

Christophe Hanna

POESIA AZIONE DIRETTA

*Contro una poetica del gingillo*

HGH 2008

KRITIK 02  
© HGH 2008  
Hosted Gamm Hosting  
thanks to the Author for allowing this publication (hosting)

POESIA AZIONE DIRETTA

*Contro una poetica del gingillo*



Quali sono i mezzi con cui la poesia di oggi può sperare di agire in modo adeguato e significativo? Ovvero: come può arrivare a svolgere degnamente un proprio ruolo all'interno della serie dei linguaggi efficaci sul piano sociale una tecnica specifica della parola, un qualche cosa che (si) sia (auto)dichiarato poesia (o che si mostri grosso modo riconoscibile come tale)?

Sono, queste, le domande che hanno fatto nascere il presente libro. Esse si pongono spontaneamente a tutti coloro che oggi partecipano all'elaborazione di una poesia concreta e rivolta verso la ricerca di un impatto politico. E si pongono anche a coloro che trovano profondamente noiosa o abbastanza scoraggiante l'idea di una poesia-parola-disinnescata, e che per questo sperano in una qualche credibile ipotesi riguardo alla maniera con cui la poesia possa agire sulla vita concreta. In fin dei conti formulare tali ipotesi non significa nient'altro che circoscrivere e descrivere i modi (vale a dire i procedimenti dispiegati nel quadro delle pratiche poetiche) in relazione ai fini pragmatici desiderati: si tratta quindi di imbastire una poetica che riesca a funzionare con qualcuna delle opere moderne, in particolare con quelle che manifestano un'intenzione di agire, o che programmano addirittura un processo d'azione.

È evidente che questa impresa richiede prima di tutto che vengano abbandonati tutti gli *a priori* riguardo la funzione estetica delle realizzazioni poetiche. Essa annulla, in seguito, la possibilità di appoggiarsi su una definizione predeterminata della poeticità, dato che quest'ultima deve essere invece ricostruita *relativamente ai progetti pragmatici* che le produzioni manifestano: il movimento teorico-analitico delle poetiche correnti si trova dunque rovesciato, e i modelli che ne discendono sono circostanziati e relativizzati.

Certo, se propongo questo rovesciamento metodico e la relativizzazione che ne segue, è prima di tutto perché tengo conto del fatto che la nozione di poesia si ostina non soltanto ad esistere in quanto nozione attiva, ma essa continua anche a nutrire un immaginario alquanto specifico riguardo l'atto della scrittura e la sua funzione sociale. La poesia mi permette dunque di circoscrivere un ambito letterario in cui si dispiega un'ideologia dell'*azione attraverso lo scritto* che non è assolutamente paragonabile ad altre nella letteratura di oggi. Procedendo in questo modo, cerco di ricavare la possibilità di ricostruire una poeticità (una idea del poetico) che possa offrire il vantaggio di servire come base per una teoria descrittiva adeguata alla realtà poetica odierna e ai suoi specifici funzionamenti sociali. In effetti, quando leggo gli studi interessati alla produzione poetica moderna, sono costretto a constatare che, incapaci di pensare seriamente la relazione fra i procedimenti descritti e le intenzioni pratiche che ne sono la causa, questi studi (si)

fondano (sul)l'idea che le opere altro non siano che collezioni di gingilli sonori staccati da ogni realtà politica e proposti alla nostra lettura senza altra strategia se non quella di renderci sensibili ai loro sistemi di eco.

Perché un tale stato di cose? Perché oggi la stragrande maggioranza delle teorie poetiche sono essenzialiste. Esse riescono a dar conto della diversità formale dei testi poetici moderni nella misura in cui quest'ultima si manifesta all'interno di una concezione della poeticità posta *a priori* e considerata come assoluta. Aggiungiamo anche, e non è un segreto per nessuno, che al momento in cui scrivo queste righe, la teoria della poeticità che domina fino al punto di essere considerata come un vero paradigma è quella elaborata da Jakobson a partire dagli anni venti. Il suo successo si spiega facilmente: essa permette di giustificare tramite la linguistica – dunque permette di formalizzare – la nozione di autotelismo, sicuramente una fra le nozioni più federatrici che esistano, dal momento che definisce la specificità del linguaggio poetico non soltanto dei romantici tedeschi, di Mallarmé, Sartre, Barthes, etc.<sup>1</sup>, ma anche di Philippe Beck e Christophe Tarkos. A riprova del loro statuto paradigmatico, non solo i postulati di Jakobson sono ormai sottintesi

---

1. *Cfr.*, a questo proposito: TZVETAN TODOROV, «La poetica di Jakobson», in *Teoria del simbolo*, Garzanti, Strumenti di studio, 1991, p. 375 e seguenti; anche JEAN-PIERRE BOBILLOT, «Y-a-t-il une écriture poétique? aveuglement de Barthes (& de quelques autres)» in *Bernard Heidsieck poésie action*, p. 27 e seguenti.

dalla maggior parte dei metodi di analisi che vogliono garantirsi una qualche parvenza di scientificità, ma riaffiorano spessissimo sotto forma di argomentazioni stereotipate ben disposte ad alimentare le banali dichiarazioni di poeti consenzienti e della maggior parte dei prezzolati che scrivono cronache sulle ultime pubblicazioni.

Come può essere che la poetica jakobsoniana (e le altre che da essa derivano, vale a dire quasi tutte) ci sia così scarsamente di aiuto? Ciò accade perché essa implica, o presuppone, un'ipotesi pragmatica insoddisfacente, la cui insufficienza è stata ampiamente provata dalle modalità in atto nella comunicazione di oggi. Diamo una occhiata.

#### TRE PROPOSIZIONI DI JAKOBSON

Anche se nella maggior parte dei casi viene ricordata soltanto la sua definizione di poeticità, la teoria jakobsoniana è in realtà una teoria del fatto poetico in quanto fatto sociale. Essa si poggia su tre proposizioni collegate assai strettamente fra loro<sup>1</sup>.

*P1 = Una definizione linguistica della poeticità come «funzione»*

---

1. Esse appaiono in «Che cos'è la poesia?», articolo pubblicato nel 1934, e ripreso in ROMAN JAKOBSON, *Poetica e prosa*, Einaudi, Paperbacks, 1985, p. 42 e seguenti. È da questo articolo che cito.



propria dell'uso: «la poeticità è un elemento *sui generis* [...] Come si manifesta la poeticità? La parola viene percepita come parola e non come semplice sostituto dell'oggetto nominato o come esplosione di emozione. Le parole e la loro sintassi, la loro significazione, la loro forma esterna e interna non sono indici indifferenti della realtà, ma possiedono invece un proprio peso e un proprio valore». Da qui deriva una definizione della poesia: la poesia è quell'uso della lingua in cui domina la poeticità<sup>1</sup>. Notiamo, di passaggio, il gioco di prestigio dell'essenzialismo (un semplice spostamento): a) Jakobson sottrae il poetico all'estetica della poesia (non è più elemento costitutivo dell'essenza della poesia dato che – è Jakobson a sottolineare questa evidenza – la poesia muta continuamente il proprio modo di essere poetica); b) Jakobson raccoglie il poetico dall'uso corrente e ne stabilisce quindi la descrittibilità da parte della linguistica. Il poetico appare allora come un elemento costitutivo dell'essenza della parola (secondo Jakobson non esiste uso linguistico senza funzione poetica). E l'essenza della poesia è quella di essere un processo di produzione verbale alla ricerca di poeticità.

---

1. «L'opera poetica si deve in realtà definire come un messaggio verbale in cui la funzione estetica [= la funzione poetica] è la dominante». Sapendo che per i formalisti russi, il concetto di «dominante» corrisponde a «ciò che specifica l'opera» o che «garantisce la coesione della sua struttura» («La dominante», in ROMAN JAKOBSON, *Poetica e prosa*, Einaudi, Paperbacks, 1985, rispettivamente pp. 80 e 77).

*P2 = Una definizione del ruolo sociale della poesia:* la poesia è «la principale responsabile dell'organizzazione ideologica». Facendo emergere la lingua nel suo aspetto sostanziale, la poesia modifica la nostra sensibilità linguistica. Pertanto, trasforma i nostri usi, la nostra dizione e quindi la maniera con cui afferriamo e immaginiamo il mondo. Di conseguenza, la poesia «ci protegge contro l'automatizzazione, contro la ruggine che minaccia le formulazioni che costruiamo riguardo l'amore e l'odio, la rivolta e la riconciliazione, la fede e la negazione». È da notare che la poesia può assumere tale ruolo storico proprio perché la sua estetica, i suoi procedimenti formali, le sue costruzioni mutano senza sosta, si rinnovano per rimanere peculiari e quindi percepibili (vale a dire poetici nel senso di Jakobson), mentre invece il loro effetto pragmatico (rendere sensibile la lingua in quanto tale) resta immutato.

*P3 = Una descrizione del processo empirico dell'azione poetica,* del suo funzionamento pragmatico. Risvegliando in qualche lettore la sensazione della lingua enunciata per se stessa, una poesia fa scattare in lui *un processo di mimetismo verbale*<sup>1</sup>: la parola del

---

1. «La percentuale dei cittadini della Cecoslovacchia che abbiano letto, per esempio, i versi di Nezval non è molto grande. *Se li hanno letti e accettati*, senza volerlo avranno un modo un po' diverso di scherzare con gli amici o di litigare con gli avversari, di dare un tono alle proprie emozioni, di dichiarare e vivere

lettore tende a conformarsi al modello poetico che legge<sup>1</sup>. Quando chiacchiererà con quelli che conosce (che possono essere dei non-lettori), la sua parola, trasformata da questa poesia, indurrà nei loro comportamenti linguistici lo stesso mimetismo. E così di seguito, di persona in persona: allora i motivi, le immagini, le intonazioni di un poeta si diffonderanno assai rapidamente, cambieranno globalmente la lingua, e quindi organizzeranno l'ideologia, riformeranno la realtà. Questo processo pragmatico è chiaramente concepito sul modello dell'epidemia<sup>2</sup>, *anche se «indiretta»*, cioè

---

il loro amore o di far politica [...]. Così, grazie agli ammiratori come ai detrattori della poesia di Nezval, i suoi motivi e la sua intonazione, le sue parole e le sue costruzioni si diffonderanno sempre di più, fino a informare il linguaggio e l'*habitus* persino di persone che conoscono Nezval soltanto dalla cronaca quotidiana di "Politicka"». ROMAN JAKOBSON, *Poetica e prosa*, Einaudi, Paperbacks, 1985, pp. 53-54. Sono io che sottolineo.

1. I testi poetici, che fanno immediatamente percepire *la lingua* come estranea a se stessa, hanno la proprietà di realizzare *nella lingua* e con essa delle «alleanze di lingue», nel senso inteso da Trubeckoj, vale a dire dei prestiti multipli, morfologici e sintattici, *favoriti dalla contiguità degli usi compresenti*. Cfr.: «Il fattore spazio», in ROMAN JAKOBSON, *Magia della parola*, a cura di Krjstjna Pomorska, Laterza, 1980.

2. Jakobson, seguendo Hopkins e persino Baudelaire, insiste molto sulla nozione di «figura grammaticale», vale a dire della poeticizzazione (la simmetrizzazione o, in generale, la ripartizione significativa all'interno dello spazio del testo poetico) delle categorie grammaticali – per esempio, l'opposizione singolare / plurale, la distribuzione delle persone verbali, ecc. Innanzitutto, per Jakobson, la poesia è «poesia della grammatica», come a dire che essa interviene sulla sintassi e *tocca le parole e la lingua infettando la zona delle competenze grammaticali*: «La rete

essa è provocata da un'esperienza originaria, turbante, vissuta spessissimo in maniera deliberata e che possiamo a buon diritto definire «estetica»: quella di una singolarità formale della parola, la quale suscita adesione, fascinazione e poi imitazione. Dovremo tornarci ben presto.

Da questo momento chiamerò poesia-P ogni testo poetico che sia concepito o inscritto nello spazio teorico definito dalle tre proposizioni P1, P2, P3.

È facile osservare che P2 può essere compresa come effetto diretto di P1. Va tuttavia anche notato che, all'inverso, è possibile leggere P1 come una spiegazione linguistica dedotta in modo razionale da una caratteristica storico-sociale presentata come specifica della poesia: la *variazione* rapidissima e ininterrotta delle forme e delle costruzioni, grazie a cui la poesia, nell'atto stesso di utilizzare la lingua corrente, la «deforma» *in continuazione*. È una delle grandi idee del formalismo russo, idea già espressa, prima di Jakobson, da Sklovskij<sup>1</sup>. Ora, abbiamo visto che questa

---

delle categorie grammaticali determina per intero la costruzione dello spirito del nostro linguaggio, e i tratti caratteristici di tale rete, che rimangono latenti nel linguaggio abituale, in un testo poetico diventano infinitamente più espressivi ed importanti, come del resto mostra concretamente il parallelismo grammaticale». *Magia della parola, op. cit.*, p.20.

