

## L'infinita ricchezza dell'espressione in poesia

di Piero Polidoro

(Testo di una conferenza tenuta presso il Liceo Scientifico di Cassino "G. Pellecchia" il 24 aprile 2013)

Lo psicologo Wolfgang Köhler è stato uno dei più importanti esponenti della *Gestaltpsychologie*, una scuola che nei primi decenni del Novecento ha condotto fondamentali studi sulla percezione. In uno dei suoi esperimenti più noti Köhler presentava ad alcuni soggetti due figure geometriche: la prima era ricca di curve e di ampie anse, la seconda era fatta di linee spezzate (Fig. 1). Köhler chiedeva ai soggetti che partecipavano all'esperimento di assegnare un nome alle due figure, scegliendolo fra "takete" e "maluma". La stragrande maggioranza dei soggetti rispondeva nello stesso modo: maluma era la figura curva, mentre takete era quella con i contorni spezzati. Ripetendo oggi questo esperimento otterremmo con tutta probabilità gli stessi risultati. Questo perché, per qualche motivo, le persone trovano "maluma" un nome più adatto a indicare forme curve, morbide, mentre associano più facilmente "takete" agli spigoli della seconda figura.

Cosa c'entrano gli esperimenti di Köhler con la poesia? Lo vedremo, ma dobbiamo innanzitutto ricordare che la poesia è una forma d'arte che usa uno specifico linguaggio, il linguaggio verbale (cioè "la lingua", in termini più comuni), e noi abbiamo appena scoperto una interessante connessione fra due figure geometriche (linguaggio visivo) e due nomi (linguaggio verbale).

Prima di continuare, però, bisogna chiarire alcuni punti molto importanti che riguardano le caratteristiche generali del linguaggio verbale. Con una certa approssimazione possiamo dire che le lingue sono codici che legano espressioni (per esempio un nome) a contenuti (il concetto corrispondente). Così il suono /cane/ corrisponde, nella nostra lingua, all'idea dell'animale fedele e scodinzolante che tutti conosciamo.

Un altro aspetto molto importante della lingua è che è un sistema fortemente convenzionale: ciò significa che la corrispondenza fra gli elementi dell'espressione e quelli del contenuto non dipende da un legame "naturale", cioè perché, ad esempio, qualche aspetto del suono ricorda l'oggetto che quel suono rappresenta. Per inciso, questa era, più o meno, la tesi sostenuta dal personaggio di Cratilo nell'omonimo dialogo socratico scritto da Platone. In realtà il legame fra parole e significati è di origine culturale e non c'è nessun particolare motivo, se non storico, perché un nome indichi un certo concetto. Una comunità potrebbe decidere che quello che prima si chiamava /cane/ deve chiamarsi /sedia/ e da quel momento tutti capirebbero frasi come "ho comprato una sedia da caccia" o "hai portato a spasso la sedia?".

Potremmo a questo punto chiederci: e le onomatopee? Come sappiamo, con questo termine si indica "la composizione di parole [...] che riproducono suoni, rumori, voci di animali ecc. e li trascrivono secondo le convenzioni fonologiche e grafematiche delle singole lingue" (Mortara Garavelli 1988, p. 131). Abbiamo casi famosi di uso dell'onomatopea nella poesia, come in Pascoli (il "gre gre di ranelle" de *La mia sera*) e in Palazzeschi ("Clof, clop, cloch / Cloffete / Cloppete / Clocchete" ne *La fontana malata*).

Ma dal punto di vista linguistico che cosa sono le onomatopee? Non sono forse espressioni che ricordano il suono degli oggetti o dei fenomeni che rappresentano? Aveva allora ragione Cratilo?

Sì e no. Si può infatti obiettare che se le onomatopee fossero davvero espressioni che corrispondono "naturalmente" a ciò che rappresentano, allora dovrebbero essere sempre uguali; invece cambiano da lingua a lingua. Il canto del gallo, per esempio, viene indicato in italiano con la parola /chicchiricchi/, mentre i francesi usano /cocorico/, gli inglesi /cock-a-doodle-doo/, i tedeschi /kikeriki/ ecc. E questo limitandosi all'ambito delle lingue indoeuropee.

D'altra parte, il semiologo svedese Goran Sonesson (1989) fa notare, in una precisa analisi, le analogie strutturali fra queste parole: 1) tutte sono composte da quattro sillabe, così come il canto del gallo sembra essere organizzato in quattro "tempi" principali (Fig. 2); 2) tutte sono composte dalla forma più semplice di sillaba (una consonante seguita da una vocale); 3) c'è una forte presenza del suono /k/. Insomma, sembra che, di fronte alla necessità di rappresentare un determinato fenomeno sonoro (il canto del gallo), diverse lingue abbiano cercato di rispettare, pur nella diversità dei loro sistemi fonologici, alcune regolarità. O, come dice Sonesson, che ogni lingua ha trovato un modo proprio per tradurre un caos sonoro (il canto del gallo) nelle sue strutture.

In questo caso, quindi, fra espressione e contenuto c'è un'analogia strutturale che va al di là della convenzionalità pura, anche se una certa componente "culturale" viene comunque preservata. Non è indifferente quale espressione veicoli un contenuto, dato che quell'espressione (fra le tante possibili) è quella che meglio riesce a comunicare quel contenuto, proprio perché, in qualche modo, ha un'analogia strutturale con esso.

