *Verein deutscher Studenten* verkehrt – *V.d.St.* – der kann erleben, daß seine Mitglieder sich als *Vaudeesteer* bezeichnen<sup>11</sup>.

Il nome dell'associazione viene evidentemente pronunciato compitando le lettere con il loro nome nell'alfabeto secondo le norme tedesche, cioè pronunciando *v* = [faʊ] + *d* = [de:] + *s* = [ɛs] + *t* = [te:] + suffisso tedesco che indica 'appartenenza' (cfr. Fleischer&Barz&Schröder 1995, 151). Questo significa che l'abbreviazione *V.d.St.* funge da base per la formazione di un derivato.

Anche nell'uso del tedesco contemporaneo è possibile trovare esempi di

<sup>9</sup> 'Eppure una delle più rimarchevoli peculiarità della scrittura è entrata nel parlato, vale a dire la resa di intere parole nell'abbreviazione tramite singole lettere [...] Tali curiose formazioni si incontrano per lo più nella lingua degli studenti [...] se uno è membro del *Verband wissenschaftlicher Vereine* ('Associazione dei circoli scientifici') canterà nell'inno: *salute, viva VWW, hurra*'.

<sup>10</sup> 'Alcune persone che viaggiano con un *L-Zug* o un *D-Zug* non si rendono nemmeno conto che l'uno sta per *Luxuszug* ('treno di lusso'), l'altro per *Durchgangszug* ('treno diretto').

<sup>11</sup> 'Chi frequenta l'*Associazione di studenti tedeschi* – *V.d.St.* – può sperimentare come i suoi membri si chiamino *Vaudeesteer* ([fa□de:ste:r]':

tale proprietà delle forme brevi, p.es. in

(25) SPDler kündigt Preissenkung an<sup>12</sup> (<http://www.taz.de/!87014/>, 3.2.12).

*SPDler* è un derivato di *SPD*, letto come sigla compitata (εs:pe:'de < sozialdemokratische Partei Deutschlands 'partito socialdemocratico della Germania'), tramite il suffisso *-ler*, particolarmente frequente nella derivazioni con base sigle o acronimi (cfr. Donalies 2005, 149). Ricordo qui la derivazione tramite *-i*, cfr. § 3, esempi sotto (12).

Un'ulteriore attestazione della produttività delle 'forme brevi', che testimoniano l'allargamento dell'ambito d'uso, è nei casi in cui una 'forma breve' sostituisce, per contiguità semantica, la parte nominale di un verbo che insieme alla parte anteriore del verbo (*Vorverb*) costituisce una 'parentesi lessicale' (*Lexikalklammer*, cfr. Weinrich 1993, 46). Questa struttura si riconosce perché la parte nominale è sempre priva di determinante e insieme al *Vorverb* costituisce una stretta unità semantica, come il verbo *Auto fahren* 'andare con la macchina, guidare la macchina' in (26a):

(26a) Was passiert, wenn ich ohne Führerschein Auto fahre und mich die Polizei erwischt?<sup>13</sup> (<http://www.gutefrage.net/frage/was-passiert-wenn-ich-ohne-fuehrerschein-auto-fahre-und-mich-die-polizei-erwischt--welche-strafe>, 24.4.2011).

(26b) Warum ich so gern U-Bahn fahre<sup>14</sup> (<http://geocachingblogbuch.wordpress.com/2010/03/17/warum-ich-so-gern-u-bahn-fahre/>, 17.3.2010).

(26c) Aber wenn ich Fahrrad und BVG fahre, kann ich keine Kisten mit Glasflaschen kaufen<sup>15</sup> ([http://blog.rbb-online.de/roller/abendschaublog/entry/rueckkehr\\_der\\_dose](http://blog.rbb-online.de/roller/abendschaublog/entry/rueckkehr_der_dose), 19.6.2010).

In analogia a (26a) in (26b) *fahren* è completato con una parte nominale che denota il mezzo di trasporto con il quale avviene il viaggio, in questo caso invece di *Auto* (a sua volta una *Kopfwort*, cfr. 12) però la parte nominale è costituita da *U-Bahn* 'metropolitana', una *partielles Kurzwort* (cfr. 20). In (26c) si può vedere come la parte nominale possa essere sostituita

<sup>12</sup> 'Membro dell'SPD annuncia una riduzione delle tariffe'.

<sup>13</sup> 'Che succede se guido la macchina senza patente e mi ferma la polizia?'.

<sup>14</sup> 'Perché viaggio volentieri in metropolitana'.

<sup>15</sup> 'Ma quando vado in bicicletta o con i mezzi pubblici non posso comprare casse (di bibite) con le bottiglie di vetro'.

anche da una sigla, *BVG* [be:faʊ:'ge], dall'originario nome dell'azienda berlinese di trasporto pubblico *Berliner Verkehrs-AG* (*AG = Aktiengesellschaft*, 'Società per azioni del trasporto di Berlino'), oggi in realtà *Berliner Verkehrsbetriebe*.

Un altro caso interessante è dato dall'ampliamento dell'ambito d'uso e della produttività della forma *Vokuhila* e derivati

(27a) Zu sehen ist ein klassischer Vorstadt-Vokuhila (Anmerkung für die wenigen Unkundigen: ein *Vokuhila* trägt vorne mehr oder weniger kurze Stirnfransen und hinten lang und sieht aus, als besitze er einen Opel Manta) mit tätowierten Oberarmen<sup>16</sup> (Salzburger Nachrichten, 15.07.1996).

(27b) Daniel Radcliffe mit *Vokuhila* offenbart nackte Brust<sup>17</sup> (<http://www.shortnews.de/id/939151/Harry-Potter-zieht-blank-Daniel-Radcliffe-mit-Vokuhila-offenbart-nackte-Brust>, 19.1.2012).

(27c) Kurz & lang: Wie gefallen euch *Vokuhila*-Kleider?<sup>18</sup> (<http://www.promiflash.de/kurz-und-lang-wie-gefallen-euch-vokuhila-kleider-12021840.html>, 18.2.2012).

(27d) Ihr habt es so gewollt, einen *VoLaHiKu*. Und ich habe ihn mir am Samstag machen lassen, vom Coiffeursalon Valentino<sup>19</sup>. (<http://www.studizone.ch/blog/riegel-mit-neuer-frisur>, 29.10.2010).

*Vokuhila* è la forma breve, a segmenti discontinui, della frase *vorne kurz, hinten lang* ('davanti corti, dietro lunghi') riferiti in primo luogo a un taglio di capelli popolare negli anni Ottanta; il termine appare inizialmente nella lingua dei giovani come *partielles Kurzwort* con nucleo *Frisur* o il sinonimo *Haarschnitt* ('acconciatura', 'taglio (di capelli)' cfr. Donalies 2005, 144); in (27a), un'attestazione del 1996, da un quotidiano regionale, si vede lo sviluppo in senso metonimico del termine, che, privato dell'originale nucleo *Frisur*, denota qui la persona con quel taglio (considerato una specie di 'coatto') – all'epoca il giornalista ritiene necessaria una glossa per spiegare il termine. In (27b), del 2012, il termine è utilizzato senza spiegazione, e anche senza l'originale nucleo *Frisur*. In (27c), sempre del 2012, si nota l'allargamento semantico del termine a altri denotati cui si può attribuire il medesimo 'taglio', in questo caso vestiti, dove la parte davanti

<sup>16</sup> 'Ecco un classico *Vokuhila* di periferia (Nota per i meno esperti: un *Vokuhila* porta davanti una frangia più o meno corta e sul dietro i capelli lunghi e ha l'aria di uno che ha un'Opel Manta) con braccia tatuate'.

<sup>17</sup> 'Daniel Radcliffe con un *Vokuhila* scopre il torace nudo'.

<sup>18</sup> 'Lungo e corto. Vi piacciono i vestiti *Vokuhila*?'

<sup>19</sup> 'L'avete volute voi, un *VoLaHiKu*. E me lo sono fatto fare sabato, dal parrucchiere Valentino'.

è assai più corta di quella dietro. (27d) testimonia l'ampliamento del principio seguito per la formazione di *Vokuhila* a tagli analoghi, in questo caso *VoLaHiKu vorne lang hinten kurz* 'davanti lunghi dietro corti'; qui la scrittura con maiuscola per le singole sillabe che rimandano alle quattro parole della frase di base hanno la funzione di rendere più chiara la referenza, delimitando i confini tra le parole di base e rendendo chiare le rispettive iniziali (anche per *Vokuhila* esistono grafie di questo tipo, *VoKuHiLa*).

#### 4.2. *Kurzwörter: dal parlato allo scritto*

Il percorso inverso, dello sviluppo di un'articolazione abbreviata nella comunicazione parlata quotidiana e di una sua eventuale successiva registrazione in registri più formali, anche dello scritto, quindi a forme della 'lingua della distanza' (Koch&Oesterreicher 1985), si può seguire attraverso un procedimento induttivo per un arco temporale molto più lungo analizzando le frequenti attestazioni di forme abbreviate degli antroponomi germanici (Greule 2007) già nelle fasi più antiche delle lingue germaniche.

La forma più consueta degli antroponomi germanici è notoriamente costituita (cfr. Greule 1996) da due elementi del lessico comune uniti a formare un lessema di senso compiuto. Accanto alle forme bimembri estese, probabilmente di più largo uso all'interno di situazioni comunicative solenni e ufficiali, si possono tuttavia notare già precocemente forme abbreviate (Schmitt 1995, 423):

- (28a) *Ida* < *Iduberga*, moglie di *Pipino* di *Landen* (\**ips* 'opera' – \**bergijō* 'colei che protegge')
- (28b) *Kuono* < *Kuonrad* (\**kunja* 'di nobile stirpe' – \**rēda* 'consiglio')
- (28c) *Giso* < *Wartgis* (\**wardaz* 'custode' – \**gaizaz* 'punta acuminata, freccia')
- (28d) *Curd* < *Cunrad* (\**kunja* 'di nobile stirpe' – \**rēda* 'consiglio')

(28a–b) richiamano le *Kopfwörter*, forme brevi unisegmentali, nella sottocategoria con suffisso derivazionale (cfr. 12); (28c) è risultato di aferesi, come in (13) – con l'aggiunta però di un suffisso derivazionale dal probabile valore ipocoristico. La forma di compressione degli elementi di (28d), con la sequenza dei primi due suoni (senza arrivare alla prima sillaba) del primo elemento + prima e ultima consonante del secondo elemento, è analoga a quella rinvenuta in (19).

Il valore di quest'analisi diacronica risiede nel fatto che le modalità in cui risultano abbreviati gli antroponimi viene a coincidere con quelle che generano le *Kurzwörter* del lessico comune, che continuano a svilupparsi nel parlato, o meglio, nella 'lingua della vicinanza' (Koch&Oesterreicher 1985) e che sono rilevate con una particolare frequenza in varietà substandard, come la *Umgangssprache* ('parlato colloquiale (con coloritura regionale)') o la lingua dei giovani (*Jugendsprache*, cfr. Androutsopoulos 1998, 400, come già testimoniavano le note di Behaghel per il gergo studentesco, cfr. sopra es. (22, 24).

L'analisi di forme brevi di antroponimi, in particolare di ipocoristici, può dare ulteriori punti d'appoggio per altre 'forme brevi', p.es. i frequenti ipocoristici originatisi per troncamento, con l'aggiunta di fenomeni di assimilazione e suffissazione, come

(29a) Benno < Bernhard (\**beran-* 'orso' + \**hard-* 'forte'; assimilazione *rn* > *nn*, suffisso -o)

(29b) Hitta < Hildiberga (a. 776) (cfr. Förstemann 1900, 816 *Hitta sive Hildiberga*) < \**Hilda*, con assimilazione *ld* > *dd* e sordizzazione > *tt* (\**heldaz* 'battaglia' + \**bergijō* 'colei che protegge')

Tali forme, attestate già nell'alto medioevo, trovano un corrispettivo in forme originatesi nel parlato, che solo di recente hanno trovato ingresso nella scrittura, grazie alla grande diffusione, in particolare in virtù delle nuove tecnologie, di forme di scrittura che consentono un largo uso di 'lingua della vicinanza' (chat, forum internet, email, etc.):

(30) das Teufelchen auf meiner Schulter sprach "Komm, ein Fuffi tut nicht weh". Aus dem Fuffi wurde schnell ein Hunni und viel mehr<sup>20</sup> (<http://www.spielsucht-forum.de/forum/index.php?topic=521.0>, 24.3.2011).

Nell'attestazione in (30), da un forum internet di aiuto alla ludopatia, sono contenuti due termini gergali, originariamente denotanti rispettivamente la vecchia banconota da 50 marchi (*Fuffi* < *Fünfziger* < *Fünfzig-DM-Schein*), quindi quella da 100 marchi (*Hunni* < *Hunderter* < *Hundert-DM-Schein*), passati a denotare nel corso degli ultimi anni le banconote da 50 e 100 euro.

Sotto (31) sono due attestazioni di *Studi*, cfr. (12a), dal medesimo

<sup>20</sup> 'Il diavoletto sulla spalla mi disse 'via, un Fuffi cosa vuoi che sia'. Presto il Fuffi diventò un Hunni e poi molto di più'.

quotidiano, l'autorevole quotidiano conservatore *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, a quattro anni di distanza:

(31a) plaudrige „Studis“ hocken vor knöcheltiefen Couchtischen<sup>21</sup>  
(*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2005)

(31b) Die realen Einflussmöglichkeiten der Studis sind gering<sup>22</sup> (*Frankfurter Allgemeine Zeitung* 2009)

In quella del 2005 *Studis* è ancora virgolettato, probabilmente perché l'utilizzo all'interno del giornale di un termine considerato appartenente a varietà substandard (cfr. § 3) richiede all'epoca tale cautela, che suona come la citazione di un'autodenominazione degli studenti stessi. Tale cautela scompare però nell'attestazione del 2009.

## 5. Conclusioni e prospettive future

Del lessico del tedesco le 'forme brevi', sia come *Abkürzungen*, sia come *Kurzwörter*, costituiscono una parte importante; dall'esame delle molteplici modalità di formazione di queste forme emerge anche la loro produttività, che contribuisce a far sì che *Kurzwörter* sviluppatesi all'interno di varietà circoscritte (come p.es. le sigle di società nate nell'ambito della lingua dell'economia) si vengano a diffondere in varietà molto diverse, come nel parlato colloquiale. Di particolare interesse è la relazione tra forme nate in ambiti caratterizzati da 'lingua della distanza' (in particolare sigle e acronimi) e poi diffuse nel parlato e forme brevi invece nate nella sfera della 'lingua della vicinanza', caratterizzata da parlato anche gergale e poi accolte nella lingua standard. In questa prima panoramica si è potuto intravedere la rilevanza dell'analisi variazionale per comprendere meglio la funzione e la diffusione delle 'forme brevi'.

Interessante sarebbe raffinare l'analisi diacronica della diffusione di 'forme brevi', prestando attenzione alla distribuzione variazionale di tali forme p.es. rispetto alle forme non brevi e in particolare a cambiamenti di questa.

Simona Leonardi  
simona.leonardi@unina.it

<sup>21</sup> '«Studis» ciarlieri se ne stanno comodi davanti a tavolinetti che arrivano alla caviglia'.

<sup>22</sup> 'Le reali possibilità di influenza degli 'studis' sono minime'.

**Bibliografia**

Androutsopoulos 1998

Androutsopoulos Jannis, *Deutsche Jugendsprache. Untersuchungen zu ihren Strukturen und Funktionen*, Frankfurt/M., Peter Lang.

Balnat&Kaltz 2007

Balnat Vincent, Barbara Kaltz, "Sprachkritik und Sprachpflege im frühen 20. Jahrhundert: Einstellungen zu 'Fremdwörtern' und 'Kurtzworthern'", *Bulletin of the Henry Sweet Society* 49, <http://www.henrysweet.org/bulletin/2007November03.pdf> (ult. cons. 12.11.2011).

Behaghel 1900

Behaghel Otto, "Geschriebenes Deutsch und gesprochenes Deutsch. Festvortrag, gehalten auf der Hauptversammlung des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins zu Zittau am 1. April 1899", *Wissenschaftliche Beihefte zur Zeitschrift des Allgemeinen Deutschen Sprachvereins* 17/18, 213–232.

Bein 1999

Bein Thomas, *Introduzione alla critica dei testi tedeschi medievali*, trad. it. Pisa, ETS.

Bellmann 1980

Bellmann Günter, "Zur Variation im Lexikon: Kurtzwort und Original", *Wirkendes Wort* 30, 369–383.

Bergstrøm-Nielsen 1952

Bergstrøm-Nielsen Henrik, "Die Kurtzworther im heutigen Deutsch", *Moderna Språk* 46, 2–22.

Donalies 2005

Donalies Elke, *Die Wortbildung des Deutschen. Ein Überblick*, Tübingen, Narr.

Fleischer&Barz&Schröder 1995

Fleischer Wolfgang, Irmhild Barz con la coll. di Marianne Schröder, *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*, Tübingen, Niemeyer.



Förstemann 1900<sup>2</sup>

Förstemann Ernst, *Altdeutsches Namenbuch. 1. Band: Personennamen*, Bonn, Hanstein.

Greule 1996

Greule Albrecht, "Morphologie und Wortbildung der Vornamen: Germanisch", in E. Eichler, G. Hilty, H. Löffler, H. Steger, L. Zgusta (hrsg. von), *Namenforschung/Name Studies/Les noms propres. Ein internationales Handbuch zur Onomastik. 2. Teilband* (HSK 11), Berlin & New York, de Gruyter, 1182–1187.

Greule 2007

Greule Albrecht, "Kurz Wörter in historischer Sicht", in J. A. Bär, T. Roelcke A. Steinhauer (hrsg. von), *Sprachliche Kürze. Konzeptuelle, strukturelle und pragmatische Aspekte*, Berlin & New York, de Gruyter, 118–130.

Kobler-Trill 1994

Kobler-Trill Dorothea, *Das Kurzwort im Deutschen. Eine Untersuchung zu Definition, Typologie und Entwicklung*, Tübingen, Niemeyer.

Koch&Oesterreicher 1985

Koch Peter, Oesterreicher Wulf, "Sprache der Nähe – Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte", *Romanistisches Jahrbuch* 36, 15–43.

Köpcke 2002

Köpcke Klaus-Michael, "Die sogenannte *i*-Derivation in der deutschen Gegenwartssprache. Ein Fall für outputorientierte Wortbildung", *Zeitschrift für germanistische Linguistik* 30, 293–309.

Leonardi 2010

Leonardi Simona, "Nomi nella *Geschichtklitterung* di Johann Fischart: fantasia verbale tra tradizione germanica e polemica anticattolica", *Il nome nel testo* 11 [2009], 309–323.

Nübling 2001

Nübling Damaris, "Auto – bil, Reha – rehab, Mikro – mick, Alki – alkis: Kurzwörter im Deutschen und Schwedischen", *Skandinavistik* 31.2, 167–

199.

Schmitt 1995

Schmitt Rüdiger, "Morphologie der Namen: Vollnamen und Kurznamen bzw. Kosenamen im Indogermanischen", in E. Eichler, G. Hilty, H. Löffler, H. Steger, L. Zgusta (hrsg. von), *Namenforschung/Name Studies/Les noms propres. Ein internationales Handbuch zur Onomastik. 1. Teilband* (HSK 11), 419–427.

Serianni 1989

Serianni Luca, *Grammatica italiana*, Torino, UTET.

Steinhauer 2007

Steinhauer Anja, "Kürze im deutschen Wortschatz", in J. A. Bär, T. Roelcke & A. Steinhauer (hrsg. von), *Sprachliche Kürze. Konzeptuelle, strukturelle und pragmatische Aspekte*, Berlin & New York, de Gruyter, 131–158.