1. Cfr. «L'arte come procedimento», in: *I formalisti russi*, Einaudi, PBE nuova serie, 2003, pp.73-94.

caratteristica è immediatamente implicata da P2. In un certo senso, dunque, P2, presentandosi come la constatazione empirica di un effetto sociale della poesia-P (o forse, più correttamente, come il programma politico da essa rivendicato), provoca P1, che ne è *l'analisi* linguistica. Jakobson, cercando, in generale, il «principio attivo» della letteratura e, in particolare<sup>1</sup>, quello del testo poetico, si è visibilmente mosso seguendo un metodo simile a quello adottato in chimica analitica nel quadro di una ricerca farmacologica: a) ci si accorge (o *si pensa* di accorgersi o, addirittura, a volte, *si spera* di accorgersi) che una sostanza naturale ambiente o una brodaglia tradizionale (la poesia) possiede un innegabile effetto concreto: dà sollievo o al contrario uccide rapidamente, oppure trasforma le sensazioni e il comportamento di colui che lo assorbe e, di conseguenza, modifica la società degli uomini che ne fanno uso; b) si parte dal presupposto che un linguaggio teorico, la chimica, sia in grado di descrivere il modo in cui le varie sostanze interagiscono, e si cerca poi di isolare il principio chimico effettivamente attivo in tutta quella brodaglia (per quanto riguarda la brodaglia-poesia, tale principio isolabile è la poeticità): la propria linguistica fu per Jakobson l'equivalente della chimica; c) vengono in seguito con-

---

1. Presumibilmente, all'origine di questa metodologia, si trova una concezione delle produzioni letterarie in quanto «soluzioni» più o meno diluite a seconda dei generi; questa concezione può essere riassunta nella ben nota idea di Valéry che la poesia è «la letteratura ridotta all'essenza del suo principio attivo».

dotte ricerche intorno alle cause terapeutiche, vale a dire si tenta di osservare come il principio attivo agisca realmente in ambiente organico per produrre il suo effetto: l'ipotesi pragmatica P3 (la poesia trasforma la parola e successivamente la lingua per contagio mimetico) trova la sua origine in un simile metodo euristico. Le proposizioni P1, P2 e P3 si articolano in maniera logica poiché sono il risultato finale di un esame perfettamente coerente, ricalcato sulle scienze sperimentali. In definitiva, tutte e tre costituiscono la base razionale di una visione tipicamente avanguardista della poesia, che fa di quest'arte un'immutabile pratica emancipatoria, regolata da un unico protocollo di emancipazione (per imitazione...). E lo fa talmente bene, che non risulta affatto esagerato leggere la teoria jakobsoniana come *la* formalizzazione linguistica (deliberata e legittimante) di *tale* concezione rivoluzionaria della poesia. Ecco perché sono fortemente portato a credere che l'essenzialismo della prassi linguistica adottata da Jakobson sia in verità soltanto un'arma retorica destinata ad accomodare una ipotesi *ad hoc*, e cioè, nel caso particolare, adattata (e sfortunatamente in maniera fin troppo univoca) alla spiegazione del fenomeno futurista russo, di cui il nostro formalista fu non solo un testimone ma certo anche uno dei più ardenti sostenitori.

Se in Jakobson le caratteristiche linguistiche, sociali e pragmatiche della poesia-P si trovano a tal punto saldate fra loro, ciò significa anche che è inutile sperare di servirsi di una di esse – e in

particolare di P1 – se non si crede che le altre due siano valide. In altre parole, al fine di comprendere gli effetti pragmatici e sociali della poesia-P, la formalizzazione jakobsoniana ricopre un qualche interesse solo se si accetta subito che questa poesia possieda un ruolo sociale e degli effetti perlocutori *del tipo* di quelli esaminati da Jakobson, e quindi: scongiurare l'automatizzazione delle parole e riorganizzare le ideologie, come effetto della dispersione mimetica delle formule poetiche.

#### PRIME OBIEZIONI: PRAGMATICHE

Si dà il caso che, nella realtà dei fatti, oggi come oggi, il processo pragmatico P3 (la dispersione tramite mimetismo) appare quanto meno mostruosamente ottimista. Per esempio, mi piace leggere Claude Royet-Journoud e anche Rimbaud: essi producono su di me un effetto reale, e talvolta mi è capitato, per distrarmi un po', di farne qualche «pastiche». Tuttavia, quando discuto con i miei amici, pronuncio con calma «c'hai dei begli occhi, sai» e «da paura». E dal momento che i miei amici, lì per lì, dall'ascolto delle mie parole non percepiscono nulla delle mie letture favorite, non si fanno alcuno scrupolo ad incoraggiarmi senza ironia con «che la forza sia con te». Mi accorgo quindi che l'influenza mimetica dei testi a forte poeticità-P1 rimane appena appena confinata al mio

dominio privato e soprattutto che essa si arresta nel punto preciso in cui comincia lo scambio abituale con coloro che mi circondano. È tutta una questione di buone maniere. D'altra parte, osservo pure che la mia tendenza al mimetismo, suscitata dalla poeticità-P1 dei testi che leggo, si trova senz'altro ad essere controbilanciata dalla presenza di altre potenti forme di incitazione al mimetismo. Queste ultime mi portano a riprendere sia delle formulazioni poco «deformanti» (la cui poeticità è abbastanza debole e a mio avviso niente affatto percepita) ma che, pronunciate all'interno di alcuni determinati contesti sociali, impongono autorità o sembrano particolarmente credibili<sup>1</sup>; sia delle costruzioni e delle espressioni la cui fàtica sociolettale (la capacità cioè di segnalare, mediante la continua esibizione dei segni di intesa, l'appartenenza ad un gruppo che *si intende* bene) funziona a pieno regime. Deduco allora che la poeticità, assunta come peculiarità strutturale autorivelatrice di una parola, non è sufficiente per stimolare la ripresa di questa parola: occorre anche che la sua forma possieda, all'interno dell'ordine sociale, un valore simbolico riconosciuto dagli utenti (fàtica sociolettale tra gli altri). Sappiamo bene che le cause principali di

---

1. Pierre Bourdieu, in *La parola e il potere* (Guida, 1988), riporta l'esempio del discorso filosofico stilisticamente marcato come tale. Nello stesso ordine di idee, si potrebbe pensare a tutte le forme di discorso *apparentemente* teoriche, di qualsiasi genere, che mettono in mostra alcuni indici, se non proprio di razionalità, per lo meno di «seriosità», al fine di produrre effetti di verità (e il loro paradigma francese più comune resta il discorso dissertativo).



imitazione e di propagazione di una espressione risiedono nell'effetto provocato dal credito particolare (per esempio mediatico) di colui che la proferisce, e anche, sicuramente (e vi è un legame), dalla massiccia frequenza della sua manifestazione pubblica; detto altrimenti, *queste cause sono effetti provenienti dal contesto: dalla gerarchia dei valori simbolici che in un dato contesto qualifica le forme delle parole e la loro origine reale o presunta*. Aggiungo infine che generalmente non si imita un'espressione per il fatto che è percepibile in quanto tale, ma al contrario lo si fa senza accorgersene, senza essere diventati sensibili alla forma di ciò che si imita con questa stessa forma: il più delle volte è quando si è diventati insensibili ad una forma, quando non si può più tenerla a distanza, che si comincia impercettibilmente ad imitarla – basti pensare al modo in cui i nostri discorsi possono essere contaminati da un accento locale o da costruzioni mediatiche alla moda ripetute come un riflesso acquisito.

Forse, durante gli anni venti e trenta, i russi e i cèchi, ripetevano delle costruzioni poetiche alle quali erano sensibili, integrandole al proprio modo di parlare, e che ciò era un fatto normale e abituale. D'altro canto mi ricordo di come Proust (vedi per esempio quello che Marcel narratore dice di Jupien) considerasse questo fatto come un vero e proprio dono letterario, come una qualità abbastanza eccezionale. Comunque sia, mi sembra che sia possibile affermare che, data la molteplicità degli ostacoli sociali

che si frappongono, l'epidemia di mimetismo verbale rappresenta soltanto una debole speranza di vedere la poesia assumere un qualsiasi ruolo politico. E concludo: se la poesia ha il potere di cambiare l'ideologia, o un qualsiasi altro potere, non è certo (soltanto) perché stimola una qualche tendenza mimetica (a volte, forse, ma comunque in maniera del tutto derisoria).

Riassumo con due brevi frasi: contesto la spiegazione di P3 (la dispersione mimetica) tramite P1 (la poeticità). E affermo che in ogni caso P1 non basta a far scattare P3 su una scala sufficiente ampia per trascinare P2 (l'organizzazione dell'ideologia ad opera della poesia-P).

#### VIRUS E SPIN

Ora che si trova separata dalla funzione pragmatica P3 e da quella politica P2 (che si supposeva in grado di provocare), a cosa potrebbe servire, nel quadro del mio progetto di poetica-pragmatica, la funzione P1? Dato che per il momento non posso fornire alcuna risposta a questa domanda, dichiaro P1 insufficiente in quanto analisi del fatto poetico. E decido, di conseguenza, di non considerarla più come una chiave di lettura valida, e questo fino a nuovo ordine, fino al momento, cioè, in cui P1 possa eventualmente dimostrare di essere la causa plausibile di un nuovo funziona-

mento pragmatico per come esso viene rivendicato dai testi poetici «viventi» che mi concernono.

A partire da ora, dimenticherò P1, e il mio lavoro consisterà piuttosto nel tentare di trovare un'altra analisi (che chiamerò P'1) del fatto poetico contemporaneo concreto, il quale verrà descritto grazie all'articolazione di P'2 (un eventuale nuovo tipo di effetto sociale) e P'3 (un tipo di azione pragmatica di cui P'1 sarebbe la causa).

Devo confessare che sono stato incoraggiato a questo abbandono e a questo tentativo di sostituzione da un'importante ragione: alcuni testi poetici, e in particolare alcuni testi di oggi, si sforzano *in maniera evidente* di individuare procedimenti di impatto sociale diversi rispetto al genere di P3, oppure, se anche continuano a puntare a P3 (e a P2), è grazie ad altri mezzi e non tramite la sola P1. In altri termini, i testi poetici che mi riguardano mi propongono un qualche modello di P'3 lasciando subodorare l'esistenza di un'altra idea di poeticità (una P'1); ed è certamente per questo motivo che mi riguardano.

Procederò empiricamente. Partirò da queste P'3 occasionali (le quali tuttavia mi appaiono sufficientemente solide, coerenti e tipiche) per ricostruire una P'1 circostanziata ma minimamente inglobante.

I testi poetici che ho scelto di analizzare (e che da questo momento chiamerò *poesie-P'*) non sono tutti, storicamente parlando,

di oggi. La poeticità-P'1 rientra in una tradizione la cui origine risale almeno alla seconda metà del XIX secolo. Ma è solo l'epoca attuale che vi si mostra poeticamente sensibile, cominciando cioè a percepire in tale P'1, se non il segno proprio della poesia, quanto meno il segno che caratterizza i testi «nuovi»; la tendenza P'1 ha, in effetti, cominciato ad essere comunemente intravista e, in una certa misura, persino ad essere considerata per ciò che è solo alla fine degli anni novanta.

A volte tali poesie-P' di oggi sono chiamate poesie «informativi» oppure «ri/mediate», e il loro emergere viene collegato al lavoro di autori come Daniel Foucard, Anne-James Chaton, Manuel Joseph, Thibaud Baldacci, Christophe Fiat, Olivier Quintyn, Jean-René Étienne, etc. Qualche volta, per alcuni di loro, vengono esplicitamente proposte due immagini a sintesi simbolica della loro visione dell'azione poetica. Mi sembra che esse rimandino a due grandi generi di intenzioni pragmatiche (due P'3) concepiti spessissimo come non esclusivi e anzi, in linea di principio, come complementari. Queste immagini sono quelle del *virus informatico*<sup>1</sup> (P'3

---

1. La letteratura vista come virus elettronico è un paragone reso popolare da William Burroughs («La rivoluzione elettronica», in: *È arrivato Ab Pook*, Sugarco, 1980). Certo lo si può interpretare come una perniciosa mutazione dell'effetto jakobsoniano P3. Trovo in Lautréamont quella che mi sembra essere la sua immagine primordiale: la pratica della poesia come allevamento e propagazione dei polli (*Les chants de Maldoror*, II, 9). Aggiungo che anche Ducasse era alla ricerca d'una retorica insidiosa, dagli effetti subliminali. Si presume che il «can-

[virus]) e dello «*spin*» *comunicativo*<sup>1</sup> (P'3 [spin]).

