

Gesti ragionanti e corpi agitati: la parodia di Antonio Di Pietro¹

Matteo Greco

Con l'avvento della televisione i politici hanno saputo progressivamente adeguare i loro stili discorsivi alle condizioni enunciazionali poste dal nuovo spazio mediatico. In particolare, il linguaggio gestuale, spesso considerato ancillare rispetto a quello verbale, è divenuto protagonista nella messa in scena di ruoli istituzionali necessariamente incarnati in una smorfia, un ghigno, un movimento delle sopracciglia appena pronunciato. Gli oratori sono oggi estremamente consapevoli di quanto gestualità e parole possano produrre effetti di senso molto diversi, talvolta contraddittori: nelle arene mediatiche dei programmi di approfondimento il raggiungimento dell'elettorato passa anche attraverso la cura della congruenza interspressiva dei discorsi. All'interno del dibattito sulla cosa pubblica, tuttavia, i portavoce e i segretari di partito non sono stati gli unici a riconoscere nell'espressione gestuale uno spazio di mediazione linguistica sul quale operare per costruire una comunicazione efficiente. Il linguaggio dei gesti costituisce infatti la materia prima per l'esercizio della satira. Contando sulla capacità di elasticizzare le figure corporali altrui, di deformarne le mosse e ri-presentarne le posture, il comico rappresenta i punti di fragilità narrativa della figura politica, mette in scena corpi che faticano a incarnare i ruoli istituzionali che si assegnano. Partendo dall'analisi della comunicazione gestuale di un personaggio politico contemporaneo, Antonio Di Pietro, ci focalizzeremo in seguito sulle strategie di figurativizzazione messe in atto nella parodia di Neri Marcorè. Il corpus costruito per l'analisi comprende due registrazioni audiovisive: la prima è relativa ad un intervento dell'onorevole Di Pietro nel corso della puntata di *Ballarò* del 12 maggio 2009, la seconda registrazione è tratta dalla trasmissione televisiva *Parla con me* (puntata dell'11 aprile 2007)².

Affronteremo inizialmente l'analisi della comunicazione gestuale dell'onorevole Di Pietro, cercando di individuare le strategie di rappresentazione e gestione del ruolo istituzionale del politico.

Nella prima inquadratura presa in considerazione (Fig. 1), osserviamo il senatore tenere le mani all'altezza del petto, molto vicine tra loro ma non congiunte; il conduttore gli ha appena chiesto se egli si considera l'alibi politico di Berlusconi e la risposta di Di Pietro inizia con la frase "non ho capito". Le mani sospese, tendenti alla congiunzione ma non unite, adempiono al compito di esemplificare un

¹ Comunicazione presentata al XXXVII congresso dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici, "Politica 2.0. Memoria, etica e nuove forme della comunicazione politica", Bologna, 23-25 ottobre 2009.

² Elenchiamo di seguito i link attraverso cui è possibile visualizzare on line i due testi di riferimento; per ognuno di essi, abbiamo indicato la sequenza temporale presa in considerazione:

- <http://www.youtube.com/watch?v=uisl5HRsfkQ> (0.17 – 1.30)
- <http://www.youtube.com/watch?v=W2AppT-RJvY> (1.25 – 1.57)

processo messo in scena dall'enunciazione verbale: mentre tale espressione costruisce un soggetto modalizzato dal *non-sapere*, le dita che attualizzano una congiunzione figurativizzano un percorso di ricerca, disegnano delle traiettorie verso punti risolutori di una mancanza. Per ogni coppia di dita esiste un punto di incontro, così come per opinioni diverse esiste un punto di convergenza interpretativa che deve essere trovato. Il formante gestuale, attraverso la rappresentazione di vettorialità convergenti, marca il percorso argomentativo di ricerca che il politico inizia a costruire.

La vettorialità è un tratto semico chiamato in causa molto spesso nella descrizione del discorso argomentativo: diciamo infatti che un ragionamento può essere lineare, contorto, ecc. Il formante gestuale ci restituisce in tal caso un soggetto che parte da un gap cognitivo e attualizza un punto finale risolutore di tale mancanza. Definiremo questo primo gesto *ragionante*.



