

Linguaggio della poesia e linguaggio ordinario

Marcello Frixione

DAFIST – Università di Genova
marcello.frixione@unige.it

Abstract – According to the so-called Heresy of Paraphrase (HP), poetry cannot be paraphrased or translated. Ernie Lepore (2009) tries to reconcile (HP) with the Principle of Semantic Innocence, according to which an (unambiguous) word has the same meaning across every context in which it can occur. Lepore's solutions consists in assuming that poems are in some sense analogous to quotations. It is an interesting proposal, which allows to account for many important aspects of poetry. However, it leaves aside many constitutive features of poetic texts. I shall argue that many characteristic traits of poetry (which are also relevant for the problem of paraphrase) are more likely to be pragmatic in nature, and are in some sense analogous to conversational implicatures, according to the analysis by Paul Grice.

Keywords: poesia, implicature conversazionali, Grice, eresia della parafrasi, citazione

Invited paper; published online 3 December 2017.

0. Introduzione

La poesia è una forma di espressione artistica in cui il linguaggio svolge un ruolo assolutamente centrale. Tuttavia, paradossalmente, essa appare per certi versi recalcitrante rispetto ai metodi della filosofia del linguaggio, almeno per quanto concerne la filosofia del linguaggio di tradizione analitica. Non è un caso che, come mette in evidenza John Gibson (2015b), il crescente interesse dei filosofi analitici per la letteratura (testimoniato ad esempio da BARBERO 2013) abbia lasciato a lungo la poesia ai margini. Solo alcune pubblicazioni recenti (si veda ad esempio Gibson 2015a) sembrano segnalare una parziale inversione di tendenza.

Ciò si accompagna ad un altro fenomeno: citando ancora John Gibson, «Analytic philosophy of literature has produced much work it can be very proud of [...] but from a certain vantage-point our work is bound to seem conservative» (GIBSON 2015b: 4). Infatti la filosofia analitica della letteratura si è concentrata quasi esclusivamente su forme letterarie molto tradizionali (tipicamente sul romanzo "classico"): «philosophy of literature [...] has on the whole ignored not just literary modernism but virtually all forms of the avant-garde that have defined the significant literary movements of past one hundred plus years» (*Ivi*: 5). Da questo punto di vista, lo sviluppo della filosofia analitica della letteratura sembra antitetico rispetto a

quanto è accaduto nella filosofia analitica dell'arte, dove gran parte della discussione su temi come, ad esempio, la definizione di arte ha assunto come esempi paradigmatici opere dell'avanguardia novecentesca come i *ready made* di Marcel Duchamp o le *brillo box* di Andy Warhol.

Questo stato di cose probabilmente può essere spiegato proprio dal fatto che il medium della letteratura è la lingua, e che l'uso della lingua che contraddistingue sia la poesia in generale, sia le sperimentazioni del modernismo e delle avanguardie sembra *prima facie* difficilmente conciliabile con gli assunti alla base della filosofia analitica del linguaggio. In questo articolo cercherò di mostrare che tale inconciliabilità è solo apparente. Nel primo paragrafo esporrò quello che, secondo l'analisi di Ernie Lepore (2009), è il motivo principale di tale apparente incompatibilità. Nel paragrafo successivo presenterò la soluzione proposta dallo stesso Lepore, in base alla quale l'uso poetico del linguaggio avrebbe caratteristiche che lo accomunano alla citazione. Nel terzo paragrafo argomenterò che la proposta di Lepore, per quanto condivisibile, è incompleta: esistono aspetti dell'uso poetico (e, più in generale, letterario) del linguaggio che possono essere spiegati più proficuamente nei termini dei concetti della pragmatica griceana. Segue una breve conclusione in cui suggerirò che tale analisi pragmatica dell'uso poetico del linguaggio potrebbe risultare proficua anche per affrontare il problema generale dei "linguaggi" dell'arte.

1. L'eresia della parafrasi

Cleanth Brooks, critico letterario americano ed esponente di spicco del *New Criticism*, battezzò *eresia della parafrasi* (*heresy of paraphrase*) la tesi, peraltro non nuova, secondo la quale qualunque tentativo di tradurre una poesia o di parafrasarla (in prosa o in poesia) è destinato al fallimento (l'espressione *the heresy of paraphrase* fu introdotta da Brooks come titolo dell'ultimo capitolo del suo libro *The Well Wrought Urn* – Brooks 1947). Si tratterebbe di un tipo di difficoltà che non si presenta nel caso di testi in prosa. In sintesi, possiamo enunciare l'eresia della parafrasi come segue:

(EP) *La poesia non può essere tradotta o parafrasata.*

L'evidenza a favore di (EP) è incontrovertibile. Ad esempio, tutti gli aspetti relativi a metrica, ritmo, rima, assonanze vanno inesorabilmente perduti, sia nella traduzione, sia nella parafrasi. Naturalmente si può cercare di tradurre una poesia riproducendone in qualche grado la struttura metrica; e, se il traduttore è bravo, l'esito potrà essere eccellente. Ma il risultato sarà comunque una poesia nuova, diversa dalla poesia di partenza (anche se in qualche modo correlata ad essa).