A prima vista P'3 [virus] sembra essere decisamente in linea con il processo della P3 jakobsoniana. Vi si ritrova la stessa idea di intrusione di un corpo estraneo (o di una forma nuova) che si diffonde nella lingua (vista come un sistema chiuso) per trasformarla. Rilevo però alcune differenze funzionali.

Al contrario del contagio mimetico, un virus non si sviluppa né si propaga grazie all'adesione (affettiva) o all'accordo (estetico) di colui con cui viene a contatto. Il virus è insidioso, e le sue modalità operative presuppongono la propria invisibilità: il virus rimane

---

to» maldororiano prenda come bersaglio le zone segrete dello spirito: «Dove è finito questo primo canto di Maldoror, dopo che la sua bocca, piena di foglie di belladonna, lo lasciò scappare, attraverso i regni della collera, in un momento di riflessione? Dove è finito questo canto... Non si sa esattamente. Non sono gli alberi, né i venti ad averlo custodito. E la morale, che passava da quelle parti, non presagendo di trovare, in quelle pagine incandescenti, un energico difensore, *l'ha visto dirigersi, con passo fermo e diritto, verso gli oscuri recessi e le segrete fibre delle coscienze.*» (Chant II, strofa 1). Sono io che sottolineo.

1. Il termine «spin» (dall'inglese *to spin*: «dare un effetto») ha cominciato a diventare popolare negli Stati Uniti e poi in Francia dopo la campagna di Clinton. Clinton aveva in effetti un'équipe di «spin doctors», vale a dire di consiglieri in campo comunicativo, il cui lavoro consisteva anche e soprattutto nel manipolare l'opinione tramite i media: «Questi specialisti nel funzionamento dei media sapevano come dare un «effetto» (*spin*) ad una informazione o ad una fuga affinché essa rimbalzasse nell'attualità come una pallina da ping-pong e ottenesse la reazione giornalistica attesa.» Jocelyn Rochat, [www.webdo.com](http://www.webdo.com).

*una forma ingannevole e/o camuffata* di cui non ci si accorge se non dopo che ha agito, quando si manifesta un'anomalia nel sistema infettato. Su questo insisto: il principio attivo di un virus non può consistere nel mettere l'accento sulla propria forma, nel rendersi sensibile: l'analisi di P'3 [virus] attraverso P1 sembra quindi completamente compromessa. D'un tratto, ci si accorge che *l'immaginario pragmatico della poesia-P'* le consente di concepire una *modalità di azione poetica indipendente da ogni esperienza estetica preliminare. L'azione virale si effettua direttamente all'interno dello spazio comunicativo, considerato come insieme composito di sottoinsiemi simbolici in relazione e suscettibili di diventare zone-bersaglio. Ogni zona-bersaglio rappresenta un contesto potenziale e al suo interno un linguaggio virale è immediatamente performativo* come puro atto illocutorio.

L'azione principale del virus, inoltre, non consiste semplicemente nella propria duplicazione, quanto piuttosto nel suo fissarsi all'interno della zona-bersaglio: il virus presenta una struttura complementare a quella del bersaglio a cui si associa per alterarne il funzionamento. In linea di principio, quindi, un virus non può costituire in sé una forma autonoma e autosufficiente, autotelica; il virus si innesta sul contesto, lo trasforma adattandosi alla sua struttura. L'azione di un virus è fondamentalmente una trasformazione per addizione. Nessun virus è «un calme bloc ici-bas chu», e questo significa che una forma virale è strategicamente prodotta

per ambientarsi: per essere in grado di trasformare, essa stessa si trasforma nell'ambiente; un virus poetico, dunque, appare sempre come una versione nuova e ottimizzata di se stesso. Le poetiche virali non producono tanto oggetti, quanto «concetti» (nel senso del marketing), modelli d'azione concretamente declinabili, duplicabili attraverso *realizzazioni* pratiche la cui forma viene determinata dalla situazione. Esse non possono essere pertinentemente analizzate nella loro qualità di oggetti linguistici autonomi, perché la loro virtù cardinale è la reciprocità, l'adattabilità alle strutture del contesto.

Va infine aggiunto che la P3 jakobsoniana, modello duplicante, permetteva di prevedere in maniera semplice l'orientamento del cambiamento operato dalla poesia sulla lingua: la lingua diventa conforme alla poesia. Invece P'3 [virus], modello modulabile e mutante, rende impossibile ogni aspettativa di un risultato sociale P'2 [virus] definito in modo preciso, dato che nulla permette di prevedere il modo in cui si evolveranno le differenti strutture parassitate da un virus. Se la relazione  $P3 \rightarrow P2$  è di tipo rivoluzionario, quella  $P'3 [virus] \rightarrow P'2 [virus]$  appare invece come l'instaurazione di un regime anarchico.

*P'3 [virus] è un modello di azione pragmatica camuffata da interazioni di strutture logiche e funzionali che la società tiene isolate per il loro uso ortodosso. P'3 [virus] ha come effetto quello di provocare*

*all'interno di tali strutture un disfunzionamento simbolico creando delle tensioni se non addirittura delle perturbazioni pragmatiche. P'3 [virus] non è quindi nient'altro che un processo di sabotaggio dei sistemi simbolici di una società.*

Quali sono i sintomi di P'3 [virus]? In che cosa essa implica una modificazione delle pratiche?

P'3 [virus] è attivo, in maniera ormai quasi «classica», quando il poetico viene utilizzato secondo modalità *concettuali*. Intendiamo questo termine nel senso che esso assume nel campo delle arti plastiche: quando, cioè, tramite semplici tattiche di esibizione o di etichettatura generica (come la menzione di «testo poetico» o di «poesia» sulla copertina), di presentazione materiale, di occupazione di luoghi commerciali o istituzionalmente consacrati alla poesia, si trovano inseriti nella sfera del poetico alcuni oggetti il cui funzionamento simbolico appare incompatibile con questo contesto. L'atto concettuale consiste nel produrre senso, stimolando da parte del lettore un'autolettura o un'analisi dei propri riflessi di lettura delusi. Esempi: le sciocche poesie d'amore che Stéphane Bérard pubblicava sulla rivista DOC(K)S a metà degli anni novanta; la «poesia»-inchiesta *Le commanditaire* di Emmanuel Hocquard; le *Poésies* di Isidore Ducasse; i poemetti simili a canzoni di Christophe Fiat sull'11 settembre in *New York 2001*; le letture-siesta che Daniel Foucard realizza in determinati luoghi a vocazione poetica



(CIP *Marseille*, CEP dell'ENS Lyon), ecc.

Al contrario, l'esigenza di P'3 [virus] ha trasformato la poesia odierna in un'arte del *détournement* e della guerriglia urbana. P'3 [virus] si trova ovunque la poesia cerchi di nascere e di fondersi, o di infiltrarsi, all'interno di territori che non le appartengono per tradizione, vale a dire quando la poesia abbandona la forma del libro venduto sullo scaffale di libreria (o addirittura nelle gallerie d'arte o durante le letture ufficiali di poesia organizzate in luoghi istituzionali) per agire all'interno di altri sistemi simbolici: i cartelloni cittadini, il sito web di tendenza, il giornale, la rivista, il cd-rom pedagogico o enciclopedico, in breve: i media d'informazione corrente. Attenzione! Queste pratiche non hanno nulla a che vedere con l'utilizzo di nuovi supporti per esprimere vecchie concezioni del poetico. Non si tratta, per esempio, di usare il web e le tecnologie multimediali per diffondere gentili composizioni poetiche, né di piazzare *on line* dei cyber-gingilli cliccabili caratterizzati da un plus-valore spettacolare. Si tratta di trasformare il codice semiotico tipico del sito web in un oggetto poeticamente efficace (cioè in grado di realizzare una P'2 [virus]). Osserviamo, di passaggio, che, nel caso specifico, il lavoro poetico consiste per lo più in due operazioni praticamente sempre combinate fra loro:

1 – Una derivazione parziale da macrostrutture ortodosse e tipiche; un esempio banale: seleziono e recupero una forma-sito di tipo informativo o funzionale, e ne modifico leggermente un

aspetto strutturale in modo tale che il mio sito-virus passi ancora per essere un sito informativo e inviti di riflesso ad una lettura conforme, pur non essendo in realtà più tale (non possedendone più la medesima funzionalità strumentale).

2 – Un'occupazione di macrostrutture ortodosse, dopo che le microstrutture siano state soppresse e rimpiazzate da microstrutture eterodosse. Per esempio: conservo l'abbozzo e il codice tipografico della pagina d'una rivista alla moda, ma ne cambio il testo e le immagini. In questo caso, la visibilità della struttura affetta da virus deve rimanere ancora soddisfacente per poter produrre un «effetto di richiamo» nei confronti di una lettura ortodossa e di riflesso<sup>1</sup>.

Esempi: il *Testo sull'elettricità* di Ponge, se fosse stato pubblicato conformemente al programma di autopromozione previsto dall'E.D.F., vale a dire come pubblicità; i «documenti» e i «dossier» informatici diffusi da Olivier Quintyn<sup>2</sup>; il libro del film *Morteinstinck* di Nathalie Quintane, che adotta la logica di produzione del marketing cinefilo; le pagine di quotidiano di Jean-René Étienne; il *sampling* dei discorsi militari durante la guerra del Golfo messi in scena da Manuel Joseph in *Heroes are heroes*.

---

1. Jean-René Étienne ha elaborato la teoria di questo genere di produzioni. *Cfr.* «Écritures de montage/littérature d'interface/Maquettes» su: [www.ens-lsh.fr/labo/cep/site/journal/etienne.htm](http://www.ens-lsh.fr/labo/cep/site/journal/etienne.htm).

2. Pubblicati per esempio in: *À quel titre?*, Al Dante, 2002.

Lo *spin*, nella sua definizione originale, è un effetto retorico, o, meglio, un protocollo d'azione mediatico-politica, capace d'intossicare in maniera globale il sistema d'informazione e d'organizzare un contesto favorevole alla ricezione (e alla azione perlocutoria) di un discorso di propaganda: giustificazione di interventi energici, interpretazioni tendenziose dello «stato delle cose», e, soprattutto, profezie a prima vista appartenenti al campo della più fervida fantasia, ecc.

Come P3, P'3 [spin] tenta di modificare massicciamente e rapidamente i discorsi e i pensieri di tutti quanti: P'3 [spin] come P3 tenta di scatenare un processo d'adesione e di rilancio. Ma il paragone si ferma qui. P'3 [spin] descrive in realtà un funzionamento pragmatico composito e, più precisamente, un'interazione di tre forme di discorso i cui statuti sociali ed epistemologici differiscono. In effetti, il lavoro retorico dello *spin doctor* consiste (fra le altre cose) nel produrre formule informative e descrittive doppiamente adattate.

Per prima cosa, esse devono essere adeguate alla forma d'una informazione corrente e verosimile. Lo *spin doctor* «fa il lavoro del giornalista<sup>1</sup>»: a quest'ultimo egli propone documenti inediti,

---

1. Jacqueline Davis, ex-assistente di George Stephanopoulos, uno degli *spin doctors* di Bill Clinton, ha confidato a John Anthony Maltese, autore di *Spin control* (ed. Chapel Hill): «Mi ha sempre sorpreso vedere fino a che punto noi servissimo come assistenti di ricerca per i giornalisti, faxando informazioni o

costruzioni da poter imitare e addirittura slogan reinseribili direttamente sulle colonne d'un quotidiano. Il valore principale delle produzioni-spin non è tanto la poeticità, quanto piuttosto la chiarezza descrittiva e referenziale associata alla forza sintetica di nominazione, vale a dire la sua assolutamente sorprendente verosimiglianza. Lo spin doctor è retore e sofista. Per lui, la realtà non è altro che quella particolare informazione che viene considerata vera dalla maggior parte della gente. Appartenendo ufficialmente ad una équipe politica, nei confronti del giornalista il potere retorico dello spin doctor risiede soprattutto nel saper far valere il proprio *ethos*, la propria reputazione; a fondarlo è il fatto di essere conosciuto come appartenente alla cerchia intima degli uomini di potere e di disporre di mezzi d'informazione ritenuti più affidabili o più rapidi. Osserviamo che questo primo aspetto del lavoro di spin non produce nulla di diverso rispetto alle tecniche linguistiche che operano in senso non tanto «deformante» quanto «disinformante», e che sono, quindi, in grado di trasformare l'informazione in organo di persuasione, avviando, di fatto, una forma particolare e semplice di P'3 [virus]. Essa consiste nel *servirsi di una posizione sociale chiave* e di una qualche conoscenza riguardo le modalità dell'elocuzione mediatica per orientare ciò che può prendere il posto d'una verità comune, se non addirittura

---

documenti, e vedere poi con quale frequenza ci chiedevano di trovare per loro delle informazioni.»

oggettiva: l'informazione. Va anche notato che, a differenza della relazione  $P1 \rightarrow P3$ , il modello  $P'3$  [spin] presuppone il fatto che si possa prendere in considerazione, quale parametro fondamentale del principio attivo  $P'1$  destinato a spiegarlo, se non proprio l'immagine o lo statuto sociale dell'autore di una poesia-spin, almeno il valore epistemologico della sua parola (per come essa si afferma attraverso le specifiche procedure di scrittura).

