

Linguaggio, poesia e realtà. Linguaggio ordinario e linguaggio poetico in Roman Jakobson

Alessandro Serra

Università degli Studi di Salerno
Cultore della materia: Estetica
alessandroserra1986@gmail.com

Abstract: In times like these, characterized by a renewed inflation of linguistic signs, the poetic word has a particular task to fulfil: that of restoring the dignity, value and consistency to the self-referentiality of language; to the embryonic ability of “tracing out” and inscribing the world which is proper to the poetic word itself. This important game is played out by the very people who are called upon to “awake language from its torpor”: the poets themselves. Roman Jakobson has been amongst the first to concentrate their scientific attentions upon the self-hood of the poetic text, in so doing revealing the “secret” relationships of strength which justify its fascination. In Jakobson’s works the verbal art is considered both as an explanatory phenomenon for the elaboration of scientific problems – as in the case of phonological science – and as an object of study in and of itself. Jakobson’s linguistic-semiotic analysis of thirteen centuries of world poetry highlights the substantial links between *signifier* and *signified*; the differing “facets” of the signs are distinguishable at a merely analytic level, while it is the poetic language itself that illustrates their dialectical relationship. Poetry helps to consider ordinary language and the metaphysics of the obvious that it brings as a circumstance rather than a dogma: it unmaskes the symbolic nature of every aspect of reality; the oblivion of human sensory production fails and this implies a new consideration of human language, beside which poetry and its irreducible sensory charge can stand as decisive factors.

Keywords: Jakobson, Poetry, ordinary language, poetic language, reality.

Se non la picchiano, non si muove la giumenta della vita quotidiana
V. V. Majakovskij, *Pro eto*¹

1. Poesia e scienza

In una lettera del giovane Jakobson – autore di versi transmentali con lo pseudonimo di R. Aljagrov – al poeta transmentale Aleksej Elissevič Kručënych si legge:

¹ Cit. in JAKOBSON 1931 trad. it.: 10

Fino adesso la poesia è stata un insieme di vetri colorati: come fa la luce del sole ai vetri, il demonismo romanticheggiante conferiva alla poesia un lato pittoresco. Ma ecco la vittoria sul sole. Il vetro è stato fatto saltare e con i frammenti noi creiamo degli arabeschi per la liberazione. Dal demonismo, dallo zero, noi costruiamo qualsiasi cosa ad arbitrio, e nell'intensità, nella forza di questo arbitrio c'è il pegno dell'aristocrazia nella poesia (JAKOBSON – POMORSKA 2009: 207-208, tr.it. G. Bottero).

In queste righe sono condensati alcuni aspetti del “poetico” che Jakobson ha trattato nel corso del suo differenziato iter speculativo: la liberazione dei significanti, l'autonomia dell'arte, la condizione del poeta-martire. Il giovane Jakobson è estremamente consapevole dell'importanza che il movimento letterario a cui appartiene assume nell'ambito della dialettica storica. Le intuizioni avanguardiste saranno da lui portate sul terreno scientifico e si scopriranno capaci di aprire nuove vie metodologiche: la rivoluzione della poetica strutturale e il conseguente approccio neumanista nella critica letteraria, la nascita della fonologia dagli input degli esperimenti poetici di Chlebnikov, nonché la codificazione scientifica della teoria futurista della «parola autosufficiente» e dell'idea chlebnikoviana della costruzione del tutto attraverso i frammenti, nel celebre modello di comunicazione linguistica (JAKOBSON 1963) dello studioso russo.

Seguendo Goethe, secondo cui chi vuole capire i poeti deve andare nella terra dei poeti (GOETHE 2002), Jakobson ha fatto della poesia la sua casa; del poetico ha indagato ogni sfaccettatura, muovendo da prospettive speculative differenti. Ha analizzato: il testo poetico nella sua autoreferenzialità e nei suoi aspetti intrinseci, i tropi poetici della metafora e della metonimia come componenti strutturali nel funzionamento del linguaggio, la differenza tra poesia orale e poesia scritta, il rapporto tra l'esistenza di un poeta e la sua mitologia, la poeticità come funzione linguistica. In particolare l'individuazione della funzione poetica ha permesso, oltre alla determinazione di una soglia tra ciò che è poetico e ciò non lo è, il diffondersi di un'idea costruttiva della poesia intesa come sistema auto-organizzato. Le analisi strutturali jakobsoniane su tredici secoli di poesia hanno mostrato nel testo poetico la dinamica di un organismo, di cui è possibile sentire biologicamente e fisicamente gli impulsi e i contrasti interni.

L'analisi linguistico-semiotica del linguaggio poetico avanzata da Jakobson ha permesso di considerare la poesia come ambito autonomo della realtà e della lingua, nel quale, attraverso il capovolgimento negli abituali rapporti di forza tra piano sintagmatico e piano paradigmatico, è possibile un'interruzione della continuità ordinaria, non fine a se stessa, ma indirizzata ad un cambiamento qualitativo, percepito sul piano del significante come in quello del significato. Se il linguaggio è una catena di relazioni ereditata, l'arte verbale non fa che attivare ciò che è originariamente reattivo del linguaggio ordinario: la poesia crea connettendo “ad arbitrio”.

Jakobson – pur nei limiti di una eredità critica – fa dunque propria la nozione saussuriana di arbitrarietà sistemica, portandola a sviluppi ulteriori, soprattutto per quel che riguarda l'ambito poetico. Il linguaggio poetico è inteso come una liberazione di una capacità insita nel linguaggio stesso: la capacità di creare connessioni e conseguentemente “mondi”, in ciò si riscontra la carica di senso della poesia che Jakobson – facendo parlare i poeti – ha cercato di evidenziare.