Twain 1880

Twain Mark, "The awful German language", in *A tramp abroad*, Hartford, The American Publishing Company, 601–620 [riproduzione digitale attualmente all'indirizzo <<http://usa.usembassy.de/classroom/Mark%20Twain/Mark%20Twain%20Awful%20Broschuere.pdf>> (ult. cons. 10.2.2012)].

Ulrich 1997

Ulrich Miorita, *Die Sprache als Sache: Primärsprache, Metasprache, Übersetzung: Untersuchungen zum Übersetzen und zur Übersetzbarkeit anhand von deutschen, englischen und vor allem romanischen Materialien*, Tübingen, Narr.

Weinrich 1993

Weinrich Harald, *Textgrammatik der deutschen Sprache*, Mannheim/Leipzig/Wien/Zürich, Dudenverlag.

## *Finding places for discursive spaces: claiming voice through graffiti*

Diane Ponterotto

### **Abstract**

This paper is a study of *graffiti* as a very short text-type with a significant history and enormous potential for communication through its practice of transforming ordinary public spaces into a forum for social discourse. After a brief overview of some of the forms, functions and discursive modes of *graffiti* writing, especially in Anglophone culture, the study discusses the essentially dialogic nature of the graffiti text where private voices become public and individual thoughts become collectivized. The manifestation of *graffiti* across cultures is seen to reflect the power of marginalized groups to claim a voice for the invisible and the inaudible by appropriating public spaces, physically and symbolically, for their discursive spaces. *Graffiti* are “little scratchings” which stake a *claim to voice*, precisely by *finding places for discursive spaces*.

**Keywords:** graffiti, discourse analysis, cultural studies, social criticism

Con questo lavoro si è voluto analizzare la scrittura nota come *graffiti*, qui intesa come tipologia di testo breve con una propria storia e forza comunicativa, attribuibile alla sua capacità di trasformare luoghi pubblici in spazi di discorso sociale. Dopo una presentazione di alcune delle forme, funzioni e modalità discorsive di questo tipo di scrittura, soprattutto nella cultura anglofona, lo studio esamina la sua natura essenzialmente dialogica, in quanto testo che permette le voci private e individuali di diventare pubbliche e collettive. Lo studio afferma che i *graffiti* rappresentano la risposta degli emarginati alla loro condizione sociale di invisibilità. Appropriandosi sia fisicamente che simbolicamente di luoghi pubblici per la scrittura, questi “piccoli graffi” rivendicano uno spazio per la voce negata.

**Parole chiave:** graffiti, analisi del discorso, studi culturali, critica sociale

### **1. Introduction**

This paper discusses some aspects of the textual form known as “graffiti”, which, as is commonly known, traces its etymology back to the Greek term γραφειν, meaning “to write” and to the Italian plural noun “graffiti”, often translated as “little scratchings”. Graffiti is thus pertinent to the topic of this issue, entitled “scritture brevi” (“short texts”). For this study we shall adopt the definition of graffiti given in Menis (2000):

Graffiti are any writing or drawing which may be written, sprayed, painted, drawn, or etched in or on any publicly accessible surface, e.g. walls, windows, desk-tops, etc. for which no official provision is made, which are largely unwanted and which for the major part are anonymous.

Although graffiti is a phenomenon present in all cultures<sup>1</sup> and whose history can be dated back to prehistoric caveman wall-drawings, this paper will focus on its presence in Anglophone culture with particular reference to the contemporary American context. Although Graffiti<sup>2</sup> writing has been extensively studied by many disciplines (history, paleography, sociology, politology, aesthetics, art history, linguistics, ethno and sociolinguistics, semiotics, etc.), it would be safe to say that there exists no dominant research paradigm for its description. Recent research, especially in geography and ethnography, and perhaps more specifically, in cultural geography, has approached graffiti from the perspective of urban identity politics, territoriality and, in some situations, transgression. This study will assume this perspective but provide a sociolinguistic interpretation with an attention also to insights from cultural studies and discourse-analysis.

## 2. Rationale

The basic premise behind this study is that graffiti is a very short text with a significant history and enormous potential for communication through its practice of transforming ordinary public spaces into a forum of social discourse. Graffiti is the prime example of the power to “make a social/political statement”, to claim a voice for the invisible and the inaudible, and it does so by claiming public spaces, physically and symbolically, for its discursive space. The research question then revolves around two issues:

- how public spaces can be transformed into a forceful locus of social

---

<sup>1</sup> The early appearance of graffiti in areas such as Rome, Pompeii, Tivoli, and Mesoamerica as well as its universally present manifestations has been extensively documented. However, graffiti is very often associated with twentieth-century urban communities, the social/linguistic connotations of which are the object of this study.

<sup>2</sup> In fact, it should be noted that graffiti writers do not call their work graffiti, but rather *writing*. Graffiti is in a sense the term the dominant culture attributed to this new phenomenon somewhere in the 1970s.

discourse (political debate and contestation);

- how private spaces can likewise be transformed into public spaces of social discourse.

### 3. The cultural context of graffiti: *the right to write*

Graffiti is part and parcel of our conceptualization of the urban landscape since its shapes, letters and colours call out to us daily from the bridges, highways, city walls, train and bus stations, subways etc, as we transit from one part of the city to another, or from one city to another. A graffiti-ed surface is a text having an anonymous author, an apparently cryptic message, addressed however to an entire community, to the entire world.

#### 3.1. THE TAG: *an enormous signature on a city wall*

Reported below is what is commonly called a *tag*, the unique, self-assigned, re-iterated and identifiable pseudonymous signature of the graffiti author<sup>3</sup>.



This is the most prototypical form of graffiti, a kind of urban territorial

---

<sup>3</sup> Downloaded from [http://en.wikipedia.org/wiki/Graffiti\\_terminology](http://en.wikipedia.org/wiki/Graffiti_terminology).

marker. “Tagging”, i.e. the ubiquitous writing of the author’s personal signature, is used to delineate turf and is most often seen in the public places of inner-city urban areas. However, while urban graffiti tends to cluster in particular areas, it is still dispersed all across the entire cityscape.

It should be noted that every graffiti form involves the artist’s name, whether as the central feature or as an addition within the piece – because writers want to be known. Hence, finding new and creative ways to display a tag in a highly visible place, rather than just scribbling it anywhere, was the fundamental force triggering the development of modern graffiti art. In fact, the most common image evoked by the term graffiti is an enormous signature on a city wall<sup>4</sup>:

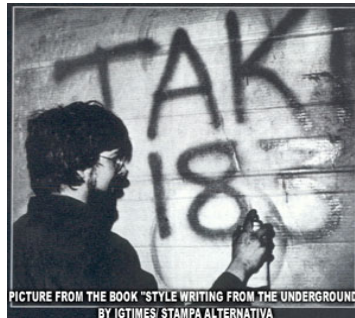


The origin of this so-called *tag* in contemporary culture is often claimed to be New York City during the height of the hip-hop movement which characterized urban America in the 1960s and 70s, and is thus also related to the evolution of musical expressions like rap, Mcing and Djing. In the late 1960s, a young Hispanic youth named Julio, who apparently lived on 204th street in one of the New York City boroughs began to write his nickname (or pseudonym) “Julio 204” on the public walls of the city. Then about a year later, a seventeen-year-old Greek youth, called Dimitrios, from the Washington Heights area of Manhattan, wrote “Taki 183” all over the city, and especially on the walls and cars of the subway<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> [www.images.search.yahoo.com](http://www.images.search.yahoo.com)

<sup>5</sup> [www.images.search.yahoo.com](http://www.images.search.yahoo.com)



Within a year of the appearance of the tag “Taki 183”, hundreds of city youth began to imitate Taki, covering the New York subways with writing and painting. New York City became the locus of a new cultural movement, which was later to be known as hip-hop graffiti. These signatures came to be known as *tags* and their authors as *taggers*.

Subsequently, graffiti emerged with full communicative force, expanding from its roots in New York City to other urban settings in the USA and then even to other parts of the world, becoming a globalized phenomenon. Through graffiti, the urban youth moved from the confines of the ghetto to the open spaces of public attention, from the subculture of invisibility to a significant presence in mainstream cultural spaces. A comment made by McAuliffe (2012, 19) highlights this point:

What these kids did, however, was to find a way to express themselves creatively in a society that told them that they didn't have the talent or drive. They came from ghettos that many said were devoid of culture. Graffiti and hip hop in general proved the world wrong. The graf writers (and emcees, and DJs, and bboys) proved that they could create something beautiful that required skill and dedication, something that contributed to the city even if people didn't always understand what it was all about. They expressed their identity in a society that tried to keep them anonymous, that tried to ignore social problems as if they didn't exist.

### 3.2. *New graphic forms*

When in the middle to late 1970s, writers dedicated their energies to painting subway trains, later to be labelled *subway art*, an original artistic style emerged. Train painting was instrumental to the development of graffiti art because the trains became the stage for so-called “style wars” in

which taggers, who wanted to be recognized as the best artist or the "King" or "Queen" of a subway line, painted trains as often and as creatively as possible.

Specific lettering styles began to take shape<sup>6</sup>: *round popcorn* or *bubble letters*, *3-D lettering*, *gothic alphabets*, *wildstyle* (an interlocking gothic lettering style even more difficult to decipher), *colour blending*, and sometimes, the use of *cartoon characters*. Examples of these various styles follow:

- the so-called 'pop-corn' or 'bubble letters' as in this graffiti featuring the word "love"<sup>7</sup>:



- '3-D lettering', as in this rendering of the letter R<sup>8</sup>:



<sup>6</sup> Cf. blog *Urban Wall*, entitled "Graffiti creators and graffiti art", 23 March, 2012, [www.graffitiartdb.com](http://www.graffitiartdb.com)

<sup>7</sup> Downloaded from [www.images.search.yahoo.com](http://www.images.search.yahoo.com)

<sup>8</sup> Downloaded from [www.images.search.yahoo.com](http://www.images.search.yahoo.com)



- 'gothic lettering' as in the following gothic-style alphabet<sup>9</sup>:



- 'wild style lettering', as in the following image<sup>10</sup>:



<sup>9</sup> Downloaded from [www.images.search.yahoo.com](http://www.images.search.yahoo.com)

<sup>10</sup> Downloaded from [www.images.search.yahoo.com](http://www.images.search.yahoo.com),  
[graffitiletters.blogspot.com/2011/09/wildstyle-graffiti-letters-2011.html](http://graffitiletters.blogspot.com/2011/09/wildstyle-graffiti-letters-2011.html)

<http://graffitiart->

- 'blended lettering' as in this play on the colour blue<sup>11</sup>:



-the use of **cartoon characters** as the following<sup>12</sup>:



### *3.3. Multifunctional roles*

Graffiti takes many forms and serves many functions. First of all, it can be seen as an artistic form of resistance to mainstream authority and at the same time a means of expression of connectedness to its own marginalized subculture. Emerging from the social, cultural and political inequalities of the contemporary metropolis, graffiti can be seen as the personal expression of an oppressed and marginalized underclass. In that sense,

<sup>11</sup> Downloaded from [www.images.search.yahoo.com](http://www.images.search.yahoo.com), original page: <http://graffiti2011lattes.blogspot.com/2010/07/graffiti-art-blend-with-furniture-for.html>

<sup>12</sup> "React" cartoon graffiti by Rob Larsen, downloaded from [www.images.search.yahoo.com](http://www.images.search.yahoo.com); original page: <http://www.drunkenfist.com/art/graffiti-art/black-book/react-cartoon-graf.php>

graffiti aims to be confrontational. The confrontation regards the criticism of the nature and definition of public spaces. Writing on those public places questions the ownership and colonization of post-industrial territories. *Taggers* make manifest that questioning, forcing the possessors, by way of graffiti display on public spaces, to take notice of the dispossessed and of their claim to participation in possession. Perhaps the following citation of a graffiti writer found in Halsley&Pederick (2010, 93) is a pertinent illustration of this point:

When I was younger I remember thinking you go through the city and all the rest of it and you have got to put up with big advertisements and whatever. No one rang me up and asked me if that could be there...[S]o...why do I have to consult them if I want to go and do something somewhere?

Thus, graffiti is invasive precisely because of its threatening criticism of the use of proper or public space. It provokes mainstream society by questioning the very politics of territory and territorialisation. Graffiti imposes its questioning on average citizens as they move daily across a city marked by the presence of this questioning. Insiders are forced to confront the excluded, silenced voice of the outsiders since the public walls become the terrain for the contestation of territories and borders, of inclusion and exclusion. The outsiders emerge from the background to the open foreground of public space. Graffiti writing is an assertion of *the right to write*, an aggressive public statement of counter presence and oppositional voice.

In his 1996 book, entitled, *Graffiti*, Michael Walsh notes that some graffitiists view their art as a ritual transgression against a repressive political and economic order. Many see themselves as revolutionaries reacting against the established art market or gallery system in that art is not only that which appears in the gallery as determined by the curator. The most forceful statement of this point has perhaps been made by the UK graffiti artist, self-named Banny, who on a day in March 2005 clandestinely hung a copy of his own artwork in four of New York's major art museums: The Brooklyn Museum, The Metropolitan Museum of Art, The Museum of Modern Art, and the Museum of Natural History, adding his own name plaque. According to an article which appeared in *The New*

*York Times*<sup>13</sup>, it seems that an accomplice of Banksy took a photograph of the event<sup>14</sup>, which then appeared in the website of the Wooster Collective<sup>15</sup>.



Then in August 2005, Banksy accomplished the same feat in London's British Museum, where he placed his work entitled *Early Man Goes to Market*<sup>16</sup> in Gallery 49 with the author name "Banksymus Maximus". Museum officials learned of the prankish incident when Banksy himself announced it on his web site<sup>17</sup>.



Banksy, *Early man goes to market*

<sup>13</sup> Kennedy, Randy. 2005. Need Talent to Exhibit in Museums? Not This Prankster. *The New York Times*, March 24, 2005.

<http://www.nytimes.com/2005/03/24/arts/design/24arti.html>

<sup>14</sup> Retrieved from Beale, Scott 2008, Banksy Museum Hack, <http://laughingsquid.com/banksy-museum-hack/>, March 25, 2005.

<sup>15</sup> The Wooster Collective (<http://woostercollective.com>) is a website dedicated to collecting and displaying street art throughout the world.

<sup>16</sup> Sometimes referred to as *The Peckham Rock*, cf. Dickens (2008)

<sup>17</sup> Retrieved from Howe <http://www.wired.com/wired/archive/13.08/banksy.html>, Issue 13.08 - August 2005.

Some artists also view their creations on public and private spaces as a statement against Western ideas of capitalism and private property. An example of a political comment follows<sup>18</sup>:



Banksy himself is noted for example for statements on political issues, one of which is the Palestinian-Israeli conflict, as in the artwork below<sup>19</sup>.



In a short overview of graffiti as protest art, Salopek (2011) reviews what he labels *conflict graffiti* in various political hot spots and war zones of

---

<sup>18</sup> Downloaded from [www.google.it/images.html](http://www.google.it/images.html)

<sup>19</sup> "Banksy in Palestine" Downloaded from <http://images.search.yahoo.com>; original page: <http://vi.sualize.us/view/f1897823741f6728436f3fff3ec16f2a/>

the world. These include markings about the apartheid era in South Africa, street cartoons of former Libyan leader Muammar al-Qaddafi in the Libyan Conflict of 2011, and markings about NATO after the liberation of Kosovo in the 1990s<sup>20</sup>.

Graffiti artists therefore dispute hegemony and challenge mainstream society. They urge the disenfranchised to "come out", to make their voice heard, to stake their claim. The possibility to speak and be heard gives those who have been "silenced" hope and strength, as epitomized in the common salutation of the marginalized youth, which emerged in the hip-hop era "*Keep the faith!*". By claiming their right to exist through *writing*, the marginalized affirm the validity of their existence within, yet different from, the culture, values and behaviour of precisely those who mark their margins. That is the mandate of graffiti writers - claiming a voice precisely from the urban site of their exclusion. Graffiti writing represents speaking *from, by* and *thanks to* that reclaimed space.

#### ***3.4. Wars on graffiti***

Precisely because it is such an assertive overwhelming physical presence of alterity, graffiti provokes mainstream society as it continually critiques the very concepts of urban space: streets, alleys and neighbourhoods, city centres, suburbs and ghettos. However, graffiti writers do not intend to damage property and are respectful of personal property like homes and residences and of religious symbols like churches, places of worship. In fact one of the young graffiti writers cited in Halsey&Pederick (2010, 93) remarks:

I mean I'm not talking about complete anarchy or anything. You know, fair is fair. It is a big bloody world and all the rest of it. And you know personally, I wouldn't go and tag someone's car and do something on the front fence of their house or anything personal and things like that.

The places chosen for graffiti marking are simply public and those public places are creatively transformed into discursive spaces.

Nonetheless, graffiti in contemporary society have always been stigmatized as a social threat, being interpreted as the insidious work of

---

<sup>20</sup> Salopek (2011) also discusses the use of graffiti by narco drug traffickers as attempts of provocation to the government authority in Mexico.

criminals. The perception of graffiti writers as a danger to mainstream society is evident in the institutional discourses which label graffiti criminal activity and devote much of their energy to policing common sites of graffiti practice and erasing its “vandalistic” traces from public view<sup>21</sup>. On the basis of a study covering many years of reactions to graffiti in New York City, Kramer (2010) concludes that those reactions constituted a kind of collective moral panic, a comment which in a sense confirms the centrality of the graffiti presence to the way in which urban space can be a source of social conflict requiring negotiation over its rights and uses.

As an example from British culture we could mention how the campaign against graffiti exploited pictures of Prime Minister Tony Blair whitewashing the walls of Swindon<sup>22</sup>.



Analogously, in the 1980s the mayor of New York City, Edward Koch, was noted for having suggested that the urban youth be given brooms and sponges to clean the city rather than wasting their time to write all over it (cf. McAuliffe (2012).

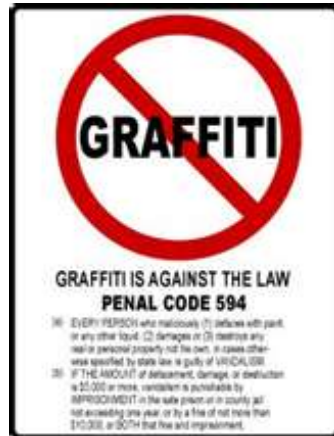
An eloquent metastatement about the war against graffiti is the following sign posted on a potential graffiti wall<sup>23</sup>:

---

<sup>21</sup> If you type the word graffiti into a Google search you will find that the majority of hits regards newspaper articles concerning the need to control, eliminate graffiti as well as to “educate” youth by steering them away from graffiti. In American schools there have been even campaigns called “graffiti awareness” or “graffiti prevention”.

<sup>22</sup> Downloaded from <http://www.swindonweb.com/?m=2&s=102&ss=110&c=1073&t=Graffiti%20in%20Swindon>

<sup>23</sup> Downloaded from [www.google.it/images.html](http://www.google.it/images.html)



Actually, there have been two governmental reactions which have characterized response to graffiti: one which simply labels graffiti as mere vandalism and therefore activates policing and punitive measures to eliminate it; the other which entails a perspective of negotiation and officially allots designated public places and/or specific permissions for graffiti display. Thus, alongside clandestine graffiti, a kind of “legal graffiti” has emerged. By means of an analysis of the evolution of graffiti wars in Sidney Australia, resulting in an artistic recognition and legitimization of graffiti art by local institutions, Mcauliffe (2012, 189) discusses the tendency in postindustrial “creative” cities to re-valorise graffiti culture. He summarizes the question thus:

In cities such as Sydney, a succession of wars on graffiti has produced a moral geography of artistic practice. At the same time, the rise to prominence of creative cities discourses and the subsequent revaluation of creativity as a postindustrial salve unsettles the dominance of the normative criminalization of graffiti. The profusion of cultural plans and public art policies, along with metropolitan initiatives promoting the creative city, provide opportunities to resignify graffiti as productive creative practice. Set in a discursive world of murals, street art, and 'legal graffiti,' some graffiti writers are grasping these opportunities, deploying multiple subjectivities in order to negotiate the moral geographies of the creative city.

