

AGLI ESTREMI DELLA LINGUA DELLA POESIA⁽¹⁾

Marcello Frixione

Abstract: I discuss some senses according to which the poetic use of language can be pushed to extremes. I start from two assumptions:

- There is no qualitative difference between poetic language and ordinary language; the language of poetry derives from a (particularly intensive) use of mechanisms and practices already at work in ordinary language;
- There is not a single linguistic trait that characterizes the poetic use of language; rather, the language of poetry is characterized by a family, or cluster, of linguistic mechanisms.

Each of these traits can be exasperated, generating different forms of ‘extreme’ usage. Two mechanisms that characterize the poetic use of language, and which seem to me to be particularly central and interesting, are:

- The citational character of poetic language: in a certain sense, a poem is always (also) a quoted text, whereby the reader’s attention is directed towards aspects that are normally ‘transparent’ (phonetic form, graphic form);
- The intensive use of pragmatic mechanisms analogous to Grice’s particularised conversational implicatures: the interlocutor/reader’s

(1) Ringrazio Sandro Ricaldone ed Enrico Terrone per aver contribuito alla stesura di questo lavoro con discussioni e utili suggerimenti.

expectations (which are summarized in Gricean communication maxims) are deliberately violated for communicative purposes. Both these mechanisms can be taken to extremes (as has in fact happened in various practices of avant-garde and modernist experimentation).

Keywords: Philosophy of poetry, Pragmatics, Conversational implicatures, Modernist and avant-garde poetry, Poetry and visual arts

1. Introduzione

In questo intervento tratterò dell'uso poetico del linguaggio, e del senso in cui esso può essere spinto agli estremi. Mi muoverò nel contesto della filosofia analitica della letteratura⁽²⁾, e prenderò le mosse da due assunti.

Il primo assunto è che non esiste una differenza qualitativa tra linguaggio poetico e linguaggio ordinario; nel linguaggio della poesia si assiste a un uso particolarmente intensivo di meccanismi e di pratiche già all'opera nel linguaggio ordinario.

Il secondo assunto è che non c'è un unico aspetto che caratterizza l'uso poetico della lingua; tale uso è caratterizzato piuttosto da una famiglia, o un grappolo di tratti, di meccanismi linguistici – nel senso in cui il termine *grappolo* (*cluster*) è adoperato ad esempio da Gaut (2000) o da Dutton (2006)⁽³⁾. Ciascuno di questi tratti può essere esasperato, generando forme diverse di usi “estremi”.

Prenderò in considerazione due di questi meccanismi che, pur non essendo esaustivi, mi paiono particolarmente centrali e interessanti:

1. il carattere citazionale del linguaggio poetico: è come se il testo poetico fosse sempre (anche) un testo messo tra virgolette, per cui l'attenzione del lettore è indirizzata verso aspetti della lingua che normalmente sono “trasparenti” (forma fonetica, forma grafica).

(2) Si veda ad esempio Barbero (2013); su filosofia analitica e poesia si veda in particolare Gibson (2015).

(3) Personalmente, sono scettico circa la possibilità di fornire una definizione di poesia nei termini di un insieme di condizioni necessarie e sufficienti, come ad esempio aspirano a fare Prinz e Mandelbaum (2015) e Ribeiro (2007); in ogni caso quanto detto in questo capitolo è ampiamente indipendente rispetto a tale possibilità.

2. l'impiego intensivo di tratti pragmatici analoghi a implicature nel senso di Grice (1975). Ci interessano qui, in particolare, le implicature conversazionali particolarizzate, che vengono generate attraverso una violazione deliberata a scopo comunicativo delle aspettative dell'interlocutore/lettore quali sono individuate dalle massime della comunicazione.