2. Linguaggio ordinario e linguaggio poetico

Per intendere il fenomeno poetico dobbiamo individuare i modi e i limiti del nostro conoscere, immaginare, agire, comunicare. È questo un approccio tipicamente jakobsoniano: un fenomeno per essere adeguatamente compreso deve essere inquadrato nel sistema di relazioni in cui è radicato. Per questo la poesia è analizzata da Jakobson nell'ambito del sistema a cui appartiene: quello del linguaggio umano in quanto tale; essa, come qualsiasi altro atto verbale, è un evento linguistico che può presentare sia dei caratteri comuni e ricorrenti, sia delle peculiarità sostanziali che lo rendono incomparabile ad ogni altro "linguaggio".

Basilare diventa a questo punto la distinzione tra linguaggio ordinario e linguaggio poetico: Jakobson parla di modificazioni del linguaggio ordinario sia nella componente fonica sia negli aspetti lessicali standardizzati. La poesia viola con la sua forza sovversiva le norme del linguaggio quotidiano operando in esso un capovolgimento dall'atteso all'inatteso, dall'invisibilità alla visibilità di certe sue potenzialità.

Tale dialettica tra linguaggio ordinario e linguaggio poetico Jakobson la deriva sia dall'esperienza formalista sia dalla temperie culturale avanguardista radicata nella lotta contro il *byt*. Il contesto socio-culturale russo distingueva infatti in maniera drastica ciò che era ordinario da ciò che non lo era; per indicare la sfera ordinaria veniva utilizzata la parola «*byt*», altamente evocativa. Jakobson osserva a riguardo che:

nella lingua e nella letteratura russa questa parola e i suoi derivati svolgono una parte notevole (...) mentre nelle lingue europee non c'è una parola corrispondente, forse perché nella coscienza europea di massa, alle forme e alle norme stabili della vita non è contrapposto nulla che le escluda (JAKOBSON 1931 trad. it.: 18).

Il poeta Majakovskij e le avanguardie di inizio Novecento consideravano la lotta contro il *byt* una vera e propria missione storico-messianica; non vi era semplicemente la repulsione per ciò che è ordinario e che sistematicamente si ripete nello stesso modo, ma una vera e propria guerra che configurava lo stesso modo di poetare, dando a quest'ultimo un notevole senso performativo.

Allo slancio creativo nel futuro trasfigurato è contrapposta la tendenza alla stabilizzazione dell'invariabile presente, il suo incrostarsi di vecchiume inerte, lo spegnersi della vita entro angusti schemi irrigiditi. Il nome di questa forza elementare è la vita quotidiana (*byt*) (*Ibidem*).

È questa la visione del mondo e della vita delle avanguardie russe dalle quali si origina l'esperienza formalista, ed è da questa temperie culturale che va considerata la riduzione dell'opposizione tra linguaggio ordinario e linguaggio poetico al dualismo tra eteronomia e autonomia. Avere in sé la propria legge, il principio di comando e di organizzazione, significa avere in sé il proprio fine: in ciò consiste l'autonomia propria del linguaggio poetico. Invece un linguaggio eteronomo sarà un linguaggio strumentale, asservito ad una finalità esterna: la comunicazione, la persuasione, la conoscenza – tutti obiettivi rispetto ai quali la parola risulta essere un mezzo, e mai un fine. Il linguaggio ordinario dunque sarà linguaggio strumentale

mentre il linguaggio poetico – focalizzato sul messaggio in sé – sarà scevro da qualsiasi strumentalità.

Tuttavia il confine tra ciò che è poetico e ciò che non è tale è divenuto con il tempo sempre più sfuggente. Scrive Nezval in proposito: «un giardino mi abbaglia in mezzo ad una frase oppure una latrina non importa, non distinguo più i fenomeni secondo la leggiadria o la bruttezza che gli avete affibbiato». (JAKOBSON 1984 trad. it.: 42). Nel corso del XX secolo abbiamo assistito – e tutt'ora assistiamo – ad un'estensione esponenziale di ciò che oggi può essere collocabile all'interno del dominio delle tematiche poetiche. È in corso un processo di reciproco avvicinamento tra linguaggio ordinario e linguaggio poetico che gradualmente ha assunto sempre maggiore veemenza e rilevanza, sia per quel che riguarda le modificazioni dei generi poetici stessi – si pensi al *free verse* – sia per quel che riguarda l'uso del poetico nell'ordinario – un esempio su tutti, la pubblicità. Jakobson testimonia l'avvicinamento del poetico all'ordinario e scrive:

il confine che divide l'opera poetica da ciò che non è tale, risulta più labile di quello dei territori amministrativi cinesi. Per Novalis e Mallarmé la massima composizione poetica era l'alfabeto. I poeti russi ammiravano la poeticità di una lista di vini (Vjazemskij), di un elenco di vestiti dello zar (Gogol), dell'orario dei treni (Pasternak), perfino del conto di una lavanderia (Krucenych). Quanti poeti dichiarano oggi che un reportage è un'opera più artistica di un romanzo o di una novella! (*Ivi* 43-44).