Fig. 1



Fig. 2

Successivamente (Fig. 2), osserviamo che da una parte viene mantenuto il formante gestuale selezionato in precedenza, dall'altra esso subisce delle modifiche e viene in un certo senso "costretto" a comunicare più cose contemporaneamente.

Sul piano dell'enunciazione verbale, il senatore pronuncia un periodo ipotetico, possibile premessa maggiore di un ragionamento sillogistico: "se c'è qualcuno che si ritiene stia governando male...". Sul piano gestuale, il formante delle mani quasi giunte non subisce modifiche che possano inficiarne la riconoscibilità, eppure partorisce ulteriori gesti. Nella fattispecie, mentre ascoltiamo l'espressione "si ritiene" osserviamo le mani del senatore allontanarsi dal petto, e gli indici staccarsi dalle altre dita: l'opinione su Berlusconi viene assegnata ad un'alterità non figurativizzata (l'allontanamento delle braccia dal corpo selezionano semplicemente uno "spazio non-proprio" come epicentro della valorizzazione). Inoltre, i due indici, un tempo accoppiati da un punto di convergenza tensiva, generano un gesto indicale: si distaccano dalle altre dita ed individuano un'alterità.

Ciò che ci preme sottolineare è il fatto che entrambi i gesti scaturiscono da quello che abbiamo definito *ragionante*. Rimane isotopicamente il formante dell'interrogazione, della ricerca, della tensione verso uno snodo argomentativo: il gesto di de-selezione comunicativa e quello di presentificazione (indicale) emergono come sottotracce dell'unica traccia gestuale che tiene le fila del discorso, quella propria dell'argomentazione.

Per quanto riguarda il tempo di esecuzione del gesto, osserviamo una concordanza fra il ritmo del movimento delle mani e quello scandito dai tratti soprasegmentali dell'enunciazione verbale: ad ogni parola pronunciata con enfasi il senatore porta le mani leggermente in avanti, sempre all'altezza del petto, come ad iscrivere il formante selezionato su uno spazio astratto, attualizzato dinanzi a lui. Tali movimenti, lenti e segmentati, non sono dei semplici marcatori delle parole: è come se il gesto, ad ogni parola pronunciata, andasse a "segnare dei punti"; esso trasforma ogni singola parola in addizione argomentativa, trasponendo a livello di lessema quella forza dimostrativa associabile più propriamente ad un enunciato completo. Ogni iscrizione del formante sul piano astratto che è stato attualizzato (vale a dire, ogni abbassamento delle mani) è mossa additiva in vista dell'iscrizione definitiva del formante *ragionante*, in vista cioè dell'affermazione della tesi dell'oratore.

In seguito (Fig. 3) Di Pietro pronuncia la seconda premessa del suo ragionamento, affermando:

“... e c'è una parte del paese che, se si riconosce nelle battaglie dell'Italia dei valori evidentemente ritiene che [Berlusconi] stia governando male”.

Notiamo innanzitutto un gesto di selezione comunicativa del sé: le mani si avvicinano al petto; inoltre esse, coi loro micromovimenti, segnano una sempre maggiore corrispondenza fra l'agogica del discorso verbale e quella gestuale, a testimonianza di un'elevata intensità di assunzione dei valori enunciati da “una parte del paese”. Si segnala così sia un'implicazione, sia un'opposizione rispetto all'alterità indicata in precedenza (Berlusconi).

Lungo tutta la sequenza, i movimenti, da pochi e ben definiti, si fanno numerosi e sempre più minuti: l'aggiunta gestuale di motivazioni diventa più copiosa e mette in scena un climax per cui col passare dei secondi assistiamo ad un accumulo esponenziale di azioni gestuali. Quale effetto di senso si produce? Nella prima parte del video, come abbiamo accennato, osserviamo una figura che vuol essere manipolatrice, la cui costruzione identitaria è centrata sul *sé-ipse* della progettualità retorica (Fontanille 2003); con l'accelerazione e l'iper-segmentazione dei movimenti, invece, comincia a manifestarsi una tensione fra il *sé-ipse* della mira ed il *me-carne* dell'istanza di referenza, che prende progressivamente campo nella partecipazione alla costruzione identitaria della figura di Di Pietro. Diventa meno chiaro, insomma, comprendere se l'oratore progetta e realizza i movimenti gestuali o se piuttosto è lui che comincia a “correre dietro” ai suoi stessi gesti, così come alle passioni da lui stesso allestite discorsivamente.