Ripeto: non intendo sostenere che questi siano gli unici due tratti che caratterizzano il linguaggio della poesia. Tuttavia, essi mi paiono particolarmente significativi. Ed entrambi possono essere spinti all'estremo, come di fatto è accaduto nel contesto delle avanguardie e delle sperimentazioni moderniste. Nel prossimo paragrafo mi concentrerò sul carattere citazionale del linguaggio poetico; in quello successivo sull'impiego di meccanismi pragmatici analoghi a implicature.

2. Poesia e citazione

La distinzione tra uso e menzione è fondamentale in filosofia del linguaggio. In un enunciato come:

Mary è sorella di Marco

la parola "Mary" viene usata per parlare di Mary, mentre nell'enunciato:

"Mary" ha due sillabe

oppure in:

"Mary" è il soggetto di "Mary è sorella di Marco"

la parola "Mary" viene *menzionata*, ossia viene utilizzata per riferirsi alla parola stessa (tant'è vero che, nella lingua scritta, proprio per segnalare questo fatto, essa viene scritta tra virgolette). È importante notare che il linguaggio consente di menzionare, oltre alla parola stessa, anche la sua forma, grafica o fonetica. Ad esempio, in:

“Mary” è scritto in Courier

e

“MARY” è scritto in caratteri maiuscoli

viene menzionata la forma grafica, mentre in:

“Mary” fa rima con “desideri”

viene menzionata la forma fonetica.

Gli aspetti relativi alla forma, grafica o fonetica, in un testo ordinario sono per lo più trasparenti, nel senso che si assume implicitamente che essi non attraggano l’attenzione del lettore. Diverso è il caso dei testi poetici, nei quali accade molto spesso che l’attenzione del lettore sia indirizzata *anche* verso la forma, fonetica o grafica, del testo. Per quanto riguarda gli aspetti fonetici, si pensi a fenomeni come la rima, il ritmo, le assonanze. Per quanto riguarda gli aspetti grafici si considerino invece gli a capo, l’uso degli spazi bianchi e, in generale, la distribuzione tipografica del testo⁽⁴⁾. Dunque, è come se, in un certo senso, il testo poetico fosse sempre *anche menzionato*, ossia messo tra virgolette: l’attenzione del lettore viene indirizzata, oltre che verso il contenuto, anche verso aspetti del linguaggio (in particolare, della forma, grafica o fonetica) che normalmente non sono rilevanti. Per una posizione di questo tipo si veda ad esempio Ernest Lepore (2009), che rende conto in questi termini della non traducibilità e la non parafrasabilità del linguaggio poetico. Questi aspetti si sovrappongono con buona approssimazione a quella che Roman Jakobson (1960) definisce la *funzione poetica* del linguaggio. Tale funzione mette l’enfasi sulla forma del messaggio linguistico in quanto tale; ad essa si possono ricondurre fenomeni come l’assonanza o l’allitterazione. Jakobson sottolinea correttamente come tale funzione poetica non esaurisca l’uso del linguaggio che si fa in poesia; essa inoltre è all’opera anche in testi non strettamente poetici, quali gli

(4) Che in un testo ordinario gli aspetti relativi alla forma non attraggano l’attenzione del lettore non è del tutto vero, ovviamente. Anche in testi ordinari di genere tipografico, ad esempio, caratteristiche come l’uso del font, del corpo o dell’interlinea hanno un valore comunicativo, seppur secondario. Si pensi agli articoli dei quotidiani. Ciò è più marcato in quelle situazioni che, in un certo senso, si collocano a metà strada tra uso ordinario e uso poetico, come ad esempio nella pubblicità. Tutto questo, tuttavia, è in pieno accordo con la tesi secondo cui non esiste una differenza qualitativa tra l’uso ordinario e l’uso poetico della lingua.

slogan politici, la pubblicità, le filastrocche o i proverbi (celebre è il suo esempio dello slogan *I like Ike*).

