



Università
Ca'Foscari
Venezia

Corso di Laurea Magistrale in Scienze del Linguaggio
Linguistica per la sordità e i disturbi del linguaggio

Tesi di Laurea

**Simmetria ed armonia nelle forme:
attimi di meraviglia immortalati in un Haiku**

Relatrice

Prof.ssa Carmela Bertone

Correlatrice

Prof.ssa Rita Sala

Laureanda

Annabella Cantacessi

Matricola 868143

Anno Accademico

2018 / 2019

*Ai miei genitori,
che mi hanno dato la Vita
rendendola meravigliosa.*

INDICE

Abstract.....	1
Introduzione.....	3
Capitolo 1 - Iconicità nelle Lingue dei Segni e nelle Lingue Orali.....	6
1.1. Concetto di lingua come a segni e parole.....	6
1.1.1. Sistematically e Variabilità.....	8
1.1.2. Arbitrarietà e Iconicità.....	12
1.1.3. Arbitrarietà a livello cheremico.....	14
1.2. L'origine del segno.....	17
1.2.1. Arbitrarietà a livello segnico.....	19
1.3. La teoria del segno.....	22
1.3.1. Icone, indici e simboli.....	25
1.3.2. Immagini, diagrammi e metafore.....	26
Capitolo 2 - Haiku giapponese come fonte d'ispirazione in poesia.....	29
2.1. Origine e caratteristiche stilistiche di un componimento poetico orale.....	29
2.2. Evoluzione e caratteristiche di un componimento poetico segnato.....	34
2.3. Nascita dello Haiku giapponese: caratteristiche e temi.....	44
2.4. Tracce di Haiku nella poesia di Salvatore Quasimodo.....	47
2.5. Tracce di Haiku nella poesia di Rosaria Giuranna.....	52
Capitolo 3 - Aspetti fonologici e morfologici in LIS.....	56
3.1. Parametri fonologici manuali della LIS.....	56
3.2. Configurazione.....	59
3.3. Luogo.....	63
3.4. Movimento.....	65
3.5. Orientamento.....	68
3.6. C.N.M.....	69

3.7. Aspetti morfosintattici dei parametri fonologici.....	76
3.8. Classificatori.....	78
3.8.1. Classificatori nominali.....	79
3.8.2. Classificatori numerali.....	80
3.8.3. Classificatori verbali.....	80
3.8.4. Classificatori deittici e locativi.....	81
3.9. Modello Corazza (1990).....	82
3.10. Modello Mazzoni (2008).....	86
3.11. Classe nominale e classe verbale a confronto.....	88
3.11.1. Sintagma nominale.....	90
3.11.2. Nomi flessivi.....	93
3.11.3. Nomi non flessivi.....	93
3.12. Sintagma verbale.....	94
3.12.1. Flessione e caratteristiche dei verbi della I° classe.....	97
3.12.2. Flessione e caratteristiche dei verbi della II° classe.....	99
3.12.3. Flessione e caratteristiche dei verbi della III° classe.....	100
Conclusione.....	104
Bibliografia.....	106
Sitografia.....	118
Ringraziamenti.....	119

ABSTRACT

La surdité est un handicap de la communication qui ne se voit pas mais qui entraîne souvent désagrément et agacement chez les entendants. Les personnes qui souffrent d'une perte auditive utilisent les signes pour communiquer depuis toujours.

Comme les autres langues, la Langue des Signes Italienne (LIS) est une langue naturelle qui ne dérive pas de l'italien mais qui se caractérise par une grammaire, un lexique, une syntaxe en utilisant la modalit  visuo-gestuelle. Les personnes sourdes développent une richesse de perception visuelle, une acuité de représentation de l'espace, une expressivité dans leur corps et souvent une sensibilit  aux vibrations.

Ce mémoire vise en premier lieu à analyser la poésie en langue des signes italienne (LIS) et à comparer la poésie japonaise haiku pour mettre en évidence des rapports de ressemblance et de différence entre le haiku italien composé par le poète Salvatore Quasimodo et le haiku en langue des signes italienne (LIS) composé par la poétesse Rosaria Giuranna.

En Italie, la poésie joue un rôle essentiel au niveau artistique-littéraire dès l'antiquité. Contrairement à la prose, une forme de discours écrite ou orale caractérisée par de longues et complexes périodes syntaxiques et qui n'est pas assujettie aux règles poétiques, le mot poésie vient du grec *poiesis* qui signifie « création ».

La poésie est le seul genre littéraire où le poète exprime en vers et donc, d'une façon subjective, ses sentiments, ses émotions et sa vision de la réalité en privilégiant l'expressivité de la forme et du contenu à travers l'accent, la rime, le rythme et les figures de styles en produisant une musicalit  chez le lecteur.

Pour les po tes sourds la poésie, plus que tout autre art peut-être, c'est un moyen primordial qui vise à exprimer leur état d' me, leur bonheur et malheur liés à la situation personnelle. Au contraire d'une poésie orale, une poésie signée est une poésie dépourvue d'une forme écrite : il s'agit d'une performance artistique où les po tes sourds utilisent des techniques linguistiques, un ensemble d'images et métaphores, dans le but de valoriser le signifiant de la poésie.

Seulement un texte signé est la preuve que les mains peuvent communiquer un message aux yeux et à l'esprit en mettant en scène la poésie à travers le mouvement des mains et d'autres composantes telles que l'expression du visage, le mouvement du corps, de la tête, des épaules créant la poésie.

Comme le poète entendant qui recourt à un certain langage pour communiquer un message au lecteur, la même opération est accomplie par le poète sourd qui met en scène une structure cinématographique : le changement de la prise de vue modifie le point de vue du destinataire à travers des processus simultanés.

En effet, la narration en signes est structurée comme un film plutôt qu'un récit.

Grace à une technique linguistique nommée « impersonamento » (Mazzoni, 2008) le poète est capable d'interpréter plusieurs personnages sur son corps à travers le déplacement de son corps et la direction du regard vers le lieu associé au sujet interprété. Au-delà de l'impersonamento, pour composer une poésie en langue des signes, un poète doit tenir en compte l'espace, les expressions du visage, la symétrie et la répétition des paramètres phonologiques.

Au contraire des poésies orales, dans les poésies signées, l'une des caractéristiques fondamentales est la répétition qui consiste dans la récurrence des paramètres phonologiques comme la configuration, le mouvement, le lieu et l'orientation des mains à l'intérieur des patterns rythmiques. Cette répétition provoque un effet esthétique et poétique qui correspond au rythme, à la rime et à d'autres échos sonores au niveau phonique.

Dès le début, la personne entendante s'étonne de l'équilibre harmonique créé grâce à la main dominante et la main non dominante : la répétition du même schéma crée un rapport harmonieux et une fluidité articulatoire et textuelle.

INTRODUZIONE

Sin dal secolo scorso la poesia ricopre un ruolo di prim'ordine in ambito artistico-letterario e, diversamente dalla prosa, è un'espressione artistica in cui il poeta manifesta in modo soggettivo i sentimenti e la concezione della realtà avvalendosi di una serie di tecniche stilistiche quali l'accento, la rima, il ritmo, le figure retoriche producendo nel lettore un effetto ritmico-musicale.

Durante il mio percorso di specializzazione, studiando la Lingua dei Segni Italiana (LIS), ho avuto il piacere di partecipare al seminario *Lo Haiku: dal giapponese alla Lingua dei Segni Italiana - Dialogo con la poetessa LIS Rosaria Giuranna*.

L'incontro con Rosaria Giuranna ha suscitato in me una tale curiosità che mi ha portato alla stesura di questa tesi con l'obiettivo di indagare la modalità di creazione del componimento poetico segnato e di comparare il genere poetico giapponese *lo Haiku* quale fonte d'ispirazione in una lingua segnata come la LIS e in una lingua orale come l'italiano.

Per i Sordi il cinema, il teatro, la poesia segnata sono alcuni dei principali veicoli di espressione artistica in grado di comunicare emozioni, pensieri e stati d'animo.

Sia la poesia che la narrazione in LS sono tra le prove immediate del modo in cui i Sordi elaborano la realtà, costruiscono la loro identità e percepiscono le proprie passioni, i propri sentimenti e talvolta i dolori legati alla situazione di esclusione dalla comunità udente nella quale sono coinvolti (Russo Cardona, Volterra 2007).

Come i poeti udenti capaci di comporre un testo poetico, Dr. King Jordan, primo presidente sordo della Gallaudet University ha asserito che, i Sordi possono fare qualsiasi cosa, tranne sentire¹.

Nessun testo per iscritto attraverso le parole è capace di raffigurare una poesia, solamente un testo segnato è la vera dimostrazione di come le mani possano veicolare un messaggio agli occhi e alla mente, mettendo in scena l'opera tramite il movimento delle mani e di altri espedienti quali il capo, il busto, le spalle, le espressioni del viso dando vita alla poesia. Infatti, da una parte le poesie in LS si avvalgono di caratteristiche stilistiche ed estetiche condivise con le lingue orali (Sutton-Spence, 2005), dall'altra parte esse sono

¹ <https://www.startasl.com>

paragonate alle forme poetiche cinematografiche. Come attesta W. Stokoe (1979) in *Vedere Voci* di O. Sacks (1989), *“la struttura della lingua dei segni non è solamente narrativa, prosastica ma è anche – e soprattutto – cinematografica: l’essenza di tale lingua è il continuo passaggio da un punto di vista normale a un punto di vista ravvicinato, poi a una prospettiva a distanza, per tornare ancora alla visuale ravvicinata, e così via, includendo perfino scene del passato e immagini del futuro: esattamente come fa il regista cinematografico nel montaggio”*.

Il presente elaborato si compone di tre capitoli.

Nel primo capitolo focalizzo l’attenzione sull’origine del segno linguistico, sulla nozione di lingua comune a segni e a parole e sulle proprietà linguistiche differenti.

Secondo Ferdinand de Saussure *“la lingua è l’aspetto sociale del linguaggio comune a tutti: essa è costituita dal codice di strutture e regole che ciascun individuo assimila dalla comunità di cui fa parte”*. Inoltre, la lingua è una forma di comunicazione che si differenzia da altri sistemi di comunicazione non linguistici, per il suo alto grado di sistematicità e per la sua apertura al mutamento nel corso del tempo, nello spazio e in relazione alle esigenze comunicative.

Nel secondo capitolo approfondisco il componimento poetico in lingua orale e in lingua segnata.

Nella prima parte eseguo una panoramica sulla poesia italiana comprendendo l’origine e le caratteristiche principali della poesia, la differenza tra prosa e poesia e il rapporto che intercorre tra la poesia e la musica. Sempre in questa prima parte, oggetto di studio saranno le scelte stilistiche dell’autore e la specificità del linguaggio poetico con lo scopo di esaminare la struttura sintattica di un brano poetico.

Nella seconda parte spiego l’importanza e la bellezza di una poesia segnata, le caratteristiche estetiche e il modo in cui i Sordi compongono una poesia per poi presentare le prime riflessioni elaborate in merito al componimento poetico in ASL da parte dei linguisti Klima e Bellugi (1979) e in LIS da Tommaso Russo (2004).

Nella terza parte descrivo il componimento poetico giapponese lo Haiku. Senza ombra di dubbio è una delle forme letterarie più brevi al mondo fonte d’ispirazione per i poeti ermetici italiani e per i poeti sordi.

Nell'ultima parte, analizzo i componimenti poetici di Salvatore Quasimodo racchiusi nella silloge *Ed è subito sera* e il componimento poetico di Rosaria Giuranna dove ho osservato tracce di haiku.

Da un punto di vista stilistico la parola si chiude ad ogni forma comunicativa e si dirige all'astratto. A differenza dei poeti giapponesi, Quasimodo si serve di una combinazione di versi parisillabi e imparisillabi di lunghezza variabile prediligendo il verso breve all'inizio della produzione poetica verso una metrica più composita.

Per la realizzazione dello haiku, Giuranna usa tecniche di simmetria e asimmetria, l'impersonamento, l'uso dello spazio e le espressioni facciali.

Nel terzo capitolo introduco gli studi fonologici e morfologici condotti sinora in LIS tralasciando la sintassi. Come le lingue orali, aventi una fonologia, una morfologia e una sintassi, anche le LS possono essere studiate in relazione alle componenti peculiari e universali del linguaggio umano ed anche in rapporto ai caratteri socioculturali delle comunità che le utilizzano. Essendo prive di una forma scritta, sono lingue che si evolvono nel corso del tempo (variazione diacronica) e dello spazio (variazione sincronica) in relazione ai cambiamenti sociali e culturali della società.

La prima sezione è dedicata allo studio dei parametri fonologici della LIS secondo gli studi effettuati dal gruppo di ricercatori del CNR di Roma, soffermandomi con particolare attenzione all'analisi di ogni singolo parametro fonologico (configurazione, movimento, luogo, orientamento del palmo, componenti non manuali).

La seconda sezione è rivolta allo studio degli aspetti morfosintattici dei parametri fonologici e all'importanza dello spazio segnico. Inoltre, presenterò i due modelli di categorizzazione del nome e tratterò un quadro conclusivo sul sintagma nominale e verbale in LIS (Bertone, 2011).

CAPITOLO 1

ICONICITA' NELLE LINGUE DEI SEGNI E NELLE LINGUE ORALI

“Se parli ad un uomo in una lingua che può comprendere, avrai la sua attenzione. Se parli ad un uomo nella sua lingua, avrai il suo cuore”
Nelson Mandela.

1.1. Concetto di lingua comune a segni e parole

Nel momento in cui si dichiara che lo statuto delle lingue dei segni (LS) è quello di una lingua a tutti gli effetti, è importante soffermarsi sul concetto di “lingua”.

Diversi sono gli approcci attraverso cui si possono individuare le proprietà caratteristiche delle lingue tra i sistemi semiotici (Saussure, 1967; Hjelmslev, 1968; Crystal, 1987; Hockett, 1978; De Mauro, 1982).

Secondo il padre fondatore della semiotica a orientamento linguistico Ferdinand de Saussure (1857-1913)², *“la langue è l’aspetto sociale del linguaggio comune a tutti: essa è costituita dal codice di strutture e regole che ciascun individuo assimila dalla comunità di cui fa parte. Al contrario, “la parole costituisce l’aspetto individuale del linguaggio, vale a dire il modo in cui il soggetto che parla usa il codice della lingua in vista dell’espressione del proprio pensiero personale”.*

Saussure definiva le due facce del segno linguistico *signifié* per indicare significato e *signifiant* per significante precisando che il segno linguistico è *“une entité psychique à deux faces, qui unit non une chose et un nom, mais un concept et une image acoustique”.*

Il segno linguistico è caratterizzato dal fenomeno della *biplanarità*. Con il vocabolo *“biplanarità”* s’intende il fatto che ogni segno è la relazione esistente tra due entità: una presente e una assente. Al di là dell’unire una “cosa” a un “nome”, egli unisce un

²“Ma che cos’è la lingua? Per noi, essa non si confonde con linguaggio; essa non ne è che una determinata parte, quantunque, è vero, essenziale. Essa è al tempo stesso un prodotto sociale della facoltà del linguaggio ed un insieme di convenzioni necessarie, adottate dal corpo sociale per consentire l’esercizio di questa facoltà negli individui. Preso nella sua totalità, il linguaggio è multiforme ed eteroclitico; a cavallo di parecchi campi, nello stesso tempo fisico, fisiologico, psichico, esso appartiene anche al dominio individuale e al dominio sociale; non si lascia classificare in alcuna categoria di fatti umani, poiché non si sa come enucleare la sua unità” in *Corso di linguistica generale*, Bari-Roma, Laterza, 1967, p. 19.

“concetto” a un’“immagine acustica”. Su questo presupposto, Saussure definisce la realtà presente come *significante* ossia il mezzo impiegato per esprimere il significato (*immagine acustica*), mentre la realtà assente come *significato* vale a dire ciò che il segno esprime. Come per le parole di una LV, parlando dei segni è opportuno eseguire una distinzione tra significante e significato.

Dal punto di vista del significato, il sistema dei segni è caratterizzato da rapporti di opposizione e di equivalenza. Il segno in LIS è dato dalla combinazione di cheremi e segni in senso semiotico.

Il significante e il significato sono due elementi inscindibili. Essendo indissolubili, la relazione segnica che si stabilisce fra i due elementi è arbitraria: tutto questo viene dimostrato dal semplice fatto che, per esprimere uno stesso significato come per esempio “sorella”, le lingue nel mondo utilizzano differenti significati: la lingua italiana “sorella”, la lingua inglese “sister” e il francese “soeur”³.

Fino ad ora, è stato introdotto il concetto di segno in relazione alle unità di una lingua dei segni, ma questo uso del termine non deve essere confuso con l’espressione di Saussure, secondo cui *un segno è un qualsiasi elemento semiotico dotato di significato*.

Una lingua, si differenzia da altri sistemi di comunicazione non linguistici, per il suo alto grado di sistematicità e per la sua apertura al mutamento nel corso del tempo, nello spazio e in relazione alle esigenze comunicative. Inoltre, ogni lingua è una forma di comunicazione che risiede in ciascuno di noi, in ogni momento e in tutte le attività sociali che ci caratterizzano.

In natura esistono differenti proprietà che ci permettono di comprendere che cos’è una lingua: la *sistematicità* e la *variabilità*, l’*arbitrarietà* e l’*iconicità*, la *doppia articolazione*, la *combinatorietà*, la *ridondanza*, l’*indeterminatezza semantica* e la *riflessività*. Che si tratti di una LS o di una LV, il modo in cui tutte queste proprietà si presenteranno, sarà differente.

³ <http://www.filosofico.net>

1.1.1. Sistematicità e Variabilità

Al fine di illustrare che cosa s'intende per "sistematicità", possiamo affermare che una caratteristica principale della lingua è quella di mostrare delle relazioni di somiglianza più o meno forti tra loro.

Per esempio, in una LV come l'italiano, prendiamo in esame le seguenti parole: "arco", "inarcare", "arcuato". Si può benissimo osservare che hanno tutte in comune la stessa radice "arc-", che fa riferimento a un oggetto provvisto di una certa configurazione fisica (configurazione ad arco).

Tutte queste relazioni sono riscontrabili anche all'interno della LIS: nella figura 1 segni come MANGIARE (a), MANGIARE GELATO (b) o MANGIARE MELA (c) condividono il movimento di portare del cibo alla bocca, ma si differenziano in base alla forma del cibo che viene mangiato.

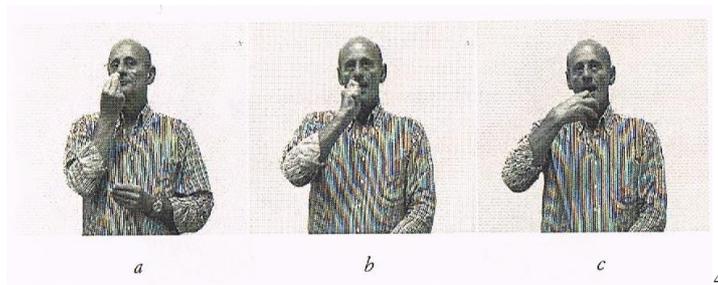


Figura 1

Le stesse parole "arcare", "inarcare", intrattengono un rapporto con i verbi della prima coniugazione italiana che terminano con la desinenza "-are" come "lodare", "mangiare" e via di seguito. Anche nella LIS, il verbo MANGIARE, in figura 2, è eseguito così come i verbi dello stesso tipo (BERE, CAPIRE, DORMIRE) appartenenti alla classe non flessiva con un movimento eseguito sul corpo.

⁴ Immagine presa da Russo Cardona T., Volterra V. (2007), *Le lingue dei segni. Storia e semiotica*, Carocci editore, collana Quality paperbacks.

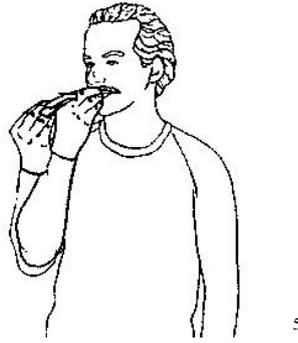


Figura 2

In italiano, il participio passato “arcuato” è in rapporto con altri verbi come “mangiato”, “arrabbiato”. In LIS il participio passato come “*mangiato*” viene realizzato tramite la marca aspettuale perfettiva “FATTO” (figura 3) indicandomi che l’azione espressa dal verbo è terminata.

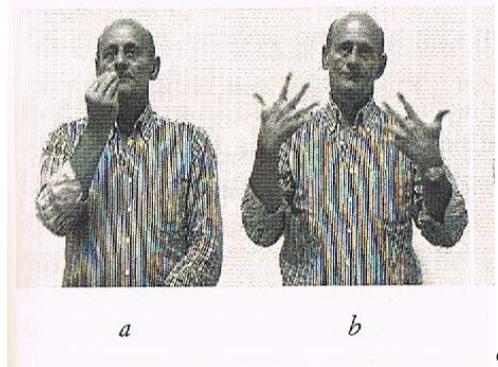


Figura 3

Da questi esempi si comprende che sia i segni, che le parole di una lingua, sono inserite all’interno di una rete di relazioni, la quale può essere riportata a regole generali facendo in modo che sia possibile confrontare la lingua a una struttura in cui compaiano solo elementi legati agli altri da somiglianze e differenze: un sistema.

Le relazioni che si instaurano, non riguardano solamente il piano della forma espressiva: parole come “cane” o “animale” presentano delle scarse somiglianze formali, eccetto

⁵ Immagine presa da Russo Cardona T., Volterra V. (2007), *Le lingue dei segni. Storia e semiotica*, Carocci editore, collana Quality paperbacks.

⁶ Immagine presa da Russo Cardona T., Volterra V. (2007), *Le lingue dei segni. Storia e semiotica*, Carocci editore, collana Quality paperbacks.

quella di condividere qualche fonema, ma esse si trovano in forte relazione sul piano del significato. Lo stesso discorso è valido per “cane” e “animale” in LIS.

Quindi, per definire un segno linguistico non è sufficiente prendere in considerazione la struttura del “significante” ossia la forma ma è altrettanto importante esaminare le relazioni che intercorrono tra i significati e la presenza di una sistematicità.

Le associazioni sul piano della forma e del contenuto che abbiamo studiato, riguardano i singoli elementi, segni o parole, analizzati al di fuori della frase.

In questo momento, studieremo i rapporti associativi, le relazioni tra parole e segni per somiglianza e differenza che sono definite *rapporti paradigmatici*.

All’interno della frase sono possibili dei procedimenti per combinare le parole o i segni in determinati modi.

Nella lingua italiana, una frase come “IO MANGIO NON” in cui la forma negativa è inserita dopo il verbo, è una frase agrammaticale, piuttosto ci si aspetta che la negazione preceda il verbo “IO NON MANGIO”.

Anche nella LIS esistono delle unità grammaticali che occupano delle posizioni specifiche. Ad esempio, per produrre una frase negativa in LIS, come “IO NON MANGIO LA PIZZA”, contrariamente all’italiano (SVO), la negazione deve essere sempre collocata alla fine della frase, perché la LIS è una lingua a testa finale (SOV).

Di conseguenza, esistono delle precise regole che mostrano la combinazione tra elementi in sequenza che Saussure nomina *regole sintagmatiche*. Le *regole sintagmatiche* e le *regole paradigmatiche* formano la *grammatica* di una lingua.

Pertanto, la sistematicità è la proprietà secondo cui le parole o i segni di una lingua intrattengono delle relazioni regolari con altre parole o segni della stessa lingua sia sull’asse paradigmatico che sull’asse sintagmatico.

La *variabilità* è una seconda proprietà, in passato molto spesso sottovalutata. Il linguista Noam Chomsky (1965) ha affermato che tutti i fenomeni di variabilità e mutabilità sono caratteristiche secondarie di una lingua a seguito delle imperfezioni “esecutive” che non toccano le caratteristiche universali. Al contrario di Chomsky, Saussure osserva come una caratteristica delle lingue sia proprio quella di accettare e inglobare dei mutamenti che coinvolgono tanto l’ordine dei significati quanto quello dei significanti.

Per esempio, il termine “cattivo” mantiene la somiglianza con il vocabolo latino *captivus*, che significa prigioniero, ed oggi ha un significato diverso: l’aggettivo “cattivo” si

riferisce ad una persona malvagia. Pertanto, si è assistito nel corso del tempo ad un cambiamento di significato probabilmente dovuto al diffondersi, nella tarda antichità, dell'espressione *captivus diaboli* per indicare “prigioniero del diavolo”.

In LIS, un esempio può essere dato dal segno usato a Roma per SABATO il quale deriva dal segno per EBREO ormai scomparso. L'identica derivazione è legata al fatto che per la civiltà ebraica, il sabato è considerato il giorno di riposo. Nel corso del tempo, il segno per SABATO è rimasto, mentre quello per EBREO è scomparso ed è stato sostituito. Questi cambiamenti sono ricorrenti nell'evoluzione delle lingue. Mutamenti di questo genere, sono visibili anche nell'uso quotidiano, quando diamo un senso differente alle parole o ai segni, anche se questi sono gli stessi che altri utilizzano, ed è possibile trovare un nucleo di senso comune che permette la comprensibilità.

Lo stesso procedimento si verifica sul piano del significante: a seconda della provenienza regionale, certe vocali si pronunciano aperte o chiuse. In Italia per esprimere uno stesso significato di un segno, si usano le varianti locali. Battaglia (2011) ha condotto uno studio sulla variazione lessicale e fonologica in LIS osservando che essa è influenzata da due fattori: l'età (i segnanti anziani usano varianti locali a differenza dei segnanti giovani che usano varianti nazionali) e la provenienza geografica (i segnanti del centro usano varianti nazionali rispetto ai segnanti del nord e del sud). I domini con maggiore variazione lessicale sono i numeri, i colori, i mesi. Nella figura seguente, si osservano due varianti per segnare PAPA' in LIS: a sinistra variante toscana, a destra variante romana.

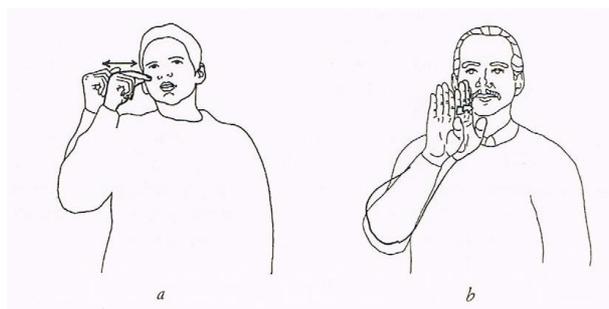


Figura 4

La sistematicità e la variabilità sono due nozioni chiave che ritorneranno sempre nel discorso. Come le LV, anche le LS sono caratterizzate da una mutabilità che si estende tanto sul piano dell'uso attuale della lingua quanto sul piano temporale.

⁷ Immagine presa da Russo Cardona T., Volterra V. (2007), *Le lingue dei segni. Storia e semiotica*, Carocci editore, collana Quality paperbacks.

In aggiunta, la mancanza di una forma di scrittura condivisa ha permesso che i processi di standardizzazione linguistica tipici delle LV siano in gran parte assenti per le LS: per questo motivo ne è derivato un diffondersi di varietà e dialetti all'interno di uno stesso paese.

1.1.2. Arbitrarietà e Iconicità

Il fatto che le parole e i segni possano mutare di significato ci fa capire che non esistono dei rapporti saldi tra le parole e i loro significati, bensì il tutto avviene in maniera arbitraria sulla base delle esigenze comunicative dei parlanti.

In LIS, l'*arbitrarietà* si manifesta attraverso il rapporto tra segno (significante) e oggetto (significato), infatti è il frutto di un accordo tra segnanti in cui un determinato segno assume un certo significato piuttosto che un altro.

La nozione di "arbitrarietà" rimanda al fatto che ogni parola o segno fa parte di un sistema di relazioni tra parole, diverso da lingua a lingua quanto alla variabilità e alla mutabilità inserita all'interno di un contesto sociale e storico. L'equilibrio tra la *variabilità* e la *sistematicità* comporta una caratteristica peculiare delle lingue: l'*arbitrarietà*.

Ad esempio, il significato di due parole, in due lingue diverse, può apparire lo stesso e solitamente questo significato è espresso da significati diversi: in inglese "dog", in francese "chien" e in tedesco "hund". Lo stesso si verifica in LS, il segno "cane" figura 6, si segna in maniera differente in Italia (a), America (b) e in Gran Bretagna (c).

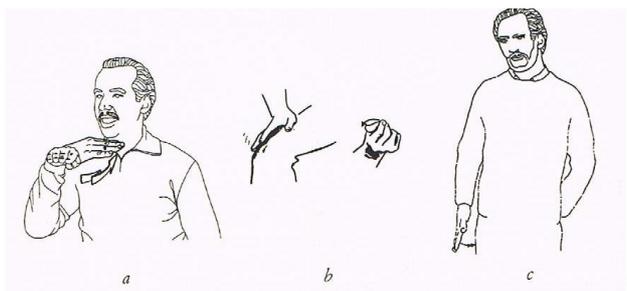


Figura 5

Si può benissimo notare che i segni o le parole sono convenzionali e cambiano da lingua a lingua. Se si analizza in maniera approfondita, sul piano del significato, la parola "cane"

⁸ Immagine presa da Russo Cardona T., Volterra V. (2007), *Le lingue dei segni. Storia e semiotica*, Carocci editore, collana Quality paperbacks.

si riferisce a qualsiasi tipo di cane, in inglese “dog” fa riferimento all’animale domestico ed infine in tedesco “hund” al cane da caccia.

Analogamente in LIS si osserva un fenomeno di polisemia: un segno può avere più significati i cui significati sono correlati tra loro semanticamente.

Ad esempio, nella figura 6, SCUOLA e SCRITTURA in LIS sono un esempio di polisemia (a) mentre in ASL SCUOLA (b) e SCRITTURA (c) si segnano in maniera diversa.

Si è evinto che nelle lingue si assiste ad una variazione intralinguistica (variazione nella stessa lingua) e interlinguistica (variazione tra lingue diverse).

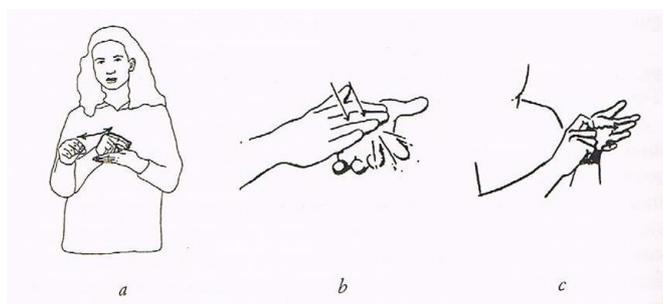


Figura 6

Pertanto, i significati rimandano a quelli che ci sembrano gli stessi oggetti, ma in modi diversi da una lingua ad un'altra. In tal senso, la realtà extralinguistica non determina né la forma né il significato delle parole e dei segni. La nozione di arbitrarietà rinvia al fatto che questa interdipendenza dalla realtà extralinguistica è dovuta all'appartenenza di ogni parola o segno in un sistema linguistico.

Le parole e i segni seguono le regole di questo sistema e sono determinati nei loro significati dalla coesistenza, nella lingua, di parole o segni dal significato simile e di altri dal significato opposto tra loro.

Un'altra proprietà linguistica che è presente nelle LV, la quale è stata per molto tempo trascurata dai linguisti del secolo scorso e negli ultimi vent'anni è tornata oggetto di studio (Haiman, 1985; Givón, 1989; Simone, 1995 e Dressler, 1995) è l'*iconicità*.

⁹ Immagine presa da Russo Cardona T., Volterra V. (2007), *Le lingue dei segni. Storia e semiotica*, Carocci editore, collana Quality paperbacks.