Nella nostra contemporaneità al contempo è riscontrabile il processo complementare: l'avvicinamento dell'ordinario al poetico. Non soltanto i poeti cercano nell'ordinario il poetico, ma si assiste ad una sempre più ingegnosa commistione del poetico al circuito dell'ordinario, che rischia di limitare l'uso della “poeticità” alle dinamiche del meccanismo della domanda-offerta, dominante non solo nel circuito economico, ma anche nel circuito culturale mass-mediatico, ambito ristretto del primo. Ad esempio la pubblicità prenderà del poetico ciò che le è funzionale per raggiungere i suoi obiettivi commerciali: si può facilmente intuire l'incidenza della funzione poetica nei moderni spot pubblicitari (Cfr. JAKOBSON 1963 trad. it.: 190) che si servono dei dispositivi formali tipici del linguaggio poetico, pur senza assegnare loro il ruolo determinante che svolgono invece in poesia.

Tuttavia il processo di biunivoco avvicinamento tra poetico e ordinario, testimoniato dallo stesso Jakobson, non implica una coincidenza assoluta tra questi due ambiti, quanto piuttosto un processo di interazione dialettica. Se la poesia è riconoscibile in maniera sistematica nel prevalere della funzione poetica sulle altre funzioni del processo comunicativo, la poeticità di un'espressione verbale indica che in gioco non è la semplice comunicazione, ma qualcosa di più: la rilevanza del messaggio in sé chiama in causa il carattere dinamico del linguaggio – affine alla *parole* saussuriana – rispetto al suo carattere statico – relativo invece alla *langue* saussuriana. Il linguaggio quotidiano stilizza ciò che descrive, mentre il linguaggio poetico, in quanto emancipato dalla strumentalità della comunicazione, va al di là della stilizzazione, esprimendo la naturalità dell'evento e avviando una decostruzione del linguaggio ordinario stesso.

Il linguaggio poetico mette in evidenza ciò che la percezione immediata generalmente fa cadere nell'oblio. In poesia, non essendo la strumentalità il principio organizzativo del linguaggio, viene meno il filtro selettivo ad essa “consacrato”. Ad esempio, se nel linguaggio ordinario la grammatica ha una funzione rigorosamente

strutturale e latente, essendo il fondamento che regge il tutto, in poesia, invece, essa acquista un valore imprevisto: la struttura non è congelata come nel linguaggio ordinario, ma risulta essere in simultanea dialettica con l'elemento più in superficie; per cui anche ciò che è strutturale assume una eccedente semanticità. Nulla è rigido: le relazioni del sistema nel loro dinamismo sono ciò che identificano qualitativamente il sistema stesso, non vi è più un dualismo artificiale tra forma e contenuto. Mentre il sistema nel linguaggio ordinario è "funzionale", ossia il risultato di un raffreddamento generalizzato, secondo il quale le relazioni vanno valutate nella loro fissità, in poesia, non essendoci finalità strumentali, la dialettica tra struttura e sovrastruttura – propria di ogni linguaggio – può dare sfogo al suo dinamismo. Le categorie grammaticali obbligatorie per il soggetto parlante diventano in poesia un tipo particolare di segno linguistico e di figura (Cfr. JAKOBSON 1968 trad. it.: 346-347). Per questo motivo il loro potenziale semantico particolare si realizza con un grado elevato nella struttura poetica, passando da una condizione latente e celata ad una manifesta, fortemente significante e simbolica. Il passaggio dal linguaggio ordinario al linguaggio poetico corrisponde al passaggio dalla piattezza del linguaggio ordinario – nel quale ogni parola muore con il suo uso come una vespa con il suo pungiglione – all'infinità dei rimandi segnifici.

Il dualismo poetico/ordinario, interpretato alla luce della lotta avanguardista contro il *byt*, mostra l'esistenza come un'energia guidata da due demoni, il demone del nuovo e il demone del vecchio: da una parte la forza della consuetudine che produce una continuità esistenziale, una rete di rimandi vissuti come assoluti, nella quale ci si accomoda trovando rifugio e asilo; dall'altra l'esigenza di svincolarsi e disconnettersi da un tempo già programmato, assaporando l'*hic et nunc*. I poeti scrivono proprio della vita che deborda i limiti dell'ordinario, non di quella preconfezionata ed etichettata, e, anche quando si riferiscono alla gabbia del vecchio, lo fanno dalla prospettiva del nuovo.

Nella *lettera a Jiri Voskovec e Jan Werich sulla noesi e sulla semantica della facezia* (JAKOBSON 1937), Jakobson dà interessantissimi spunti che chiariscono la rilevanza del dualismo tra poetico e ordinario. Lo studioso analizza il particolare tipo di comicità proposto da questi due artisti russi, «una comicità pura, senza oggetto, capace di introdurre lo spettatore nel meraviglioso mondo dell'assurdo» (JAKOBSON 1937 trad. it.: 117), il quale, non è semplicemente un Eden per, un élite di masochisti, visionari ed edonisti dell'irrealtà, ma, ad uno sguardo più attento, è un luogo fondamentale per chi combatte quella lotta contro il processo di mummificazione che si attua nella quotidianità, come la combatteva ad esempio Majakovskij. Il legame della poesia con questa problematica è essenziale: il suo ruolo e la sua identità in quanto arte sono chiamati in causa in modo decisivo. Il teatro di Jiri Voskovec e Jan Werich implica un modello di dialogo i cui partecipanti prescindono dalla situazione, un modello sicuramente affine a quello della poesia, intendibile come dialogo extra-contestuale che supera le coordinate spazio-temporali, e che può avere la peculiarità distintiva di essere assolutamente impersonale. I personaggi che rappresentano sono in ogni circostanza sfasati; si scontrano a tal punto con la realtà, che essa è per loro una faccenda incomprensibile. Questo tipo di teatro dell'assurdo presenta come materia il linguaggio – il linguaggio nella sua purezza – nei suoi residui di strumentalità che si annullano proprio nella scena teatrale. Jakobson, sottolineando il ruolo della funzione poetica nel processo di comunicazione verbale, ha relativizzato il monopolio della funzione cognitiva nella comunicazione, mostrando che il messaggio che si focalizza sul contesto, è sì la ricorrenza più frequente, ma non è il solo aspetto del processo di comunicazione