In poesia, la rilevanza di tali caratteristiche può essere maggiore o minore a seconda del tipo di testo. Esistono forme poetiche (come alcuni tipi di poesia in prosa) in cui sia gli aspetti fonetici (rima, ritmo, metrica), sia quelli grafico-tipografici sono poco importanti. Viceversa, ci sono forme di poesia in cui i tratti grafici e fonetici sono centrali. Ad esempio, per quanto riguarda la dimensione calligrafica o tipografica, si pensi ai calligrammi, ai carmina figurata, al ruolo della calligrafia nella poesia dell'estremo oriente, alle tavole parolibere dei futuristi, oppure a molte delle poesie di E.E. Cummings.

Considerazioni analoghe a quelle relative ai testi linguistici possono essere estese alle immagini. Possiamo distinguere tra un uso "ordinario" e un uso "estetico" delle immagini. Nel caso dell'uso ordinario l'interesse per un'immagine (come la fotografia di un volto su un documento di identità, le immagini di un organismo in un testo di zoologia, i disegni al tratto di un dispositivo in un manuale di meccanica) dipende unicamente da ciò che è rappresentato. L'immagine ha come unica funzione quella di rappresentare un determinato oggetto o uno stato di cose, e la forma viene tenuta in considerazione solo nella misura in cui è efficace a tale scopo: gli unici casi in cui l'attenzione è rivolta anche alle caratteristiche formali dell'immagine stessa è quando qualcosa non funziona, quando tali caratteristiche costituiscono un ostacolo alla decifrazione di ciò che è raffigurato (come nel caso di foto sfocate, mosse o sovraesposte).

Invece, nel caso dell'uso estetico di un'immagine (un'incisione, un dipinto, una fotografia) l'interesse dell'osservatore è rivolto sia a ciò che è rappresentato, sia a proprietà formali come il tratteggio, il chiaroscuro, il colore, la grana della pennellata (nel caso di un dipinto)⁽⁵⁾. Anche qui, a seconda dei casi, la rilevanza degli aspetti inerenti alla forma può essere maggiore o minore. Come caso estremo, la centralità degli aspetti formali può prendere il sopravvento a scapito totale della rilevanza

(5) Naturalmente, come nel caso dei testi linguistici, non si tratta di una distinzione netta. Esistono molte immagini che si collocano in qualche senso a metà strada tra uso ordinario e uso estetico, come foto ricordo, reportage fotografici, immagini pubblicitarie. Senza contare che le immagini di alcuni manuali, soprattutto nel passato, sono state concepite *anche* come oggetti d'arte; basti ricordare le incisioni di Jan van Calcar per il *De humani corporis fabrica* del Vesalio.

di ciò che è rappresentato. È quanto accade nell'arte astratta. Si pensi ai dipinti di un espressionista astratto come Jackson Pollock, oppure alle opere di Giuseppe Capogrossi, Emilio Vedova, Alberto Burri o Lucio Fontana.

Sviluppi analoghi, in cui l'interesse per la forma grafica o fonetica giunge fino all'estremo della totale irrilevanza del significato, si possono constatare anche nell'ambito dell'operare poetico. Nel contesto della calligrafia, già nell'antica poesia cinese si incontrano autori in cui il segno grafico assume un ruolo centrale, spingendosi ai limiti dell'illeggibilità. Sperimentazioni calligrafiche che giungono a cancellare totalmente i significati sono state sviluppate da autori come Roland Barthes (con le sue *contre-écritures*) e Henry Michaux – si veda ad esempio la sezione *Mouvements*, in Michaux (1954). Sulla traccia di queste operazioni si è sviluppata la pratica della cosiddetta scrittura asemica (Schwenger 2019). Sul versante tipografico, esiti analoghi si hanno in alcune sperimentazioni di poesia concreta e di poesia visiva (come, ad esempio, in alcuni lavori di Adriano Spatola). Anche il movimento lettrista esplora percorsi simili, si veda ad esempio l'antologia curata da Jean-Paul Curtay (1974). I lettristi operano inoltre anche sul versante fonetico, lungo traiettorie convergenti con quelle sperimentate dalla poesia sonora. E anche in questo caso, l'interesse per la forma fonetica può giungere a obliterare completamente l'aspetto semantico⁽⁶⁾.