An event which testifies to the commercialization of graffiti is the appearance on the technology market in January 2012 of an application for iPad, iPhone or iPodTouch devices, labelled *Graffito*. On the *InfoLab21* site



of the School of Computing and Communications of Lancaster University, this new “app”, which is called a “crowd-made graffiti experiment” where anyone can join a graffiti writing experience, is further described as follows:

Inspired by the underground 80s hip hop scene, *Graffito* pays homage to guerrilla street art and turns it into a celebration of pop culture on a massive scale<sup>24</sup>.

### 3.5. Strategic modes: “Getting Up” and “Going Public”

The early taggers of New York City called their activity *getting up*, which has both a literal and figurative sense. Literally, taggers must climb **up** onto high places - subways, walls, buildings etc, in order to claim the sites of their writing, in order to make their work visible. In fact, as emphasized by Adams&Winter (1997, 356), “both inside and outside the neighbourhood, walls and surfaces that are big and long seem to be prime targets regardless of location.” These places are inaccessible to graffitiists physically since they are protected by height - passages, stairs, fences, gates. Thus, reaching those places *high up* is a physical struggle. However, *getting up* has also a metaphorical sense. Places that are *high up* are also socially inaccessible to them, the urban poor, since those high-status places are carefully guarded by the entire power structure of the establishment – policemen, politicians and the urban rich. Taggers choose these unreachable places as a symbol of inaccessibility, as a discursive space and through that discursive space, aim to “go public”. In order to express the voice of the oppressed, taggers use other tools: the tools of the spraycan, creating a communication network which serves to identify and describe themselves first of all, to themselves, and then to the rest of society. The graffitiist leaves his writing and his tag in the ‘space in which’ he was not supposed to be, the ‘space from which’ he has been excluded, ‘the space through which’, however, he displays resistance, and the space which he thereby reclaims.

### 3.6. Discursive modes

Since the linguistic forms of graffiti are numerous, attempts have been

---

<sup>24</sup> <http://www.infolab21.lancs.ac>.

made to create relevant formal or functional typologies. Suffice it to say that such attempts include text-types that range from simple signatures to political provocations to long multi-party interactions. This section will discuss some of the formal characteristics of graffiti in different text types: gang and crew graffiti, student desk and wall graffiti, organizational graffiti. In all these types we will find basic characteristics of the graffiti text, which can be defined essentially as a short and open text, written in a public place by an anonymous author. However, in each type, the graffiti text will assume particular characteristics determined by context-specific variables: situation, author(s), readership, message etc. What hopefully will emerge from this overview is however that despite its sometimes apparently "egocentric" manifestations, graffiti is essentially a dialogic form. These "little scratchings" call out to an audience and engage potential participants in communication exchanges.

### 3.6.1. *Gang graffiti*

*Gang graffiti* has commonly been explained as urban youth behaviour to control and mark territory and to engage in a form of combat which is initially verbal hostility but which can sometimes turn into physical aggression (cf. Ley 1974 and Ley&Cybriwsky 1974). This is the most widely publicized function of graffiti: to lay a warlike claim to territory, identity and power in the contemporary inner city. As explained by Ley&Cybriwsky (1974, 494-495):

The power to claim territory endues the claimants with both identity and status among his peer group. Aspirants will expend considerable effort and even endure discomfort and stress in order to capture new territory. Wall-marking permits inner city teenagers who are denied access to legitimate mastery over space to claim control of a more ephemeral and chimeric nature. Spray-painting is one of the examples of the adroitness of inner city culture to create its own institutions in which desired status roles may be enacted.

By laying claim to a part of urban territory, these gangs redraw the lines of the city, simply overwriting conventional social boundaries. By violating the protected public places, gang graffiti writing aggressively challenges the institutional authority to define space, to create borders of inclusion/exclusion. According to many scholars, moreover, gang graffiti

reflects a community which, while rebelling against the rules of its own exclusion, must nonetheless adopt those rules for survival - resisting and aggressively reclaiming that very space in which they exist. Recognizing in the authors of graffiti that world of the outsiders who assert their silenced voices creates a certain angst in the insiders. The reaction of fear to a script which is perceived as undecipherable, mysterious and consequently threatening, like the example below of Chicago street gang graffiti<sup>25</sup>, produces even greater social tension.



Thus, public places marked by graffiti are perceived as a moment of visual confrontation between insiders and outsiders.

### 3.6.2. *Crew graffiti*

An alternative interpretation of gang graffiti however has been advanced by Adams&Winter (1997) who reject territorial marking as the sole motivation of gang graffiti, noting in the gang-authored writing found in Phoenix Arizona many other social functions: self-advertisement, indication of social networks, aesthetic expression, representation of social relationships and even emotional representations such as mourning. In fact, it would perhaps be wise to distinguish gang writing associated with urban warfare, from the graffiti that urban adolescents adopt for purposes of in-group identity marking, solidarity and communication. This non-aggressive form of graffiti can be referred to as “crew writing”, the word “crew” having been adopted by urban youth in hip-hop culture (including music, dance and other art forms) as a distinguishing alternative to the

---

<sup>25</sup> Downloaded from <http://images.search.yahoo.com>

word “gang”. Sharing the same need to identify with a group, to mark territory and to make a statement, but refusing the hostility of gang warfare, *crew* artists offer a more positive and significant contribution to this discourse genre. This is simply because, as succinctly expressed by Ley&Cybriwsky (1974, 505), “*Graffiti are a visible manifestation of a group’s social space*”.

### 3.6.3. Student desk and wall graffiti

Scholars of graffiti have also paid attention to students’ production of wall writing in school and university settings. What follows is a table of some of the categories<sup>26</sup> signalled out by various researchers as characteristic of student desk and wall graffiti, with relevant examples:

Category	Example	Documented by
abbreviation	Abt. (about)	Menis (2000)
acronyms	God, CU is a dump (CU= Colorado University);	Claramonte&García Alonso (1993)
clippings	No Nuke is good! (nuke=nuclear station)	Claramonte&García Alonso (1993)
word play or puns	Real eyes, realize, real lies	Islamro (2008)
drawings	Hey elles! Heart ya heart Krys P	Menis (2000)
rhymes	Graffiti for the needy	Islamro (2000)
slang	You’re and Uncle Fucker	Menis (2000)
emphatic spellings	You are the coooooolest guy1know	Claramonte&García Alonso (1993)
compounds with head terminology	Dick head, shit head, fuck head, butthead, parrot head, duck head	Claramonte&García Alonso (1993)

<sup>26</sup> Most of these categories are taken from Claramonte&García Alonso whose taxonomy is based on a 250-page corpus gathered in the Spring of 1991 at the Campus of the University of Colorado USA.

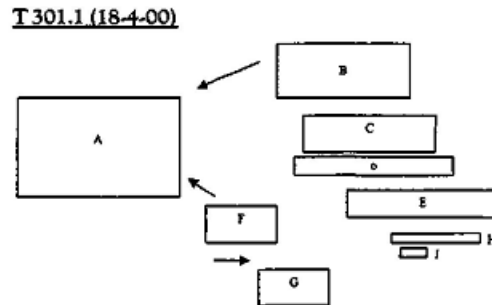
drug terms	Smoke crack and die	Claramonte&García Alonso (1993)
derivational formations	Iraq-na-phobia	Claramonte&García Alonso (1993)
grapheme change	God bless Amerika	Claramonte&García Alonso (1993)
Neologisms	Treehugger (environmentalist)	Claramonte&García Alonso (1993)
Slogans	No capitalism, no café	Islamro (2008)
subject deletion	Can't think of anything to write	Claramonte&García Alonso (1993)
verb deletion	Ever considered girls	Menis (20001)

We can see therefore that graffiti expressions are a potential source for the emergence of colloquial meanings resulting from semantic shifts which assign new senses to attested words, from the exploitation of word-formation rules to create new words, from the figurative transformations of conventional expressions.

The study by Menis (2000), in fact, is particularly significant in this sense. Menis collects data from bathroom doors and walls in the arts faculty of Monash University, Australia. Her study offers an interesting method for understanding the dynamics of interaction in that for each graffiti text, which is a multi-party exchange, she provides a diagram representing the spatial distribution of the graffiti on the wall. Each turn is labelled alphabetically with arrows placed as in the original. Therefore her database includes this type of text:

<p>A. I'm 19 1/2 years old and whenever a guy is interested in me I make up excuses and look for faults to back off from him. I had a boyfriend once when I was 17 but I couldn't wait to be single again. Does anyone else feel this way?</p> <p>B. look for faults. If you don't find any he's one worth worrying abt. Don't lower your standards for any jerk</p> <p>C. If you look for faults you'll find them and never be happy</p> <p>D. EVER CONSIDERED GIRLS?</p> <p>E. WHY? DO LESBIANS HAVE PERFECT RELATIONSHIPS? EVERYONE HAS FAULTS GAY STRAIGHT NOONE IS PERFECT</p> <p>F. I'm 22 and I still feel that way</p> <p>G. same with me, you just have to wait/find the right person</p> <p>H. WHY DO GUYS CHEAT?</p> <p>I. same reasons girls do</p>
---

which is numbered and dated [T: 301.1 (18-4.00)], accompanied by this type of analytic diagram<sup>27</sup>:



A similar method is adopted by Adams&Winter (1997) in their study on gang graffiti in Phoenix Arizona which combined photos with transcriptions in which turns were identified, divided into types of utterances, on the basis of shared illocutionary intents and meaning.

#### 3.6.4. *Organizational graffiti*

What can be labelled “organizational graffiti” is partially similar to student graffiti in that the primary places of its appearance are bathroom walls and doors. However, being produced by participants who are members of hierarchically-organized workplaces and whose voices are therefore potentially subject to criticism and perhaps repression, the content assumes a slightly different discursive strategy. For example, in a three-year study of graffiti in a chain of coffee-shops in the United States, Islamro (2008) suggests that workplace graffiti offers an opportunity for the decentralized production of organizational voices, for the reframing of authors as both public and private agents, for the negotiation of ambiguous cultural ideals, and for possibilities of political organization within occupational spaces.

Islamro (2008, 3) discusses organizational graffiti as part of the critical perspective regarding bathroom graffiti, considered generally to have “dense and polyphonic aspects”. His intention is to “explore what happens when an organization’s bathroom becomes the locus of heated debate and cynical resignation”. To do so, he uses the theoretical framework of

<sup>27</sup> Reproduced from Menis (2000, 47).

*backstage discourse* advanced by Goffman (1959)<sup>28</sup>, noting that the bathroom space embodies a sacred privacy suitable for *backstage* displays, where the expression of non-conventional or stigmatized social and verbal phenomena can emerge. He clarifies:

Following these perspectives, private and public experiences are not radically separate, but exist in a relation of self-realization, such that the private sphere of subjectivity becomes realized in and through the public (Islamro 2008, 6).

Once bathroom graffiti is considered a form of *backstage* discourse, it can be seen as a discursive place for the expression of “marginalized voices and subcultures” (Islamro 2008, 6). On the basis of his corpus of organizational bathroom graffiti, Islamro (2008) produces a specific, functionally-based taxonomy of discourse types, which are summarized with some examples in the table below:

Categories with examples summarized from Islamro (2008)	
Category	Examples
Tags/identity Markers	www.Bushwatch.org
Inciting Statements	You are all prolonging a subhuman world – Revolt!
Debating statements	Hi, I am a marketing major. What does that make me?
Persuasive statements	No capitalism, no café
Expressive Statement	Real eyes, realize, real lies
Playful statements	Did a vehicle come from somewhere but there just to land in the Andes? Was it round? Or did it have a motor? Or was it something different?
Introspective/reflexive statement	All this means nothing
Metastatements about graffiti wall writing	WARNING: Writing clever political blurbs on bathroom walls is not only as ineffective as voting, but also renders you an irreversible d*****!
Spiritual, religious and mystical affirmations and symbols.	Yoga: free your body and soul.

<sup>28</sup> The dramaturgical metaphor of the stage is used by Goffman (1959) to theorize an aspect of social life that occurs on two levels: the level of interaction which is overt and therefore “front” stage where identities are displayed and the covert level of subjective self-displays.

Now, Graffiti writing has usually been considered an anonymous form of discourse (cf. also Nwoye 1993), As explained by Claramonte&García Alonso (1994, 20):

Graffiti are anonymous ways of communication without the possibility of being interrupted or rejected. By means of graffiti individuals or groups reveal their hostilities, unburden their grievances, express fantasies and frustrations or declare a socially unacceptable point of view on subjects ranging from philosophy to politics, humour, religion, race relations, drugs, sports and sex.

However the fact that in this discursive context, authorship is not identifiable does not impinge on its interactive potentiality, which seems to anticipate in a sense the contemporary Internet culture of blogging, which is collective, reactive and responsive, producing “a type of open source approach to textual production” (Islamro 2008, 23). As will be discussed subsequently, precisely because graffiti writing harnesses many of the functions of conversational experience: multiparty presence, the negotiation of messages, turn-taking routines, the preoccupation with social problems, the forum-like nature of political commenting, the display of emotional reactions, etc., it is essentially a dialogic form.

#### **4. A dialogic genre**

Thus we can claim that behind any form of graffiti lies an attempt at dialogue, whether we look at the single-authored tag on the city wall or the communicative exchanges characteristic of a bathroom wall. This point has been recently made by Levin-Robinson (2011) in a re-visitation of graffiti writing in a brothel in Pompeii. She demonstrates the “negotiated” character of the texts, whose function was to establish normative masculinity. Since boasts comprised the majority of the graffiti texts, she suggests that males used graffiti individually as a competitive arena and collectively as a place for the affirmation of social values regulating masculine/feminine sexual behaviour.

In keeping with this view of graffiti as a dialogic genre functioning as a discursive space for the negotiation of social positions and perspectives, it will be argued here that the dialogic mode, albeit in varying forms and strategies, is a constant characteristic of graffiti writing. Graffiti is dialogic because its movement from a private to a public voice extends an invitation



to discourse communities to respond, to confront opinions and to negotiate messages.

#### 4.1. *The tag as dialogue*

What can be labelled a *single-authored tag* is only apparently a monologic form. By means of the creative form which it assumes and the public place where it is placed, the *tag* imposes its presence on the community. It invites therefore a response, even if that response is non-verbal: a simple act of noticing, appreciating, rejecting or whatever. The passers-by therefore become participants in the dialogic exchange. Moreover often the *tag* is itself a response to previous graffiti manifestations. The response can encode simply a message of artistic difference or superiority; it can be an alternative claim to turf in addition to, or in opposition to the presence of other graffiti writers, as often happens in urban gang conflict; it can respond to the provocation of a social problem, as in the Banksy graffiti in the Gaza Strip. In their study on gang graffiti, Adams&Winter (1997) refer to graffiti as “utterances”, a category normally reserved for the spoken language. They justify the use of the term utterance for a written rather than spoken form thus:

While the term is generally associated with the spoken language, the interactional nature of the writing, the norms governing its use, plus the lack of complete phrases and clauses in the writing make the choice of this term appropriate. This characterization also coincides with Schiffrin’s (1994, 41) definition of utterance in spoken and written discourse (Adams&Winter 1997, 344).

They also note to this effect that the writing conventions of graffiti are replicative of spoken conventions, evident for example in the attempt to represent the pronunciation of a gang name “Bloods” and therefore written in graffiti as *Bloodz*. Thus even the single tag assumes dialogic functions since its existence depends on the situational variables of the communicative event: emitters, receivers, language code, message, situation and context.

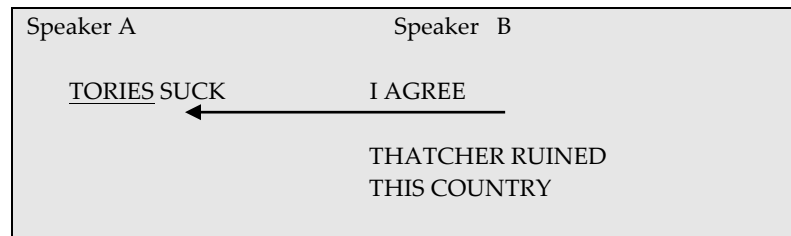
#### 4.2. *A multi-party exchange*

Menis (2000) argues that wall graffiti display all the characteristics of

conversation, referring to categories of Conversational Analysis (CA) proposed in research, among others, by Grice, by Leech and by Sacks&Schegloff&Jefferson. Particularly significant is the Gricean category of the Cooperative Principle (1975), the work by Leech (1983) on the Politeness Principle and the turn-taking systematics elaborated by Sacks&Schegloff&Jefferson (1974).

We shall illustrate some of these dialogic features of graffiti writing by recourse to examples from numerous studies of wall graffiti which analyse different social situations and different cultural contexts. We shall see that the examples support the interpretation of graffiti as dialogue in that they highlight what Menis (2000) selects as particularly significant of wall graffiti. Graffiti demands a response, turns into a dialogue, is self-reflective and implies a multi-party interaction.

The first example, from Whiting&Koller (2007,25)<sup>29</sup>, demonstrates how an apparently monologic statement by one writer invites response and presupposes the possibility of multiparty turns. In this graffiti text, an anonymous writer A writes "Tories suck", which is followed by the response of Speaker B in the form of a two statement response "I agree. Thatcher ruined this country".



Notice that Speaker B uses an arrow to emphasize the fact that his statement is a response to Speaker A, adding a kind of metastatement about the dialogic nature of the exchange.

The next example<sup>30</sup> is an illustration of a multi-party interaction. It can

<sup>29</sup> Since the writings are displayed on the wall, exactly where graffitiists put their comments and answers to comments can have a significant role. Whiting&Koller (2007) report their data by replicating the form manifested by the wall writings.

<sup>30</sup> In the data base created by Whiting&Koller (2007), this example is labelled Data sample 9, C(A) RH-G7). The method of photographing, labelling and charting the graffiti data, is a very rigorous and verifiable procedure of data collection. It manages to preserve and represent the entire set of discursive markings of the graffiti text, including, for example,

be seen that that 5 people (B,C,D,E,F) respond to the first comment by (A) which, by using an imperative (“Sign here.....”), invites response:

A. Sign here if you’ve got the right to buy your Council house	
B. I’ve got the right	E. I’ve got the right
C. I’ve got the right	
D. I’ve got the privilege	
F. <u>WANKERS</u>	
Adapted from Whiting&Kollerr (2007, 23)	

The irony in the exchange which targets the British institutions of low-cost governmental housing for the underprivileged is evident. Council houses belong to the local government and are assigned on the basis of need. Under certain circumstances the house can be bought and this explains the play on the words “right” and “privilege”. The multi-party exchange thus displays a social critique of just what is a citizen’s right and what is a citizen’s privilege and of just who decides questions of right and privilege. Obviously the last comment by (F) is typical of the use of epithets by students and is a good example of how contextual variables motivate the discourse strategies of graffiti writers.