verbale di cui tenere conto. Il modello del teatro dell'assurdo risulta essere fondamentale per divenire pienamente consapevoli di ciò, ed effettuare il giusto distacco dall'assuefazione al funzionamento ordinario del linguaggio e della comunicazione.

La facezia costituisce per l'ascoltatore un efficace momento che denuncia l'autonomia e la peculiarità del linguaggio, anzi dell'universo dei segni in generale, e il suo complesso, polisensu rapporto con l'universo delle cose [...]. La facezia annulla l'automatismo dell'abitudine e ci insegna a percepire, comprendere e giudicare cosa e segno in modo nuovo; proprio in questo consiste l'alto mandato culturale della comicità senza oggetto (*Ivi*: 123).

La poesia – nella lotta contro il *byt* – ha lo stesso scopo della comicità senza oggetto: mostrare come cosa e segno in essa assumono un diverso senso e che la corrispondenza tra segno e oggetto, che nel linguaggio ordinario è data a priori, assopita e condensata, è solo una possibilità tra le tante, una combinazione già sempre in *statu nascendi*.

3. Poesia e *Poïesis*

L'analisi linguistico-semiotica del linguaggio poetico offerta da Jakobson afferma dunque che il discorso poetico può essere considerato "altro" rispetto al discorso comune perché in grado di attualizzare potenzialità del linguaggio normalmente non impiegate o obliate. Se, per la lingua poetica, si continua a parlare di scarto, di fuoriuscita dalle regole, di oscurità² a tutti i livelli semiotici, ciò non significa che ancora oggi possa essere considerata ammissibile una valenza magica o religiosa della *poïesis*, del "fare" per eccellenza, del "creare" con le parole e con il canto. Tuttavia, la tenuta di quell'aura arcaica, può d'altra parte indicare che tutt'oggi la modalità dell'agire che chiamiamo "poesia" può costituire una forma basilare del rapporto umano con la realtà (ZAMBRANO, 2010).

La parola che comunica è una parola ordinatrice, che crea relazioni. Funzione originaria della comunicazione è quella che Jakobson chiama "funzione fatica", il cui scopo è semplicemente quello di creare e preservare la comunicazione. Nel momento in cui la relazione è fissata, il processo di comunicazione si avvia: l'informazione passa, i filtri del vero e del falso sono una possibilità aggiuntiva e, quel che è maggiormente rilevante, sono estrinseci al processo comunicativo in sé. Da questo punto di vista è evidente il ruolo della comunicazione nella formazione del "mondo": la comunicazione "passa", "corre" e crea ponti tra le cose, tra le persone, nel tempo e nello spazio, fino a creare un ambiente praticabile in cui ogni cosa è già familiare e accomodante. Se così stanno le cose la poesia in tale processo ha avuto e continua ad avere un ruolo fondamentale: essa presenta infatti un carattere affine al messaggio comunicativo puro, non vagliato criticamente, ossia è vera senza alcuna riserva. La poesia è pura comunicazione, senza il filtro del vero e del falso, è vera semplicemente in quanto crea relazioni tra le cose, collega ciò che abitualmente non è collegato; il ponte, che essa costruisce, rimane a fondamento del mondo. Non a caso è attraverso la comunicazione poetica che si è intessuta la fitta tela delle mitologie delle culture umane; non a caso la poesia è presente proprio lì dove c'era l'esigenza per i popoli e le culture umane di costruire una propria identità – la propria

² Per cui la poesia rispetto alla scienza possedrebbe il suo oggetto senza conoscerlo (Cfr. CASADEI 2009:12).

mitologia. La poesia diviene, quindi, spontaneamente visione del mondo: se tutto ciò che è umano è strutturalmente simbolico, la poesia non farebbe altro che rammentare continuamente all'uomo la sua natura simbolica, la sua sostanziale, originaria ed embrionale tendenza a simbolizzare, a "costruire mondi".

Niente sembra prendere vita se prima la parola non interviene a nominare; il linguaggio crea un ambiente praticabile per la società e per l'individuo, a loro volta esplorati e costruiti attraverso di esso (VITALE 2004: 45).

L'antropologia novecentesca è detta "negativa" in quanto considera l'uomo, rispetto ad altre specie animali, privo di un istinto atto alla sopravvivenza; proprio in virtù di questa carenza l'uomo, tuttavia, sviluppa un processo virtuoso grazie al quale riesce "a controllare la natura" che altrimenti avrebbe rischiato di farlo soccombere. Tale processo virtuoso si compie nel linguaggio. La nascita della parola e del linguaggio coincide con l'emancipazione dall'*hic et nunc*: la possibilità di riferirsi ad un oggetto anche quando questo non è presente empiricamente. Ciò implica la nascita del concetto e la conseguente "solidificazione" di quest'ultimo nella parola: se io dico «cavallo» anche quando il cavallo non c'è, sono in grado di sostituire la realtà esterna con "il mondo". Il mondo prima di essere fatto di cose che si toccano, è fatto di cose che si legano, di relazioni, di segni, di simboli. Attraverso la parola l'uomo porta all'ennesima potenza la sua capacità di previsione che è insita nel suo modo d'essere. Predire il futuro attraverso la parola significa controllare la realtà, scomporla in relazioni predeterminate; attraverso il segno linguistico l'uomo può dunque costruire un mondo e soggiornarvi in modo accomodante.