3. Poesia e “implicature”

Sin qui per quanto riguarda il carattere citazionale del linguaggio poetico. In questo paragrafo mi concentrerò invece su un tipo di aspetti pragmatici che caratterizzano l'uso della lingua nella poesia: argomenterò che la poesia si avvale di meccanismi in parte analoghi alle implicature conversazionali, e che anche questi meccanismi possono essere spinti sino ad esiti estremi. Inizierò con il richiamare brevemente la nozione di implicatura, e quella, ad essa collegata, di *massima conversazionale* (Grice 1975). Per forza di cose, l'esposizione non potrà che

(6) Si veda ad esempio l'intervista di Orson Wells ai poeti lettristi che si può trovare all'URL: <https://www.youtube.com/watch?v=uZayMaC4RL0>.

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 attraverso 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 agli 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 sotto-massime: 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 o testimoni un atteggiamento non collaborativo da parte dei parlanti. Quando un comportamento linguistico 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 comunicato.

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.

Presa 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 sempre 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 con te questa sera").

Varie figure retoriche tradizionali possono essere lette nei termini di implicature conversazionali particolarizzate. Ad esempio, l'eufemismo

può essere visto come una violazione per difetto della massima della quantità, mentre figure come la metafora, l'ironia e l'iperbole si possono ricondurre a violazioni della massima della qualità.

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.

In poesia tutte le massime conversazionali possono essere violate a fini comunicativi. Ad esempio, vi sono testi che sfruttano la violazione della massima della quantità sia per difetto, sia per eccesso. Nel primo caso abbiamo a che fare con testi "reticenti", che riducono al minimo l'informazione comunicata per lasciare spazio alle attività inferenziali del lettore: si pensi all'Ungaretti dell'*Allegria di naufragi* o a certe forme di poesia orientale come gli haiku. Nel secondo caso abbiamo testi sovrabbondanti di informazioni che riterremmo superflue in un ipotetico contesto di comunicazione ordinaria (come, ad esempio, accade nei *Cantos* poundiani). Abbiamo visto che figure retoriche come la metafora possono essere interpretate come violazioni deliberate della massima della quantità, e insistere sul ruolo che svolgono la metafora e il linguaggio figurato in poesia sarebbe decisamente superfluo. Anche l'accostamento di contenuti poco pertinenti (in violazione alla massima della relazione) trova il suo impiego poetico, da testi, in senso lato, surrealisti alla metafora barocca. Infine, le violazioni della massima del modo hanno un ampio spettro di riscontri poetici, ad esempio nell'uso della ripetizione, o in tutti quei testi che mettono deliberatamente alla prova le facoltà interpretative del lettore (uso di lessici desueti, "disordine" sintattico). Per una discussione più approfondita e per vari esempi si vedano Frixione (2008) e (2017).

Ebbene, in poesia anche la violazione deliberata delle massime a scopo comunicativo può essere spinta sino ad approssimare esiti estremi,

come di fatto è avvenuto in varie sperimentazioni praticate a partire dalle avanguardie storiche dei primi decenni del secolo scorso. In questi lavori la violazione esasperata di alcune delle massime tende a diventare l'elemento centrale dell'opera. Un esempio in tal senso è il *Poème optique* di Man Ray (1924): si tratta di una poesia interamente cancellata (sono percepibili esclusivamente le cancellature), e che quindi, in quanto tale, si fonda su una violazione per difetto al massimo grado della massima della quantità: la poesia non dice assolutamente nulla. Si tratta di un procedimento che è stato poi ripreso ed indagato in modo approfondito da Emilio Isgrò a partire dagli anni Sessanta, e che in qualche misura converge con alcune delle operazioni menzionate nel paragrafo precedente. In un certo senso tutti i testi in senso lato "asemici" possono essere visti come violazioni estreme della massima della quantità, anche se alcuni aspetti formali del testo (grafici o fonetici) sopravvivono alla soppressione totale del valore semantico. Ma la violazione può essere portata ancora oltre: ad esempio, il leader del lettrismo Isidore Isou nel 1958 pubblicò sulla rivista "Séquence" quattro "testi" intitolati *Anti-lettries*, i quali non sono altri che quattro spazi completamente bianchi (si veda Curtay 1974, p. 199).

Un celebre testo di Tristan Tzara (1921) intitolato *Pour faire un poème dadaïste* può essere letto invece come un metodo per produrre poesie che violino sistematicamente in maniera radicale la massima griecana del modo (e, in particolare, la sotto-massima *sii ordinato*):

Prenez un journal.
 Prenez des ciseaux.
 Choisissez dans ce journal un article ayant la longueur que vous comptez donner à votre poème.
 Découpez l'article.
 Découpez ensuite avec soin chacun des mots qui forment cet article et mettez-les dans un sac.
 Agitez doucement.
 Sortez ensuite chaque coupure l'une après l'autre.
 Copiez les consciencieusement dans l'ordre où elles ont quitté le sac.
 Le poème vous ressemblera.
 Et vous voilà un écrivain infiniment original et d'une sensibilité charmante, encore qu'incomprise du vulgaire.

Un'operazione analoga, svolta però in maniera più articolata e tecnologicamente attrezzata, è la composizione della poesia *Tape Mark 1* da parte di Nanni Balestrini (1962). Balestrini sviluppò un algoritmo per la generazione di una poesia a partire dalla ricombinazione di frammenti di testi preesistenti, algoritmo che fu poi implementato su un computer IBM 7070 e dal cui output fu estratto appunto *Tape Mark 1*. Abbiamo qui, oltre alla violazione della massima del modo, anche una violazione della massima della relazione: la poesia deriva da una ricombinazione casuale di testi preesistenti e scorrelati (sulla base di quanto dichiarato da Balestrini stesso, si tratterebbe di tre brani tratti rispettivamente dal *Tao Te Ching*, dal *Diario di Hiroshima* di Michihiko Hachiya, e dal *Mistero dell'ascensore* di tale Paul Goldwin – autore della cui reale esistenza peraltro si dubita).

Qualcosa di simile accade anche in *Cent mille milliards de poèmes* di Raymond Queneau (1961). Si tratta di un libro di dieci pagine; ciascuna pagina è tagliata in quattordici strisce orizzontali che possono essere sfogliate in maniera autonoma, e su ciascuna striscia è stampato un verso (quattordici sono infatti i versi che compongono un sonetto classico, formato appunto da due quartine e da una coda di due terzine). Sfogliando le strisce il lettore può dunque combinare i versi a suo piacimento; si possono ottenere in questo modo 10^{14} (centomila miliardi, appunto) sonetti diversi⁽⁷⁾. Abbiamo quindi una violazione della massima del modo e di quella della relazione, ma anche una violazione per eccesso della massima della quantità: ci troviamo di fronte a una “raccolta” che nessuno potrà mai leggere nella sua interezza – si tratterebbe, come ci informa lo stesso Queneau, di una lettura lunga quasi duecento milioni di anni (leggendo ventiquattro ore su ventiquattro).

L'analisi pragmatica in termini di implicature può essere estesa a forme di comunicazione non linguistica, come del resto era già stato suggerito dallo stesso Grice (1975). È possibile, ad esempio, rendere conto in questi termini del montaggio cinematografico (Donati 2006) o della comunicazione per immagini (Frixione e Lombardi 2015). E la violazione deliberata delle massime a scopo comunicativo può essere usata a fini estetici ed espressivi anche nel caso di mezzi diversi dal linguaggio, come

(7) Si può trovare una simulazione software del libro a questa URL: <https://www.laclasservirtuelle.fr/danqueni>.

le immagini: si veda ad esempio Frixione (2022); Robert Hopkins (2007) propone un'analisi pragmatica nei termini di implicature conversazionali di alcuni esiti dell'arte concettuale.

Anche nel caso di forme espressive diverse da quella letteraria, questo genere di "implicature" può essere spinto fino a esiti estremi. Ad esempio, la composizione musicale 4'33" di John Cage (in cui gli esecutori non fanno assolutamente nulla per la durata, appunto, di quattro minuti e trentatré secondi) si può leggere come un'estrema violazione per difetto della massima della quantità in ambito musicale. Un corrispettivo di 4'33" nelle arti visive può essere individuato nelle *Zones de Sensibilité Picturale Immatérielle* di Yves Klein, in cui l'artista ha esposto (e venduto) porzioni di spazio perfettamente vuote. È possibile una violazione estrema della massima della quantità anche per eccesso, come ad esempio in *Socle du monde* (1961), un lavoro con cui Piero Manzoni propone l'intero globo terrestre come opera d'arte. Oppure in un film come *Tristanoil* di Nanni Balestrini ("il film più lungo del mondo"), presentato nel 2012 a *Documenta* di Kassel: dura 24.000 ore, e quindi, presumibilmente, non sarà mai visto integralmente da nessuno spettatore umano (ma qui potrebbe trattarsi anche di violazione della massima della relazione – il film è generato combinando automaticamente vari frammenti filmici – e della massima del modo). *Fountain* di Marcel Duchamp può essere inteso come una violazione estrema della massima della relazione: si tratta di un oggetto calato in un contesto in cui è assolutamente non pertinente. Film di Andy Warhol come *Sleep* (dove un uomo – il poeta John Giorno – è filmato mentre dorme per cinque ore e venti minuti) ed *Empire* (dove l'Empire State Building è filmato per otto ore di seguito) violano simultaneamente la massima della quantità sia per difetto, sia per eccesso (dicono troppo poco per un tempo esageratamente lungo) generando quindi al contempo una violazione estrema della massima del modo (non ti dilungare, evita le ripetizioni).

Per concludere: vi sono testi poetici (ma anche opere d'altro genere: pezzi musicali, opere d'arte visiva, film) che si basano su un'esasperazione di pratiche tipiche dell'operare artistico più "tradizionale" (e anche della comunicazione ordinaria). Opere come quelle descritte nelle pagine precedenti molto spesso sono considerate (soprattutto nell'ambito della poesia – in parte diverso è il caso delle arti visive) come bizzarrie, come

fenomeni isolati che vengono guardati con sufficienza e che si ritiene possano essere trascurati, in quanto marginali e nettamente distinti rispetto alla pratica poetica “ordinaria”. O comunque si reputa (come spesso accade invece nell’ambito delle arti visive) che operazioni di questo tipo comportino modi di fruizione e metodologie di indagine del tutto distinti rispetto a quelli richiesti da opere più tradizionali, le quali, in ogni modo, vengono considerate completamente eterogenee rispetto a tali sperimentazioni radicali. Nell’ambito delle arti visive, vi è chi non condivide questo tipo di pregiudizio; si veda ad esempio Ken Wilder (2020). Anche quanto qui proposto, nell’ambito della poesia, va in una direzione analoga. Operazioni “estreme” come quelle sopra descritte non sarebbero irriducibili e totalmente discontinue rispetto alle pratiche più “tradizionali”. Esse porterebbero piuttosto all’esasperazione estrema procedimenti che sono già all’opera nella pratica poetica (e, più in generale, artistica) tradizionale. E, in quanto tali, esse sarebbero compatibili con un tipo di fruizione e con strumenti di indagine concettuale omogenei rispetto a quelli impiegati nel caso di opere più consuete. In particolare, questo tipo di operazioni costituirebbero una sorta di esplorazione dei confini delle possibilità dell’operare poetico (o artistico), e ne traccerebbero, seppure in maniera sempre flessibile e provvisoria, i limiti.