Secondo il filosofo del linguaggio Ernie Lepore (2009), (EP) costituisce un grosso problema dal punto di vista filosofico. Proviamo a prendere sul serio l'eresia della parafrasi, e consideriamo i due frammenti seguenti:

(1) [...] *siamo un romanzo d'appendice in atto: (anzi, siamo un romanzo nazional-popolare, ma calibraticamente camuffato [da romanzetto rosa): (anzi, siamo un romanzo osè): (un rosè): [...]*

(2) *Un romanzo è una narrazione lunga, di solito in prosa, che descrive personaggi ed eventi fittizi [...]*

Il passo (1) è tratto da una poesia di Edoardo Sanguineti (*Stracciafoglio*, 46, 1979, in SANGUINETI 1982), mentre (2) non è un testo poetico. Se accettassimo (EP), ne seguirebbe che la parola “romanzo” in (1) non può essere tradotta, mentre invece in (2) sì. Ad esempio possiamo tradurre (2) in inglese: “A novel is a long narrative, normally in prose, which describes fictional characters and events [...]”, dove la parola “romanzo” è tradotta con “novel”. Quindi, in (2) “romanzo” ha lo stesso significato di “novel”, mentre in (1) no. Se ne deve pertanto concludere che “romanzo” ha *significati diversi* in (1) e in (2). Il fatto che la stessa parola assuma significati diversi a seconda del contesto in cui figura, conclude Lepore, è in conflitto con il principio dell’*innocenza semantica* (*semantic innocence*), in base al quale (secondo la formulazione che ne dà Lepore):

(IS) *una parola non ambigua deve avere lo stesso significato in qualunque contesto essa appaia.*

Secondo Lepore il principio dell’innocenza semantica non è negoziabile: se rinunciassimo all’innocenza semantica ne deriverebbero conseguenze teoriche inaccettabili. Ad esempio, il fatto che le parole mantengano lo stesso significato a prescindere dal contesto, assieme al principio di composizionalità del significato (per cui il significato delle espressioni complesse dipende funzionalmente dalla loro struttura sintattica e dal significato delle espressioni che le compongono) ci consente di spiegare la produttività del linguaggio. Ci consente cioè di spiegare come un linguaggio possa, con mezzi finiti, esprimere un insieme potenzialmente illimitato di contenuti diversi. Inoltre ci consente di spiegare come un parlante possa comprendere espressioni linguistiche che non ha mai incontrato prima. Inoltre, se le parole cambiassero significato a seconda del contesto, sarebbe problematico spiegare come una lingua possa essere appresa. E così via. Quindi il principio di innocenza semantica deve essere salvato a qualunque costo.

L’atteggiamento di Lepore su questo punto è particolarmente intransigente. Ciò è in parte determinato dagli assunti generali sul significato linguistico che egli condivide. Egli è infatti fautore di una posizione che aspira a ridurre al minimo le influenze del contesto sul significato linguistico (si veda ad esempio Cappelen e Lepore 2008). Sul mercato filosofico sono disponibili punti di vista più tolleranti circa una eventuale permeabilità dei significati al contesto (per una rassegna si veda ad esempio il sesto capitolo di Vignolo e Frixione, in corso di stampa). In questa sede non intendo entrare nel merito di questo dibattito. Resta però il fatto che (EP) è, almeno *prima facie*, una tesi molto problematica anche per chi non condivida le specifiche posizioni di Lepore al proposito.

In particolare, è difficile accettare l’idea che la poesia costituisca una sorta di “recinto sacro” all’interno del quale si verificano fenomeni semantici del tutto irriducibili agli usi ordinari del linguaggio. Ossia, sembra inopportuno ipotizzare qualche specifica qualità semantica del linguaggio poetico. Si può facilmente constatare ad esempio che non c’è un confine netto tra ciò che è poesia e ciò che non lo è. In altri termini, esiste un continuum tra usi poetici e usi ordinari (o d’altro tipo) del linguaggio. Si pensi a slogan, canzoni, proverbi e filastrocche. Se esistesse una specificità semantica del linguaggio poetico, a che punto di tale continuum entrerebbe in gioco?

Nel caso specifico di (EP), si pone poi un problema di parsimonia teorica: ipotizzando che le parole abbiano un significato diverso ogni volta che compaiono in una poesia ci troveremmo di fronte a una proliferazione semantica difficile da giustificare. E d’altro canto noi abbiamo la forte intuizione che una parola come “romanzo” abbia lo stesso significato in (1) e in (2). Se non fosse così, il processo di

comprensione di una poesia diventerebbe un mistero: come potremmo comprendere un testo poetico se il significato delle parole che vi compaiono fosse completamente idiosincratico e irriducibile al loro significato ordinario?

Di qui l'esigenza di rendere conto della specificità dell'uso poetico del linguaggio facendo appello a meccanismi che siano già all'opera nell'uso ordinario della lingua. E la proposta di Lepore per conciliare eresia della parafrasi e innocenza semantica è certamente interessante in questo senso.

2. Poesia come citazione

Esaminiamo dunque la proposta sviluppata da Lepore per conciliare l'eresia della parafrasi con l'innocenza semantica. Partiamo dalla constatazione che esiste una classe di contesti linguistici in cui una data espressione non può essere sostituita *salva veritate* con un'espressione sinonima. Si tratta della citazione. Ad esempio "oftalmologo" è sinonimo di "oculista", ma evidentemente non è possibile sostituire la seconda parola alla prima nell'enunciato:

'Oftalmologo' è una parola di origine greca.

O ancora, "Fosforo" è sinonimo di "Vespero", ma non è possibile sostituire "Fosforo" alla prima occorrenza di "Vespero" in:

'Vespero' è il soggetto dell'enunciato 'Vespero è un pianeta'.

La ragione è semplice: le espressioni citate hanno come riferimento le espressioni stesse, e questo blocca la possibilità di sostituirle con sinonimi. La citazione, osserva Lepore, è *iperintensionale*: quando vengono citate, due espressioni diverse con la stessa intensione hanno significato diverso, come è testimoniato dagli esempi precedenti.