Fig. 3



Fig. 4

Il corpo acquista ulteriore protagonismo nel momento in cui il senatore riprende la prima premessa del suo ragionamento e tenta di approdare ad una conclusione (Fig. 4), affermando:

“Se c'è qualcuno che sta governando male tu gli devi dire: ‘continua a governare male’, perché se no... quello...non glielo devi dire perché se no...guadagna di più”.

Nel momento in cui l'oratore ricopre la posizione attanziale propostagli dal conduttore (quella dell'oppositore politico moderato), non può fare a meno di ricoprire tale posizionamento sintattico attraverso un'attorializzazione caricaturale. Il collo si perde nelle spalle, le ciglia sono alzate, il movimento delle mani si fa sussultorio, le dita si piegano, le mani si allontanano e avvicinano velocemente al petto.

Eseguire una caricatura significa selezionare e magnificare alcuni tratti del piano dell'espressione preso di mira: ecco che la sparizione del collo fra le spalle dell'oratore figurativizza un soggetto che è in preda alla paura (di Berlusconi): la riduzione della superficie corporale è infatti funzionale alla diminuzione delle parti del corpo che possono essere oggetto di attacchi esterni. Ma l'oppositore moderato non è soltanto adeguatamente timoroso; l'altro tratto enfatizzato è quello della sua presunta arguzia strategica: ecco che Di Pietro (Fig. 5), mentre afferma “continua a governare male”, alza le sopracciglia e spalanca gli occhi, figurativizzando colui che “ci vede bene”, che sa inquadrare il quadro politico al punto da permettersi di fare un doppio gioco, di dire ciò che non pensa in attesa di un risultato a lui favorevole.

Se la dimensione politica prevede l'assunzione di uno sguardo strategico che tenga conto della mossa dall'avversario politico e la comprenda, Di Pietro riveste tale ruolo istituzionale solo in maniera ironica, assumendo con bassa intensità i valori enunciati. Le dita si piegano e i loro movimenti sono segmentati (Fig. 6), ad esemplificare la non linearità, la frizione del ragionamento. Se il discorso politico prevede l'assunzione di un punto di vista strategico superiore che contempra e comprenda le tattiche locali degli oppositori, e per questo rifugge il corpo a corpo, de-figurativizza e istituzionalizza i corpi in contesa (essi sono rappresentanti di), il corpo di Di Pietro si autoconvoca per la rappresentazione *hic et nunc* della relazione tra soggetto e anti-soggetto, fa collassare il piano superiore delle strategie con quello inferiore del corpo a corpo tattico. Attraverso il ricorso alla caricatura il senatore denuncia la sua difficoltà a organizzare la costruzione identitaria sulla base dell'*idem* (il ruolo istituzionale del politico).



Fig. 5



Fig. 6

Il corpo continua ad operare una teatralizzazione delle relazioni nel quadro successivo (Fig. 7), in cui è Berlusconi ad essere personificato da Di Pietro, che dichiara:

“Agli italiani viene fatto credere il contrario del vero, ogni giorno gli si sta dicendo: ‘eccoti i sedici miliardi per le infrastrutture, eccoti otto miliardi per gli ammortizzatori sociali, ecco di qua, ecco di là’... son sempre gli stessi soldi!”

Segnaliamo innanzitutto la resa del gesto di elargizione: le mani a pugni chiusi (figura del contenimento) vanno da sé agli altri, si muovono verso destinazioni diverse per presentificare i diversi destinatari dell'atto donativo dichiarato dal premier. La domanda da porsi è: perché si ricorre ancora una volta ad un *debrayage* enunciazione? Perché vestire i panni del premier? Non è la caricatura, in questo caso, il fine della messa in scena: l'obiettivo è quello di ridurre al massimo la complessità di una strategia politica, la promessa di stanziamenti di fondi pubblici da parte dello stato, per costruire non solo un effetto di verità, ma di veracità. Il comportamento falso (secondo Di Pietro) di Berlusconi è reso tangibile attraverso la figurativizzazione di una promessa donativa alla quale non si tiene fede.