Riferimenti bibliografici

- BALESTRINI N. (1962) *Tape Mark 1*, “Almanacco Letterario Bompiani 1962”, 145-151.
- BARBERO C. (2013) *Filosofia della letteratura*, Carocci, Roma.
- BIANCHI C. (2003) *Pragmatica del linguaggio*, Laterza, Roma-Bari.
- CURTAY J.-P. (1974) *La poésie lettriste*, Seghers, Parigi.
- DOMANESCHI F. (2014) *Introduzione alla pragmatica*, Carocci, Roma.
- DONATI S. (2006) *Cinema e conversazione. L’interpretazione del film narrativo*, Prospettiva editrice, Civitavecchia (Roma); 2^a edizione: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2016.
- DUTTON D. (2006) *The Art Instinct*, Bloomsbury Press, New York.
- FRIXIONE M. (2008) *Poesia e implicature*, “Atelier”, 13(50), 22-32.

- (2017) *Linguaggio della poesia e linguaggio ordinario*, “Rivista Italiana di Filosofia del Linguaggio”, 11(2), 51-64.
- (2022), *Poesia, pragmatica, immagini*, “Atti dell’Accademia Ligure di Scienze e Lettere”, VII serie, vol. 4, 413-426.
- FRIXIONE M., A. LOMBARDI (2015) *Street signs and Ikea instruction sheets: Pragmatics and pictorial communication*, “Review of Philosophy and Psychology”, 6, 133-149.
- GAUT B. (2000) “The Cluster Account of Art”, in N. Carroll (a cura di), *Theories of Art Today*, Univ. of Wisconsin Press, Madison (WI), 25-45.
- GIBSON J. (a cura di) (2015) *The Philosophy of Poetry*, Oxford University Press, Oxford, UK.
- GRICE H.P. (1975) “Logic and conversation”, in D. Davidson e G. Harman (a cura di), *The Logic of Grammar*, Dickenson, Encino, CA, 64-75 (Trad. it. in H.P. Grice (1993), *Logica e conversazione*, il Mulino, Bologna, 55-76).
- HOPKINS R. (2007) “Speaking through silence: Conceptual art and conversational implicature”, in P. Goldie e E. Schellekens (a cura di), *Philosophy and Conceptual Art*, Oxford University Press, Oxford, 57-68.
- JAKOBSON R. (1960) “Linguistics and Poetics”, in T.A. Sebeok (a cura di), *Style in Language*, MIT Press, Boston, 350-377.
- LEPORE E. (2009) *The Heresy of Paraphrase: When the Medium Really is the Message*, “Midwest Studies in Philosophy”, 33(1), 177-197.
- MICHAUX H. (1954) *Face aux verrous*, Gallimard, Parigi.
- PRINZ J. E E. MANDELBAUM (2015) “Poetic Opacity: How to Paint Things with Words”, in Gibson J. (a cura di), *The Philosophy of Poetry*, Oxford University Press, Oxford, UK, 63-87.
- QUENEAU R. (1961) *Cent mille milliards de poèmes*, Gallimard, Parigi.
- RAY M. (1924) *Poème optique*, “391”, 17, 3.
- RIBEIRO A. CH. (2007) *Intending to Repeat: A Definition of Poetry*, “Journal of Aesthetics and Art Criticism”, 65 (2), 189-201.
- SCHWENGER P. (2019) *Asemic: The Art of Writing*, Univ. of Minnesota Press, Minneapolis (MN).
- TZARA T. (1921) *Manifeste sur l’amour faible et l’amour amer*, “La vie des lettres”, 4.
- WILDER K. (2020) *Beholding: Situated Art and the Aesthetics of Reception*, Bloomsbury Visual Arts, Londra.