Tuttavia predire il futuro può significare anche avere la possibilità di rinnovarlo. E' proprio quest'ulteriore possibilità a rappresentare lo spartiacque tra linguaggio ordinario e linguaggio poetico. Se nel linguaggio ordinario la parola in quanto simbolo predice il futuro per controllarlo e dunque riprodurlo negli stessi termini, nel linguaggio poetico la parola è innovatrice essa stessa: non si cerca di riprodurre ma di creare. In ciò sta la forza accomodante del linguaggio, ma anche il suo potenziale rivoluzionario. «La forza creatrice del segno apre il cammino verso il futuro indefinito, ossia anticipa, predice l'avvenire» (VITALE 2004: 45), non nel suo riprodursi standardizzato, ma nel suo trasformarsi. Evidenziare ciò che accade al linguaggio in ambito poetico implica la rilevazione di qualcosa di strutturale del linguaggio in sé – ne evidenzia la componente dinamica – rendendo il carattere strumentale del linguaggio da realtà univoca a ideologia surrettizia.

La poesia è considerabile dunque come una sentinella della nostra sostanziale natura linguistica: tutto si decide nel linguaggio, nella dialettica *langue-parole*. I poeti non fanno che mostrare il legame embrionale e inevitabile con il linguaggio: il poeta accetta il farmaco-linguaggio nella sua costitutiva ambivalenza, usando come mezzo per emanciparsi dalla dimensione strumentale ciò su cui tale dimensione è radicata. «La sua parola è, al contrario di quanti vogliono usarla unicamente come strumento di calcolo, ciò che intende dare all'ignoto ciò che gli spetta» (*Ibidem*). La parola poetica «ci allontana dal mondo quale lo abbiamo trovato» (ELITIS 1995: 37) per coglierne i fondamenti.

Bisogna a questo punto fare una distinzione storica fondamentale a cui accennava il giovane Jakobson nella lettera citata all'inizio. La poesia soltanto dopo la svolta romantica ha iniziato a "lavorare" sul linguaggio in modo "particolare" considerando il rapporto tra segno e oggetto non in termini esclusivamente univoci. Nelle epoche preromantiche era vigente la concezione tradizionale dell'arte verbale

che risaliva alla *Poetica* di Aristotele, la quale collocava la *mimesis* al centro di ogni attività letteraria; ciò implicava che la poesia venisse delimitata all'evidenza, e che ogni componente a-razionale nelle opere venisse considerata con sospetto. Il rapporto del poetico con la realtà finiva con l'essere univocamente razionale, una buona riuscita poetica implicava il non eccedere la logica e il senso comune muovendosi esclusivamente tra il verosimile, l'utile e il dilettevole.

In epoca romantica (Cfr. FRIEDRICH 1967) le cose cambiano: va in crisi il tradizionale modello basato sulla *mimesis* e sulla concezione referenziale che subordinava il segno all'oggetto. La poesia ora mostra chiaramente l'inadeguatezza della tradizionale concezione nomenclaturale del linguaggio: la parola è sentita come tale e non come semplice strumento simbolico che sostituisce l'oggetto nominato; essa non è solo un rimando ad altro, ma ha una propria identità, un'identità esclusivamente linguistica. La parola, nella sua autoreferenzialità, acquista un valore proprio: in poesia le parole non sono semplicemente maschere delle cose, non sono più univocamente dei rimandi e, come tali, non accendono in maniera strumentale il pulsante del mondo – inteso come rete di infiniti rinvii ad altro. In gioco non è l'azione, ma la contemplazione: il mondo è guardato, non vissuto, e in quest'assenza di azione, la contemplazione può essere la possibilità più concreta di incidenza trascendentale sulla realtà: mostrare i fondamenti di quest'ultima significa, infatti, effettuare un atto contrario alla riproduzione coatta del reale e del vigente. In questo senso la poesia può essere considerata come il caso più evidente di carattere performativo del linguaggio.

Jakobson ha colto in maniera puntuale la crisi della concezione referenziale del linguaggio; egli scrive nel saggio *Che cos'è la poesia?* che la seconda metà del XIX secolo è stata l'epoca di una impetuosa inflazione dei segni linguistici (Cfr. JAKOBSON 1934 trad. it.: 51). Con la crisi semantica del XIX secolo la scrittura perdeva la capacità di incidere sulla realtà, essendo diventata una riproduzione dell'esistente in tutto e per tutto. Insorgeva l'esigenza storica della nascita di nuove arti, capaci di trafficare con circuiti e sistemi semiologici diversi, per poter incidere sulla realtà non in modo reattivo. A partire dalla fine del XIX secolo il linguaggio perde gradualmente il monopolio di sistema semiologico privilegiato a favore delle arti che hanno soppiantato la parola, come il cinema e la fotografia. Emblematico da questo punto di vista l'iniziale ricorso in fotografia, come nelle prime pellicole cinematografiche, alle didascalie e poi, la graduale maturazione autonoma delle nuove arti, con la conseguente abolizione di quest'ultime. Questo importante passaggio è simbolo della perdita del monopolio del linguaggio che usa la parola come fulcro, a vantaggio del linguaggio che si focalizza invece sull'immagine. Non è casuale che ancora oggi in poesia è l'immagine ad essere il fulcro. E' avvenuta in quegli anni una semplificazione: il grado di complessità e di artificialità del mondo rendeva necessaria nell'arte la ricerca di una maggiore "naturalità". Da allora si è così cercato di riportare l'evento senza la sua traduzione linguistica standardizzata. A riguardo scrive lucidamente Jakobson:

«in arte è stato il cinema a rivelare chiaramente e decisamente agli innumerevoli spettatori che il linguaggio è soltanto uno dei possibili sistemi semiologici, come un tempo l'astronomia rivelò che la terra è soltanto uno tra i numerosi pianeti, e determinò così un completo capovolgimento nella concezione dell'universo». (JAKOBSON 1934 trad. it.: 51).

Se, attraverso il graduale successo del cinema, è il monopolio del linguaggio come unico sistema semiologico riconosciuto che si incrina, tuttavia, è proprio tale processo a liberare il linguaggio da pesanti retaggi e responsabilità che forzatamente gli erano state accostate nei secoli: i precetti aristotelici gradualmente hanno disperso la loro influenza imperante. È la scoperta dei sistemi semiologici e del loro carattere strutturale, per quel che riguarda il funzionamento del mondo e della società umani, che muta la considerazione del linguaggio. Proprio come Nietzsche mostrò che dietro la verità della metafisica non vi era che la volontà di verità, allo stesso modo bisogna ora considerare il rapporto tra segno e oggetto: il mondo dei segni non ha semplicemente valore strumentale, ma è la carta d'identità per riferirsi all'oggetto, per costituire l'oggetto.

4. Poesia e realtà: segno e oggetto

La moderna filosofia sta gradualmente investigando, insieme alla linguistica generale, il rapporto dei segni, specialmente dei segni linguistici, con l'universo oggettuale; questo costituisce uno dei più difficili e impegnativi problemi intellettuali della nostra epoca (JAKOBSON 1937 trad. it.:118).

Secondo Jakobson lo studio sulla poesia assume particolare importanza dal punto di vista semiologico: la tendenza strutturale alla simbolizzazione, tipica dell'uomo, rende palese la rilevanza primaria del "mondo" – inteso come sistema simbolico-culturale – rispetto al dualismo soggetto-oggetto. Tradizionalmente si intende il segno come ciò che sussiste nella misura in cui rimanda ad altro, per cui come qualcosa che c'è, nella misura in cui non c'è: il segno non è direttamente l'oggetto ma lo preannuncia. Questo tipo di concezione del segno non è l'unico approccio possibile alla questione: se consideriamo il segno semplicemente come rimando siamo situati unicamente nella prospettiva dell'oggetto – e dunque di un soggetto che pone inevitabilmente di fronte a sé un oggetto – mentre la prospettiva che pone al centro il segno in quanto segno è specificamente quella del linguaggio poetico (Cfr. BRUNO 2000: 13-16). Bisogna distinguere l'aspetto interno dall'aspetto esterno del segno: l'aspetto esterno inerisce alla funzione di rimando oggettuale del segno, mentre l'aspetto interno implica l'accento sulla sua "differenza ontologica" rispetto all'oggetto. Il dualismo del segno è il suo fondamento indispensabile, non appena viene abolito, scompare inevitabilmente anche la contrapposizione tra segno e oggetto e il segno si fa oggetto. Scrive Jakobson nel già citato saggio *Che cos'è la poesia?*:

perché è necessario sottolineare che il segno non si fonde con l'oggetto? Perché accanto alla coscienza immediata dell'identità tra segno e oggetto è necessaria la coscienza immediata dell'assenza di identità. $A = A1$ e $A \neq A1$: quest'antinomia è indispensabile poiché senza paradosso non c'è dinamica di concetti, né dinamica di segni, il rapporto fra il concetto e segno si autonomizza, si arresta il corso degli avvenimenti, la coscienza della realtà si atrofizza (JAKOBSON 1934 trad. it.: 53).

La peculiarità del segno artistico sta nella simultaneità di differenza e identità di raffigurazione e oggetto raffigurato. Fra l'oggetto-concetto e il segno c'è una continua dialettica, un processo in atto, ed è sulla base di esso che bisogna tener presente il rapporto tra linguaggio e realtà, e soprattutto il grado di cristallizzazione

della realtà operata dal linguaggio. Il linguaggio è sia l'aspetto conservatore, sia l'aspetto innovatore della realtà: da una parte c'è la spinta del segno a rendersi concetto e dall'altra parte c'è la spinta del concetto a rendersi segno.

La poesia, imponendo l'autonomia dei segni, spezza il rapporto univoco tra concetto e segno come si configurava nella prospettiva tradizionale, non risolve il carattere dicotomico del segno, ma anzi, lo porta alle estreme conseguenze: preservare il paradosso nel rapporto tra segno e oggetto implica l'addentrarsi in un terreno poco battuto della realtà, ma non per questo non esistente. La poesia, libera ormai da qualsiasi criterio valutativo aprioristico, sancisce l'estensione dei confini del reale, evidenziando il carattere riduttivo della tradizionale concezione del reale. Nel linguaggio poetico avviene l'abolizione del limite fra significati reali e metaforici per cui non ha più senso distinguere tra realtà e irrealtà. Il sistema della poesia è l'unico riferimento che non si radica su alcuna distinzione ad esso estrinseco: è la poesia ad essere creatrice di qualsiasi tipo di relazione. Essa amplifica il carattere interno del segno: per dire qualcosa si dice già sempre qualcos'altro; in ciò consiste la natura sostanzialmente metaforica della poesia – che ricalca un carattere strutturale del linguaggio in quanto tale. In poesia il confine tra il livello fattuale e quello immaginativo si annulla: vi è solo un unico livello che manifesta un andamento oscillatorio e relativo; tanto che ciò che è fattuale nel linguaggio quotidiano non è "altrettanto fattuale" nel linguaggio poetico.

Il linguaggio poetico è una dilatazione, una liberalizzazione di quello ordinario. Coloro i quali considerano i tropi poetici esclusivamente delle pure astrazioni o ricercate combinazioni di suono e significato sono irrimediabilmente riduzionisti. A seconda dell'orizzonte prospettico di riferimento una metafora potrebbe essere più reale di un oggetto nominato con la sua etichetta nomenclaturale. La poesia non è già sempre nell'irrealtà, ma è anch'essa – fra tante – una chiave di lettura della realtà.

L'arte inizia dove ciò che è convenzionale finisce, non per motivi "privati" dell'arte stessa, ma perché esiste una continua lotta tra essere e divenire, tra invarianza e variazione, come direbbe Jakobson. Dal momento in cui facciamo uso corrente di una parola per designare l'oggetto, saremo all'opposto costretti a ricorrere alla metafora, all'allusione, all'allegoria, ogni qual volta vogliamo dare una designazione espressiva. Molto spesso si rende maggiormente presente un oggetto con una metafora che semplicemente chiamandolo con il suo nome nomenclaturale. Quando il fine è davvero "esprimere" la verità su o di qualcosa, il linguaggio nomenclaturale non basta; questo dimostra che la vera funzione del linguaggio non è l'essere strumento, ma essere "ideologia", "mondo", "sistema di relazioni".

L'uso metodologico della distinzione saussuriana *langue-parole* – come spesso ha fatto lo stesso Jakobson – può essere utile per ottenere le giuste distanze tra i fenomeni: la *langue* può essere considerata sia il risultato sia il punto di partenza dei tentativi di codificazione nell'esecuzione, nella *parole*³. Quando invece di nominare un oggetto con il proprio nome iscritto a dovere nella *langue* (ad esempio «televisione») voglio definirlo in modo più espressivo e "franco", userò una metafora

³ Rispetto all'inseparabilità di invarianza e variabilità scrive Jakobson: «In qualsiasi sistema, vi è una continua interconnessione di varianti e invarianza, una perpetua unità e diversità di mezzi fonologici, morfologici, sintattici, lessicali e variazionali. L'universalità del fenomeno della sincronia dinamica pone in evidenza la continua commutabilità del codice. Sia quando ci adattiamo in vari modi al nostro interlocutore (conformismi verbali), che quando ci respingiamo a vicenda in diversi gradi (nonconformismi verbali), noi sottoponiamo il nostro codice ad una estrema variabilità, ad una incostanza tanto nello spazio quanto nel tempo» (JAKOBSON 1984 trad. it.: 268).

(«quella scatola viva») che non è iscritta nella *langue*, ma è pura *parole* (che usa comunque termini che “pesco” dalla *langue*). Detto ciò risulta evidente che il linguaggio poetico è un fattore già sempre rivoluzionario del linguaggio nella sua totalità: se alla *langue* appartengono non solo termini singoli, ma anche sintagmi codificati («come va?») il linguaggio poetico è ciò che inverte sistematicamente i rapporti tra *langue* e *parole*. Se nel linguaggio ordinario la *parole* è monopolizzata dal sistema dei segni della *langue*, nel linguaggio poetico avviene il contrario. Ciò implica che non appena nasce l'esigenza di una maggiore franchezza del nostro linguaggio, ci si allontana dalla convenzionalità del linguaggio stesso, aprendo così le porte al linguaggio poetico.