L'indice che compie più volte lo stesso percorso circolare (Fig. 8), allorquando il senatore dice “son sempre gli stessi soldi”, esemplifica in tal caso la circolarità viziosa di un procedimento. Il gesto ragionante è dismesso: il percorso argomentativo è giunto alla fine. Le mani si disgiungono e il senatore riemerge dalla *mimesis* della relazione “Berlusconi/italiani” per esplicitare al suo interlocutore il contenuto dell'imbroglio messo in scena. Dopo il racconto abbiamo insomma il momento della rivelazione: la torsione del busto verso il conduttore (Fig. 9) manifesta lo iato rispetto alla teatralizzazione messa in atto precedentemente, la rottura posturale dichiara il ritorno allo scenario inter-attanziale *in presentia*, dichiara un disincantamento rispetto alla narrazione inscenata e denunciata come falsa.

L'ultima sequenza presa in esame è relativa allo scambio di battute tra Di Pietro e Casini, il quale interviene dando parzialmente ragione a Di Pietro, ma asserendo anche che dare del piduista al premier non risolve né chiarisce i problemi effettivamente esistenti nel Paese. Osserviamo la reazione del senatore dell'Italia dei valori (Fig. 10): la mano destra esce dal campo semiotico del soggetto per segnalare l'esigenza di intrusione nel campo semiotico altrui (di Casini): all'oratore che chiede e sfrutta il suo turno di parola si sostituisce l'uomo Di Pietro che, sollecitato, reagisce; l'attore passa da una modaliz-

zazione caratterizzata dal *saper-fare* ad una contraddistinta dal *non poter-non fare*. Quando Floris cerca di intervenire, la mano del senatore si leva, tenta di stoppare la transitività del campo semiotico dell'udito, vuole interrompere figuramente il passaggio del suono dalla sorgente (il conduttore) al bersaglio (Di Pietro stesso).



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

Di Pietro, provocato, non può non intervenire, il corpo a corpo discorsivo è necessario, non può essere rimandato, e infatti il senatore interrompe il suo interlocutore:

“...sì ma... ma non è...scusa...no no no, scusa, ma non è che se io dico a Berlusconi ‘hai tanti capelli naturali’ ha i capelli naturali lui...che ragionamento son questi? Io gli dico quello che è...ma perché gli devo dire il falso?”

Il busto è proteso verso l'esponente dell'Udc (Fig. 11) e il capo si muove alternativamente verso i due interlocutori. Il senatore fa per alzarsi sollevandosi minimamente dalla poltrona, poi si risiede. Quello messo in scena non è il corpo imbalsamato del politico che si auto-osserva e controlla: il *corpo-punto* dell'oratore politico (puro termine *ab quo* dell'enunciazione, istanza di referenza) è “*carne in movimento*” (Fontanille, 2003), corpo proteso verso l'altro, spinto dalla forza della propria argomentazione. Se sul piano verbale si abbandona la geometricità del ragionamento per affidarsi alla forza argomentativa dell'esemplificazione metaforica, sul piano non-verbale al gesto argomentatore si sostituisce il gesto agitato (Fig. 12). La modulazione della quantità (dei capelli del premier) è tutt'altro che misurata: la roteazione della mano è ampia e veloce (la ripetizione decisa dello stesso formante funziona in tal caso come moltiplicatore di un'entità enunciata, i capelli).

Non si tratta più di puntualizzare i passaggi discorsivi efficaci, ma di comunicare all'esterno un paesaggio interocettivo in tumulto attraverso un formante proiettivo. Quello messo in scena è un corpo che non può più accettare di vestire i panni di un sé modalizzato altrove, da un altro soggetto; è un corpo che si scuote per liberarsi dalla modalizzazione del *dover-fare* (dire) le cose secondo il galateo del buon politico. È ancora uno scenario interattanziale io-tu ad essere messo in scena, ma questa volta Di

Pietro ricopre la posizione attanziale che si auto-assegna. La velocizzazione del gesto può essere letta in termini di aspettualizzazione terminativa; si vuole giungere il prima possibile al compimento del processo discorsivo: l'uomo Di Pietro deve ricevere infine figurativizzazione, deve "uscire fuori" il prima possibile.