In questi esempi ciò che viene citato sono espressioni linguistiche. Tuttavia, constata Lepore, la citazione consente di far riferimento non solo alle espressioni linguistiche, ma anche al loro *veicolo di articolazione*, cioè alle caratteristiche specifiche del supporto (fonetico, grafico o di altro tipo) utilizzato per articolare determinate espressioni linguistiche. Negli enunciati seguenti ad esempio la citazione è sensibile a certi tratti dello specifico veicolo grafico utilizzato:

- 'cane' è in corsivo.
- Il font di 'cane' è il Courier.
- 'CANE' è scritto in caratteri maiuscoli.

In tutti questi casi ciò che è citato non è la parola "cane", ma lo specifico veicolo grafico che la esprime. Di conseguenza, in questi enunciati "cane", "CANE" o "cane" non possono essere sostituiti tra loro, né possono essere sostituiti con "cane". Soltanto espressioni dotate della stessa articolazione possono essere sostituite liberamente.

Oltre che al veicolo grafico, la citazione può fare riferimento anche al veicolo fonetico del linguaggio. Ad esempio si può asserire:

- 'Tendere' rima con 'vende', ma non con 'pere'.

- In inglese, ‘my’ rima con ‘pie’, mentre ‘eat’ non rima con ‘great’.

La rima è un aspetto che pertiene chiaramente l’articolazione del veicolo fonetico del linguaggio, e che non può essere ricondotta a proprietà del veicolo grafico (come è chiaro da questi due esempi). Allo stesso modo, pertengono l’articolazione del veicolo fonetico la metrica e il ritmo e, in generale, tutti i tratti prosodici del linguaggio.

La soluzione di Lepore al problema posto dall’eresia della parafrasi consiste nel concepire la poesia come parzialmente analoga alla citazione. Secondo Lepore, il contenuto (in senso semantico) di una poesia è costituito in parte dalla sua stessa articolazione: una poesia parla sia della sua articolazione, sia di quello che è il contenuto semantico ordinario delle espressioni che vi compaiono.

A questo proposito può essere pertinente richiamare la nozione di *duplicità* (*twofoldness*) proposta da Richard Wollheim (1980-1990) nel caso delle immagini: Wollheim sottolinea come quando si osserva con un atteggiamento di tipo estetico un’immagine (tipicamente, un quadro figurativo), non si focalizza la propria attenzione solo sull’oggetto della rappresentazione. Piuttosto ci si concentra ad un tempo sia su ciò che è rappresentato, sia sulle proprietà del mezzo (lo stile pittorico, la tecnica, le qualità materiali del *medium*, eccetera). Prinz e Mandelbaum (2015) applicano un analogo concetto di duplicità alla poesia: l’attenzione del lettore di un testo poetico è rivolta sia al contenuto, sia alle proprietà formali del testo. Questa proposta sembra accordarsi con la tesi di Lepore, secondo cui una poesia verte in parte sul contenuto ordinario delle espressioni che vi compaiono, e in parte sulla sua stessa articolazione.

La tesi di Lepore indubbiamente coglie nel segno da molti punti di vista. Innanzi tutto consente di rendere conto del fatto che le poesie non sono traducibili o parafrasabili senza che vengano ipotizzate misteriose proprietà semantiche del linguaggio poetico; è sufficiente fare appello a un fenomeno, quello della citazione, che è già all’opera nell’uso ordinario del linguaggio. Ha inoltre il vantaggio di riconoscere un ruolo nel significato poetico alle proprietà del veicolo di articolazione: non soltanto alla componente fonetica e prosodica, ma anche alla composizione grafica e tipografica dei testi (a questo proposito Lepore cita l’esempio delle poesie di E. E. Cummings, in cui gli espedienti tipografici hanno un’importanza centrale). Ciò consente di rendere conto di fenomeni come i carmina figurata, i calligrammi, le tavole parolibere dei futuristi, la poesia visiva e la poesia concreta senza relegarli, come spesso accade, all’ambito delle stramberie e dei fenomeni marginali.

Tuttavia, sembra che la proposta di Lepore non esaurisca completamente il problema: vi sono meccanismi all’opera nei testi poetici che la soluzione di Lepore non sembra affrontare in modo adeguato.

3. Poesia e “implicature”

Come si è detto, vi sono buone ragioni per ritenere che la proposta di Lepore non esaurisca completamente il problema. Consideriamo di nuovo il passo di Sanguineti citato in precedenza:

(1) [...] siamo un romanzo d’appendice in atto: (anzi, siamo un romanzo nazional-popolare, ma calibraticamente camuffato [da romanzetto rosa): (anzi,

siamo un romanzo osè): (un rosè): [...]

Alcune delle caratteristiche che ne ostacolano la parafrasi possono certamente essere spiegate nei termini ipotizzati da Lepore; un esempio è il *calembour* all'opera in "(siamo un romanzo osè): (un rosè):" (ma si vedano anche il gioco delle assonanze, la scansione dei versi o l'uso della punteggiatura). Per altri aspetti però sembra che l'ostacolo alla parafrasi non derivi dal fatto che il testo rimandi in maniera specifica al proprio veicolo di articolazione. Ad esempio, è certamente difficile parafrasare la metafora "siamo un romanzo d'appendice in atto: (anzi,/siamo un romanzo nazional-popolare [...])", ma non diremmo che questo ha a che fare con qualche specifica proprietà (grafica o fonetica) del veicolo di articolazione.