Scrivono Jakobson: «i tropi ci rendono l'oggetto più sensibile e ci *aiutano a vederlo*» (JAKOBSON 1922 trad. it.:100). I tropi poetici avvicinano l'uomo all'oggetto: la maggiore “franchezza” del linguaggio corrisponde ad una maggiore vicinanza all'oggetto. Ciò che è un cambiamento nelle modalità del darsi del linguaggio risulta essere un cambiamento nella visibilità della cosa stessa. L'aderenza alla realtà è un compito molto complesso perché il reale kantianamente si riduce al nostro modo di guardare e insieme a ciò che permette quest'ultimo: la poesia, per essere aderente alla realtà, deve essere a questo punto sia fenomeno che l'a-priori che lo permette. Domandiamoci dunque: in poesia la realtà resta nelle retrovie? Le parole non si riferiscono più direttamente agli oggetti, ma creano un ambiente poetico, una mitologia poetica, alternativa alla realtà. Ciò vuol dire che la poesia è irrealistica e che non vi sia alcun rapporto tra poesia e realtà? Affatto. Si mantiene infatti un rapporto negativo, che fa riferimento ad una dialettica differenziale. Non comprenderemo la sinestesia «urlo nero» senza il riferimento alla realtà, anche se nella realtà un urlo nero non si è mai esperito concretamente. La poesia approfondisce ciò che della realtà ci sfugge, perché sfugge alla prima dimensione del senso, che è il nostro linguaggio verbale formalizzato. Prova di ciò sta nel fatto che già i dialetti sono capaci di “catturare” più verità della e nella realtà, rispetto a quest'ultimo. La poesia fa breccia nella semanticità non articolata (Cfr. AGOSTI 2007: 9-19): “l'urlo nero” non è fantasia, irrealità, ma qualcosa di vissuto e di vivibile, qualcosa che possiamo riempire di senso in quanto le nostre esistenze tendono a farlo; pur restando “l'urlo nero” fuori dai codici del linguaggio ordinario. Quando l'artista non eredita dal modo standardizzato di guardare e considerare la realtà il consueto rapporto tra significato e significante, ma intuisce che al fondo della realtà c'è una dialettica mummificata, cristallizzata, congelata, ha la possibilità di scongelare questa dialettica e riattivarla secondo parametri propri, i parametri dell'arte appunto. Questi parametri avranno certo un valore negativo, differenziale rispetto alla tradizione, ma rappresentano in tutto e per tutto un'altra realtà. Cos'è più reale: la realtà di cui ci sfugge il senso, o la poesia che è un tentativo di agire su di essa? Il rapporto tra poesia e realtà è simile a quello tra scienza e natura: la poesia sarebbe reale come la scienza, una realtà in continua approssimazione.

Bibliografia

AGOSTI, Stefano (2007), *Grammatica della poesia: cinque studi*, Napoli, Guida.

BRUNO, Raffaele (2000), *Poesia e filosofia*, a cura di, *Poesia e filosofia*, Franco Angeli, Milano.

CASADEI, Alberto (2009), *Poesia e ispirazione*, Luca Sossella, Roma.

ELITIS, Odisseas (1995), [a cura di P.M. Minucci] *Il metodo del dunque e altri saggi sul lavoro del poeta*, Roma, Donzelli.

FRIEDRICH, Hugo (1967), *Die Struktur der modernen Lyrik* Rowohlt, Hamburg (*La struttura della lirica moderna*, trad. di Bernardini Marzolla Paola, Garzanti, Milano, 2002).

JAKOBSON, Roman (1922), «*O realismu v umění*» in Červen n. IV, (1922), pp. 300—304 (*Il realismo nell'arte* in TODOROV Tzvetan e BRAVO Gianluigi (a cura), *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*, Einaudi, Torino, 1985 pp. 8-17).

JAKOBSON, Roman (1931), *O pokolenii, rastrativšem svoich poetov*, in Rdy Stephen e Taylor Martha (a cura), *Selected Writings vol. V, On Verse, Its Masters and Explorers*, The Hague, Parigi-New York, 1979, pp. 355-381 (*Una generazione che ha dissipato i suoi poeti*, trad. Stada Vittorio, SE, Milano, 2002).

JAKOBSON, Roman (1934), «*Co je poesie?*» in *Volné Směry*, n. 30 (1933-34) pp. 229-239 (*Che cos'è la poesia?*, trad. di Picchio Riccardo, in *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Einaudi, Torino, 1985 pp. 42-55).

JAKOBSON, Roman (1937), *Dopis Jiřímu Voskovcovi a Janu Werichovi o noetice a semantice švandy*, in Rudy Stephen (a cura), *Selected Writings vol. III, Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, The Hague, Parigi-New York, 1981, pp. 757-762 (*Lettera a Jiri Voskovec e Jan Werich sulla noesi e sulla semantica della facezia*, trad. di Picchio Riccardo, in *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Einaudi, Torino, 1985, pp. 117-123).

JAKOBSON, Roman (1963), *Essais de linguistique générale*, Les Éditions de Minuit, Parigi (*Saggi di linguistica generale*, trad. di Grassi Letizia e Heilmann Luigi, Feltrinelli, Milano 1966).

JAKOBSON, Roman (1968), «*Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*» in *Lingua* n. 21 (1968) pp. 597-609 (*Poesia della grammatica e grammatica della poesia*, trad. di Picchio Riccardo, in *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*, Einaudi, Torino, 1985 pp. 339-352).

JAKOBSON Roman– POMORSKA Krystyna (1980), *Dialogues*. Flammarion, Parigi (*Dialoghi*, trad. d. Bottero Giulia, *Dialoghi. Gli ultimi suoni del Novecento*, Castelveccchi, Roma 2009)

JAKOBSON, Roman (1984), *Zur Dialektk der Sprache* in *Das Herbe Hegels II*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1984, pp. 8—12 (*Dialettica del linguaggio*, trad. di Stegnano Picchio Luciana, in *Autoritratto di un linguista. Retrospective*, Il Mulino, Milano, 1987).

VITALE, Sergio (2004), *Si prega di chiudere gli occhi*, in Oneroso Fiorangela e Gorrese Anna (a cura), *Mente e pensiero*, Napoli, Liguori, pp. 45-82.

GOETHE, Wolfgang (2002), *Italienische Reise* in *Goethe Werke - Hamburger Ausgabe Band 11: Autobiographische Schriften III* a cura di Trunz Eric, C.H.Bech (*Viaggio in Italia*, trad. di Castellani Emilio, Mondadori, Milano, 2002).

ZAMBRANO, Maria (1996), *Filosofía y poesía*, Fondo de Cultura Economica, Mexico (*Filosofía e poesia*, a cura di De Luca Pina, Pendragon, Bologna 2002).