



Enthymema XXV 2020

Oltre io, corpo, oggetto. Proposte per una critica pragmatica a partire da Patrizia Cavalli

Filippo Andrea Rossi

Università degli Studi di Perugia

Abstract – La difficoltà riscontrata nel proporre sintesi storiche efficaci del panorama poetico contemporaneo potrebbe dipendere dagli stessi repertori che i critici impiegano nell'analisi. Partendo da questa ipotesi, il presente contributo combina intuizioni di Franco Fortini con apporti dalla linguistica pragmatica (John L. Austin), dall'antropologia del linguaggio (Michael Silverstein) e dalla sociologia pragmatica (Luc Boltanski), per avanzare invece la proposta di una 'critica pragmatica', ovvero di uno studio delle transizioni metapragmatiche nelle raccolte di poesia, di cui si dà esemplificazione attraverso alcuni testi da *Le mie poesie non cambieranno il mondo* di Patrizia Cavalli.

Parole chiave – io lirico; pragmatica; ordini indicali; sociologia pragmatica; Patrizia Cavalli.

Abstract – Critics' inability to cope with the fragmentation of contemporary poetry's trends may derive from their very own critical repertoires. Starting from this hypothesis, this paper combines insights by Franco Fortini with concepts from Austin's pragmatics, Silverstein's linguistic anthropology and Boltanski's pragmatic sociology, in order to introduce a 'pragmatic criticism', that is to say a study of metapragmatic transitions in collections of poetry. Exemplification of usage is then given through poems from *Le mie poesie non cambieranno il mondo* by Patrizia Cavalli.

Keywords – lyrical self; pragmatics; indexical order; pragmatic sociology; Patrizia Cavalli.

Rossi, Filippo Andrea. "Oltre io, corpo, oggetto. Proposte per una critica pragmatica a partire da Patrizia Cavalli". *Enthymema*, n. XXV, 2020, pp. 464–83.

<http://dx.doi.org/10.13130/2037-2426/13692>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License
ISSN 2037-2426

Oltre io, corpo, oggetto. Proposte per una critica pragmatica a partire da Patrizia Cavalli

Filippo Andrea Rossi
Università degli Studi di Perugia

1.

Il presente contributo tenta di rispondere ad un'esigenza ben evidente sin dalla *call* che inaugurava i lavori per la prima edizione del *Seminario Annuale di Poesia Contemporanea*, in particolare nel punto in cui veniva esplicitato come criterio preferenziale l'utilizzo di «nuove metodologie per l'analisi dei testi o delle istituzioni poetiche». Nella stessa, poco più sopra del passo citato, si introduceva la richiesta facendo riferimento a certo effetto 'camera dell'eco' che letture tanto militanti quanto accademiche della poesia contemporanea rischierebbero di favorire attraverso l'esercizio interpretativo, «nonostante l'acribia e l'approfondimento». Il fulcro d'avvio del mio discorso può essere rappresentato proprio da quest'ultimo 'nonostante': acutamente viene riconosciuto per mezzo di esso che tutto un insieme di energie intellettuali può essere dispiegato per avanzare *descrizioni*, anche originali, di fenomeni testuali del tutto nuovi, senza però che le *analisi* dei testi siano, per loro stesse, fondate su metodologie innovative. Si potrebbe sviluppare l'intuizione in prospettiva squisitamente epistemologica: come ogni altra attività specialistica, anche la totalità della pratica critica si regge su *repertori*¹ ('metodi', ovvero archivi terminologico-lessicali, galassie di metaforismi approvati, etc.). Questi repertori sono sì storicamente determinati, ma lo sono secondo la storia specifica del sottocampo di produzione della critica letteraria. Ora, che quest'ultima storia sia assolutamente solidale con l'altra del sottocampo di produzione primaria dei testi poetici, è pregiudizio rischioso, molto prossimo ad una teoria ingenua del rispecchiamento armonico critica/poesia. Risulta quindi più prudente, a mio avviso, ragionare in termini di asincronia di mutamento e partire piuttosto dall'ipotesi che certi repertori possano finire con il fissarsi, a forza di riproduzione, o meglio di riecheggiamento, come veri e propri *sistemi di raffreddamento*² nei confronti del mutamento delle testualità. In altre parole, vorrei intendere le pratiche critiche come discorsi istituzionali che necessitano di tempi lunghi per la codifica e socializzazione di un lessico specifico condiviso, risultando per questo più conservative di quanto le forme poetiche siano dinamiche.

¹ Adotto il concetto nel senso di Hymes 33: «A repertoire comprises a set of ways of speaking. Ways of speaking, in turn, comprise *speech styles*, on the one hand, and *contexts of discourse*, on the other, together with *relations of appropriateness* obtaining between styles and contexts».

² Sulla base della distinzione di Claude Lévi-Strauss tra società calde e società fredde, Jan Assmann nota: «Le società, ovvero le culture, non sono necessariamente "fredde" o "calde" nel loro insieme: è possibile distinguere in esse elementi freddi ed elementi caldi, ovvero, usando i concetti dell'etnopsicologo M. Erdheim, sistemi di raffreddamento e di riscaldamento. I sistemi di raffreddamento sono, da un lato, quelle istituzioni con il cui aiuto le culture fredde congelano il mutamento storico (Erdheim esamina come tali, per esempio, i riti di iniziazione), ma dall'altro anche i settori distinti e autonomi presenti all'interno di società altrimenti calde, come per esempio l'esercito o la Chiesa» (Assmann 42-43).

Oltre io, corpo, oggetto

Filippo Andrea Rossi

È possibile infatti che la ‘frammentazione’ del panorama contemporaneo dipenda più dalla conservatività dei repertori che dalle proprietà dei testi. In questa prospettiva, la supposta confusione dei nuovi linguaggi poetici potrebbe essere vista come un prodotto della più o meno cosciente volontà, da parte di chi interpreta, di continuare a impiegare uno standard terminologico autorizzato e di sottoporlo ad abusi metaforici, anziché procedere in definitiva all’impiego di altri criteri e categorie. La qual cosa d’altra parte non esclude – sia detto per inciso – che anche la pratica sorella di produzione primaria dei testi abbia i suoi sistemi di raffreddamento, come d’altronde è stato già notato;³ né esclude tantomeno che tra questi e quelli ci possa essere rapporto di, per dirla con Bourdieu, omologia strutturale e funzionale.⁴ In effetti, è plausibile che certe strategie testuali siano protese a suscitare certe – e non altre – letture critiche, e viceversa. L’ipotesi non è da scartare, fosse solo per il fatto che, nella maggioranza dei casi, i produttori di poesia sono essi stessi gli interpreti, e sono pertanto in grado di anticipare quale interpretazione provocherà l’una o l’altra scelta artistica compiuta in quanto creatori di poesia.

Anziché procedere però con l’analisi di questa ambivalenza di ruolo nei critici/poeti, il mio obiettivo vuole essere, almeno per il momento, quello di occuparmi della *comunità di pratica* dei soli attori interpretanti. A questo scopo sarà dedicato il rimanente della prima parte del presente saggio. Prenderò in esame qui di seguito come alcuni critici commentano i testi di Patrizia Cavalli e cercherò di mostrare come, a partire da un certo repertorio convenzionale, essi corrano il rischio di dare rilievo agli effetti evidenti di alcune ‘mosse’ testuali, senza poi concentrarsi sulla più sottile strategia di disposizione che le governa. Nella seconda parte ricercherò di conseguenza un metodo per integrare lo studio dei testi poetici in questa direzione. A questo proposito, partirò da due saggi di Franco Fortini, sviluppandone alcune intuizioni in direzione della pragmatica linguistica (Austin) e della sociologia del linguaggio, intesa quest’ultima sia come antropologia del linguaggio (Silverstein) che come sociologia pragmatica (Boltanski). Giungerò così a formulare una proposta per una critica pragmatica del testo poetico. Nella terza parte, infine, proporrò a mia volta un’interpretazione di alcune poesie di Patrizia Cavalli, secondo il metodo che avrò abbozzato. Applicata ai testi, quest’ultima si configurerà, nella sostanza, come una fenomenologia della lettura, sulla base della quale dar conto di dinamiche non intuitive che hanno luogo durante l’atto di lettura del libro di poesia.

Uno fra tutti pare il dispositivo maggiormente responsabile della dinamica di raffreddamento sopra esposta. Mi riferisco alla nozione di *io lirico*, anche nelle varianti *io poetico*, *voce poetica/lirica* e altre consimili. Con un termine siffatto l’utilizzatore non invoca soltanto tutta una serie di concettualizzazioni sul tema della coscienza provenienti dai più disparati settori del sapere umano, ma importa anche, nella sua riflessione, altrettante controversie filosofiche. L’io lirico esiste? E se esiste, coincide con il vissuto o con la rappresentazione del vissuto, con il corpo o con il linguaggio? Tutte queste domande, pure fondamentali nell’impostazione teorica, devono essere fatte cadere dall’interprete, perché, in ogni caso, negli spazi di cui dispone, egli è più interessato a quello che andrà a dire sul poeta grazie a quest’io – qualsiasi cosa esso sia. Così facendo, il commentatore si serve di uno di quelli che Adorno chiamerebbe ‘concetti aporetici’, ovvero quei concetti che, pur non prendendo posizione su alcuni stati

³ Si veda Ostuni 9-14.