Oppure, riprendendo un esempio riportato dallo stesso Lepore, consideriamo il passo seguente da *Ash Wednesday* «Lady, three white leopards sat under a juniper-tree/In the cool of the day [...]» (ELIOT 1922). Quando gli fu chiesto come dovesse essere interpretato, Eliot rispose che esso significa né più né meno che «Lady, three white leopards sat under a juniper-tree/In the cool of the day». Anche in questo caso però l'ostacolo alla parafrasi non sembra risiedere nelle specifiche proprietà fonetiche o grafiche del veicolo di articolazione.

Nel seguito del paragrafo intendo argomentare che in casi come questi troviamo di fronte a fenomeni di natura pragmatica piuttosto che semantica, che funzionano in modo analogo a implicature conversazionali nel senso di Paul Grice.

3.1. Massime e implicature

L'eresia della parafrasi comporta che una stessa espressione abbia valori comunicativi diversi se impiegata in contesti poetici piuttosto che in contesti ordinari. Abbiamo visto come l'ipotesi di Lepore, secondo cui la poesia si comporterebbe in modo in parte analogo alla citazione, possa spiegare in parte questo fenomeno. Io qui sosterrò che tale "permeabilità al contesto" ha talvolta una natura pragmatica piuttosto che semantica: la poesia si avvale di meccanismi in parte analoghi alle implicature conversazionali. Nelle implicature conversazionali infatti ciò che viene comunicato mediante una certa espressione linguistica è strettamente collegato al contesto in cui l'espressione compare.

In primo luogo quindi richiamerò brevemente la nozione di implicatura conversazionale, e quella, ad essa collegata, di *massima conversazionale* (GRICE 1975). Per forza di cose, l'esposizione non potrà che essere estremamente sintetica; per approfondimenti rimando ad esempio a Bianchi (2003) e a Domaneschi (2014), e alle relative bibliografie.

In generale, si indica con *implicatura* tutto ciò che nella comunicazione viene lasciato intendere senza essere detto esplicitamente. Grice distingue tra *implicature convenzionali*, che dipendono dalle convenzioni di una lingua, e *implicature conversazionali*, le quali non sono regolate da convenzioni specifiche, ma dipendono appunto dal contesto in cui compaiono. Tra le implicature conversazionali, a noi interessano principalmente le *implicature particolarizzate*, le quali vengono generate mediante la violazione deliberata di qualcuna tra le massime della conversazione (oltre alle implicature particolarizzate vi sono implicature conversazionali *generalizzate*, in qualche modo intermedie tra le implicature convenzionali e quelle particolarizzate, che qui tralascio perché meno rilevanti ai nostri fini). Secondo Grice infatti la partecipazione ad una conversazione (vale a dire, a qualunque scambio di tipo linguistico, o, più in generale, comunicativo) richiede cooperazione da parte dei parlanti. Grice riconduce tale cooperazione al rispetto di quattro *massime*

conversazionali che, kantianamente, denomina massime della *qualità*, della *quantità*, della *relazione* e del *modo*.

In base alla *massima della qualità*, chi è coinvolto in una conversazione non deve dire ciò che ritiene falso, o per cui comunque non dispone di una evidenza sufficiente.

La *massima della quantità* impone di fornire una quantità di informazione che sia adeguata per gli scopi correnti della comunicazione; non si deve essere reticenti (in tal caso si violerebbe la massima della quantità per difetto), né si deve dare più informazione di quanto è richiesto dal contesto (violando così la massima della quantità per eccesso).

La *massima della relazione* richiede che l'informazione che viene comunicata sia pertinente rispetto agli scopi della conversazione. Durante uno scambio linguistico non si deve cambiare argomento in maniera immotivata, e non si devono mettere in gioco temi o concetti che siano estranei rispetto al contesto.

Infine, la *massima del modo* impone di essere perspicui. Nello specifico, essa si può articolare in varie sottomassime: si devono evitare oscurità di espressione; non si deve essere ambigui; bisogna essere sintetici, evitando dunque prolissità e ripetizioni; si deve essere ordinati nell'esposizione.

Non sempre i partecipanti a un'interazione linguistica rispettano le massime. Ma non è detto che un comportamento in contrasto con esse comprometta necessariamente la comunicazione. Quando il comportamento linguistico di un parlante non sembra coerente con le massime, ma, al contempo, l'ascoltatore ha ragione di credere che il parlante intenda comunque collaborare a che la conversazione vada a buon fine, allora l'ascoltatore cerca di attribuire un senso a ciò che è stato detto, tende cioè ad interpretarlo come se le massime fossero state rispettate. In altri termini, le massime possono essere intese come assunzioni che, in condizioni normali, l'ascoltatore applica a ciò che viene detto.

Quando il parlante, pur intendendo collaborare al buon esito della conversazione, trasgredisce deliberatamente una massima, il mancato rispetto della massima può avere un fine comunicativo. Ossia, la massima può essere violata di proposito per lasciare intendere qualcosa che non viene detto esplicitamente. In ciò consiste appunto un'*implicatura conversazionale particolarizzata*. Ad esempio, si consideri il dialogo seguente:

'Andiamo al cinema questa sera?'
'Domattina devo alzarmi molto presto.'

Preso alla lettera, la risposta costituisce una violazione della massima della relazione: la domanda riguarda i progetti per la serata, e non gli impegni per la mattina seguente. Tuttavia nessuno ha difficoltà ad interpretare questa risposta come un rifiuto. Infatti chi risponde assume che l'ascoltatore faccia un'inferenza di questo tipo: 'Poiché domattina deve alzarsi presto, non vuole fare tardi; quindi questa sera preferisce non venire al cinema'.

Le implicature che derivano dalla violazione deliberata delle massime dipendono in qualche misura dal contesto in cui vengono proferite, e quindi, in un contesto diverso, possono venire a cadere, o produrre esiti diversi (ad esempio, un proferimento dell'enunciato 'Domattina devo alzarmi molto presto' non genera in ogni contesto l'implicatura 'non verrò al cinema questa sera').

La mia tesi è che molti meccanismi alla base del funzionamento dei testi poetici derivino da una violazione deliberata a scopo comunicativo delle massime

conversazionali, e che quindi possano essere visti come una sorta di “implicature”. Metto il termine tra virgolette in quanto usualmente si assume che le implicature trasmettano un contenuto proposizionale ben definito. Ad esempio, nel dialogo precedente, l’enunciato ‘domattina devo alzarmi presto’ trasmette l’implicatura ‘non verrò al cinema questa sera’. Nel caso dei testi poetici la violazione delle massime ha un fine comunicativo, ma spesso ciò che viene comunicato è più vago, e non può essere ricondotto a un contenuto proposizionale specifico.

Nell’ambito della teoria griceana si distingue tra significato linguistico convenzionale – il significato letterale delle espressioni – e significato del parlante, ossia ciò che il parlante intende comunicare quando utilizza una data espressione. Nella misura in cui certi meccanismi della poesia sono analoghi a implicature, il significato convenzionale delle espressioni che vi compaiono resta immutato rispetto all’uso ordinario del linguaggio. E il significato convenzionale svolge comunque sempre un ruolo centrale, in quanto è soltanto a partire da esso che possono essere calcolate le implicature.

Nel sottoparagrafo seguente prenderò in esame alcuni esempi di violazione deliberata delle massime in poesia. Innumerevoli altri potrebbero essere proposti – qualche esempio ulteriore si può trovare in Frixione (2008). Se è certamente vero che la violazione deliberata delle massime di Grice è accentuata in quelle forme di sperimentazione poetica che mirano più o meno programmaticamente a disattendere le aspettative del lettore, meccanismi pragmatici analoghi sono all’opera anche in testi del tutto “tradizionali”, i quali peraltro possono riferirsi a posizioni di poetica estremamente diverse.

3.2. Violazione delle massime e “implicature” poetiche

Si ha una violazione della *massima della quantità* quando si dice troppo, oppure quando si dice troppo poco rispetto a quanto sarebbe richiesto in un dato contesto. Esistono testi poetici che sfruttano entrambe queste forme di violazione. Per quanto riguarda la violazione per difetto della massima della quantità, c’è tutta una linea “reticente” in poesia, che mira a ridurre al minimo, condensare il testo poetico nel minor numero possibile di parole. Al lettore italiano questo richiamerà indubbiamente Ungaretti di *Allegria di naufragi*. Ma si tratta di una tendenza che, seppure con intendimenti diversi, è ben più antica e più diffusa. Si pensi alla tradizione dell’epigramma. Oppure si pensi alla poesia dell’estremo oriente, in particolare a una forma chiusa come l’haiku, che impone di contenere una poesia in tre versi, rispettivamente di 5, 7 e 5 sillabe.

Un autore emblematico riguardo all’impiego poetico delle violazioni della massima della quantità è Ezra Pound, che, in fasi diverse della sua attività, ha praticato sistematicamente sia la violazione per difetto, sia quella per eccesso. La prima fase della produzione poundiana è caratterizzata da un atteggiamento “reticente”, che viene esplicitamente teorizzato dall’autore. Pound trova in un dizionario tedesco-italiano la definizione *dichten = condensare*, e la trasforma in una dichiarazione di poetica: scrivere poesia equivale a condensare, «poetry [...] is the most concentrated form of verbal expression» (POUND 1934). Viceversa, la fase matura della poesia di Pound è paradigmatica della tendenza opposta, basata sulla violazione della massima della quantità per eccesso. I *Cantos* sono tra gli esempi più significativi di un tipo di poesia “espansa”, in cui il lettore viene investito da una quantità di informazioni assolutamente sovradimensionata rispetto alle esigenze di un’ipotetica “comunicazione ordinaria”.

Come abbiamo visto, la *massima della qualità* impone di non dire ciò che si ritiene falso. A partire da Grice, metafore, linguaggio figurato e altre figure retoriche come allegoria e metonimia vengono lette come implicature conversazionali basate appunto sulla violazione della massima della qualità: si dice qualcosa che, preso alla lettera, è falso al fine di comunicare qualche altra cosa. Dunque le implicature basate sulla violazione della massima della qualità hanno un posto ovvio e ben riconosciuto in poesia. Non aggiungerò altro, poiché insistere sul ruolo che questi meccanismi retorici hanno in poesia sarebbe decisamente superfluo.

Per quanto riguarda la *massima della relazione*, probabilmente, l'esempio più palese della sua violazione deliberata può essere individuato nella tecnica surrealista dello straniamento. A partire dal notissimo passo dei canti di Maldoror «Il est beau [...] comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie» (DUCASSE 1869), nella poesia (in senso lato) surrealista si trovano innumerevoli esempi di associazioni incongrue effettuate deliberatamente a fini espressivi.

Ma anche in questo caso non si tratta certo una novità assoluta. In un contesto cronologicamente più remoto, anche la metafora barocca si basava su accostamenti inusitati e stravaganti, scelti per indurre meraviglia nel lettore. Se, come ho già ricordato, ogni metafora è una violazione della massima della qualità, per i teorici barocchi le metafore migliori sono le più inattese, quelle che mettono in gioco i concetti che in un dato contesto sono i più imprevedibili. Abbiamo dunque a che fare al tempo stesso anche una violazione della massima della relazione: ad un concetto ne viene associato un secondo che non è (almeno a prima vista) pertinente col primo. Secondo il Tesauro (1670), ad esempio, “l'ingegno consiste [...] nel ligare insieme le remote e separate nozioni degli propositi obietti”. In questa prospettiva, la metafora è, tra le figure retoriche

la più pellegrina per la novità dell'ingegnoso accoppiamento [...]. E di qui nasce la meraviglia, mentre che l'animo dell'uditore, dalla novità sopraffatto, considera l'acutezza dell'ingegno rappresentante e la inaspettata immagine dell'obietto rappresentato [...] però che dalla meraviglia nasce il diletto (TESAURO 1670: 166).

Veniamo ora alla *massima del modo*. Eugenio Montale diceva che nessuno scriverebbe versi se il problema della poesia fosse quello di farsi capire. Naturalmente da un certo punto di vista aveva torto, perché chiunque scriva una poesia la scrive pur sempre perché qualcuno possa intenderla. Ma al contempo aveva anche ragione: se il problema fosse semplicemente quello di comunicare, alla lettera, un certo contenuto, sarebbe probabilmente superfluo scrivere poesie. In ogni caso, esiste tutta una tradizione che esalta l'oscurità in poesia, e che quindi propugna una violazione programmatica di quell'aspetto della massima del modo che prescrive di evitare le oscurità di espressione. In Italia questo atteggiamento ha trovato nei poeti ermetici gli epigoni della più illustre tradizione simbolista, il cui maestro indiscusso è Stéphane Mallarmé. Ma esistono violazioni della norma che impone di evitare oscurità di espressione anche in molteplici altri contesti, culturalmente lontani dalla tradizione simbolista in senso lato.

Uno dei modi più ovvi per esprimersi in modo oscuro risiede nell'uso di un lessico inconsueto. Naturalmente rientrano in questa categoria alcune sperimentazioni dell'avanguardia, come è il caso dell'accumularsi di gerghi specialistici in certe poesie di Sanguineti. Ma l'uso di un lessico inconsueto non riguarda solo autori, in

senso lato, sperimentali. Il lessico “archeologico” di molta poesia classicheggiante costituisce certamente una violazione della massima del modo. Un’ulteriore fonte di oscurità deliberata è data dall’uso di inserti in lingue straniere – come se ne trovano, di nuovo, in Sanguineti o nei *Cantos* di Pound, ma anche alla fine del canto XXVI del Purgatorio, quando Arnaut Daniel si rivolge a Dante in provenzale.

La massima del modo impone anche di evitare le ambiguità. Ma l’ambiguità può vantare una lunga tradizione di estimatori in poesia. Ad esempio, essa viene esplicitamente teorizzata (più che praticata, a onor del vero – almeno in questo testo) da Verlaine in *Art poétique*: «[...] Il faut aussi que tu n’aïlles point/Choisir tes mots sans quelque méprise:/Rien de plus cher que la chanson grise/Où l’Indécis au Précis se joint» (VERLAINE 1884). Dopo Verlaine, polisemia e ambiguità diventeranno uno dei tratti che caratterizzano la poetica simbolista. Talvolta nei testi poetici polisemia e ambiguità sono collegate alla tendenza alla condensazione (ossia alla violazione “per difetto” della massima della quantità), e sono finalizzate a veicolare maggiore contenuto in un testo di estensione limitata. Ad esempio, vari haiku si basano sull’impiego di parole omofone, in modo da accumulare significati diversi in uno stesso enunciato. La massima del modo raccomanda anche di evitare prolissità e ripetizioni. La ripetizione tuttavia è estremamente frequente nei testi poetici, al punto che vi è chi l’ha identificata con il tratto definitorio della poesia (SOY RIBEIRO 2007).

Infine, la massima del modo richiede che l’esposizione avvenga in modo ordinato. Tuttavia, anche la violazione deliberata dell’ordine naturale dell’esposizione è una caratteristica ricorrente nell’uso estetico dei testi. Forme di “disordine” nell’esposizione sono possibili a livelli diversi. Al livello macroscopico, è possibile un “disordine” narrativo (ossia, un’alterazione della sequenza lineare nella narrazione) che riguarda anche, sebbene non esclusivamente, la poesia. Fenomeni come il *flashback*, oltre che in prosa o nel cinema, sono presenti nella narrazione poetica almeno fin dai tempi dell’Odissea. All’estremo opposto, ossia a livello della struttura sintattica dei singoli enunciati, figure retoriche ampiamente utilizzate in poesia, come l’iperbato e l’anastrofe, comportano l’alterazione dell’ordine naturale delle parole. Un esempio di iperbato è offerto da questi versi, dai *Sepolcri* di Ugo Foscolo «Ove più il Sole / per me alla terra non fecondi questa / bella d’erbe famiglia e d’animali» (FOSCOLO 1807). In quanto inducono un “disordine” che va certamente a scapito della leggibilità del testo, queste figure costituiscono violazioni della massima del modo, compiute a vantaggio di esigenze metriche o, più in generale, di tipo espressivo.

4. Poesia e “implicature”

Il fatto che certi meccanismi poetici siano analoghi a implicature conversazionali rende conto del fatto che la stessa espressione usata in contesti diversi possa avere effetti comunicativi diversi. Ma cosa accade nel caso della parafrasi, se cioè, in un dato contesto, si sostituisce una data espressione con un’espressione sinonima?

Di solito si assume che le implicature conversazionali siano *non distaccabili*. Vale a dire: se, fissato il contesto, una espressione *e* genera una certa implicatura *i*, e se l’espressione *e’* ha lo stesso significato convenzionale di *e*, allora anche *e’* genererà a sua volta l’implicatura *i*. Se fosse così le implicature conversazionali si potrebbero parafrasare senza problemi: se, dato un contesto, sostituisco *e* con una sua parafrasi *e’* l’implicatura comunicata non cambia. Tuttavia il fatto che le implicature conversazionali siano non distaccabili presenta numerose eccezioni. Innanzi tutto,

non si applica alle implicature generate attraverso una violazione della massima del modo: qui è appunto il *modo* in cui è comunicato un certo contenuto che è rilevante, per cui espressioni sinonime possono determinare implicature diverse. Data la rilevanza che la violazione deliberata della massima del modo riveste nella costruzione dei testi poetici, questo costituirebbe già di per sé un importante ostacolo alla parafrasi. Ma è possibile individuare altri casi in cui le implicature conversazionali sono distaccabili. Si consideri un enunciato come (*) ‘le donne sono donne’. Si tratta di un enunciato tautologico, che in quanto tale ha un contenuto letterale assolutamente non informativo. Tuttavia può essere usato per generare delle implicature, ad esempio l’implicatura che le donne hanno tutti i pregi e i difetti che stereotipicamente vengono attribuiti loro. Qui abbiamo a che fare con la violazione per difetto della massima della quantità: si dice meno di quanto è richiesto (anzi, alla lettera, non si dice proprio nulla) per comunicare in modo implicito un dato contenuto. Ora, (*) ha lo stesso significato convenzionale di qualsiasi altro enunciato tautologico, ad esempio di (**) ‘i quadrati hanno quattro lati’. Ma (**) non determina certo le stesse implicature comunicate da (*). Anche le metafore (intese come implicature generate dalla violazione della massima della qualità) possono risultare distaccabili. Si consideri ad esempio l’enunciato (***) ‘i suoi capelli sono d’oro’. Si tratta di una metafora (peraltro non certo originale). Le espressioni “oro” e “elemento chimico di numero atomico 79” hanno lo stesso significato convenzionale: si tratta di termini che si riferiscono alla stessa sostanza. Ma l’enunciato (****) ‘i suoi capelli sono fatti dell’elemento chimico di numero atomico 79’ – sebbene esteticamente molto più stimolante di (***) – non determina la stessa implicatura. Il punto è che le metafore spesso fanno leva sulle informazioni stereotipiche associate a un termine, e a termini sinonimi possono essere associati stereotipi differenti.

In altre parole, anche le implicature conversazionali possono essere iperintensionali, nel senso seguente: dato un certo contesto conversazionale, due espressioni che, rispetto al significato convenzionale, hanno la stessa intensione non necessariamente comunicano le stesse implicature.

Si potrebbe obiettare che le violazioni delle massime conversazionali a fini “estetici” non sono esclusive della poesia. Questo è certamente vero. Abbiamo già menzionato nel paragrafo precedente la pratica del *flashback* intesa quale violazione della massima del modo, che non è di pertinenza strettamente poetica. Possiamo trovare violazioni (per eccesso) della massima della quantità o della massima della relazione in autori particolarmente inclini alla divagazione, come Carlo Emilio Gadda: esemplare, tra i tanti esempi possibili, la debordante, barocca descrizione dei gioielli della refurtiva nel nono capitolo del *Pasticciaccio*, che certamente non è strettamente funzionale alla comunicazione dei fatti narrati. O ancora: la ripetizione come violazione deliberata della massima del modo può essere praticata anche in prosa: si pensi ad esempio all’impiego ossessivo di ripetizioni in certi passi dei romanzi di Thomas Bernhard.

D’altro canto neppure l’uso espressivo della citazione individuato da Lepore è esclusivo della poesia. Ritroviamo rima e metro anche in usi “pseudo-poetici” del linguaggio come i proverbi o gli slogan. Ma non solo: anche in prosa talvolta si fa uso di accorgimenti (come il ritmo o l’assonanza) che dirigono l’attenzione del lettore verso l’articolazione fonetica del veicolo linguistico. Basti un esempio fra tutti: l’undicesimo episodio dell’Ulisse di Joyce (quello delle sirene).

Per parte mia tutto questo non costituisce un problema: a differenza ad esempio di Soy Ribeiro (2007) o di Prinz e Mandelbaum (2015), io qui non aspiro a individuare una *definizione* di poesia (anzi, personalmente ritengo che una tale definizione non

sia possibile, ma questo sarebbe un altro discorso). Il mio intento è piuttosto quello di render conto della specificità dell'uso poetico del linguaggio nei termini di un uso particolarmente intensivo e concentrato di pratiche che di per sé non sono esclusive della poesia. Ritengo che i meccanismi citazionali individuati da Lepore e la violazione deliberate delle massime della conversazione a fini comunicativi siano due buoni candidati in questo senso (non necessariamente gli unici).

Anzi, è interessante notare come i meccanismi analizzati nel paragrafo precedente non siano di pertinenza esclusiva della comunicazione linguistica. Ad esempio, le implicature, e in particolare quelle generate dalla violazione delle massime conversazionali, possono essere impiegate anche nella comunicazione per immagini (FRIXIONE, LOMBARDI 2015). E non è difficile individuare anche nelle arti visive usi della violazione delle massime conversazionali paralleli a quelli utilizzati in poesia. Ad esempio si trovano numerosi esempi di associazioni incongrue (ossia, violazioni della massima della relazione) effettuate deliberatamente a fini espressivi: basti pensare agli oggetti che compaiono nei quadri metafisici di De Chirico degli anni Dieci, o ai collage della *Semaine de bonté* di Max Ernst. Così come possiamo trovare violazioni deliberate della massima del modo (ripetizioni, vaghezza, "disordine") o della massima della quantità (opere "reticenti" vs. opere sovrabbondanti di informazione "superflua"). E tutto ciò non è limitato alle arti visive. Anche del montaggio cinematografico, ad esempio, è stata proposta un'analisi in termini griceani (DONATI 2006).

Molto spesso il problema dei "linguaggi" delle diverse forme di espressione artistica è stato affrontato cercando di individuare una sorta di articolazione compositiva, più o meno metaforica, nei media delle varie arti: si è tentato di individuare una "sintassi" che, a partire dal significato di alcuni "simboli" primitivi, consentisse di calcolare il significato di opere complesse, il tutto secondo il cosiddetto "modello del codice", in base al quale il contenuto comunicato sarebbe riconducibile a una sorta di associazione codice-messaggio (SPERBER, WILSON 1986-1995:par. 1.1). Per forza di cose tali tentativi risultano forzati e poco convincenti. La nozione griceana di implicatura mette invece in luce un differente aspetto della comunicazione linguistica, che consentirebbe forse di affrontare in maniera completamente diversa, e più proficua, il problema di cosa accomuni la comunicazione linguistica e le forme di comunicazione impiegate nelle varie arti.

Bibliografia

BARBERO, Carola (2013), *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma.

BIANCHI, Claudia (2003), *Pragmatica del linguaggio*, Laterza, Roma, Bari.

BROOKS, Cleanth (1947), *The well wrought urn: Studies in the structure of poetry*, Dennis Dobson Ltd, London, UK.

CAPPELEN, Herman, LEPORE, Ernest (2008), *Insensitive semantics: A defense of semantic minimalism and speech act pluralism*, John Wiley & Sons, New York.

- DOMANESCHI, Filippo (2014), *Introduzione alla pragmatica*, Carocci, Roma.
- DONATI, Stefano (2006), *Cinema e conversazione. L'interpretazione del film narrativo*, Prospettiva editrice, Civitavecchia (Roma).
- DUCASSE, Comte de Lautréamont Isidore (1869), *Les Chants de Maldoror*, Lacroix, Verboeckhoven et Cie, Bruxelles, (*Opere complete*, trad. di, Buonarroti Nicola M., Feltrinelli, Milano 1968).
- ELIOT, Thomas S. (1922), *The Waste Land*, Horace Liveright, New York.
- FOSCOLO, Ugo (1807), *Dei sepolcri*, Nicolo Bettoni, Brescia.
- FRIXIONE, Marcello (2008), «Poesia e implicature», in *Atelier*, 13(50), pp. 22-32.
- FRIXIONE, Marcello, LOMBARDI, Antonio (2015), «Street signs and Ikea instruction sheets: Pragmatics and pictorial communication», in *Review of Philosophy and Psychology*, 6.1, pp.133-149.
- GIBSON, John (2015a), a cura di, *The Philosophy of Poetry*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- GIBSON, John (2015b), *Introduction: The Place of Poetry in Contemporary Aesthetics*, in GIBSON John (2015a).
- GRICE, Herbert Paul (1975), *Logic and conversation*, in DAVIDSON D., G. HARMAN, a cura di, *The Logic of Grammar*, Dickenson, Encino, CA, pp. 64-75 (*Logica e Conversazione*, trad. di, Giorgio Moro, Il Mulino, Bologna 1993, pp. 55-76, in IACONA A., PAGANINI E. (2003), a cura di, *Filosofia del linguaggio*, Raffaello Cortina, Milano, pp. 224-244).
- GRICE, Herbert Paul (1993), *Logica e conversazione*, Il Mulino, Bologna.
- LEPORE, Ernie (2009), «The Heresy of Paraphrase: When the Medium Really is the Message», in *Midwest Studies in Philosophy*, 33.1, pp. 177-197, in GIBSON John (2015 a).
- POUND, Ezra (1934), *The ABC of Reading*, Routledge & Sons, London (*L'ABC del leggere*, trad di, Sereni Vittorio, Garzanti, Milano 1974).
- PRINZ, Jesse, MANDELBAUM, Eric (2015), *Poetic Opacity: How to Paint Things with Words*, in GIBSON John (2015a).
- SANGUINETI, Edoardo (1982), *Segnalibro. Poesie 1951-1981*, Feltrinelli, Milano.
- SOY RIBEIRO, Anna Christina (2007), «Intending to Repeat: A Definition of Poetry», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 65: 2.

SPERBER, Dan, WILSON, Deirdre (1986-1995), *Relevance: Communication and Cognition*, Blackwell, Oxford (*La pertinenza*, trad. di, Origgi Gloria, Anabasi, Milano 1993).

TESAURO, Emanuele (1670), *Il cannocchiale aristotelico*, Bartolomeo Zavatta, Torino.

VERLAINE, Paul (1884), *Jadis et Naguère*, Léon Vanier, Parigi.

VIGNOLO, Massimiliano, FRIXIONE, Marcello (in corso di stampa), *Manuale di filosofia del linguaggio*, Le Monnier Università, Firenze.

WOLLHEIM, Richard (1980), *Art and its Objects*, Cambridge University Press, Cambridge, UK (*L'arte e i suoi oggetti*, trad. di, Matteucci Giovanni, Marinotti, Milano 2013).

WOLLHEIM, Richard (1990), *Painting as an Art*, Princeton University Press, Princeton.