L'*iconicità* si verifica quando la relazione tra l'elemento linguistico e il suo referente è immediata. In italiano, un esempio di iconicità è dato dalle onomatopee. Parole come "Boom", "Splash", "Paf" sono un'ottima prova dell'esistenza di una relazione tra segno ed oggetto, poiché ci conducono a precisi suoni per descrivere l'azione che si sta svolgendo. Inoltre, le onomatopee presentano componente raffigurativa che determina un legame tra significante e significato. Questa proprietà sembrerebbe andare contro la nozione di convenzionalità che abbiamo osservato in precedenza costituire un aspetto della nozione di arbitrarietà. Tuttavia, abbiamo anche notato che con il concetto di arbitrarietà s'intende una nozione più vasta di quella di convenzionalità e, in particolare, si richiama il fatto che un segno di una lingua, ad esempio, una parola, sia soggetto alle regole del sistema e ammetta un tasso di variabilità. Da questo punto di vista, molte possono essere le parole iconiche pur nel rispetto delle regole del sistema e senza contrastare con la variabilità (Pietrandrea, Russo 2007).

Come fa notare il linguista Saussure, le parole onomatopeiche delle LV, pur essendo provviste di proprietà raffigurative, sono arbitrarie in quanto fanno parte del "sistema fonologico" di una particolare lingua. In italiano il verso del gallo è "chicchirichì" mentre in francese "cocoricot"; il verso del gatto in italiano è "miao" mentre in inglese "miew". Come si osserverà successivamente, le LS lasciano spazio a diversi tipi di relazione iconica: alcune sono legate a singoli segni e simili alle onomatopee, invece altre sono legate all'organizzazione strutturale dei segni o delle frasi.

Le relazioni iconiche si formano con l'equilibrio tra sistematicità e variabilità che Saussure definisce arbitrarietà.

1.1.3. Arbitrarietà a livello cheremico

La lingua è un codice caratterizzato da un determinato grado di arbitrarietà che si verifica a più livelli. Come tutte le lingue nel mondo, anche le LS sono arbitrarie.

Nella sua opera *Linguistica e teoria della comunicazione* (1966) il linguista Roman Jakobson ha individuato sei elementi fondamentali che caratterizzano la comunicazione: il mittente (o parlante), il destinatario (o interlocutore), il messaggio, il canale, il contesto e il codice.

A differenza di quanto avviene nel quotidiano tra due persone udenti, in una realtà in cui convivono persone sorde, il mittente è la persona che segna, denominata segnante mentre il destinatario, è la persona che riceve il messaggio inviatogli dal segnante.

Il messaggio trasmesso, è formulato attraverso un codice prefissato, accessibile e condiviso dal destinatario. La comunicazione in LS sarà possibile tra il mittente e il destinatario nel momento in cui si viene a creare un contatto visivo in grado di permettere la trasmissione del messaggio attraverso il canale visivo. Inoltre, è importante ricordare che il mittente e il destinatario devono trovarsi in uno stesso luogo per poter comunicare; solamente negli ultimi anni, grazie alle moderne tecnologie, è stato attivato il servizio di video-interpretariato che consente a tutti i Sordi che usano la lingua dei segni di ricevere un'assistenza immediata da remoto.

A livello cheremico, l'arbitrarietà si presenta in una serie di limiti convenzionalmente fissati per ogni singola lingua. Tali limiti non sono fissati in maniera arbitraria ma sono spesso condizionati da esigenze linguistiche. Difatti, al di là dei comportamenti non ammessi in LIS poiché impossibili o contrari allo scopo stesso dell'atto comunicativo, vi sono comportamenti che la LIS non adotta nonostante siano eseguibili dal punto di vista motorio e facciano parte del campo visivo del destinatario.

Per citare un esempio in LIS, per quanto concerne il luogo, lo *spazio segnico* comprende un'area circoscritta che parte dalla testa all'altezza dell'anca e da una spalla all'altra, cercando di evitare così una dispersione nell'esecuzione del segno che ne renderebbe difficoltosa la percezione da parte del destinatario. Per il destinatario, un segno che viene realizzato con le braccia stese all'esterno comporterebbe un maggiore sforzo poiché sarebbe difficoltoso percepire le componenti non manuali d'accompagnamento data la lontananza del luogo di articolazione manuale dal corpo; invece un segno che viene eseguito nello spazio segnico rende più agevole tutte le componenti del segno. È di notevole importanza che il destinatario riesca a percepire in maniera visiva il segno articolato dal mittente.

Tutti coloro che utilizzano le LS mostrano una maggior percezione visiva, sviluppando di conseguenza una visione periferica del segno al contrario di coloro che non ne fanno uso. In questo caso si parlerà di “*restrizioni percettive del luogo*”.

Come sappiamo, le mani possono assumere differenti configurazioni, tuttavia il numero di quelle in uso nella LIS, così come si verifica per le altre LS, è ridotto. In aggiunta,

bisogna ricordare che le configurazioni in uso tra i Sordi italiani sono completamente diverse da quelle adottate da altre comunità di Sordi. Il principio d’“economia linguistica” espone il motivo per cui le configurazioni in uso siano numericamente limitate: ogni lingua gode di un enorme potenziale espressivo che si manifesta combinando in modi infiniti un “ristretto” numero di elementi di base. Questo stesso principio di economia è adottabile non solo alla configurazione ma anche agli altri parametri della LIS: il luogo, il movimento, l’orientamento e le componenti non manuali.

Una configurazione riflette elementi propri di una determinata cultura. Per quanto concerne l’Italia, ad esempio, è ampiamente diffusa e usata la configurazione 3, al contrario della configurazione W, in uso in British Sign Language (BSL) e American Sign Language (ASL).

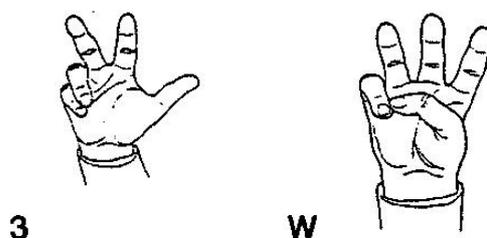


Figura 7-8: configurazione 3/W (Corazza, Volterra 2009).

Altri criteri al fine di favorire l’uso di una certa configurazione sono la semplicità nell’esecuzione ed un evidente contrasto visivo rispetto alle altre configurazioni.

Un esempio di coppie di configurazioni semplici ma nello stesso tempo visivamente efficaci dette “configurazioni non marcate” sono la configurazione A, B, 5, O, C e G.

Il contrasto, la semplicità e l’economicità linguistica sono gli elementi che definiscono quali siano gli orientamenti ed i movimenti adottati in LIS.

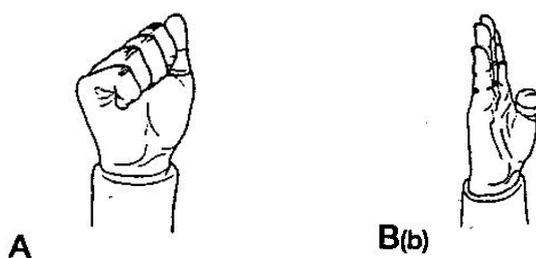


Figura 9-10: configurazione A/B (Corazza, Volterra 2009).

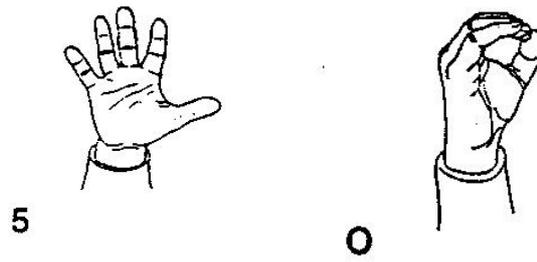


Figura 11-12: configurazione 5/O (Corazza, Volterra 2009).

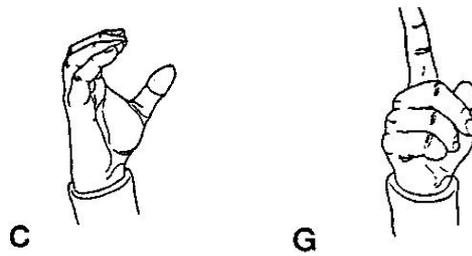


Figura 13-14: configurazione C/G (Corazza, Volterra 2009).

1.2. L'origine del segno

Negli anni 60, una figura degna di nota è stata William Stokoe, un linguista americano il quale ha analizzato i segni dell'ASL e ha scoperto che essi possiedono una struttura interna simile alle parole dell'inglese: così come dall'unione di un numero finito di elementi privi di significato, i *fonemi*, è possibile formare un numero illimitato di unità dotate di significato, le parole, così dall'unione di elementi minimi privi di significato, i *cheremi*, è possibile formare un numero infinito di unità dotate di significato, i segni.

Come abbiamo affermato, se in una lingua vocale l'unione di più unità prive di significato (*fonemi*) stabilisce la creazione del livello semantico allo stesso modo in LIS il *cherema* (dal greco keiros, mano) è l'unità linguistica più piccola priva di significato capace di modificare il significato di un segno.

W. Stokoe (1960) ha individuato i seguenti parametri fonologici: la configurazione della mano, il luogo in cui un segno è realizzato e il movimento della mano o delle mani nella produzione del segno. Successivamente Battison, Markowitc & Woodward (1975) hanno riconosciuto il quarto parametro vale a dire l'orientamento del palmo della mano e solo di recente, è stato identificato il quinto parametro, le Componenti non manuali (CNM).

Tra cheremi e fonemi vi è una somiglianza di funzioni ma allo stesso tempo vi sono delle differenze rilevanti: i fonemi sono unità sequenziali mentre i cheremi sono unità simultanee. Come sappiamo, il segno è formato da componenti manuali e non manuali, dunque è molto importante che il destinatario sia in grado di percepire a livello visivo il segno nella sua completezza.

Come i cheremi, i segni formano un sistema caratterizzato da opposizioni, ma talvolta anche da equivalenze: tutto questo è possibile perché i segni, a differenza dei cheremi, sono dotati di significato.

Per quanto riguarda i segni, si può pensare in questo modo qualora si ammetta che due segni risultano essere diversi nella loro forma visiva. Bisogna considerare inoltre che la forma visiva non è fine a sé stessa, ma rimanda ad un concetto: perciò due segni con diversa forma visiva possono in realtà rimandare ad uno stesso concetto, ma può anche accadere che un unico segno rimandi a più di un concetto.

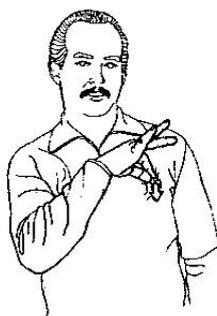


Figura 15

Questo segno significa GUADAGNO, STIPENDIO, VANTAGGIO. (Corazza, Volterra 2009).

Il sistema dei segni, da un punto di vista del significato, è caratterizzato da rapporti di opposizione e di equivalenza. La relazione tra il significato e il significante è la condizione senza la quale non si potrebbe spiegare l'esistenza del segno semiotico.

Il "segno LIS" bisogna distinguerlo in due categorie come il risultato dato dalla combinazione di cheremi e segno in senso semiotico, cioè qualsiasi elemento oggetto di studio da parte della semiotica è dotato di significato e significante. In tal caso, segno LIS e segno semiotico coincidono. La relazione segnica che si instaura non permette di prendere in esame solamente una delle due prospettive poiché in mancanza di una, il segno semiotico cesserebbe di esistere.

Un segno è semiotico se contiene al suo interno i seguenti requisiti: l'esistenza di un piano del contenuto, di un piano dell'espressione e che qualcuno ponga in essere la relazione tra significato e significante: questa persona si chiama "interprete".

Secondo il filosofo Peirce, è necessario che l'interprete instauri un processo di significazione detto "semiosi" e che associ un significante ad un significato. A suo parere la semiosi ruota attorno a tre cardini: il segno, l'oggetto e l'interpretante. Il *segno* non è altro che il significante, qualcosa che è percettibile e sta per l'oggetto poiché rimanda ad esso: in una LV è la parola mentre in una LS è il segno; l'*oggetto* è un elemento che esiste nella realtà a prescindere dal segno e a cui il segno rimanda e corrisponde al significato. L'*interpretante* invece è la rappresentazione psichica che l'interprete pone in essere al fine di instaurare un collegamento tra il segno e l'oggetto. L'interpretante è strettamente soggettivo e risente profondamente delle esperienze vissute dall'interprete relativamente a quel determinato segno e, per questa ragione non solo varia da persona a persona ma può anche evolversi nel corso del tempo in uno stesso interprete.

All'interno di una comunicazione, anche in LIS, la discrepanza tra interpretanti del segnante e del destinatario genera buona parte del residuo comunicativo prodotto dal passaggio da linguaggio interno a testo LIS e viceversa.

1.2.1. Arbitrarietà a livello segnico

In LIS, l'arbitrarietà appare nella relazione tra significante e significato, difatti è il frutto di una convenzione tra segnanti in cui un determinato segno assume un significato piuttosto che un altro. Questa arbitrarietà però non è sempre totale: in italiano, come già visto in precedenza, le onomatopee sono dei chiari esempi dell'esistenza tra segno ed oggetto, perciò si potrebbe affermare che le parole italiane siano spesso frutto di scelte arbitrarie. Lo stesso si potrebbe asserire in LIS, che sia una lingua non tanto caratterizzata dal fenomeno dell'arbitrarietà, quanto dall'iconicità che perciò la renderebbe molto vicina alla pantomima. Quest'ultima affermazione non è possibile in LIS poiché nel rapporto tra segno e oggetto, emerge come l'arbitrarietà sia un elemento ampiamente sviluppato anche nelle lingue segnate.

Le LV possono imitare la realtà solo a livello acustico (onomatopee), mentre la modalità visiva delle LS le rende più soggette all'iconicità poiché possono imitare la realtà

osserva che è stata adottata una scelta diversa per rappresentare l'oggetto: ci sono alcune varietà che mostrano il tronco dell'albero, altre invece che evidenziano l'intera struttura. La selezione è frutto di convenzioni linguistiche sviluppate in maniera spontanea all'interno della comunità sorda.

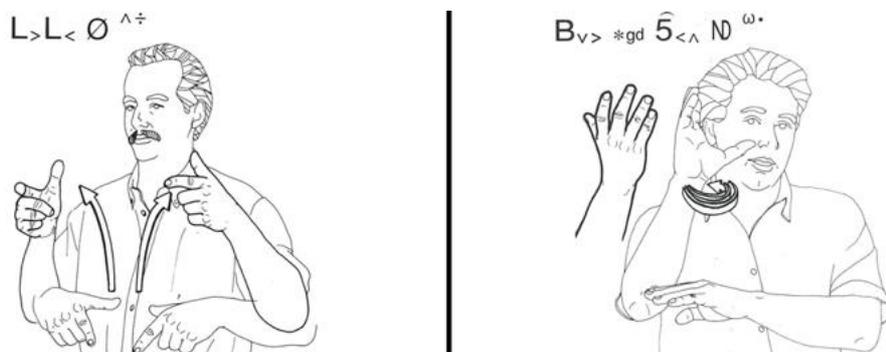


Figura 17

Degli esperimenti condotti in passato hanno verificato due differenti manifestazioni di iconicità: la trasparenza e la traslucidità. I soggetti coinvolti nello studio non erano segnanti ma semplici persone che non conoscevano la LS al fine di verificare un possibile legame oggettivo tra segno ed oggetto.

Lo studio consisteva nell'illustrare alla persona un segno LIS e si domandava di indovinare il significato dando una risposta libera o scegliendo tra le varie opzioni proposte. La maggior parte delle volte le risposte fornite erano errate, demolendo in tal modo il mito secondo cui per i non-segnanti sia facile capire cosa stiano comunicando i Sordi, di conseguenza si dimostra che la LIS "imita" molto meno la realtà di quanto il mondo udente creda.

Dopo aver presentato un segno, si chiedeva al soggetto di interpretare quel segno in una LV, i non-segnanti dovevano provare a stabilire il legame tra il segno e l'oggetto. Anche in questo caso, spesso i soggetti non sono stati in grado di fornire la spiegazione corretta. Le ragioni per cui i segni in LIS non sono né trasparenti né traslucidi sono molteplici: possono dipendere dall'evoluzione del segno nel tempo poiché alcuni segni originariamente evocano un oggetto e per una questione di funzionalità perdono la

¹¹ Immagini prese dal *Dizionario bilingue elementare della lingua italiana dei segni*, di Elena Radutzky (2001).

traslucida agli occhi dell'osservatore moderno. L'altra importanza dei segni di cui è possibile spiegare l'origine mostra come la relazione segno-oggetto sia diffusa.

La fase dell'inserimento di un nuovo cherema, dell'eliminazione di un segno esistente e del mutamento del segno stesso sono tutti momenti che si verificano in maniera graduale: innanzitutto essi sono impiegati da un numero limitato di segnanti per poi essere adottati da un numero più grande e in seguito, si diffonderanno e saranno riconosciuti ufficialmente.

È importante ricordare che le LS non sono completamente iconiche, se lo fossero chiunque individuo sarebbe in grado di seguire e comprendere un discorso segnato. In realtà, solamente le persone Sorde che possiedono un'ottima conoscenza della LS e le persone che intraprendono questo percorso possono comprendere il messaggio segnato.

1.3. La teoria del segno

Per l'immensità della sua opera e la varietà dei campi indagati, Charles Sanders Peirce viene considerato uno dei massimi esponenti della filosofia americana per vastità di interessi e apertura di prospettive. Al di là del campo filosofico, i suoi contributi si collocano in differenti ambiti: matematico, logico e astronomico.

A Peirce va riconosciuto il primato nella riformulazione della dottrina filosofica del pragmatismo e nella fondazione della moderna semiotica.

Dal greco *σημεῖον semeion*, che significa "*studio, esame dei segni*", la semiotica è la scienza che ha per oggetto lo studio dei segni, della loro produzione, trasmissione e interpretazione¹².

Per quanto concerne la riflessione sul concetto di "icona", essa occupa gran parte della vita di Peirce e mantiene questa posizione centrale nel suo pensiero a partire dal 1860, epoca delle sue prime pubblicazioni.

Secondo quanto afferma Peirce qualunque tipo di segno iconico, perfino una semplice etichetta raffigurante un frutto su un barattolo di marmellata, coinvolge un processo di interpretazione basato su abitudini e convenzioni. Infatti, in Peirce, la teoria del segno appare strettamente legata alla sua concezione delle caratteristiche e fasi del processo conoscitivo (Russo, 2000).

¹² www.treccani.it

La teoria del segno di Peirce si fonda su tre modi principali attraverso cui l'esperienza si manifesta. Queste tre forme fondamentali possono essere fatte risalire a tre categorie le quali permettono di distinguere le esperienze tra di loro e scandiscono il susseguirsi dei fenomeni.

Le tre categorie sono denominate: *Primità*, *Secondità* e *Terzità*.

La prima categoria denominata *Primità* è quella che contraddistingue il manifestarsi di una sensazione o percezione diretta della qualità dell'oggetto. Per esempio, il colore rosso di un tessuto, a prescindere dal suo riferimento a quel particolare tessuto, deve essere intesa come imprimersi nella mente quella tonalità specifica di quel dato qualitativo.

A seguire, vi è la *Secondità*, la categoria che si determina nel momento in cui prendiamo in esame la relazione tra due eventi singolari che si distinguono tra loro. L'opposizione tra un evento avvenuto nel passato e uno nel presente o un'improvvisa percezione di un tuono in un momento di tranquillità possono essere dei validi esempi che rientrano nella sfera della *Secondità*. Per terminare, la *Terzità* la quale si applica a tutti gli eventi che compaiono in circostanze diverse a uno stesso tipo, secondo una precisa regolarità, un'abitudine o una legge. Nei processi comunicativi, per esempio, la possibilità di riprodurre in diverse occasioni la stessa parola, composta di suoni ogni volta equivalenti, è un esempio di *Terzità*.

Le tre categorie, come ribadisce Peirce, non sono separate in natura bensì ogni fenomeno può essere ricondotto all'una o all'altra e probabilmente mostrerà caratteri anche di entrambe (Russo, 2000).

La scelta di Peirce è particolarmente adatta alla sua analisi dell'esperienza semiotica e alla sua teoria della conoscenza. Difatti, rielaborando una tradizione di pensiero che include i filosofi quali Kant e Hegel, egli suggerisce tre categorie che funzionano come strutture fondamentali di ogni esperienza e con le quali sia possibile dare conto di qualsiasi forma di conoscenza. In maniera innovativa egli concepisce il processo conoscitivo come un processo semiotico.

Ogni conoscenza non è altro che una forma di interpretazione di segni: quando osserviamo una macchia sul tappeto e pensiamo che si tratti di caffè il quale è stato versato precedentemente, stiamo compiendo un processo interpretativo. A partire dalla macchia sul tappeto (un segno), siamo in grado di risalire all'oggetto a cui è legato, il caffè, tramite un'interpretazione che ci permette di ricondurre quest'evento particolare ad una serie di

eventi già noti. Anche nel nostro caso, siamo in grado di distinguere tre momenti che corrispondono alle tre categorie esemplificate: la percezione immediata della macchia e delle sue qualità, l'osservazione che la macchia si trova sul tappeto e prima non vi era e la spiegazione che forniamo dell'evento. Dunque, le nostre operazioni di percezione e di ragionamento sono, secondo Peirce, delle forme di semiosi e coinvolgono una interpretazione¹³.

Questa tesi porta il filosofo americano a gettare le basi di una teoria semiotica che sia il più possibile onnicomprensiva e tratti di ogni tipo di segni, dalla raffigurazione pittorica, ai diagrammi, ai simboli dell'algebra sino alle parole delle lingue. I seguenti segni citati si possono classificare sulla base delle tre categorie esaminate in precedenza e svolgono un ruolo nei processi di significazione secondo la loro appartenenza prevalente all'una o all'altra categoria. Inoltre, tutti i segni, svolgono un ruolo all'interno di un processo semiotico.

Per entrare nello specifico: ogni segno è legato ad un oggetto sulla base di una determinata interpretazione. Questo schema triadico sembrerebbe corrispondere a una concezione abbastanza semplice del processo semiotico per cui un segno rappresenta un oggetto sulla base di una particolare relazione che lo lega all'oggetto. Questa capacità di ricondurre il segno ad un oggetto è denominata da Peirce "*interpretante*"; pertanto l'interpretante raffigura l'insieme di considerazioni generali (chiamate "leggi" o "regole") grazie a cui siamo in grado di ricollegare un segno al suo oggetto. Inoltre, il filosofo americano, arricchisce la descrizione del processo semiotico con l'aggiunta di altri elementi. Egli sottolinea che, nel processo di selezione, solo alcuni aspetti dell'evento sono rappresentati. Rispetto alla totalità dell'oggetto, solamente un oggetto parziale viene rappresentato attraverso il segno. Questo oggetto parziale prende il nome di "*oggetto immediato*" del segno mentre "*oggetto dinamico*" l'intero evento.

Il termine "*oggetto dinamico*" ci rimanda ad un'idea particolarmente rilevante nella teoria di Peirce. Secondo il filosofo, infatti, la relazione di rappresentazione attuata attraverso il segno è semplicemente la rappresentazione parziale dell'oggetto: la ricchezza di particolari di un evento o di un oggetto rende possibile una sequenza infinita di nuove rappresentazioni. In seguito, per ogni nuova rappresentazione si verificherà un processo

¹³ Cfr. Eco (1984), (1997), Bonfantini (1980), (2003).

di selezione di alcune proprietà dell'oggetto dinamico grazie a cui verrà rappresentato ogni volta un diverso oggetto dinamico: le proprietà che vengono selezionate passo dopo passo al fine di individuare un oggetto immediato sono definite “ground” (Russo, 2000). Per Peirce, un segno si può definire iconico solamente in relazione ad un determinato interpretante. Di conseguenza l'interpretante, è dato dall'insieme di abitudini o convenzioni culturali che si manifestano nel nostro modo di vivere ed interagire con gli oggetti; esso ci stimola a cogliere alcuni aspetti, ad interpretare in un modo piuttosto che in un altro.

Nei processi semiotici si trovano a svolgere un ruolo diversi tipi di segni i quali sono riportabili ognuno alle tre categorie. Su questa base egli concepisce la distinzione tra Icone, Indici e Simboli.

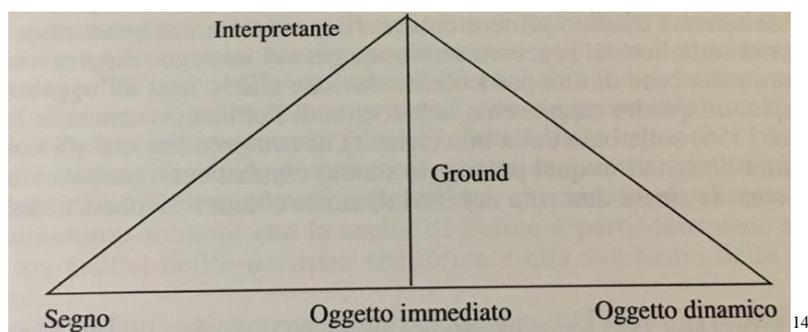


Figura 18

1.3.1. Icone, indici e simboli

La classificazione proposta da Peirce distingue il segno in tre categorie: icone, simboli ed indici a seconda del rapporto che intrattengono con il loro denotato.

L'icona è “*un segno che si riferisce all'oggetto che essa denota semplicemente in virtù di caratteri suoi propri [...]*”¹⁵. Un esempio di icona può essere un ritratto figurativo dato che le sue qualità materiali e formali lo rendono molto simile alla persona rappresentata. Al contrario, l'indice è “*un segno che si riferisce all'oggetto che esso denota in virtù del fatto che è realmente determinato da quell'oggetto [...] l'indice, perciò, implica una specie di Icona, sebbene un'icona di un tipo peculiare; e non è la pura somiglianza al*

¹⁴ Immagine presa dal libro *La Mappa poggiata sull'isola: Iconicità e metafore nelle lingue dei segni e nelle lingue vocali* di Tommaso Russo, Università della Calabria, Centro Editoriale e Librario, (2000).

¹⁵ Peirce (1903), “*Nomenclature and Divisions of Triadic Relations*”; trad. it. in *Opere*, p. 153.

suo oggetto che lo rende segno, ma è l'effettiva modificazione subita da parte dell'oggetto"¹⁶. Il gesto è un esempio utile per mostrare a tutti coloro che ci ascoltano un oggetto presente a cui ci si sta riferendo.

Infine, il simbolo è "*un segno si riferisce all'oggetto che esso denota in virtù di una legge, di solito un'associazione di idee generali, che opera in modo che il simbolo sia interpretato come riferentesi a quell'oggetto*"¹⁷, come ad esempio i simboli matematici.

Ogni icona come aveva in passato sostenuto Platone, si basa non semplicemente sull'analogia ma anche su un'abitudine a rappresentare l'oggetto in un modo piuttosto che in un altro. Ogni relazione iconica rinvia ad un interpretante e ad un ground che selezionano l'oggetto immediato della sua rappresentazione.

È chiaro che nel momento in cui si studia un'icona, non possono essere prese in considerazione soltanto le caratteristiche materiali ma è importante anche guardare al modo in cui l'interpretante seleziona alcune proprietà fondamentali con lo scopo di definire la relazione iconica tra segno e oggetto. Un processo simile si verifica nel caso dell'iconicità delle parole di una lingua: se una parola è introdotta all'interno di un contesto, essa suggerirà un certo tipo di interpretazione piuttosto che un'altra.

Il senso di una parola all'interno di un testo può farci percepire la stessa forma sonora dotata di un'espressività. Gli aspetti qualitativi di un segno linguistico, la sua sonorità, entrano in contatto con il senso della frase in accordo con quanto ribadito da Peirce in precedenza. Questo fenomeno si verifica con una maggiore frequenza nel testo poetico perché in questo tipo di testi, le parole sembrano sommare in sé una doppia funzione, quella di parole e quella di immagini sonore.

1.3.2. Immagini, diagrammi e metafore

Attraverso la teoria sull'icona, Peirce ci fa capire in che modo i segni linguistici possono dare vita ad un insieme complesso di aspetti iconici ed arbitrari. In seguito, egli perfeziona la classificazione dei segni iconici affermando che essi possono essere ripartiti in tre categorie: immagini, diagrammi e metafore. Questi tre tipi di icone sono definite "segni ipoiconici" evidenziando che non si tratta di icone allo stato puro, ma di segni dotati di

¹⁶ Peirce (1903), "*Nomenclature and Divisions of Triadic Relations*"; trad. it. in Opere, p. 2.247.

¹⁷ Peirce (1903), "*Nomenclature and Divisions of Triadic Relations*"; trad. it. in Opere, p. 155.

elementi iconici che presentano a sua volta dei tratti non iconici. Quando si vuole stabilire una comparazione tra le forme di una LV e quelle di una LS, le categorie peirciane sono fondamentali.

Essendo un fenomeno abbastanza vasto, al fine di permettere una unificazione dei fenomeni iconici delle LS e delle LV, in questo momento ci soffermiamo sulle tre categorie di ipoicone.

Nelle *immagini* il significante instaura una relazione di analogia qualitativa con ciò che rappresenta. Le qualità delle immagini sono un elemento fondamentale per la valutazione della somiglianza con l'oggetto fornito. Per esempio, in italiano è possibile riscontrare forme di iconicità attraverso le onomatopee: si tratta di segni iconici fondati sulla qualità fonica delle parole.

Per quanto riguarda i *diagrammi*, il significante instaura un'analogia relazionale con ciò che rappresenta (schema, struttura). Peirce sostiene che alla base di una costruzione delle relazioni di somiglianza, le relazioni tra le parti del segno e quelle dell'oggetto sono essenziali.

Infine, l'ultimo tipo di ipoicona è la *metafora*. All'interno della metafora, il significante instaura una relazione di parallelismo qualitativo con chi che rappresenta. Per quanto concerne la metafora, è difficile cogliere in che modo Peirce applica a questa categoria di segni la sua definizione di ipoicona. Per cercare di capire il significato dell'operazione peirciana, è importante fare una premessa. Secondo Peirce, i segni iconici sono collegati a un particolare modo di ragionare. Difatti, in precedenza, si è osservato che il processo semiotico e conoscitivo sono la stessa cosa e anche i processi di ragionamento fanno parte del processo semiotico. Egli ribadisce il fatto che le icone sono legate al ragionamento ipotetico. Infatti, come ragiona il linguista, un'icona è la rappresentazione di una situazione o di uno stato di fatto in grado di suggerire nuovi modi di collegare tra loro i rappresentanti. Il suo ragionamento si fonda, pertanto, sulla produzione di icone intese come rappresentazioni unitarie di dati che ci permettono di valutare i rapporti tra questi dati e di scoprire nuovi modi di analizzarli e raggrupparli. Se si parte da questa premessa, è possibile capire in che modo le metafore sono delle ipoicone per Peirce.

Come sostiene Max Black (1979), studioso di semantica, la metafora è in grado di fornire un modello attraverso cui inquadrare un fenomeno. Attraverso la capacità di produrre metafore, possiamo per esempio immaginare che la struttura dell'atomo sia simile a

quella di un sistema solare come si è verificato in fisica. Brevemente, con la metafora si osservano i rapporti tra le diverse parti di un concetto grazie alla forma rappresentativa che è fornita da un altro concetto.

Solitamente con il termine “topic” si indica la nozione o l’argomento su cui la metafora verte mentre “vehicle” la nozione che viene usata per illuminare alcuni aspetti dell’argomento trattato ossia il modello che veicola la rappresentazione.

Oggi giorno le nuove teorie sulla metafora danno spiegazioni differenti sull’interazione di questi termini: si è parlato di similitudini implicite, di sostituzione in un termine in relazione all’altro ma anche di interazione tra topic e vehicle. Peirce sembra evidenziare come la costruzione di metafore non differisca poi tanto dalla scoperta di una nuova teoria scientifica: in entrambi i casi si tratta di accostare tra loro dei fenomeni e di scoprire legami inediti tra di essi così da portare a una ristrutturazione del mondo in cui li vedevamo in precedenza. Mentre da un lato si osserva la metafora come una forma di similitudine basata su somiglianze già note tra due domini argomentativi, la teoria peirciana evidenzia il carattere creativo della metafora e la forma ristrutturante messa in atto attraverso il parallelismo dei due domini argomentativi: le somiglianze tra due domini sono mostrate nello stesso atto di istituire il parallelismo anche se prima non le si notava.

CAPITOLO 2

HAIKU GIAPPONESE COME FONTE D'ISPIRAZIONE IN POESIA

[La poesia] non è nient'altro che creazione fantastica
composta secondo le regole della retorica e della musica.
D. Alighieri in *De vulgari eloquentia*, II, IV, 2.

2.1. Origine e caratteristiche stilistiche di un componimento poetico orale

In Italia sin dal passato la poesia riveste un ruolo straordinario in ambito artistico-letterario. Le prime testimonianze risalgono all'antica Grecia, in particolare feste, cerimonie religiose e militari dove la poesia era accompagnata da danze e strumenti musicali a fiato o a corda, quale la lira da cui deriva il sostantivo "lirica".

Nel corso del tempo però, con la nascita dei caratteri mobili ad opera di Gutenberg (1455), si è assistito ad una divisione tra poesia e musica: la poesia scritta era rivolta ad un pubblico di lettori piuttosto che ascoltatori in grado di apprezzare l'eleganza delle parole. Un primo filosofo greco del IV sec. a.C. che nel suo trattato "*Poetica*" ha illustrato la definizione del genere poetico, è stato Aristotele individuando l'aspetto caratteristico nella "*imitazione della natura*". Secondo Aristotele, la poesia nasce perché "*l'imitare è connaturato all'essere umano fin da bambino, ed è per questo che l'uomo si differenzia dagli animali, perché è quello più proclive ad imitare e perché i primi insegnamenti se li procaccia per mezzo dell'imitazione; (...) tutti si rallegrano delle cose imitate*". Questa fonte si verifica attraverso forme diverse a seconda dell'oggetto trattato, del modo e i mezzi impiegati. In base all'oggetto, il poeta sceglie di dare un tono differente al discorso che può essere alto, medio o basso.

A differenza della *prosa*, dal latino *prorsus* che significa "che va avanti", caratterizzata dalla continuità di lunghi e complessi periodi sintattici, la *poesia* (dal greco *poiesis* "creazione") si presenta come un testo frammentario. Nel dettaglio si tratta di un'espressione artistica in cui il poeta esprime in versi e in forma talvolta soggettiva il suo mondo interiore e la sua visione della realtà disponendo le parole in maniera diversa rispetto al linguaggio comune al fine di valorizzare l'aspetto ritmico e melodico delle

parole. Al di là di questa differenza, la poesia è in grado di comunicare pensieri con un numero limitato di parole e la sua struttura, che prevede l'inserzione di spazi bianchi, induce il lettore a focalizzarsi su ogni singola parola. Difatti, le frasi marginate nello spazio bianco della pagina, intensificano il significato espressivo. Tramite la giustapposizione di elementi sonori e visivi, il verso trasmette sensazioni, emozioni, stati d'animo usando anche gli spazi bianchi introdotti da una struttura grafica.

Il testo poetico possiamo immaginarlo come una struttura dotata di contenuti che non si riduce mai al suo contenuto. Nella poesia lirica, l'autore manifesta le sue esperienze e percezioni, le sue idee e la sua visione del mondo attraverso una scelta saggia e minuziosa delle parole e la loro attenta disposizione nel testo. Come si osserva in narrativa, in cui si differenzia l'*autore reale* dal *narratore*, allo stesso modo nella poesia è possibile eseguire una distinzione tra l'*autore reale* in carne ed ossa e colui che nel testo dice "io". In una comunicazione letteraria queste due figure non convergono, poiché l'io lirico è un elemento dell'immaginario poetico, una scelta dell'autore, funzionale alla costruzione del testo. L'io lirico non è altro che un'immagine riflessa dell'autore reale, infatti ne riflette la sensibilità, la cultura, i pensieri e la poetica.

Inoltre, il testo poetico è provvisto di musicalità vale a dire che l'artefice del testo analizza non solo il significato delle singole parole bensì altri aspetti quali il suono, il timbro, il ritmo utili a inviare un messaggio. In aggiunta, la poesia è un discorso che mira a narrare, in immagini, gli stati d'animo e le idee del poeta per mezzo di un procedimento di astrazione e di simbolismo dei dati reali. Essendo un testo polisemico, propone una visione innovativa e inedita della realtà, osservandola da diversi punti di vista in modo da fornire al lettore inusuali interpretazioni. Di conseguenza, il testo poetico non è facilmente comprensibile e per capirlo fino in fondo è importante considerarlo nel suo complesso. In effetti, un lettore che si accinge a un testo poetico, deve essere consapevole che leggere e comprendere una poesia attiva più processi.

La prima operazione che necessita molto impegno, e che il lettore deve compiere, è un'*analisi contenutistica*: capire il contenuto della poesia tramite la lettura.

Per valutare una poesia, è importante leggerla più volte per conoscere il significato delle singole parole e il messaggio che l'autore ha voluto comunicare. Infatti, all'interno di un componimento poetico, le singole parole non assumono semplicemente un significato letterale, piuttosto concentrano più significati oltre a quello letterario. Di conseguenza,

per poter analizzare pienamente una poesia, è di vitale importanza cogliere i significati ed interpretarli.

In seguito il lettore deve studiare il modo in cui il poeta ha inserito quelle determinate parole e le ha organizzate al fine di ottenere particolari effetti espressivi, ritmici e musicali. Infine per conoscere totalmente una poesia, è rilevante identificare il singolo testo nell'ambito letterario che lo ha prodotto mettendolo a confronto con altri componimenti poetici e collocarlo in un preciso contesto storico-culturale.

Al di là di un'analisi contenutistica e dell'importanza del contenuto, l'aspetto peculiare del testo poetico, che lo contraddistingue da altri generi, è "*la forma*" vale a dire il modo in cui si manifesta il contenuto. Per la comprensione di un testo poetico è necessario capire sia il contenuto sia il modo in cui il contenuto è espresso.

L'unità di base della poesia è il *verso*, che deriva dal latino *vertere* "l'andare a capo". Che sia costituito da versi brevi o lunghi, ogni singolo verso è identificabile dato l'inserimento all'interno di una riga producendo in questo modo un effetto ottico. Per comporre un verso e capire la sua struttura, il lettore deve conoscere le principali regole che compongono la metrica. Dal greco *métron* "l'arte della misura"; la *metrica* analizza le tecniche della scrittura poetica quali il verso, la strofa, l'accento, la rima.

In un componimento poetico, i versi rappresentano un elemento determinante sul piano espressivo perché sono alla base degli effetti sonori della poesia. Il verso presenta due unità di misura: il numero di sillabe che lo compongono e l'andamento del ritmo determinato dalla posizione degli accenti e dalle cesure.

Un ulteriore elemento è l'*accento ritmico* dal greco *rytmós* "successione", il quale è dato dalla ripetizione di accenti tonici, che evidenziano con varia intensità alcune sillabe del verso. Come si osserva in prosa, anche in poesia l'andamento ritmico dei versi può essere di vario tipo: dal *veloce* (laddove gli accenti sono ravvicinati e rapidi) al *martellante* (con accenti rapidissimi e fortemente marcati), dal *lento* (con accenti distanziati), *disteso* (con accenti che forniscono un tono quasi prosastico ai versi), al *vario* (con accenti in posizione mobile).

Oltre agli accenti, un poeta riscuote effetti ritmici anche tramite l'uso delle cesure e dell'enjambement. Dal latino *caedere* "tagliare", la *cesura* è una pausa interna al verso che modera il ritmo. Essa divide il verso in due unità più piccole definite *emistichi* e può coincidere con una pausa sintattica spesso indicata con interpunzione; al contrario

L'*enjambement*, o inarcatura, si verifica quando il verso non termina con una frase ma continua nel verso seguente attribuendo un valore particolare alle parole connesse tra loro e va a dilatare il ritmo del verso.

Gli elementi ritmici e musicali di un componimento poetico si esaltano attraverso la *rima*. La rima è definita come l'identità sonora di due o più parole a partire dall'ultima vocale tonica. I versi rimano tra di loro dando vita a diversi tipi di rime come la *rima baciata* (ABAB), la *rima alternata* (ABAB, CDCD), la *rima incrociata o chiusa* (ABBA, CDDC), la *rima incatenata o terza rima* (ABA, BCB, CDC), la *rima ripetuta* (ABC, ABC). Particolari tipi di rima, possono essere la *rima interna* che si ottiene nel momento in cui la rima è all'interno di un verso; se combacia con la cesura principale del verso si definirà *rima al mezzo*. La *rima equivoca* si ha quando due parole rimano tra loro con suono identico e differente significato e la *rima èrmetra* quando una parola piana con rima sdrucchiola e la rima aggiuntiva è computata tra le sillabe del verso seguente.

Nei componimenti poetici del '900 non sempre si segue uno schema preciso di rime; talvolta si possono trovare versi sciolti ossia componimenti con la stessa lunghezza e senza uno schema ritmico o versi liberi, si tratta di versi che non considerano uno schema ritmico per volontà del poeta. I versi si racchiudono in unità ritmico-metriche chiamate *strofe*, le quali prendono il nome dal numero dei versi che le costituiscono e nella tradizione letteraria italiana, sino all'800, le strofe mostravano uno schema ritmico definito e tra le più importanti citiamo il *distico* (2 versi, solitamente endecasillabi a rima baciata), la *terzina* (3 versi, solitamente endecasillabi con rima incatenata), la *quartina* (4 versi, con rima alternata o incrociata), la *sestina* (6 versi, con combinazioni di rima), l'*ottava* (8 versi endecasillabi di cui i primi sei a rima alternata e gli ultimi due a rima baciata).

Per produrre effetti a livello musicale e ampliare il significato del testo poetico, il poeta non si serve solamente del ritmo e della rima, bensì anche del suono delle parole. Si definisce timbro di una parola il "colore del suono" del suo significante e dipende dalla qualità della voce e delle consonanti che le compongono. Dunque, a seconda del timbro, esse producono un effetto diverso: per esempio le parole con timbro scuro creeranno delle sensazioni tristi, a differenza del timbro aperto che evocheranno sensazioni piacevoli. Le figure di suono sono strumenti impiegati dai poeti, per esempio, per produrre particolari effetti sonori che valorizzano e potenziano la qualità del testo stesso. L'*allitterazione* mira

ad un accostamento di parole che iniziano nello stesso modo o presentano al loro interno suoni identici, diversamente dall'*onomatopea* che punta a riprodurre suoni naturali o versi di animali attraverso il significato delle parole.

Un testo poetico si differenzia da altri componimenti per la scelta lessicale. Fino all'800, i poeti consideravano la lingua poetica una lingua aulica, solenne e ricercata e sul piano lessicale si istituì una lingua poetica diversa e lontana dal comune. Pertanto si realizzava una sorta di limite in quanto i poeti dovevano affidarsi ad un repertorio limitato di parole. A partire dall'inizio del '900 invece la lingua poetica si è pian piano rinnovata tralasciando il lessico elevato e aprendosi verso una nuova lingua.

È importante precisare che le scelte poetiche compiute dai poeti, non sono casuali ma sono scelte motivate e precise, prediligendo parole con valore connotativo. Attraverso la manipolazione della lingua, il poeta riesce a rendere poetiche e uniche le espressioni, evitando rapporti banali tra parole e cose.

Una rielaborazione della lingua da parte del poeta, si compie tramite lo spostamento di significato delle parole (senso figurato) e la combinazione originale e inedita del significato delle parole stesse. Per incrementare il suo lavoro, il poeta ricorre a *figure retoriche* che influenzano il significato delle parole al fine di arricchire le potenzialità connotative.

Nella poesia italiana tra tutte le figure retoriche riguardanti la sfera del significato, prenderò in considerazione solo alcune quali la *similitudine*, la *metafora*, la *personificazione*, la *sinestesia*, per cercare di capire la loro funzione all'interno del testo. La similitudine consiste nel presentare un'idea, o una persona, confrontandola con un'altra attraverso la congiunzione *come* o tramite *nessi avverbiali* (così... come, tale... quale ecc.); per contro, la metafora è una figura retorica che mira a sostituire una parola con un'altra tramite un rapporto di somiglianza o di analogia. La personificazione, definita anche prosopopea, consiste nel rappresentare oggetti o cose inanimate su imitazione della persona umana, ed infine la sinestesia che punta ad accostare due parole che si riferiscono a sfere sensoriali diverse.

Giunti quasi al termine, dopo aver letto il testo, compreso ed esaminato le caratteristiche di stile, al lettore non resta che inserire il componimento nel contesto storico. In effetti, ogni componimento poetico risente dei valori e della cultura dell'epoca storica cui appartiene e per questo motivo, il testo poetico si considera una "risposta al contesto",

vale a dire una risposta del poeta alle problematiche sociali, politiche, religiose e all'epoca in cui vive.

2.2. Evoluzione e caratteristiche di un componimento poetico segnato

“Testo vuol dire Tessuto; ma laddove fin qui si è sempre preso questo tessuto per un prodotto, un velo già fatto dietro al quale, più o meno, sta il senso (la verità), adesso accentuiamo, nel tessuto, l'idea generativa per cui il testo si fa, si lavora attraverso un intreccio perpetuo; sperduto in questo tessuto -questa tessitura- il soggetto vi si disfa, simile a un ragno che si dissolva da sé nelle secrezioni costruttive della sua tela”¹⁸.

Roland Barthes, *Il piacere del testo* (1994).

Come asserisce M.P. Rizzi, in un suo studio di Glottodidattica intitolato “*Il ragno e la tela*” (2009), approfondendo la citazione di R. Barthes, nessuna LV, diversamente da una LS, rende percettibile l'immagine del ragno e il costruirsi la tela: il segnante e l'abile intreccio delle sue mani che avvolgendo nello spazio i movimenti, le forme e le direzioni crea il tessuto, il testo, la poesia.

Se riflettiamo nessun testo scritto attraverso le parole è in grado di rappresentare una poesia, solamente un testo segnato è la vera dimostrazione di come le mani possano trasmettere un messaggio agli occhi e alla mente, mettendo in scena l'opera attraverso il movimento delle mani e di altri espedienti quali il capo, il busto, le spalle, le espressioni del viso dando vita alla poesia¹⁹.

Una LS, così come una LV, può “*fare poesia*” nel senso che può creare un componimento visivo e non uditivo, attraverso l'uso creativo del linguaggio.

Nel precedente paragrafo ho precisato le caratteristiche e le tecniche di un testo poetico in una lingua orale come l'italiano; adesso focalizzerò l'attenzione sull'evoluzione di un testo poetico in una LS ed infine, partendo dal componimento poetico giapponese, lo Haiku, osserverò analogie e differenze tra l'Haiku italiano di S. Quasimodo e l'Haiku in LIS realizzato da R. Giuranna.

¹⁸ Barthes R. (1994), *Il piacere del testo*, Einaudi, Milano.

¹⁹ M.R. Rizzi (2009), *Il ragno e la tela* in “Studi di Glottodidattica”, 3, 106-117.

Come per gli udenti, per tutti i Sordi, sia in Italia che nel resto del mondo, la poesia è uno strumento fondamentale di espressione artistico-letteraria. Come dichiara l'attore sordo americano Clayton Valli, "*Poetry is using aesthetic criteria for placement of words, instead of custom...Beauty of phrase, intensity of motion and ingeniousness of technique are poetry's substance*"²⁰. Il componimento poetico è la prova naturale del modo in cui i Sordi vivono la loro vita, esprimono le proprie emozioni, gli stati d'animo e le difficoltà di comunicazione e di interazione spesso connesse alla sordità. Attraverso il componimento poetico, i Sordi vogliono e possono dar voce alla loro minoranza²¹.

A differenza di una lingua che possiede una forma scritta come l'italiano, una LS è priva di fonti scritte, essa nasce e si sviluppa rapidamente all'interno della comunità con lo scopo di tramandare e condividere un sistema di conoscenze stabili. Ciascuna comunità crea in maniera spontanea la lingua con caratteristiche legate al gruppo di appartenenza e ai bisogni che deve assolvere.

Negli ultimi anni in Italia si sono compiuti notevoli passi in avanti e si organizzano workshop, seminari, festival dedicati al cinema, al teatro e alla poesia in LIS con lo scopo di valorizzare e diffondere le opere ad un vasto pubblico formato da persone sorde ed udenti. Nel mondo ci sono poeti sordi che compongono poesie segnate creando l'effetto estetico attraverso l'uso di differenti tecniche linguistiche; tra i più famosi, menziono Wim Emmerik per la Lingua dei Segni Olandese (SLN), Rosaria e Giuseppe Giuranna (LIS), Patrick Graybill, Ella Mae Lenz e Clayton Valli (ASL), Paul Scott e John Wilson (BSL).

Contrariamente ad una poesia in LV, una poesia segnata è priva di testo, è una performance artistica in cui i poeti si avvalgono di precisi espedienti linguistici con lo scopo di valorizzare il significato della poesia. Inoltre, una poesia segnata usa immagini e metafore con funzioni diverse²². Nel libro "*Parole nel movimento*" di R. Pigliacampo (2007), lo scrittore spiega il concetto di poesia secondo i poeti sordi statunitensi Panara e Ginsberg. Panara sostiene che "*la poesia segnica è come dipingere immagini nell'aria*";

²⁰ R. Sutton-Spence (2003), *An Overview of sign language poetry*. European Cultural Heritage Online.

²¹ J. Forbes-Robertson (2004), *Deaf Art What For? A critical ethnographic exploration of the discourses of Deaf visual artists*, Bristol.

²² R. Sutton-Spence (2003), *An Overview of sign language poetry*. European Cultural Heritage Online.

al contrario Ginsberg ribadisce che *“l’ambizione di un valido poeta è di scrivere qualcosa che sia brillante [...]”*.

Rizzi (2009), afferma che, per realizzare una poesia segnata, è necessario stabilire le regole in base alla consapevolezza linguistica ossia all’essenziale capacità di commisurare le possibilità espressive concesse dalla lingua, con la rete di significati che si intende trasmettere, una capacità che corrisponde al saper manipolare gli strumenti messi a disposizione dalla LS.

LIS e poesia in LIS sono due strutture artistiche diverse che usano lo stesso canale comunicativo, tuttavia il componimento poetico si può definire come un *“sistema di simulazione secondario in rapporto alla lingua”* che si serve di alcuni strumenti della lingua²³.

Come ribadisce Russo et al. (2007) *“[...] è come se i testi poetici esprimessero una loro norma di funzionamento che si oppone alle caratteristiche normali degli altri registri: una norma che è funzionale all’operazione di senso che si vuole compiere. Ad esempio, certe parole o certi segni vengono ripetuti all’estremo per mettere in evidenza la loro forma espressiva; le scelte lessicali sono spesso funzionali a creare degli effetti di dissonanza o di assonanza, ma anche i significati di segni e parole sono presi ora nel significato abituale e tipico, ora all’interno dell’insieme di concetti creati dal testo poetico stesso”*²⁴.

La poesia segnata presenta dunque regolarità strutturali proprie che sono completamente diverse da quelle di una poesia orale dato che presentano processi creativi legati ad un diverso accesso sensoriale e alla modalità di comunicazione impiegata. Il dono prezioso che possiede un poeta sordo è la capacità di affidare la voce interiore ai segni tramite il movimento delle mani e del corpo nello spazio segnico.

I primi ricercatori che hanno elaborato delle riflessioni in merito al componimento poetico in una LS, sono stati i linguisti Edward Klima e Ursula Bellugi.

Nel trattato sull’ASL *“The Signs of Language”* (1979), Klima e Bellugi hanno eseguito un’analisi accurata sul testo poetico segnato confrontandolo col testo poetico vocale. Hanno verificato il modo in cui le caratteristiche spaziali in segni possono essere sfruttate

²³ M.R. Rizzi (2009), Il ragno e la tela in *“Studi di Glottodidattica”*, 3, pag. 106-117.

²⁴ Russo Cardona, T., Volterra, V. (2007), *Le lingue dei segni. Storia e semiotica*, pag. 97.

con il fine di creare dei pattern simmetrici e di costruire delle strutture poetiche in cui le forme e il significato dei segni siano correlate.

Klima e Bellugi (1979) hanno riconosciuto tre principali strutture poetiche: una struttura poetica interna o *internal poetic structure*, una struttura poetica esterna o *external poetic structure* e una sovrastruttura o *superstructure*.

The internal poetic structure si basa sulle scelte lessicali e riguarda le componenti linguistiche della poesia, che comprendono la selezione delle configurazioni, il movimento e la posizione dei segni nello spazio segnico.

The external poetic structure concerne la modalità di presentazione dei segni: da un lato si possono osservare le caratteristiche articolatorie dei segni quali l'opposizione tra segni realizzati con due mani (includendo segni simmetrici che variano per la forma della configurazione, il movimento, l'orientamento del palmo e il luogo e segni asimmetrici) e segni realizzati con una mano e l'elisione dei movimenti di transizione. Dall'altro lato si evidenzia l'esagerazione degli aspetti articolatori dei segni, alla struttura ritmica e all'opposizione tra loci spaziali.

Per completare *the superstructure* che offre ai segni una dimensione aggiunta di forma, proprio come si verifica all'interno di un componimento musicale in cui la struttura della melodia sovrainposta fornisce alle parole un secondo livello sonoro²⁵.

La differenza basilare, rilevata sempre da Klima e Bellugi (1979), tra la poesia orale e segnata riguarda la struttura esterna e la sovrastruttura, caratteristiche esclusive delle LS. In effetti, osservando il modo in cui i poeti sordi realizzano la poesia, si assiste ad una rappresentazione teatrale "semplificata"²⁶.

Ulteriori ricerche eseguite sul componimento poetico, giungono dal linguista italiano Tommaso Russo (2004) il quale ha redatto un'analisi approfondita sull'iconicità e sulla metafora nelle lingue orali e segnate. Nel suo elaborato sostiene che ci sia una relazione tra i fenomeni iconici e le strategie di comprensione ed interpretazione di un testo.

Egli infatti individua tre relazioni iconiche evidenziando la possibilità di riconoscere all'interno della struttura segnata tre schemi comportamentali delle unità segnate:

²⁵ Klima E., Bellugi U. (a cura di) (1979), *The Signs of Language*, Cambridge (MA), Harvard University.

²⁶ Klima E., Bellugi U. (a cura di) (1979), *The Signs of Language*, Cambridge (MA), Harvard University.

l'iconicità dei parametri, la rideterminatezza dell'iconicità del segno e la risonanza iconica.

Il primo aspetto, fondato sull'*iconicità dei parametri* si ritrova nei segni definiti "*polymorphemic productive forms*", ossia costruzioni segniche che non possono essere ricondotte ad una forma lessicale come la forma citazionale (basti pensare ai neologismi). Pertanto, questi segni si possono realizzare attraverso l'uso dei CL. La frequenza di forme produttive all'interno di componimenti poetici spiega che la poesia orale o segnata offre, tanto alla parola quanto al segno, la stessa opportunità: la possibilità di indagare nuove forme.

Successivamente, la *rideterminazione dell'iconicità del segno* è connessa ai CL: all'uso creativo dei segni che presentano una funzione iconica indeterminata e che mostrano una precisazione all'interno della catena discorsiva grazie al rapporto stabilito con le altre unità segniche all'interno di un contesto di riferimento. L'aspetto iconico sarà associato al contesto. Infine, come ultima strategia, *la risonanza iconica* che si suddivide in risonanza iconica della configurazione, del luogo e del movimento. Essa consente di usare le caratteristiche dei segni per creare, in un componimento poetico, una serie di simmetrie tra i significanti. Queste simmetrie si basano sulla ripetizione ritmica di specifici parametri ma possono basarsi anche sull'opposizione simmetrica dei movimenti e dei luoghi contrastanti²⁷.

La teoria elaborata da T. Russo si focalizza sulle relazioni iconiche che rappresentano gli intrecci della poesia segnata, promuovendo un approccio di analisi testuale più efficace e svincolato dai condizionamenti delle lingue orali²⁸.

Come un poeta udente, che adotta un certo tipo di linguaggio per comunicare il messaggio, la stessa operazione è compiuta dal poeta sordo che mette in scena una struttura cinematica: il cambiamento dell'inquadratura, a seconda di quello che vogliamo trasmettere, modifica il punto di vista del nostro ricevente. Dunque, se le lingue orali impiegano un maggior tempo poiché affidano tutto alla voce e sono caratterizzate da

²⁷ Russo T. (2004), *La mappa poggiata sull'isola. Iconicità e metafora nelle lingue dei segni e nelle lingue vocali*, Rende, Centro Editoriale e Librario Università degli Studi della Calabria.

²⁸ Il modello teorico di T. Russo è stato applicato a brevi sequenze tratte da alcuni componimenti di due poeti sordi, Rosaria e Giuseppe Giuranna. Per un approfondimento, Giuranna, R. e Giuranna, G. (2000), *Sette poesie in Lingua dei Segni Italiana (Lis)*, CD-Rom, Tirrenia, Edizioni del Cerro.

processi sequenziali; nelle LS il tempo di produzione si restringe e sono caratterizzate da processi simultanei. Come afferma W. Stokoe in *Vedere Voci* di O. Sacks (1989), “la narrazione in Segni è strutturata come un film piuttosto che un racconto scritto: essa non è più lineare, sequenziale bensì si svolge in una prospettiva a distanza”²⁹. Infatti, la narrazione in segni è strutturata più come quella di un film montato piuttosto che di un racconto scritto: grazie alla tecnica narrativa dell’impersonamento, il performer riesce a impersonare sul proprio corpo più personaggi attraverso lo spostamento del corpo e delle C.N.M. verso il locus del soggetto da impersonare. L’uso dell’impersonamento è riferibile non solo al dominio di citazione ma anche a dominio di azione (Mazzoni, 2008). Nella poesia segnata, il cambiamento dell’inquadratura da un personaggio ad un altro avviene attraverso l’uso dei CL e dell’impersonamento: attivando l’impersonamento il performer adotta il punto di vista interno dei personaggi mentre con l’uso del CL adotta un punto di vista esterno.

Inoltre, il poeta sordo si può paragonare ad un pittore che, mettendo in scena la poesia segnata, realizza quadri invisibili, obbligando l’occhio dello spettatore “a saper leggere” il messaggio. Il poeta sordo possiede una sinfonia di immagini, comunicate attraverso metafore che a poco a poco prendono forma dalle sue mani con movimenti sposati al contenuto. Il corpo diventa palco su cui sfilano personaggi e sospirano le emozioni. Il poeta sordo accompagna la sua poetica di messaggi iconici in una sinfonia visibile per costruire insieme il dialogo. Un testo poetico segnato, come un testo poetico orale, si avvale di strumenti stilistici e da un punto di vista semantico usa simmetrie e contrasti tipici della dimensione poetica (Pigliacampo, 2007).

Diversamente da una poesia orale, nei testi poetici segnati, una delle caratteristiche fondamentali è la ripetizione che consiste nella ricorrenza degli stessi parametri quali precise configurazioni, movimenti, luoghi e orientamenti all’interno di pattern ritmici simmetrici. La ripetizione è un elemento chiave che determina sia un effetto estetico che inusuali relazioni tra le parole e le idee trasmettendo un effetto poetico. Questa ripetizione potrebbe essere associata alla “rima” ma, le distinzioni tra rima, assonanza e allitterazione

²⁹ Sacks O. (1989), *Vedere Voci, un Viaggio nel mondo dei sordi*. New York, Harper Perennial.

frequenti nelle lingue orali non sono osservabili in un testo poetico segnato³⁰. I segni come le parole hanno al loro interno una certa complessità morfologica ma da un punto di vista organizzativo, in una lingua come l'italiano i morfemi sono organizzati in modo sequenziale mentre in una LS i morfemi sono organizzati in modo simultaneo.

Una rima in una LS si ottiene da un insieme di sequenze collocate in determinate posizioni che hanno in comune lo stesso parametro. Sutton-Spence (2003) dichiara che gli effetti ritmici includono segni che condividono la stessa configurazione ma diverso luogo (BUS e BLIND in BSL), segni articolati nello stesso luogo, ma con diverso orientamento del palmo della mano e delle dita (FIVE-POUNDS e FISH-AS-FOOD in BSL) o segni che presentano uno stesso movimento ma diversa configurazione (TREE e MIRROR in BSL). I segni possono condividere uno, due o tre degli stessi parametri aumentando in maniera crescente effetti di parallelismo. *“In poesia, alla caratteristica linearità dei testi viene contrapposta la simmetria delle forme, il loro ritornare all'interno di una sequenza ritmica che, con la sua ciclicità, rende la fine simile all'inizio”* (Russo e Volterra, 2007:102).

Quando un udente osserva un poeta sordo segnare, nota sin da subito un equilibrio armonico tra l'uso della mano dominante e l'uso della mano non dominante: una certa fluidità nell'articolazione del segno nello spazio segnico.

Kaneko (2008) illustra il concetto di simmetria come la disposizione tra due elementi in posizione simmetrica. La simmetria determina una modifica dei parametri fonologici: per esempio, segni a due mani aventi la stessa configurazione appaiono più simmetrici rispetto a quelli realizzati con diversa configurazione. A tal proposito, i linguisti Klima e Bellugi (1979) per illustrare le regolarità ritmiche, paragonano il testo poetico ad uno spartito musicale. Secondo i ricercatori, il testo è scandito da tempi omogenei e dal ricorrere di particolari parametri che, come le chiavi musicali, omogenizzano e armonizzano il testo.

I poeti sordi realizzano segni con una mano (si tratta di segni eseguiti normalmente con la mano dominante) o con due mani (in cui una mano dominante è la mano attiva mentre l'altra mano non dominante funge da supporto alla mano dominante). Alcuni segni realizzati con due mani interessano l'accostamento delle mani con il corpo e possono

³⁰ Sutton-Spence R. (2005), *Analysing Sign Language Poetry*. Palgrave Macmillan, UK.

essere simmetrici o asimmetrici. Nelle poesie segnate, sono possibili diversi modi per realizzare la simmetria: rispetto alla front-to-back, horizontal e diagonal symmetry, la vertical symmetry è molto frequente (Sutton-Spence, 2005).

Laddove per una persona che parla, è impossibile articolare due parole con la bocca, il grande vantaggio di una persona segnante è la possibilità di produrre in maniera simultanea più di una parola usando le mani, il movimento del corpo, delle spalle e le espressioni facciali che comunicano informazioni grammaticali. L'uso simultaneo delle mani consente di realizzare non solo frasi indipendenti principali ma anche frasi subordinate dipendenti come le frasi ipotetiche, le frasi relative ecc.

Per di più, all'interno del lavoro di Sutton-Spence (2003), si comprende che il ritmo è condizionato da elementi grammaticali ad esempio per enfatizzare un costituente attraverso un TOPIC/FOCUS; dalle emozioni del segnante per esempio se è emozionato o afflitto e dal comportamento dei personaggi descritti nel testo e per questo motivo, il ritmo non è regolare e può variare.

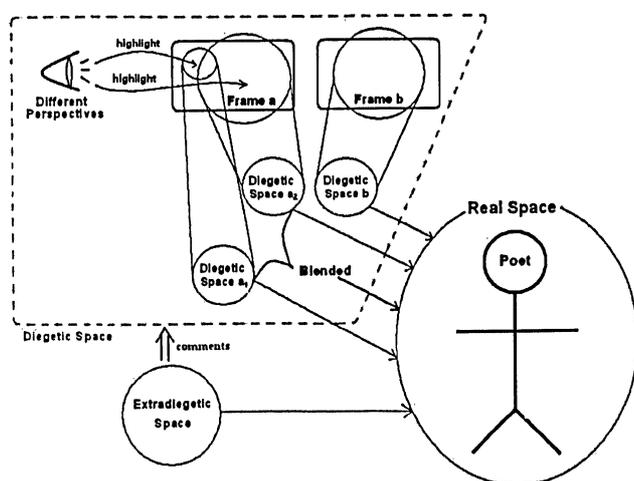
A tutti coloro che non conoscono una LS, e nel nostro caso la LIS, potrebbe sembrare qualcosa di inconcepibile che con le mani si possono produrre periodi sintattici o addirittura poesie. La ripetizione di particolari parametri fonologici corrispondenti al ritmo in una LV, la simmetria, l'uso dello spazio segnico, l'importanza delle espressioni facciali, l'impersonamento sono le principali caratteristiche della poesia segnata.

Un'altra peculiarità delle LS è l'uso dello spazio segnico che svolge un ruolo preponderante. Secondo Kaneko (2008) in poesia e in narrazione è visibile il "blended space" vale a dire che nello spazio segnico si riversa più di uno spazio poetico. Il processo di mappare gli elementi dello spazio poetico nello spazio reale determina un meccanismo complesso nella costruzione spaziale delle LS. Kaneko (2008) identifica 4 tipi di spazio: lo spazio reale, lo spazio diegetico, lo spazio extra-diegetico e il "blended space".

Per spazio reale s'intende lo spazio fisico che racchiude il corpo del segnante e lo spazio che lo circonda. Lo spazio diegetico invece fa riferimento allo spazio poetico dove ha luogo la narrazione o la descrizione poetica. Ogni spazio diegetico possiede una singola struttura e un unico punto di vista e, alla variazione di uno di questi elementi, si otterrà uno spazio diegetico differente. Contrapposto allo spazio diegetico, vi è lo spazio extra-diegetico definito come "commentary space" in cui il poeta commenta la storia da un

punto di vista esterno. Concludendo il “blended space” generato come il risultato simultaneo di più di uno spazio tra quelli menzionati in precedenza.

L’immagine seguente (figura 19) mostra tutti i tipi di spazio secondo Kaneko (2008).



31

Figura 19

In una storia è possibile avere 2 strutture (frame a e b): al contrario della struttura b che produce semplicemente un singolo spazio al di fuori di esso (spazio diegetico b), la struttura a ha differenti luoghi evidenziati da diversi punti di vista e ogni singolo punto di vista presenta diversi spazi diegetici (spazio diegetico a₁ e spazio diegetico a₂). Come si può osservare dall’immagine, lo spazio extra-diegetico è collocato all’esterno della struttura nel quale il poeta si trova da un punto di vista esterno. Sia lo spazio diegetico che lo spazio extra-diegetico sono espressi nello spazio reale. Ciò accade spesso quando due spazi (diegetico a₁ e diegetico a₂) sono “blended” e convergono nello spazio reale in maniera simultanea.

Oltre alle mani e alla loro collocazione nello spazio, in un discorso segnato l’inarcamento delle sopracciglia, l’articolazione della bocca e la direzione dello sguardo sono elementi determinanti durante la fase di produzione e comprensione dei segni poiché trasmettono informazioni linguistiche sia a livello di singoli segni che a livello frasale. Il sollevamento

³¹ Immagine presa da Kaneko M. (2008), *The Poetics of Sign Language Haiku*, a dissertation submitted to the University of Bristol in accordance with the requirement of the degree of Ph. D. in the Faculty of Law and Social Sciences.

delle sopracciglia così come gli occhi strizzati si attivano in un preciso momento al fine di comunicare stati d'animo.

Secondo le ricerche condotte da Sutton-Spence e Woll (1999) per la BSL, a livello lessicale e grammaticale lo sguardo è importante per differenziare diverse costruzioni frasali quali le domande polari, le domande Wh-, le frasi relative; per marcare l'impersonamento, per identificare un referente nello spazio e seguirne il movimento e per realizzare l'accordo nei verbi direzionali. In poesia, lo sguardo ha la funzione di coinvolgere il poeta nel componimento determinando una connessione tra spazio reale e spazio diegetico con lo scopo di coinvolgere il pubblico realizzando una struttura attraverso la localizzazione di persone o oggetti nello spazio.

Un altro elemento di notevole importanza è l'impersonamento. Analizzato da moltissimi ricercatori in ASL quali Bahan e Petitto (1980), Loew (1984), Shepard-Kegl (1985), Lentz (1986), Padden (1986; 1990), Lillo-Martin e Klima (1990), Lillo-Martin (1995) e in LIS da Ajello (1997), Zucchi (2004) e Mazzoni (2005), l'impersonamento, definito anche "*role shift*", è una tecnica narrativa adoperata dai segnanti nelle LS in cui le azioni, le idee e le parole di un referente animato sono "messi in scena" dal narratore che usa alcuni indicatori non manuali articolati simultaneamente agli elementi manuali con lo scopo di "calarsi nei panni" di un referente diverso dal narratore stesso (Mazzoni, 2008). Questo fenomeno è inconsueto nelle LV dove è probabile osservare un impersonamento vocale attraverso la modificazione del tono e timbro di voce in contesti narrativi dove è "*realizzata dal narratore primario-locutore nel caso di atti narrativi incastrati [...] che può utilizzare a questo fine mezzi sia linguistici, sia paralinguistici, sia comportamentali, sia vocali non verbali*" ma che "*non si presentano in lingua vocale come tratti pertinentizzati integrati nella struttura linguistica, come avviene invece in LIS*" (Ajello, 1997:19)³².

Mazzoni (2008) asserisce che i principali indicatori, o *body markers*, che descrivono l'impersonamento sono i seguenti:

- La collocazione significativa dei referenti all'interno dello spazio segnico;

³² Mazzoni L. (2008), *Classificatori e impersonamento nella Lingua dei Segni Italiana*. PLUS-Pisa University Press.

- Il cambiamento nella posizione del corpo che si sposta verso il luogo dello spazio segnico dove è stato collocato il referente da impersonare e che, a partire dallo spostamento, segnala che la prima persona non è più l'attuale segnante;
- La direzione significativa dello sguardo con interruzione del contatto visivo con l'interlocutore della narrazione (ricevente attuale) e spostamento del contatto visivo verso l'interlocutore del referente impersonato (ricevente remoto);
- La posizione significativa della testa;
- L'espressione facciale significativa che si configura come fortemente imitativa dell'espressione del referente impersonato fino ad arrivare ad una vera e propria "caratterizzazione" che Ajello (1997:18) ha definito "*livello iperbolico della caricatura*".

L'attivazione dell'impersonamento è determinata dalla collocazione significativa dei referenti nello spazio segnico, un vero e proprio *setting*. Nel discorso segnato, il segnante si crea un *setting immaginario* chiamato anche "*frame of reference*" dove posiziona i referenti (Lillo-Martin e Klima, 1990). Dopo aver introdotto nel discorso il referente nominale, esso è associato ad un punto preciso del setting narrativo e viene indicizzato (Kegl, 1977) e dunque, all'interno del discorso, i referenti risultano essere coindicizzati. Quando il segnante aziona l'impersonamento, si attiva nello stesso tempo il setting che subisce un leggero slittamento in base al punto di vista del referente impersonato.

Infine, come in una poesia orale, dopo aver preso in considerazione il contenuto e le caratteristiche stilistiche, è di vitale importanza inserire il componimento poetico in un contesto storico. Le scelte artistiche dei poeti sordi non sono mai casuali ma dipendono dal contesto; infatti i temi ricorrenti in una poesia segnata sono inerenti alla loro identità: si tratta di tematiche collegate alla sordità, alla condizione di emarginazione sociale, alla celebrazione della lingua segnata ma sono possibili argomenti riguardanti la natura, la vita e la morte.

2.3. Nascita dello Haiku giapponese: caratteristiche e temi

Il più celebre componimento giapponese *Haiku* 俳句 rintraccia le proprie origini nella letteratura classica: inizialmente *Waka* 和歌 tradotto alla lettera con "*poesia giapponese*" ed in seguito chiamato *Tanka* 短歌 indicante una "*poesia breve*". In origine, considerato

un poema popolare caratterizzato da espressioni divertenti e comiche *Haikai no ku*, è stato successivamente rinnovato come componimento poetico *Haiku* nel 1892 ad opera dello scrittore Masaoka Shiki (1867-1902) traendo ispirazione dal lavoro di Bashō (1644-1694)³³.

Lo *Haikai* corrispondeva al primo emistichio (o *hokku*) di diciassette more con metrica (5-7-5) con lo scopo di preannunciare un lungo componimento in versi, definito *renga*. Lo *Haikai* doveva rispettare due regole: la prima, essere composto da diciassette more con metrica (5-7-5) e la seconda, includere un *kigo*, elemento che fa riferimento a una delle quattro stagioni, evidenziando un legame vivo con la quotidianità, la vita e la natura. Possono essere *kigo* elementi vegetali come fiori, piante o animali particolari di un periodo dell'anno.

È stato M. Shiki a cambiare il nome della forma poetica da *Haikai* a *Haiku* e ad isolare lo *hokku* sviluppando un componimento indipendente, autonomo che, nella sua brevità, è capace di tenere salde le sensazioni del poeta, espresse in maniera autentica³⁴.

A differenza di altri componimenti che possono essere caratterizzati da una metrica varia, basti pensare alla poesia italiana, lo haiku segue sempre un preciso schema: si caratterizza da diciassette more con metrica (5-7-5) e sembra richiamare l'aspetto vivente della natura. Data la sua brevità (Kaneko, 2008), lo haiku è l'unica poesia in grado di stupire ogni cosa nel suo essere lì nell'istante: essa si avvale di un linguaggio semplice, autentico e chiaro di immediata comprensione in grado di stimolare il lettore a numerose interpretazioni. Come accennato, figura di spicco negli haiku è la natura. In Bashō, per esempio, essa si libera “secondo l'alito peculiare di ogni singola stagione, con i suoi brusii, colori, sensazioni tattili e uditive, animalletti araldici, fruttificazioni, cristallinità, umidori”³⁵.

Ulteriori aspetti centrali dello haiku tradizionale secondo Kaneko (2008) sono la prosodia sillabica, la giustapposizione, la natura frammentaria, il cambio di prospettiva, le esperienze sensoriali e la sinestesia³⁶.

³³ Zanolli P. (2012), *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Marsilio editore, s.p.a Venezia.

³⁴ Zanolli P. (2012), *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Marsilio editore, s.p.a. Venezia.

³⁵ Citazione di Zanzotto A. nella Presentazione del libro *Cento Haiku* (a cura di) Irene Iarocci (2017).

³⁶ Kaneko M. (2008), *Poetics of Sign Language Haiku*. A dissertation submitted to the University of Bristol in accordance with the requirement of the degree of Ph. D. in the faculty of Law and Social Sciences.

A differenza di altre lingue come l'italiano, la lingua giapponese presenta una struttura sillabica e questo aspetto è visibile nello haiku. Lo haiku è contraddistinto da un ritmo uniforme, ogni sillaba è riprodotta con la stessa lunghezza di tempo e con accento identico evitando di evidenziare una parola accentandola.

Per quanto riguarda la giustapposizione, essa è centrale nello haiku; infatti, il poeta che compone un haiku, confronta due oggetti che non hanno nulla in comune per dare vita a una nuova immagine data dalla fusione delle precedenti tramite associazioni inattese.

Lo haiku, contrariamente ad altre liriche, presenta sempre una struttura frammentaria che fornisce al testo la sua essenzialità. Questa frammentarietà fa in modo che lo haiku presenta un finale aperto, la singola frase può continuare all'infinito e sarà il lettore a deciderlo. Questa disarticolazione non si rende visibile per iscritto in quanto rispetta le regole grammatiche.

A seconda di quello che deve rappresentare, un poeta può avvicinarsi o allontanarsi da una particolare scena attraverso un cambio di prospettiva. Questo aspetto consente di mettere in rilievo una singola parte o il tutto e consente allo haiku di rappresentare diversi punti di vista in un lasso di tempo ridotto.

Ogni poeta vuole condividere la propria esperienza con il lettore e lo fa tramite il senso: tra i cinque sensi, la vista è lo stimolo di ispirazione vitale per lo haiku. Tanti sono gli haiku che descrivono paesaggi naturali o scene di vita quotidiana e per produrre un effetto concreto, essi visualizzano lo sfondo nel modo più nitido possibile.

La dimensione sensoriale è collegata all'impiego di una figura retorica quale la sinestesia. Definita da Horiuchi (1989) "*a way of enriching imagery*", essa consiste nell'accostare due parole o due oggetti che appartengono a piani sensoriali differenti stimolando più di un senso nella nostra mente. La sensazione fornita dall'immagine e ciò che produce nel lettore è l'aspetto fondamentale dello haiku. La differenza tra la sinestesia e altre figure retoriche come la metafora è il fatto che i due piani sensoriali coinvolti nella sinestesia non hanno in comune una relazione astratta.

In questo paragrafo ho voluto sia spiegare l'origine dello haiku tradizionale che analizzare le caratteristiche essenziali di un haiku giapponese: caratterizzato da una breve e concreta struttura che lo differenzia da altri componimenti e da un linguaggio semplice, immediato e oggettivo, il quale sarà fonte d'ispirazione per l'analisi poetica dello haiku italiano di S. Quasimodo e per haiku segnato in LIS di R. Giuranna.

2.4. Tracce di Haiku nella poesia di Salvatore Quasimodo

Fra la fine dell'800 e l'inizio dei primi del '900 in Italia si diffuse un'attenzione particolare per l'arte poetica giapponese. Il primo letterato, insegnante e storico italiano che svolse l'attività di traduttore e saggista è stato Mario Chini che nel 1915 presentò il suo primo lavoro di traduzione dal titolo "*Note di Samisen*" una raccolta di poesie giapponesi (tanka e haiku).

Forse un primo contatto con la cultura e poesia giapponese si verificò attraverso la rivista letteraria *L'Eco della Cultura* istituita nel 1914 contenente componimenti giapponesi a cura di Vincenzo Siniscalchi. Tra il 1920-21 l'università di Napoli divulgò una rivista *Sakura* con la collaborazione dello scrittore giapponese Harukichi Shimoi, il quale è stato un fedele amico di Gabriele D'Annunzio (1863-1938). Nel 1921 la rivista *La Ronda* esprime un atteggiamento negativo nei confronti della poesia giapponese che stava prendendo piede in Europa al contrario dei futuristi che ne ammirarono la rapidità.

Il primo poeta italiano che ha coltivato un certo fascino per l'Oriente è stato G. D'Annunzio che pubblicò tra il 1885-1860 la poesia "*Outa occidentale*" rispettando la metrica del tanka. Altri poeti di notevole spicco sono stati Andrea Zanzotto (1921-2011) uno dei più rilevanti poeti italiani del '900 per aver redatto una raccolta di 91 pseudo-haiku dal titolo "*Haiku for a season/haiku per una stagione*" e Edoardo Sanguineti (1930-2010) conosciuto per aver pubblicato poesie haiku nelle raccolte "*Mikrokosmos*".

L'arte poetica giapponese possiamo associarla alla poesia ermetica di inizio '900 perché entrambe condividono alcune caratteristiche. Caratterizzata da versi brevi ed essenziali, sintassi semplificata con assenza di nessi logici e parole cariche di simbolismo, la poesia ermetica non vuole raccontare o descrivere un'azione ma imprimere sul foglio bianco frammenti di verità cui i poeti sono sopraggiunti tramite la rivelazione poetica. Inoltre, essi mostrano un totale rifiuto nei confronti della storia, delle espressioni retoriche e lessicali, la letteratura si riconosce con l'io profondo del soggetto, con la sua dimensione spirituale più autentica risalendo alle "origini centrali dell'uomo"³⁷.

Lo strumento privilegiato dai poeti è l'analogia come tramite di un processo che coglie realtà misteriose, trasferendo i dati dell'esperienza su un piao di situazioni interiori e spirituali.

³⁷ www.thehaikufoundation.org

Il centro in cui confluisce questa ricerca è costituito dalla parola la quale diviene evocatrice ed allusiva al fine di caricarsi di significati molteplici ed indefiniti realizzati con una forte concentrazione. Mostrandosi come pura e sottratta ad ogni altro condizionamento, la poesia vuole costruire la vera e sola realtà, al di là della conoscenza, interrogandosi sul senso della vita e offrendo risposte che concernano il destino umano, sospeso tra l'eterno e il tempo.

Tra i poeti ermetici ricordiamo Giuseppe Ungaretti (1888-1970), Salvatore Quasimodo (1901-1968), Mario Luzi (1914-2005), Luigi Fallacara (1890-1963), Giorgio Vigolo (1894-1983), Carlo Betocchi (1899-1986), Sergio Solmi (1899-1981), Libero De Libero (1906-1981), Alessandro Parronchi (1914-2007), Piero Bigongiari (1914-1997).

Nato a Modica nel 1901, in un paese nella provincia di Ragusa, Salvatore Quasimodo è considerato uno dei massimi rappresentanti della corrente ermetica.

La sua prima raccolta di poesie è pubblicata sulla rivista "Solaria". Successivamente in questa rivista, sono state divulgate *Acque e terre* (1930), *Oboe sommerso* (1932) ed *Erato e Apollion* (1936). *Le Nuove poesie* (1942) appariranno nel medesimo anno nel volume *Ed è subito sera*.

Leggendo i componimenti di S. Quasimodo, racchiusi nella silloge *Ed è subito sera*, si possono osservare tracce di haiku. Dal punto di vista stilistico, la parola si chiude ad ogni forma comunicativa, impiegando un valore assoluto, che si dirige all'astratto. Sin da subito, l'elemento che colpisce il lettore è il ricorrere a brevi composizioni sebbene non ci sia un'identica corrispondenza ritmica alla poesia giapponese. Quasimodo si serve di una combinazione di versi parisillabi (2-4-6-8-10) e imparisillabi (3-5-7-9-11) di lunghezza variabile con una scelta nel prediligere il verso breve all'inizio della produzione poetica per poi continuare verso una metrica più composta nell'opera *Giorno dopo giorno* (1946)³⁸.

Come lo haiku avente come tema centrale la natura e l'avanzare per immagini, anche in Quasimodo è possibile rilevarlo: il poeta vuole rendere le entità assolute ed identificarle attraverso le parole. Difatti, le prime poesie presentano una struttura piuttosto

³⁸ Baldi G., Giusso S., Razetti M., Zaccaria G. (2012), *Il piacere dei testi. Dal periodo tra le due guerre ai giorni nostri*, volume 6, Paravia editore.

semplificata, una sintassi nominale con l'assenza del determinante con lo scopo di espandere l'indefinitezza.

Oltre ad essere un elemento chiave nella silloge *Ed è subito sera*, la natura svolge un ruolo fondamentale nelle traduzioni dei lirici greci dove è possibile constatare un insieme di elementi naturali quali acqua, vento, terra, foglie, alberi analizzati in maniera diversa rispetto allo haiku giapponese. Attraverso queste sostanze naturali, Quasimodo ci descrive la sua isola, l'amata Sicilia, una terra mediterranea e differente dall'Oriente.

La nostalgia della casa natale, l'infanzia e la natura, sono i temi frequenti in *Acque e Terre* (1930) che risentono di influssi dannunziani e pascoliani. Nell'esprimere il rapporto tra l'elemento reale e la condizione privata del poeta, la parola presenta un tono magico ed evocativo regalando al lettore un'interpretazione della poetica ermetica. L'insoddisfazione del presente e la solitudine invece sono temi ricorrenti in *Oboe sommerso* (1932) dove la musicalità si serve di un lessico ricercato tramato di relazioni analogiche per esprimere il "mito della solitudine dell'uomo nel dolore della vita" (Finzi). Un'eleganza estetizzante e una classica limpidezza si compongono nei versi di *Erato e Apollion* (1936), dove la trasposizione della mitologia individuale sul piano dell'idea vive nel tentativo di recuperare il valore di una parola vergine ed assoluta. Un particolare cambiamento con l'uso di nuove tecniche espressive si mostra in *Le Nuove poesie* (1942), in cui il poeta si avvale di un verso lungo e lineare, i temi si arricchiscono di elementi tratti da una realtà concreta e non astratta aprendosi verso forme accessibili.

Svolgendo il mio lavoro di analisi, ho osservato che due elementi naturali quali il vento e l'acqua vitali per lo haiku, lo sono anche per la poesia di Quasimodo.

Dalle primissime liriche sino alle ultime, il vento è un elemento ricorrente e tutte le volte varia di significato. Ad esempio, in "*Vento a Tindari*" racchiuso nella silloge "*Acque e terre*" (1930), osserviamo l'importanza del vento nella seconda strofa "Salgo vertici aerei precipizi/assorto al vento dei pini/e la brigata che lieve m'accompagna/s'allontana nell'aria" dove riveste una connotazione positiva. Tindari rappresenta la fanciullezza e la memoria felice del poeta: il vento vuole condurre alla memoria, al ricordo della Sicilia e alla infelicità per la fanciullezza trascorsa a cui si oppone la vita colma di sconforto che il poeta conduce a Milano. La poesia è l'unica fonte di consolazione per il poeta stesso.

In "*Strada per Agrigentum*" inserita nella raccolta "*Le Nuove poesie*" (1942), il vocabolo vento ricorre tre volte: "Là dura un vento che ricordo acceso/nelle criniere dei cavalli

obliqui/in corsa lungo le pianure,/vento che macchia e rode l'arenaria e il cuore/dei telamoni lugubri/riversi sopra l'erba./Anima antica,grigia/di rancori,torni a quel vento,/annusi il delicato muscio che riveste/i giganti sospinti giù dal cielo”.

A differenza della lirica precedente, in cui il vento denota una sensazione piacevole, adesso si riflette una connotazione negativa dove il vento consuma le vestigia del passato. In questo componimento, Quasimodo si identifica esule nella terra lombarda e celebra il contrasto con l'arida pianura della Sicilia dove un vento caldo sembra infiammare le criniere dei cavalli. Attraverso l'avverbio di luogo “là” indicante un punto lontano da chi parla, il poeta avverte il distacco dalla terra natia sia nello spazio sia nel tempo.

In altri testi come in “*Terra*” racchiusa nella antologia “*Acque e terre*” il vento è segno di fusione del poeta con l'universo “Notte,serene ombre,/culla d'aria,/mi giunge il vento se in te mi spazio” o di nuovo in “*Vento e Tindari*” il vento è una persona concreta con cui conversare, posta in un preciso spazio geografico “E tu vento del sud forte di zàgare/spingi la luna dove nudi dormono/fanciulli”.

La valenza negativa del vento si analizza inoltre nella raccolta di “*Oboe sommerso*” fino ad arrivare all'antologia “*Ed è subito sera*”. In “*Oboe sommerso*” il desiderio del poeta è di scorgere la pace e di fuggire al tempo: il divenire vento ha una sua felicità nel “viaggiare libero” mentre l'uomo deve cercare la propria identità. In “*Riposo dell'erba*” inclusa nella silloge “*Oboe sommerso*”, il vento assume una essenza dolorosa, la relazione tra la morte e il vento è connessa alla situazione storica in cui il poeta vive la propria aridità “mi desta la morte:/più uno, più solo,/battere fondo del vento:/di notte” e per terminare nella lirica “*Che vuoi, pastore d'aria*” inclusa nell'antologia “*Ed è subito sera*” in cui si assiste all'irrompere della forza della natura: il vento che travolge e si confonde con il suono del corno “o da che terra il soffio/di vento prigioniero,rompe e fa eco/nella luce che già crolla;/che vuoi,/pastore d'aria?Forse chiami i morti”.

Allo stesso modo, nello haiku, il vento può assolvere molteplici funzioni e pertanto, la sua connotazione si modifica e si rafforza a seconda della stagione.

Nei versi più popolari di M. Bashō, “Nel vento, da ogni dove,/petali di ciliegio.../il lago Nio” il vento di primavera riflette sensazioni gradevoli; invece se si lega alla stagione autunnale, il vento evidenzia la malinconia e la desolazione come in “Muoviti, o tomba!/La voce del mio pianto/il vento dell'autunno”. Anche nel poeta K. Shuson, il vento richiama la distruzione della guerra “Terra bruciata/e sulla cassaforte/gelido vento

sibila” mentre nei versi di Y. Buson “Un vento profumato.../Impossibile accendere/le lampade del tempio” il vento del sud manifesta l’idea di profumo.

Oltre al vento, un ulteriore elemento naturale presente nello haiku e nelle poesie di Quasimodo è l’acqua. Prendendo in considerazione l’acqua del mare e l’esilio, è importante citare i versi di Bashō di fronte all’isola di Sado “Mare in tempesta!/Sull’isola di Sado/la Via Lattea si stende...” che denotano l’immagine di un paesaggio meraviglioso ma nello stesso tempo drammatico: basti pensare alla vita degli abitanti dell’isola usati come manodopera nelle miniere di oro e argento.

Diversamente dalla cultura giapponese, in Quasimodo, l’acqua è l’elemento vitale che permette la fusione del poeta con l’oggetto inanimato. Nella poesia “*Dammi il mio giorno*” in “*Oboe sommerso*”, l’acqua è quella sostanza che fuoriesce quando vogliamo ritrovare un sé stesso perduto “*Dammi il mio giorno;/ch’io mi cerchi ancora/un volto d’anni sopito/che un cavo d’acque/riporti in trasparenza*” oppure è la voglia del poeta di fondersi con la natura e di ritornare all’epoca della fanciullezza dove non si respirava solitudine e malinconia come nella poesia “*Fresca marina*” in “*Acque e terre*”.

L’identificazione del poeta con la natura è possibile rilevarla negli haiku. Per esempio nello haiku di M. Shiki “Soffocante calura.../L’animo inquieto, ascolto/il rumore del tuono” o nello haiku di Y. Seishi dove la fusione con la natura denota una scoperta “Sole brucante/e una vela lontana!/La vela del mio cuore”.

La lirica più famosa di S. Quasimodo, che custodisce le particolarità salienti dell’Ermetismo e si paragona allo haiku giapponese è “Ed è subito sera”:

Ognuno sta solo sul cuor della terra,
trafitto da un raggio:
ed è subito sera.

In questo componimento, Quasimodo ha voluto inserire quelle sensazioni proprie dell’essere umano: il senso della solitudine e l’alternarsi tra momenti di felicità e dolore. Inoltre, si vuole mettere in rilievo il significato profondo della parola che, nella sua concentrazione, intreccia una densa rete di rimandi analogici. Si osserva la dualità tra la vita e la morte, tra il passeggero e il permanente.

Analizzandola nel dettaglio, il primo verso “*ognuno sta solo sul cuor della terra*” manifesta un senso di solitudine dell’essere umano che si trova “*solo sul cuor della terra*” ossia al centro delle cose. Da questa antitesi deriva una contraddizione che si

ripercuote sul participio passato “trafitto”, che racchiude un significato profondo: il “raggio di sole” che ferisce l’essere umano è simbolo di luce e calore e perciò, fa pensare allo splendore della vita; ma nello stesso tempo, il “trafitto” denota la sofferenza: chi trafigge qualcuno, provoca nella persona una ferita al cuore. Questa sensazione spicca dopo la lettura dell’ultimo verso, il quale è spezzato dalla congiunzione “ed” che riconduce alla “sera” il momento in cui l’essere umano ferito al cuore, è una persona destinata a morire dalla stessa bellezza della vita di cui gode. Come lo haiku, Quasimodo si avvale di linguaggio poetico semplice e di immediata comprensione con toni malinconici; attraverso le figure retoriche come la metafora “*sul cuor della terra*”, l’allitterazione “*sta solo sul*” e l’analogia “*trafitto da un raggio di sole*” ci fornisce un’immagine dinamica carica di significato: la solitudine legata al dolore e alla brevità della vita dell’essere umano.

Dal primo all’ultimo verso, l’obiettivo del poeta è di presentare dei concetti essenziali dell’esistenza umana: la vita regala momenti di gioia e calore, come un raggio di sole, ma nello stesso tempo ferisce e fa soffrire l’uomo.

2.5. Tracce di Haiku nella poesia di Rosaria Giuranna

Il componimento poetico che voglio presentarvi è stato realizzato dalla poetessa sorda siciliana Rosaria Giuranna che ho avuto il piacere di conoscere personalmente al seminario “*Lo Haiku dal giapponese alla Lingua dei Segni Italiana - Dialogo con la poetessa LIS Rosaria Giuranna*” presso l’Università Ca’ Foscari di Venezia.

Durante questo incontro, la poetessa ci ha raccontato inizialmente la sua esperienza personale: a scuola nessun insegnante le ha fatto scoprire la poesia, sono stati i suoi genitori sordi a trasmetterle il valore delle storie. Essi le raccontavano i film che vedevano e R. Giuranna riportava il contenuto in LIS ai suoi compagni di classe.

Quando a scuola le insegnanti le mostravano le poesie in italiano, R. Giuranna era convinta di riportare la stessa brevità in LIS però vedeva che il senso non era lo stesso. In una prima fase dunque ha provato a riportare in una LS la struttura poetica di un testo in una LV come l’italiano, eseguendo una “trascrizione parola per parola”; ma la novità è apparsa nel 1981 quando la ricercatrice italiana Elena Pizzuto decise di analizzare il suo segnato definendolo “haiku”.

Grazie al contributo di E. Pizzuto, R. Giuranna ha conosciuto il poeta americano Joseph Castronovo il quale le ha confessato la possibilità di creare una poesia senza un testo scritto, trascrivendo i pensieri attraverso simboli. Con il tempo, è riuscita ad esprimere la sua arte in LIS dichiarando che la poesia è rappresentativa del valore che ciascuno di noi possiede, la poesia è qualcosa di prezioso.

L'haiku recitato da R. Giuranna nel 1998 e racchiuso nel CD *“Sette poesie in lingua dei segni italiana”*(2000), racconta il progressivo avvicinamento di due persone (non è spiegato se siano una donna o un uomo, una madre o un figlio, due donne o due uomini), si tratta di due persone che si incontrano, si abbracciano e si allontanano alla fine del componimento. Data la sua ciclicità, lo haiku incomincia con una situazione iniziale in cui due persone sono distanti tra loro, pian piano iniziano ad avvicinarsi e alla fine si separano.

A differenza dell'haiku giapponese e italiano in cui centrale era la rappresentazione della natura, questo haiku può appartenere alla categoria *“Vita di tutti i giorni”*, dato che si descrive una storia che accosta tante persone.

Ciò che rende unico l'haiku di R. Giuranna è la capacità di dare vita ad una storia autentica in un lasso di tempo abbastanza ridotto come si può osservare nei fotogrammi derivati dalla versione originale dello haiku.

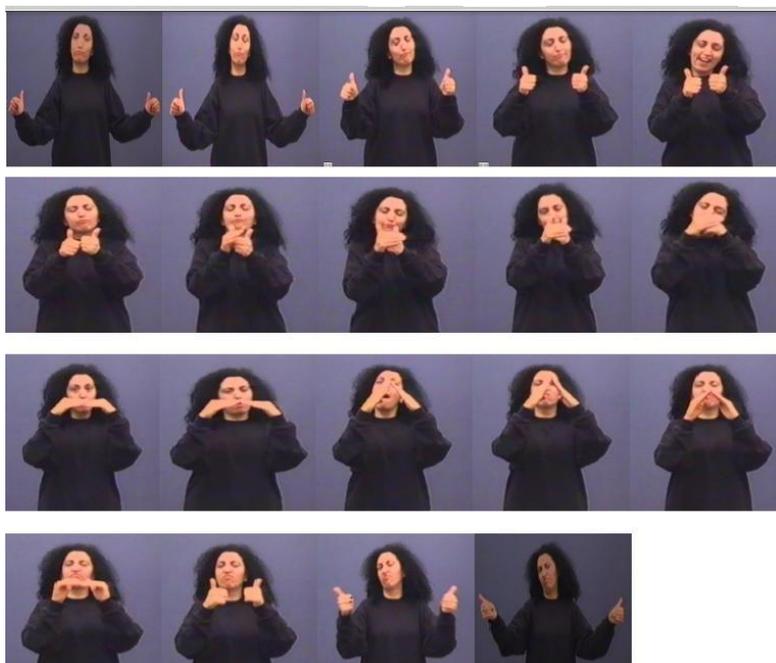


Figura 20

Esaminando lo haiku nel dettaglio, possiamo vedere che le uniche configurazioni usate per creare la poesia sono la configurazione S e la configurazione B con lo scopo di rendere il componimento uniforme ed equilibrato. All'inizio, la mano dominante e la mano non dominante assumono entrambe la configurazione S (CL per persona) indicanti l'incontro tra due persone una di fronte all'altra, successivamente la mano dominante assume la configurazione B con l'estensione del pollice mentre la mano non dominante mantiene sempre la configurazione S dell'incontro.

Dopo il momento di incontro, entrambe le mani assumono la configurazione B, una mano che si appoggia sull'altra mano nella realizzazione di una casa, un movimento che si dirige verso l'alto e nel finale, le mani assumono di nuovo la configurazione S (CL per persona) indicanti le due persone che si sono allontanate con un movimento verso il basso.

La metafora sottostante che si vuole comunicare è l'unione di due persone opposte accomunate dal sentimento, dalla voglia di costruire un futuro insieme che si interrompe con una separazione. Come afferma R. Giuranna, è importante ricordare che, due persone devono amarsi con il cuore e non con la mente: se l'amore è solamente qualcosa di cerebrale non funziona, perché la mente sopprime quello che il cuore vuole, viene a mancare il vero sentimento e il tutto crolla.

Per la realizzazione dello haiku, Giuranna usa tecniche di simmetria e asimmetria: innanzitutto crea una simmetria temporale nello haiku impiegando la stessa configurazione delle mani, lo stesso luogo e lo stesso orientamento e movimento delle mani per i segni iniziali e finali rendendo l'haiku lineare. Tra i segni iniziali e finali, ci sono i segni realizzati con la configurazione B nello spazio segnico e secondo Kaneko (2008), questa disposizione determina un "*sandwich effect*" che costituisce un buon effetto di simmetria temporale.

Al di là di questi espedienti simmetrici, nel componimento si possono osservare espedienti asimmetrici: i segni iniziali e finali, sebbene siano gli stessi all'inizio e alla fine, hanno una diversa velocità.

Questo haiku è caratterizzato da un ritmo dinamico determinato dall'alternarsi di movimenti lenti e rapidi. Inizialmente, il movimento è piuttosto lento e progressivo proprio come avviene nella realtà quando due persone si incontrano. La conoscenza tra due persone avviene in maniera graduale. Dopo essersi conosciute e abbracciate, il

movimento incomincia a salire verso l'alto verso la costruzione di un futuro ed in seguito il movimento diventa rapido e deciso verso il basso indicante la separazione.

Un altro espediente asimmetrico impiegato da R. Giuranna è l'espressione facciale, aspetto saliente di una LS.

Nei fotogrammi che ho inserito (figura 20), si percepisce poco il cambiamento di sguardi, ma se si guarda attentamente il video, si può notare che le espressioni facciali della poetessa sorda cambiano a seconda dello svolgimento della poesia senza procedere lungo un pattern simmetrico. Nella prima scena, l'espressione del viso è neutra, pian piano inizia a cambiare e diventa felice nel momento in cui le due persone si incontrano e si abbracciano ed infine l'espressione del viso è negativa quando le due persone si separano. Inoltre, è importante osservare nel componimento il cambiamento di sguardo della poetessa, che sembra essere chiaramente coinvolta in questo incontro la quale passa da uno stadio inizialmente neutro, ad un momento di felicità e per finire ad uno stadio negativo condividendo con il pubblico il rimpianto della separazione.

Attraverso questo componimento poetico segnato, la poetessa vuole mostrarci l'essenza di un'interazione umana e l'uso della simmetria la quale crea profondità nella performance.

In questo capitolo si è studiato il modo in cui i poeti creano la poesia: se, nelle lingue orali, per la creazione di una poesia entrano in gioco principi quali la prosodia, il ritmo, la velocità dell'eloquio, l'accento e la quantità vocalica, nelle LS sono necessari i parametri fonologici (la configurazione delle mani, il movimento, l'orientamento del palmo, il luogo di esecuzione e le componenti non manuali), l'uso dello spazio, il legame tra elementi manuali e non manuali, gli espedienti simmetrici tra le due mani e le espressioni facciali.

La grande capacità delle LS di rappresentare visivamente il coinvolgimento del corpo e degli elementi articolatori consente alla poesia stessa di congiungersi all'opera musicale e alla danza.

CAPITOLO 3

ASPETTI FONOLOGICI E MORFOLOGICI IN LIS

3.1. Parametri fonologici manuali della LIS

Dal greco φωνή (*phōnē*, “voce”, “suono”) e λόγος (*lógos*, “parola”, “discorso”), la fonologia è la branca della linguistica che analizza i sistemi fonologici delle lingue.

Tutte le LV dispongono di un gran numero di *fonemi* che, studiati singolarmente, sono elementi privi di significato ma, combinandosi fra loro, possono creare un gran numero di unità dotate di significato: le *parole*. Analogamente si verifica nelle LS, le quali non sono formate da suoni, bensì da unità minime: i *cheremi*.

Scomponendo un segno linguistico nei suoi costituenti troviamo una prima sottocomponente dotata di significato denominata prima articolazione (per esempio la parola “cane” è composta dalla radice can+e”) e una sottocomponente priva di significato (i fonemi): questo processo prende il nome di *doppia articolazione*. Il primo livello di analisi sarà analizzato dalla morfologia mentre il secondo livello dalla fonologia.

In Italia le prime ricerche condotte sulla LIS sono state compiute dal gruppo di ricercatori del Consiglio Nazionale delle Ricerche (CNR) di Roma (Volterra, 1987/2004; Radutzky, 1992; Caselli et al., 1994).

In America, da un punto di vista linguistico, l’attenzione per LS ha inizio a partire dagli anni ‘60 del Novecento grazie agli studi condotti dal linguista americano W. Stokoe (1960). Studiando i segni dell’ASL, W. Stokoe ha approfondito che questi ultimi possiedono un’organizzazione molto simile alla lingua inglese: come la parola si compone di un numero finito di elementi privi di significato (*i fonemi*), allo stesso modo il segno è costituito da unità minime prive di significato (*i cheremi*) dal greco keiros che significa mano.

Secondo Stokoe, i “*cheremi*” sono unità minime in cui può essere scomposto un segno: sono elementi arbitrari e privi di valore semantico autonomo.

Questi cheremi sono riconducibili a parametri fonologici e W. Stokoe ne identifica 3:

- La *Configurazione* della mano o delle mani nell’esecuzione del segno;
- Il *Luogo* di esecuzione del segno;
- Il *Movimento* della mano o delle mani durante la produzione del segno.

Rispetto alle prime analisi condotte da W. Stokoe, Battison, Markowitz & Woodward (1975) hanno identificato un quarto parametro altrettanto importante:

- L'*Orientamento* del palmo della mano e la direzione del metacarpo.

Negli ultimi decenni è stato aggiunto un quinto parametro:

- Le *Componenti non manuali* (CNM): un insieme di componenti che trasmettono un significato al di fuori delle mani quali l'innalzamento delle sopracciglia, la direzione dello sguardo, il movimento e la direzione del capo, degli occhi, delle labbra e delle spalle.

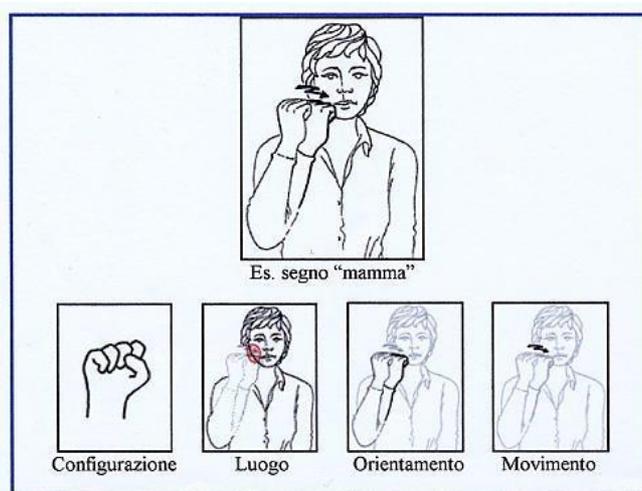


Figura 21

Nella figura 21, possiamo osservare il segno MAMMA il quale è scomposto nei vari parametri che lo compongono. La mano assume una configurazione di tipo A, il luogo in cui il segno è prodotto è la guancia; l'orientamento del palmo è rivolto verso il segnante e il movimento è da destra verso sinistra, con contatto della mano con la guancia³⁹.

Questo tipo di ricerca ha evidenziato all'interno di una LS una struttura lessicale simile ad una LV. Pertanto, così come si verifica per i fonemi, i *cheremi* possono creare coppie minime vale a dire coppie di segni che si differenziano per un solo parametro. In LIS, segni come STUDIARE e CHIESA differiscono per l'orientamento del palmo della mano.

³⁹ www.istc.cnr.it

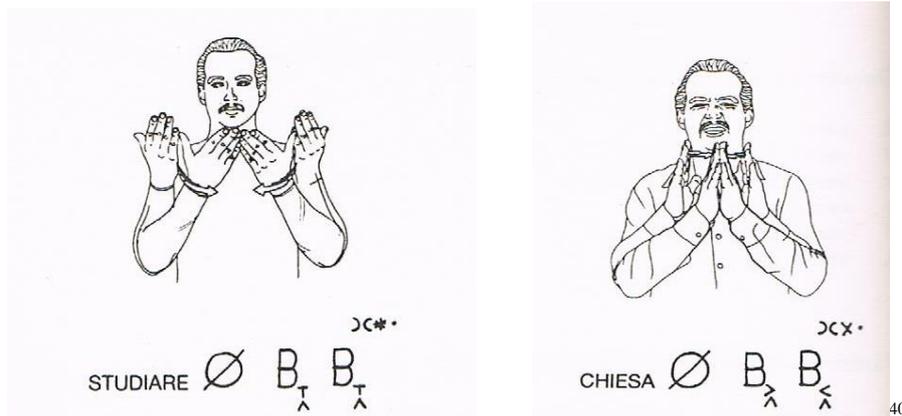


Figura 22-23 STUDIARE e CHIESA

Come per i fonemi delle LV che si distinguono per l'inventario fonologico, anche nelle LS alcuni *cheremi* usano un diverso inventario fonologico: essi possono essere utilizzati in alcune lingue, in altre possono essere assenti e questo fenomeno si verifica per il parametro della configurazione della mano o delle mani le quali sono identificate con lettere o numeri (Bertone, 2011; Volterra, 1987).

Il tipo e il numero dei parametri varia da lingua a lingua. Come osservato nel primo capitolo, talvolta può capitare che un tipo di configurazione della LS possa non manifestarsi in un'altra lingua, ma può anche accadere che un'identica configurazione possa assumere un diverso significato in un'altra. La diffusione di specifici parametri è determinata da ragioni storico-culturali: la gestualità determina la nascita di alcuni segni, definisce la semantica o il giudizio di volgarità di altri segni (Bertone, 2011).

Altre configurazioni (figura 24), come la configurazione "corna" in LIS, può assumere una connotazione negativa (DIAVOLO, CATTIVO) ma può esprimere anche un riferimento positivo (CASTELLO, GIALLO). In BSL, la configurazione Y e la configurazione "corna" sono *cheremi*, i quali danno luogo a segni con diverso significato mentre in ASL, entrambe le configurazioni sopracitate sono *varianti libere* dello stesso *cherema* ossia possono essere impiegate in alternanza libera senza modificare il significato del segno.

⁴⁰ Immagini prese da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

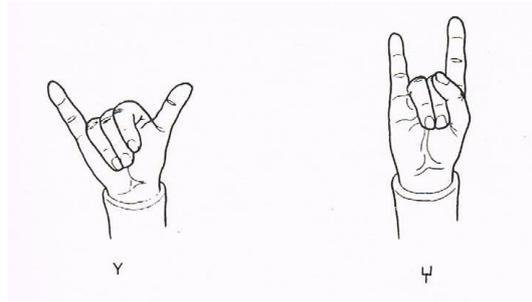


Figura 24

Nelle LV sono presenti gli *allofoni*: si tratta di realizzazioni fonemiche di uno stesso fonema che non mostrano un carattere distintivo nel senso che non mutano il significato e sono in distribuzione complementare. Ad esempio la pronuncia della affricata sorda (come zucchero) o sonora (zanzara) non costituisce un tratto distintivo. Il fonema si realizza sempre in una varietà potenzialmente infinita di allofoni. L'equivalente degli allofoni nelle LS sono gli *allocheri*: realizzazioni di uno stesso cherema, non modificano il significato e sono in distribuzione complementare. La variante di una configurazione consiste in un sottile cambiamento della forma assunta dalla mano nella produzione del segno.

3.2. Configurazione

Con il termine configurazione s'intende la posizione della mano assunta nel produrre un segno e, da un punto di vista motorio, le mani possono assumere differenti configurazioni. Sebbene in natura esistano moltissime configurazioni, non tutte sono utilizzate nell'esecuzione dei segni.

Le ricerche condotte da Corazza e Volterra (1987) hanno individuato 38 configurazioni in LIS di cui 6 presentano un'utilizzazione ristretta, delle rimanenti 32 solamente 25 possono essere considerate configurazioni distinte mentre le ultime 7 possono essere valutate varianti obbligatorie in alcuni segni. Raduzky (1992) al contrario, ne individua 56 come si osserva nella figura 25.

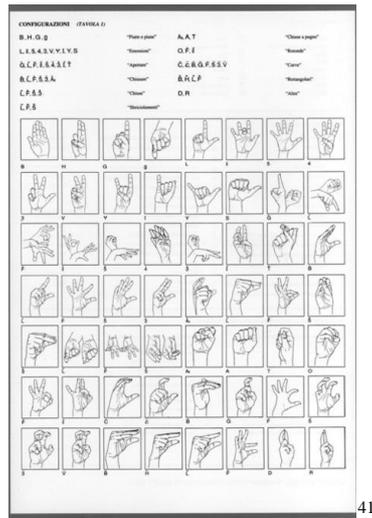


Figura 25

Nell'analisi iniziale, W. Stokoe aveva identificato 19 configurazioni per l'ASL. In BSL, sono state individuate 31 configurazioni distintive e 19 varianti allofoniche. Alcune configurazioni sono identiche alle configurazioni dell'ASL (figura 26) mentre altre, considerate semplici varianti nell'ASL, sono configurazioni in BSL.



Figura 26

Da quest'ultimo assunto possiamo comprendere che non tutte le LS usano necessariamente le stesse configurazioni, rimane il semplice fatto che le configurazioni che mostrano maggiori difficoltà nell'esecuzione e presentano scarse caratteristiche distintive, si differenzieranno da lingua a lingua; al contrario quelle più semplici da realizzare da un punto di vista motorio, saranno usate in tutte le lingue.

⁴¹ Radutzky E. (a cura di), (1992), *Dizionario bilingue elementare della Lingua Italiana dei Segni*, Roma, Edizioni Kappa.

⁴² Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

Come già accennato nel primo capitolo al paragrafo 1.2, un esempio di coppie di configurazioni semplici ma nello stesso tempo visivamente efficaci sono le “*configurazioni non marcate*” (A, B, 5, O, C, G; vedere figure da 9 a 14). Esse sono le più diffuse e sono anche le primissime configurazioni che apprendono i bambini, poiché si tratta di forme molto semplici da realizzare da un punto di vista motorio. In LIS le configurazioni A e B sono più frequenti nella configurazione della mano non dominante nei segni a due mani asimmetriche.

A seguito di un esperimento sulla percezione visiva, Lane, Boyes-Braem e Bellugi (1976) hanno osservato 11 tratti in grado di distinguere le 19 configurazioni dell'ASL. Nonostante i fonemi e i cheremi sono unità minime prive di significato, essi si differenziano per un aspetto: i fonemi si collocano su un asse sequenziale invece i cheremi sull'asse della simultaneità.

Boyes-Braem nella sua tesi di dottorato nel 1981 osservò, a differenza di Stokoe, che i parametri formazionali delle LS avessero un valore semantico oltre che distintivo. Secondo la linguista, le configurazioni sono analizzate in termini di tratti o dimensioni non di tipo esclusivamente percettivo ma collegate al significato (Boyes-Braem 1981; 1984; 1985).

Questi tratti morfofonemici rispecchiano le funzioni che possono svolgere le mani in determinate configurazioni come nell'*afferrare*, nel *toccare*, nell'*indicare* o possono individuare la superficie che assumono come *liscia*, *rotonda*, *curvata* ecc.

Tra tutte le configurazioni, prenderò in esame la configurazione A e la configurazione B. Il parametro della configurazione A e A(s) possiede le funzioni sopracitate e inoltre denota l'idea di forza o potere (POTERE, FORZA, CORAGGIO), è usata per descrivere oggetti duri e compatti (TESTA, SASSO, CALCIO).

Al contrario, la configurazione B e B(s), tra le più diffuse in quanto non marcata, compare spesso come configurazione della mano non dominante nei segni a due mani asimmetriche (CERTIFICATO, MALATO, MESE).

Boyes-Braem ha identificato diverse funzioni nell'ASL identiche alla LIS.

Innanzitutto, come avviene per la configurazione G, essa può svolgere una funzione deittica per esempio per esprimere il possessivo (MIO, TUO, SUO), per la deissi spaziale, per spiegare la posizione reciproca di due oggetti nello spazio (SOTTO, SOPRA, DIETRO, AVANTI) ed infine, come riferimento temporale (PRIMA, TANTO TEMPO

FA). Ulteriormente, questa configurazione denota oggetti piani e rettangolari (LIBRO, PIEDE), se unito al movimento descrive una superficie lineare estesa (TAVOLO, LETTO, PORTA); superficie tagliente (SALAME); non penetrabile (MURO); piatta (TETTO, LIBRO) e per concludere, per indicare i confini (STANZA, STRADA, FIUME).

Questo concetto semantico può essere connesso al concetto di metafora visiva: ad esempio, se prendessimo in esame la metafora sottostante al segno DURO (figura 27), si denoterà un oggetto solido e compatto perciò la configurazione che si userà, sarà la A diversamente dalla metafora sottostante al segno PIANURA (figura 28), che a seguito della superficie liscia e piatta, favorirà la configurazione B.

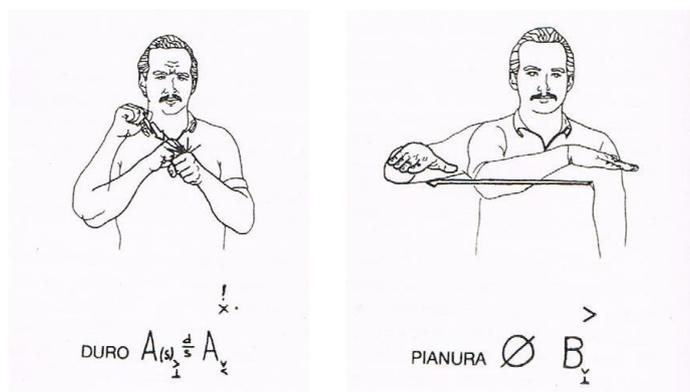


Figura 27 a sinistra, figura 28 a destra⁴³

Questo concetto di metafora visiva non è universale nelle lingue perché una lingua può privilegiare una caratteristica piuttosto che un'altra: LS differenti possono scegliere di usare una stessa metafora visiva o prediligere un'altra. Per farvi un esempio, il segno FOGLIO si segna in maniera differente in ASL e LIS. In ASL, la metafora visiva mette in evidenza la superficie uniforme e liscia dell'oggetto descritto (figura 29 a sinistra), viceversa in LIS, la metafora visiva mostra la presa dell'oggetto sottile (figura 29 a destra).

⁴³ Immagini prese da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

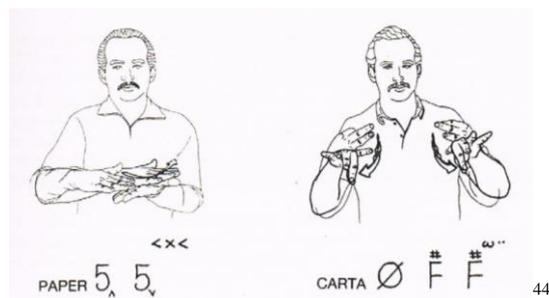


Figura 29

Come per le configurazioni, anche il luogo assume un riferimento semantico al di là del valore distintivo riferendosi ad azioni che si realizzano nel luogo (MANGIARE, VEDERE) o oggetti posizionati in quella parte del corpo (OCCHIALI, PIPA) e a concetti che nell'immagine culturale sono rappresentati come afferenti ad un'area del corpo. Per esempio, nella Lingua dei Segni Cinese (CSL) i segni per le facoltà intellettive sono rappresentati sul petto, al contrario dei sentimenti che si realizzano sulla fronte. Infine, come si osserverà nei paragrafi seguenti, le configurazioni mostrano un valore denotativo se usate come classificatori.

3.3. Luogo

Il luogo è il parametro essenziale della LIS: i segni sono realizzati in punti precisi dello spazio. Sebbene le mani possano muoversi con estrema facilità, i segni sono riprodotti in un'area circoscritta denominata *spazio segnico* con lo scopo di favorire una perfetta percezione e produzione del segno. L'area segnica si espande dalla testa alla vita e da una spalla all'altra tracciando un rettangolo immaginario davanti al segnante. Nel caso in cui si voglia richiamare una particolare zona del corpo al di fuori dello spazio segnico, si indicherà l'area interessata.

In ASL Stokoe et al. (1976) hanno identificato 12 luoghi mentre in BSL Brennan et al. (1980) ne hanno osservati 23.

In LIS Volterra (1987) ha individuato 15 luoghi (figura 30):

- a) Spazio neutro;
- b) Faccia (SBAGLIARE, NEBBIA);
- c) Parte superiore e lato del capo, tempia e fronte (INDIANO, CAPO);

⁴⁴ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

- d) Occhio (VEDERE, BINOCOLO);
- e) Naso (AVVOCATO, CATTIVO);
- f) Guancia (PAPA', INNOCENTE);
- g) Orecchio (CILIEGIA, CUFFIA);
- h) Bocca (MANGIARE, OFFESA);
- i) Mento (CHI, BELLO);
- j) Collo (COLLETTA, COSTRETTO);
- k) Spalla e tronco superiore (AVVERTIMI, RESPONSABILE);
- l) Petto (RIMORSO, FIDUCIA);
- m) Tronco inferiore e anca (FIGLIO);
- n) Braccio superiore, inferiore e gomito (POVERO);
- o) Polso (MALATO, PRIGIONIERO).

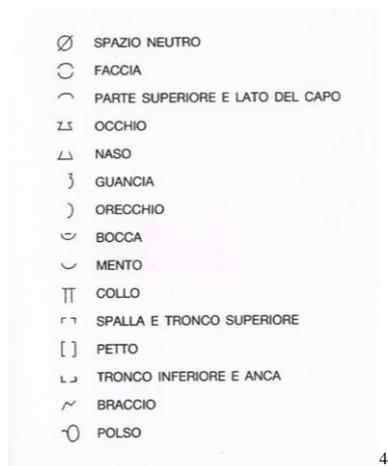


Figura 30

Le distinzioni nei vari punti dello spazio denotano una connotazione di tipo morfologico e sintattico e non fonologico. Da un punto di vista fonologico Verdirosi (1987), lo *spazio* è neutro poiché esso non possiede caratteri distintivi. Ad esempio, il segno CASA non cambia se viene realizzato in un diverso punto dello spazio ma, dal punto di vista morfologico e sintattico il cambiamento del luogo da una posizione ad un'altra può essere scandito da esigenze di accordo con altri elementi.

È importante ricordare che al luogo sono riferibili alcuni sintagmi preposizionali, basti

⁴⁵ Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

pensare alla lingua italiana e alle preposizioni *da-a* che in LIS sono tradotti con i punti dello spazio antistante il segnante che possono essere fissati o non fissati.

3.4. Movimento

Tra tutti i parametri è il movimento il più complesso da descrivere: nel movimento posso inglobare più di un movimento e per questo motivo, esso determina un maggior numero di coppie minime.

In una LS, si presterà maggiore attenzione ai movimenti degli oggetti piuttosto che alla loro posizione fissa nello spazio. Nella figura 31 è possibile guardare il sistema di trascrizione dei movimenti di E. Radutzky (1992).

MOVIMENTO (TAVOLA 3)					
0	nessuno o neutro	⊖	arco concavo in senso antiorario sul piano orizzontale	×	avvicinamento
∧	verso l'alto	⊕	arco convesso in senso orario sul piano verticale	+	divisione
v	verso il basso	⊖	arco concavo in senso antiorario sul piano verticale	+	inseccio
∩	continuo su e giù	⊕	arco convesso in senso orario sul piano verticale	⊖	inseccio e afferramento
▷	verso destra	⊖	arco concavo in senso antiorario sul piano verticale	⊖	inserimento
<	verso sinistra	⊕	arco convesso in senso orario sul piano verticale	⊕	scambio
z	continuo a destra e a sinistra	⊖	torisione dell'avambraccio e del polso	⊕	
T	verso il segnante	⊖	piegamento del polso in avanti		
A	verso l'avanti	⊕	piegamento del polso all'indietro		Agenti di movimento
I	continuo avanti e indietro	⊖	piegamento laterale del polso		· ripetuto una volta
∞	arco convesso in senso orario sul piano frontale	r	piegamento alle nocche	∞	continuo
∞	arco concavo in senso orario sul piano frontale	z	piegamento alle giunture intercarpi	∞	alternato
∞	arco convesso in senso antiorario sul piano frontale	*	chiusura della mano e/o delle dita	∞	sequenziale delle dita
∞	arco concavo in senso antiorario sul piano frontale	∞	apertura della mano e/o delle dita	f	lento
∞	arco convesso in senso orario sul piano frontale	∞	andamento ondulatorio e di tamburello	f	teso
∞	arco convesso in senso antiorario sul piano orizzontale	∞	sbirciamento	z	estensione del gomito
∞	arco concavo in senso antiorario sul piano orizzontale	×	contatto delle mani	f	tenuto
∞	arco concavo in senso orario sul piano orizzontale	*	contatto delle dita		

46

Figura 31

Nel 1960 Stokoe suppone l'esistenza di 24 movimenti di base per l'ASL. Negli anni a seguire, sono stati condotti diversi studi che hanno approfondito questo argomento (Friedman, 1977; Supalla e Newport, 1978; Anderson, 1978; Klima e Bellugi, 1979; Mandel, 1981) suddividendo i movimenti individuati da Stokoe in quattro categorie e Radutzky (1983) propone la stessa classificazione in LIS:

- *Direzione*. Delinea lo spostamento delle mani (verso il basso, verso l'alto, verso destra, verso sinistra, su e giù, verso l'avanti, verso il segnante) prendendo in considerazione i tre piani dello spazio: un piano orizzontale (parallelo alla terra), un piano frontale (parallelo alla fronte del segnante) e un piano verticale

⁴⁶ Radutzky E. (a cura di), (1992), *Dizionario bilingue elementare della Lingua Italiana dei Segni*, Roma, Edizioni Kappa.

(perpendicolare alla terra). I movimenti possono essere continui (movimenti piccoli e tesi) oppure movimenti unidirezionali (ampiezza maggiore).

- *Maniera*. Descrive il modo in cui le mani si muovono nello spazio. A tal riguardo, Friedman (1977) individua 3 Macromovimenti e 6 Micromovimenti.

Macromovimenti: si tratta di movimenti del braccio che iniziano dalle spalle e lasciano il gomito libero di muoversi nello spazio o movimenti compiuti dall'avambraccio con il gomito fermo in un punto dello spazio.

- a) *Movimento diritto* in cui “la mano traccia una linea retta da un punto ad un altro” (MATTINA, SPINGERE),
- b) *Movimento circolare* include tutti i movimenti arcuati ed ellittici (PREPARARE, MARE, VENEZIA, BICILETTA),
- c) *Movimento con braccio eavambraccio prominenti* il cui movimento determina un movimento del braccio con spostamento del gomito (ASCENSORE).

Micromovimenti: riguardano i movimenti della mano che non comportano uno spostamento del gomito e dell'avambraccio nello spazio.

- a) *Torsione dei polsi* (FATTO),
- b) *Piegamento del polso* (COMPRARE, CALCIO),
- c) *Piegamento delle nocche* (PITTURA, MORBIDO),
- d) *Piegamento delle giunture intercarpali* (SECCO, CINQUECENTO),
- e) *Apertura della mano e/o delle dita* (LUCE, BUONO, DOCCIA),
- f) *Chiusura della mano e/o delle dita* (CONOSCERE, MOLTO),
- g) *Andamento ondulatorio* (DATTILOGRAFIA, PIANOFORTE),
- h) *Sbriciolamento* (SOLDI, SPARIRE),
- i) *Movimento ripetuto con contatto* (UOMO) *senza contatto* (AFFITTO),
- j) *Movimento lento* (PIANO, LUNGO-TEMPO),
- k) *Movimento teso e frenato* (BUIO ALL'IMPROVVISO, SCURO),
- l) *Movimento delicato* (DELICATO, INNOCENTE),
- m) *Movimento esteso* (LONTANO, GRANDE).

- *Contatto*. Rappresenta il contatto della mano con il corpo che può avvenire in fasi diverse come all'inizio, durante, alla fine o per tutta l'esecuzione del segno.

Il contatto può essere singolo o ripetuto e/o spostato che riguarda due diverse parti del corpo. Esistono differenti tipi di contatto:

- Contatto iniziale* (AMARE, INNAMORARSI),
 - Contatto finale* (RESPONSABILE, CORSA),
 - Contatto ripetuto* (ETA'),
 - Contatto per tutta l'esecuzione* (GIALLO),
 - Contatto spostato* (FIDANZATO),
 - Contatto spostato e ripetuto* (BOTTONI),
 - Sfioramento* (VERDE).
- *Interazione*. Nei segni a due mani possiamo trovare una interazione tra le due mani stesse:
 - Accostamento*, avvicinamento o accostamento delle mani con e senza contatto (CORTO, INCONTRARE),
 - Divisione*, inizialmente le mani si toccano inseguito si dividono (FILO),
 - Andamento alternato*, le mani si interscambiano di luogo (BILANCIO),
 - Incroccio*, inizialmente le mani sono separate, si incrociano durante l'esecuzione del segno (CONTRARIO),
 - Intreccio o presa*, le dita della mano si intrecciano o si afferrano (COLLEGA, CHIARO),
 - Inserimento*, si verifica nel momento in cui si ha l'inserimento di una parte della mano o della mano dominante in quella non dominante (DENTRO).

Per concludere, per quanto concerne il movimento realizzato nei segni a due mani, quando entrambe le mani presentano differenti configurazioni, Battison (1975) ha specificato che alcune regole valide per l'ASL, lo sono anche per la LIS: solitamente i segni a due mani realizzano la stessa configurazione e le mani si muovono simmetricamente, in maniera simultanea ed indipendente come nel segno PIOGGIA (figura 32) ma talvolta, la mano dominante agisce sulla mano non dominante la quale rimane in posizione ferma e fa luogo al segno come in LAVORO (figura 33). In entrambi

i casi, non sarà più lo spazio neutro il luogo ma la mano non dominante.

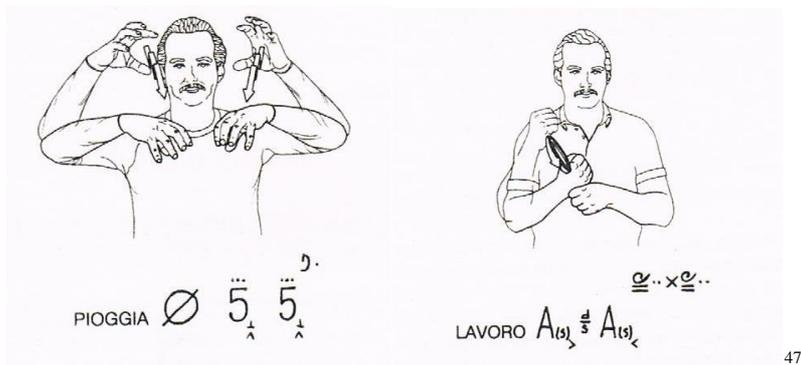


Figura 32 a sinistra e figura 33 a destra

3.5. Orientamento

Con la parola orientamento s'intende il rapporto che la singola mano o entrambe le mani hanno con il corpo nell'esecuzione del segno. Come è stato approfondito nei paragrafi precedenti, la mano può assumere una data configurazione e un dato luogo. La posizione della mano è fondamentale: ad esempio, nel segno VEDERE (figura 34) la mano assume la configurazione V, la posizione del palmo è rivolta verso il segnante e le dita sono volte verso l'alto.