⁴ «L’omologia strutturale e funzionale tra lo spazio degli autori e lo spazio dei consumatori (e dei critici) e la corrispondenza tra la struttura sociale degli spazi di produzione e le strutture mentali che autori, critici e consumatori applicano ai loro prodotti (anch’essi organizzati secondo queste strutture) sono all’origine della *coincidenza* che si stabilisce tra le diverse categorie di opere offerte e le aspettative delle diverse categorie di pubblico» (Bourdieu 231).

Oltre io, corpo, oggetto

Filippo Andrea Rossi

di fatto, devono essere comunque introdotti dai pensatori «altrimenti le loro teorie, comunque fondate, sarebbero bloccate da contraddizioni insolubili e si sottrarrebbero all'unificazione» (407). Per questa stessa ragione, però, egli corre il rischio di giungere a conclusioni che, per quanto suggestive, finiscono con il naturalizzare come aspetti del testo quelle che in realtà sono ambiguità del repertorio critico che ha adottato.

Per spiegarmi meglio, vorrei considerare il caso delle interpretazioni di Patrizia Cavalli. Spesse volte i critici appuntano la loro attenzione sul 'miracolo' della scrittura della Cavalli, ovvero sulla sua capacità di unire senza sforzo «naturalizza espressiva e ironia» (Borio 72). È notevole, secondo queste letture, che un io che partecipa così emotivamente ai fatti del mondo (73) riesca poi a raccontarsi «con un'immediatezza senza filtri» (77). Se l'io «si esalta, si compiange, si prende in giro», sostanziato com'è «dal proprio sentire più che dal proprio percepire» (Giovanardi 786), risulta interessante che irradi di sé una «cauta apoteosi che coincide con un massimo di autoirrisione» (787). Secondo altri interpreti, la risoluzione in «facile cantabilità [del]le lacerazioni del cuore» (Alfano 157) dipende, piuttosto, dal fatto che l'io è un io-corpo. Sulla base di un autorevole riferimento filosofico – l'avvertimento husserliano secondo cui non si ha solamente un corpo (*Körper*) ma si è un corpo (*Leib*) –, i critici che abbracciano questa prospettiva partono da una tematica corporale menzionata nei testi per arrivare a trattare la categoria critica di io lirico, e di conseguenza i testi, come se fossero essi stessi corpi. L'io viene quindi personificato e interagisce così con il mondo delle cose, ora affrontandole con energia, ora dissipandosi nello spazio, secondo un vero e proprio andamento «maniaco-depressivo» (157). Su una scorta simile, declinata in direzione lacaniana, si può dire addirittura che l'io è «infestato da una sorta di infezione, talvolta acuta, più spesso cronica», poiché «lo spazio soggettivo, l'esistenza del soggetto è affetta da un morbo che spesso viene a coincidere con il corpo stesso» (Bergamin 118).

Già da questa campionatura, si evince come i commentatori, pur cogliendo con sottigliezza le fluttuazioni psicologiche rappresentate, partano dal problema della mediazione veicolata dall'io per concludere che l'io è, in effetti, mediato *in un altro senso*. Essi infatti mescolano costantemente diverse accezioni del termine 'io' per scoprire, in sostanza, che io non è mai quello che è (o dovrebbe essere) ma sempre qualche altro predicato. Ecco quindi che quella della Cavalli viene giudicata come una poesia dove il vissuto (il sentire) è anche la rappresentazione del vissuto (l'ironia), oppure dove la rappresentazione del vissuto (il testo) è anche la condizione di esistenza della rappresentazione (il corpo). Con il risultato, nel frattempo, che questa mancanza di rigosità nel concetto – senza essere dichiarata come tale – diventa la sostanza di tutta l'interpretazione. Se infatti alcuni dei critici sono disposti a riconoscere, d'altra parte, che nelle raccolte di poesia considerate una battuta «riconverte tutto quanto detto prima in un registro ludico e beffardo» (Giovanardi 787), non si risolvono poi a dar conto di *come* questo avvenga e a quale livello. Mentre, in realtà, tanto più per una poetessa come Patrizia Cavalli, il punto sarebbe partire dal fatto che un'indeterminatezza tutta connotativa è capace «di incidere sull'intero processo di significazione» (786), tralasciando di predicarne lo statuto finzionale, che in ogni caso è evidente, come ricorda Paolo Zublena:

Di fronte a esperienze come quelle di Cavalli e di Damiani, viene in mente il famoso *caveat* di Deleuze nei confronti della fiducia nelle proprie affezioni e percezioni, che possono diventare arte solo costituendosi in affetti e percetti escussi dal vissuto [...]: è evidente che in questi casi non c'è assenza di mediazione, bensì autoindulgente finzione di immediatezza che risulta poi estrema propaggine della chiusura egotica dell'io lirico tradizionale. (56)

Sarebbe opportuno dunque iniziare – e non concludere – con il riconoscimento, per dirla con Enrico Testa, di una «tematizzazione del distinguersi e del confondersi tra "io grammaticale" e "io carnale"» (298). Se infatti:

Oltre io, corpo, oggetto

Filippo Andrea Rossi

Una sfasatura di fondo interagisce con lo “spiegamento della ripetizione” e con la permanenza in “un eterno l’altro ieri” e *fa scivolare intenti descrittivi, impianto teatrale e io pervasivo e monologante in regioni, per così dire, soggiacenti* a quelle che, frivole o ‘naturali’, vengono con tanta abbondanza offerte al lettore. (298, corsivo mio)

Allora, sarà interessante andare a esplorare le modalità di queste ‘regioni soggiacenti’ attraverso nuove categorie, sulla base delle quali integrare il repertorio dell’io lirico. Il quale, di per se stesso, dimostra un basso potenziale esplicativo, dal momento che tende a far virare l’interpretazione che se ne serve verso il rovello insolubile della natura dell’io, raffreddando di fatto lo studio delle nuove dinamiche testuali e incapacitando preventivamente la loro collocazione storiografica, se non favorendo conclusioni *ready-made* per cui una poesia è una ‘rappresentazione/teatralizzazione ironica di una voce che esprime il suo desiderio’. Interpretazione valida, tra l’altro, non solo come segno onnicomprensivo di tutta la produzione della Cavalli, bensì anche, a ribadirne la genericità, per tante altre raccolte della seconda metà del Novecento/inizio XXI secolo: a voler rimanere nell’intorno temporale di *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, ad esempio, sia per *L’ostrabismo cara* di Cesare Viviani esordiente nel ‘73, che per i *Medicamenta* di Patrizia Valduga, nell’82; e perfino addirittura per *Il Galateo in Bosco*, del ‘78.

2.

Abbiamo preso in considerazione alcuni commenti a Patrizia Cavalli e abbiamo notato come il dispositivo critico ‘io lirico’ finisca con il ridurre al problema della natura dell’io le caratteristiche specifiche di questa scrittura poetica. Più propriamente, quest’ultima potrebbe essere definita come una scrittura dove si verifica almeno uno dei seguenti fatti lucidamente descritti da Wolfgang Iser: 1) il testo «tematizza la propria interazione con la supposta attitudine del suo osservatore» ovvero, rifiutando esplicitamente di contenere un significato nascosto, «indirizza l’attenzione sulle origini della stessa idea di significato nascosto, cioè le attese storicamente condizionate dell’osservatore»; 2) utilizza «effetti esagerati di affermazione» con «scopo strategico» e non come «tema in sé» (44).⁵ Per studiare più adeguatamente queste peculiari caratteristiche, credo sia opportuno declinare sotto un’altra chiave la ricerca di nuovi strumenti critici. Ritengo che il miglior modo di affrontare la questione sia partire da alcune folgoranti intuizioni contenute in due famosi saggi scritti tra il 1957 e il 1958 da un osservatore d’eccezione: Franco Fortini.

Sin dai titoli appare evidente che l’interesse degli scritti è, propriamente, metricologico; ma una lettura anche corsiva mostra ben presto quanto le questioni formulate esorbitino da uno studio prettamente prosodico. Il primo saggio, “Metrica e libertà”, intende colmare una

⁵ Iser li riferisce alla Pop Art ma, a ben vedere, le sue notazioni potrebbero valere ugualmente per tutti quei casi di scrittura come gesto. Nella stessa pagina, poco sopra al passo citato, si legge una riflessione che potrebbe valere per Patrizia Cavalli: «Ma in che senso la pop art è ininterpretabile? Sembra che essa copi semplicemente gli oggetti e così soddisfi esattamente quelle aspettative attraverso le quali la maggior parte delle persone vede l’opera d’arte. Ma la pop art rende così scopertamente evidente questo scopo che il tema che ne emerge è quello del rifiuto della rappresentazione mediante l’arte. Producendo così un’esibizione delle intenzioni rappresentative dell’arte, la pop art spinge il significato sotto il naso dell’interprete, il cui unico interesse era di tradurre l’opera in quel significato. Quel che emerge è la qualità integrale dell’arte, laddove essa si oppone alla traduzione in significato referenziale. Ma quel che la pop art fa è confermare ciò che l’interprete cerca nell’arte, solo che lo conferma con tanto anticipo che all’osservatore non rimane nulla da fare se insiste nell’aggrapparsi alle sue norme convenzionali dell’interpretazione» (44).