Ma non è tutto; tali formule-spin non sono altro che agenti del contesto: la loro sola funzione è di creare, attraverso l'informazione, un contesto di ricezione favorevole a un discorso ulteriore. Questo discorso ulteriore è l'agente principale dell'effetto  $P'3$  [spin]: è lui a trascinare l'adesione pubblica, a modificare la scelta degli elettori, a giustificare o a provocare l'azione politica. Il problema è che, da solo, esso non può nulla, poiché si presume che esso non possieda alcun valore persuasivo intrinseco e che verrebbe anzi accolto come un'opinione soggettiva in mezzo a tante altre. Tuttavia, in contesto spin, il discorso ulteriore sembra pertinente e del tutto esatto: dice quelle verità che tutti sperimentano attraverso i media. Nella sfera politica,  $P'3$  [spin] è una tattica di oggettivazione.

Si può quindi definire  $P'3$  [spin] come un *effetto di contestualizzazione* nel senso, qui doppiamente attivo, per prima cosa di *creazione d'un contesto adatt(at)o* al funzionamento pragmatico d'una tipologia discorsiva – per esempio la persuasione nel caso della propaganda, e, secondariamente, di *messa in atto, all'interno di tale*

*contesto*, degli oggetti discorsivi adatt(at)i; a questo punto, tali oggetti sapranno con molta probabilità essere più efficaci, per non dire che saranno in grado di agire secondo un senso premeditato, intenzionale. È per questo che P'3 [spin] sembra recare con sé una funzione storico-sociale P'2 [spin] di genere simile a P2: una rivoluzione conforme ad un discorso.

*P'3 [spin] è un modello d'azione pragmatica in cui vengono fatti intervenire alcuni dati non interamente riducibili all'analisi linguistica. È una interazione deliberata e organizzata fra statuti sociali e statuti epistemologici che arriva a colpire le forme discorsive e, più in generale, le strutture simboliche. P'3 [spin] ha come effetto quello di ridefnire le condizioni ricettive di certe produzioni-P': si tratta dunque di una costruzione di contesti.*

P'3 [spin] ci può apparire ora come il risultato di un'operazione strategica abbastanza frequente nella storia delle lettere, ma mai tuttavia analizzata in quanto procedimento letterario a sé stante: *la produzione di teorie ad hoc*, ovvero di teorie interamente costruite per rispondere ad un determinato lavoro di scrittura, un lavoro che altrimenti resterebbe invisibile o illeggibile, o anche semplicemente mal letto. Lo studio generale della *ad hocità* come fonte di effetti P'3 [spin] resta da fare. Possiamo però già constatare che, per natura, essa caratterizza le forme letterarie e le scritture minacciate

dall'illeggibilità o votate alla rottura, tutte le produzioni avanguardistiche, e insomma tutti quei generi di scritti i cui codici estetici si trovano in perpetuo mutamento – ed è esattamente questo, lo ricordo ancora una volta, che caratterizza secondo Jakobson la poesia viva. Fra i grandi utilizzatori dell'ad hocità teorica di questi ultimi anni, oltre allo stesso Jakobson, il cui lavoro, per esempio, non fu affatto senza conseguenze sulla popolarità di Klebnikov, occorre citare Ponge, autore d'una monografia su Malherbe (*Pour un Malherbe*) che può essere letta come la migliore «preparazione» al suo proprio «sistema di segni»; fra i nostri contemporanei, pensiamo a J.-M. Gleize il quale, analizzando Ponge, Rimbaud, Albiach, etc., fornisce la teoria di una poesia «réelliste» e letteralista, ed in particolare della sua propria; C. Prigent, E. Hocquard e la sua teoria dell'elegia, C. Fiat e quella del ritornello...

L'effetto P'3 [spin] non si limita certo all'ad hocità, ma propone anche un modello pragmatico che include alcune pratiche «mixed». In esse intervengono testi, o frammenti di testi, caratterizzati da statuti epistemologici eteroclitici, i quali vengono organizzati mediante mescolamento di documenti (attestazioni amministrative, prove, foto, corrispondenza, bozze...), sviluppi teorici in stile logico, e testi di «creazione» vera e propria. Questo tipo di forme ad effetto P'3 [spin], per quanto così banalmente moderne (Francis Ponge, Henri Michaux, Bernard Heidsieck, Emmanuel Hocquard...), ancora reclamano la loro teorizzazione generale.

SECONDA OBIEZIONE: DI METODO;  
SEGUITA DA UNA RIDEFINIZIONE PROVVISORIA  
DELLA POETICITÀ = P'1

A questo punto ci si può domandare se per caso esista un modo per conservare P1, a patto di fare di quest'ultima non un principio «primo» del fatto poetico, quanto piuttosto la conseguenza di un eventuale nuovo principio dal potere esplicativo più grande.

Il mio ragionamento è il seguente. Sappiamo per esperienza che la chimica non permette di spiegare l'efficacia di tutte le sostanze: per esempio, non è in grado di isolare il principio attivo d'una placebo o d'un medicamento omeopatico. Allo stesso modo, può benissimo accadere che il «principio attivo» della poesia non sia interamente riducibile ad una descrizione in termini di linguistica jakobsoniana. A favore di questa causa gioca un argomento che ricaviamo immediatamente dalle analisi di P'3 [virus] e di P'3 [spin]: più che una parola o un messaggio verbale, *una produzione poetica del contemporaneo è strategicamente pensata come disposizione di oggetti simbolico-verbali in un contesto*. Finora, tali atti di disposizione finalizzata alla creazione di interazioni fra nature diverse sono rimasti inosservati da parte degli studiosi di poetica di obbedienza jakobsoniana. Perché? Per ragioni di metodo indotte dalla teoria in se stessa.

In effetti, con il pretesto di studiare il poetico *nei suoi procedi-*



*menti formali e linguistici* (e non, per esempio, la poeticità del sole al tramonto come lo vedo io adesso mentre cosparge del suo rosso il verde dei coccodrilli gonfiabili), la poetica di Jakobson è presto scaduta in una poematica: in un primo momento si è deliberatamente limitata allo studio dei procedimenti iscritti (scrivibili in) nei testi poetici. Lo stesso Jakobson si è abbondantemente rivolto all'analisi di poesie (Baudelaire, Du Bellay, Dante...) o alla sintesi d'analisi di poesie (Klebnikov, Majakovskij). Una volta tracciata questa strada, la maggior parte degli studiosi di poetica l'ha seguito, ora di proposito, ora per abitudine pragmatica<sup>1</sup>. Così facendo, s'è resa impossibile l'osservazione di procedimenti tipicamente poetici (in ogni caso, poetici-P') che reclamavano il passaggio all'analisi di unità superiori rispetto al testo poetico o la presa in considerazione di effetti non linguistici.

È chiaro che questa deriva si trovava in potenza nella stessa definizione jakobsoniana della poeticità, dato che, tutto sommato, quest'ultima era dedotta empiricamente dalla poesia dei suoi anni e quindi del tutto adatta a render conto delle caratteristiche fondamentali di quella, e cioè:

---

1. Per il Gruppo Mu, «la poesia, è (per prima cosa) costituita dai testi che si trovano nelle riviste di poesia, in quel tipo di pubblicazioni intitolate “antologia di poesia”, “Saggi di semiotica poetica” ...» (*Retorica della poesia*, Mursia, 1985, p. 18). A proposito di tale concezione del poetico, vedi il primo degli *Entretiens de Francis Ponge avec Philippe Sollers*, Point / Seuil).

a) *l'intransitività o la non rappresentatività*: facendo valere per se stessa la propria sostanza, un linguaggio poetico getta un velo d'ambiguità<sup>1</sup> sulla funzione referenziale<sup>2</sup> e quest'ultima passa improvvisamente in secondo ordine, quando non viene addirittura bloccata dall'autotelismo puro. La poesia, nel suo funzionamento semiotico, si distacca radicalmente dal «reportage», che per Mallarmé è esemplificato dalla lingua giornalistica;

---

1. «Il predominio della funzione poetica rispetto a quella referenziale non annulla il riferimento, ma lo rende ambiguo.» ROMAN JAKOBSON, *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Campi del sapere, 1985, p. 209.

2. Jakobson non fa distinzione tra referenza e denotazione. Per lui gli epiteti «denotativa», «referenziale» e «cognitiva» sono equivalenti (*cfr.*: *Saggi*, p. 214). Esiste tuttavia una differenza, sottolineata da Thomas Pavel, tra denotazione (il fatto di rinviare ad un oggetto della realtà psichica) e referenza (il fatto di rinviare ad un oggetto la cui realtà è possibile o verosimile in senso largo – un oggetto che appartiene ad un mondo possibile). Insisto un po' a beneficio della descrizione che seguirà di P'2 [virus] e di P'2 [spin]. Per esempio, quando mi si parla della grazia elastica di Spiderman, si fa un uso referenziale ma non denotativo del linguaggio (l'oggetto Spiderman è conoscibile soltanto attraverso le fictions che lo rappresentano). In compenso, quando mi si dice che «Saddam sta scoprendo delle nuove armi chimiche, occorre fermarlo e bombardare a tappeto Bagdad», la pretesa è di descrivere un fatto di bruciante realtà, e di proporre delle soluzioni materiali pesantemente concrete e sinistramente verificabili sul campo. Dunque, se il mio discorso denota, si riferisce; ma può riferirsi (a Spiderman, all'extraterrestre di Roswell) senza denotare. La distinzione tra questi due usi è questione di opinioni condivise dai protagonisti della comunicazione, vale a dire che essa dipende dai contesti culturali e sociali all'interno dei quali hanno luogo gli scambi verbali.

- 1– la poesia non può essere valutata per la sua pertinenza;
- 2– la poesia e l'informazione mediatica non hanno referenti comuni;
- 3– la poesia non può intossicare l'informazione.

b) *l'autelismo*<sup>1</sup>: il linguaggio poetico, non avendo altro fine che se stesso, tende a produrre da sé il proprio codice semantico autoreferenziale: è la «fusione del senso e del suono». Un linguaggio poetico è un codice (idealmente) isolato e autocostituito<sup>2</sup>. Ciò per-

---

1. Scelgo di distinguere la non-rappresentatività (o ambiguità della referenza/denotazione) dall'autotelismo propriamente detto, seguendo il modello ben conosciuto di Frege: *Bedeutung* (denotazione/referenza = ciò di cui si parla) e *Sinn* (senso = ciò che è detto di ciò di cui si parla). Le due tendenze non si sovrappongono. La prima caratterizza le poesie che hanno un senso ma il cui senso referenziale e/o denotativo importa poco – esempio di enunciato poetico il cui *senso denotativo* resta secondario: «Sotto il ponte Mirabeau scorre la Senna»; esempio di una poesia in cui la *referenzialità (non denotativa) importa abbastanza poco*: «la respirazione di king kong/la respirazione di king kong dopo che king kong ha fiutato i gas/i gas che addormentano king kong che respira/l'emissione di un messaggio telegrafico/king kong che è addormentato dai gas» (Christophe Fiat). La seconda riguarda le pratiche che resistono fortemente alla decodifica e alla parafrasi, da Mallarmé fino a certi testi poetici degli anni ottanta usciti dalla rivista *Siècle à main* e dalle edizioni Orange Export: C. Royet-Journoud, Albiach, Giroux, E. Hocquard...

2. A testimonianza della forza «doxale» di tale concetto, ecco un estratto pedagogico dal manuale di Warren e Wellek: «La poesia organizza un unico irripetibile schema di parole, ciascuna delle quali è insieme oggetto e segno, ed è usata in modo che nessun sistema esterno alla poesia potrebbe prevedere.» In: *Teoria della letteratura*, Il mulino, 1965, p.253. È la stessa idea che si ritrova in Valéry,

mette oggi a tutti di pronunciare o di scrivere questa frase (la si ritrova negli autori più diversi e persino sulla bocca di quasi tutti i professori): «la poesia dice quello che dice dicendolo».