Fig. 11



Fig. 12

Nella parte finale della sequenza analizzata (Fig. 13), nel momento in cui il senatore chiede "ma che ragionamenti son questi?", il gesto della mano destra è presto raddoppiato dall'altra mano. Le dita allungate e congiunte in un punto figurativizzano la presenza di un quid che si avvicina e allontana dal corpo senza ricevere modifica: il vai a vieni del gesto da uno spazio altro a uno spazio proprio non trasforma il gesto stesso. In tal caso la non intaccabilità di un formante che va e viene dall'io esemplifica la mancata comprensione, metabolizzazione di un concetto.

L'aumento delle parti del corpo convocate e quello dell'ampiezza dei movimenti nell'apice del processo discorsivo testimoniano l'avvenuta de-mummificazione del politico. La scenarizzazione pragmatica di un soggetto manipolatore si apre ad una *scenarizzazione evenemenziale* (Basso Fossali 2009), in cui il corpo reagisce ad uno stimolo esterno che giunge come evento deflagrante, provocazione di un mondo, quello politico-strategico, alla quale il senatore rifiuta di prendere parte fino in fondo. La figura di Di Pietro vive di rilanci rispetto ai pungolamenti esterni, è costruita su un *me-carne* appassionato che provocato reagisce: è pelle che brucia per l'(atteso) evento che istiga l'azione, è pelle svestita dei panni di un *idem* finalmente dismesso.



Fig. 13

Prendiamo ora in considerazione la parodia del senatore Di Pietro messa in scena da Neri Marcorè. Sin dalle prime inquadrature (Fig. 14) possiamo notare una ripresa e una deformazione del formante gestuale dell'argomentazione, esaminato in precedenza. Le mani non tendono più ad individuare un punto di congiunzione, ma sono già unite: non è tanto la ricerca di un punto di risoluzione discorsiva ad essere inscenata, quanto la tensione fra due forze contrarie, quindi fra due valori contraddittori: il vero e il non vero. La fibrillazione argomentativa, nella rappresentazione caricaturale, è intensificata; il discorso è sin dall'inizio prefigurazione di possibili tesi antagoniste, concorrenziali.

In seguito (Fig. 15), il comico, con le mani disgiunte, riprende il movimento dall'alto verso il basso con cui il senatore Di Pietro è solito accompagnare le sue riflessioni. Rispetto al gesto originale, è possibile notare in particolare il tremolio delle mani ed il rallentamento dei loro movimenti. Se la vibrazione del gesto produce un effetto di drammatizzazione dell'enunciazione, il rallenti cui il formante è sottoposto permette all'osservatore di effettuare una sorta di dettagliamento, di zoomata. Non solo il comico elasticizza il gesto, come abbiamo precedentemente notato, ma deforma anche il tempo dell'enunciazione, producendo effetti di velocizzazione o rallentamento che ricompetenzializzano lo sguardo dell'enunciario: la rappresentazione caricaturale, rallentando il tempo di esecuzione del gesto, fa notare allo spettatore dettagli comportamentali altrimenti trascurabili. *Far-vedere* significa in tal caso *far-sapere*, accrescere la capacità di cogliere le specifiche strategie retoriche del politico, ma anche i punti di fragilità del suo discorso.

Qual è l'effetto di senso di queste prime mosse di rappresentazione parodica? Assistiamo alla messa in scena di un corpo visibilmente implicato nel discorso, già dall'inizio: esso mostra una bassissima soglia di resistenza rispetto alla presa di iniziativa del *sé-ipse* della progettualità e rispetto ai possibili scenari di volta in volta dischiusi dagli enunciati verbali. L'investimento patemico dell'oratore è sproporzionato rispetto a quella che è la posta in gioco del suo quesito: "è vero o non è vero che questo è un divano?".



Fig. 14



Fig. 15

Sul piano dell'intonazione, assistiamo ad un crescendo dell'intensità dell'enunciazione a partire dal momento in cui il comico interpella con un «tu» la sua interlocutrice. Il corpo è posizionato a tre quarti (Fig. 16), non è frontale allo spettatore né alla conduttrice. L'attore non guarda mai la Dandini, ha gli occhi strabuzzati, persi nel vuoto. Il soggetto polemizza allora nei confronti di un "tu" che è più posizione attanziale astratta che attore in carne ed ossa: i gesti non prendono di mira l'interlocutrice, è un tu discorsivo fittivo, creato dallo stesso Di Pietro, ad alterare il personaggio.

Per ciò che concerne i gesti delle mani, vengono ripresi in maniera alternata i due formanti già selezionati in precedenza (quello delle mani chiuse e quello delle mani disgiunte): più che fungere da segmentatori del discorso, come accadeva nel primo video analizzato, i movimenti delle mani aprono il continuum espressivo ad un crescendo di intensità enunciazionale. Quello inscenato è un corpo che vive all'interno di una bolla discorsiva, che non può fare a meno di un "tu" e tuttavia non riesce a guardarlo, non sa sostenerne la presenza. L'azione di Di Pietro è già reazione agitata.

L'arco di movimento delle mani è percorso infatti da un vibrato dei gesti: il comico sveste da subito il politico dei suoi panni istituzionali. La drammatizzazione enunciazionale, che nella performance del senatore era l'esito finale di una tensione identitaria durativa, nella caricatura diviene l'elemento caratterizzante di una forma di vita. Il comico dunque non accorcia solo i tempi dell'enunciazione, come abbiamo visto in precedenza, ma modella e lavora anche i tempi delle sintassi di vita. Il Di Pietro iniziale inscenato da Neri Marcorè ha i tratti dell'ultima figura analizzata nel primo video: in tal caso il comico opera come genere che magnifica la terminatività, cancella i tempi di transizione e arriva subito al dunque.



Fig. 16

In una delle ultime inquadrature (Fig. 17) osserviamo un gesto caratterizzato da una mano che fa da superficie e l'altra che sbatte ripetutamente su di essa. L'impatto fra la mano percuotente e quella percossa mette in scena un processo di contatto manifesto ed esemplifica dunque il concetto di evidenza. Tale gesto testimonia di uno *shift* identitario in corso: così come sul piano discorsivo si passa dal discorso pseudo-argomentativo al detto popolare ("carta canta"), sul piano gestuale assistiamo ad un cambiamento per ciò che concerne il gradiente di modulazione del gesto. Esso appare incongruo non tanto o non solo per il tipo di formante selezionato, quanto per la forza della sua rappresentazione, per quanto lascia trasparire rispetto al paesaggio interocettivo del soggetto.

Il ritmo sostenuto del gesto esprime il crescendo del coinvolgimento del soggetto all'interno della parentesi passionale aperta dal discorso. Il corpo, disposto ad assecondare fino in fondo l'irrompere del frangente patemico e a costituirsi come piano di manifestazione, mette a repentaglio quell'equilibrio fra *materia* ed *energia* (Fontanille 2003) su cui è basata la tenuta della figura. Ne segue una sorta di fibrillazione intra-identitaria che culmina nella trasformazione attoriale successiva (Fig. 18). Il comico in tal caso appaia due figure e ne propone una promiscua; può essere definito in tal senso un genere "irrispettoso" dei confini delle identità, che vengono deformate, alterate, talvolta trasformate: la materia corporale, lavorata sino in fondo, diventa terreno per argomentazioni figurali, per cui l'onorevole di Pietro diventa improvvisamente Lino Banfi.



Fig. 17



Fig. 18

Quale gesto viene selezionato dal repertorio dell'attore pugliese? Osserviamo la mano destra di Neri Marcorè percuotere più volte la testa per poi levarsi verso l'alto. Essa figurati vizza, in tal caso, un elemento del mondo esterno che aggredisce il soggetto: la non plausibilità di un ragionamento altrui è esemplificata dalla messa in mostra della violenza che tale ragionamento esercita nei confronti della testa del soggetto. Il gesto lavora in questo caso figuramente: per il senatore Di Pietro un'argomentazione non accettabile è un'argomentazione che in un certo senso "non gli entra in testa",



o forse dalla sua testa non riesce più ad uscire (percuotiamo infatti gli oggetti per farli funzionare, talvolta): sicuramente, in entrambi i casi, è messo in scena un ragionamento che *urta* il soggetto. Non urta il politico, né l'ex magistrato, ma quell'uomo programmato a reazione, che ha tanto più bisogno di un opponente quanto più si dichiara con esso inconciliabile. Di Pietro ha bisogno di un tu, attualizzato o realizzato, che lo affronti per così dire "a mani nude". Il ragionamento altrui, assunto localmente, urta il suo corpo, e tale effetto è assolutamente ricercato da Di Pietro, perché è proprio la sua corporeità urtata che tiene, ogni volta, il discorso migliore.

pubblicato in rete il 29 marzo 2010



Bibliografia

- Basso Fossali, P., 2006, *Interpretazione tra mondi. Il pensiero figurale di David Lynch*, Pisa, Edizioni ETS.
- Basso Fossali, P., 2007 “La gestion du sens dans l’émotion: du vertige aux formes de vie”, in *Semiotica* n. 163, 1/4, (pag. 131-158).
- Basso Fossali, P., 2008a, *La promozione dei valori*, Milano, Franco Angeli.
- Basso Fossali, P., 2008b, *Vissuti di significazione*, Pisa, Edizioni ETS.
- Basso Fossali, P., 2009, *La tenuta del senso. Per una semiotica della percezione*, Roma, Aracne.
- Benedicenti, D., 2005, *Con-vincere: piccola storia della comunicazione politica nell’era della piazza virtuale*, Roma, Donzelli.
- Bonvecchio, C., 2002, *La maschera e l’uomo: simbolismo, comunicazione, politica*, Milano, Franco Angeli.
- Cheli, E., 2004, *Teorie e tecniche della comunicazione interpersonale: un’introduzione interdisciplinare*, Milano, Franco Angeli.
- Corrain, L., a cura di, 1999, *Leggere l’opera d’arte II. Dal figurativo all’astratto*, Bologna, Esculapio.
- Eco, U., 1975, *Trattato di semiotica generale*, Milano, Bompiani.
- Eco, U., 1984, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- Fabbri, P., Marrone, G., 2000, *Semiotica in nuce I. I fondamenti e l’epistemologia strutturale*, Roma, Meltemi.
- Fabbri, P., Marrone, G., 2001, *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Roma, Meltemi.
- Fontanille, J., 1993, “L’émotion et le discours”, in *Protée*, Vol. 21 n. 2, pp. 13-19.
- Fontanille, J., 2003, *Soma et sema. Figures du corp*, Paris, Maisonneuve et Larose; trad. it. *Figure del corpo. Per una semiotica dell’impronta*, a cura di, P. Basso, Roma, Meltemi Editore, 2004.
- Fontanille, J., Zilberberg, C., 1998, *Tension et signification*, Liège, Mardaga.
- Gaudiano, L., Pira, F., 2004, *La nuova comunicazione politica: riflessioni sull’evoluzione delle teorie e degli strumenti in Italia*, Milano, Franco Angeli.
- Leone, P., 1987, *Lo spettacolo della politica*, Cosenza, Bios.
- Greimas, A. J., 1970, *Du sens*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso*, Milano, Bompiani, 1974.
- Greimas, A. J., 1983, *Du sens II*, Paris, Seuil; trad. it. *Del senso II*, Milano, Bompiani, 1984.
- Greimas, A. J., 1984, “Sémiotique figurative et sémiotique plastique”, in *Actes Sémiotiques-Documents*, n. 60; trad. it. “Semiotica plastica e semiotica figurativa” in Corrain, Valenti, a cura di, 1991.
- Greimas, A. J., 1987, *De l’imperfection*, Périgueux, Fanlac; trad. it. *Dell’imperfezione*, Palermo, Sellerio, 1989.
- Greimas, A. J., Fontanille, J., 1991, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil; trad. it. *Semiotica delle passioni*, Milano, Bompiani, 1996.
- Pozzo, A., 1998, *Grrr ... grammelot: parlare senza parole: dai primi balbettii al grammelot di Dario Fo*, Bologna, Clueb.
- Ricci Bitti, P., 1987, *Comunicazione e gestualità*, Milano, Franco Angeli.
- Ricoeur, P., 1985, *Temps et récit*, Paris, Éditions du Seuil; trad. it. *Tempo e racconto*, Milano, Jaca Book, 1986.
- Sansavini, C., 2000, *Parlare in pubblico. La presentazione persuasiva*, Firenze, Demetra.
- Timelli, R., Verducchi, D., 1987, *Espressione e gestualità: semiologia del disegno anatomico*, Milano, Editiemme.