Oltre io, corpo, oggetto

Filippo Andrea Rossi

accusata sprovvedutezza degli studi metrici italiani aggiornando la relazione metro/ritmo oltre la tradizionale concezione dicotomica. Viene rifiutata, per l'appunto, sia la dicotomia schema/realizzazione implicita in una distinzione metro-*langue*/ritmo-*parole*, sia quella metro-«utensilità “originaria”»/ritmo-soggettività individuale (788). Piuttosto, propone Fortini, si tratta di un rapporto di correlazione, dove *metricità* è «intenzione di ossequio» (787) a comportamenti ritmici organizzati, che in misura più o meno cosciente adempiono, rispondono e testimoniano a loro volta una «norma o consuetudine o imperativo» (786) in ogni caso eteronomo, poiché istituzionale. Questa ‘intenzione di ossequio’ non ‘scompare’ dietro al testo, anzi, dice Fortini, è tanto più efficace quanto più è riconoscibile come tale:

Contro la tesi che afferma l'indistinguibilità della struttura metrica dalla concreta ed individuata composizione letteraria (se non a fini didascalici) bisogna affermare che una delle ragioni della scelta metrica è proprio *la presunzione della sua distinguibilità come struttura*. Da innumerevoli endecasillabi e sonetti nasce una coscienza o attesa o “cavità” dell'endecasillabo e del sonetto [...]. (789, corsivo mio)

Ma a sorprendere maggiormente è che Fortini aggiunge in nota come la modalità essenziale di questo riconoscimento sia l'istanza concreta, materiale, finanche tipografica della lettura: «Basta, ad esempio, che versi o anche solo frammenti di righe, si raggruppino a simulare le due quartine e le due terzine perché lo “spettro” del sonetto si sovrapponga alla pagina» (789; n. 4). L'effetto ‘fantasmatico’ interessa espressioni come le rime, i versi e le sottospecie strofiche (tanto è vero, dice Fortini, che un *Carmagnola* astratto dalla sua metricità incolonnata non manterrebbe in ‘prosa’ la stessa organizzazione sintattico-ritmica), ma è valido anche, nota fra parentesi, per l'espressione ‘poesia’ in genere (788). Dato quindi che la parola riceve la sua «organicità semantica che [la] fa poetica» da una qualche «contestualità» (795), è possibile fondare lo studio di una «*soglia della (relativa) autonomia semantica*» ovvero l'analisi del «rapporto fra la presenza del “pensiero comune” o “area del consenso semantico spontaneo” (cui necessariamente fa riferimento iniziale ogni testo letterario) e l'area di autoriferimento che, a partire da una certa soglia, il testo istituisce fra le sue parti, fra sé e sé, fino a diventare sempre più imperativo legislatore» (796). È sufficiente a questo punto dello scritto ricordarsi che Fortini aveva precedentemente definito l'aspettazione ritmica come «*attesa della conferma della identità psichica*» e l'aspettazione metrica «*attesa della conferma di una identità sociale*» (792) per vedere nascere finalmente la possibilità di

uno studio insomma di rapporti fra “politica interna” e “politica esterna” [che] ci darebbe probabilmente ragione di alcuni *fenomeni tuttora troppo controversi; come la difficoltà di identificare la “coerenza semantica” nell'opera dei contemporanei; la richiesta di consenso “abusivo” e ingannatore propria degli stilemi; la poesia “subalterna” o “popolare” come insufficiente sovranità legislativa; l'indole cerimoniale dei linguaggi letterari*. (797, corsivo mio)

Il secondo saggio si intitola “Su alcuni paradossi della metrica moderna” e sviluppa lo stesso argomento in una prospettiva maggiormente applicata rispetto al precedente. Inizia confrontando due endecasillabi, uno di Parini («se nobile per lui fiamma fu desta») e uno di Belli («sai chi ppenza ar malanno eh? Chi jje dole») e nota che nel secondo caso la soglia di autonomia semantica, cioè l'esser poesia, si regge interamente sul fatto che quel verso è, *in effetti*, un endecasillabo. Il che equivale a dire che è buona poesia perché si fa riconoscere *come poesia*. Mentre in Parini l'apocope e i latinismi concorrono alla distinguibilità della struttura, in Belli la metrica è il portatore unico di tutta la «“responsabilità formale” che altri elementi tendono ad abbandonare» (“Su alcuni paradossi” 810). Ciò accade perché la metrica, in quanto *lex inhaerens ossibus* all'arte verbale, è in periodi di «grave alterazione dei contenuti», l'ultimo e più indiretto portatore naturale di necessità retorica. Qualora si rifiuti anche quest'ultimo in

Oltre io, corpo, oggetto

Filippo Andrea Rossi

nome di una (illusoria) ritmicità pura, accade che «l'ossequio alla legislazione metrica» si trasferisce nell'«ossequio al “genere”» stesso (812). Dal momento che «quanto più la poesia si vuole autonoma e “pura” tanto più, al limite, ha bisogno di qualcosa che la connoti come “poesia» (815), poeta e lettore finiscono con il ritrovare i segnalatori in una convenzione culturale non più interna alla creazione poetica, dissociandola di conseguenza dal suo «fantasma culturale» e avviando una «circolazione fiduciaria» della poesia:

E questo è forse il significato del celebre “bianco” che avvolge tanta poesia moderna: l'effetto di “straniamento” è ottenuto anche prima dell'effato, con un tacito “favete linguis”, tracciando un'orma immaginaria intorno al testo (a un testo qualsiasi), non diversamente da quanto fecero i protodadaisti con gli oggetti *readymade*, che assumevano il loro significato solo se “spaesati” in una sala d'esposizione. Quest'orma o cerchio è la nozione stessa di poesia moderna come soggettività (o oggettività) assoluta, nozione della quale partecipano tanto l'autore quanto i suoi presumibili lettori e ad evocar la quale bastano alcuni semplici artifici convenzionali come la disposizione tipografica, il tipo di volume, ecc. Si accendono “fuochi di posizione”: “qui poesia”. (815)

Credo sia evidente, alla fine di questo secondo saggio, come la proposta di Fortini vada ben oltre gli interessi di una metrica, per quanto raffinata. Dalla proposta dei *fuochi di posizione* sprigiona in realtà una teoria del rapporto (che Fortini definisce «aspettazione di conferma», «intenzione di ossequio») fra il testo poetico e il suo occorrere concreto come poesia, cioè una critica *pragmatica* della poesia come poesia.

Se ho detto ‘pragmatica’ è perché ritengo che le intuizioni di Fortini abbiano *anche* una significativa risonanza con quella branca degli studi linguistici, detta appunto *pragmatica*, che sarebbe stata fondata pochissimi anni dopo i saggi considerati, nel 1962, in occasione della pubblicazione (postuma) di *How to Do Things with Words* di John L. Austin. Come è noto, il filosofo oxoniense propone contro i «feticci» (110) rappresentati dalle opposizioni vero/falso, fatto/valore e dire/fare due modelli (peraltro non perfettamente escludentisi): quello che distingue enunciati constativi e performativi; quello che distingue atti locutori, atti illocutori e atti perlocutori.⁶ Nessuno dei due modelli contempla al suo interno il caso della poesia, che viene categoricamente esclusa da Austin in quanto «eziolamento» del linguaggio ordinario (12, 22, 69 n. 3): gli atti illocutori rappresentati nelle poesie non avvengono in condizioni standard, perciò «Go and catch a falling star» non è assolutamente, in nessuna misura, un ordine (78). Ben presto però è stato notato a riguardo che studiare un atto illocutorio rappresentato in una poesia è ben diverso dal compito di studiare una poesia *come* atto illocutorio.⁷ Da questo punto di vista, ritengo, la questione della *pragmatica* della poesia risulterebbe più assimilabile a quelli che Austin stesso definisce «casi in cui si *indica* l'azione con la parola»:

⁶ L'atto locutorio è l'atto *di* dire qualcosa, articolandolo foneticamente e con un certo significato referenziale; l'atto illocutorio è quello che si compie *nel* dire qualcosa, ad esempio un ordine, un suggerimento, una domanda; l'atto perlocutorio è ciò che si ottiene *con* il dire qualcosa, ad esempio che l'ascoltatore se ne vada.

⁷ Levin 141-147 riassume agevolmente la questione della poesia nella teoria di Austin e, sulla base del tentativo di Richard Ohmann di applicare la teoria degli atti linguistici allo studio della letteratura, propone di leggere ogni poesia come enunciato retto dalla proposizione implicita «I imagine myself and invite you to conceive a world in which...» (148-160). Non ritengo che l'introduzione di un criterio di fittività risolva il problema ben più ampio posto dallo studio della forza illocutoria della poesia, dal momento che favorisce proprio le letture di testo-come-scena che ho respinto. Che la teoria di Ohmann fosse insufficiente per lo studio delle opere letterarie notava d'altronde già Pratt 89-99.

Oltre io, corpo, oggetto

Filippo Andrea Rossi

Vi sono casi in cui si fa seguire l'azione alla parola: quindi io posso dire “me ne infischio di te” oppure *j'adoube*, detto quando dò [sic] scacco, oppure “io cito” seguito dall'effettiva citazione. Se io definisco dicendo “definisco x come segue: x è y”, questo è un caso in cui si fa seguire l'azione (qui il dare una definizione) alla parola; quando usiamo la formula “io definisco x come y” si ha un passaggio dal far seguire l'azione alla parola ad un enunciato performativo. Potremmo anche aggiungere che si ha allo stesso modo un passaggio dall'usare le parole come ciò che possiamo chiamare indicatori, a dei performativi. Si ha un passaggio dalla parola FINE alla fine di un romanzo all'espressione “fine del messaggio” alla fine del messaggio di segnalazione, all'espressione “con questo, concludo” detto dall'avvocato in tribunale. Questi, possiamo dire, sono casi in cui si *indica* l'azione con la parola, in cui in definitiva l'uso della parola diviene l'azione del “metter fine” (un atto difficile da eseguire, essendo la cessazione dell'agire, o difficile da rendere esplicito in altri modi, naturalmente). (51)

Austin nota qui come certe azioni convenzionali siano efficaci (e di fatto reali) solo se, allo stesso tempo, si fanno riconoscere come convenzionali. Similmente – si ricorderà – Fortini aveva messo in luce come l'ossequio al genere poesia si risolve nell'invocazione della poesia attraverso artifici convenzionali come il bianco tipografico. Combinando le due prospettive, allora, una poesia nella situazione della sua raccolta (del suo libro stampato) potrebbe essere interpretata come caso in cui, analogamente a quanto avviene per la parola 'FINE' alla fine di un romanzo, il testo compie e simultaneamente indica l'azione del definire la poesia.

Gioverà un esempio. Prenderò in considerazione un caso limite dalla prima raccolta di Patrizia Cavalli, così che sia più evidente quello che voglio intendere. Ad un certo punto della raccolta ci imbattiamo in:

again again again
fallo di nuovo. (43)

A voler utilizzare la categoria di io lirico non si procederebbe molto oltre il riconoscimento che qui, di nuovo, una voce sta mettendo in scena ironicamente l'immediatezza dell'euforia erotica. Con le nuove categorie messe a disposizione da Fortini e da Austin, invece, si potrebbe andare avanti con uno studio pragmatico. Si potrebbe notare, da un lato, che il componimento compie di fatto una definizione di poesia, ostendendo al lettore questa forma minima come tipo di poesia. Dall'altro, che esso compie ciò perché l'azione del definire è già indicata da dispositivi convenzionali, come il grande margine bianco tutto intorno e il fatto stesso di comparire in volume insieme ad altre poesie. Quest'ultimi indicatori, ben lungi dall'essere elementi secondari, sono fondamentali per la felicità dell'enunciazione: senza di essi – poniamo il caso la coppia «again again again / fallo di nuovo» comparisse su di un muro in una strada qualsiasi – l'azione del definirsi in quanto poesia non potrebbe avere luogo.

Come già accennato, un componimento come questo rappresenta senza dubbio un caso limite. Vedremo in seguito come le poesie possono servirsi di fuochi di posizione ben più dissimulati per indicare la loro definizione di poesia. Per il momento, mi preme notare che, davanti ad un testo siffatto, il lettore non si trova quindi nella condizione di leggerlo per stabilirne il valore poetico; per capire, cioè, quanto è immediato il sentimento e per calcolare, a rovescio, quanto ironica è la finzione letteraria. Più semplicemente, è invitato a riconoscere anche un testo così come poesia, con tutta una serie di conseguenze non indifferenti.

Prima di esplorare queste conseguenze, vorrei fare una precisazione. Il lettore potrebbe aver concepito il dubbio che il ricercato del presente contributo sia qualcosa che in realtà è già stato teorizzato, e da parecchio tempo pure: la cara vecchia funzione poetica di Roman Jakobson. Non è così. In primo luogo perché la *Einstellung* rispetto al messaggio, sebbene non

Oltre io, corpo, oggetto

Filippo Andrea Rossi

esclusiva della poesia, è pur sempre *una* funzione del linguaggio ben distinta dalle altre, segnatamente dalla fatica e dalla metalinguistica.⁸ Questa separazione impedisce di fatto di impiegare la nozione di *situazione* nell'accezione forte che sto tentando di costruire. Nella mia idea l'attenzione portata sul messaggio non è qualcosa di distinguibile – per restare coerenti con la terminologia jakobsoniana – con la verifica del canale (la pagina, la disposizione tipografica, il volume di Fortini) o con l'intervento sul codice (la parola che indica l'azione di Austin). Se volessimo mantenere la teoria di Jakobson, saremmo costretti a dire allora che la situazione, in quanto 'codice-canale-messaggio', sarebbe portatrice di una funzione che dovrebbe definirsi 'meta-fatico-poetica', con evidente appesantimento terminologico nonché concettuale. Né, d'altra parte, coglierebbe la totalità del doppio riferimento che ha luogo tra opera e operazione artistica⁹ il movimento autotelico implicito nella singola funzione metalinguistica di Jakobson. Presa da sola, essa rischia a mio avviso di oscurare il fatto che ogni descrizione metalinguistica non cessa per questo di essere linguistica; dispiegando di fatto non un rapporto di esclusione, bensì di azione reciproca, come ricorda Ferruccio Rossi-Landi:

Abbiamo infatti una totalità che viene divisa in due parti, alle quali si conferisce il carattere di oggetto e di piattaforma da cui si guarda; in quanto parlante e ragionante, è naturale che uno tenda ad associare se stesso alla parte-da-cui-si-guarda. L'associazione contiene il germe di una vera e propria dissociazione perché ha luogo nell'ambito della totalità originaria, non al di fuori di essa. L'associatore si dissocia così dall'oggetto che sta descrivendo; mentre invece fra oggetto descritto e descrizione c'è un'azione reciproca, e il fatto medesimo dell'associarsi a una parte soltanto è reso possibile, e ha senso, proprio perché quell'azione continua a svolgersi. (259)

In secondo luogo, il compito fondamentale della poetica jakobsoniana è, come egli stesso dichiara apertamente, «rispondere a questa domanda: *Che cosa è che fa di un messaggio verbale un'opera d'arte*» e cercare di cogliere «la *differenza specifica* che contraddistingue l'arte della parola» (Jakobson 181-182); compito che, come notò già Franco Brioschi, conduce direttamente al mito immanentistico della *differenzia specifica* del linguaggio letterario, quando in verità noi «non leggiamo *L'Infinito* per stabilire se è un testo letterario: lo leggiamo *come* testo letterario» (162). E infatti:

Nessun testo, ripeto, è soltanto la realizzazione di una virtualità iscritta *ab aeterno* nelle risorse combinatorie della *langue*. Qualsiasi testo è anche un'affermazione, una domanda, una richiesta, una promessa, una dichiarazione, e così via: un'*azione* il cui significato globale, all'interno del 'gioco' comunicativo, può largamente trascendere quanto il testo 'in sé' simbolizza. (164)

Di conseguenza, mentre l'ipotesi (ontologica) di Jakobson postula e ricerca l'unica differenza specifica della poesia nella totalità del linguaggio, la critica pragmatica ricerca invece i

⁸ «La poesia e il metalinguaggio sono diametralmente opposti: nel metalinguaggio la successione è usata per costruire un'equazione, mentre in poesia l'equazione serve a costruire la successione» (Jakobson 192).

⁹ Si vedano a riguardo le preziose intuizioni di Mario Perniola: «L'opera d'arte è tale perché rinvia all'operazione che l'ha posta e trae da questa la sua qualità di prodotto unico, concreto, non intercambiabile, fortemente individuato e significativo. Analogamente l'operazione artistica rimanda all'opera che pone e trae da questa la sua qualità di operazione concreta e significativa. In entrambi i casi tuttavia questa qualità non è immediata, né reale: infatti il termine che è il punto di arrivo del rimando non è mai presente e contemporaneo al rimando stesso. L'operazione, a cui l'opera rinvia e da cui trae la sua qualità, è passata, trascorsa, giacché l'opera è appunto per definizione finita, compiuta; l'opera, a cui l'operazione rinvia e da cui trae la sua qualità, è futura, a venire, giacché l'operazione appunto tende ad essa» (62).

Oltre io, corpo, oggetto

Filippo Andrea Rossi

molti modi¹⁰ in cui i testi poetici si autoqualificano come tali nella totalità della situazione di volta in volta considerata.