→ *La poesia produce strutture significanti che non si innestano su altre strutture significanti; è dunque da escludere che essa possa attaccare qualsiasi cosa come fa un virus.*

Queste due proposizioni conducono direttamente all'idea ultra-dominante che il discorso poetico sia una «totalizzazione in atto», chiusa su se stessa e «significante nei suoi rapporti interni con le unità che lo costituiscono», mentre «al limite, ogni contesto tende a diventare inoperante»; la prova è che non «si preoccupa nemmeno di giustificare la propria origine» (gruppo Mu). Il poetico trova così nel testo mallarmeano o transmentale il proprio prototipo. Va da sé che nessuno di questi tratti caratteristici permette di leggere le poesie-P', che sono invece testi «informativi», «ri/mediati» e alla ricerca di effetti di tipo P'3 [virus] o P'3 [spin]. Per natura, esse sfuggono al paradigma jakobsoniano, e dunque alla comprensione e persino alla visibilità che esso consente: in questo, esse sono proprio delle «poesie del dopo-la-poesia» (J.-M. Gleize).

---

Wimsatt, Hester, Sartre, Barthes, Cohen, Todorov, Ruwet, il gruppo Mu, ecc., la lista è interminabile. *Cfr.* PAUL RICŒUR, «Metafora e referente», in: *La metafora viva*, Jaca Book, 1981, pp.285-336.

Ciò che le caratterizza, lo ricordo, è la complessità e la molteplicità delle operazioni di selezione, disposizione e contestualizzazione da cui sono prodotte. Ci servirebbe quindi una teoria globale della disposizione in un contesto o una teoria che preveda un dispositivo per analizzare i loro procedimenti. In effetti, *la loro poeticità (il loro principio attivo) risiede nella loro «disposalità»*. Detto in altri termini, *la loro poeticità è il risultato di un'azione che consiste 1) nello scegliere alcuni elementi simbolici in funzione di determinate proprietà; 2) nel disporli in un contesto in modo da produrre delle interazioni significanti inedite*.

Per il momento, mi limito a porre una nuova definizione della poeticità: una poeticità-P'1 che dovrebbe riuscire accettabile per i tempi che corrono, e che sia quanto meno in grado di proporsi come principio esplicativo di P'3 [virus] e [spin], e magari di fondare anche una teoria generale delle poesie-P'.

*La poeticità-P'1 è una proprietà specifica dell'atto simbolizzante. È il fatto di disporre o di ridisporre in un contesto alcuni elementi scelti preliminarmente, con l'intenzione di inaugurare delle interazioni significanti.*

*La poesia-P' ha luogo quando nell'atto di linguaggio o di simbolizzazione domina P'1.*

Nota 1:

P'1 non è incompatibile con P1: è facile, in effetti, osservare come P1 sia la conseguenza d'una tipologia particolare di P'1, una tipologia che non permette di comprendere P'3 [virus] e [spin].

«Mettere l'accento sul messaggio in quanto tale» significa tornare sempre a selezionare e a *disporre in maniera particolare i suoi elementi costituenti*. Lo stesso Jakobson ha fornito un criterio di disposizione per la poeticità P1: «la funzione poetica proietta il principio di equivalenza dall'asse della selezione sull'asse della combinazione. L'equivalenza viene promossa al rango di procedura costitutiva della sequenza. In poesia, ogni sillaba è messa in rapporto con tutte le altre sillabe della stessa sequenza; ogni accento di parola è considerato uguale ad ogni altro accento di parola<sup>1</sup>». In altri termini, la poeticità P1 può essere descritta come l'effetto prodotto sul discorso da *una disposizione lineare e sequenziale che stabilisce dei rapporti di equivalenza* tra i diversi segmenti degli elementi che la costituiscono. La poesia-P è dunque soltanto una categoria o un genere di poesia-P'.

Nota 2:

La poeticità-P'1 implica da parte dello scrittore una relazione con la lingua in totale contraddizione con l'idea di scrittura tale

---

1. ROMAN JAKOBSON, *Saggi...*, p. 192.

quale la definisce Barthes. Per Barthes la scrittura presuppone che lo scrittore si muova all'interno della lingua come all'interno di una «natura» che «racchiuda ogni creazione letteraria più o meno come il cielo e il suolo» e «disegni un habitat familiare per l'uomo». Lo scrittore barthesiano «non vi attinge nulla» poiché per lui la scrittura non è il luogo di un'azione «ma soltanto d'un riflesso senza scelta» (*Le degré zéro de l'écriture*, p. 11). L'autore-P', invece, non vive in UNA lingua (o in una lingua unificata), ma vede o immagina di vedere dispiegato di fronte a sé un mondo in frantumi e costituito da molteplici linguaggi, tutti artificiali, di cui, nella sua stessa pratica, sperimenta l'incommensurabilità logica. È per questo che l'autore-P' prima di ogni altra cosa accumula scorte e sposta. Per lui, scrivere significa *comporre in maniera risoluta, e comporre significa: siringare (da un mondo simbolico) + spostare (in un altro mondo) + (eventualmente) suturare.*

Nota 3:

Per costruire P'1, fondamentalemente ho recuperato la nozione di «atto di parola» e ho spostato l'attenzione sul termine «atto», mentre prima essa rimaneva focalizzata sul termine «parola». Ho ridotto in seguito la nozione di atto a quella di fabbricazione, se non addirittura a quella di bricolage.

È per questo che, proprio come la poeticità-P1 linguistica, la poeticità-P'1 *dispositale* può apparire come indipendente dalle va-

riazioni della poesia e dai cambiamenti della sua estetica. La poeticità-P'1 non si limita certo al testo poetico: per esempio, è questo stesso principio a governare la fabbricazione dei virus informatici (in questo caso le interazioni significanti prendono il nome di «bugs» o «Glitz») o anche il lavoro degli spin doctors come della maggior parte dei professionisti della informazione orientata.

Se volessi assumere un certo tono e una certa postura essentialisti e presentare la mia poeticità-P'1 come il principio sostanziale della poesia, potrei affermare che «l'atto che consiste a deviare e a ridisporre degli oggetti al fine di fabbricare uno strumento momentaneamente efficace è un atto costitutivo dell'attività sociale umana» [secondo Lévi-Strauss, *cfr.*: *La pensée sauvage*]. Non lo farò, perché sono sicuro che P'1 rimane una formulazione ristretta e provvisoria, e, come questa, lo sarà pure un'eventuale P"1 indotta dall'analisi di una qualche altra futura poesia-P"; e soprattutto perché sono convinto del fascino *ad hoc* che è proprio di questa mia posizione teorica relativista.

#### LA CONDIZIONE CONTESTUALE CC-P

Ci resta ora da osservare quale tipo di impatto politico P'2 può specificamente associarsi alla poeticità-P'1, ovvero: in che modo le poesie-P' [virus] e [spin] contano di trasformare il mondo.

Abbiamo detto come la poesia-P accetti la funzione politica



P2 dell'«organizzazione ideologica»; in effetti: della sua riorganizzazione permanente. Essa è in grado di portare a termine questo compito poiché (P1), ponendo l'accento sulla sostanza del messaggio e non sul referente, introduce nell'uso alcune formule simboliche nuove. Ne consegue una modificazione generale del codice linguistico, vale a dire dei legami che uniscono il segno al concetto, e una nuova ripartizione dello spazio del mondo in nuove unità-vocabolo; cambia anche il valore delle connotazioni associate alle parole: la nostra percezione viene ricostruita. Notiamo, però, che questa riforma è possibile solo a patto di conservare come non problematica la percezione netta e distinta, sistematicamente evidente per tutti, della differenza tra gli usi poetico-autotelici della lingua e quelli che invece non lo sono, usi «eterotelici» di ogni sorta, veicolari, referenziali, che riferiscono o «riportano» in forme linguistiche più o meno banalizzate i fatti di un mondo esterno al discorso. In effetti, se la parola poetica di tipo P può sempre attuare una propria riorganizzazione ideologica, è proprio perché la poeticità-P1, persistendo nel suo manifestarsi, si distacca facilmente dalle forme discorsive («automaticamente») accettate da tutti come essenzialmente referenziali<sup>1</sup>. *Dunque, la rivoluzione ideologica P2 si effettua*

---

1. Le due funzioni, quella poetica e quella referenziale, sono sempre opposte polarmente da Jakobson; *cfr. Saggi*, p. 190: «Questa funzione [poetica] che mette in risalto l'evidenza dei segni, approfondisce la dicotomia fondamentale dei segni e degli oggetti».

*sempre all'interno del quadro inviolabile di questo postulato, che è senza dubbio un postulato di tipo politico: esiste ed esisterà sempre un uso linguistico caratterizzato da una forte tendenza alla referenzialità o qualificato dalla non ambiguità del suo referente; da questo uso si allontanerà, in modo immediatamente sensibile, l'uso poetico P1, e la poesia-P. Si tratta a tutti gli effetti di una condizione contestuale di ricezione che è presupposta a priori: in condizioni normali di comunicazione, essa è la sensibilità degli utenti alla dominante (cioè alla funzione linguistica che domina nel messaggio); ciò risulta evidente soprattutto quando si tratta di distinguere tra funzione poetica e funzione referenziale. La chiameremo CC-P: condizione contestuale favorevole all'azione della poesia-P. In effetti CC-P è di sicuro una condizione fondamentale perché P1 possa sperare di provocare P2.*

*CC-P = il contesto linguistico e i protagonisti dell'enunciazione sono tali che quando un destinatario enuncia un messaggio, il suo destinatario riesce in generale a distinguere senza problemi e quasi di riflesso quale sia la funzione dominante: può sempre distinguere facilmente un messaggio a dominante poetica (P1) da un messaggio a dominante referenziale o denotativa.*

Quello che ora vogliamo mostrare è che nel mondo attuale esistono dei sottomondi epistemologici e comunicativi all'interno

dei quali tale condizione CC-P risulta difficile, se non addirittura impossibile. Questi sottomondi sono i contesti in cui agiscono le poesie-P' [virus] e [spin]. Una volta che saranno stabilite alcune proprietà di questi contesti, P'2 potrà esserne logicamente dedotta. Il mio lettore intuisce che *quello che sto per sviluppare è una concezione condizionalista della poesia: a mio modo di vedere, lo sfruttamento delle condizioni contestuali di comunicazione permette l'azione della poesia, ed anche, forse, la sua definizione provvisoria*. Diversamente da Gérard Genette, io non penso che lo scritto poetico sia per forza in grado di produrre, con i magri strumenti plastici della tipografia convenzionale, le «condizioni poetiche» della propria ricezione [cfr. *Figures II*, Point/Seuil, 1969, p. 150: «neppure la poesia che più si è liberata dalle forme tradizionali ha rinunciato (anzi) *alla potenza della messa in atto di una condizione poetica tramite la disposizione del testo sul bianco della pagina*»].

Penso invece che alcune condizioni di ricezione (determinate da abitudini e da convinzioni) preesistano agli usi simbolici correnti e che esse possano essere riunite, convocate, suscitate in diversi modi da un atto intenzionale P'1 che le organizzi al fine di provocare una ricezione pubblica ottimale, vale a dire favorevole alla buona riuscita di un progetto politico P'2. È questo lavoro di organizzazione condizionale (di sfruttamento delle condizioni) che ho deciso di chiamare poesia-P'.

FINE DEL MODELLO POÏESIS / MATHESIS  
OVVERO LA CRISI DELLA DENOTAZIONE LOGICA

L'opposizione tra poesia e linguaggio referenziale/denotativo ha nutrito l'immaginario teorico delle riflessioni poetiche tradizionali, formalizzate a partire dagli anni trenta<sup>1</sup>. Essa ha definito i tratti della poeticità in opposizione a un linguaggio più apertamente referenziale o informativo: il discorso scientifico (o quanto meno ciò che veniva fatto passare come il suo modello idealizzato). Questa opposizione diretta, in effetti un po' semplicistica, è stata spesso contestata, ma solo da un punto di vista puramente retorico<sup>2</sup>. Molto più raramente è stata denunciata e rimessa in questione

---

1. I primi lavori che hanno sviluppato e concettualizzato questa opposizione furono quelli dei rumeni Pius Servien (*Principes d'esthétique*, 1935; *Science et poésie*, 1948) e Solomon Marcus (*Langage scientifique, structure rythmiques, langage lyrique*, 1965). In Francia, Jean Cohen intraprese un'analoga prassi teorica (*Struttura del linguaggio poetico*, Il mulino, 1974, e «Théorie de la figure», in: *Communications* 16, 1970). Sono rari gli studiosi di poetica posteriori che non facciano riferimento ad essi: Servien, Marcus e Cohen sono ancora evocati dal gruppo Mu (*Retorica della poesia*, Mursia, 1985) e da Jean-Michel Adam (*Pour lire le poème*, 1991), fra gli altri.

2. GÉRARD GENETTE, «Linguaggio poetico, poetica del linguaggio», in *Figure II*, Einaudi, PBE, 1985, p. 93-120. La figuralità e, più in generale, la poeticità P1 non possono essere considerate come costanti che differenzino il linguaggio poetico da quello delle scienze; infatti, come nota Michel Foucault (*L'ordine del discorso*, Einaudi, Nuovo politecnico, 1972, p. 26), anche il discorso scientifi-

la visione epistemologica e politica che ne rappresenta la fonte. Intendo, cioè, l'opposizione epistemologica (considerata come veramente naturale) tra un discorso pertinente in modo legittimo (quello delle scienze) e un discorso per essenza impertinente (la poesia). Riporto qualche netta e sintetica frase di Umberto Eco, in stretta obbedienza a questa *doxa*:

È infatti sempre arrischiato sostenere che la metafora o il simbolo poetico, la realtà sonora o la forma plastica, costituiscano strumenti di conoscenza del reale più profondi degli strumenti apprestati dalla logica. [...] L'arte, più che conoscere il mondo, produce dei complementi del mondo, delle forme autonome che s'aggiungono a quelle esistenti esibendo leggi proprie e vita personale. Tuttavia ogni forma artistica può benissimo essere vista, se non come sostituto della conoscenza scientifica, come metafora epistemologica: vale a dire che, in ogni secolo, il modo in cui le forme

---

co è un prodotto metaforico. Ma il valore funzionale, esplicativo e denotativo accordato alle metafore di quest'ultimo cambia a seconda del contesto storico: «A partire dal XIX secolo, una proposizione non era più medica, essa cadeva “fuori della medicina” e assumeva valore di fantasma individuale o d'*iconografia* popolare se metteva in gioco nozioni ad un tempo metaforiche, qualitative e sostanziali (come quelle di ostruzione, di liquidi riscaldati o di solidi disseccati); in compenso, essa poteva, doveva fare appello a nozioni altrettanto metaforiche, ma costruite su un altro modello, funzionale e fisiologico questa volta (era l'irritazione, l'infiammazione o la degenerazione dei tessuti).»

dell'arte si strutturano riflette – in senso lato, a guisa di similitudine, di metaforizzazione, appunto, risoluzione del concetto in figura – il modo in cui la scienza o comunque la cultura dell'epoca vedono la realtà.

*Opera aperta*, Bompiani, 1962, p. 42

Le pretese cognitive della poesia sono abusive: il suo valore è solo estetico. Se la poesia entra in relazione con la serie delle conoscenze attive, lo fa soltanto metaforicamente. La poesia non rappresenta nient'altro che un inoffensivo riflesso del sapere esatto delle scienze. È questa la posizione di Eco. Essa si fonda sul ragionamento seguente, assai prevedibile: la poesia è per definizione (paradigmatica-P1) autotelica (produce cioè delle «forme autonome»), e resta dunque un linguaggio che possiede «proprie leggi», leggi che, di conseguenza, non sono quelle della logica. Ora, soltanto un linguaggio che sia logicamente articolato permette di delineare una conoscenza vera ed efficace, perché è solo la coerenza logica che permette di intendersi sulla definizione di un oggetto e di descrivere un fenomeno implicante tale oggetto come successione di cause e d'effetti. Dunque, solo la logica propone delle spiegazioni e rende possibile la prova di queste spiegazioni tramite l'esperienza: la logica (sperimentale) è il mezzo grazie al quale il discorso (scientifico) può ancorarsi alla realtà fisica oggettiva; essa garantisce la possibilità di verificare che un enunciato denoti esattamente ciò a cui si riferisce: ciò che descrive esiste in una realtà

extralinguistica in maniera conforme alla descrizione. Si vede bene che *per Eco, non soltanto non esiste un sapere senza denotazione, ma neppure esiste, dal punto di vista cognitivo, una denotazione efficace senza validazione (senza esibizione di una evidenza empirica)*. Queste righe bastano a mostrarci in che modo l'autotelismo poetico, posto come autoevidente, permetta di sostenere un'epistemologia segregazionista (del tutto accademica), riservando la conoscenza esclusivamente ai linguaggi scientifici (logici e referenziali). Questi linguaggi possiedono un potere di azione diretta e concreta, legittima ed indiscutibile: essi possono prevedere il divenire di numerosi fenomeni, e, per questo, possono fondare l'ordine tecnico del mondo. In compenso, il discorso poetico è, da parte sua, socialmente operativo soltanto grazie al tramite dell'esperienza estetica e del «godimento» che essa procura: è solo grazie a questo godimento che P2 si realizza e, in fin dei conti, si giustifica.

Il modello d'azione P2 rimane strettamente legato a questa rigidissima dicotomia epistemologica che separa i dominî della *poïesis* e della *mathesis*. È quindi normale che il modello d'azione P'2 delle poesie-P' riesca immaginabile solo all'interno d'un mondo in crisi, in cui quest'ideologia sembra trovarsi sulla strada del tracollo.

Propongo di descrivere questa crisi come una *crisi della denotazione logica*. E la descriverò come tipica delle convinzioni su cui riposa per intero l'azione poetica P'. Dunque:

Una delle principali caratteristiche ideologiche delle poesie-P'

e dei mondi che esse toccano è la loro *coscienza*:

- 1) *della fine del dominio della Logica sulla denotazione esplicativa;*
- 2) *del crollo del metodo sperimentale in quanto fondamento d'un discorso referenziale modello.*

I poeti-P', che si sono letti anche i libri di Paul Feyerabend e di Thomas Kuhn, sanno bene che nessun enunciato scientifico è ridicibile ad una successione di proposizioni logiche, e che numerosi sono gli scritti di fisica teorica, anche di primaria importanza, che traboccano d'oscurità, d'ambiguità e di ipotesi non provate. Se, per coloro che le accettano, tali teorie denotano la realtà, è tanto per ragioni retoriche che per ragioni logiche<sup>1</sup>.

I poeti-P' sanno anche che, per quanto una descrizione possa articolarsi in modo da rispettare al meglio le leggi della logica, l'idea stessa che essa possa essere adeguata ad un fatto della realtà fisica oggettiva o universalmente osservabile (trans-storica e trans-culturale) è una chimera poiché:

a) non esiste una osservazione pura o innocente; ogni osservazione è già teorica di per sé, e si fonda su pregiudizi ideologici in-

---

1. «Galileo si impone grazie al suo stile e alle sue capacità di persuasione, perché scrive in italiano anziché in latino e perché si appella a persone che si oppongono per temperamento alle vecchie idee e ai modelli di insegnamento ad esse connessi.» PAUL FEYERABEND, *Contro il metodo*, Feltrinelli, 2002, p. 116.



dimostrabili e per lo più incoscienti<sup>1</sup>: noi vediamo soltanto ciò che la nostra cultura, le nostre opinioni ci permettono di vedere. Per di più, una nuova teoria ci permette di percepire dei nuovi fatti (o di vedere in maniera nuova il mondo), ma al prezzo d'un condizionamento<sup>2</sup>; solo così essa diventa per noi veramente denotativa della realtà. La nostra percezione non si modifica in modo fondamentale per deduzione logica: la logica non è l'interpretante universale della percezione, non ha presa totale sulla percezione.

[ → *La denotazione logica non può essere obiettiva, non può «afferrare il reale» od ancorarsi ad esso, né, dunque, conoscerlo in*

---

1. Cfr. PAUL FEYERABEND, *op. cit.*, pp.21-22 e soprattutto pp.40-45. «I fisici classici descrissero, come del resto facciamo noi ancora oggi, l'ambiente che ci circonda con un linguaggio che trascura la relazione fra osservatore e oggetto osservato (assumiamo cose stabili e immutabili e basiamo i nostri esperimenti su di esse), ma la teoria della relatività e la teoria dei quanti hanno mostrato che questo linguaggio, questo modo di percepire e questo modo di eseguire gli esperimenti sono fondati su assunzioni cosmologiche. Le assunzioni non sono formulate esplicitamente – è per questo motivo che non le notiamo e parliamo semplicemente di “fatti empirici” – ma sottendono tutti i fenomeni: i “fatti” apparentemente empirici sono completamente teorici.» (PAUL FEYERABEND, *Addio alla ragione*, Armando, 1990, p.286.)

2. «Sin dai primissimi giorni impariamo a reagire alle varie situazioni con appropriate risposte, linguistiche o d'altro genere. I procedimenti dell'insegnamento *plasmano* l'“apparenza” o il “fenomeno” e stabiliscono una *connessione* costante con le parole, così che infine i fenomeni sembrano parlare di per se stessi senza aiuti esterni o conoscenze estranee.» PAUL FEYERABEND, *Contro il metodo*, p.61.

*modo assoluto, spiegarne i fenomeni, non più di quanto possa fare l'autotelismo poetico.* ]

b) Un medesimo contesto linguistico può essere epistemologicamente eterogeneo, vale a dire *composto* da sistemi teorico-ideologici incommensurabili, i quali determinano forme di percezione radicalmente diverse. La descrizione del cosmo centrata sulla terra, propria della astronomia tolemaica, non è meno logica o denotativa (per i tolemaici) di quella, eliocentrica, concepita da Galileo. Entrambe, però, si fondano su presupposti *incommensurabili*<sup>1</sup> quanto all'osservazione (per esempio il presupposto che il telescopio permetta una «migliore osservazione» rispetto all'occhio nudo<sup>2</sup>).

---

1. PAUL FEYERABEND, *op. cit.*, pp.94-100.

2. Infatti l'osservazione della realtà tramite il telescopio da poco introdotto non si desume dall'osservazione ad occhio nudo: essa deve essere appresa sul campo con un maestro d'osservazione (nel caso particolare Galileo), il quale impone dogmaticamente quale sia la giusta visione. È evidente che introdurre uno strumento d'osservazione veramente nuovo significa insomma ritornare ancora una volta a munirsi d'una fonte *ad hoc* dagli argomenti autorevoli per poter elaborare una ipotesi descrittiva. Questa lezione galileiana non deve essere dimenticata dagli autori-P'. Cfr. a questo proposito PAUL FEYERABEND, *op. cit.*, capitolo 10 e THOMAS KUHN, *La rivoluzione copernicana*, Einaudi, PBE nuova serie, 2000, pp.285-287: «Le prove fornite dal cannocchiale di Galileo sono potenti, ma sono anche estranee. [...] L'universo di Tolomeo o l'universo di Tycho Brahe avevano abbastanza spazio per contenere le stelle scoperte da poco; tanto l'uno che l'altro potevano essere modificati per permettere alcune imperfezioni nel cielo, e l'esistenza di satelliti legati ai corpi celesti. [...] Così il cannocchiale non provava di per sé l'esattezza dello schema concettuale di Copernico; fu però

[ → *La denotazione scientifica è un fenomeno discontinuo, e questo è il motivo per cui la denotazione logico-scientifica di Eco (La Conoscenza tramite La Logica) semplicemente non esiste: uno stesso fenomeno può venire descritto da (almeno) due discorsi logici differenti. Nessuna teoria scientifica può essere paradigmatica in senso generale<sup>1</sup>. ]*

c) Aggiungiamo, infine, che con l'aumentare dell'astrazione delle scienze moderne e della complessità delle tecniche di sperimentazione, i differenti oggetti (o referenti) logico-scientifici tendono ad abbandonare il campo del senso e dell'esperienza comuni. I fenomeni denotati dai discorsi scientifici sono verificabili soltanto nell'ultramicrocosmo degli esperti. Per chi non fa parte di questa schiera, il crederci diventa articolo di fede.

Per queste ragioni, è possibile percepire i termini dei linguaggi simbolici tecnico-scientifici come lontani da ogni realtà. Ed è frequente che si attribuisca loro un valore poetico P1: è un segno dei tempi che può essere deplorato<sup>2</sup> ma non negato.

---

un'arma estremamente efficace per la battaglia. *Essa non forniva prove, ma era uno strumento di propaganda.»*

1. «La storia delle scienze mostra che la teoria della materia è andata avanti da Parmenide a Democrito fino ad Heisenberg e a Schrödinger seguendo due correnti, una accanto all'altra, secondo due paradigmi nel senso di Kuhn, e cioè la "teoria del continuo" e la "teoria del discontinuo" [...].» KARL POPPER, *Il futuro è aperto*, Rusconi, 1996, p. 84.

2. *Cfr.* a questo proposito: JACQUES BOUVERESSE, *Prodiges et vertiges de l'analo-*

I poeti-P' hanno assimilato il divorzio tra ragione scientifica e reale. Per loro, non si tratta più di credere ai fondamenti metafisici sui quali si fonda la dicotomia epistemologica di Eco; nessuno di loro vorrebbe prendere posto accanto agli abili costruttori di gingilli destinati agli amatori della maestria artistica.

Gli autori-P' scrivono in un universo di confusione epistemologica, in cui si dà per assodato che il valore denotativo dei discorsi scientifici non sia superiore a quello delle finzioni e dei testi poetici; in cui si pensa che i discorsi delle scienze aggiungano ai mondi che già esistono altri mondi, costruiti in modo logico ma non per questo più veri; in cui si pensa che questi discorsi partecipino ad una *ripartizione* del mondo in mondi possibili ed equivalenti sul piano cognitivo. Questo schiacciamento dell'ordine logico ed epistemologico del discorso trasforma l'universo pragmatico in un bersaglio della poesia-P'. In tale contesto, infatti, la differenza più grande tra retorica poetica e retorica scientifica viene correntemente intesa come convenzionale o istituzionale, come il risultato d'una scelta politica. Tuttavia, essere coscienti di questo fatto non elimina la sensazione di verità e d'esattezza legata all'uso delle costruzioni logiche: noi, che siamo i protagonisti del contesto-bersaglio, siamo ancora sensibili ad esse, anche se non crediamo più né all'esclusività né alla realtà del loro potere esplicativo. Ecco perché veniamo presi di mira dalle poesie-virus: queste ultime sanno di poter com-

---

*gie*, Seuil, 1999.

piere su di noi la loro azione subliminale tirando i fili delle nostre inveterate abitudini ricettive. Certo, sappiamo bene di dovere questa ricettività riflessa al condizionamento sociale e all'addestramento scolastico, e tuttavia constatiamo ogni giorno d'essere ancora toccati (se non addirittura persuasi) dai tic dei discorsi razionali e tecnici. La forma, le intonazioni, le commoventi invenzioni di impaginazione, la tipologia delle foto con cui sono agghindate, l'apparenza kitsch o tecnoide delle copertine delle pubblicazioni: tutto questo fornisce uno straordinario stimolo alla lettura riflessa. Siamo *sensibili all'aspetto logico* proprio come lo siamo (talvolta malgrado noi stessi) alle forme armoniche e alle leggi della tonalità musicale: distinguiamo in modo automatico degli accordi dissonanti perché siamo stati educati alle leggi dell'armonia dalla nostra condizione culturale (per esempio, dall'ambiente sonoro del pop commerciale così rispettoso delle regole classiche). Non crediamo, o non crediamo più, all'universalità dell'armonia, e siamo convinti che *chi vive in Amazzonia non si possa capire Mozart*; constatiamo, però, quanto essa continui a provocare in noi un vivido senso d'esattezza.

Riassumo: le poesie-P' si manifestano in un contesto in cui il discorso denotativo delle scienze ufficiali viene fin dall'inizio percepito per le sue caratteristiche strutturali, vale a dire per la sua propria poeticità P1; la sua referenzialità resta fantomatica.

Non solo tale contesto si rivela fortemente sfavorevole alla condizione CC-P, ma sembra particolarmente propizio all'azione delle

poesie-P'. Esso facilita le strategie P'1:

– la deviazione di indici semiotici e la loro messa in scena (disposizione) in quanto stimoli alla lettura, cosa che rappresenta un tipico gesto delle poesie-virus;

– lo sviluppo di discorsi teorici *ad hoc*, in apparenza fondati sulla logica, cosa che rappresenta una tipica tattica spin.

Esempi. Emmanuel Hocquard devia il procedimento wittgensteiniano di numerazione analitica delle proposizioni «logico-filosofiche», e lo applica a delle frasi narrative (*Le commanditaire*); in questo modo, crea una logica per l'occhio o piuttosto ricostruisce una logica stimolando un riflesso di lettura logica per mezzo di un effetto *a priori* puramente plastico. Francis Ponge nota il carattere assai poco innovatore dell'immaginario cosmologico (*Testo sull'elettricità*): sfrutterà la rappresentazione scientifica per fabbricare parte della propria «cosmogonia» non logica. Jacques Donguy recupera le tracce registrate di algoritmi informatici (*Tagsurfusion*), e le fa risuonare in loop come incantesimi elettroacustici. Damien Hirst (artista-P' per eccellenza) feticizza i metodi sperimentali delle biologie derealizzate, e devia la loro estetica per confezionare i propri oggetti estetici, la cui esposizione elude grottescamente l'attuale totemizzazione dei segni di scientificità.

Torneremo sul disegno politico che si trova all'origine di queste tattiche d'interazione in un contesto epistemologico confuso. Per il momento, aggiungiamo qualcosa riguardo alla condizione CC-P.

FINE DEL MODELLO POESIA / LINGUA DEI GIORNALI  
OVVERO LA CRISI DELLA FORMA DEL REPORTAGE

Abbandoniamo l'idea della logica come fondamento assoluto d'una conoscenza vera. Dimentichiamo Eco e la denotazione esplicativa «oggettivamente» dimostrabile. Parliamo ora d'una referenza convenzionale e valida localmente. Si sa che esistono abitudini linguistiche che permettono di riferirsi a ciò che, nelle varie circostanze, consideriamo come la nostra realtà (e senza che questa lingua abitudinaria arrivi ad adeguarsi alla struttura fenomenica della realtà cui ci si riferisce). Tale funzione referenziale diventa per noi operativa perché in essa ci siamo formati grazie all'esperienza comune e all'apprendimento sul campo della lingua. Su questo sono tutti d'accordo. Si tratta della funzione referenziale che dà particolare mostra di sé nella lingua del «reportage» e dell'informazione giornalistica. Questa lingua possiede un certo valore cognitivo. Di lei si può dire che permetta la realizzazione di una *denotazione/constatazione* (meno ambiziosa di quella esplicativa) tipica di quei media; il suo ruolo consiste nel riportare le osservazioni dei giornalisti su soggetti di interesse generale (Brad Pitt e Gwineth, fanno sul serio? Ho il peso ideale per sedurre? Saddam è veramente cattivo?), soggetti che non possono essere degli oggetti microcosmici da esperti. Questa denotazione/constatazione è anche quella che si usa nelle conversazioni di tutti i giorni, per parlare della

pioggia e del bel tempo, per farsi passare da eroe, ecc.

Non si può forse dire, seguendo Mallarmé, Jakobson e i poeti-P, che con la denotazione / constatazione la condizione CC-P sia sempre verificata, vale a dire che la poesia-P possa produrre ovunque i suoi effetti distinguendosi in modo evidente dagli impieghi di constatazione a cui una lingua è sottoposta sul modello del reportage? Notiamo che, in questo caso, lo specifico dominio operativo delle poesie-P si ridurrebbe in modo singolare.

A questo rispondo ancora di no: è falso pensare che la denotazione / constatazione non venga toccata globalmente. In alcuni contesti di comunicazione e di opinione, anch'essa subisce una derealizzazione che quasi annulla la condizione CC-P. *Le poesie P'1 puntano quindi verso quei contesti in cui regna una CRISI DELLA FORMA DEL REPORTAGE*; aggiungo che questi ultimi non mi sembrano affatto dei microcontesti.

Quali sono, allora? Sono i prodotti d'una trasformazione contemporanea, che tocca simultaneamente le modalità comunicative e d'opinione, e che rimane legata a due avvenimenti storici ormai correntemente citati:

- l'esplosione delle telecomunicazioni, ed in particolare del dialogo a distanza in tempo reale;
- l'assimilazione dell'informazione mediatica alla propaganda politica o pubblicitaria.

Lo sviluppo delle comunicazioni in «telepresenza» ha reso pos-



sibile l'emergere d'un eterogeneo contesto di transizione, in cui realtà attuale e realtà virtuale si affiancano per dar luogo ad una «realtà in stereofonia<sup>1</sup>». Quest'ultima favorisce il parziale mantenimento delle strutture enunciative a carattere referenziale o di constatazione, ma toglie loro, al tempo stesso, ogni pertinenza.

Mi permetto di attirare l'attenzione sulla seguente banale situazione comunicativa: quando *chatto* su un forum web di discussione, non sono più un interlocutore dotato d'un corpo temporale piantato in uno spazio geograficamente situabile: sono un improbabile «io» all'interno d'un universo intangibile, semioticamente ridotto al codice della lingua del *chat*. Come a dire che, per colui che conversa con me, rimango innanzitutto un potenziale produttore di finzioni (e soprattutto di autofinzioni). Il mio messaggio *insiste nel riferire*: grazie all'eterogeneità della realtà in stereofonia, i codici convenzionali con cui ci si riferisce all'universo attuale (sono seduto davanti al mio schermo) vengono parzialmente conservati, e rimangono più o meno funzionali all'interno del mondo virtuale (sono bello come Brad Pitt, ma più simpatico, fortunato ma educato; capelli: biondi; occhi: grigio verde; altezza: 1,85; peso: 75, e vivo

---

1. «Per facilitare la percezione di un rilievo audiovisivo oggi occorre ad ogni costo realizzare la rottura della realtà prima elaborando una *stereo-realtà* composta, da una parte, dalla *realtà attuale* delle apparenze immediate e, dall'altra, dalla *realtà virtuale* delle trans-apparenze mediatiche.» PAUL VIRILIO, *La bomba informatica*, Cortina, 2000, p. 14.

un sacco di avventure reali). Ma quello che dico non implica niente, dal momento che l'universo virtuale si trova in una situazione di totale inverificabilità, e che *i referenti del mio messaggio rimangono in sospeso*. Di colpo, ciò di cui parliamo perde d'interesse, diventa a tratti quasi indifferente, e l'attenzione si sposta rapidamente sullo stile di coloro che mi stanno scrivendo, sulle scorciatoie che usano, tanto che potrei addirittura essere portato a considerarli come significativi di quello che lui o lei sono veramente.

Dunque, nel corso di questo scambio, *per puro effetto del contesto*, del suo uso logico, la funzione referenziale (denotativa, di constatazione) della nostra convenzionale conversazione viene sporadicamente *sospesa* (a meno di non essere resa ambigua o bloccata, come capita quando la funzione poetica jakobsoniana domina nella struttura del discorso), e il nostro interesse oscilla tra quanto diciamo e il modo in cui lo diciamo, mentre la sostanza delle nostre affermazioni (la loro poeticità-P1) ci appare, a momenti, essenzialmente denotativa riguardo ai nostri rispettivi esseri nascosti dietro gli schermi<sup>1</sup>. Mi sembra chiaro che, in un simile contesto,

---

1. Quando un discorso viene accolto come fittizio, esso attira automaticamente l'attenzione sulla propria forma: questa relazione tra finzione e dizione [che Todorov per primo aveva notato, pur rinunciando a spiegarne la logica intrinseca (cfr. «La notion de littérature», in: *La notion de littérature*, Seuil, 1987)] viene analizzata da NELSON GOODMAN, in: *Linguaggi dell'arte*, Il saggiatore, 1976, da un punto di vista pragmatico: «Etichetta e campione sono più strettamente apparentati quando l'etichetta non denota nulla; e questo perché le descrizioni

la condizione CC-P viene messa seriamente in discussione. Mi si risponderà che questo tipo di scambio è a dominante fatica, cosa che a mio avviso è falsa, e che, comunque, non cambia la questione, e cioè: l'estensione e la moltiplicazione odierne dei campi in cui la condizione CC-P si trova in pericolo. In effetti, quello che dico sul *gatto* vale anche per qualsiasi informazione o rappresentazione digitale proveniente dal mondo cyber. Ecco dunque un contesto di comunicazione che nulla ha di eccezionale e che si trova di fatto ad essere particolarmente investito dalle poesie-P' (Olivier Quintyn, Jean-René Étienne), sia che esse vi si immischino, sia che lo ricreino in parte o lo suscitino esibendo alcuni dei più caratteristici segni linguistici. Questi segni esistono, dato che le abitudini comunicative modificano in profondità gli strumenti della comunicazione. E una lingua in cui la referenza rimane sospesa finisce essa stessa per produrre dei termini intrinsecamente pseudo-referenziali (o con un vago referente). È così che essa si rende autonoma e arriva a distinguersi dall'uso comune. Nessuno ignora che esistono dei lessici

---

fittizie e le rappresentazioni fittizie si riducono a un tipo particolare d'esemplificazione. *Centauro*, o un quadro d'un centauro, esemplifica il fatto di essere una descrizione di centauro, o una figura di centauro o, più generalmente, il fatto di essere un'etichetta di centauro.» (p. 62.) In altre parole, quando si è sicuri che la descrizione non possieda alcuna pertinenza denotativa (che essa non sia uno strumento, un veicolo di informazioni reali), automaticamente l'attenzione di chi la percepisce viene attirata sul modo con cui essa rappresenta o sul genere di rappresentazione che essa mette in atto.

del mondo cyber e che questi lessici costituiscono la materia stessa delle lingue assai vive parlate dagli *startupers* e dai *webaddicts*. Di queste lingue non si può certo dire che siano poetiche (nel senso P1), e in effetti esse restano innanzitutto referenziali, ma senza che arrivino a riferirsi a nulla di verificabile in un'altra vita (per esempio, in quella che alcuni ancora chiamano la vera vita o la vita reale) e forse in nessuna forma di vita, compresa quella virtuale. Noto, tuttavia, che si tratta ancora di lingue il cui uso sollecita un antico riflesso di ricezione semiotica (la referenza di constatazione), che viene deluso, però, in maniera più o meno evidente. È in simili lingue che scrivono poeti-P' come Éric Arlix e Daniel Foucard<sup>1</sup>.

Recentemente hanno domandato ad un vecchio davanti ad una edicola – in mano aveva dei quotidiani e delle riviste, legate da una corda in un pacchetto che mescolava insieme stampa «seria» e stampa *people*: «Lei mi chiede perché continui a comprare questi giornali... Non è che creda a tutto quello che raccontano, però leggerli mi permette di dimenticare le preoccupazioni, tutte le seccature della vita...

– Le inquietudini causate dalla lettura dei giornali, vuol dire!

– Oh, certo che no, le seccature reali: la malattia, le tasse...»

Ecco, dunque – un caso forse estremo ma di certo non unico –

---

1. Di Éric Arlix, si può leggere *Mise à jour* (Al Dante, 2002); Daniel Foucard ha pubblicato *Peuplements* (Al Dante, 2000), *Container* (sens et tonka, 2001), *Novo* (Al Dante, 2002).

l'informazione mediatica parzialmente deviata dalla sua principale funzione di mediazione credibile dei fatti sino a diventare un puro oggetto di divertimento finzionale.

Mi si potrà ribattere che l'effetto opposto è più frequente: che il realismo globale e telepresente dei media «realizza» la nostra vita locale immediata (la vita «reale» del vecchio): basta introdurre argomenti sull'insicurezza perché la maggioranza delle persone si senta all'improvviso rassicurata dalla concreta e repressiva presenza poliziesca. Ciononostante, rimane il fatto che, a partire dagli anni novanta, la comunicazione mediatica, pur non avendo mai smesso di autodenunciarsi in quanto propaganda, è riuscita ad abituare alcuni di noi ad una lettura sospettosa<sup>1</sup>. Il rapporto attuale è tale che non sembra esistere alcun avvenimento d'una qualche

---

1. «Due avvenimenti di politica estera hanno risvegliato nei telespettatori un sospetto riguardo al “sensazionalismo” giornalistico, e quindi riguardo al fatto di essere manipolati: la rivoluzione rumena, nel dicembre del 1989, con la falsa strage di Timisoara, e poi, nel gennaio 1991, la guerra contro l'Iraq e il modo con cui i militari occidentali riuscirono a censurarla. [...] Questi due *affaires*, come quello della “bidonata” dei reportages, intaccano la professione al suo stesso fondamento, dove essa viene legittimata ad investigare come meglio crede, verso la rivelazione della verità.» (Arnaud Mercier, *Le journal télévisé*, Presses de Sciences Po, 1996, pp. 13-14.) Quello che Arnaud Mercier non dice è che è la televisione stessa ad aver prodotto questo sentimento del dubbio: è lei ad aver diffuso le immagini di smentita di quello che oggi ormai consideriamo come la bufala di Timisoara. Menzogna e verità si dicono e si ricevono sullo stesso canale, secondo la stessa retorica assertiva che presenta lo stesso tipo di garanzie.

importanza, mediaticamente creato (o trattato), che non possa diventare oggetto della propria de-realizzazione, o, se si preferisce, della propria de-finzionalizzazione; il tutto ad opera degli stessi media e dei loro organi editoriali, che sempre la presentano come una smentita: Osama non esiste, le torri sono state distrutte dalla CIA, i morti di Timisoara non erano dei veri prigionieri torturati, venivano dall'obitorio, *La guerra del Golfo non ha avuto luogo*, ecc. Mi sembra che in questo modo si sia costituito un nuovo contesto comunicativo instabile, in cui la denotazione si trova sospesa, e il processo referenziale passa instancabilmente dalla finzione alla non-finzione. E come il mondo cyber ha generato il proprio lessico cyber, la tacita accettazione di questa sospensione referenziale mediatica favorisce la nascita d'una lingua informativa intrinsecamente pseudo-denotativa, di per se stessa staccata da ogni esperienza comune, da ogni vita locale extramediatica. È all'interno di questa lingua che si inscrivono espressioni-[spin] come «operazione chirurgica», «scudo umano», «danni collaterali». Bisogna rendere grazie a Jacques-Henri Michot per aver trattato le forme di questo modo di parlare, per avere accerchiato la sua opacità, ed esibito, tramite operazioni nette (la sistematizzazione degli effetti di interazione P'1), la non-commutabilità dei suoi vocaboli, e pertanto il loro inamovibile carattere di metastasi della catena sintattica<sup>1</sup>. La poesia-P' è nata precisamente all'interno di questo contesto di

---

1. JACQUES-HENRI MICHOT, *Un ABC de la barbarie*, Al Dante, 1998.

comunicazione derealizzata: nella prosa incancrenita della forma del reportage.

L'esistenza di poesie-P' non è legata, come lo è la poesia mallarmeana, alla coscienza di una «mancanza» ontologica delle lingue (il carattere arbitrario che il verso ha il compito di ricompensare), quanto piuttosto alla percezione di cedimenti comunicativi circostanziati, che riguardano spazi di utilizzazione tipici. Questi cedimenti sono abbastanza simili ai sintomi che Goldstein e Jakobson ritrovano in certi soggetti afasici: «le parole possono essere afferrate come se fossero conosciute ma non comprese», «la parola perde la propria funzione significativa normale ed assolve la funzione puramente distintiva che normalmente appartiene al fonema». (*Essais 1*, pp. 60-61). Questo vuol dire che, nei mondi presi di mira dalla poesia-P', soltanto la *sensazione linguistica* determina la produzione e la ricezione delle parole; non si tratta più di applicare il discorso ad una realtà extralinguistica: *la realtà coincide ormai con il sentimento d'una lingua divenuta essa stessa puramente sensibile*. Dal momento che ignorano il fenomeno extralinguistico, questi mondi sfuggono alla modalità epistemologica della prova tramite esperienza (verificazione o falsificazione). Le secolari opposizioni tra reale e virtuale, tra verità e finzione, tra verificabile e inverificabile, tra oggettivo e soggettivo, sulle quali ancora poggia la nostra ideologia della conoscenza, non hanno più corso. È qui che capiamo quale può essere l'effetto politico delle poesie-P': esse ridefinisco-

no localmente le condizioni e le forme d'un sapere inventando dei criteri interni per la cognizione, fondati non sull'esperienza esterna d'una realtà trascendente, ma su esperienze interne – quelle sensibili e linguistiche provocate da interferenze simboliche di tipo P'1. Le operazioni di disposaltà, per quanto spesso molto complesse, sono simili alle manipolazioni linguistiche del tipo della commutazione o della soppressione, o anche dell'inserzione d'un termine supplementare in una struttura frastica. Queste operazioni possiedono un valore euristico: rivelano funzioni sintattiche, manifestano particolarità strutturali della lingua. Sono test che non richiamano affatto una realtà esterna immutabile: restano interni poiché il loro criterio discriminante non è altro che *un sentimento comune al gruppo di utenti d'una lingua* – il sentimento della lingua, cioè la competenza intuitiva riguardo a ciò che può essere correttamente affermato e riguardo a ciò che invece non si può dire, la sensazione della realtà del parlare.

Le poesie-P' non ristabiliscono in nessun modo un senso scomparso, non reiniettano in un mondo in crisi il sentimento perduto del reale, ma forniscono invece la possibilità di provare (di sentire e di mettere alla prova) o di eludere i legami sintattici automatizzati, le selezioni lessicali obbligate, attraverso cui le realtà contestuali si costituiscono. Per far questo, le poesie-P' sfruttano la *ripartizione* del mondo in sottomondi teorici incommensurabili; l'eterogeneità strutturale dei contesti di comunicazione fornisce loro materia



per test inter-relazionali: complessi di sostituzioni, commutazioni transcontenstuali stupefacenti, in grado di trasformare i sistemi di realtà o di far percepire la loro sistematicità.

Ecco perché dico che *le poesie-P'* offrono la possibilità d'un sapere riflessivo metalogico e metasimbolico. Sta qui la loro funzione P'2. Resta sottinteso che il valore di questo sapere è locale, poiché risulta da operazioni cognitive di tipo P'1, il cui potere impressivo è condizionato dal contesto d'applicazione. Le poesie-P' non pronunciano, a partire da un punto d'assolutezza, una verità di cui esse possiedono la conoscenza preliminare, ma possono invece disporre o ridisporre degli elementi simbolici nel sistema sensibile d'un contesto, in modo da riportare una visibilità critica verso i supporti e i codici delle diverse realtà del mondo. Il sapere proprio delle poesie-P' non è un contenuto discorsivo, quanto piuttosto un effetto localizzato delle pratiche-P': un effetto di visibilità. *Questa visibilità critica espone le realtà all'eventualità d'una loro ridefinizione o d'una loro rivoluzione.*

*Le poesie-P' sono impegnate epistemologicamente: è il loro modo di essere politiche. NELLE CIRCOSTANZE ATTUALI, LA LORO AZIONE CONSISTE NEL DIVIDERE LA VERITÀ.*



# Appendice



## GENERI DI VIRUS

*Analizzare il funzionamento d'un virus, o d'una poesia-virus, presuppone che si consideri tutta una molteplicità potenziale di relazioni causali tra unità simbolica (programma virale) e unità d'effetti. Un virus può essere un'unità frammentaria del tutto inoffensiva che diventa efficace solo quando un'unità complementare viene ad associarsi ad essa. La dispersione d'unità in letargo, in attesa d'una parte complementare che le attivi, è una delle strategie più comuni nella guerriglia virale.*

### I VIRUS DI SISTEMA

Questi virus non si attaccano ai files ma collocano una copia del loro codice nel settore di avvio. In questo modo, verranno attivati ad ogni sessione di inizializzazione del vostro PC. La localizzazione in una di queste zone del disco impedisce l'individuazione da parte dell'antivirus. In effetti, ha già preso il controllo del vostro computer.

#### I VIRUS DI APPLICAZIONE

Di due tipi: azione diretta e indiretta.

I virus ad azione diretta infettano uno o più programmi al momento della loro esecuzione e spariscono fino al momento in cui verranno riattivati dal lancio di un altro programma già infetto.

I virus ad azione indiretta si installano in modo permanente nella memoria, a partire dalla quale infettano i programmi lanciati di seguito.

#### I VIRUS DI PARTIZIONE

La partizione di un disco rigido contiene il primo «programma» caricato al momento del boot del sistema. Questo piccolo programma della misura di circa mezzo settore è indispensabile al riconoscimento del vostro disco rigido. Un virus che infetta la tabella delle partizioni si attiva prima del caricamento del sistema operativo (Dos, Windows); per questa ragione, diventa estremamente pericoloso. Rappresenta il primo programma caricato sull'elaboratore e si riproduce rapidamente inserendo il proprio codice sul settore d'avvio (Boot) di tutti i dischetti non protetti e inseriti nel lettore.

#### I VIRUS RESIDENTI

I virus residenti sono dei virus che prendono possesso di alcune parti del vostro elaboratore al fine di controllare, in modo dina-

mico, le scritture sul disco e alcuni dei “vettori” che ne permettono la riproduzione. (Per esempio: si installano in modo permanente come un programma di gestione della tastiera o un’utilità di rete.)

#### I VIRUS FURTIVI

Eseguibili o d’avvio, rimandano un’immagine del sistema che somiglia a com’era prima dell’infezione. Sono molto difficili da individuare.

#### I VIRUS POLIMORFI

I virus polimorfi cambiano aspetto ogni volta che si riproducono, la loro *signature* quindi non è la stessa in ognuno dei files infetti.

#### I VIRUS COMPANIONS

Questi piccoli virus sono i più comodi da individuare. In effetti, utilizzano le priorità di esecuzione che il sistema operativo assegna ai files «.com». In questo modo, creando un file «.com» che ha lo stesso nome dell’eleguibile «.exe», il virus si attiva per primo e poi dà accesso al file eseguibile originale.

#### I VIRUS D'AVVIO

Il virus occupa quella zona inserendo il proprio codice. Ogni avvio da un dischetto infettato a questo livello infila il virus automaticamente sul disco rigido anche se non è «di sistema».

#### I VIRUS ESEGUIBILI

I virus eseguibili infettano i files e non una zona del disco. Sono i più diffusi ma hanno problemi ad attivarsi sui nuovi sistemi a 32 bits. