

Strutturazione ed enunciazione

Daniele Barbieri

Abstract

Enunciation is a particular case of a more general operation that we can call structuration. Structuration is the implicit perspectival organization of the world (with its implicit reduction of complexity) that is performed by an agent when he realizes something. This structuration can be as elementary as the building up a refuge (which organizes the world as internal vs external), but also complex as a verbal enunciation. From the proto-enunciation of material creation to the full enunciation, a complex field extends, within which it is possible to position the musical, the visual, the verbal expression, and the specific positions of Benveniste and Greimas, but also that of Eco.

Un animale che si costruisce una tana, nel compiere un'operazione pratica che aumenta il suo controllo sul mondo, sta anche facendo un'operazione di *strutturazione*. Dal momento in cui la tana esiste, il mondo viene a essere strutturato secondo alcune opposizioni cruciali che prima non esistevano, come *tana vs mondo*, inteso come *interno vs esterno*, ma anche come *sicuro vs pericoloso* e come *difesa vs caccia*. Anche il tempo ne risulta strutturato, perché l'esistenza della tana contrappone i momenti passati al suo interno, in cui si attende di uscire, ai momenti fuori, in cui si attende di tornare. Questa strutturazione non è universale, ma legata al soggetto (in senso attanziale, non psicologico) che la produce. Si tratta, di fatto, di un atto di enunciazione, per quanto primitivo, una *protoenunciazione*: la generazione di senso da parte di un soggetto, la produzione di una messa in prospettiva del mondo da uno specifico punto di vista. Non importa che sia trasmissibile a qualcun altro: di fatto è trasmissibile al sé stesso di un momento futuro. Attraverso questo atto, il mondo è diventato un poco più semplice, e quindi un poco più controllabile¹.

All'estremo opposto di complessità rispetto a questa protoenunciazione abbiamo l'enunciazione in senso stretto, quella che si può produrre attraverso la parola, e che venne messa in campo teoricamente da Émile Benveniste (1966); con quelle che saranno poi in Algirdas J. Greimas le sue enunciazioni enunciate e i suoi *débrayage* enunciazionali. Da un estremo all'altro di complessità, ciò che rimane comune è la produzione di una specifica e soggettiva strutturazione del mondo. Il linguaggio, assai più di una tana, organizza le cose imbastendo opposizioni che prima non esistevano, o erano solo potenziali; e con questa organizzazione la complessità del mondo appare ridotta, e il controllo da parte del soggetto sembra aumentare. Poi, certo, l'universo in cui opera il linguaggio prevede – oltre al soggetto strutturante – una varietà di soggetti, che sono al tempo stesso mondo su

¹ Credo sia inevitabile, data questa premessa, chiarire che questa posizione è molto diversa da quella di Bruno Latour (1999). Per Latour l'enunciazione è un invio, un messaggero, un nunzio. Il suo primo regime è la *Riproduzione*, in senso fisiologico. La sensazione è che, usata nei suoi termini, la nozione di enunciazione finisca per coprire tutto. E, d'altra parte, la proposta che stiamo facendo va ancora più all'origine, come non possiamo spiegare nel dettaglio qui, ma si trova approfondito in Barbieri (2020). Con Latour concordiamo certamente sul fatto che non ha senso considerare, in generale, l'enunciazione come appropriazione della *langue* attraverso la *parole* – anche se in specifici casi può certo anche essere questo, giustificando al proposito le posizioni di Benveniste e quelle conseguenti di Greimas.



cui esercitare un controllo e potenziali co-soggetti, cooperando con i quali si può ottenere un controllo sul mondo ancora più efficace.

È presumibilmente questa pluralità di soggetti a permettere un salto nella stessa qualità della soggettività in gioco. Il soggetto della protoenunciazione può essere considerato come un semplice agente, un agente semiotico (non solo semiotico, certo). Il soggetto del linguaggio può sfruttare invece una qualità che le corrette sequenze di parole possiedono: quella di *rappresentare*. Attraverso le parole può essere creata un'immagine del mondo, che possa favorire che si dia luogo, alla fine dei conti, in maniera più o meno mediata, a qualche modifica anche fisica particolarmente efficace. Nelle pagine che seguono, chiameremo *linguaggio* qualsiasi sistema organizzato di segni che sia in grado di rappresentare – tenendo ben presente che c'è un sacco di semiotica anche al di fuori della rappresentazione, e quindi dei linguaggi; e poi che pure dentro i linguaggi agiscono molti elementi che non sono di carattere rappresentazionale.

Evidentemente il linguaggio verbale è un linguaggio, non foss'altro perché l'espressione *linguaggio* ci viene da lì. Ma questo non ci autorizza affatto a generalizzare agli altri linguaggi quello che sappiamo del linguaggio verbale. In particolare non ci autorizza a generalizzare impunemente le scoperte di Benveniste. Partendo dai casi facili, ci sono linguaggi parassiti di quello verbale, e a volte questo parassitismo è diventato così importante da affiancarli ad esso; come ormai accade per la parola scritta, che non vale meno di quella orale, né richiede più di passare attraverso di lei – pur conservando, convenzionalmente, una bidirezionale traducibilità; o come accade con i vari codici che crescono sopra la parola, come il linguaggio dei segni per i sordomuti, o per codici come il codice morse.

Più interessanti, in quanto più lontani, sono i linguaggi del visivo, che vanno da rappresentazioni del mondo basate su una fondamentale somiglianza percettiva sino ai diagrammi più astratti, dove la rappresentazione si basa su complesse regole di corrispondenza (nella creazione delle quali la parola può avere una funzione decisiva).

La musica fa invece un uso molto scarso della rappresentazione. Certo, esistono rappresentazioni sonore, e qualche volta esse compaiono all'interno dei brani musicali; ma si tratta di fenomeni piuttosto marginali. Comunque funzioni (e non è di nostra pertinenza qui), la musica non funziona per rappresentazioni, e quindi, nel nostro senso, non è un linguaggio. Questo non vuol dire misconoscere la sua potenziale straordinaria ricchezza semiotica, e conseguente complessità. Che la musica sia un potente sistema semiotico non comporta che si basi su rappresentazioni, e di conseguenza che sia un linguaggio. Fatte salve le (enormi) differenze di complessità, forse il suo modo di strutturare il mondo assomiglia più a quello della tana che a quello della parola: quella della musica è cioè protoenunciazione, una strutturazione soggettiva e prospettica del mondo che non si basa sulla rappresentazione, e che non può, di conseguenza, produrre *débrayage*.

Dalla protoenunciazione della musica sino all'enunciazione in senso pieno, quella della parola scritta, possiamo identificare una scala di gradi intermedi, con potenzialità e complessità enunciazionali crescenti.

Ci sono linguaggi di ambito molto limitato (p.e. i grafi tecnici o operativi, come i diagrammi di flusso) i quali rappresentano, e sono caratterizzati dalla costante presenza di *débrayage* enunciativi. La loro limitatezza tuttavia impedisce loro di rappresentare se stessi, o altre enunciazioni analoghe. Non c'è pertanto in loro, spesso, enunciazione enunciata. Naturalmente questo non vuol dire che sia impossibile per un diagramma enunciare l'enunciazione, ma solo che per la maggioranza degli scopi rappresentazionali dei diagrammi si tratta di una possibilità inutile, e quindi non sviluppata dal codice operativo specifico, in altre parole dallo specifico linguaggio in gioco.

Enunciare l'enunciazione è in generale possibile alle enunciazioni visive. Un dipinto può contenere un dipinto o parole scritte. Un grafo che analizzi la comunicazione, per esempio, avrà dentro i suoi box degli enunciati prodotti da qualcun altro, o anche delle immagini prodotte da altri soggetti. Questa possibilità, tuttavia, non autorizza a ritenere che sia in gioco un vero e proprio *débrayage* enunciazionale, ovvero un *débrayage* impuro, che fa riferimento alle circostanze dell'atto di enunciazione: ed è proprio a questo livello che si situa la differenza con le rappresentazioni del linguaggio verbale.



Prendiamo, per esempio, un segnale, uno di quei supporti autoreggenti gialli, con sopra l'icona di un omino che scivola, che vengono situati dove ci sono pavimenti resi momentaneamente scivolosi dal lavaggio allo scopo di richiamare l'attenzione di chi passa. Indubbiamente il riferimento alle circostanze di enunciazione c'è. Il segnale potrebbe essere considerato equivalente all'asserzione "Qui e ora si scivola". Una volta asciugato il pavimento, il segnale viene rimesso nello sgabuzzino, e lì smette di significare attivamente, riducendosi a una potenzialità di uso, come un'espressione verbale che sappiamo di poter usare, ma non stiamo al momento utilizzando.

E tuttavia, ha senso parlare di *débrayage* in un caso come questo? Per seguire la definizione data da Greimas e Joseph Courtés (1979) nel *Dictionnaire*, "l'atto di linguaggio appare così come una scissione creatrice da parte del soggetto, del luogo e del tempo dell'enunciazione, e dall'altra della rappresentazione attanziale, spaziale e temporale dell'enunciato" (trad. P. Fabbri). Ma per esserci scissione, ci deve essere possibilità di un'alternativa. In altre parole, l'asserzione verbale "qui e ora si scivola" prende senso anche dall'opposizione con le alternative implicitamente escluse, come "là e ora si scivola", "qui ieri si scivolava", "qui e ora io scivolo", "il 21 marzo 2020 sul marciapiede di via Marconi 32 Mario Rossi scivola". Ciascuna di queste alternative mostra un diverso *débrayage*, cioè disloca diversamente attore, spazio e tempo, rispetto all'asserzione di partenza.

Ma il cartello giallo non ha alternative analoghe. Semplicemente o c'è o non c'è. L'atto di enunciazione che consiste nel posizionarlo sul marciapiede bagnato non può essere caratterizzato in opposizione a *débrayage* diversi, perché il sistema linguistico che regola la comunicazione del segnale non li prevede o permette. Non ci può essere nessuna scissione creatrice: il cartello agisce qui e ora, senza alternative. L'unica alternativa possibile è la sua assenza, ma essa non riguarda il *débrayage*.

Insomma, il sistema del segnale funziona senza mettere in gioco la tematica del *débrayage*. Come dire che il segnale non rappresenta, non fornisce un'immagine del mondo, o forse lo fa, sì, ma a un livello elementare, non articolabile, o articolabile solo secondo la coppia presenza/assenza, secondo una logica di tipo semisimbolico. Si tratta di un funzionamento ancora più elementare di quello di un grafo.

Viceversa, al livello più complesso e articolato per questo genere di problemi, il discorso verbale sembra invece implicare intrinsecamente la presenza di un livello per lo meno minimale di *débrayage* enunciazionale. Almeno nelle lingue occidentali il verbo è parte essenziale del discorso, e non può per sua natura non esprimere almeno la persona, il tempo e il modo. Anche un'asserzione come "il 21 marzo 2020 sul marciapiede di via Marconi 32 Mario Rossi scivola", proprio in quanto si contrappone alle sue alternative enunciate sopra, implicita che Mario Rossi non sono io, che il 21 marzo 2020 non è oggi, e che io non mi trovo in via Marconi 32. In maniera debole, per quanto appaia come esprime al massimo grado un *débrayage* enunciativo, fa comunque riferimento alle circostanze di enunciazione, almeno in senso negativo. Questo riferimento minimale non può essere normalmente espunto dall'uso del linguaggio verbale (almeno per le lingue occidentali).

Può essere tuttavia neutralizzato moltiplicando i soggetti dell'enunciazione. Nella voce citata del *Dictionnaire*, al punto B4, Greimas e Courtés definiscono la questione dei *débrayage* interni al testo narrativo. Ma ancora prima di avere un personaggio che apre a sua volta una narrazione, un testo narrativo verbale è caratterizzato dalla presenza di un narratore, che è la figura alla posizione del cui io-qui-ora fanno riferimento gli indicatori attoriali-spaziali-temporali presenti nel testo. Questo narratore è a sua volta la proiezione di una figura inevitabilmente presente, ma molto più nascosta, che è quella dell'autore. L'autore non dice io, e quando sembra dirlo si sta in realtà *débrayando* in una sorta di metanarratore, come il finto Manzoni della premessa dei Promessi Sposi, che racconta di come egli abbia trovato il manoscritto secentesco – di fatto una storia sulla storia, un racconto di finzione a sua volta.

Questo enunciante primario si sottrae di fatto alle dinamiche enunciative in senso stretto benvenistiano. Come anche sottolinea Bruno Latour (1999), l'autore di un testo letterario è al più il soggetto dell'enunciato all'interno di un testo critico che se ne occupa. In un certo senso l'autore non sta nemmeno usando la parola: quello che l'autore fa è infatti produrre un'immagine, l'immagine di una narrazione verbale solo al cui interno l'enunciazione funziona normalmente; ma l'enunciante è qui il narratore. L'autore non può dire "io", perché quell'io sarebbe a sua volta una costruzione

interna al testo. Non apre la propria opera dicendo “io dico”. Non a caso anche la cornice di un romanzo (ma pure di un saggio), ovvero il sistema paratestuale di copertina, frontespizio, colophon ed eventuali indici, benché contenga molto testo verbale è a sua volta più discorso visivo che discorso verbale, una vera e propria cornice, graficamente caratterizzata e immediatamente riconoscibile come tale anche senza leggere (persino di un libro scritto in una lingua a noi ignota, per esempio).

Le eventuali marche rinvenibili nel testo che possono rinviare all'autore non sono quelle di cui si occupa la teoria dell'enunciazione in senso stretto. Sono marche di tipo stilistico, per esempio, come quelle di cui parla Umberto Eco (1979) riferendosi al concetto di Autore Modello – costruito indubbiamente pure lui dal testo, ma non attraverso strategie di riferimento enunciativo, alla Benveniste, insomma. Non a caso il discorso sull'Autore Modello può essere facilmente allargato a tutti i tipi di testi, anche visivi e persino a quelli musicali, dai quali, come abbiamo visto, la problematica classica dell'enunciazione resta esclusa.

È importante quindi distinguere il lavoro sull'Autore Modello, e sui simulacri dell'autore, dal discorso classico sull'enunciazione. Sono problematiche imparentate, vicine, magari anche reciprocamente fertili, e tuttavia differenti. L'autore è colui che produce materialmente un'immagine, e questa immagine sarà poi a sua volta un testo verbale, visivo, musicale, che veicolerà – se le possiede – le proprie problematiche enunciative.

Questo appare più chiaro se si considera più attentamente la questione dell'immagine, prendendo ad esempio quella visiva. Un'immagine visiva, come un dipinto, o una fotografia, non coinvolge, in sé, riferimenti alla sua situazione di enunciazione, pur potendo essere rappresentazione, e quindi anche linguaggio, e perciò veicolare *débrayage*. Visivamente non si può dire io, o qui o ora, intendendo fare riferimento alla situazione di enunciazione primaria.

Là dove un'immagine *sembra* poterlo fare, come nella diretta audiovisiva, non è l'immagine a farlo, ma la credenza (giustificata o meno) di essere di fronte a una protesi; e interpretata in questo modo l'immagine in sé non è discorso, ma semplice prolungamento dei sensi². Poi, certo, solo rispetto alla questione del *débrayage* essa non è discorso bensì protesi: sappiamo bene come già la semplice scelta dell'inquadratura produca senso, e quindi discorso – ma non necessariamente *débrayage*, un po' come fa la musica: protoenunciazione, insomma, strutturazione prospettica senza rappresentazione.

In assenza dell'istanza del narratore, cioè dell'enunciante del racconto, la comunicazione visiva modula diversamente le proprie potenzialità enunciazionali. Le sequenze visive, come nel fumetto o nel cinema, salvo nei casi minoritari di presenza di una narrazione verbale di accompagnamento (ma in questo caso si ricade nella situazione del verbale), non possono approfittare della prospettività temporale e attoriale che la parola trasmette con facilità. Appare decisamente difficile tradurre in linguaggio filmico o fumettistico un'espressione verbale tutto sommato abbastanza semplice come questa: “La mattina dopo, appena prima di uscire, Marco si ricordò che aveva lasciato da Giovanna il regalo che intendeva portare a Luigi il pomeriggio, quando sarebbe andato da lui”. Questo intreccio di tempi, che la parola esprime con disinvoltura, fatica a essere reso con linguaggi narrativi che non possiedono una temporalità di relazione, cioè non possono fare riferimento all'*ora* dell'enunciazione.³ Analogamente, espressioni come “Io ti dico che lui non c'è” non sono traducibili con facilità in una narrazione visiva che non possa o non voglia essere accompagnata da parole.

Ci sono innumerevoli tipi di immagini che non mettono in gioco un punto di vista, magari pur essendo di carattere rappresentativo, oppure lo fanno in maniera volutamente approssimata o multipla, come accade un po' in tutta la pittura dell'antichità e del Medioevo. L'invenzione rinascimentale della prospettiva mette per la prima volta in scena un chiaro riferimento al punto di vista di un osservatore unico, strutturando prospetticamente il mondo rispetto alla sua posizione. In questo senso, un'immagine prospettica propone un *débrayage* enunciazionale, perché contiene dei riferimenti alla situazione enunciativa, ma non quella dell'autore o dello spettatore, che sono enunciativamente fuori gioco. La situazione enunciativa riguarda l'osservatore, un po' come nel racconto verbale essa riguarda il narratore.

² Cfr. Claudio Paolucci (2020), cap. 6.

³ Più ampiamente, su questo tema, Barbieri (2017, pp. 11-38).



E tuttavia, benché osservatore e narratore condividano il ruolo, ciascuno nel proprio contesto, di centro di riferimento di una prospettività enunciazionale, si tratta di due figure molto diverse, che danno luogo a forze enunciative molto diverse. Il narratore *racconta*, cioè *dice*, e tutto quello che leggiamo o ascoltiamo viene *creato* dal suo discorso, e non soltanto *organizzato*. L'osservatore *non dice*; è piuttosto un soggetto passivo, un recettore. La natura della finzionalità è molto diversa nei due casi: quello che un racconto verbale mette in scena è interamente prodotto dal suo narratore, mentre in un'immagine il contributo dell'osservatore si limita al punto di vista da cui si vedono le cose e anche a che cosa resta di conseguenza dentro o fuori dai bordi.

Se l'immagine è fotografica, e fornisce per questo una sufficiente garanzia sul fatto che quello che si vede è esistito davvero da qualche parte nel mondo e in qualche momento, l'inevitabilità della presenza di un punto di vista specifico non influisce sui termini della garanzia. Per questo una foto ha ancora, oggi, un valore legale di testimonianza maggiore di una dichiarazione verbale – valore che è destinato a perdere con il raffinarsi del fotoritocco digitale, ma solo perché si va a perdere la relazione meccanica/ottica necessaria tra l'immagine fotografica e il mondo, senza che con questo entri in gioco nessuna tematica davvero enunciazionale (ritorniamo in altre parole nel caso dell'Autore Modello di cui si parlava sopra).

L'enunciazione visiva, insomma, benché propriamente enunciazione, lo è in forma debole, e non si conforma del tutto ai requisiti di Benveniste. Nello spettro di fenomeni della strutturazione che mette in prospettiva il mondo, si va così, inizialmente, dal caso della tana a quello della musica, diversi solo (e non è poco) per complessità; e poi il caso della musica resta a sua volta vicino a quello della produzione dell'immagine, caso che caratterizza anche la produzione di testi, che essi siano verbale-scritti, visivi o altro: tutti casi, insomma, in cui entra in gioco una figura di autore. Si arriva infine dalla protoenunciazione all'enunciazione vera e propria, e dai casi più semplici che prevedono solo *débrayage* enunciativi a quelli più complessi con tanto di possibilità del *débrayage* enunciazionale; un'enunciazione che sarà *debole* per le immagini e *forte* per la parola. Le proposte di Benveniste hanno valore diretto solo a quest'ultimo livello, quello dell'enunciazione che definiamo *forte*. Per tutti gli altri sono necessarie attenzioni specifiche, che possono portare a conclusioni anche molto diverse.

Bibliografia

Barbieri, D., 2017, *Semiotica del fumetto*, Roma, Carocci.

Barbieri, D., 2020, *Testo e processo. Pratica di analisi e teoria di una semiotica processuale*, Bologna, Esculapio.

Benveniste, E., “De la subjectivité dans le langage”, in *Problèmes de linguistique générale 1*, 1966, Paris, Gallimard, pp. 258-266.

Eco, U., 1979, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani.

Greimas, A. J., Courtés, J., (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette.

Latour, B., “Piccola filosofia dell’enunciazione”, in P. L. Basso, L. Corrain, a cura, *Eloquio del senso. Dialoghi semiotici per Paolo Fabbri*, 1999, Genova, Costa e Nolan, pp. 71-93.

Paolucci, C., 2020, *Persona. Semiotica dell'enunciazione e filosofia della soggettività*, Milano, Bompiani.