Un libro di poesia potrebbe dunque essere visualizzato come una successione progressiva di istanze indicanti (pragmaticamente) una definizione di poesia. O meglio ancora, secondo la terminologia più rigorosa messa a punto dall'antropologia del linguaggio di Michael Silverstein, potrebbe essere visualizzato come una serie di *ordini indicali*,¹¹ dove un ordine indicale corrisponde a un istanzamento in situazione di logiche valutative (convenzionali, istituzionali, rituali) proprie del più ampio sistema macrosociale.¹² Nella teoria di Silverstein, gli ordini indicali hanno le seguenti proprietà: 1) ogni ordine può essere concettualizzato nell'ordine successivo; 2) la loro progressione, come prevedibile, non è banalmente sostitutiva, bensì ha il carattere della *sufficiency* e della *cumulativity* (200-201). Risulta dunque che ogni ordine, cioè ogni componimento, essenzializzando la sua definizione di poesia *può* intervenire su come i precedenti indicavano la loro. Vale a dire che, durante l'atto di lettura,¹³ dai «token cooccurrence patterns of emergent entextualization itself» (196) può rendersi riconoscibile un momento *metapragmatico* che qualifica le indicazioni di tutti gli ordini sino a quel punto (senza per questo cessare di indicare a sua volta).¹⁴

¹⁰ «Certo, il linguaggio letterario esibisce quasi sempre differenze salienti rispetto al linguaggio ordinario. Il guaio è che lo fa in *molti* modi, diversi in testi diversi. Questa semmai è la sua peculiarità, e sono semmai altri linguaggi, come quello scientifico o filosofico o giuridico o religioso, a differenziarsi dal linguaggio ordinario in base a proprietà (relativamente) costanti» (Brioschi 159).

¹¹ Traduco così l'aggettivo 'indexical', che deriva dal termine tecnico inglese '*indexicality*' (che rendo con 'indicaltà'). Il termine nasce per la prima volta nell'ambito dell'etnometodologia di Harold Garfinkel e viene presto adottato dalla *linguistic anthropology* della Scuola di Chicago. In quest'ultimo contesto viene usato per indicare il fatto che «Apart from referential meaning, acts of communication produce *indexical* meaning: social meaning, interpretive leads between what is said and the social occasion in which it is being produced. Thus the word 'sir' not only *refers* to a male individual, but it *indexes* a particular social status and the role relationships of deference and politeness entailed by this status, and thus shapes *indexical* contrast between 'sir' and other *referentially* cognate terms» (Blommaert 11).

¹² In situazione queste 'essenzializzazioni' traggono autoritatività da quella modalità semiotica che Silverstein definisce *indexical iconicity* «by which a ritual(ized) text appears to achieve self-grounding in the (relatively) cosmic absolute of value-conferring essences» (Silverstein 203). Nel nostro caso l'*iconicità indicale* è rappresentata appunto da tutti quei fattori come il bianco tipografico, il tipo di collana, il nome dell'autore, la casa editrice, etc., su fino ai più generici e trasversali stereotipi intorno alla poesia come 'linguaggio difficile', 'espressione di sentimento', 'cosa bella', e così via.

¹³ Che si suppone dall'inizio alla fine del libro. Sono consapevole che questo postulato non contempla che un lettore può usufruire del libro saltando qua e là, leggendo 'a macchie'. Ciò è perfettamente legittimo. Ma ritengo anche che, da un punto di vista pragmatico, questa maniera di lettura rappresenterebbe uno di quei casi che Austin definisce *abusi*. La forma del libro moderno presuppone in sé una possibilità di lettura dall'inizio alla fine tipograficamente intesi. Di questo fattore costitutivo del processo di lettura la critica pragmatica deve tenere conto. A riguardo, si veda quello che scrive Michel Riffaterre: «Non si potrà mai accentuare abbastanza l'importanza di una lettura che va nella direzione del testo, cioè dall'inizio alla fine. Se si ignora questo segno 'a una dimensione', si perde un elemento vitale del fenomeno letterario: vale a dire che il libro si schiude (proprio come anticamente il rotolo era materialmente srotolato) e che il testo è l'oggetto di una progressiva scoperta, un dinamico e costante cambiamento di percezione, per mezzo del quale il lettore non solo avanza di sorpresa in sorpresa, ma al tempo stesso vede man mano che avanza come la sua concezione di ciò che ha letto cambia, perché ciascun elemento nuovo fornisce una dimensione nuova ai precedenti elementi ripetendoli, contraddicendoli o sviluppandoli» (citato in Iser 318).

¹⁴ Si veda *supra* il passo citato da Ferruccio Rossi-Landi sul metalinguaggio.

Oltre io, corpo, oggetto

Filippo Andrea Rossi

Per esplorare meglio le caratteristiche di questo momento metapragmatico, credo sia opportuno prendere in considerazione quale uso ne viene fatto all'interno della sociologia pragmatica di Luc Boltanski. Il sociologo francese prende in prestito il concetto dall'antropologia del linguaggio, per definire *metapragmatici* tutti quei momenti caratterizzati da un innalzamento del grado di riflessività, nei quali gli attori cercano di stabilire «che cosa, *esattamente*, si sta facendo, e in che modo bisognerebbe agire perché quello che si sta facendo venga fatto *davvero*» (106). Arriva così ad attribuire al *registro metapragmatico* due modalità essenziali che, a mio avviso, potrebbero essere integrate utilmente nel modello che stiamo tentando di costruire. La prima, che definisce *critica*, è quell'interrogazione del rapporto tra forma simbolica e stato di cose implicata da tutti quei costrutti di verifica del tipo 'e voi questo lo chiamate... un seminario?, un convegno?, un eroe?, un santo?, etc.', che peraltro possono rimanere impliciti (105-112). Nel nostro caso applicato il costrutto sarebbe 'e questo si può chiamare poesia?'. La seconda, definita *di conferma*, si riferisce a tutte le espressioni tautologiche del tipo 'un seminario è un seminario'. Ben lungi dall'essere operazioni banali, le espressioni tautologiche rendono manifesto l'essere di ciò che è e ne fissano il valore: è il caso ad esempio dell'elogio funebre, che non informa il pubblico ma convalida e stabilizza le interpretazioni promuovendole a *sapere comune* (112-15). Il nostro caso, come si prevede, è quello del costrutto 'questa poesia è una poesia'. Registro della critica e registro della conferma potrebbero essere, insomma, due potenti strumenti concettuali dei quali la critica letteraria potrebbe servirsi con successo, al fine di descrivere con maggior precisione come ogni nuova poesia può qualificare le precedenti. Come si vedrà nella terza sezione, infatti, una poesia scopertamente 'poetica' potrebbe servire da nodo tautologico attraverso il quale il testo segnala una certa presa di posizione nei confronti delle convenzioni letterarie che usa. Viceversa, un'infrazione esplicita delle attese messa a testo come poesia potrebbe fungere da costrutto di verifica con il quale il lettore è invitato a porre sotto giudizio tutto quello che ha letto finora.

Lo studioso deve dunque porre la massima attenzione alle dinamiche del registro metapragmatico, perché una raccolta di poesie può costruire, a partire dalla serie di indicazioni situate, un proprio profilo metapragmatico specifico. Prendiamo ad esempio due poesie adiacenti sempre da *Le mie poesie non cambieranno il mondo* di Patrizia Cavalli:

Quando ricerco il suono
dell'anello contro una ringhiera,
mi risponde una vertigine.

(...allora senza più anelli
le mie mani tornate al primo grido
della nascita, fasciate
della sola ebbrezza di potersi
posare sul bracciolo di una sedia,
sulle ginocchia incrociate). (28)

E:

Che m'importa del tuo naso gonfio.
Io devo pulire la casa. (29)

Se è vero che posso studiare singolarmente i due componimenti con l'obiettivo di enunciarne i riferimenti letterari classici o contemporanei, posso anche dire che, frattanto, dal fatto che compaiono in situazione l'uno dopo l'altro, il secondo riferimento, qualunque esso sia,

Oltre io, corpo, oggetto

Filippo Andrea Rossi

è giocato come costruito di verifica contro la letterarietà del primo, ad un più alto livello macrostrutturale.

A ben vedere, gli stessi autori di poesia sembrano molto più avvertiti su quest'ultimo punto di quanto lo siano i loro commentatori. Quando infatti un poeta come Andrea Inglese dichiara che, consistendo il suo tentativo nello «scrivere in uno stato di “criticità” permanente», egli attiva tutte le «ideologie del testo» (tanto il ‘mito’ della poesia lirica quanto quello della poesia sonora, della poesia visiva, della poesia concreta, della poesia-azione, etc.), dice anche che

le diverse ideologie – persino quella più bistrattata come l'apriori autobiografico della lirica – hanno una loro funzione, aprono orizzonti di possibilità, creano gerarchie nel campo dello scrivibile, con relativi tabù, ecc. Si pongono polemicamente in rapporto le une con le altre, illuminando a vicenda i propri punti ciechi.

In questo senso, allora, il registro metapragmatico è proprio il livello dove entrano in conflitto le ideologie di testo poetico (auto)ipostatizzate a mano a mano nella raccolta. Dal che deriva, tra l'altro, che *la metapragmatica non riguarda esclusivamente la tematica metaletteraria* ('le poesie che parlano di loro stesse'), l'autoriflessività essendo solo un'ideologia del testo tra le altre.

Partendo da Fortini, abbiamo esplorato innanzitutto il versante linguistico delle intuizioni proposte per mezzo della linguistica pragmatica (Austin); per il tramite dell'antropologia del linguaggio (Silverstein) siamo giunti poi alla sociologia pragmatica (Boltanski), ritornando difatti all'istanza sociologica presente nei saggi di metrica (l'autoriferimento¹⁵ e il pensiero comune). Abbiamo dunque, a questo punto, materiale sufficiente per formulare finalmente una definizione – seppur sempre provvisoria – di critica pragmatica: definisco critica pragmatica lo studio di come un testo, per il fatto di essere *in* poesia, può essere anche un testo *sulla* poesia; o più precisamente, lo studio delle transizioni tra registri pragmatici (le ideologie di poesia indicate nei singoli componimenti) e registro metapragmatico (come ogni nuova ideologia agisce sulle ideologie precedenti), per come avvengono nella successione degli ordini indicali implicati dai componimenti del libro di poesia.

3.

Passo, da ultimo, a comprovare in concreto quello che siamo venuti dicendo. Per tornare a Patrizia Cavalli, il campione di applicazione sarà rappresentato ancora dalla raccolta *Le mie poesie non cambieranno il mondo*, di cui mi limiterò ad analizzare le transizioni che avvengono nei primi quattordici componimenti.

Notiamo innanzitutto che il titolo rappresenta un segnalatore nient'affatto secondario dal punto di vista pragmatico: promette poesia *diversa*, ma *poesia* comunque. Esso è subito ripreso e incorporato all'interno del libro dal componimento di apertura:

Qualcuno mi ha detto
che certo le mie poesie

¹⁵ A riguardo una precisazione terminologica: non bisogna confondere l'autoriferimento di cui parla Fortini con l'autoriflessività. Per come la intendo io qui, l'«area di autoriferimento» è più comparabile con quello che si è detto sul registro metapragmatico. Che poi Fortini usi invece 'autoriferimento' deriva dal fatto che il termine 'metapragmatica' inizierà a circolare solo a partire dal 1979, in seguito agli studi di Michael Silverstein.

Oltre io, corpo, oggetto

Filippo Andrea Rossi

non cambieranno il mondo.

Io rispondo che certo sì
le mie poesie
non cambieranno il mondo. (5)

Come abbiamo visto, si suole parlare a riguardo di ironia. Ma 'ironia' è un'etichetta di comodo che rischia di oscurare un fatto pragmatico ben più definito e caratterizzante. Verso cosa, infatti, è diretta l'ironia? Detto altrimenti, quale ideologia di poesia si sta indicando *davvero* in questo primo componimento? Si potrebbe rispondere che è il mito della poesia *engagée* a esser rifiutato («Io *rispondo* che certo sì / le mie poesie / *non cambieranno il mondo*») e che a questo se ne sta preferendo un altro («*le mie poesie*»). Ciò sarebbe legittimo, senonché questo distanziamento avviene reiterando uno stesso enunciato per via di antanacasi («Qualcuno mi ha detto / *che certo le mie poesie / non cambieranno il mondo*»), cioè con un'esattezza tale da non poter non suggerire un'indicazione ulteriore. Quest'indicazione ulteriore potrebbe essere intesa come un'antifrasi: il testo starebbe intendendo che la sua è, in effetti, poesia impegnata a suo modo, checché ne dica 'qualcuno'. Oppure l'indicazione ulteriore potrebbe essere interpretata come vera e propria concessione nei confronti del giudizio altrui: il testo lascerebbe intendere allora che sì, questa qui non è poesia impegnata. Finisce qui? No, perché in quest'ultimo caso rimarrebbe da capire se esso stia dicendo che, non essendo poesia impegnata, la sua è poesia migliore oppure che, in definitiva, la sua non è poesia e che una cosa come la vera poesia non esiste affatto. In altre parole, non è ancora possibile decidere, all'inizio della raccolta, quale ideologia di poesia si stia ipostatizzando nel componimento di apertura, per il semplice fatto che se ne stanno implicando diverse tutte insieme, come in un gioco di scatole cinesi. La prosecuzione successiva dell'atto di lettura sarà, a tutti gli effetti, condizionata da questa 'indecidibilità'. Ciascun componimento posteriore al primo indicherà, a partire da certe risorse, la sua definizione di poesia al lettore implicito,¹⁶ ma lo farà sullo sfondo di questa 'inquietudine' pragmatica iniziale. Dimodoché ogni nuova ipostatizzazione, arrivando da ultima, tenderà ad entrare in rapporto con il componimento d'apertura nel registro metapragmatico, riallineandone di volta in volta l'indecidibilità, secondo quella cumulatività che – come si ricorderà – è una proprietà degli ordini indicali.¹⁷

Nella tabella riportata in Fig. 1 ho cercato di dare una rappresentazione sinottica delle transizioni successive nell'inizio della raccolta. Ho inserito in orizzontale i componimenti,

¹⁶ Nel senso di Iser 55-94. Gioverà ricordare che, ben lungi dall'indicare un lettore reale, il concetto di lettore implicito definisce piuttosto «una struttura testuale che anticipa la presenza del ricevente senza necessariamente definirlo: questo concetto prestruttura il ruolo che dev'essere assunto da ciascun ricevente, e questo rimane vero anche quando i testi sembrano deliberatamente ignorare il loro possibile destinatario o escluderlo attivamente. Così il concetto di lettore implicito designa una rete di strutture di risposta-invito, che spinge il lettore ad afferrare il testo» (74).

¹⁷ In questo senso gli ordini indicali si comportano, in poesia, in maniera simile a quella «struttura tema-e-orizzonte» che, secondo Iser, si costituisce a partire dalle diverse 'prospettive' del testo narrativo: «Il nostro atteggiamento verso ciascun tema è influenzato dall'orizzonte dei temi passati, e siccome ciascun tema diventa esso stesso parte dell'orizzonte durante il flusso temporale della nostra lettura, così esso esercita un'influenza sui temi seguenti. Ciascun cambiamento non denota una perdita ma un arricchimento, in quanto gli atteggiamenti sono contemporaneamente affinati e allargati. È la risultante accumulazione di equivalenze che costituisce l'oggetto estetico. Il sistema delle equivalenze non va quindi trovato in una qualsiasi delle posizioni o prospettive del testo, e non è formulato da alcuna di esse; al contrario, è la formulazione di ciò che non è ancora stato formulato, e come tale offre al lettore una vantaggiosa posizione trascendentale a partire dalla quale egli può guardare attraverso tutte le posizioni che sono state formulate» (161).

Oltre io, corpo, oggetto
Filippo Andrea Rossi

numerati da 1 a 14, e in verticale gli ordini indicali corrispondenti; ciascuna riga rappresenta dunque la ‘pila’ di tutta l’indicalità compilata fino a quel punto, mentre le colonne permettono di leggere quali trasformazioni subisce un medesimo componimento nel decorso della lettura. La diagonale marcata di caselle $n \times n$ (cioè via via 1x1, 2x2, etc.) rappresenta di volta in volta la lettura situata del componimento. La X rappresenta infine l’indecidibilità, la lineetta orizzontale la non-emersione del registro metapragmatico, mentre il pallino pieno e il pallino bianco rappresentano rispettivamente l’emersione del registro metapragmatico della conferma e della critica.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
1	X													
2	●	●												
3	●	—	—											
4	●	—	—	—										
5	○	○	○	○	○									
6	X	●	●	●	○	X								
7			○				○							
8			●				○	●						
9			○				○	○	○					
10			X				○	●	○	X				
11					●						●			
12					●						—	—		
13					○						○	○	○	
14					X						●	●	○	X

Fig. 1 Tabella delle transizioni nei primi quattordici componimenti.

Ebbene come risulta dalla tabella l’indecidibilità di 1x1 è recuperata, a mio avviso, come risorsa strategica dal componimento successivo:

Eternità e morte insieme mi minacciano:
nessuna delle due conosco,
nessuna delle due conoscerò. (6)

La pseudo-antinomia eternità/morte concorre, insieme con la *reduplicatio* imperfetta dei vv. 2 e 3 e con il generale tono assertivo di tutto il gruppo, a generare l’impressione di un dettato enfatico e melodrammatico. Ma il rigonfiamento retorico è così scoperto da insinuare il dubbio che la presente poesia non sia solo quello che indica, bensì piuttosto una sorta di commento al componimento precedente. Se in 1x1 il rifiuto della poesia *engagée* era solo uno dei sensi possibili del componimento d’apertura, qui in 2x2 esso viene attualizzato come consapevole ripiego in una poesia lirico-confessionale. In questo senso, 2 riorienta a suo vantaggio l’indecidibilità di 1 e ne trascoglie un’ipostatizzazione così che risulti più evidente, di rimando, ciò che esso stesso sta ipostatizzando: un componimento che adempie in pieno alle convenzioni pacificamente riconosciute come ‘poetiche’. Detto in breve, 2 entra in rapporto con 1 confermandosi per quello che è: ecco dunque che emerge il registro metapragmatico della conferma, per cui questa poesia lirico-confessionale qui viene confermata come *nient’altro* che poesia lirico-confessionale.

Seguono due componimenti, “Né morte né pazzia mi prenderà”:

Oltre io, corpo, oggetto
Filippo Andrea Rossi

Né morte né pazzia mi prenderà:
un tremore delle vene forse
un'acuta risata, un ingorgo
del sangue, un'ebbrezza limitata. (7)

E "In un punto del loro acuto svolgersi":

In un punto del loro acuto svolgersi
s'empivano di verde gli occhi del gatto,
specchio brevissimo e attento
degli alberi e dell'erba. E ripeteva il gesto
senza saperne lo splendore. (8)

Entrambe ripetono un'indicazione simile a quella di 2, giacché le scelte espressive tendono ancora all'innalzamento del tono: in 3 torna al primo verso endecasillabico l'antinomia, stavolta sotto specie di copulativa negativa, e poco dopo compare la nobilitante memoria dantesca «tremore delle vene»; l'«acuta risata» del terzo verso, poi, anticipa l'«acuto svolgersi» del primo verso di 4, dove si notano anche *amplificatio* lessicale (gli occhi del gatto «s'empivano di verde») e allitterazione («senza saperne lo splendore»). Il gruppo 2-3-4 si costituisce così come serie omogenea di poesia lirico-confessionale, portando difatti ad una non-emersione del registro metapragmatico (indicata nello schema con la lineetta orizzontale). Se infatti, come abbiamo ammesso, l'emersione del registro metapragmatico è determinata da conflitti rilevanti tra indicazioni di poesia, qui la semplice non-incoerenza acconfittuale del gruppo di testi contribuisce a far abbassare il grado di riflessività del lettore. La ripetizione di una stessa indicazione, piuttosto, dà luogo a quella che si potrebbe definire *ipotesi stilistica* (righe 3 e 4). Dopo tre componimenti simili, infatti, il lettore può cominciare a sospettare che, in realtà, l'ipotesi metapragmatica costituita in 2x2 era infondata. Nessun gioco metapragmatico dunque: al contrario, piuttosto, la poesia lirico-confessionale è l'unico stile di cui dispone l'autrice. Quest'ipotesi prende sempre più corpo tra 3x3 e 4x4 e ad ostacolarla c'è solo il fatto che, vista la somiglianza delle soluzioni di 3 e 4 con quelle di 2, 1 continua ad essere compilato cumulativamente come inquietudine di sfondo che salvaguarda una parvenza di conflittualità, e che assicura quindi, seppur sempre più debolmente, la possibilità di un registro metapragmatico.

Questa possibilità alla lunga finirebbe con lo scomparire, se continuassero a seguire tutte poesie lirico-confessionali. Cosa che, nel nostro caso concreto, in effetti non avviene. Riapre infatti la partita 5x5:

Per riposarmi
mi pettino i capelli,
chi ha fatto ha fatto
e chi non ha fatto farà.

Dietro la bottiglia
i baffi della gatta,
le referenze
le darò domani.

Ora mi specchio
e mi metto il cappello,
aspetto visite aspetto
il suono del campanello.

Oltre io, corpo, oggetto
Filippo Andrea Rossi

Occhi bruni belli e addormentati...

Ma d'amore
non voglio parlare,
l'amore lo voglio
solamente fare. (9)

Qui il brusco cambio di materiale lessicale apre con violenza il registro della critica: le ripetizioni, scadendo al proverbiale («chi ha fatto ha fatto / e chi non ha fatto farà») e al parlato («aspetto visite aspetto», «Ma d'amore / non voglio parlare, / l'amore lo voglio / solamente fare»), sembrano quasi voler canzonare le antinomie tragiche poco indietro. Se prima gli occhi del gatto erano *speculum mundi*, ora «i baffi della gatta» compaiono dietro un ben più banale vetro di bottiglia, mentre la padrona si specchia per calzare un cappello. Rispetto ai testi precedenti, 5 si pone come un costrutto di verifica del tipo 'e questa la chiamate poesia?' e ricompila tutta l'indicalità accumulata fino ad ora nel registro metapragmatico della critica. A sorpresa, sembra ora che il testo stia proponendo, in fin dei conti, una poesia impegnata a suo modo: impegnata a sbeffeggiare la lirica tradizionale rappresentata da 2, 3 e 4!

In 6x6 occorre però la forma minima:

Andrò dai miei amici andrò a cena
consolerò così la mia pena. (10)

Soluzione allo stesso tempo classica (epigrammatica) e, come direbbe Fortini, 'abusiva' (in quanto 'spaesata' nel bianco tipografico), essa consente di compilare tanto la 'conferma' dei componimenti 2, 3, 4 quanto la 'critica' di 5, e torna dunque indecidibile restaurando 1 alla posizione di partenza. Ma notiamo cosa è avvenuto nel frattempo: tutti i riorientamenti successivi che ha subito 1 (colonna 1) vengono 'spazializzati' dal ritorno della stessa indecidibilità (riga 6). Dato che d'ora in avanti 1-6 si comporteranno solidalmente nei confronti delle istanze successive, ho rappresentato per praticità nel grafico questo *reset* unificando le colonne 1-6 a partire dalla riga 7.

In 7x7 abbiamo il primo componimento 'di poetica':

Devo fingere volgarità e tradimento
per accomodarmi sul divano
per ricambiare gli sguardi; spiegando
le tredici pieghe di un pensiero
decifro l'accorta sentenza che scende
sulle mie sentimentali parole che dico
che dico fingendo anche l'amore
e nella finzione riconosco il punto perfetto
l'unico possibile della certezza. (11)

La dichiarazione di poetica interviene sulla restaurata indecidibilità e apre il registro della critica, menzionando il piano della finzione retorica («sulle mie sentimentali parole che dico / che dico fingendo anche l'amore») che sarebbe stato in vigore fino ad ora. Segue 8:

Di tutte le cacciatrici
la più bella. Una carta
di caramella come un uccellino
senza sangue. Ma lei sa
che l'omaggio è regale
la cavaliera impunita. (12)

Oltre io, corpo, oggetto
Filippo Andrea Rossi

Questo componimento ritorna alle soluzioni di 2, 3 e 4, condividendo in effetti con 3 la rima al mezzo («Di tutte le cacciatrici la più bella. Una carta / di caramella» come prima «un'acuta risata, un ingorgo / del sangue, un'ebbrezza limitata») e la simbologia del sangue («come un uccellino / senza sangue», prima «un ingorgo / del sangue»), aprendo di nuovo il registro della conferma in 8x8 e qualificando la poetica espressa da 7 come autocritica. Torna poi in 9 la tematica metaletteraria:

Anche quando sembra che la giornata
sia passata come un'ala di rondine,
come una manciata di polvere
gettata e che non è possibile
raccogliere e la descrizione
il racconto non trovano necessità
né ascolto, c'è sempre una parola
una paroletta da dire
magari per dire
che non c'è niente da dire. (13)

Con la quale viene posto di nuovo sotto interrogazione tutto ciò che è avvenuto sino ad ora. Noto in questa sequenza è come 9 venga tenuto a debita distanza da 7 per mezzo di una transizione, in 8, che appartiene al registro della conferma: se così non fosse stato infatti (poniamo la successione 7-9-8) il dittico metaletterario avrebbe confermato un'*ipotesi parodica*, rischio evitato invece dalla distribuzione grazie alla quale tutte le possibilità di lettura vengono preservate. Similmente a quanto era successo tra 5 e 6, segue alla critica di 9 la cabaletta:

Ma per favore con leggerezza
raccontami ogni cosa
anche la tua tristezza. (14)

Forma di nuovo indecidibile per gli stessi motivi di 6. Altra spazializzazione dunque, altro *reset*.

Apri la nuova serie “La perfezione del primo vero male”:

La perfezione del primo vero male
non conosce permessi né riposi.
Vigliacca e maledetta si presenta
se leggo un libro se guardo alla finestra
se incontro amici se rispondo al telefono
e soprattutto si approfitta
del silenzio dei giorni di festa. (15)

Qui gli echi leopardiani («primo vero male»; «silenzio dei giorni di festa») e il ritorno delle dittologie («non conosce permessi né riposi»; «vigliacca e maledetta») elevano di nuovo il tono. Funzione simile svolgono le soluzioni manieristiche della successiva “Da scalfittura diventare abisso”:

Da scalfittura diventare abisso,
da fragile membrana diventare
la corda tesa delle vibrazioni incostanti.

Comincia la stagione delle grandi cacce
da Aquila Reale, e la rosa

Oltre io, corpo, oggetto
Filippo Andrea Rossi

guarderà i suoi petali cadere
ad uno ad uno. (16)

Analogamente a quanto avveniva già nella riga 3 e nella 4, può prendere corpo in 12x12 un'ipotesi stilistica, che viene però presto fatta saltare dalla criticissima 13, dove un materiale linguistico colloquiale viene messo a stampa come poesia:

Se di me non parlo
e non mi ascolto
mi succede poi
che mi confondo. (17)

Segue infine una ben più indecidibile forma minima:

E la febbre incapace a consumarsi
si addensa in un gesto sospeso
da ogni compimento. E qualche volta
ricevo visite. (18)

Né epigrammatico né cantabile, il componimento introduce quella cadenza d'inganno che verrà recuperata subito dopo dallo scadimento, anche grafico, alle «mutande / giallo portoricò» del componimento numero 16 “Prima quando partivi dimenticavi sempre”.

Giunti a questo punto, due considerazioni si impongono all'attenzione. Notiamo in primo luogo che le forme minime in Patrizia Cavalli sono interessanti non tanto, o non solo, per la «brillantezza alessandrina di un certo Penna ma abbassato all'informale» (Borio 76), bensì come veri e propri commutatori di indecidibilità attraverso i quali viene recuperata e rilanciata la possibilità di transizione tra registri, in modo ogni volta diverso. In secondo luogo, osserviamo che queste forme minime fungono da cerniera tra serie di transizioni non casuali. Il nucleo metaletterario 7-9 si trova ad essere incorniciato da due serie simmetriche, l'una da 1 a 6 e l'altra da 10 a 14, formando di fatto il centro di una struttura metapragmatica ad anello A-B-A'.

Credo che questi primi risultati, seppur incompleti e bisognosi di discussione molto più ampia, dimostrino sufficientemente l'esistenza di un livello in cui le poesie interagiscono, nei modi più svariati, con il fatto stesso di essere poesia. Ritengo dunque, in conclusione, che numerosi vantaggi potrebbero derivare dall'esplorazione di quest'ultimo livello attraverso una critica pragmatica. L'indagine dei profili metapragmatici potrebbe innanzitutto proporre confronti non intuitivi tra libri e autori che difficilmente verrebbero accostati altrimenti, stimolando così la ricostruzione storico-letteraria di un momento delle pratiche culturali. Autori i cui linguaggi risultassero, in seguito ad un'analisi tematica o linguistica, 'effetti di deriva' distanti tra loro, potrebbero a ben vedere dimostrare molte affinità.

Ad esempio, per tornare sui quattro autori con i quali chiudevamo la prima sezione di questo contributo, notiamo *en passant* come la profondità pragmatica di *Le mie poesie non cambieranno il mondo* potrebbe essere confrontata più con la dialettica tra il pedale stabilizzante del *Galateo* e l'esplosione del *Bosco*, in Zanzotto, che con la produzione di una Patrizia Valduga, cui pure Patrizia Cavalli riuscirebbe assimilabile per gran parte se non del tutto ad un primo sguardo attento solo alle gesticolazioni di un io-corpo. Da un punto di vista pragmatico, la strategia dei *Medicamenta* risulterebbe più affine invece a quella del primo Viviani, poggiando la prima raccolta su di un solo tipo di indicatore tutto in primo piano (l'esibita metricità) allo stesso modo che la seconda ribatte, per tutta la sua lunghezza, un solo espediente

Oltre io, corpo, oggetto

Filippo Andrea Rossi

(l'agrammaticalità). Anziché Cavalli/Valduga ('io-corpo') contro Viviani/Zanzotto ('espressionismo'), si ottiene Cavalli/Zanzotto a fronte di Viviani/Valduga: ecco quindi che si giunge, per questa via, ad una suddivisione non immediata dei quattro autori, sulla base della quale continuare l'esplorazione di influenze e relazioni.

Una critica pragmatica porterebbe poi, in secondo luogo, ad una maggiore comprensione di sottili fenomeni indicali i quali, altrimenti, verrebbero omogeneizzati tutti sotto l'etichetta di 'trasgressioni', o comunque di 'miracoli', come nel caso della Cavalli. Nei commenti che abbiamo preso in considerazione nella prima parte il rischio, come si è visto, era proprio questo: sostanzializzare – senza esplicitarle – alcune concezioni precedenti di poesia rispetto alle quali avverrebbe il miracolo espressivo; e nel frattempo ostendere quest'ultimo come *tutto il nuovo* della poesia in questione. Mentre invece una critica che si ponesse esplicitamente il problema pragmatico avrebbe il vantaggio di considerare, per fare altri esempi, l'*ornatus facilis* di un Umberto Fiori e l'asintattismo di un Nanni Cagnone come *risorse indicali* omologhe che gli autori contemporanei attivano in situazione, magari per *segnalare* un'infrazione potenziale delle convenzioni socio-culturali vigenti, che poi, per il resto, non è la condizione necessaria discriminante della loro produzione.

Così facendo, una critica pragmatica potrebbe poi muoversi, infine, anche in prospettiva diacronica e, collaborando in questo senso con ricerche come quelle di Stefano Ghidinelli sull'interazione poetica, potrebbe studiare come evolva la strategia pragmatica nella storia delle pubblicazioni di un autore; come influenzi queste scelte il riconoscimento o il mancato riconoscimento da parte di certi gruppi di attori; intorno a quali strutture (editoriali o accademiche) gravitino questi gruppi; come essi comunichino o si disconoscano tra loro (magari per il solo fatto di condividere o meno gli stessi sistemi segnaletici), e via dicendo. Tutte prospettive di studio, in definitiva, ancora da discutere e ridiscutere, purché però si sia disposti a prendere in accezione programmatica l'avvertimento di Ben Lerner, quando ricorda ai suoi lettori che il problema fatale della poesia è sempre uno soltanto: le poesie (26).

4. Bibliografia

- Adorno, Theodor Wiesengrund. *Terminologia filosofica*. Einaudi, 2007.
- Alfano, Giancarlo. "Patrizia Cavalli." *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Andrea Cortellessa et al., Sossella, 2005, pp. 157-60.
- Assmann, Jan. *La memoria culturale. Struttura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Einaudi, 1997.
- Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. 2a ed., Harvard University Press, 1975. Ed. it. *Come fare cose con le parole*, a cura di Carlo Penco e Marina Sbisà, Marietti, 1987.
- Bergamin, Maddalena. "Il soggetto contemporaneo nella poesie di Anedda, Cavalli e Gualtieri. Appunti per un rinnovamento dello sguardo critico." *Ticontrè. Teoria Testo Traduzione*, no. 8, 2017, pp. 109-132.
- Blommaert, Jan. *Discourse. A Critical Introduction*. Cambridge University Press, 2005.
- Boltanski, Luc. *Della critica. Compendio di sociologia dell'emancipazione*. Rosenberg & Sellier, 2014.
- Borio, Maria. *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000*. Marsilio, 2018.
- Bourdieu, Pierre. *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario*. Il Saggiatore, 2013.
- Brioschi, Franco. *Critica della ragion poetica*. Bollati Boringhieri, 2002.
- Cavalli, Patrizia. *Poesie (1974-1992)*. Einaudi, 1992.

Oltre io, corpo, oggetto

Filippo Andrea Rossi

- Fortini, Franco. "Metrica e libertà." *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, 2003, pp. 783-98.
- . "Su alcuni paradossi della metrica moderna." *Saggi ed epigrammi*, a cura di Luca Lenzini, Mondadori, 2003, pp. 809-17.
- Ghidinelli, Stefano. *L'interazione poetica. Modi di socializzazione e forme della testualità della poesia italiana contemporanea*. Guida, 2013.
- Giovanardi, Stefano. "Patrizia Cavalli." *Poeti italiani del secondo Novecento*, a cura di Maurizio Cucchi e Stefano Giovanardi, Mondadori, 2004, vol. 2, pp. 786-87.
- Hymes, Dell. *Ethnography, Linguistics, Narrative Inequality. Toward an Understanding of Voice*. Taylor and Francis, 1996.
- Inglese, Andrea. "Chi parla nel testo? Apriori autobiografico, maschere, iponarrazioni." *Nazione Indiana*, www.nazioneindiana.com/2017/08/30/parla-nel-testo-priori-autobiografico-maschere-iponarrazioni/. Accesso: 8 giugno 2020.
- Iser, Wolfgang. *L'atto della lettura. Una teoria della risposta estetica*. Il Mulino, 1987.
- Jakobson, Roman. *Saggi di linguistica generale*. Feltrinelli, 2002.
- Lerner, Ben. *Odiare la poesia*. Sellerio, 2017.
- Levin, Samuel R. "Concerning what kind of speech act a poem is." *Pragmatics of Language and Literature*, a cura di Teun A. Van Dijk, North-Holland Publishing Company, 1976, pp. 141-60.
- Ostuni, Vincenzo. "Poesia fuori del sé, poesia fuori di sé." *Poeti degli Anni Zero. Gli esordienti del primo decennio*, a cura di Vincenzo Ostuni, Ponte Sisto, 2011, pp. 9-15.
- Perniola, Mario. *L'alienazione artistica*. Mursia, 1971.
- Pratt, Mary Louise. *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*. Indiana University Press, 1977.
- Rossi-Landi, Ferruccio. *Ideologia*. Mondadori, 1982.
- Silverstein, Michael. "Indexical order and the dialectics of sociolinguistic life." *Language & Communication*, vol. 23, no. 3-4, pp. 193-229.
- Testa, Enrico. "Patrizia Cavalli." *Dopo la lirica. Poeti italiani 1960-2000*, a cura di Enrico Testa. Einaudi, 2005, pp. 297-99.
- Zublena, Paolo. "Il domestico che atterrisce. La tematizzazione del quotidiano nella poesia di oggi." *Parola Plurale*, a cura di Andrea Cortellessa et al., Sossella, 2005, pp. 53-66.