The next example demonstrates how speakers use public walls to display philosophical or political opinions. The text, which Islamro (2008) reports as an example of “responsive chains”, is produced by many voices which respond to a perhaps ironic utterance “Conform now?”. Note that the first move is an interrogative, which obviously immediately signals a dialogic rather than a monologic function and is followed by a chain of similar interrogative moves:

---

paralinguistic cues such as semantic and prosodic emphasis (underlining, capital vs. small-case lettering, punctuation and signals of stance (repetition of letters, exclamation points, question marks etc.). From an ethnomethodological point of view, this procedure also captures the potentially significant variables of graffitist behaviour, i.e. how speakers position themselves and move within the physical and symbolic dialogic space.

Conform now?  
 -cut your hair?  
 -submit to drug testing?  
 -wear a tie?  
 -be on schedule?  
 -sell your soul?  
 .mortgage payments/loans/debt?  
 .finance American Gov't?  
 -underwrite government policy?  
 -kick ass?  
 -bend over?  
 -let someone else think for you?

Adapted from Islamro (2008, 20)

This writing then attracted numerous other responses revealing the potential of graffiti as multi-party participation capable of engaging in complex interaction focusing on many interrelated social themes. The sequel was:

ReRe: It is good to question everything

Re: Ok, conform to what others label as nonconformity? Make up your own rules. Too trite shame on you

Re: OR

-quit living off your parents  
 -start being productive instead of whining all the time

Follow through on you dreams instead of just talking about them  
 -good luck- you need it

Re:Re: Amen

Re Re: the concept that social value is only reached through productivity is the source of so many ILLS

-produce so you can Buy what is produced by those who produce so they can buy

-and go ahead and pop out a few babies while you're at it (re-produce)

Adapted from Islamro (2008, 21)

This entire text is a critique of socio-political impositions and restrictions placed on individual freedom and self-expression. All the participants respond to the question of just how far one should go in conforming to social and institutional norms. Must one accept conventional social value? Is it right to sell your body and soul? Is the capitalistic ethic of productivity to be accepted without contestation etc.? Thus we can easily see how a very private place can become a public forum of social debate.

According to Islamro (2008, 24), therefore, this category of bathroom wall graffiti in organizational settings is an example of how anonymous, individual voices “break out of their space” and become collectively-oriented agents of social criticism and potential political action. The “responsive chains” found in bathroom graffiti writing demonstrate the public significance of the private sphere. From a Goffmanian point of view, Islamro (2008, 24) acutely comments that “Once a response is made to these texts, the backstage becomes a political, front stage”.

##### **5. *I/We also have a voice: claiming visibility, claiming audibility***

Let us return to our research rationale, which was to query:

- how public spaces can be transformed into a forceful locus of social discourse (political debate and contestation);
- how private spaces can likewise be transformed into public spaces of social discourse.

As for the graffiti history originating in the hip-hop movement of poor urban neighbourhoods of the US, we can pose the question along with an Internet blog entitled *Language Scraps*:

What does it mean to put your name on something? Are you claiming that thing to be yours? Are you just communicating that you were there (“\_\_\_\_\_ was here”)? Are you desperately attempting to communicate with others in a world that you are largely alienated from? Is it an expression of anger? Passion? Pleasure? Love? Frustration? Disgust?<sup>31</sup>

A response to this blogger can be found in a comment by a young New York City graffiti tagger, self-named Brim:

---

<sup>31</sup> Posted by Grabloid at 3:58 pm in the blog “*Language Scraps*”, Saturday, October 20, 2007, [www.languagescraps.blogspot.com](http://www.languagescraps.blogspot.com)

People will never really understand what graffiti is unless they go to New York to live surrounded by abandoned buildings and cars that are burnt and stripped and the city comes out saying graffiti is terrible and then you look around the neighbourhood and you've got all this rubble & shit and yet you come out of there with the attitude toward life that you can create something positive (Chalfant&Prigoff 1987, 17).

Since these poor urban youth were denied visibility and respectability by legitimate institutions and excluded from mainstream society, graffiti became a means of claiming acknowledgment of their presence, a dignified presence, as individuals belonging to a social community, - even if that community meant only the neighbourhood crew.

It has been argued that graffiti has multiple communicative functions, offering various public arenas for the exchange of messages concerning a myriad of topics, including both personal and social experiences. Very often graffiti is a strategy adopted by the repressed voice, which seeks audibility through the claim to public space. A use of public space implies an invitation to members of discourse communities to react, whether that reaction be a mere witnessing of the graffiti mark or an explicit verbal response to it. In that sense, graffiti is essentially a dialogic form where private voices become public and individual thoughts become collectivized. All graffiti writers aim to "go public" and use public and private spaces to do so. From the young urban tagger, to well-known artists like Banksy, to the wall writing of students and workers on university and organizational walls, the basic question posed and answered by graffiti concerns what Cover (2002, 269) labels "motifs of ownership". In his pertinent formulation, the problem regards:

...who has the right to make the right kind of signification, whose signifiatory powers can be considered to be dominant, and what sorts of ethical considerations can be applied to the granting of meaning and implication.

Who has the right to control the spheres of production and consumption, of imagination and social productivity, of art and science? Who has the right to decide which discourses are legitimate? And who has the right to legitimate the places of those legitimate discourses? The "right to write" has always been the exclusive priority of dominant social groups. In the face of the threat to social agency, the silenced voices claim audibility and visibility. Graffiti is one of the many forms of this social resistance to

silencing. Graffiti are “little scratchings” which stake a claim to voice, precisely by *finding places for discursive spaces*.

*Diane Ponterotto*

ponterotto@lettere.uniroma2.it

dpontero@yahoo.com

**References**

Adams&Winter 1997

Adams Karen L., Winter Anne, "Gang graffiti as discourse genre", *Journal of Sociolinguistics* 1/3, 337-360.

Chalfant&Progoff 1987

Chalfant Henry, Progoff James, *Spraycan art*, London, Thames & Hudson.

Claramonte&García Alonso 1993

Claramonte Manuel Brevia, García Alonso, José Ignacio, "Categories, morphological features, and slang in the graffiti of a United States Western University, *Revista Alicantina de Estudios Ingleses* 6, 19-31.

Cover 2002

Cover Rob, "Some cunts: graffiti, globalisation, injurious speech and "owning" signification, *Social Semiotics* 12/3, 269-290.

Dickens 2008

Dickens Luke, "Placing post-graffiti: the journey of the Peckham Rock", *Cultural Geographies* 16, 471-496.

Grice 1975

Grice Herbert Paul, "Logic and conversation", in P. Cole, J. Morgan (eds.), *Syntax and semantics 3: Speech acts*, New York, Academic Press, 107-142.

Halsey& Pederick 2010

Halsey Mark, Pederick Ben, "The game of fame: mural, graffiti, erasure", *City* 14/1-2, 82-98.

Howe 2005

Howe Jeff, "Art attack", *Wired* 38/08.

<http://www.wired.com/wired/archive/13.08/bansky.html>

Islamro 2008

Islamro Gazi, "Backstage discourse and the emergence of organizational voices: exploring graffiti and organization", *Inspere Working Paper* 141, 2-40.



Kramer 2010

Kramer Ronald, "Moral panics and urban growth machines: official reactions to graffiti in New York city, 1990–2005", *Qualitative Sociology* 33/3, 297-311.

Leech 1983

Leech Geoffrey, *Principles of pragmatics*, New York, Longman.

Levin-Richardson 2011

Levin-Richardson Sarah, "*Facilis hic futuit*. Graffiti and masculinity in Pompeii's 'purpose-built' brothel", *Helios* 38/1, 59-78.

Ley 1974

Ley David, *The black inner city as frontier outpost*, Washington D.C., Association of American Geographers.

Ley&Cybriwsky 1974

Ley David, Cybriwsky Roman, "Urban graffiti as territorial markers", *Annals of the Association of American Geographers* 64, 491-505.

Mcauliffe 2012

Mcauliffe Cameron, "Graffiti or street art? Negotiating the moral geographies of the creative city" in *Journal of Urban Affairs* 34/ 2, 189-206.

Menis 2002

Menis Anne, "Towards and understanding of graffiti discourse", *Monash University Linguistics Papers* 2/2, 43-54.

Nwoye 1993

Nwoye Onuigbo G., "Social issues on walls: graffiti in university lavatories", *Discourse and Society* 4/4, 419-442.

Sacks&Schegloff&Jefferson 1974

Sacks Harvey, Schegloff Emanuel, Jefferson Gail, "A simplest systematic s for the organization of turn-taking for conversation", *Language* 50/4, 696-735.

Salopek 2011

Salopek Paul, "Conflict graffiti", *Foreign Policy* 189, 94-95

Schiffrin 1994

Schiffrin Deborah, *Approaches to discourse*, Oxford, Blackwell.

Walsh 1996

Walsh Michael, *Graffito*, Berkeley, North Atlantic Books.

Whiting&Koller 2007

Whiting Sam, Koller Veronica, "Dialogues in solitude. The discursive structures and social functions of male toilet graffiti" (CSLS Working Paper 126), Lancaster University, Centre for the Study of Language in Social Life.  
<http://www.ling.lancs.ac.uk/groups/clsl/working.htm>

*Ideologia, cultura e traduzione.  
I titoli nella stampa quotidiana italiana e spagnola*

Maria Grazia Scelfo

**Abstract**

Eco già nel 1971 sottolineava che attraverso i titoli i quotidiani fanno arrivare i loro messaggi fondamentali e che il titolo decide dell'interpretazione dell'articolo. Scoprire le strategie discorsive che si utilizzano nella composizione del titolo contribuisce a individuare i condizionamenti ideologici e a scoprire quanto la manipolazione sia esplicita o occulta, specialmente in ambito traduttivo.

Per dare un'idea, seppur sommaria, della manipolazione dei titoli, ho individuato, in una serie di testate italiane e spagnole, sia on-line sia cartacee, orientate ideologicamente tanto a sinistra quanto a destra, alcuni titoli sullo stesso argomento riferiti a fatti relativi alla beatificazione di Papa Wojtyla, al concerto del 1 maggio, alla morte di Bin Laden e al campo economico. Si tratta di articoli che vanno dall'8 aprile al 1 maggio 2011, le cui tipologie testuali possono variare dalla notizia all'articolo di opinione. I testi on-line, per loro stessa natura hanno caratteristiche differenti da quelli cartacei, pur se i contenuti sono gli stessi. In relazione alla traduzione, ho selezionato un *corpus* di articoli tradotti in italiano, pubblicati sulla rivista settimanale *Internazionale* dal 25/9 2009 al 15/4/2010. Si tratta di articoli, presi da alcuni quotidiani internazionali di lingua spagnola relativi sia alla stampa spagnola sia a quella latinoamericana, che trattano argomenti di vario tipo la cui traduzione mi è parsa interessante.

**Parole chiave:** traduzione giornalistica, metafora, titoli, conflitto

Already in 1971 Eco pointed out that the newspapers get their key messages through the headlines, and that titles decide of the interpretation of article. Discovering the discursive strategies used in the titles' composition allows to identify the ideological constraints and to find out how much manipulation is explicit or covert, especially in translation. To give an idea of manipulation of titles, I analysed a series of Italian and Spanish newspapers, both in print and online, in which a few titles occur on the same topics, related to facts about the beatification of Pope Wojtyla, the concert of May 1, 2011 in Rome, the death of Bin Laden and the economic field. On-line texts, by their very nature, show different characteristics from those of paper documents, although contents are the same. In relation to translation I selected a corpus of articles translated into Italian, published in the weekly magazine *Internazionale* from September 25, 2009 to April, 15, 2010. These articles, taken from some international newspapers in Spanish (both from Spain and from Latin America) show interesting ways of translation.

**Keywords:** journalistic translation, metaphor, headline, conflict

## 1. Introduzione

Viviamo in un'epoca di manipolazione in cui lo scarto tra verità e certezza, fra sapere e credere, è particolarmente visibile. Lo sforzo critico ha cercato, con maggiore o minore successo, di smantellare e mettere in luce le procedure che permettono la costruzione di un dire-vero. [...] La società dell'incredulità si lascia sommergere da ondate di credulità, si lascia catturare dai discorsi politici, didattici, pubblicitari e il sapere acquisito sulle trappole del sapere è un antidoto del tutto inefficace (Greimas 1995, 109-110).

Lo studio e l'analisi dei titoli dei quotidiani mi è sempre sembrato un aspetto affascinante dell'indagine linguistica per almeno due motivi: da un lato perché il giornale fa arrivare i suoi messaggi fondamentali attraverso i titoli, oggi più che mai. Infatti è proprio il titolo che determina l'interpretazione dell'articolo, come già sottolineava Eco nel 1971:

Un quotidiano si 'scorre' [...] Per questo un quotidiano va anzitutto analizzato per ciò che comunica attraverso il titolo, i sottotitoli e quella specie di sovratitolo che in linguaggio giornalistico si chiama "occhiello" [...] Le redazioni sanno benissimo questo fatto, tanto è vero che è la redazione e non l'autore del pezzo che compone il titolo [...] perché è attraverso i titoli che il giornale fa arrivare i suoi messaggi fondamentali. Il titolo decide dell'interpretazione dell'articolo (Eco 1971, 354).

Dall'altro lato, perché i titoli, visti da un'ottica più specificamente culturale e ideologica, sono un veicolo fondamentale di trasmissione di idee e di manipolazione di notizie per orientare l'opinione pubblica, visto che uno stesso evento può essere comunicato in vari modi. E a questo proposito Faustini, riferendosi ai problemi e alle ambiguità relativi alla comunicazione, cita Mascilli Migliorini:

[...] di un evento del quale non si abbia notizia è come se l'evento non si sia mai manifestato, ma è altrettanto vero che, a meno di non avere avuto cognizione diretta dell'evento al suo manifestarsi, noi, al momento della notizia, abbiamo soltanto comunicazione dell'evento stesso. In altri termini, non il fatto, bensì la rappresentazione del fatto. Il che è cosa profondamente diversa. Ciò porta come conseguenza che di uno stesso evento noi possiamo avere [...] diverse comunicazioni, vale a dire diverse e anche differenti azioni rappresentative capaci di suscitare nei destinatari dei messaggi reazioni altrettanto diverse, ma in genere preordinate dall'emittente. È, in

sostanza, il problema della manipolazione (in Faustini 1995, 25).

E in relazione alla manipolazione mi preme sottolineare che Greimas la prende in considerazione sotto un duplice aspetto: “la manipolazione *secondo il volere*, che si manifesta attraverso la tentazione o la seduzione, e la manipolazione *secondo il potere*, riconoscibile nella minaccia o nella provocazione [...] si tratta, in altre parole, di procedure che rendono conto degli effetti di senso del ‘credere’ e del ‘far credere’ ” (Greimas 1985, 119).

A questo proposito, proprio non trascurando le problematiche che suscita la manipolazione, va detto che è difficile decidere quali titoli prendere in considerazione e quali tralasciare tra quelli, peraltro assai numerosi, presenti nella stampa quotidiana per almeno due motivi: il primo, perché, alcuni titoli sono fuorvianti rispetto al contenuto; il secondo, perché, a mio avviso, sono strettamente connessi ai generi giornalistici. Generi dei quali sarebbe utile conoscere le caratteristiche per cercare di capire le funzioni e le strategie discorsive che si utilizzano, sia perché contribuiscono a individuare i condizionamenti ideologici, sia perché la comprensione profonda del discorso giornalistico è fondamentale nel caso di traduzione e aiuta, non poco, a scoprire quanto la manipolazione sia esplicita oppure occulta. Pertanto, dal momento che i testi giornalistici sono costituiti da un insieme eterogeneo di tipologie testuali, non sembra inutile accennare ai generi giornalistici più comuni, già ampiamente studiati da vari autori. Mi limiterò a citare la loro classificazione e le loro finalità. Casaus (1991, 88) propone tre categorie: generi informativi, generi interpretativi, generi argomentativi. Queste categorie sono state riprese e spiegate da Hernández Guerrero (2005, 89-133) a proposito della traduzione giornalistica.

Per quanto riguarda il ‘genere informativo’, del quale fa parte la ‘notizia’, la sua finalità è quella di rappresentare la realtà il più fedelmente possibile, con uno stile sobrio, raccontando l’essenziale.

In relazione al ‘genere interpretativo’, emerge la partecipazione dell’autore per il modo in cui seleziona, presenta e arricchisce i fatti, li interpreta in base agli antecedenti e alle loro conseguenze. Fanno parte di questo genere diverse tipologie testuali quali, per esempio, la ‘cronaca’, il ‘reportage’, ‘l’intervista’ ecc.

Infine, il ‘genere argomentativo’, basato sull’esposizione di idee e giudizi di valore. Lo stile libero e creativo lo rende piuttosto soggettivo. Tra le tipologie testuali che fanno parte di questo genere figurano, per esempio,

l'articolo di opinione', l'editoriale', le 'lettere al direttore', la 'critica'.

Per dare un'idea, seppur sommaria, di quanto detto finora, ho individuato, in una serie di testate italiane e spagnole, sia on-line sia cartacee, orientate ideologicamente tanto a sinistra quanto a destra, alcuni titoli sullo stesso argomento riferiti a fatti recenti relativi alla beatificazione di Papa Wojtyła, al concerto del 1 maggio, alla morte di Bin Laden e al campo economico. Si tratta di articoli che vanno dall'8 aprile al 1 maggio 2011, le cui tipologie testuali possono variare dalla notizia all'articolo di opinione. I testi on-line, per loro stessa natura hanno caratteristiche differenti da quelli cartacei, pur se i contenuti sono gli stessi<sup>1</sup>.

In relazione alla traduzione, ho selezionato un *corpus* di articoli tradotti in italiano, pubblicati sulla rivista settimanale *Internazionale* dal 25/9 2009 al 15/4/2010. Si tratta di articoli presi da alcuni quotidiani internazionali in lingua spagnola tratti sia dalla stampa spagnola sia da quella latinoamericana – come, per esempio, *El País*, *La Nación*, *Clarín* ecc. – che trattano argomenti di vario tipo. La traduzione di alcuni titoli mi è parsa interessante.

Ma prima di passare a esaminare concretamente i titoli, non è inutile sottolineare alcuni aspetti che li riguardano.

## 2. I titoli

Abbiamo già visto che Eco mette in evidenza il potere dei titoli, potere strettamente legato a quello della notizia. Infatti, il motivo per cui, come ho accennato, a volte il titolo non rispetta il contenuto dell'articolo, dipende dal fatto che deve suscitare sia l'attenzione del lettore sia il desiderio di comprare il giornale, nonché persuaderlo a credere alla veridicità di quello che legge. D'altra parte, il titolo viene realizzato dopo la composizione dell'articolo, proprio perché deve sedurre e attirare l'attenzione del lettore. Inoltre, Eco, da un lato sottolinea che la falsa relazione tra titolo e articolo costituisce un caso tipico di interpretazione dei fatti e aggiunge che ci può

---

<sup>1</sup> Bisogna distinguere le differenti caratteristiche del linguaggio dei mass media. Non è la stessa cosa scrivere per un quotidiano, per un mensile, per la radio, per la televisione, per un'agenzia di stampa, per il web. Infatti "[...] con l'agenzia di stampa: notizia allo stato purissimo. Tutto in poche righe, ma sempre 'tutto', seguendo uno schema immutabile. La radio: sintesi, toni giusti, contributi sonori appropriati. La tivù: immagini eloquenti, testo complementare e sintetico. I quotidiani: il racconto, i dettagli, l'analisi, la possibilità di non avere fretta nel descrivere. Il sito web: tutto subito, in poche righe, altrimenti il navigatore cambia rotta. Tono colloquiale, diretto" (Nanni&Ferrazza 2010, 183).

essere interpretazione perfino quando il titolo, pur fornendo informazioni oggettive, utilizza determinate parole e non altre come, per esempio, "forte protesta giovanile" o "disordini in centro ad opera dei cinesi"; dall'altro lato, mette in evidenza la differenza tra titoli emotivi e titoli informativi (1971, 354).

Gans (2004, 81) sottolinea che le notizie non solo rappresentano l'esercizio del potere in relazione alla realtà, ma richiama l'attenzione anche sul fatto che perfino i lettori hanno un certo potere in quanto possono protestare e rifiutare ciò che leggono<sup>2</sup>.

Alla luce di quanto sopra, sembra essere ancora maggiore il potere di chi decide il titolo, dato che la fortuna dell'articolo dipende, prevalentemente, dalla sua capacità di seduzione. Inoltre, poiché il titolo funge da biglietto da visita del pezzo giornalistico, se rappresenta una strategia di auto-presentazione del giornale "allora è possibile studiarlo come una sorta di slogan pubblicitario" (Faustini 1995, 92-94).

Faccio mie anche le ulteriori indicazioni di Faustini rispetto alla suddivisione dei titoli in relazione al linguaggio sotteso al lavoro di redazione (1995, 94-98). Il Nostro elenca quattro categorie di titoli:

definisce 'referenziali' quelli tipici delle gazzette ufficiali, dei bollettini, di certi avvisi pubblici [...] sui quotidiani e settimanali. Sono praticamente scomparsi nel giornalismo moderno [...].

In relazione di contrarietà rispetto a questi troviamo i titoli 'mitico-valutativi', tipici di un giornalismo schierato, di parte, che non esita fare ricorso a stereotipi presi a prestito dall'immaginario collettivo per produrre valutazioni ideologicamente orientate.

Complementari ai titoli che esprimono valutazioni, troviamo invece quelli 'ironici'. Anch'essi tipici di un giornalismo schierato, sono però ricchi di figure retoriche come la metafora, la metonimia, la sineddoche e, naturalmente, l'ironia. Sono presenti sui giornali che si rivolgono deliberatamente a un pubblico colto [...].

Più tradizionali, infine, i titoli 'descrittivi'. Sicuramente diversi e più incisivi di quelli banalmente referenziali, non sono tuttavia comparabili con l'immediatezza dei titoli ironici.

---

<sup>2</sup> Tugs of war, however, are resolved by power; and news is, among other things, the exercise of power over the interpretation of reality. Power is exercised by all participants in the transmittal of information; it is also in evidence inside the news organization, which is hierarchically organized. Even readers and viewers have some power, expressed by protest against and refusal to accept what they read and see, which is why journalists often worry about their credibility. (Il corsivo è mio).

Genette, rispetto ai titoli, propone una distinzione tra: titoli *tematici*, che indicano, in un modo o in un altro, il contenuto di un testo e sono oggi quelli dominanti; titoli *rematici*, che possono essere classificati come formali e spesso come generici, quali, per esempio, Epigrammi, Epistole, Poesie, Decamerone ecc. (1989, 77-78).

Christiane Nord (1990, 153) sostiene che tra i criteri di traduzione dei titoli la lealtà del traduttore è fondamentale:

Porque si el autor pretende dar al lector en el título original, por ejemplo, una evaluación del texto o una clave para la interpretación, el traductor tiene una doble responsabilidad: tiene que formular un título que *funcione* en la cultura terminal [...] *respetando* al mismo tiempo con máxima fidelidad la intención del autor original [...] (1990, 154).

Da non trascurare, poi, le funzioni linguistiche presenti nei titoli come, per esempio, la funzione referenziale, la funzione poetica, la funzione espressiva, la funzione fatica e la funzione conativa.

### 2.1. *Peculiarità linguistiche dei titoli*

Una volta assodata sia l'importanza dei generi, "prodotti culturali che hanno codificato convenzionalmente le maniere in cui si esprimono certi significati [...]", sia il fatto che "Il genere crea aspettative forti nel lettore e che esiste 'un patto di lettura' tra redattore e lettore che bisogna rispettare" (Contreras 2005, 5), va sottolineato che i titoli svolgono una funzione fondamentale nell'attività giornalistica perché offrono modelli a cui il professionista fa riferimento.

Una prima riflessione di carattere generale, a mio avviso relativa sia ai titoli italiani che a quelli spagnoli, è che si tratta di un linguaggio complesso, costituito "da una parte chiaramente formale, elaborata con le categorie linguistiche usate nella quotidianità, ed una parte più funzionale e pragmatica" (Vignati 2005-2006, 289). Vanno, pertanto, messi in evidenza alcuni aspetti di ordine interpretativo e linguistico: nel primo caso, come si sa, spesso il titolo è soggetto a più interpretazioni per cui il lettore è obbligato a fare uno sforzo per attribuirgli un significato o cercare nel testo gli elementi che lo possano aiutare a decodificare il messaggio; nel secondo caso, emergono, per esempio, l'uso prevalente del presente indicativo, che attualizza e rende vivo il discorso; l'omissione di parole di basso valore



informativo come l'articolo e le forme finite del verbo essere; l'uso di figure retoriche quali le metafore, le metonimie, le similitudini, gli ossimori, le ripetizioni per i titoli che possiedono una funzione poetica; l'uso dello stile nominale, più frequente in italiano, stile che è in espansione a tutti i livelli. Si tratta, infatti, di un fenomeno di primo piano nella prosa giornalistica, che elimina le indicazioni temporali e modali dell'azione e che è, appunto, una delle principali tendenze nei titoli. Inoltre, va segnalato che si utilizza per ottenere determinati risultati, come una specifica riformulazione dei messaggi i cui obiettivi sono la dissimulazione e la reticenza, come ci ricorda Dardano (1986, 285):

[...] ricorderò che la diffusione dello stile nominale consegue spesso la necessità di una particolare riformulazione dei messaggi, la quale ha per fine il mascheramento e la reticenza.

Essenziale è anche un altro aspetto relativo al differente tipo di scrittura che emerge tra i quotidiani cartacei – nei quali prevalgono il racconto, i dettagli, l'analisi e la possibilità di descrivere – e quelli sui siti web – nei quali viene detto tutto e subito, in poche righe, con un tono colloquiale e diretto, in modo che il lettore non si rivolga altrove –, la cui peculiarità è anche quella di essere aggiornati frequentemente e, quindi, di cambiare i titoli e il contenuto dell'articolo nelle diverse ore della giornata, anche sullo stesso argomento, man mano che arrivano nuovi lanci di agenzia.

## *2.2. Titoli e traduzione*

Come è noto, la traduzione giornalistica, che costituisce un campo professionale specifico, con caratteristiche proprie, in ambito traduttologico ha ricevuto finora scarsa attenzione come processo e come prodotto. Ritengo, quindi, opportuno ricordare, anche se in modo sommario, due importanti aspetti: da un lato voglio segnalare le peculiarità di questo tipo di traduzione; dall'altro lato, sottolineare alcuni problemi e difficoltà linguistiche e concettuali che emergono nel processo del tradurre.

Tra le caratteristiche conviene mettere in evidenza: in primo luogo, che, eccetto pochissimi casi, non si cita mai il nome del traduttore, cosicché il lettore ha l'impressione che nella stampa quotidiana non ci sono articoli tradotti ma solo originali. Il che è vero solo in parte, perché specialmente quando si tratta di lanci di agenzie non italiane, i testi sono in lingua straniera. Un discorso a parte merita la rivista settimanale italiana

*Internazionale*, che con *National Geographic* e *Le Monde Diplomatique*, si basa sulle traduzioni degli articoli più significativi e di attualità pubblicati sui quotidiani stranieri di tutto il mondo tra i quali prevalgono quelli inglesi, americani, tedeschi, spagnoli e francesi. In questo caso appare sempre il nome del traduttore, anche se con le sole iniziali. In secondo luogo c'è una serie di elementi, sia linguistici che extralinguistici che influiscono sulla traduzione, tra i quali ne cito solo alcuni fra i più significativi. Per esempio, il traduttore deve tener conto dell'ambito geografico e culturale per il quale traduce; sono fondamentali i limiti di spazio e di tempo che condizionano la traduzione; altro fattore di condizionamento è la rapidità con cui si deve tradurre l'articolo; imprescindibile è la versatilità che deve possedere il traduttore dal momento che deve saper tradurre diversi tipi di testi come quelli economici, giuridici, politici, sportivi, ecc.

In altre parole, il traduttore giornalistico non solo deve interpretare e adattare il testo originale alle caratteristiche di un testo giornalistico del suo paese, ma anche alla testata per cui scrive. Il che significa che ci possono essere dei condizionamenti ideologici. Inoltre, va ricordato che la traduzione di elementi culturali è uno degli aspetti più problematici per il traduttore che deve decidere se effettuare una traduzione *source-oriented* o *target-oriented*. Sara Bani (2007, 72-79), traduttrice dallo spagnolo in italiano per la rivista *Internazionale*, segnala le strategie più utilizzate nel giornalismo per la traduzione di elementi culturali:

Tagli: quando l'elemento culturale non ha un ruolo rilevante si può eliminare;

Aggiunte: se l'elemento culturale risulta incomprensibile, se ne spiega il significato con una parafrasi;

Generalizzazione: se l'elemento culturale ha una forte connotazione e risulta incomprensibile nella traduzione, si può utilizzare un iperonimo;

Sostituzione: un elemento culturale poco conosciuto dai lettori si sostituisce con un equivalente dal punto di vista funzionale, ma più conosciuto dagli stessi lettori.

Valga come esempio un frammento della traduzione in italiano della stessa Bani di un articolo scritto per *El País* dal giornalista e scrittore Juan Arias il cui titolo è *Mi triste Italia*:

*Mi triste Italia (El País, 15/06/2009)*

Un paese diventato più triste

Un país que fue bandera de libertad y cultura es presidido hoy por un político que censura la información que no le interesa. ¿Por qué es tan difícil de reconocer para quienes la aman?

*Politica.* In passato l'Italia difendeva la libertà di stampa e d'espressione. Un giornalista spagnolo ricorda con malinconia com'era il mondo politico prima di Berlusconi<sup>3</sup>.

Si tratta di un articolo di opinione e in queste poche righe già si vede il tono personale e critico del giornalista e il suo stile espressivo. Tra le strategie utilizzate si sottolineano: l'ampiamiento del titolo, la sintesi e il differente punto di vista nella traduzione del sottotitolo.

Il sottotitolo è stato interpretato e la traduzione è stata orientata verso il contesto culturale della cultura di arrivo. Infatti, la frase interrogativa diretta *¿Por qué es tan difícil de reconocer para quienes la aman?*, difficile da capire del tutto dal lettore italiano (che per definizione dovrebbe amare il proprio paese) è stata sostituita da una interrogativa implicita, che mantiene una certa nostalgia evocata dal verbo presente *ricorda*, il passato *era*, e il termine *malinconia*.

In ogni caso, va sottolineato che sintesi, tagli e adattamenti sono dovuti soprattutto allo spazio che il traduttore ha a disposizione e alla necessità di uniformare la traduzione allo stile del giornale e a fare in modo che si percepisca come un testo originale.

A questo punto, non resta che passare ai casi concreti di esemplificazione e analisi.

### 3. Analisi dei titoli

Per dare concretamente un'idea di quanto detto finora, ho selezionato alcuni titoli di quotidiani on-line dei giorni 1 e 2 maggio 2011 e di quotidiani sia on-line che cartacei del giorno 3 maggio, ideologicamente connotati a sinistra e a destra, riferiti agli eventi più importanti di quei giorni. A seguire, ho poi individuato anche titoli di avvenimenti di interesse internazionale tratti da quotidiani spagnoli e italiani on-line, sempre di diverse tendenze, che vanno dal 1 febbraio all'8 aprile 2011, di varie tipologie relativi anch'essi ad avvenimenti di attualità. Propongo

---

<sup>3</sup> Il corsivo è mio.

diversi esempi dei quali solo alcuni saranno oggetto di commento sotto un duplice aspetto: ideologico e linguistico.

*Titoli dei quotidiani italiani*  
(on-line e cartacei)

on-line

cartacei

**1) Il Concertone canta l'inno – video**

Sindacati, Camusso: divisi siamo deboli

**Foto** Due piazze – cantanti – Bella Ciao  
Primo maggio in San Giovanni, edizione speciale per il 150esimo dell'Unità. Sul palco Moricone e la musica nella storia. Finardi, Dalla, De Gregori (**video**). Le manifestazioni / **BLOG** di Ernesto Assante  
(*la Repubblica*, 01/05/2011)

**2) Oltre un milione per Wojtyla Foto**

**Bertone: "Santo tra pochi anni"**

Deflusso / ampolla / applauso / caos e malori

1 – 2 foto / dall'alto / voci / volti / notte /

lacrime / tour / metrò / mosaico / Silvio dorme

**LA CRONACA** Ratzinger (**foto**) proclama (**video**) la beatificazione indossando i paramenti di Giovanni Paolo II (**foto**): "Un gigante, la sua santità aleggiava".  
Esposta la teca (**foto**). In duecentomila per la veglia (**foto**). Sul palco Napolitano e Berlusconi, poi ricevuti da Ratzinger (**foto**) di M. ANSALDO, F. CECCARELLI, F. COCCO, G. FERRANTE, T. TESTA e A. ZIPPEL  
(*la Repubblica*, 01/05/2011)

\*\*\*

**3) Il mondo si inchina a Papa Wojtyla**

Papa Benedetto XVI proclama Giovanni Paolo II beato. Sei anni dopo la scomparsa un milione di fedeli esulta in piazza San Pietro a Roma. Anche oggi, come durante i funerali dell'8 aprile 2005, il grido "Santo subito".

(*Il Tempo*, 01/05/2011)

**4) Concertone tricolore**

Musica e teatro per l'Unità d'Italia. Da Morricone a Dalla & De Gregori, tutte le stelle sotto i riflettori nella giornata dei lavoratori.

(*Il Tempo*, 01/05/2011)

\*\*\*

**5) Giovanni Paolo II è beato**

**Lacrime e gioia della folla**

(*il Giornale*, 01/05/2011)

**6) Ci liberò dal comunismo**

**Beati noi per quel Papa**

di GIULIANO FERRARA

(*il Giornale*, 01/05/2011)

\*\*\*

**7) Wojtyla è beato** |Sms1| Sms2| foto-video| La piazza

**Il Papa: "Fu gigante di Dio"**|foto-video

(*Il Corriere della sera*, 01/05/2011)

\*\*\*

**8) UCCISO IN PAKISTAN OSAMA BIN LADEN**

**Obama: "Giustizia è fatta", Usa in festa – Foto 1 / 2 - video**

Giallo della foto : guarda – Video:

l'annuncio – Casa fortezza – notizia sui  
tg

Audio Aquaro 1 – 2 – Foto / Audio  
Zucconi – Dirette tv: Cnn – Fox – Siti

**LA DIRETTA** Il leader di Al Qaeda ucciso  
con un colpo alla testa in un attacco di  
soldati Usa. Era ad Abbottabad, fuori  
Islamabad (mappa). Ha opposto  
resistenza. Insieme a lui assassinati  
altri tre uomini, tra cui il figlio, e una  
donna. Fatto test del Dna. [...]

(*la Repubblica*, 02/05/2011)

\*\*\*

#### **9) Obama cancella Osama**

*DI MARIO SECHI* La caccia all'uomo è  
finita. Gli americani giustamente  
festeggiano. Così il presidente  
americano ha messo a segno un colpo  
formidabile per la sua rielezione alla  
Casa Bianca.

(*Il Tempo*, 02/05/2011)

#### **10) Il mondo si inchina**

##### **Papa Wojtyla**

Giovanni Paolo II proclamato beato.  
Un milione di fedeli in piazza San  
Pietro.

##### **OMAGGIO Berlusconi ricorda Wojtyla**

(*Il Tempo*, 02/05/2011)

\*\*\*

#### **11) OBAMA: GIUSTIZIA È FATTA**

##### **ABBIAMO UCCISO BIN LADEN**

Il capo di Al Qaida si nascondeva in  
una valle del Pakistan. È stato  
eliminato in un blitz dei reparti speciali  
americani. Cnn: "Cadavere sepolto in  
mare"

(*il Giornale*, 02/05/2011)

\*\*\*

**12) Bin Laden sepolto in mare. Obama: "Il mondo è migliore" Festa Usa: foto 1 - 2 - 3 - video / Covo: video 1 - 2 - grafico**

La Cia teme ritorsioni, allarme terrorismo / giallo del corpo / Falsa foto L'annuncio - Le reazioni - I commandos - Marines - Pompieri - Sito Fbi

LA DIRETTA. Il leader di Al Qaeda ucciso con un colpo alla testa da soldati Usa (**scheda: il blitz**) Era ad Abbottabad (**foto: la fortezza**) in Pakistan (**mappa**). "Ha opposto resistenza". Uccisi altri 4 tra cui il figlio. Il dna conferma: è lui. Le indagini durate quattro anni. Il corpo sepolto in mare: "nessun paese voleva la salma". La foto taroccata (**video**). Il presidente Usa: "Non siamo contro l'Islam". Clinton: "Battaglia continua". L'Onu: "Notizia benvenuta". Il Vaticano: Della morte non si gioisce" *dall'inviato A. AQUARO E DI C. GERINO, D. MASTROGIACOMO*

**L'EDITORIALE Il simbolo abbattuto di**  
EZIO MAURO

(*la Repubblica*, 03/05/2011)

\*\*\*

**13) Osama Bin Laden ucciso Obama torna a Ground Zero**  
(*Il Tempo*, 03/05/2011)

\*\*\*

**14) L'EDITORIALE**  
**Festeggiamo anche noi**  
di Alessandro Sallusti  
(*il Giornale*, 03/05/2011)

**Bin Laden, l'incubo è finito**

*Obama: ora il mondo è più sicuro. Il corpo sepolto in mare. Al Qaeda: ci vendicheremo*

(*la Repubblica*, 03/05/2011)

\*\*\*

**2001-2011 Ucciso Bin Laden con un blitz in Pakistan**

**Obama: "Giustizia è fatta"**

**Vendetta americana**

(*Il Tempo*, 03/05/2011)

\*\*\*

**UCCISO BIN LADEN**  
**FESTEGGIAMO ANCHE NOI**

*Siamo tutti americani: Osama ci aveva*

*dichiarato guerra e per questo ora  
brindiamo. Ma gli islamici italiani non  
esultano  
(il Giornale, 03/05/2011)*

\*\*\*

15) **“Bin Laden ucciso dalla sua guardia”/ Speciale “Nel blitz commando pachistano” / Il covo / Il raid Commento Quel dolore che non si può cancellare**  
*(La Stampa, 03/05/2011)*

\*\*\*

**GROUND ZERO  
2001 – 2011 (con foto)**  
*(La Stampa, 03/05/2011)*

\*\*\*

16) **Bin Laden, spystory sul blitz Usa**  
In Pakistan inchiesta sui sevizi segreti  
**Dna conferma l'identità (video).**  
**Obama: “Ora il mondo è migliore”**  
**(leggi). Imam salafita: “Prevedo**  
**attentati in Europa”. Scatta l'allarme**  
**anche in Italia. Chiusa al pubblico**  
**ambasciata Usa a Islamabad**  
*(il Fatto Quotidiano, 03/05/2011)*

\*\*\*

**BIN LADEN**  
**ACQUA IN BOCCA**  
Il presidente americano annuncia  
l'uccisione del nemico pubblico  
numero uno. Una grande vittoria. Ma  
del corpo non c'è traccia: una nave  
Usa l'ha fatto scivolare in mare  
**Obama muove e vince**  
*(il Fatto Quotidiano, 03/05/2011)*

### 3.1. Quotidiani on-line

Per quanto riguarda la giornata del primo maggio mi occuperò di due degli eventi di maggior rilievo, che si trovano in prima pagina, la beatificazione di Papa Wojtyła, e il Concerto a piazza S. Giovanni. I quotidiani esaminati sono *la Repubblica*, *il Tempo*, *il Giornale* e *il Corriere della sera*.

Tutti e quattro i quotidiani evidenziano i due avvenimenti i cui titoli sono messi in risalto anche graficamente con caratteri più grandi e in neretto. Trattandosi di quotidiani on-line, sono utilizzate anche altre risorse quali video e foto, come indicato a fianco del titolo, nonché i collegamenti intertestuali per approfondimenti. Il catenaccio, almeno ne *la Repubblica*,



riassume il contenuto in modo diverso rispetto al giornale cartaceo. Infatti, sono elencate le parole chiave dell'articolo per risvegliare la curiosità del lettore. Le altre testate riassumono pressoché canonicamente i contenuti essenziali usando la coordinazione. È il titolo, soprattutto, che deve colpire l'attenzione.

In relazione all'ideologia, da una prima lettura dei titoli emergono prepotenti le differenze tra i quotidiani così orientati: *la Repubblica*, di tendenza progressista, *il Tempo* e *il Giornale*, di destra, *Il Corriere della sera*, che funge da cassa di risonanza dei poteri forti. In ogni caso, gli aspetti linguistici offrono un aiuto notevole per interpretare quanto scritto.

Infatti, *la Repubblica* (01/05/2011) a proposito del "Concertone" (titolo 1, *Il Concertone canta l'inno*), utilizza al contempo le figure retoriche della metonimia e della personificazione per indicare che la folla ha cantato l'inno nazionale, simbolo dell'Unità d'Italia. Sottolinea anche il ruolo dei sindacati, l'appello della Camusso e la canzone simbolo della sinistra *Bella Ciao*. Appare evidente l'orientamento ideologico progressista che tende a sinistra.

*Il Tempo* (01/05/2011), con due sole parole (titolo 4, *Concertone tricolore*), attraverso le figure retoriche della metonimia (concertone) e della metafora (tricolore) mette in rilievo valori fondamentali della nostra cultura, la bandiera e l'Unità d'Italia. Non cita l'inno nazionale né *Bella Ciao*, canzone vista in modo negativo dalla destra.

*Il Giornale* (01/05/2011) e *Il Corriere della sera* (01/05/2011) ignorano l'avvenimento in prima pagina.

Quanto alla beatificazione del Papa, *la Repubblica* (titolo 2, *oltre un milione per Wojtyla – Bertone: "Santo tra pochi anni"*) richiama l'attenzione del lettore usando il sostantivo comune *milione* in modo assoluto, ma sottinteso "di fedeli"; il nome proprio Bertone, intendendo il Cardinale, in una sorta di opposizione fedeli/Chiesa; sottolinea l'ecumenismo di Wojtyla utilizzando il discorso riportato che il cardinal Bertone pronuncia per annunciare l'abbreviazione del processo di santità. Con l'uso della nominalizzazione, inoltre, emerge l'influsso della lingua della pubblicità per colpire il lettore secondo uno schema molto diffuso: la giustapposizione mediante i due punti e "la scarsa analicità (il che significa soprattutto imprecisione dei rapporti, correlata alla reticenza e alla prudenza diplomatica)" (Dardano 1985, 265).

*Il Tempo* evidenzia subito l'aspetto ecumenico dell'evento e l'atto di ossequio, di riverenza del mondo intero al futuro Santo (titolo 3, *Il mondo si*

*inchina a Papa Wojtyla*). Non quantifica il numero dei presenti perché con il sostantivo “mondo”, in genere, si intende l’umanità. Anche qui si nota l’uso della metonimia, ma non le caratteristiche dell’annuncio pubblicitario, almeno a mio avviso. Infatti, basta l’uso del verbo inchinarsi in cui sono contenuti i semi /abbassare/, piegarsi/, /riverire/, /ossequiare/, per attirare l’attenzione del lettore e dei fedeli e dare un’idea più chiara dell’orientamento ideologico.

Ne *il Giornale*, con due articoli sull’argomento, emerge esplicitamente il giornalismo schierato. Il primo (titolo 5, *Giovanni Paolo II è beato. Lacrime e gioia della folla*), da un lato dà la notizia dell’avvenuta beatificazione, dall’altro lato, mette in evidenza l’aspetto emozionale dell’evento attraverso la figura retorica dell’ossimoro (lacrime e gioia). Il secondo (titolo 6, *Ci liberò dal comunismo. Beati noi per quel Papa*), di genere argomentativo, è un articolo di opinione di Giuliano Ferrara, schierato in modo esplicito con la Chiesa e contro il comunismo dal quale si sente liberato. Però, il giornalista non vuole esprimere solo l’opinione personale, perché l’uso della prima persona plurale sottolinea un coinvolgimento globale. Inoltre, a conferma della gioia di essere stati liberati da un castigo di Dio, attraverso il termine beato, gioca con le parole utilizzando tale termine sia per indicare che Wojtyla, per santità di vita, è stato elevato all’onore degli altari, sia per sottolineare, con la frase esclamativa “beati noi”, che abbiamo avuto una particolare fortuna e ci troviamo in condizione privilegiata.

Apparentemente più neutro è *Il Corriere della sera* che, cercando di essere oggettivo, da un lato dà la notizia della beatificazione, dall’altro lato, però, sceglie di inserire il discorso riportato di Papa Ratzinger “Fu gigante di Dio” (titolo 7, *Wojtyla è beato. Il Papa: “Fu gigante di Dio”*). Ora, proprio questo discorso di ri-uso, che viene tenuto in situazioni solenni, celebrative (Lausberg 1969, 16), funziona come strumento sociale per il mantenimento cosciente del culto e di continuità di venerazione.

Il 2 maggio, giorno in cui non sono usciti i quotidiani cartacei, l’avvenimento principe della giornata è stato il blitz degli americani nei confronti di Bin Laden, avvenimento al quale tutte le testate on-line danno grande risalto. Ma viene dato spazio anche ad altre notizie tra le quali la beatificazione di Wojtyla.

Il quotidiano *la Repubblica*, con un titolo urlato (usa il neretto e lo stampatello), dà risalto anche graficamente alla morte di Bin Laden (titolo 8, *UCCISO IN PAKISTAN OSAMA BIN LADEN. Obama: “Giustizia è fatta”, Usa in*

*fiesta*). Lo stile nominale, impersonale, apparentemente oggettivo, oltre all'uso del participio passato come forma brachilogica del predicato (cioè uso di espressioni più brevi rispetto a quelle adoperate ordinariamente), forma di stile nominale assai diffusa nella scrittura giornalistica (Dardano 1986, 319), si avvale anche del discorso riportato, sottolineando le parole di Obama e la grande gioia degli Usa che sono in festa. È come se la testata non volesse assumersi la responsabilità di una piena approvazione di un'azione comunque illegale. Citando le parole di Obama parrebbe che si voglia sottolineare la tendenza del presidente americano a ergersi come giudice supremo e paragonarsi così a Dio.

Uno dei titoli più riusciti sulla falsariga degli slogan pubblicitari è quello de *il Tempo* (titolo 9, *Obama cancella Osama*), dove il direttore, autore dell'articolo, utilizzando le figure retoriche della paronomasia per giocare sull'alternanza vocalica delle parole Obama/Osama e della metafora "cancellare", al posto di uccidere, rende molto bene l'idea di quello che vorrebbe l'America e credo gran parte del mondo, cioè l'eliminazione definitiva di Osama sia come persona fisica, sia come icòna di un genere, ma anche del terrorismo. Dal catenaccio poi, emerge esplicitamente l'approvazione e l'elogio degli americani attraverso l'uso dell'avverbio (giustamente), anteposto, e dell'aggettivo (formidabile).

*Il Giornale*, così come *la Repubblica*, dà grande rilievo alla notizia con un titolo urlato (11, *OBAMA: GIUSTIZIA È FATTA. ABBIAMO UCCISO BIN LADEN*), utilizza sia il discorso riportato, sia lo stampatello e il neretto. Ma in questo caso la nominalizzazione viene neutralizzata da quell' "abbiamo" che risulta ambiguo. Infatti, anche se sono le parole di Obama, possono essere interpretate come un coinvolgimento emotivo e di ampia approvazione del giornalista e del suo pubblico verso l'operato.

### 3.2. *Quotidiani cartacei*

Tra i titoli cartacei pubblicati il 3 maggio, la notizia a cui viene dato grande rilievo è, ovviamente, quella dell'uccisione di Osama Bin Laden. Sono tutti titoli urlati sia per la grafica sia perché sono tutti forgiati a mo' di slogan pubblicitari. Alcuni, a mio avviso sono dei capolavori come quelli di *la Repubblica* (Bin Laden, l'incubo è finito), de *il Tempo* (Vendetta americana), de *La Stampa* (Ground zero 2001 – 2011), e infine, de *il Fatto Quotidiano* (Bin Laden Acqua in bocca).

Sono tutti di grande effetto sul lettore, ma con alcune differenze. Mentre

*la Repubblica* tira un sospiro di sollievo facendosi portavoce e interpretando un desiderio collettivo, *il Tempo* evoca l'ideologia della legge del taglione. *La Stampa* richiama il passato, ove mai qualcuno se ne fosse dimenticato, per approvare incondizionatamente l'operato americano. Per *il Fatto Quotidiano* si tratta di una storia di spie che, se nella versione on-line è detto esplicitamente (Bin Laden, spystory sul blitz Usa), in quella cartacea viene sottolineata dall'uso della metafora "Acqua in bocca", il cui senso è di esortazione a non parlare, a mantenere il segreto. Ma nel catenaccio emerge, a mio avviso anche l'ambiguità del titolo e di questa locuzione figurata che richiama l'acqua del mare, nelle cui profondità restano immersi segreti inconfessabili. Infatti, l'avversativa forte "ma del corpo non c'è traccia: una nave Usa l'ha fatto scivolare in mare", parrebbe indicare che gli USA vogliono nascondere le prove del loro operato e non far sapere al mondo la verità dietro la quale si potrebbe nascondere anche il fatto che l'uccisione del terrorista è falsa. Quindi un'ideologia antiamericana.

### 3.3. *Quotidiani on-line italiani e spagnoli*

*Titoli dei quotidiani italiani e spagnoli*  
(Prima pagina on-line)

Italiani

Spagnoli

GERMANIA

**1) Tesi di dottorato copiata  
Guttemberg si è dimesso**  
(*la Repubblica* 01/03/2011)

**Dimite el ministro de Defensa  
alemán por plagiar su tesis doctoral**

Laura Lucchini  
Merkel lamenta la renuncia del  
miembro más valorado del Gabinete  
(*El País*, 01/03/2011)

**2) I tedeschi con Guttemberg  
"Dimettendosi è stato onesto"**  
(*la Repubblica* 02/03/2011)

DOPO L'OMICIDIO BHATTI Mondo  
Solidale

**3) Pakistan, emergenza nella  
minoranza  
cattolica "ormai qui più nessuno di  
noi può dirsi sicuro"**  
(*la Repubblica* 02/03/2011)

**Asesinado a tiros al ministro de  
minorías de Pakistan**

(*El País*, 02/03/2011)

**4) Nuovo bombardamento su terminal a Brega** **Las fuerzas rebeldes avanzan hacia el oeste de Brega**  
**Gheddafi indagato per crimini contro l'umanità** La aviación del dictador bombardea el aeropuerto de la ciudad petrolera y otra posición rebelde en Ajdabiya [...]  
 Lo riferiscono testimoni nella città in cui ieri gli insorti hanno respinto un attacco aereo e di terra delle truppe fedeli al raís. [...]  
 (la Repubblica 03/03/2011) (El País, 03/03/2011)

**5) LISBONA SI ARRENDE: CHIEDE AIUTO ALL'EUROPA** **Portugal tendrá que hacer un ajuste más duro de lo que rechazó el Parlamento**  
 (Liberò, 08/04/2011) (El País, 08/04/2011)

**Portugal claudica ante la presión y solicita el rescate a Bruselas**  
 (ABC, 08/04/2011)

Uno dei fatti che ha destato scalpore anche a livello internazionale è stato lo scivolone del Ministro della Difesa tedesca, autore di una tesi di dottorato copiata. In Italia il quotidiano *la Repubblica* (01/03/2011) lo annuncia con due titoli (1, *Tesi di dottorato copiata Guttemberg si è dimesso* e 2, *I tedeschi con Guttemberg "Dimettendosi è stato onesto"*) di impatto piuttosto forte. Nel primo viene subito evidenziato che la tesi è stata copiata per suscitare disapprovazione. In seconda battuta si fa riferimento alle dimissioni. Il secondo articolo sottolinea che i tedeschi non lo condannano del tutto e rilevano la sua onestà per essersi dimesso. *El País* (*Dimite el ministro de Defensa alemán por plagiar su tesis doctoral. Merkel lamenta la renuncia del miembro más valorado del Gabinete, 01/02/2011*), con un solo articolo, annuncia in primo luogo le dimissioni comunicando, alla fine della frase, il plagio, sottolineando, poi, che la Merkel lo ritiene uno dei membri più validi del Governo. Già ho accennato alle peculiarità linguistiche dei titoli on-line per osservare che, sicuramente, le priorità dipendono da una questione culturale. *La Repubblica* sembra infatti dare più rilievo alle dimissioni e all'onestà del modo di agire, forse perché in Italia, anche per scandali maggiori, non si dimette nessuno, non se ne sente la necessità. *El País* annuncia le dimissioni perché è comunque un fatto grave, ma l'inferenza che si percepisce è che un tale comportamento rientra nella mentalità spagnola.

Per quanto riguarda la questione libica, *la Repubblica* (03/03/2011, *Nuovo bombardamento su terminal a Brega. Gheddafi indagato per crimini contro l'umanità*) dopo aver annunciato un nuovo bombardamento su Brega da parte di Gheddafi, ricorda che è indagato per crimini contro l'umanità. Nella stessa notizia, come emerge dal catenaccio, mette in primo piano l'immagine del dittatore sotto accusa e, successivamente, l'avanzata dei ribelli. Forse per giustificare la differenza e l'anomalia di comportamento del governo italiano rispetto a quello spagnolo e al resto d'Europa. *El País* (03/03/2011, *Las fuerzas rebeldes avanzan hacia el oeste de Brega*) annuncia l'avanzata dei ribelli in prima battuta, come a sottolineare l'importanza e la positività del fatto. Nel catenaccio informa del bombardamento dell'aeroporto da parte dell'aviazione di Gheddafi che, a ben riflettere, appare come una sorta di condanna per il raís. Infatti, dall'uso del termine *dictador* (di marca negativa) e *rebeld*, appunto al dittatore, si evince che per l'Europa la ribellione, in questo caso, ha un valore positivo.

#### 3.4. Titoli tradotti

Passo ora all'analisi di alcuni titoli cercando di spiegare le scelte del traduttore sia in relazione alle metafore sia in relazione al senso. In altre parole, intendo verificare se il traduttore, anche se ha cambiato completamente il testo, ha rispettato le intenzioni dell'autore, ovvero il criterio di lealtà. Tra i vari esempi che propongo ne commento un paio.

##### Traduzione dei titoli - Internazionale

spagnolo	italiano
1) <i>La historieta, modelo de exportación</i> (Laura Casanovas, <i>La Nación</i> , Argentina, 04/09/2009).	Nel paese delle matite ( <i>Internazionale</i> , 25/09/2009 trad. S. Bani).
2) <i>Los turbios abogados de Il Cavaliere</i> (Miguel Mora, <i>El País</i> , 09/10/2009).	I fedeli avvocati del Cavaliere ( <i>Internazionale</i> , 16/10/2009 trad. S. Bani).
3) <i>Escaso realismo</i> (editorial, <i>El País</i> , 20/10/2009).	Gli errori di Bruxelles ( <i>Internazionale</i> , 23/10/2009 trad. S. Bani).

- 4) *El recambio generacional aún en deuda* (Ignacio Coló, *La Nación*, 21/10/2009). Il rinnovamento è finito in America Latina (*Internazionale*, 23/10/2009 trad. Matteo Tagliapietra).
- 5) *Así se juzga a los piratas del Índico* (Hernán Zin, *El País*, 15/11/2009). Il destino dei pirati si decide in Kenia (*Internazionale*, 20/11/2009 trad. S. Bani).
- 6) *Chávez entre la guerra y la crisis interna* (César González-Calero, *La Nación*, Argentina, 15/11/2009). Venti di crisi per Hugo Chavez (*Internazionale*, 20/11/2009 trad. S. Bani).
- 7) *Especialista en todo* (Juan Goytisolo, *El País*, 22/11/2009). Io e la mia biro (*Internazionale*, 04/12/2009 trad. S. Bani).
- 8) *Para construir la mayoría progresista* (editorial, *La Nación*, 14/12/2009). La destra cilena al contrattacco (*Internazionale*, 18/12/2009 trad. S. Bani).
- 9) *Italia teme volver a la violencia política* (Miguel Mora, *El País*, 15/12/2009). Le ferite di Berlusconi (*Internazionale*, 18/12/2009 trad. S. Bani).
- 10) *Brasil, el gigante despierta* (Jesús Rodríguez, *El País*, 22/11/2009). La rincorsa brasiliana (*Internazionale*, 08/01/2010 trad. S. Bani).
- 11) *En Rosario sólo nos quieren matar* (Miguel Mora, *El País*, 10/01/2010). Con la paura negli occhi (*Internazionale*, 15/01/2010 trad. S. Bani).
- 12) *Un magnate que deberá administrar el poder real* (Carlos Vergara, *La Nación*, 18/01/2010). Sebastián Piñera. Le promesse della destra (*Internazionale*, 22/1/2010 trad. B. Tortorella).
- 13) *El tren del infierno* (Pablo Ordaz, *El País*, 10/01/2010). Il treno dei sogni fa paura (*Internazionale*, 29/01/2010 trad. S. Bani).
- 14) *Una segunda Tangentopolis se cierne sobre Italia* (Miguel Mora, *El País*, 28/02/2010). Le tangenti invisibili di Gelatinopoli (*Internazionale*, 05/03 /2010 trad. S. Bani).

- |  |   |
|--|---|
| 15) <i>Vamos a juzgar al Tribunal Supremo</i> (Antonio Franco, <i>El Periódico de Catalunya</i> , 22/02/2010). | La giustizia spagnola ha bisogno di cambiare ( <i>Internazionale</i> , 12/03/2010 trad. S. Bani). |
| 16) <i>Chávez pierde fuelle</i> (Maye Primera, <i>El País</i> , 15/02/2010).                                   | Momenti difficili per il Venezuela ( <i>Internazionale</i> , 12/03/2010 trad. S. Bani).           |
| 17) <i>Triunfa la antipolítica</i> (Editorial, <i>El País</i> , 31/03/2010).                                   | Gli italiani stanchi e delusi ( <i>Internazionale</i> , 02/04/2010 trad. M. Astrologo).           |
| 18) <i>Cómo contarle a un tribunal qué es la ausencia</i> (Victoria Ginzberg, <i>Página 12</i> , 24/03/2010).  | Un viaggio nella memoria ( <i>Internazionale</i> , 02/04/2010 trad. S. Bani).                     |
| 19) <i>Hacia una dictadura personal</i> (Gilles Bataillon, <i>Letras libres</i> , marzo 2010).                 | Ortega non va d'accordo con i giornalisti ( <i>Internazionale</i> , 09/04/2010 trad. S. Bani).    |
| 20) <i>La vida entre los piratas</i> (Daniel Alarcón, <i>El País</i> , 06/03/2010).                            | Per fortuna ci sono i pirati ( <i>Internazionale</i> , 09/04/2010 trad. fsa).                     |

Una prima riflessione di carattere generale su tutti i titoli mette in evidenza l'uso prevalente del presente indicativo che attualizza e anima il discorso tanto in spagnolo quanto in italiano, l'uso dello stile nominale, più frequente nella traduzione italiana che nell'originale che, come già accennato, è una delle principali tendenze nei titoli.

Nel titolo *La historieta, modelo de exportación*, pubblicato ne *La Nación*, (Argentina), non solo si sottolinea che le strisce dei fumetti argentini e i loro creatori sono un referente in tutto il mondo, e a questo proposito nel testo cita Mafalda, ma anche che il talento si rinnova continuamente e che il materiale dei disegnatori è sempre più sensazionale. Si tratta di un titolo descrittivo o, secondo la terminologia di Genette, tematico – in quanto indica il contenuto dell'articolo, che utilizza lo stile nominale forse per dissimulare l'orgoglio di essere i migliori. Se avesse utilizzato il verbo *ser*, al presente indicativo, ci saremmo trovati di fronte a un enunciato asseverativo che non sarebbe stato reticente. La traduzione italiana, *Nel paese delle matite*, utilizza ugualmente lo stile nominale e sembra parafrasare



la famosa frase *Nel paese dei balocchi* che ricorda il romanzo di Collodi, *Pinocchio*. Il traduttore, o il redattore capo per lui, lo ha cambiato utilizzando una metafora che richiama l'attenzione perché risveglia la curiosità del lettore italiano mediante l'evocazione di un racconto per bambini. Tralasciando il fatto che, se non si legge l'articolo, il titolo può risultare ambiguo – qui non si tratta di un paese dove si fabbricano matite, ma dove si disegna molto – devo riconoscere che è molto efficace e che il traduttore ha formulato un titolo che funziona nella cultura di arrivo, rispettando il senso del testo che è quello di informare che l'Argentina è il massimo produttore di fumetti e che, per la sua ambiguità, risveglia la curiosità del lettore.

La metafora concettuale del titolo *Brasil, el gigante despierta*, è una metafora conflittiva utilizzata per riassumere la situazione di grande sviluppo in cui si trovava Lula quando è stato scritto l'articolo e in cui si trova oggi la presidente Wilma Rouseff. In effetti, nell'articolo si parla del fatto che "El futuro de Brasil reposa en las entrañas del Atlántico", che si tratta "Un tsunami de oro negro capaz de acabar con la pobreza y transformarlo en la sexta potencia del mundo". La coesistenza, in questo stesso enunciato di una componente letterale, metonimia di Lula, e di una componente figurata, *el gigante despierta*, produce una contraddizione che impedisce l'interpretazione letterale dell'enunciato. In effetti, il Brasile, essere inanimato la cui caratteristica fisica è l'immobilità, è alieno all'azione del dormire, propria degli esseri animati, dei giganti. Si può solo tener conto del conflitto e cercare, sia per la forma verbale *despierta*, sia per il sostantivo *Brasil*, una interpretazione in senso figurato di uscire dal letargo, di mettersi in marcia, che dà coerenza al testo.

La proposta della rivista, *La rincorsa brasiliana*, è una traduzione tematica che usa sia la metafora sia la nominalizzazione per rendere impersonale e nascondere l'identità degli agenti. Nel titolo il traduttore ha utilizzato il procedimento della modulazione visto che ha cambiato la struttura profonda dell'enunciato, il punto di vista. Leggendo l'articolo, però, si capisce che ha rispettato sia la designazione di avere grandi riserve di petrolio e di alta tecnologia, sia il senso di cercare l'autosufficienza.

Per concludere, comparando i titoli spagnoli e quelli italiani, sia on-line che cartacei, si osserva che mentre i primi utilizzano con meno frequenza la nominalizzazione e, in generale, di solito sono di tipo tematico, cioè esprimono il contenuto del testo, nella traduzione italiana sono di tipo comunicativo in quanto riproducono il senso del testo. In generale si nota

anche che entrambi usano le metafore e contengono elementi valorativi. In altre parole, gli aspetti che emergono dalla traduzione giornalistica e, in genere, dai titoli di questo *corpus* in particolare, sono la soggettività e l'ideologia, evidenziate dalla posizione dell'aggettivo, dalla nominalizzazione e dall'uso delle figure retoriche, risorse che ogni traduttore usa nella propria cultura.

*Maria Grazia Scelfo*

scelfo@lettere.uniroma2.it  
mariagrazia.scelfo@alice.it

**Bibliografia**

Bani 2007

Bani Sara, *Un caso di traduzione giornalistica letteraria: Mario Vargas Llosa*, Tesi di Dottorato in Scienza della Traduzione, XVIII ciclo, Università di Bologna.

Casaús 1991

Casaús Josep Maria, Núñez Ladevézen Luis, *Estilo y géneros periodísticos*, Barcelona, Ariel.

Contreras 2005

Contreras Diego, "Il linguaggio giornalistico. Caratteristiche e limiti", *Perspectives on Communication*, Pontificia Università della Santa Croce.

Cortés Zaborras&Hernández Guerrero 2005

Cortés Zaborras Carmen, Hernández Guerrero María José (a cura di), *La traducción periodística*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha.

Dardano 1986

Dardano Maurizio, *Il linguaggio dei giornali italiani*, Bari, Laterza.

Eco 1971

Eco Umberto, "Guida all'interpretazione del linguaggio giornalistico", in V. Capecchi, M. Livolsi (a cura di), *La stampa quotidiana in Italia*, Milano, Bompiani.

Faustini 1995

Faustini Gianni, *Le tecniche del linguaggio giornalistico*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.

Gans 2004

Gans Herbert, *Deciding what's news. A study of CBS evening news, NBC Nightly News, Newsweek and Time*, Evaston, Northwestern University Press.

Genette 1989

Genette Gerard, *Soglie. I dintorni del testo*, trad. it. Torino, Einaudi.

Greimas 1985

Greimas, Algirdas Julien, *Del senso 2. Narrativa, modalità, passioni*, trad. it. Milano, Bompiani.

Hernández Guerrero 2005

Hernández Guerrero María José, "La traducción de los géneros periodísticos" en C. Cortés Zaborras, M.J. Hernández Guerrero (a cura di), *La traducción periodística*, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha.

Lausberg 1969

Lausberg Heinrich, *Elementi di retorica*, trad. it. Bologna, il Mulino.

Nanni&Ferrazza 2010

Nanni Filippo, Ferrazza Riccardo, *Il salvaticolo. La zattera per chi scrive*, Roma, Centro di documentazione giornalistica.

Nord 1990

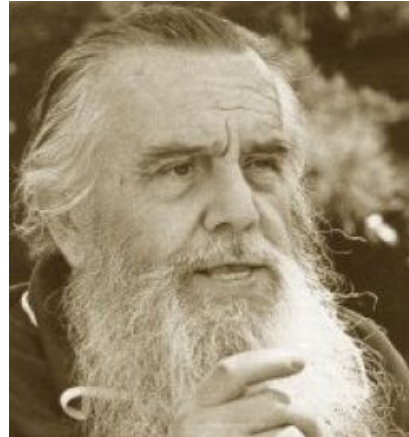
Nord Christiane, "Funcionalismo y lealtad: algunas consideraciones en torno a la traducción de títulos", en M. Raders, J. Conesa (a cura di), *II encuentros complutenses en torno a la traducción*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid.

Vignati 2005-2006

Vignati Paola, "Titologia e media: il caso delle esequie di Papa Giovanni Paolo II", *Culture* 19, 285-311.

Tragedie in due battute: *la scrittura breve di Achille Campanile*

Michela Zompetta



**Abstract**

Il saggio, riferendosi preliminarmente alla comunicazione cosiddetta 'pratica' (che non prenda cioè in considerazione la specificità creativa e letteraria), si sofferma sulla fondamentale capacità di realizzare testi brevi e mette in evidenza come la brevità risulti spesso un fattore indispensabile anche per la loro leggibilità.

Volge poi lo sguardo al peculiare ambito della letteratura e pone l'attenzione su uno dei maggiori 'umoristi' italiani del secolo scorso, Achille Campanile, che nelle sue *Tragedie in due battute* ha basato l'essenza della sua scrittura proprio sulla brevità, divenuta in tal caso uno dei fattori indispensabili della loro efficacia.

Sottolinea, attraverso esempi concreti, alcune peculiarità delle *Tragedie in due battute* che, nella produzione molteplice e feconda dell'autore, non sono solo cronologicamente la sua prima espressione teatrale, o solo una raccolta di scritti, o solamente un genere letterario presente in tutto il suo percorso artistico, ma costituiscono l'unità di misura della sua scrittura 'comica', costruita spesso su elementi minimi (proprio le tragedie in due battute) che vengono di sovente 'riutilizzati' e 'rinnovati' negli altri atti teatrali e persino nei romanzi.

Mette in evidenza quindi che l'umorismo ridotto all'essenza di Campanile ben si adatta ad uno stile immune da lungaggini e prolissità anche negli altri generi da lui adottati dove il dialogo veloce e brioso fa spesso le veci della descrizione o della presentazione dei personaggi facendo entrare, senza inutili preamboli, subito

nell'azione.

**Parole chiave:** Brevità, leggibilità, Achille Campanile, *Tragedie in due battute*, umorismo

The essay, referring first to the so-called 'practical' communication (which does not take into consideration the specifically creative and literary aspects), focuses on the fundamental ability to produce short texts and highlights how the brevity often proves an indispensable factor also for their readability.

It then addresses the specific literary field focusing on one of the greatest Italian 'humorists' of the last century, Achille Campanile, who in his *Tragedie in due battute* based the essence of his own writing on brevity, which became, in this case, a major factor for their effectiveness.

The essay points out, through examples, some characteristics of the *Tragedie in due battute*, which, in the author's varied and prolific production, are not only his first theatrical expression, or just a collection of poems or a literary genre present throughout his artistic career, but constitute the unit of measure of his 'comic' writing, built on minimal elements that are often 'reused' and 'renewed' in other plays and even in his novels.

It is therefore emphasized as the essential humor of Campanile is well suited to his style free from redundancy and prolixity also in the other genres employed by him, where a lively dialogue often replaces the description and introduction of the characters, thus entering the reader straight into the action.

**Keywords:** Brevity, readability, Achille Campanile, *Tragedie in due battute*, humor

### 1. Il requisito della brevità

Ogni testo verbale, parlato o scritto, in versi o in prosa, sotto forma di dialogo o di monologo, esiste in quanto è innanzitutto un atto comunicativo, ovvero una produzione linguistica realizzata con l'intenzione di comunicare che compie l'obiettivo di mettere in comune informazioni in una concreta situazione.

Si tratta dunque di un enunciato complesso – il cui significato globale non è dato dalla semplice somma dei significati delle singole proposizioni, ma dipende anche da fattori extratestuali – composto da un insieme di elementi linguistici connessi tra loro attraverso relazioni formali e semantiche che costituiscono, come l'etimologia del termine stesso suggerisce, un *textus*, ossia un tessuto di 'fili' intrecciati secondo determinati criteri e specifiche regole.

Quando ci si riferisce alla comunicazione cosiddetta 'pratica' (che non prenda cioè in considerazione la specificità creativa e letteraria) e si

indicano la chiarezza espositiva e l'efficacia comunicativa come gli scopi principali che deve raggiungere ogni testo verbale, ci si sofferma altresì sulla fondamentale capacità di realizzare testi brevi, ma anche sull'abilità di riformularli in forma sintetica, che presuppone innanzitutto la loro profonda comprensione – sia nelle informazioni che vogliono trasmettere, sia negli scopi che si propongono di raggiungere – nonché l'individuazione delle loro unità informative e della loro gerarchia, con l'obiettivo di condensare il significato realizzando un testo, indipendente da quello di partenza, che non contenga elementi superflui ma, riducendo le informazioni, mantenga nello stesso tempo quelle indispensabili.

Avere una buona competenza testuale di una lingua, ovvero possedere, ad esempio nel nostro caso, una piena padronanza, sia scritta sia orale, dell'italiano, comprende dunque la capacità di elaborare testi brevi.

A tale proposito si ritiene utile almeno rammentare alcuni dei principali studi che sono stati condotti partendo dalla considerazione che la brevità è un fattore indispensabile anche per la leggibilità.

Gli esiti di tali indagini, infatti, hanno portato alla messa a punto dei cosiddetti indici di leggibilità. Si ricordi, ad esempio, l'indice di Flesh, dal nome dello studioso americano che, considerando le due variabili linguistiche della lunghezza media delle parole in sillabe e della lunghezza media delle frasi in parole, ha elaborato una formula per calcolare la leggibilità di un testo che si propone di verificare la difficoltà della sua lettura in modo quantitativo. In base a questa, infatti, la scrittura semplice e chiara è il risultato di due accorgimenti: parole brevi e frasi brevi, poiché uno scritto risulta tanto più leggibile quanto più contiene frasi di poche parole e parole di poche sillabe.

La formula, naturalmente tarata sulla struttura sillabica e morfologica della lingua inglese, risulta, così come è stata successivamente adattata alla lingua italiana, la seguente:  $L = 206 - (0,6 \times S) - P$ , in cui "L" è l'indice di leggibilità, "S" è il numero medio di sillabe per 100 parole e "P" è il numero medio di parole per frase; quanto più "P" e "S" sono grandi tanto più "L" è piccolo e viceversa. I risultati oscillano su una scala di valori compresi tra 0 e 100 in cui il valore "100" indica la leggibilità più alta mentre lo "0" la leggibilità più bassa. Quindi quanto più il numero finale è alto tanto più il testo appare facile mentre, al contrario, un risultato contenente un numero basso equivale a un testo complicato; se il numero del risultato è sopra 50 esso viene considerato leggibile, al di sotto di tale cifra appare oscuro. Secondo tale formula, dunque, una parola di poche

sillabe e una frase di poche parole sono più leggibili rispettivamente di una parola e di una frase lunga<sup>1</sup>.

Sull'aspetto della brevità come indice di leggibilità si sono concentrati anche gli studi condotti dal gruppo di studiosi della "Sapienza" Università di Roma denominato GULP (acronimo di Gruppo Universitario Linguistico Pedagogico) che ha individuato, tra le varie formule realizzate nell'ambito delle ricerche svolte negli anni 1987-1989, un indice chiamato "Gulpease" (denominazione formata dall'acronimo del gruppo e dal termine inglese *ease* che significa appunto "facilità") in grado di misurare la leggibilità di un testo non solo in valore assoluto, ma anche rispetto a vari livelli di scolarizzazione.

Così come l'Indice di Flesh il Gulpease considera le due variabili linguistiche della lunghezza delle parole e delle frasi ma in questo caso, proprio perché si è presa in considerazione la struttura della lingua italiana, si calcola la lunghezza delle parole in lettere anziché in sillabe.

Anche in tale circostanza è stata presa in considerazione una scala di valori che va dalla cifra "0", equivalente ad un testo di nessuna leggibilità, al numero "100" nel caso di un testo di massima leggibilità, ma nella formula:  $\text{Indice Gulpease} = 89 - (\text{Lp}/10) + (3 \times \text{Fr})$  con "Lp" si considerano le lettere delle parole e con "Fr" le parole delle frasi (non ci si sofferma su spiegazioni più dettagliate poiché in tale occasione non ci si propone di analizzare le formule nel dettaglio, bensì di evidenziare la presenza di tali ricerche)<sup>2</sup>.

Si può essere più o meno concordi sulla validità e sull'applicazione rigida di tali calcoli matematici ma, al di là di esse, non vi sono dubbi sull'importanza della fondamentale abilità di condensare il significato dei messaggi, soprattutto nei tempi attuali, caratterizzati anche dalle esigenze comunicative di scrittura e lettura dei testi 'in rete', spesso maggiormente fruibili proprio nella loro brevità.

---

<sup>1</sup> Cfr. Flesh 1949.

<sup>2</sup> Si sono qui richiamati solo due esempi funzionali al tema affrontato ma, com'è noto, il quadro degli studi sul concetto di leggibilità - che nasce dall'esigenza pratica di poter predire, con criteri quantitativi, la facilità o la difficoltà di lettura di un testo rispetto alla capacità di comprensione del lettore - è ben più ampio e abbraccia diversi ambiti di interesse. Si consideri infatti, per inciso, che a seguito di questi studi nel 1993 la Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per la Funzione Pubblica, ha avviato con il *Codice di stile* un percorso di riforma delle comunicazioni rivolte al pubblico che ha dato importanza, oltre al lessico, proprio alla lunghezza e alla complessità delle parole e delle frasi.



## 2. La scrittura essenziale di un 'umorista' del Novecento

Volgendo lo sguardo allo specifico ambito della letteratura, va considerato che, seppure la scrittura creativa risponda naturalmente a 'regole' diverse rispetto a quelle della comunicazione 'pratica', anche in tale ambito la brevità ha costituito in alcuni casi una delle 'chiavi di successo' o di 'insuccesso' della produzione artistica.

È questo il caso di uno dei maggiori 'umoristi' italiani del secolo scorso, Achille Campanile, che nelle sue *Tragedie in due battute* ha basato l'essenza della sua scrittura proprio sulla brevità, divenuta in tale circostanza uno dei fattori indispensabili della loro efficacia.

Ciò è significativo innanzitutto per il fatto che, nella produzione molteplice e feconda dell'autore, *Le tragedie in due battute* non sono solo cronologicamente la sua prima espressione teatrale, o solo una raccolta di scritti, o solamente un genere letterario presente in tutto il suo percorso artistico, ma costituiscono il suo fondamentale nucleo di costruzione narrativa, l'unità di misura della sua scrittura 'comica', costruita spesso su elementi minimi (proprio le tragedie in due battute) che vengono di sovente 'riutilizzati' e 'rinnovati' negli altri atti teatrali e persino nei romanzi.

Quella di Campanile è una scrittura nella quale sembrerebbe dunque non essere ravvisabile nel passaggio da un codice espressivo all'altro alcun processo di transcodificazione del testo verbale, proprio perché non solo la materia è sempre la stessa, ma anche la scrittura sembra rimanere la medesima, senza distinzione tra i diversi generi<sup>3</sup>.

La peculiarità della sua officina letteraria consiste infatti in un inesauribile scambio di materiali, in un loro continuo 'travaso' da un genere all'altro: solo per fare qualche esempio tra i tanti si consideri il brevissimo dialogo sul fumo del lavoro teatrale *Le due locomotive* – sul quale si tornerà successivamente – che si ritrova anche se variato nel romanzo *Ma che cosa è questo amore?*, o ancora l'atto unico *Centocinquanta la gallina canta* che diventa un episodio narrato nello stesso romanzo.

La prima tragedia in due battute, alla quale sono seguite ben presto molte altre pubblicate su diversi quotidiani e periodici, è apparsa nel 1924 sul "Corriere Italiano", quando Campanile aveva "a suo dire" ventiquattro anni o più probabilmente venticinque (si utilizza l'espressione "a suo dire" perché è noto come la parola dell'autore sulla sua biografia si sia rivelata a

---

<sup>3</sup> Cfr. Nardi 2007.

volte poco affidabile e intorno alla sua figura e alla sua opera, nonché al proprio esordio come drammaturgo, si siano creati dei misteri originati proprio dalla sua fantasia, ad iniziare dall'anno di nascita: 1899 per l'anagrafe, 1900 per lui).

In *Autoritratto* (1984, 94-96), commedia autobiografica uscita postuma che si presenta sottoforma di un'intervista che la Storia fa allo stesso Campanile, quest'ultimo afferma:

Intorno al millenovecentoventi cominciai a scrivere "tragedie in due battute", di cui la prima in ordine cronologico fu: *Le due locomotive*.

PERSONAGGI: PRIMA LOCOMOTIVA – SECONDA LOCOMOTIVA

La scena si svolge in una stazione. Nota bene: a quell'epoca i treni andavano a vapore e perciò le locomotive emettevano fumo. Le due locomotive attaccate ai rispettivi treni stanno una vicina all'altra su due binari paralleli. All'alzarsi del sipario la Prima locomotiva comincia a fumare e si volge alla seconda:

LOCOMOTIVA (alla seconda) – Le dà fastidio il fumo?

LOCOMOTIVA – Per carità, s'immagini, fumi pure. Fumo anch'io.

Questa tragedia non venne mai rappresentata. Ritengo che, se lo fosse stato, non sarebbero mancati i fischi. Quelli delle locomotive, beninteso.

Trascorsero due o tre anni, durante i quali continuai a pubblicare tragedie in due battute.

Dopo le prime delusioni il desiderio di vedere rappresentate le sue opere viene soddisfatto come, sempre in *Autoritratto* (1984, 96), la Storia racconta:

Finché un giorno venne al Salone Margherita di Roma una compagnia creata per rappresentare balletti e brevi scene. Il capocomico, Piero Mazzucato, mi chiese di rappresentare una mia tragedia in due battute. Si trattava di scegliere. Quella delle locomotive, no, per la storia dei fischi: a quell'epoca non si sapeva ancora che gli americani usano i fischi come applausi e purtroppo non si seppe per molti anni ancora... Dopo lunghe riflessioni, mi decisi per *Colazione all'aperto*.

*Colazione all'aperto*, rappresentata per la prima volta al Teatro Margherita di Roma nell'ottobre del 1925, segna dunque, sempre "a dire dell'autore", il suo debutto teatrale.

Si riporta integralmente il testo per il suo effetto irripetibile: nel caso di Campanile, infatti, l'efficacia delle opere, la loro forza, il loro effetto comico non è nell'intreccio, che a volte può sembrare anche poco comico o

piuttosto grottesco, bensì nello scambio di battute tra i personaggi, nelle situazioni ridicole che si instaurano tra loro, nei doppi sensi, nei giochi di parole. Solo quindi attraverso la lettura diretta delle sue opere si può cogliere l'essenza del suo teatro e della sua scrittura.

I personaggi sono: Il Giovinotto Robusto, il Giovine Timido e La Voce:

VOCE: «Colazione all'aperto». Tragedia in due battute. Personaggi (in ordine d'entrata): Il giovinotto robusto. Il giovine timido. La scena rappresenta il viale solitario d'un giardino pubblico. Qualche albero. Qualche aiuola. Una panchina. (*Man mano che vengono nominati appaiono qualche albero, qualche aiuola, la panchina, un orologio pubblico che segna mezzogiorno*). È mezzogiorno, ora in cui il giardino è quasi deserto. All'alzarsi del sipario è in scena soltanto il Giovinotto Robusto, seduto sulla panchina. Egli ha un'aria dimessa, ma non priva d'una certa distinzione, che gli deriva dalla sua scarpa destra. Si capisce che deve interessarsi molto ai fatti del passato, poiché è immerso nella lettura d'un giornale di qualche settimana prima. Cava di tasca e accende un mozzicone di sigaretta senza interrompere la sua lettura. Il Giovine Timido entra e s'avanza timidamente, cercando un posto all'ombra. Viene a sedersi accanto al Giovinotto Robusto, il quale, assorbito dalla lettura, non s'accorge nemmeno di lui neppure quando esso, cerimoniosamente, prima di prender posto gli chiede permesso. Il Giovine Timido è uno che ha deciso di mangiarsi in un sol giorno tutto il suo patrimonio. Per attuare questo proposito, che spaventerebbe Rockefeller o l'Aga Kahn, ha comperato un panino e, deponendo tutto il proprio avere nelle mani d'un salumiere, gli ha detto di dargli tutto quello che si poteva avere con la somma consegnata. Il salumiere gli ha dato quattro belle fette di salame. Tutto questo, naturalmente, avviene prima della sua entrata in scena. Appena seduto sulla panchina, il Giovine Timido, che ha un'aria soddisfatta, tira fuori dalla tasca l'involto del pane e del salame. Spacca il primo e se lo pone delicatamente sui ginocchi. (*Azione come descritto dalla Voce*). Poi svolta le quattro fette di salame, le guarda una per una contro luce per controllarne la mirabile trasparenza e, con tenerezza materna, le libera dalle loro pelli, badando di non danneggiarle e ingoiando ogni tanto un po' di saliva, dovuta al fenomeno fisiologico noto col nome di "acquolina in bocca". Quindi comincia a deporre le fette su una metà del panino, cercando di lasciare scoperto quanto meno spazio gli riesca; nel quale esercizio dimostra le singolari risorse della sua paziente ingegnosità. Ciò fatto, guarda il pane e il salame con la gioia dell'artista che mira l'opera propria. Sorridendo compiaciuto, ricongiunge le due metà del panino. Con la carta che poc'anzi avvolgeva il pane e il salame improvvisa un tovagliolo e se lo mette sui ginocchi. (*Azione c.s.*). Mentre s'accinge, sempre più

soddisfatto, a dare il primo morso al suo pranzo, ferma la mano col panino a mezz'aria e, cerimonioso come sempre, si volge al Giovine Robusto.

IL GIOVINE TIMIDO (*cerimonioso, al Giovinetto Robusto*) Vuol favorire?

IL GIOVINOTTO ROBUSTO (*alzando il capo dal giornale e accorgendosi ora per la prima volta della presenza del Giovine Timido*) Grazie. (*Prende il panino e ne fa un sol boccone, immergendosi di nuovo nella lettura, mentre una smorfia di dolorosa sorpresa si dipinge sul volto poc'anzi raggianti del Giovine Timido*)<sup>4</sup>.

Il debutto con *Colazione all'aperto* è rimasto famoso nella storia della critica teatrale per l'indifferenza della critica non perché non apprezzato, ma perché passato inosservato proprio a causa della sua brevità, della fulminea messa in scena che portò il pubblico a non vederla perché ancora intento ad entrare in sala e a prendere posto.

Si legge infatti sempre in *Autoritratto*:

La compagnia non risparmiò sull'allestimento: commissionò scena e costumi, e il trovarobe fornì salame autentico e un panino di prima scelta; i manifesti annunciarono una novità assoluta di Achille Campanile. La sera della prima l'autore emozionato non entrò nella sala, ma rimase ad aggirarsi nei pressi. «L'indomani sfoglio i giornali con ansia, vo alle rubriche teatrali. Non c'era niente circa il mio lavoro. Stupefatto, m'informo e che vengo a sapere? La mia "tragedia", a causa della sua brevità, era passata inosservata. Molti, giunti con qualche minuto di ritardo, l'avevano perduta per intero, i fortunati che erano stati puntuali, non avevano afferrato la trama perché non immaginavano che il dialogo si riducesse alle due sole battute "Vuol favorire?" "Grazie". Cosicché alzatosi il sipario, non avevano prestato grande attenzione alle prime due battute, riservandosi, come suole avvenire, di mettersi ad ascoltare dopo qualche battuta di preparazione e, poiché le prime battute erano anche le ultime, avevano visto con sorpresa ridiscendere quasi subito il sipario [...]».

Al di là dell'accidentale episodio, che comunque fa riflettere sull'irrepresentabilità del teatro campaniliano per eccesso di asciuttezza, ci si trova di fronte ad un effetto 'comico' che si raggiunge attraverso la sequenza di due battute di dialogo che fanno sfociare in una inaspettata assurdità, provocando la rottura dell'"orizzonte d'attesa", in un gioco di destabilizzazione con il lettore/spettatore che l'autore basa non solo sulle tecniche teatrali utilizzate, ma anche sulla velocità narrativa.

<sup>4</sup> Ediz. *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie*, 2002, 111-112.

La didascalia iniziale preparatoria della scena – descrittiva ma anche narrativa e psicologica – non certo quindi riducibile solo alla sua funzione didascalica per esigenze teatrali, risulta senza dubbio indispensabile per l’efficacia delle due battute dei protagonisti costruite sulla struttura teatrale “a botta e risposta” che rivelano, anche altrove, la capacità di Campanile di impostare e sviluppare dialoghi serrati tra i personaggi e di farli muovere e agire con vivacità, immediatezza, facendo ricorso a colpi di scena, a mutamenti improvvisi, ad effetti di sorpresa e di divertimento.

L’efficace riuscita delle fulminanti battute è dovuta a quello che Giorgio Cavallini, nel mettere in evidenza l’estro inventivo che si manifesta attraverso alcuni procedimenti di tecnica narrativa dell’umorista, definisce “rovesciamento di situazioni e di comportamenti” (prima si prepara l’atmosfera adatta, poi si fa scattare l’epilogo brusco e imprevisto)<sup>5</sup>.

Secondo Eco, inoltre, la maestria dell’autore risiede nella sua capacità di montare e rimontare gli avvenimenti già utilizzati dalla letteratura e dal costume quotidiano attraverso una logica “altra” fondata sul paradosso e sull’assurdo, che ha il suo serbatoio d’ispirazione nella vita di tutti i giorni, negli usi e nei costumi della società, nei tanti luoghi comuni, nelle singole parole della lingua italiana e che trova la sua ‘forma’ proprio nella misura breve di uno stile agile che imprime uno specifico ritmo nella pagina<sup>6</sup>.

Il suo umorismo ridotto all’essenza – che pur spingendosi ai limiti dell’assurdo non sconfinava mai nel surreale – ben si adatta dunque ad uno stile immune da lungaggini e prolissità anche negli altri generi da lui adottati dove il dialogo veloce e brioso fa spesso le veci della descrizione o della presentazione dei personaggi facendo entrare, senza inutili preamboli, subito nell’azione.

Ad ulteriore conferma del valore della sua scrittura essenziale Ferdinando Taviani (2002, 5) afferma:

Il miglior teatro scritto da Achille Campanile è negli atti unici [...]. Le commedie più lunghe soffrono invece per dilatazione. All’avvio e per frammenti divertono e sorprendono, ma nell’insieme l’accumulo tende a superare i limiti. La cellula originaria delle sue opere teatrali o narrative è molto più piccola di un atto o di un capitolo: è il foglietto dove in poche battute si scarica a controsenso una freddura. [...] Le freddure sono per Campanile molto più d’ornamenti, modi per insaporire la pagina o la scena.

---

<sup>5</sup> Cfr. Cavallini 2000.

<sup>6</sup> Cfr. Eco 1975.

Sono anche qualcosa di più dei mattoni con i quali costruire le proprie opere: ne sono la logica, il sistema nervoso.

Il foglietto è quindi lo spazio delle freddure che poi arrivano a 'nobilitarsi' nelle *Tragedie in due battute*: esse, comunque siano costruite – a volte sui giochi di parole, altre sui giochi d'azione, altre ancora su quelli di situazione – difficilmente risultano efficaci nello sviluppo di un intreccio proprio per l'essenza stessa dell'umorismo di Campanile che male si presta alla consequenzialità delle azioni e ciò spiega almeno in parte le ragioni del successo delle sue opere 'brevi'. Nella comicità dell'assurdo dell'autore vengono infatti meno le regole della logica e della razionalità anche nel susseguirsi degli eventi.

Tra i numerosissimi esempi di tragedie in due battute che sul palcoscenico, come Campanile stesso racconta, corrono il rischio di diventare invisibili per la loro velocità, si ricordino tra i più riusciti *In casa del degente*, in cui vi sono due personaggi, l'ammalato che è sdraiato nel suo letto e il medico che si affaccia alla porta della sua stanza per entrare chiedendo: "Disturbo?" e l'ammalato risponde: "Gastrico", o anche *Il principe penseroso* in cui vi sono ancora due personaggi che si trovano in un salone antico di un castello, il gran ciambellano che con un profondo inchino entra e rivolgendosi al principe penseroso dice: "Altezza" e quest'ultimo che gli risponde "Un metro e sessanta".

Ci si trova quindi di fronte ad un effetto comico che nasce dalla violazione di determinate regole e che vede realizzata la capacità dell'autore di sconcertare il lettore scardinando tutte le sue aspettative.

Il figlio Gaetano, testimoniando il particolare modo di procedere del padre nella preparazione dei suoi scritti, si chiede come lo stesso «avrebbe vissuto l'era del computer, lui che già utilizzava il "taglia" e "incolla" quando riordinava i propri lavori».

Nella pratica dei diversi generi letterari il suo laboratorio di scrittura sembra infatti fondarsi su un meccanismo che Gaetano definisce del "taglia e incolla" ricordando che quando al padre veniva in mente un'idea la scriveva utilizzando tutto ciò che aveva a portata di mano, foglietti, buste da lettera, biglietti del tram, e che dunque quando "sedeva alla sua scrivania" egli aveva già tutto scritto: "allargava i vari foglietti che aveva a portata di mano e sui quali aveva scritto precedentemente e non appena gli veniva in mente un'idea, prendeva forbici e colla e cominciava a tagliare ed incollare" (Anglani 2000, 11).

In questa era del "taglia" e "incolla", considerando l'opera di Achille

Campanile, non si può non sottolineare, e probabilmente non apprezzare, il garbo, la misura, il gusto del paradosso e dell'assurdo nonché l'agilità del suo stile rapido e asciutto, dotato di eleganza e grazia, la scrittura sciolta ed efficace, aliena da ricercatezze e astruserie, il periodare conciso e incalzante, la sintassi lineare di uno scrittore maestro nell'imprimere vivacità di taglio e di ritmo sia alle sequenze narrative sia alle scene dialogiche.

Ancora attraverso l'ineccepibile consequenzialità delle sue battute di dialogo, Campanile porta alle estreme conseguenze quel processo di 'riduzione' della parola che sfocia addirittura nel 'nulla' della scrittura in *Dramma inconsistente*, posto proprio a chiusura del volume *Tragedie in due battute* che Masolino d'Amico, nell'introduzione all'edizione del 2001 (p. VI), definisce "un libro che è un monumento, forse insuperabile, alla brevità":

DRAMMA INCONSISTENTE

Personaggi:

NESSUNO

La scena si svolge in nessun luogo.

NESSUNO

*tace*<sup>7</sup>.

*Michela Zompetta*

michela.zompetta@uniroma2.it

---

<sup>7</sup> *Tragedie in due battute*, cit., 192.

**Bibliografia essenziale**

Anglani 2000

Anglani Barbara Silvia, *Giri di parole. Le Italie del giornalista Achille Campanile (1922-1948)*, Lecce, Manni.

Antonucci 1986

Antonucci Giovanni, "Achille Campanile e le tragedie in due battute", in Idem, *Storia del teatro italiano del Novecento*, Roma, Studium.

Bisicchia 1973

Bisicchia Andrea, "La satira assurda nel teatro di Campanile", in Idem, *Aspetti del teatro comico italiano del Novecento*, Milano, Ghisoni.

Bo 1979

Bo Carlo, "Il manuale senza regole di Campanile", in AA.VV., *Novecento. I contemporanei*, vol. V, Milano, Marzorati, 4442-4447.

Bruni&Alfieri&Fornasiero&Tamiozzo Goldmann 1997

Bruni Francesco, Alfieri Gabriella, Fornasiero Serena, Tamiozzo Goldmann Silvana, *Manuale di scrittura e comunicazione*, Bologna, Zanichelli.

Calefato 2011

Calefato Patrizia, *Metamorfosi della scrittura*, Bari, Progedit.

Calendoli 1974

Calendoli Giovanni, "Achille Campanile", in AA.VV., *Letteratura italiana*, vol. IV, *I Contemporanei*, Milano, Marzorati, 399-413.

Campanile 1971

Campanile Achille, *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie 1924-1939*, Torino, Einaudi.

Campanile 1984

Campanile Achille, "Autoritratto", in Ridotto – Rassegna mensile di teatro, 3 marzo, 73-102.



Campanile 1989

Campanile Achille, *Opere. Romanzi e racconti 1924-1933*, Milano, Bompiani.

Campanile 1989

Campanile Achille, *Tragedie in due battute*, Milano, Rizzoli.

Corno 2002

Corno Dario, *Scrivere e comunicare. Teoria e pratica della scrittura in lingua italiana*, Milano, Mondadori.

Cavallini 2000

Cavallini Giorgio, *Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile*, Roma, Bulzoni.

D'Amico 2001

D'Amico Masolino, "Le tragedie in due battute", Introduzione a Achille Campanile, *Tragedie in due battute*, Milano, Rizzoli.

Dardano&Giovanardi 2001

Dardano Maurizio, Giovanardi Claudio, *Le strategie dell'italiano scritto*, Bologna, Zanichelli.

De Caprio 1990

De Caprio Caterina, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, Napoli, Liguori.

De Chiara 1984

De Chiara Ghigo, "Achille Campanile l'inventore dell'assurdo", in *Ridotto* – Rassegna mensile di teatro, 4-5, aprile-maggio, 6-13.

Del Buono 1989

Del Buono Oreste, "Introduzione e fortuna critica", in Achille Campanile, *Opere. Racconti e romanzi 1924-1933*, Milano, Bompiani.

Del Buono 2003

Del Buono Oreste, "Introduzione e fortuna critica", in Achille Campanile, *Opere. Romanzi e scritti stravaganti 1932-1974*, Milano, Bompiani.

Eco 1975

Eco Umberto, "Ma cosa è questo Campanile?", Introduzione a Achille Campanile, *Se la luna mi porta fortuna*, Milano, Rizzoli.

Flesh 1949

Flesh Rudolf, *The art of readable writing*, New York, Harper & Bross.

Fiormonte&Cremascoli 1998

Fiormonte Domenico, Cremascoli Fernanda, *Manuale di scrittura*, Torino, Bollati Boringhieri.

Fornasiero&Tamiozzo Goldmann 1994

Fornasiero Serena, Tamiozzo Goldmann Silvana, *Scrivere l'italiano. Galateo della comunicazione scritta*, Bologna, il Mulino.

Minore 1981

Minore Renato, "Teatro umoristico e satirico. Campanile, Flaiano, Fo", in AA.VV., *Teatro contemporaneo*, vol. I, *Il teatro italiano*, Roma, Lucarini, 571-580.

Nardi 2007

Nardi Florinda, *L'umorismo nel teatro italiano del primo novecento. Peppino De Filippo e Achille Campanile*, Manziana (Roma), Vecchiarelli.

Patota 1997

Patota Guseppe, *Detto scritto*, Milano, Archimede.

Pedullà 1983

Pedullà Walter, "Il terzo braccio di Campanile", in Idem, *Miti, finzioni e buone maniere di fine millennio*, Milano, Rusconi.

Serianni 2003

Serianni Luca, *Italiani scritti*, Bologna, il Mulino.

Taviani 2002

Taviani Ferdinando, "Commedia corta. Oppure lunga una vita - Per figurarsi il teatro di Achille Campanile", Introduzione a Achille Campanile, *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie*, Milano, Rizzoli.

Zompetta 2003

Zompetta Michela, *Sulla scrittura. Esercitazioni per la pratica dell'italiano scritto*, Roma, Ulisse.

I curatori ringraziano per la collaborazione Azzurra Mancini e Francesca De Rosa che, coordinate in Redazione dal collega Alberto Manco, hanno reso possibile l'impaginazione e gli altri passaggi necessari per l'uscita di questa pubblicazione.



ISBN: 978-88-6719-032-4