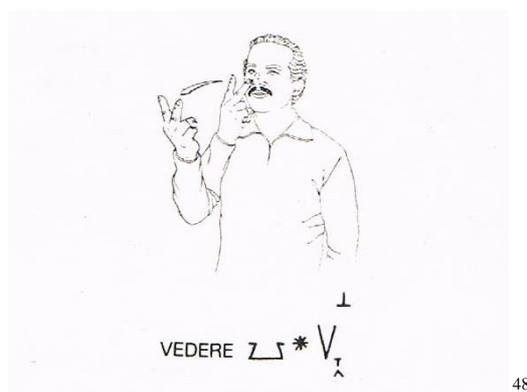


Figura 34

⁴⁷ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

⁴⁸ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

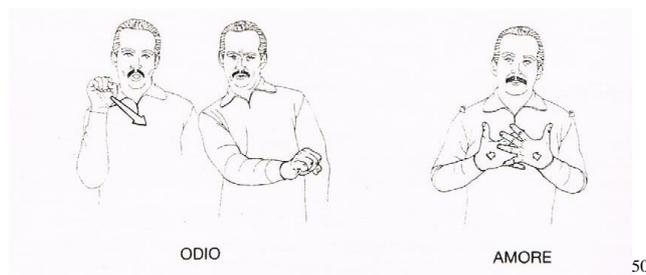


Figura 36

Nel segno ODIO gli occhi sono socchiusi, le sopracciglia corrugate e il corpo si sposta leggermente indietro con una espressione seria del viso; al contrario nel segno AMORE sia la testa che il corpo si proiettano in avanti con una espressione distesa del viso.

Un altro esempio sono i segni GRASSO e MAGRO: nel primo caso, le braccia si allargano mentre le guance e il torace si gonfiano per mostrare la larghezza; nel secondo invece le guance si restringono verso l'interno e il collo si distende verso l'alto (figura 37).

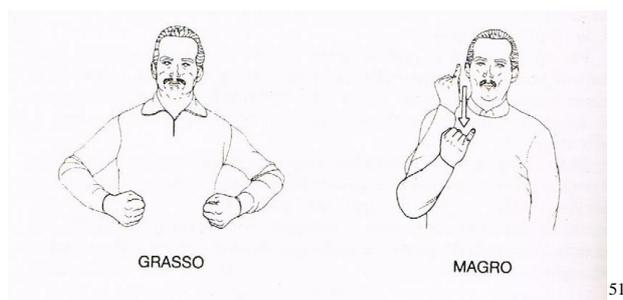


Figura 37

Negli ultimi anni, le ricerche sulle C.N.M. sono aumentate notevolmente (Liddell, 1980; Vogt-Svendsen, 1983; Lawson, 1983; Baker e Padden, 1978; Baker-Shenk, 1985), esse trasmettono funzioni linguistiche e affettive. Da un punto di vista fonologico, le C.N.M. svolgono una funzione distintiva come nel segno SVEGLIARSI e MERAVIGLIARSI che si differenziano solamente per l'espressione facciale (figura 38).

⁵⁰ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

⁵¹ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

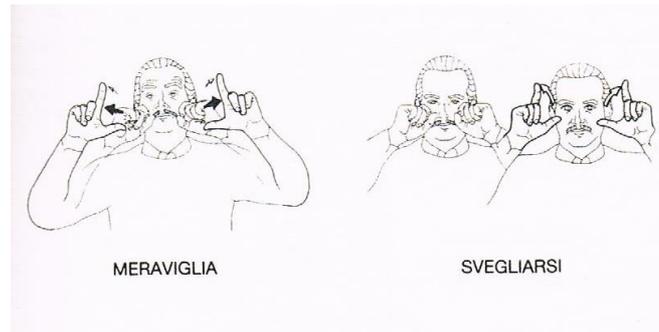


Figura 38

Da un punto di vista morfologico, le C.N.M. possono svolgere differenti funzioni: innanzitutto intervengono nella creazione del grado dell'aggettivo come GRANDE vs GRANDISSIMO e PICCOLO vs PICCOLISSIMO (figura 39).

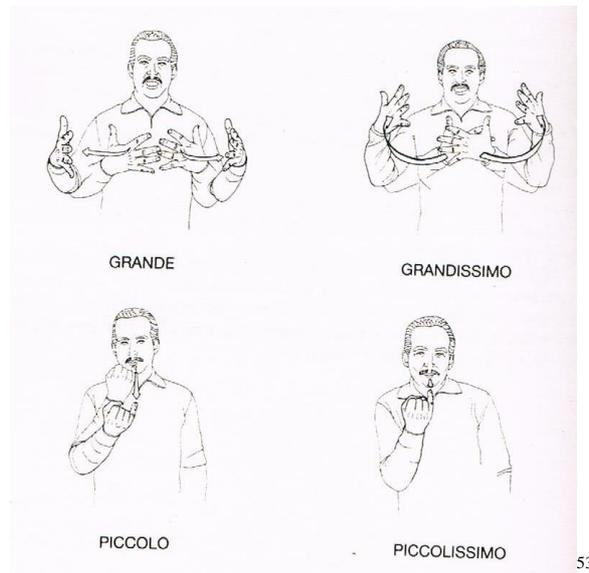


Figura 39

Inoltre, partecipano alla modificazione aspettuale del verbo (Pizzuto e Corazza, 1996). Tanto gli aspetti manuali quanto i non manuali si modificano come nei segni INCONTRARE e INCONTRARE-IMPROVVISAMENTE (figura 40).

⁵² Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

⁵³ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

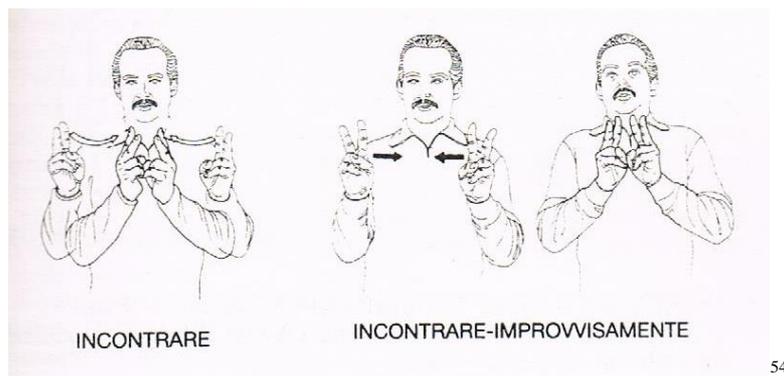


Figura 40

La modulazione aspettuale è data da modifiche di alcuni aspetti del movimento del verbo rappresentato, che appare più teso e veloce rispetto al movimento proprio della forma citazionale, accompagnato da una espressione di “improvvisa” meraviglia. Le sopracciglia si incarnano verso l’alto, gli occhi sono spalancati e la bocca è aperta (Volterra, 1987).

Ancora, le C.N.M. partecipano all’accordo verbale con i suoi argomenti con i verbi non flessivi (sul corpo), verbi flessivi (1 argomento), verbi flessivi (2 argomenti). Inoltre, partecipano alla modificazione avverbiale, realizzata per mezzo della modificazione del segno manuale: i tratti del movimento (l’accelerazione o il rallentamento), la variazione della tensione muscolare. Per esempio: LAVORARE vs LAVORARE-CON-FATICA.

Infine, passiamo a studiare le C.N.M. da un punto di vista sintattico. Sia l’espressione facciale che il movimento delle spalle sono essenziali nella trasmissione comunicativa. Esse comunicano il significato e la funzione di alcuni tipi di frasi (interrogative Wh-, interrogative polari, negative, imperative, ipotetiche).

In italiano, una frase “Vai al cinema” a seconda dell’intonazione con cui è pronunciata, può avere differenti significati (Volterra, 1987).

Per esempio:

- 1) Vai al cinema. (*intonazione affermativa*);
- 2) Vai al cinema? (*intonazione interrogativa*);
- 3) Vai al cinema! (*intonazione esclamativa*).

⁵⁴ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

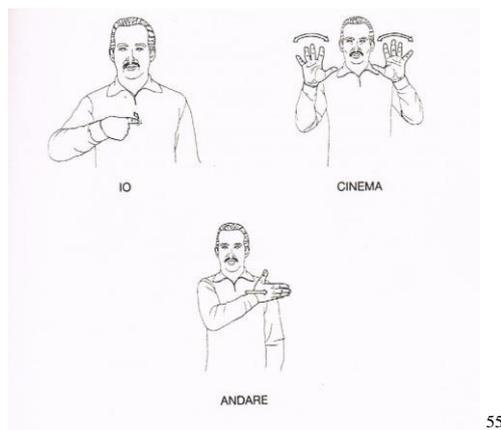
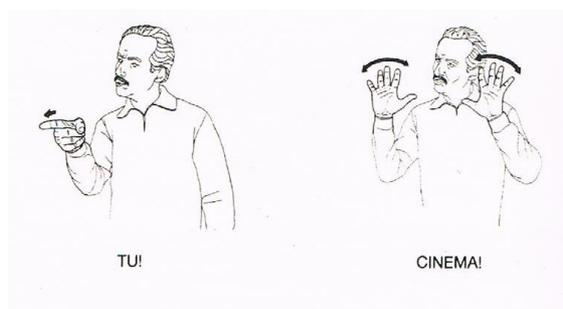


Figura 41 - *Frase dichiarativa*



Figura 42 - *Frase interrogativa*



⁵⁵ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

⁵⁶ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.



Figura 43 - *Frase esclamativa*

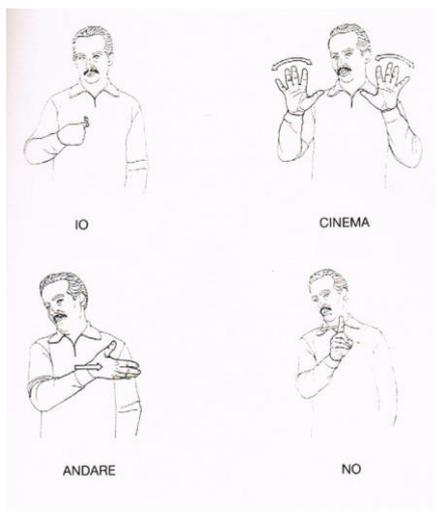
Nella figura 41, è evidente che si tratti di una frase dichiarativa: possiamo osservare l'espressione del viso neutra e le spalle e il tronco non assumono posizioni; la figura 42 rappresenta una richiesta con l'inarcamento delle sopracciglia, la fronte corrugata, le spalle e la testa sono inclinate in avanti e nella figura 43, si nota un comando: le sopracciglia sono corrugate e gli occhi sbarrati.

Nella LS i movimenti facciali del capo e delle spalle svolgono il ruolo di trasmissione dell'informazione che in una LV avviene tramite l'intonazione.

In LIS le frasi interrogative polari (SI/NO) si differenziano dalle frasi affermative nel sollevamento delle sopracciglia e la domanda verte sull'intera frase (figura 42). Al contrario, nelle frasi interrogative Wh- la domanda verte sul singolo costituente interrogato e si caratterizzano dal corrugamento delle sopracciglia, da un leggero scuotimento del capo, da occhi semichiusi e dalla presenza del segno manuale Wh- che risiede nella periferia destra della frase.

Per quanto concerne la negazione in LIS, in una frase del tipo "Io non vado al cinema", la negazione è marcata da C.N.M. specifiche quali scuotimento della testa e corrugamento delle sopracciglia (figura 44).

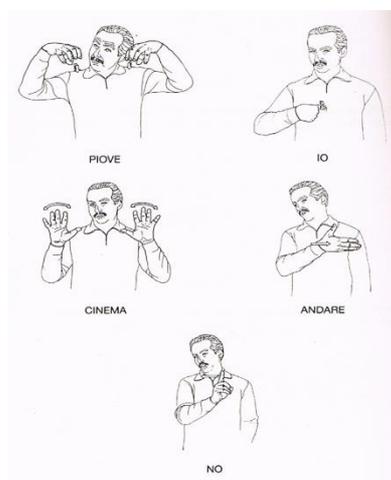
⁵⁷ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.



58

Figura 44 - *Frase negativa*

Per quanto riguarda una frase ipotetica, “Se piove, io non vado al cinema”, essa è marcata da C.N.M. quali sollevamento delle sopracciglia, pausa prosodica e battito cigliare tra frase antecedente e frase conseguente, abbassamento del mento in avanti dopo la frase antecedente e spostamento del busto in avanti (figura 45).



59

Figura 45 - *Frase ipotetica*

⁵⁸ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

⁵⁹ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

3.7. Aspetti morfosintattici dei parametri fonologici

Dal greco *morphé* “forma” e *lògos* “discorso”, la morfologia è la branca della linguistica che analizza e descrive la struttura grammaticale delle parole a seconda delle funzioni che svolgono e dei significati che rivestono. Le parole sono raggruppate in due categorie: *variabili e non variabili*.

Le *parti variabili* sono quelle che modificano la forma a seconda del genere, del numero; esse racchiudono il verbo, il sostantivo, l’articolo, l’aggettivo e il pronome.

Le parti *non variabili* sono quelle che non variano la forma e all’interno di questa categoria rientrano l’avverbio, le preposizioni, le congiunzioni e l’interiezione.

Per la LIS è difficile individuare queste parti del discorso poiché molte funzioni non sono trasmesse da specifici segni bensì da tratti sovrasegmentali. Con *tratti sovrasegmentali* indichiamo una serie di elementi quali l’intonazione, la pausa, il ritmo, l’eloquio che trasmettono le funzioni comunicative del parlante. In precedenza, abbiamo osservato le C.N.M. da un punto di vista fonologico le quali partecipano alla creazione di coppie minime; attualmente le C.N.M. saranno oggetto di studio come tratti sovrasegmentali in funzione allo studio sulla morfologia.

Le C.N.M. svolgono lo stesso ruolo dell’intonazione nella LV: marcano costituenti ed evidenziano la funzione di un segno all’interno della frase.

Per capire a quale categoria appartiene un segno, è necessario osservare differenti aspetti quali la sua collocazione nel contesto, i tratti sovrasegmentali e la concordanza con gli altri elementi.

I principali domini della morfologia sono due: la morfologia lessicale e la morfologia flessiva (Matthews, 1974). Con *morfologia lessicale* si indicano i processi morfologici che interessano le distinzioni e le relazioni fra classi di elementi linguistici (nomi e verbi) mentre con *morfologia flessiva* si descrivono i processi morfologici che riguardano la specificazione e la modulazione dei significati degli elementi linguistici (la flessione verbale per la persona, il numero, ecc.).

I parametri fonologici, le C.N.M. e il parametro dello spazio sono tutti elementi essenziali che costituiscono i tratti morfologici e sintattici della LIS.

Nella LIS, così come nelle altre LS, le variazioni morfologiche riguardano lo spazio.

Nei paragrafi precedenti, a livello fonologico abbiamo introdotto la nozione di spazio,

denominato *spazio neutro*. In morfologia e in sintassi, esso è il luogo dove avvengono le modifiche morfologiche e grammaticali. I punti specifici dello spazio equivalgono a morfemi che permettono di realizzare l'accordo tra il predicato e argomenti. Pertanto, in accordo agli studi di Bertone (2007,2009), lo spazio antistante al corpo del segnante precedentemente definito come *spazio neutro*, a livello morfologico e sintattico, si suddivide in *spazio definito* (ad un punto dello spazio già enunciato) e *spazio non definito* (allo spazio neutro).

I segni articolati nello spazio neutro possono essere ripetuti, possono cambiare il verso, la direzione e il luogo secondo le regole dell'accordo; diversamente dai segni realizzati sul corpo del segnante i quali sono limitati e dunque, non possono essere flessi.

I punti dello spazio sono definiti *loci grammaticali*⁶⁰. Il fatto che i punti dello spazio assumono una funzione grammaticale è verificato dal fatto che il parametro del luogo delinea i ruoli tematici del verbo e i referenti del verbo sono collocati in punti specifici.

In LIS, la flessione nominale e verbale è determinata da variazioni di tratti del movimento, luogo ed orientamento e per questa ragione questi tratti possono essere precisati come morfologici (Bertone, 2011).

Da un punto di vista funzionale e concettuale, i processi flessivi rilevati nelle LS corrispondono a processi morfologici osservati nelle LV. Tutti gli strumenti di cui si avvalgono le LS si diversificano da quelli osservati nelle LV: le flessioni delle lingue dei segni sono simultaneamente “sovra-imposte” o “incorporate” negli elementi lessicali come tratti di uno o più dei loro elementi fonologici costitutivi.

Come osserva Bertone (2011), le flessioni si compiono per mezzo delle seguenti alterazioni come *il luogo* (la prossimità del segnante denota la prossimità dell'evento: verso l'avanti per il futuro e verso le spalle per il passato); *la configurazione, l'orientamento e direzione* (il verso di un verbo sancisce relazioni reciproche mentre la direzione nei verbi di movimento marca l'agente e paziente o agente e beneficiario. Nelle espressioni temporali il palmo verso avanti segnala un evento futuro mentre verso il segnante segnala un evento passato); *il numero* (la ripetizione può assumere diversi

⁶⁰ Con il vocabolo “loci grammaticale” si indica un preciso punto del luogo che assume un valore grammaticale. Questa affermazione è fornita dagli studi realizzati su segnanti con lesioni cerebrali che hanno evidenziato una distinzione tra capacità visivo-spaziale e uso linguistico dello spazio (Hickok, Bellugi, Klima, Emmorey, 1998; Emmorey, Damasio, McCullough, Grabowski, Ponto, Hichwa, Bellugi 2001).

significati: se viene accompagnata ad una variazione dei punti di articolazione ci sarà un senso di pluralità mentre se la ripetizione mantiene inalterati i tratti, indica la ripetitività o abitualità dell'evento); *la durata e ampiezza del segno* (trasmette modalità e aspetto evidenziando un evento ripetuto, abituale o improvviso); *la postura e le componenti non manuali* (ci sono alterazioni legate ad aspetti morfosintattici come body markers e quelle legate ad espressioni del dialogo come l'intonazione e l'espressività).

3.8. Classificatori

Che si tratti di una LV o di una LS, il classificatore (d'ora in poi CL) è un elemento manuale con valore morfemico usato per specificare un sistema di categorizzazione dei nomi. L'esistenza di tali elementi è fatta risalire a Nancy Frishberg (1975) in uno studio compiuto sull'ASL la quale evidenziò che il fenomeno dell'iconicità non riguarda solamente il lessico ma anche la morfologia manuale laddove gli articolatori manuali sembrano mostrare tratti semantici degli argomenti nominali (Mazzoni, 2008) ed in seguito approfondito da Kegl & Wilbur (1976), Kegl (1977), Supalla (1978, 1982, 1986), Liddell & Johnson (1987) e Padden (1990).

Come si approfondisce in Bertone (2011), in LIS il classificatore può assumere due significati: da un lato, il CL fa riferimento a configurazioni manuali che sono impiegate per definire un gruppo di referenti che appartengono alla stessa classe accumulata da alcuni tratti (la forma, il tipo, la dimensione) e dall'altro il CL è identificato come elemento predicativo.

Da lingua a lingua i classificatori possono cambiare per caratteristiche semantiche e per il grado di grammaticalizzazione: a seconda del ruolo che rivestono ed interagendo con più elementi linguistici, essi possono essere suddivisi in varie categorie.

Diversi sono i contesti d'uso: si usano nelle descrizioni, servono a stabilire le relazioni spaziali tra gli elementi all'interno di una frase. Quando si sostituiscono al nome, precisano la posizione nello spazio e la relazione di prossimità che intrattengono con altri elementi. Inoltre, i CL sono usati nella flessione nominale e verbale.

In base alle ricerche condotte da Aikhenvald (2000), in LIS sono osservabili differenti classificatori: i *classificatori nominali* (o di genere) che possono cambiare da due, come il maschile e il femminile in italiano, a una decina in tutte le lingue; i *classificatori*

numerali che sono composti da morfemi associati al numero o ad un quantificatore; i *classificatori verbali* che categorizzano il nome o l'oggetto diretto; i *classificatori locativi* e i *classificatori deittici*.

3.8.1. Classificatori nominali

Dal momento che il CL adopera con il nome, il CL può essere impiegato nelle descrizioni che riguardano la forma di un nome ed è selezionato semanticamente.

Aikhenvald (2000) spiega che le lingue utilizzano i CL come morfemi per la nominalizzazione. Inoltre, sono impiegati per la creazione di neologismi o iponimi (Bertone, 2008). Per mostrarvi un esempio, basti osservare la figura 46, per rappresentare specie di foglie non definite si può impiegare il CL: la foglia di platano avrà come segno FOGLIA CL5 la cui configurazione rimanda alla larghezza dell'oggetto; la foglia di pino mostrerà come segno FOGLIA CL G per denotare l'aspetto appuntito ed infine la foglia di ulivo avrà come segno FOGLIA CL L piegato per designare la dimensione piccola e allungata.



61

Figura 46

Del resto in LIS molti segni derivano dai classificatori: per esempio, il segno per PIATTO è lo stesso del CL di perimetro del piatto oppure TAVOLO è identico al CL di superficie ed infine FOGLIO che presenta la stessa configurazione manuale del CL di presa (figura 47).

⁶¹ Immagine presa da Bertone C. (2011), *Fondamenti di Grammatica della Lingua dei Segni Italiana*, Collana Lingua traduzione e didattica, Franco Angeli.



62

Figura 47

È importante ricordare che i CL presentano una forte entità iconica: il valore semantico riprende le caratteristiche del referente, basti pensare al segno PIATTO (Bertone, 2011).

3.8.2. Classificatori numerali

Il CL numerale è usato nella flessione di nomi non flessivi e nomi flessivi e può concordare fino ad un massimo di quattro.

Prendiamo questo esempio in esame:

- 1) PERSONE m.d. e m.n.d. CL 4

Persone in fila.

In questa frase, si è scelto il CL 4, associato al tratto del movimento che rinvia iconicamente alla nozione di pluralità di entità lunghe. La posizione della mano che articola il CL fornisce delle informazioni aggiuntive specificando se le persone sono in fila, in semicerchio, stese ecc. e stabilendo una relazione locativa.

Se il CL non rinvia al tratto del movimento, la mano è mantenuta in un punto dello spazio indicando il numerale come nell'esempio seguente:

- 2) PERSONE QUATTRO CL 4

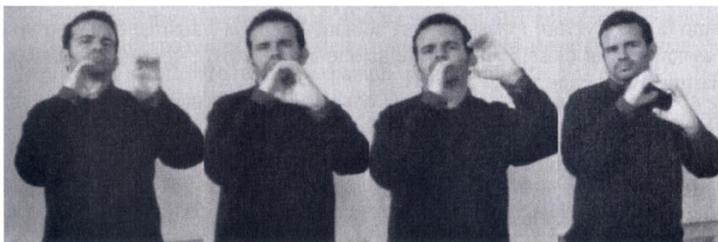
Quattro persone in fila.

3.8.3. Classificatori verbali

Questo tipo di CL è associato al verbo: la radice lessicale incorpora il morfema verbale

⁶² Immagine presa da Bertone C. (2011), *Fondamenti di Grammatica della Lingua dei Segni Italiana*, Collana Lingua traduzione e didattica, Franco Angeli.

costituito dai tratti di movimento, per esempio il segno TRAM (figura 48). Inoltre, questo tipo di CL può fornire dei dettagli descrittivi i quali si uniscono ai tratti di configurazione movimento e modalità.



63

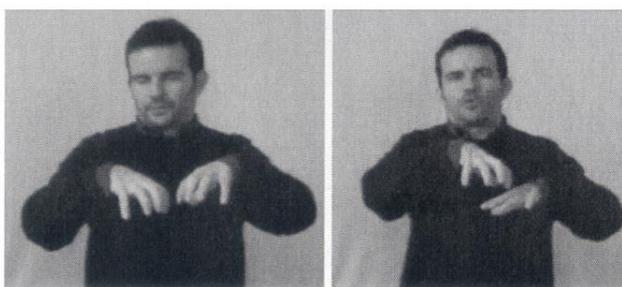
Figura 48

Come spiegato da Aikhenvald (2000), il tipo di argomento inglobato al CL verbale è il l'argomento esterno del verbo intransitivo oppure l'argomento interno del verbo transitivo e inaccusativo.

3.8.4. Classificatori deittici e locativi

I CL deittici o locativi che incorporano i tratti di luogo possono definire le relazioni spaziali tra gli elementi all'interno di una frase. Essendo proforme, essi si sostituiscono al nome e indicano la posizione nello spazio.

Nella frase di seguito, si può osservare il modo in cui i due alimenti sono presentati attribuendo a ciascuno di essi un CL: gli elementi possono stare uno sull'altro o uno accanto all'altro (figura 49).



64

Figura 49

⁶³ Immagine presa da Bertone C. (2011), *Fondamenti di Grammatica della Lingua dei Segni Italiana*, Collana Lingua traduzione e didattica, Franco Angeli.

⁶⁴ Immagine presa da Bertone C. (2011), *Fondamenti di Grammatica della Lingua dei Segni Italiana*, Collana Lingua traduzione e didattica, Franco Angeli.

3) POLLO PATATE INSIEME m.d e m.n.d CL 5 curvo

Pollo con patate.

3.9. Modello Corazza (1990)

In tutte le LS la scelta del CL dipende da regole per la maggior parte di tipo iconico e su base semantica. In accordo con Schembri (2001), le LS non differiscono in maniera rilevante tra loro nell'uso dei CL: sebbene la scelta delle configurazioni classificatorie sia associata alla lingua, le funzioni dei morfemi classificatori sono simili (Mazzoni, 2008).

Dal momento in cui i CL possono impiegare diverse funzioni, un modello può risultare più idoneo e adeguato rispetto ad un altro a seconda che si focalizzi sulla componente fonologica, morfologica o sintattica. (Bertone, 2011).

Nella mia analisi oggetto di studio sono il modello Corazza (1990) e il modello Mazzoni (2008).

Il principale studio condotto sui CL è stato realizzato da Corazza (1990) dopo essersi ispirata allo studio di Liddell e Johnson (1987) sull'ASL.

Secondo Corazza (1990) tre tipi di *radici di predicato* sono possibili:

- 1) **Radici di processo.** Il movimento della mano coincide con il movimento del referente. Per esempio l'indice e il medio della mano (configurazione V) che fanno riferimento alle gambe di una persona e la mano con configurazione B che fa riferimento al movimento di un'auto nell'atto di parcheggiare raffigurano la dinamica di una caduta.
- 2) **Radici stativo-descrittiva.** Il segno rappresenta uno stato del referente al posto di un'azione. Ad esempio se si volesse descrivere un particolare cappello con le falde larghe, le mani acquisiranno la forma della falda (la configurazione B) e i tratti di luogo e movimento saranno funzionali alla descrizione.
- 3) **Radici di contatto.** Un singolo movimento verso il basso seguito da una tenuta che fa riferimento alla collocazione spaziale del referente.

Le radici predicative si uniscono alle configurazioni manuali la cui scelta avviene su base iconica. Corazza (1990) ha suddiviso i classificatori in cinque categorie semantiche:

- 1) **Classificatori di afferramento.** In base al referente selezionato, tenere in mano un bicchiere per esempio fa assumere alla mano una determinata posizione diversa dal mantenere una lettera o una spazzola. Questi CL implicano inoltre delle

limitazioni: possono essere impiegati solamente con le radici di processo e possono avere come luogo di articolazione un punto del corpo del segnante dato che svolgono una funzione verbale.



Figura 50

- 2) **Classificatori di superficie.** Un foglio ad esempio presenterà una configurazione adatta a rappresentare la superficie estesa, piana ed uniforme (configurazione B); un nastro presenterà una superficie più ristretta (configurazione H) ed infine una cupola avrà una configurazione curva (configurazione 5 curva e C). Questi CL si combinano con radice di contatto o di processo, possono essere eseguiti sul corpo (figura 51).

⁶⁵ Immagine presa da Corazza S. (1990), *The Morphology of Classifier Handshapes in Italian Sign Language (LIS)* in Ceil Lucas ed., *Sign Language Research: Theoretical Issues* (Washington DC, Gallaudet University Press).



Figura 51

3) **Classificatori descrittivi**. La rappresentazione di una linea nello spazio per esempio esigerà la punta dell'indice della mano (configurazione G) diversamente dalla rappresentazione di una fascia che ammetterà l'intera mano (configurazione B). Questi CL, essendo richiesti per una funzione descrittiva, saranno usati con la radice stativo-descrittiva; inoltre possono avere come luogo di articolazione il corpo del segnante ma non permettono ad altre configurazioni di essere collocate su di loro (figura 52).



Figura 52

⁶⁶ Immagine presa da Corazza S. (1990), *The Morphology of Classifier Handshapes in Italian Sign Language (LIS)* in Ceil Lucas ed., *Sign Language Research: Theoretical Issues* (Washington DC, Gallaudet University Press).

⁶⁷ Immagine presa da Corazza S. (1990), *The Morphology of Classifier Handshapes in Italian Sign Language (LIS)* in Ceil Lucas ed., *Sign Language Research: Theoretical Issues* (Washington DC, Gallaudet University Press).

- 4) **Classificatore di perimetro**. Ad esempio, un perimetro circolare è creato impiegando entrambe le mani con configurazione C: la forma della mano richiamerà l'entità circolare o cilindrica; l'angolo retto è realizzato con la configurazione L: la forma della mano rinvierà a entità come il perimetro di una cornice o di un quadro (figura 53).



Figura 53

I CL di perimetro si usano con la radice di contatto per delineare la relazione spaziale tra gli oggetti o con la radice di processo; in aggiunta essi possono essere articolati sul corpo del segnante non consentendo all'altra mano di essere articolata su di essa. Se ciò si verificasse, saranno considerate configurazioni di superficie.

- 5) **Classificatore di volume/quantità**. La sigaretta che si restringe (L - L[#]), la pila di fogli che si riduce (B - 5[#]) o il liquido che diminuisce in un bicchiere (L - L[#]) sono tre esempi di CL di volume/quantità (figura 54). Questo tipo di CL è usato con la radice di processo e può essere realizzato sul corpo non consentendo all'altra mano di essere articolata su di essa.

⁶⁸ Immagine presa da Corazza S. (1990), *The Morphology of Classifier Handshapes in Italian Sign Language (LIS)* in Ceil Lucas ed., *Sign Language Research: Theoretical Issues* (Washington DC, Gallaudet University Press).

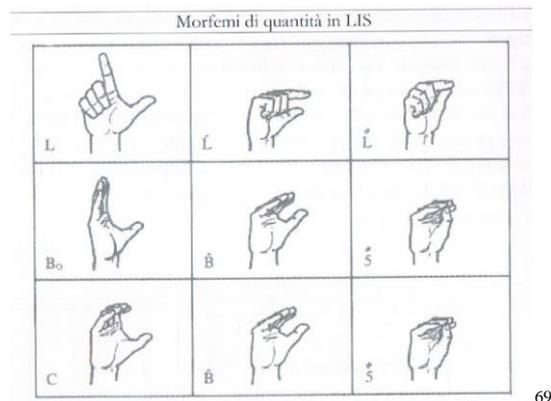


Figura 54

3.10. Modello Mazzoni (2008)

Un secondo studio condotto sui CL è stato realizzato da Mazzoni (2008), ispirato agli studi sull'ASL di Benedicto e Brentari (2004) e sulla Lingua dei Segni Danese (DSL) di Enberg Pedersen (1993). La novità introdotta da Mazzoni (2008) è l'introduzione di due classi semantiche: *entità intera* e *entità di arto o di parte del corpo*. Tuttavia, è importante ricordare che la linguista ripropone i *classificatori di afferramento, di superficie, di perimetro e di estensione*; in aggiunta sostituisce i classificatori di volume/quantità con il *classificatore di profondità e ampiezza*.