Questa è quella che il grande linguista Roman Jakobson chiamava *funzione poetica del linguaggio* e cioè il fatto che, in determinate occasioni, l'espressione si plasma in modo da rappresentare meglio un determinato contenuto. Così, per esempio, nel caso di "maluma" e "takete" i due nomi contengono fonemi che vengono spesso associati a idee di morbidezza (la labiale /m/ e la liquida /l/) o di durezza (la dentale /t/ e la /k/, che viene pronunciata come uno schiocco).

Jakobson chiamava questa funzione del linguaggio "poetica" perché, secondo lui, era proprio nella poesia che trovava la sua applicazione principale. Una delle differenze fondamentali fra la poesia e la prosa è infatti che nella poesia il livello dell'espressione assume un'importanza molto maggiore, a volte prevalente; in questo modo la poesia riesce a parlare due linguaggi contemporaneamente: quello, solito, delle parole, che veicolano contenuti come in una normale conversazione, e quello dei ritmi e dei suoni, che producono sensazioni e idee che possono coincidere o meno con quelle del primo linguaggio.

Faccio un esempio rapido e rimando, per un approfondimento, alla bella analisi fatta qualche anno fa da Daniele Barbieri (2004), da cui traggio queste osservazioni.

*L'infinito* di Giacomo Leopardi è certamente fra i componimenti più celebri della letteratura italiana. Una delle sue interpretazioni principali, come sappiamo, è quella che lo vede come la descrizione di un anelito che non può essere soddisfatto, di una tensione necessariamente frustrata verso ciò che non potremo mai raggiungere (che si tratti di uno spazio reale o di uno spazio dell'anima).

La grandezza di Leopardi è quella di riuscire a comunicarci questa idea attraverso la struttura del livello dell'espressione, prima ancora che con i contenuti che questo veicola. Come fa?

Com'è noto, *L'infinito* è ricco di *enjambements*, una figura che si ha quando il legame sintattico fra due parole che appartengono a versi diversi non può essere interrotto e quindi viene, per così dire, "scavalcata" la pausa ritmica di fine verso (per es. "che tanta parte / dell'ultimo orizzonte il guardo esclude", vv. 2-3).

Barbieri approfondisce l'analisi e nota che questo effetto è rafforzato dalla struttura ritmica del componimento. *L'Infinito* è composto da 15 endecasillabi, il verso più importante della letteratura italiana. È possibile però notare che sotto questa struttura ritmica principale esiste una vera e propria seconda versificazione, fatta di quinari, settenari e (pochi) endecasillabi; essa corrisponde maggiormente all'andamento sintattico. Possiamo prendere ad esempio l'endecasillabo nascosto fra i vv. 7-8 ("ove per poco / il cor non si spaura") o il settenario a cavallo dei vv. 13-14 ("e la presente / e viva"). Questa versificazione secondaria risuona, per così dire, con il sistema di enjambement e lo rafforza, lo evidenzia. Anche in questo caso abbiamo una costante mancanza di coincidenza con la versificazione primaria. Così, quando dal punto di vista

sintattico (e di una delle due versificazioni) sentiremmo di poterci arrestare, la struttura del verso primario ci porta a proseguire, e viceversa. Si tratta quindi di un'esperienza di lettura in cui il desiderio di arrivare a un punto di quiete viene costantemente frustrato e ci costringe a spostarci continuamente in avanti. Questo sistema viene ulteriormente rafforzato da altri meccanismi, come le numerose riprese (l'avversativa "Ma", "E come il vento", "e mi sovvien l'eterno"), che ci fanno ripartire rapidamente quando pensavamo di esserci arrestati e magari inaugurano una successione di cui non si intravede il termine.

La quiete si troverà solo alla fine. Il penultimo verso potrebbe già essere una conclusione, ma non è ancora del tutto stabile dal punto di vista metrico e sintattico. Dobbiamo quindi aspettare il gran finale dell'endecasillabo dell'ultimo verso: "e il naufragar m'è dolce in questo mare".

Ne *L'infinito*, quindi, c'è una continua rincorsa in cui non si riesce mai a raggiungere, se non alla fine, una coincidenza fra la pausa sintattica e quella metrica di fine verso. Si riproduce cioè, al livello dell'espressione, quel continuo anelito che viene descritto dal significato delle parole. Mentre lo immaginiamo, proviamo qualcosa di simile nell'atto stesso del leggere. Come dice Barbieri, *L'infinito* "oltre a raccontare un'esperienza, [...] la produce".

*L'infinito*, e molte altre opere, ci mostrano come la poesia riesca a produrre nel lettore una sensazione, a colpire i suoi sensi o a risvegliare i ricordi dei suoi sensi, precedendo l'interpretazione consapevole del senso delle parole.

Ciò mi fa venire in mente una frase di Gioacchino Pellicchia: "Esiste tutta una zona di riverberazione intorno alla parola, che così riesce a spostarci nella dimensione dell'immaginazione, dell'irreale". Anche se in questo passo Pellicchia si riferiva alle scelte lessicali dell'autore e privilegiava il punto di vista semantico (cioè il significato), l'idea di fondo è la stessa: la capacità delle parole, per la rete di associazioni che intessono (piano del contenuto) e per la loro struttura fonologica (piano dell'espressione), di veicolare significati che vanno al di là di quelli letterali e che permettono quella stratificazione e quella complessità del senso che rendono affascinante perdersi in un testo letterario.

#### *Riferimenti bibliografici*

Daniele Barbieri, *Nel corso del testo*, Bompiani, Milano 2004.

Bice Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1989.

Roman Jakobson, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966.

Goran Sonesson, *Pictorial concepts*, Lund University Press, Lund 1989.