Le classi semantiche introdotte da Mazzoni sono le seguenti:

- 1) **Classificatore di entità intera** (WECL). In questa classe, essi comprendono le configurazioni manuali che fanno riferimento al referente nella sua interezza. Possono essere distinte in:
 - *Classificatori semantici* (SCL) la cui configurazione indica un gruppo di elementi. Per esempio i veicoli a quattro ruote sono rappresentati dalla configurazione B viceversa i veicoli a due ruote dalla configurazione 3.
 - *Classificatori di strumento* (DICL) la cui configurazione denota l'intero strumento. Ad esempio la configurazione H indicherà un cacciavite mentre la configurazione G uno spazzolino da denti.
 - *Classificatori descrittivi* (DCL) la cui configurazione precisa la forma

⁶⁹ Immagine presa da Corazza S. (1990), *The Morphology of Classifier Handshapes in Italian Sign Language (LIS)* in Ceil Lucas ed., *Sign Language Research: Theoretical Issues* (Washington DC, Gallaudet University Press).

dell'oggetto. La configurazione O per esempio designerà la classe degli oggetti tubolari come cannocchiale, tubetto, lattina ecc. (figura 55).



Figura 55

- 2) **Classificatore di afferramento** (HCL). In questa categoria, essi includono le configurazioni manuali riferibili alla presa dell'oggetto considerato. Per esempio si impiegherà la configurazione A(s) per oggetti pesanti al contrario la configurazione T per afferrare un ombrello.
- 3) **Classificatori di estensione-superficie** (ESCL). In questa tipologia, i CL descrivono semplicemente le caratteristiche del referente come l'estensione (CL 5 sfera), la superficie (CL B superficie del mare, deserto), il perimetro (CL G perimetro di un oggetto), l'ampiezza (figura 56).

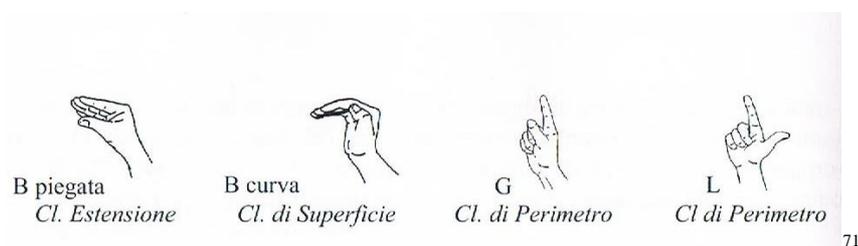


Figura 56

- 4) **Classificatori di arto o di parte del corpo** (LBPCL). In questa classe, essi selezionano una parte del corpo. Mazzoni ha individuato 8 CL: testa (CL A(s)); occhi (CL F tonda); gambe (CL G/V); piedi (CL B), lingua (CL B), coda (CL G), zampe (CL 3) e cresta (CL 4), (figura 57).

⁷⁰ Immagine presa da Mazzoni L. (2008), *Classificatori e impersonamento nella Lingua dei Segni Italiana*, Pisa, Ed. Plus.

⁷¹ Immagine presa da Mazzoni L. (2008), *Classificatori e impersonamento nella Lingua dei Segni Italiana*, Pisa, Ed. Plus.

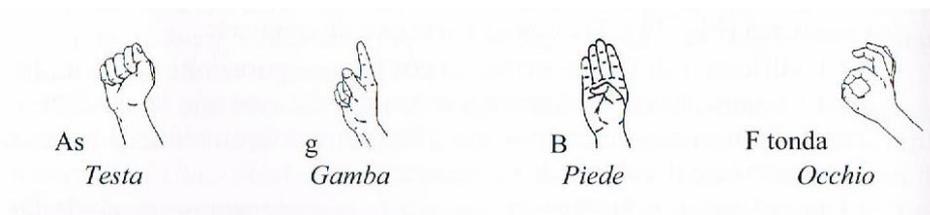


Figura 57

Mazzoni (2008) individua 15 configurazioni classificatorie le quali devono combinare con *le radici di movimento*:

- 1) **Radice di azione o di movimento.** Morfemi in cui movimento della mano rappresenta il movimento dell'entità da una posizione ad un'altra (per esempio camminare CL gambe).
- 2) **Radice di imitazione o di maniera.** Morfemi in cui movimento della mano descrive il tipo di movimento dell'entità (ad esempio andare a zig-zag CL gambe).
- 3) **Radice di posizione di contatto.** Morfemi in cui il movimento della mano ha lo scopo di posizionare un referente nello spazio (per esempio CL veicolo-parcheggiato).
- 4) **Radice di estensione o stativo descrittiva.** Morfemi in cui il movimento della mano delinea la disposizione tra gli elementi all'interno di una stessa categoria (CL persone-in-fila).

Pertanto, è importante ricordare che i nomi selezionano i CL sulla base della loro forma (il perimetro, la dimensione, la superficie, l'entità intera) e nel corso degli anni, si è assistito ad un'evoluzione dei CL in forme più arbitrarie e meno iconiche: per i veicoli a quattro ruote e a tre ruote vi sono alcune persone che usano il CL B ed altri il CL 3.

3.11. Classe nominale e classe verbale a confronto

Esistono in natura molte lingue in cui nomi e verbi appaiono connessi tra loro da un punto di vista morfologico e semantico. Le ricerche condotte sulla LIS, per quanto concerne la morfologia lessicale, hanno individuato somiglianze e differenze fra classi di verbi e nomi.

⁷² Immagine presa da Mazzoni L. (2008), *Classificatori e impersonamento nella Lingua dei Segni Italiana*, Pisa, Ed. Plus.

Pizzuto (1987), analizzando i tratti fonologici distintivi dei segni, ha eseguito una prima distinzione tra la classe dei nomi e dei verbi non marcata fonologicamente. In questo gruppo rientrano nomi e verbi con forma fonologica uguale (VEDERE e VISTA) e nomi e verbi con forma fonologica diversa (BERE e BICCCHIERE). Si comprenderà il significato del segno in base al contesto; ed una seconda distinzione tra classe dei nomi e dei verbi marcata fonologicamente: il nome e il verbo si differenziano per il parametro fonologico del movimento. Il nome presenta un movimento breve, ripetuto, contenuto che può essere accompagnato dal labiale, a differenza del verbo caratterizzato da un movimento non ripetuto e ampio come FORBICI e TAGLIARE CON LE FORICI (Pizzuto e Corazza, 1996).

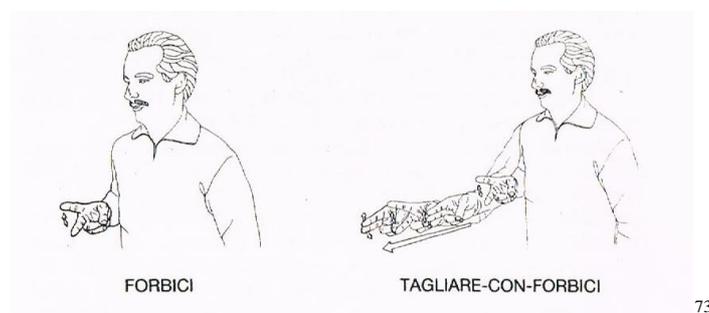


Figura 58

Ulteriori esempi possono essere SALAME/AFFETTARE, PENNELLO/IMBIANCARE (figura 59) sono segni entrambi realizzati con la configurazione B, articolati nello spazio neutro, con il movimento e l'orientamento del palmo della mano che rimanda all'azione corrispondente (Bertone, 2011).



Figura 59 a sinistra segno SALAME/AFFETTARE mentre a destra segno PENNELLO/IMBIANCARE.

⁷³ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

⁷⁴ Immagine presa da Bertone C. (2011), *Fondamenti di Grammatica della Lingua dei Segni Italiana*, Collana Lingua traduzione e didattica, Franco Angeli.

Per quanto concerne il sintagma verbale, vi sono pochi verbi usati con il complemento lessicale poiché essi tendono ad incorporare l'oggetto diretto; il nome può essere incorporato nel verbo spostando il luogo di articolazione e il movimento (ROVESCIARE IL CONTENUTO DEL BICCHIERE SULLA PROPRIA TESTA). Altre espressioni come *Lavarsi i denti o lavarsi le mani* assumono la configurazione, l'orientamento, il luogo e il movimento relativi all'oggetto lavato. Pertanto, l'incorporazione si verifica per mezzo della composizione dei parametri fonologici: in un singolo segno con più elementi incorporati, è possibile individuare i singoli morfemi di ogni categoria. Solitamente la configurazione rappresenta il morfema nominale e il movimento il morfema verbale. L'orientamento insieme al verso costituisce i morfemi di accordo con gli argomenti (Bertone, 2011).

3.11.1. Sintagma nominale

Gli studi eseguiti sulla LIS (Pizzuto, 1987; Pizzuto et al., 1990/1997) hanno distinto i nomi in due classi: la *classe invariabile* che racchiude tutti i nomi articolati sul corpo e la *classe flessiva* che include i nomi articolati nello spazio neutro.

I nomi articolati nello spazio neutro, a differenza dei nomi articolati sul corpo del segnante, hanno il vantaggio di essere reduplicati. La ripetizione dei segni in punti diversi dello spazio diffonde il significato di pluralità. I nomi articolati nello spazio, possono inoltre ricevere alterazioni nell'ampiezza del segno o nel movimento nello spazio.

Per fornirvi un esempio, il segno VASO è articolato nello spazio neutro, questo segno può essere localizzato in un punto specifico dello spazio concordando con il predicato. Se si modifica l'ampiezza dell'articolazione, esso incorpora le dimensioni: un VASO-GRANDE avrà un segno più ampio mentre un VASO-PICCOLO un segno più ridotto.

Per quanto concerne i nomi articolati sul corpo del segnante, queste funzioni sono assolve dai CL, i quali categorizzando il nome lo sostituiscono nell'accordo morfologico.

Il fenomeno di reduplicazione del nome è largamente diffuso nelle lingue orali (Cruse 1994; Dryer, 1989/2005). La reduplicazione può essere parziale quando interessa alcuni dei parametri fonologici della radice; al contrario, totale quando tutti i parametri fonologici della radice e questo si osserva nella lingua indonesiana il cui corrispondente plurale di *rumah* (casa) è *rumah rumah* (case) in Dryer (2005).

Lo stesso procedimento di reduplicazione è possibile osservarlo in LIS: ad esempio, il segno BAMBINO (figura 60) si realizza con la configurazione B nello spazio e prevede una breve ripetizione del movimento. Il plurale di questo nome si può realizzare con la ripetizione del segno in più punti dello spazio impiegando due mani o una mano ottenendo una reduplicazione completa. Invece, se il plurale del nome si realizza con la configurazione B che delinea una linea nello spazio, il parametro del movimento non sarà specificato bensì incorporato nello spostamento della mano nello spazio per dare vita al plurale; in questo caso si otterrà una reduplicazione parziale.



75

Figura 60

In LIS il plurale si verifica per mezzo dell'uso dei quantificatori: attraverso espressioni di quantità, è possibile capire come avviene l'accordo del nome.

Un sintagma nominale quantificato non necessita una flessione per numero: sia i nomi articolati nello spazio neutro come ALBERO sia i nomi articolati sul corpo come FINESTRA non devono necessariamente concordare morfologicamente al plurale con il quantificatore. (Bertone, 2011).

A differenza di un nome in cui la reduplicazione è facoltativa, se il nome è accompagnato dal CL di entità intera, quest'ultimo deve essere necessariamente reduplicato.

La flessione nominale osservata in LIS è stata descritta da Klima e Bellugi (1979) per l'ASL e da Miljan (2000) per l'ESL (Lingua dei Segni Estone). A volte può capitare che la flessione nominale per numero non è espressa dunque la pluralità è affidata al verbo come si può notare nell'esempio seguente:

- 1) UCCELLO VOLARE_{massa direz. verso il basso} BECCARE_{plur:con 2 mani altern.}

⁷⁵ Immagine presa da Bertone C. (2011), *Fondamenti di Grammatica della Lingua dei Segni Italiana*, Collana Lingua traduzione e didattica, Franco Angeli.

Nella figura 61, il segno VOLARE è un plurale semantico indicante una massa disordinata, il segno BECCARE indica la pluralità, in egual misura il segno BECCARE che si realizza più volte con entrambe le mani alternate denota il plurale (Bertone, 2011).

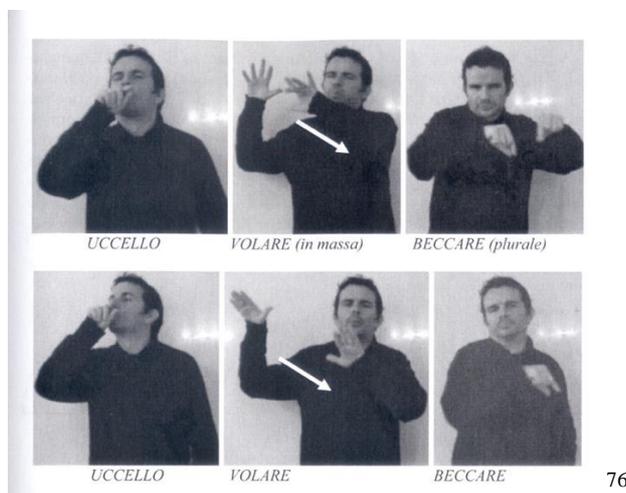


Figura 61

La distinzione tra il singolare e il plurale è determinata dal cambio di morfologia del verbo piuttosto che dal nome. Le volte in cui il plurale è espresso ed il verbo, attraverso la reduplicazione, concorda con il nome, l'interpretazione assume aspetto distributivo (Klima e Bellugi, 1979).

Questo fenomeno si manifesta maggiormente con i nomi articolati sul corpo (FINESTRA) rispetto a quelli articolati nello spazio neutro (ALBERO).

Per le quantità da due a cinque unità, la LIS possiede delle forme di flessione peculiari (Bertone, 2007/2008). Ad esempio, le ore, composte dal morfema numerale e dalla radice nominale, possono inglobare nel segno stesso i numeri da due a cinque. Ugualmente i pronomi e alcuni CL inglobano il morfema numerale.

Per la categoria pronominale, il morfema numerale si incorpora ai tratti di luogo e di spazio come per esempio il segno "NOI-2". Per quanto riguarda i nomi, invece, l'incorporazione del numero ha luogo per mezzo del CL e concerne solamente le entità che come CL selezionano l'estensione delle dita (persone, pali, alberi ecc.) o alcuni segni di tempo (ore, mesi, anni). Eccetto questi casi, l'accordo con il numerale per le quantità

⁷⁶ Immagine presa da Bertone C. (2011), *Fondamenti di Grammatica della Lingua dei Segni Italiana*, Collana Lingua traduzione e didattica, Franco Angeli.

da uno a quattro si realizza tramite la ripetizione del CL tante volte quante ne richiede il numero.

3.11.2. Nomi flessivi

Gli studi sulla morfologia flessiva interessante le classi di nomi sono stati effettuati da Pizzuto e Corazza (1996) e rivisitati da Bertone (2007).

Lo studio di Pizzuto e Corazza (1996) identifica alcuni nomi flessivi, sebbene siano articolati nello spazio neutro, non possono essere pluralizzati con la ripetizione del nome nello spazio come CHIAVE, FERITA, SALAME, IDRAULICO, FORBICE.

Secondo le autrici, l'origine dei segni è legata ai tratti fonologici distintivi che accumulano questi segni come per esempio il segno SALAME ed IDRAULICO, i quali avendo come luogo di articolazione la mano non dominante, possono essere considerati come quelli articolati sul corpo.

Diversamente dalla proposta fonologica di Pizzuto e Corazza (1996), Bertone (2007) propone un'ipotesi morfologica secondo cui questi nomi sono omofono al verbo e saranno valutati deverbali in quanto derivino dalla categoria verbale con modificazioni aspettuali di distributività.

Esaminiamo il nome FORBICI e il verbo TAGLIARE CON FORBICI (figura 58): il nome si articolerà nello spazio e presenterà un movimento ripetuto nello stesso punto; il verbo condividerà gli stessi parametri del nome eccetto il movimento che consisterà nello spostamento del segno nello spazio. Se invece, il nome FORBICI, viene ripetuto più volte nello spazio e in diversi punti, non significherà *tante forbici* bensì *tagliuzzare con tanti colpi di forbice*. Questo fenomeno si verificherà anche con i segni PENNA e SCRIVERE. In CHIAVE e CHIUDERE A CHIAVE, la ripetizione del segno indicherà *chiudere tante porte* se spostato nello spazio mentre *chiudere tante volte la stessa porta* se è articolato nello stesso punto.

3.11.3. Nomi non flessivi

Nello studio condotto da Pizzuto e Corazza (1996) è stata rilevata, oltre alla classe di nomi articolati nello spazio, la classe di nomi articolati sul corpo la quale può essere marcata al plurale tramite reduplicazione attraverso cenni con il capo e iterazione di contatto. Secondo le autrici, UOMO, CANE, MADRE e PADRE sono segni che possono

essere pluralizzati attraverso un movimento che consiste nel contatto della configurazione manuale con il corpo una o due volte. Come menzionato nel paragrafo precedente, Bertone (2007) afferma che i nomi non flessivi sono omofoni al verbo semanticamente corrispondente (TELEFONO-TELEFONARE) se sono flessi per numero, assumono un valore verbale con modifiche aspettuali di distributività. Per esempio, se TELEFONO-TELEFONORARE si ripetono più volte con la flessione della testa si otterrà “*telefonare a più persone*”. Se la flessione non è obbligatoria ma viene espressa significa che si vorrà enfatizzare la numerosità.

Dunque, si è osservato che la ripetizione di un segno nello spazio trasmette una forma marcata di plurale mentre una forma non marcata non necessita di una flessione morfologica ma solo del quantificatore.

3.12. Sintagma verbale

Quest’ultimo paragrafo è dedicato allo studio del sintagma verbale: si analizzerà la modalità di accordo del predicato con gli argomenti (Bertone, 2011).

Nelle LS non c’è un paradigma morfologicamente uniforme nel momento infatti i verbi si comportano in maniera diversa a seconda degli argomenti che selezionano. L’accordo si realizza attraverso una modificazione a livello manuale e a livello non manuale.

Prima di iniziare a spiegare gli studi che hanno portato alla suddivisione del verbo in tre classi, è opportuno cercare di capire il significato di “argomento del verbo”.

In sintassi, l’*argomento del verbo* è il sintagma che intrattiene una relazione con il verbo. Il soggetto e il complemento diretto sono argomenti del verbo. Ogni lingua può marcare gli argomenti in differenti modi: ad esempio la LIS marca gli argomenti tramite accordi di spazio mentre il latino attraverso i casi.

In italiano i verbi possono essere intransitivi o transitivi. Si definiscono *verbi intransitivi* quando l’azione non passa direttamente dal soggetto all’oggetto ma si esaurisce nel soggetto stesso che la compie o la passa ad un altro elemento della frase, il quale è costituito da un complemento indiretto. Dunque, i verbi intransitivi non ammettono il complemento oggetto; diversamente dai *verbi transitivi* in cui l’azione passa direttamente dal soggetto che la compie all’oggetto che la subisce, ammettendo il complemento oggetto. Colui che compie l’azione prenderà il nome di *agente* mentre colui che la riceve

di *paziente*⁷⁷. Inoltre, a seconda del verbo che si prenderà in considerazione, si osserveranno gli argomenti: un verbo come *cenare* per esempio richiede un solo argomento obbligatorio (l'agente con funzione di soggetto); il verbo *piegare* al contrario ne richiederà due di argomenti l'agente (il soggetto) e il paziente (l'oggetto) ed infine il verbo *regalare* richiederà tre argomenti: l'agente (il soggetto), il beneficiario (l'oggetto indiretto) e il tema (l'oggetto).

La tripartizione dei verbi della LIS è il risultato delle ricerche condotte da Padden (1983) sull'ASL. Le osservazioni compiute sulla LIS da Pizzuto (1986/1987) e Pizzuto, Giuranna, Gambino (1990) adottano la suddivisione dei verbi in tre classi di Padden (1983). Padden (1983) ha suddiviso i verbi dell'ASL in tre classi:

- 1) **Classe di verbi non flessivi,**
- 2) **Classe di verbi flessivi concordando con due argomenti,**
- 3) **Classe di verbi flessivi concordano con un argomento.**

La I° classe non flessiva include tutti i verbi piani/non flessivi, realizzati sul corpo del segnante nella forma citazionale, aventi come punto di articolazione un solo punto del corpo e non permettono variazioni morfologiche come il verbo PENSARE (figura 62).

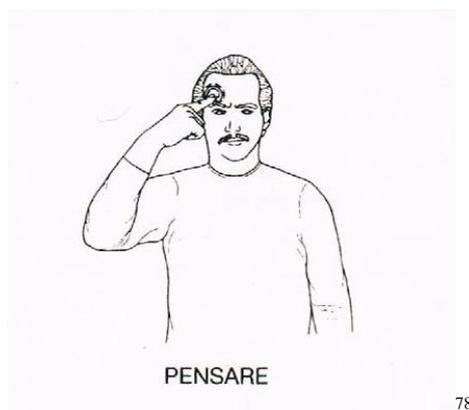


Figura 62

In questa classe, troviamo anche i verbi che esprimono stati mentali o fisici quali pensieri, emozioni, sentimenti ma allo stesso tempo azioni connesse con il corpo (figura 63).

⁷⁷ <http://www.treccani.it>

⁷⁸ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

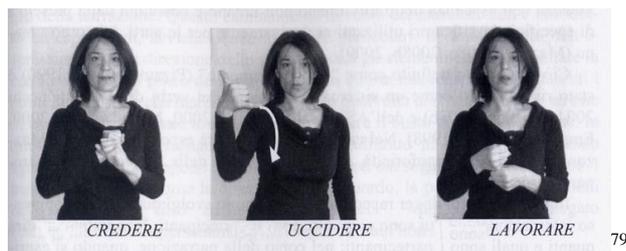


Figura 63

A differenza della I° classe, i verbi flessivi appartenenti alla II° classe sono realizzati nello spazio neutro, aventi come punti di articolazione due punti nello spazio marcando l'agente e paziente come UCCIDERE (figura 64).

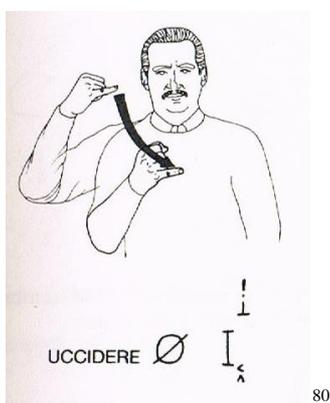


Figura 64

A seconda della forma e della direzione del movimento, i verbi si differenziano tra di loro: nella figura 65 si può osservare che REGALARE presenta un movimento arcuato verso l'esterno, INSEGNARE un movimento rettilineo verso l'esterno e SFRUTTARE un movimento rettilineo verso il segnante (Pizzuto, 1986).

⁷⁹ Immagine presa da Bertone C. (2011), *Fondamenti di Grammatica della Lingua dei Segni Italiana*, Collana Lingua traduzione e didattica, Franco Angeli.

⁸⁰ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

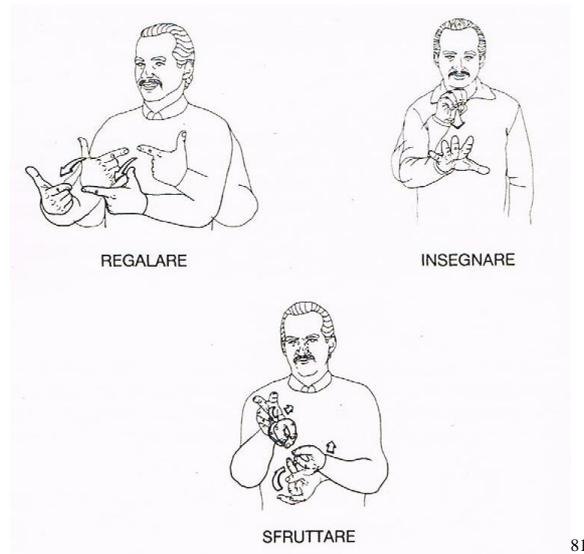


Figura 65

Infine, la III° classe di verbi flessivi articolati nello spazio neutro ma, a differenza dei verbi della II° classe, aventi come punto di articolazione un solo punto di articolazione nello spazio concordando con un argomento. Il verbo CRESCERE presenta un movimento verso l'alto e ROMPERE un movimento simmetrico delle due mani con rotazione dei polsi verso l'esterno (figura 66).

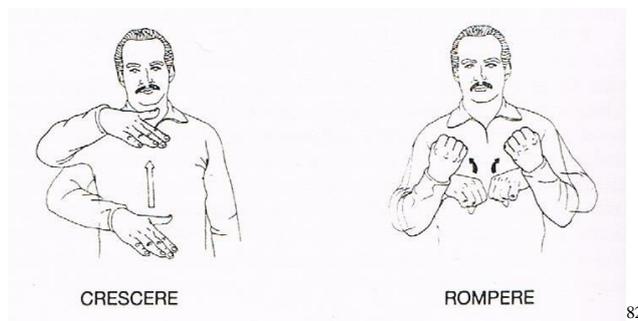


Figura 66

3.12.1. Flessione e caratteristiche dei verbi della I° classe

I verbi della I° classe non consentono un cambiamento di direzione e verso, essi conservano inalterata la loro forma citazionale (persona e/o numero degli argomenti).

⁸¹ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

⁸² Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

Il verbo PENSARE rimane invariato sia che si riferisce alla prima persona singolare (IO PENSO) sia che si riferisce alla terza persona singolare (LUI PENSA). Gli argomenti sono solitamente esplicitati tramite l'indicazione o espressioni nominali. L'argomento con funzione di soggetto deve essere un'entità animata (Sachet e Bertone, 2007).

I verbi che rientrano in questa classe sono: AMARE, ASPETTARE, CREDERE, DIMENTICARE, DORMIRE, MANGIARE, SENTIRE, VOLERE ecc.

All'interno di questa classe, c'è una sottoclasse di verbi articolati sul corpo nella forma citazionale ma che ammettono alterazioni morfologiche marcando due argomenti, comportandosi come i verbi della II° classe (Pizzuto, 1987).

Osserviamo la frase seguente:

4) GIANNI_j PIETRO_k CONOSCERE^{torsione busto e rotazione della testa}

Gianni conosce Pietro.

Il soggetto che compie l'azione è GIANNI e l'oggetto diretto PIETRO i quali sono entrambi localizzati nello spazio. Durante l'articolazione del verbo, la rotazione delle spalle e la direzione della testa si muovono verso il complemento diretto (PIETRO).

Le spalle e la testa sono due elementi che permettono di individuare la posizione del soggetto mentre la rotazione della testa si dirige verso il complemento diretto realizzando gli accordi con soggetto e complemento. Questo tipo di marcatura sembra non essere necessaria, in effetti non si nota nelle costruzioni che presentano un ordine lineare dei costituenti SVO.

Oltre a CONOSCERE, altri verbi possono essere TELEFONARE, AVVISARE, PALARE che sebbene siano verbi articolati sul corpo, possono spostarsi nello spazio tanto da essere definiti verbi direzionali marcando entrambi i ruoli nello spazio.

Non vi sono molti studi su questi verbi ma si è osservato che, il cambiamento di classe da non flessiva a flessiva, sia connessa al contesto secondo Bertone (2011). Ad esempio, TELEFONARE la cui configurazione manuale è riconosciuta dal contesto, ad essa è applicato il movimento e il verso del segno come morfema flessivo. In assenza del contesto, il verbo TELEFONARE potrebbe essere inteso come UCCIDERE dal momento in cui entrambi i verbi hanno in comune la stessa configurazione Y. Lo stesso con PARLARE e CONOSCERE, i quali si differenziano per il solo parametro del luogo di articolazione di cui PARLARE sul mento mentre CONOSCERE sulla fronte.

Un'altra sottoclasse racchiude verbi non flessivi articolati sul corpo che ammettono

alterazioni morfologiche marcando un solo argomento (paziente/beneficiario) come GUARDARE, BACIARE. Infine, un'ultima sottoclasse di verbi che nella loro forma citazionale sono articolati sul corpo e dopo si direzionano verso il complemento comportandosi come verbi della III° classe come SOFFIARE-IL-NASO e ACCAREZZARE. Il verbo SOFFIARE-IL-NASO inizialmente si articola sul corpo del segnante e dopo si concorda con lo spazio laddove è stato posizionato il complemento (figura 67).



Figura 67

3.12.2. Flessione e caratteristiche dei verbi della II° classe

Diversamente dai verbi della I° classe, i verbi della II° classe sono realizzati nello spazio neutro aventi due punti di articolazione. A seconda del contesto, selezionano due o tre argomenti marcandone sempre due argomenti.

È fondamentale spiegare che i punti di articolazione precisano la persona del verbo in una conversazione (Bertone, 2007): un luogo vicino al segnante marcherà la prima persona singolare (+ prox); un luogo lontano dal segnante ma vicino all'interlocutore marcherà la seconda persona singolare (- prox); un luogo lontano dal segnante e dall'interlocutore, marcherà la terza persona (+ dist).

La direzione e l'orientamento del movimento del verbo rispetto a questi indicatori di persona precisano le relazioni grammaticali fra gli argomenti del verbo (Pizzuto, 1986). Questi verbi sono definiti “verbi direzionali” in quanto, possedendo un verso e una direzione del movimento, partono dal luogo dello spazio segnico associato al soggetto e

⁸³ Immagine presa da Bertone C. (2011), *Fondamenti di Grammatica della Lingua dei Segni Italiana*, Collana Lingua traduzione e didattica, Franco Angeli.

si dirigono verso il luogo dello spazio segnico associato all'oggetto.

In questa categoria, è possibile riconoscere due sottoclassi: una prima sottoclasse flessiva il cui movimento inizia dal luogo del soggetto (agente) e si muove verso l'oggetto (paziente) come REGALARE, INSEGNARE, DARE, UCCIDERE, AIUTARE, CHIEDERE e così via; e una seconda sottoclasse flessiva che marcano come punto di articolazione iniziale il paziente e come punto di articolazione finale l'agente come SFRUTTARE, PRENDERE, RICEVERE, SCEGLIERE, INVITARE ecc.

In molte lingue, la direzionalità è veicolata dalle preposizioni come da-a: difatti in una lingua come l'italiano i verbi corrispondenti ai verbi della prima sottoclasse marcano il beneficiario con la preposizione *a* mentre verbi italiani corrispondenti ai verbi della seconda sottoclasse marcano il terzo argomento con la preposizione *da*.

Nella figura 68, il verbo REGALARE nella forma flessa, TU-REGALI-A-ME la direzione e l'orientamento della mano sono opposti rispetto a quelli propri della forma citazionale e vanno dal luogo della seconda persona singolare soggetto (TU) alla prima persona singolare oggetto indiretto (IO). Diversamente dal verbo SFRUTTARE nella forma flessa LUI-SFRUTTA-ME in cui la direzione e l'orientamento vanno dal luogo della prima persona (oggetto) a quello della terza persona (soggetto).

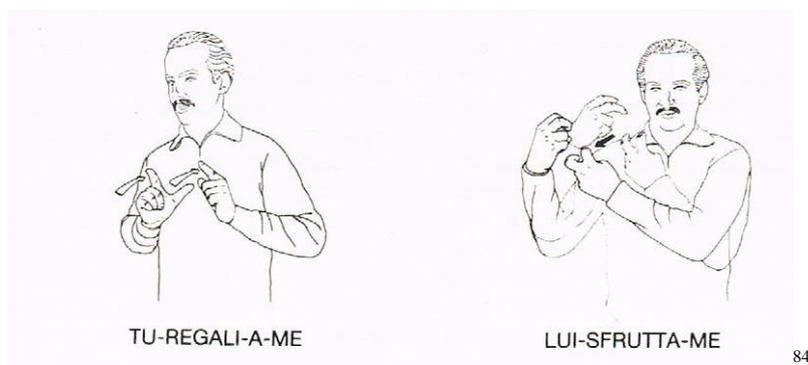


Figura 68

3.12.3. Flessione e caratteristiche dei verbi della III° classe

Per concludere, possiamo ad analizzare i verbi della III° classe i quali sono verbi flessivi, articolati nello spazio neutro come i verbi della II° classe, marcando però un solo

⁸⁴ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

argomento attraverso il cambiamento del luogo dell'articolazione (Pizzuto, 1987). Questi verbi selezionano uno o due argomenti marcando sempre un argomento. All'interno di categoria vi sono due sottoclassi: una prima sottoclasse formata da verbi intransitivi marcando un solo argomento che selezionano vale a dire il soggetto come DUBITARE, DIVORZIARE, LAVORARE, LITIGARE, CRESCERE ecc.; una seconda sottoclasse formata da verbi transitivi che selezionano due argomenti marcando solitamente l'argomento interno (il paziente) nei verbi AFFITTARE, BRUCIARE, CUCINARE, MIGLIORARE, SPOSTARE, TRADURRE ecc.

Considerando un verbo della prima sottoclasse come CRESCERE: alla terza persona singolare (BAMBINO CRESCE) si può constatare un cambiamento di luogo della forma citazionale ammettendo pertanto lo stesso luogo del segno nominale che rappresenta il soggetto della frase (figura 69).

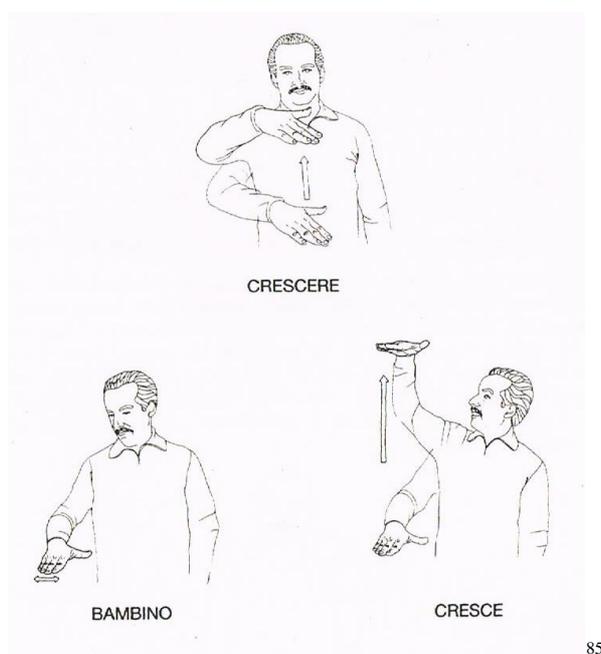


Figura 69

In presenza di un soggetto articolato nello spazio neutro (BAMBINO GIOCARE) l'accordo del verbo non è necessario invece in presenza di due referenti diversi, sarà importante differenziarli in due diversi punti dello spazio.

⁸⁵ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

Per quanto concerne la seconda sottoclasse dei verbi prendiamo in considerazione il verbo ROMPERE (figura 64). Questo verbo può essere impiegato con significato intransitivo nelle frasi in cui il soggetto (l'agente) non è specificato ma il paziente (l'oggetto) lo è come in COLTELLO ROMPERE.

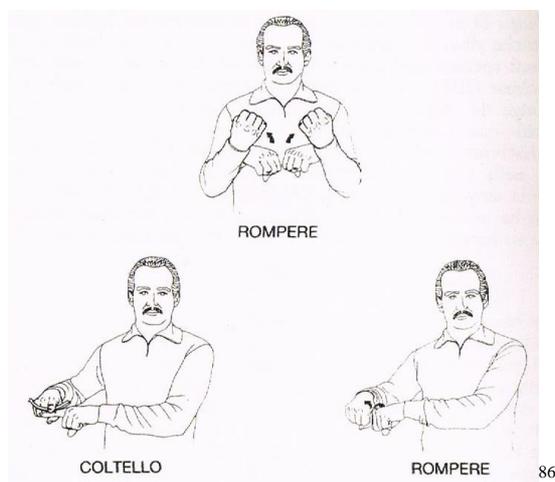
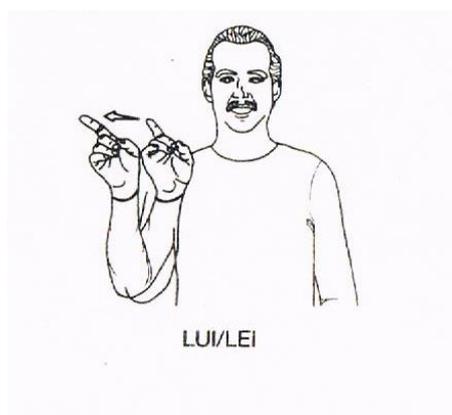


Figura 70

Se volessimo comparare la forma citazionale e la forma flessa del verbo ROMPERE si evince che il verbo è prodotto nello stesso luogo in cui è stato prodotto COLTELLO evidenziando l'accordo con l'argomento che nella frase funge da soggetto. Al contrario, in una frase come LUI/LEI COLTELLO ROMPERE notiamo che il soggetto (l'agente) è specificato (LUI/LEI) e il verbo si usa in maniera transitiva (figura 71).



⁸⁶ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

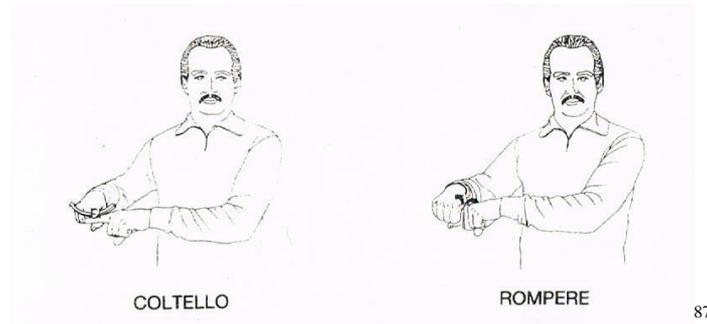


Figura 71

Anche in questa seconda sottoclasse l'accordo può risultare inespresso: in una frase (CASA BRUCIARE) il nome è articolato nello spazio neutro mentre nel caso in cui il nome è articolato sul corpo (UOMO CASA BRUCIARE) l'indicazione assocerà un soggetto ad un punto dello spazio e il verbo concorderà con l'oggetto.

L'accordo risulta essere indispensabile quando in una frase ci sono più argomenti e verbi come in (CASA BRUCIARE MURO CROLLARE).

In presenza di un soggetto al plurale, il verbo non si ripeterà (UOMINI CASA BRUCIARE) mentre nel caso in cui l'oggetto è al plurale, il verbo sarà ripetuto più volte nei punti dello spazio (UOMO CASA TANTE BRUCIARE).

⁸⁷ Immagine presa da Volterra V. (1987), (a cura di), *La Lingua dei Segni Italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

CONCLUSIONE

Rispetto al passato, sul territorio italiano, si progettano con frequenza festival, conferenze e workshop dedicati al cinema, al teatro e alla poesia in LIS con lo scopo di valorizzare, diffondere e far conoscere la cultura sorda ad un vasto pubblico udente.

La cultura è un bene prezioso che deve essere accessibile senza alcun tipo di disparità. Molto spesso si innalzano delle barriere linguistiche, culturali e sensoriali, impedendo alle persone affette da un qualsiasi tipo di disabilità di poter godere delle bellezze del patrimonio artistico e culturale.

In questi due anni ho avuto la possibilità di studiare e conoscere da vicino persone affette da un deficit uditivo che incontrano una serie di ostacoli nella vita di tutti i giorni: qualsiasi individuo deve essere libero di esprimere sé stesso nella propria lingua e deve identificarsi con la lingua stessa rispettando gli altri.

Per i Sordi, la poesia è una tra le forme artistiche che permette di esprimere liberamente i sentimenti più profondi che talvolta si celano, i pensieri e le difficoltà di comunicazione e di interazione spesso connesse alla sordità. Attraverso un testo poetico, i Sordi possono dar voce alla loro minoranza (Forbes-Robertson, 2004).

Come l'italiano, la LIS è una lingua naturale di cui si avvalgono i Sordi per comunicare tra di loro attraverso la modalità visivo-gestuale. A differenza della lingua italiana, essa è priva di fonti scritte, nasce e si sviluppa velocemente all'interno della comunità sorda con lo scopo di tramandare e condividere un sistema di conoscenze stabili.

Diversamente dalla poesia tradizionale in una lingua orale dove il poeta recita vocalmente la poesia giocando sul ritmo, sulle rime, sulle figure retoriche producendo un effetto fonomusicale nel lettore; per realizzare la poesia segnata il poeta sordo deve affidare la sua voce interiore ai segni attraverso il corpo.

Per natura i Sordi possiedono una relazione fisica con il corpo poiché la lingua segnata vive e si esprime attraverso le espressioni facciali, la testa, le mani e il busto (Bauman et al. 2006).

Dalle ricerche condotte da Klima e Bellugi (1979) sull'ASL si è evinto che i poeti sordi si servono di una serie di tecniche per creare dei pattern simmetrici in cui la forma e il significato dei segni siano correlate.

Una caratteristica principale è la ripetizione degli stessi parametri fonologici come precise configurazioni, movimenti, luoghi ed orientamenti all'interno di pattern ritmici simmetrici. La rima si ottiene da un insieme di sequenze collocate in determinate posizioni aventi in comune lo stesso parametro.

Inoltre, osservando la narrazione segnata risalta agli occhi l'equilibrio armonico tra l'uso della mano dominante e l'uso della mano non dominante, il poeta riproduce in maniera simultanea più di una parola attraverso la direzione dello sguardo, il movimento del busto, delle spalle, della bocca, come nella musica, la poesia segnata è scandita dal ritornare di particolari parametri. La bellezza e l'originalità dello haiku segnato è la grande capacità di dare vita ad una storia autentica in un lasso di tempo ridotto.

La ripetizione di particolari parametri fonologici corrispondenti al ritmo in una lingua orale, la simmetria, l'uso dello spazio segnico, l'importanza delle espressioni facciali e l'impersonamento rappresentano le peculiarità della poesia segnata.

BIBLIOGRAFIA

Aikhenvald A.Y. (2000), *Classifiers: A typology of Noun Categorization Devices*, Oxford University Press, Oxford.

Ajello R. (1997), *Lingue vocali, lingue dei segni e l'illusion mimétique*. In Motta F., Ambrosini R., Orlandi C., Bologna C., M.P. (a cura di), *Scribthair a ainm nogaim. Scritti in memoria di E. Campanile*. Pacini, Pisa.

Ajello R., Mazzoni L. e Nicolai F. (1997), *Gesti linguistici: la labializzazione in LIS*, in *Quaderni della Sezione di Glottodidattica e Linguistica* dell'Università G. D'Annunzio di Chieti, Università degli Studi di Chieti.

Anderson L.B. (1978), *Phonological Processes in Sign Languages*, manoscritto non pubblicato, Washington, Gallaudet College.

Aristotele (2000), *Metafisica*, ed. Bompiani, Milano.

Baldi G., Giusso S., Razetti M., Zaccaria G. (2012), *Il piacere dei testi. Dal periodo tra le due guerre ai giorni nostri*, volume 6, Paravia editore.

Bahan B., Pettito L. (1980), *Aspects of Rules for Character Establishment and Reference in ASL Storytelling*. Unpublished manuscript, Salk Institute for Biological Studies, La Jolla, CA.

Baker-Shenk C. e Padden C. (1978), *Focusing on the Nonmanual Components of American Sign Language*, in P. Siple (a cura di), *Understanding Language through Sign Language Research*, New York, Academic Press.

Baker-Shenk C. (1985), *Non-manual Behaviours in Sign Language: Methodological Concerns and Recent Findings*, in W. Stokoe E v. Volterra (a cura di), SLR '83, Roma, Istituto di Psicologia, CNR e Silver Spring, Linstok Press.

Barthes R., Ossola C. (1994), *Variazioni sulla scrittura*, Torino, edizione Einaudi.

Battaglia K. (2011), *Variazione lessicale e fonologica nella LIS*, in Bertone C., Cardinaletti A. (a cura di) *Alcuni capitoli della grammatica LIS. Atti dell'Incontro di studio. La grammatica della Lingua dei Segni Italiana*, Venezia, Cafoscarina, pp.189-201.

Battison R. (1974), *Phonological Deletion in American Sign Language*, in "Sign Language Studies", pp.1-19.

Battison R., Markowitz H., Woodward J. (1975), *A Good Rule of Thumb: Variable Phonology in American Sign Language*, in R. Shuy e R. Fasold (a cura di), *New Ways of Analysing Variation in English*, Washington D.C., Georgetown University.

Bauman H-D.L., Rose H., Nelson J. (2006), *Signing the Body Poetic. Essays on American Sign Language Literature*. University of California Press, Berkeley and Los Angeles California.

Benedicto E. e Brentari D. (2004), *Where did all the arguments go? Argument Changing properties of classifiers in American Sign Language*.

Bertone C. (2007), *La struttura del sintagma determinante nella Lingua dei Segni Italiana (LIS)*. Tesi di dottorato, Dipartimento di Scienze del Linguaggio, Venezia, Università Ca' Foscari.

Bertone C. (2008), *Esiste un genere in LIS?* in Bagnara C., Corazza S., Fontana S., Zuccalà A. (a cura di) *I segni parlano- prospettive di ricerca sulla Lingua dei Segni Italiana*, Roma, Francoangeli.

Bertone C. (2009), *Aspetti della sintassi nello spazio* in Bertone C., Cardinaletti A. (a cura di) *Alcuni capitoli della grammatica della LIS. Atti dell'incontro di studio La grammatica della Lingua dei Segni Italiana*, Venezia, Cafoscarina, pp.79-100.

Bertone C. (2011), *Fondamenti di Grammatica della Lingua dei Segni Italiana*, Collana Lingua traduzione e didattica, Franco Angeli.

Black M. (1979), *More about metaphor*, in Ortony 1994 [1979].

Bonfantini M.A. (1980), *Introduzione a C.S. Peirce, Semiotica*, Torino ed. Einaudi.

Bonfantini M.A. (2003), *Introduzione, commento e note a C.S. Peirce, Opere*, Milano, ed. Bompiani.

Boyes-Braem P. (1981), *Significant features of the handshape in American Sign Language*, tesi di dottorato non pubblicata, University of California, Berkely.

Boyes-Braem P. (1984), *Studying Swiss German Sign Language Dialects*, in P. Loncke, P. Boyes-Braem e Y. Lebrun (a cura di), *Recent Research on European Sign Language*, Lisse, Swets & Zeitlinger.

Boyes- Braem P. (1985), *Studying Sign Language Dialects*, in W.Stokoe e V. Volterra (a cura di), *SLR '83*, Roma, Istituto di Psicologia, CNR e Silver Spring, Linstok Press.

Brennan M., Colville M.D., Lawson L.K. (1980), *Words in Hand: A Structural Analysis of the Signs of British Sign Language*, Moray House College of Education, Edinburgh.

Cecchetto C., Geraci C. e Zucchi S. (2006), *Strategies of Relativization in Italian Sign Language, Natural Language and Linguistic Theory*, pp.945-975.

Caselli M.C., Maragna S., Pagliari Rampelli L. e Volterra V. (1994), *Linguaggio e sordità. Parole e segni nell'educazione dei sordi*, Firenze, La Nuova Italia.

Chomsky N. (1965), *Aspects of the Theory of Syntax*, MIT press, Cambridge (MA).

Corazza S., Volterra V. (1987), *Configurazioni*, in Volterra V. (a cura di) *La lingua dei segni italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino, pp.49-108.

Corazza S., Volterra V. (1988), *La comprensione di lingue dei segni straniere*, in T. De Mauro, T. Gensini, M. E. Piemontese (a cura di), *Dalla parte del ricevente: percezione, comprensione, interpretazione*. Atti del XIX Congresso Internazionale SLI, Roma, Bulzoni.

Corazza S., Volterra V. (2009), *Configurazioni*, in *La lingua dei segni italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino Itinerari.

Corazza S. (1990), *The Morphology of Classifier Handshapes in Italian Sign Language (LIS)*, in C. Lucas (a cura di) *Sign Language Research: Theoretical Issues*, Washington D.C., Gallaudet University Press.

Crystal D. (1987), *The Cambridge encyclopedia of language*, Cambridge, England: Cambridge University.

Cruse D. A. (1994), *Number and Number Systems*, in Asher R. (a cura di) *The Encyclopedia of Language and Linguistics*, Oxford, Pergamon Press.

De Mauro T. (1982), *Minisemantica dei linguaggi non verbali e delle lingue*, Roma-Bari, Laterza.

De Saussure F. (1967), *Corso di linguistica generale*. Introduzione, traduzione e commenti di Tullio De Mauro. Bari-Roma, Laterza Editori, pag 19.

Dressler W. (1995), *Interactions between iconicity and other semiotic parameters in Language*, in Simone (1995).

Dryer M. (1989), *Plural Words*. Linguistics 27.

Dryer M. (2005), *Coding of Nominal Plurality*, in M. Haspelmath, Dryer M.S., Gil D., and Comrie B. (a cura di) *The World Atlas of Language Structures*, Oxford University Press.

Eco U. (1997), *Kant e l'ornitorinco*, Bergamo, ed. Bompiani.

Emmorey K. Damasio H., McCullough S., Grabowski T., Ponto L.L.B., Hichwa R.D., Bellugi U. (2001), *Neural Systems Underlying Spatial Language in American Sign Language*, NeuroImage 17.

Enberg Pedersen E. (1993), *Space in Danish Sign Language: The Semantic and Morphosyntax of the use of space in a visual language*, Signum, Hamburg.

Forbes-Robertson J. (2004), *Deaf Art What For? A critical ethnographic exploration of the discourses of Deaf visual artists*, Bristol.

Frishberg N. (1975), *Arbitrariness and Iconicity: Historical Change in American Sign Language*.

Giuranna R. e Giuranna G. (2000), *Sette poesie in Lingua dei Segni Italiana (LIS)*, CD-Rom, Tirrenia, edizioni del Cerro.

Givón T. (1989), *Mind code and context. Essays in pragmatics*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale (NY).

Haiman J. (1985), (a cura di) *Iconicity in syntax*, Amsterdam, Benjamins.

Hickok G., Bellugi U., Klima E.S. (1998), *The neural organization of language: evidence from sign language aphasia*”, *Trends in Cognitive Sciences* 4 vol. 2.

Hjelmslev L. (1968), *I fondamenti della teoria del linguaggio*, Einaudi, Torino.

Hockett C.F. (1978), *In search of Jove's Brow*, in “American Speech: A Quarterly of Linguistic Usage”.

Horiuchi T. (1989), *Synaesthesia in Haiku*. Journal of Sendai Shirayuri Junior College.

Iarocci I. (2017), *Cento Haiku*. (a cura di) Iarocci I., *Presentazione di Andrea Zanzotto*, Guanda editore.

Jakobson R. (1966), *Linguistica e teoria della comunicazione*, in *Saggi di linguistica generale*, Milano, Feltrinelli.

Kaneko M. (2008), *The Poetics of Sign Language Haiku*, a dissertation submitted to the University of Bristol in accordance with the requirement of the degree of Ph. D. in the Faculty of Law and Social Sciences.

Kegl J. e Wilbur R. (1976), *When Does Structure Stop and Style Begin? Syntax, Morphology and Phonology vs. Stylistic Variation in American Sign Language*, in S. Mufwene, C. Walker e S. Steever (a cura di), *Proceedings of the Twelfth Regional Meeting of the Chicago, Linguistic Society*, Chicago, The University of Chicago Press.

Kegl J. (1977), *Research in Progress and Proposed Research*. Unpublished ms., Massachusetts Institute of Technology, Cambridge, MA.

Klima E. e Bellugi U. (1979), *The Signs of Language*, Cambridge, Harvard University Press.

Lane H., Boyes-Braem P., Bellugi U. (1976), *Preliminaries to a Distinctive Feature Analysis of Handshapes in American Sign Language*, in "Cognitive Psychology".

Lawson L. (1983), *Multi-Channel Signs*, in J. Kyle e B. Woll (a cura di), *Language in Sign*, London, Croom Helm.

Loew R. (1984), *Roles and Reference in American Sign Language: A Developmental Perspective*. Ph. D. dissertation, University of Minnesota.

Liddell S. (1980), *American Sign Language Syntax*, New York, The Hague.

Liddell S. e Johnson R. (1987), *An Analysis of Spatial-Locative Predicates in American Sign Language*. Paper presented at the Fourth International Symposium on Sign Language Research.

Lillo-Martin D., Klima E. (1990), *Pointing out differences: ASL pronouns in syntactic theory*. In Fischer, S.D., Siple P. (a cura di), *Theoretical Issues in Sign Language Research*, Volume 1: Linguistics. University of Chicago Press, Chicago.

Lillo-Martin D. (1995), *The point of view predicate in American Sign Language*. In Emmorey K., Reilly J.S., (a cura di), *Language, Gesture, and Space*.

Mandel M.A. (1981), *Phonotactics and Morphophonology in American Sign Language*, tesi di dottorato non pubblicata, Berkeley, University of California.

Matthews P.H. (1974), *Morphology. An Introduction to the Theory of Word-structure*, Cambridge, Cambridge University Press.

Mazzoni L., Franchi E., Musola D. (2005), *Input selection in Logogenia: input and language development in deafness*. X International Congress for the Study of Child Language, Berlin.

Mazzoni L. (2008), *Classificatori e impersonamento nella Lingua dei Segni Italiana*, Pisa, Ed. Plus.

Miljan M. (2000), *The noun phrase in Estonian Sign Language from the typological perspective*, B.A. Thesis Estonian Institute of Humanities Department of English, Tallin.

Padden C. (1983), *Interaction of Morphology and Syntax in American Sign Language*, Ph. D. dissertation, University of California, San Diego.

Padden C. (1986), *Verbs and role shifting in ASL. Proceedings of the Fourth National Symposium on Sign Language Research and Training*, National Association of the Deaf, Silver Spring, MD.

Padden C. (1990), *The relationship between space and grammar in ASL verb morphology*. In Lucas C. (a cura di) *Sign Language Research: Theoretical Issues*, Gallaudet University Press, Washington D.C.

Peirce (1903), *Nomenclature and Divisions of Triadic Relations*; trad. it. in *Opere*, pp.153-155-2.247.

Pietrandrea P., Russo T. (2007), *Diagrammatic and imagic hypoicons in signed and verbal languages*, in Pizzuto E., Pietrandrea P., Simone R. (eds), *Verbal and signed languages. Comparing structures, constructs and methodologies*, Mouton de Gruyter, Berlin-New York.

Pigliacampo R. (2007), *Parole nel movimento. Psicolinguistica del sordo*, in *Collana medico psicopedagogica diretta da G. Bollea*, Armando editore.

Pizzuto E. (1986), *The verb system of Italian Sign Language*, in Tervoort, B.T. (a cura di) *Signes of Life*, Amsterdam, University of Amsterdam.

Pizzuto E. (1987), *Aspetti morfosintattici* in Volterra V. (a cura di) *La lingua dei segni italiana. La comunicazione visivo gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino, pp.179-209.

Pizzuto E. et al. (1990), *Manual and Nonmanual Morphology in Italian Sign language: Grammatical Constrains and Discourse Processes*, in Lucas C., *Sign Language Research: Theoretical Issues*, Washington D.C., Gallaudet University Press.

Pizzuto E. e Corazza S. (1996), *Noun Morphology in Italian Sign Language (LIS)*, *Lingua* 98, pp.169-196.

Pizzuto E. et al. (1997), *Morfologia dei nomi e classificatori nella lingua dei segni italiana*, in Caselli M.C., Corazza S. (a cura di) *LIS - Studi, esperienze e ricerche sulla Lingua dei segni in Italia. Atti del I Convegno Nazionale sulla Lingua dei Segni*, Tirrenia, Edizioni Del Cerro.

Radutzky E. (a cura di), (1992), *Dizionario bilingue elementare della Lingua Italiana dei Segni*, Roma, Edizioni Kappa.

Radutzky E. (2001), *Dizionario bilingue elementare della Lingua Italiana dei Segni*, Roma, Edizioni Kappa.

Radutzky E. (2009), *Il cambiamento fonologico storico della lingua dei segni italiana*, in Bertone C., Cardinaletti A. (a cura di) *Alcuni capitoli della grammatica LIS. Atti dell'Incontro di studio. La grammatica della Lingua dei Segni Italiana*, Venezia, Cafoscarina, pp.17-42.

Rizzi M.P. (2009), *Il ragno e la tela*, in "Studi di Glottodidattica", 3, pp. 106-117.

Russo T. (2004), *La Mappa poggiata sull'isola: Iconicità e metafore nelle lingue dei segni e nelle lingue vocali*, Università della Calabria, Centro Editoriale e Librario.

Russo Cardona T. (2004), *Iconicity and Productivity in Sign Language Discourse: An Analysis of Three LIS Discourse Registers*”, Sign Language Studies.

Russo Cardona T., Volterra V. (2007), *Le lingue dei segni. Storia e semiotica*, Carocci editore, collana Quality paperbacks.

Sacks O. (1989), *Vedere Voci. Un viaggio nel mondo dei sordi*. New York, Harper Perennial.

Saussure F. De (1967), *Corso di linguistica generale*, introduzione, traduzione (dell'ed. del 1992) e commento di Tullio De Mauro, Roma-Bari, Laterza.

Sechet E. e Bertone C. (2007), *Il genere*. Tesina d'esame non pubblicata, Venezia, Università Ca' Foscari.

Schembri A. (2001), *Issues in the Analysis of Polycomponential Verbs in Australian Sign Language (AUSLAN)*. Thesis, University of Sidney.

Shepard-Kegl J. (1985), *Locative Relations in American Sign Language Word Formation, Syntax and Discourse*, Ph.D. Thesis, MIT.

Simone R. (1995), (a cura di) *Iconicity in Language*, Amsterdam, Benjamins.

Stokoe W. (1960), *Sign Language Structure: An outline of the visual communication system of the American deaf*, Studies in Linguistics, Occasional Papers, University of Buffalo.

Stokoe W. (1979), *Syntactic Dimensionality: Language in Four Dimensions*, relazione presentata alla New York Academy Sciences, novembre.

Supalla T. e Newport E. (1978), *How Many Seats in a Chair? The Derivation of Nouns and Verbs in American Sign Language*, in P. Siple (a cura di), *Understanding Language through Sign Language Research*, New York, Academic Press.

Supalla T. (1978), *Morphology of verbs of motion and location in American Sign Language*. In Caccamise F. (a cura di), *American Sign Language in a bilingual bicultural context: Proceedings of the National Symposium on Sign Language Research and Teaching*.

Supalla T. (1982), *Structure and Acquisition of Verbs of Motion and Location in American Sign Language*, Thesis, UCSD, San Diego.

Supalla T. (1986), *The Classifier System in American Sign Language*. In Craig, C. (a cura di), *Noun Classes and Categorization*.

Sutton-Spence R., Woll B. (1999), *The Linguistics of British Sign Language: An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge/New York.

Sutton-Spence R. (2003), *An overview of sign language poetry*, in *European Cultural Heritage Online*.

Sutton-Spence R. (2005), *Analysing Sign Language Poetry*, Palgrave Macmillan, UK.

Verdirosi M.L. (1987), *Luoghi in Volterra V.* (a cura di) *La lingua dei segni italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino, pp.23-48.

Vogt-Svendsen M. (1983), *Lip Movements in Norwegian Sign Language*, in J. Kyle e B. Woll (a cura di), *Language in Sign*, London, Croom Helm.

Volterra V. (1987), (a cura di), *La lingua dei segni italiana. La comunicazione visivo-gestuale dei sordi*, Bologna, Il Mulino.

Woll B. (1984), *The comparative study of different sign languages: preliminary analyses*, in F. Loncke, P. Boyes-Braem, e Y. Lebrun (a cura di), *Recent research in European Sign Languages*, Swets & Zeitlinger, Lisse.

Zanotti P. (2012), *Introduzione alla storia della poesia giapponese. Dall'Ottocento al Duemila*, Marsilio editore, s.p.a. Venezia.

Zucchi A. (2004), *Monsters in the visual mode*. Università degli Studi di Milano.

SITOGRAFIA

<https://www.ritusumei.ac.jp>

<https://staticmy.zanichelli.it>

<https://www.laterza.it>

<https://www.ilconvivio.interfree.it>

<https://www.thehaikufoundation.org>

<http://www.pieropolidoro.it>

<http://www.filosofico.net>

www.istc.cnr.it

<http://www.treccani.it>

<https://www.startasl.com>

RINGRAZIAMENTI

*“Le cose più belle del mondo
non possono essere viste e nemmeno toccate.
Bisogna sentirle con il cuore”*
Helen Keller

Al termine di questo percorso giunge uno dei momenti più attesi ed emozionanti. Ricordo come se fosse ieri il mio primo giorno di università lontana da casa e dalla mia famiglia pronta ad immergermi in una città completamente diversa da Bari, confrontandomi con nuovi professori e colleghi e in realtà, sono trascorsi due lunghi e bellissimi anni.

Sono partita determinata e piena di entusiasmo nel volere imparare la LIS, è sempre stato il mio obiettivo e devo ringraziare una persona che mi ha sempre detto di inseguire i propri sogni, la Prof.ssa Antonella Di Pilato. Grazie di cuore per aver creduto nelle mie capacità, per aver suscitato in me il desiderio di essere sempre curiosa e per avermi insegnato e trasmesso la passione per la LIS.

In questi anni Venezia mi ha sempre emozionata regalandomi momenti di allegria e soddisfazione personale ma nello stesso tempo mi ha regalato istanti di tristezza e solitudine.

In queste ultime pagine della mia tesi desidero ringraziare tutti coloro che mi sono stati vicini con tanto affetto ed energia.

Un ringraziamento speciale alla relatrice, Prof.ssa Carmela Bertone, per la disponibilità, il sostegno e la fiducia datami durante il periodo di stesura.

Ringrazio la correlatrice Prof.ssa Rita Sala, per i consigli e gli strumenti forniti al fine di portare a compimento questo lavoro.

Ringrazio tutti i docenti del Dipartimento di Scienze del Linguaggio in particolare Gabriele Caia e Mirko Pasquotto per avermi trasmesso emozioni indescrivibili. Sì, le emozioni sono la linfa vitale, fanno parte della nostra vita. Non possono essere fermate, sono lì, con tutta la loro veemenza e ti “travolgono”. La LIS è emozione e magia.

Ringrazio le mie colleghe universitarie per questa bellissima amicizia nata in poco tempo, siete come le conchiglie in riva al mare: anche se le onde le porteranno via, nel mare ci sarete sempre.

Ringrazio infinitamente Roberta, una cara amica. Grazie di cuore per avermi accolto nella tua famiglia, per essermi stata accanto nei momenti di felicità e tristezza. Sei stata la prima persona che ho conosciuto e sappi che ti porterò sempre nel mio cuore. Ti voglio bene.

Ringrazio la mia famiglia e la mia cara nonna Marianna per essere parte della mia vita, per l'amore e l'affetto quotidiano che voi tutti mi date.

A mia cugina Arianna, per aver sempre fatto il tifo per me. Sei come una sorella con la quale posso condividere i miei pensieri anche a distanza.

Alle mie vecchie amiche Julia, Caterina, Federica e Mariavittoria per l'affetto e la simpatia. L'amicizia non è vedersi tutti i giorni ma volersi bene tutti i giorni con la certezza di esserci sempre.

Infine, ringrazio una persona speciale che mi è sempre stata a un millimetro di cuore nei momenti più difficili. Mi rivolgo a te Antonello, mio punto felice, mia ancora di salvezza.

Grazie per la pazienza, per l'amore e per il supporto mostratomi in questo lungo percorso. Come due anni fa, oggi sei qui con me, a festeggiare questo traguardo.

Dove siamo insieme, quella è casa. Ti amo.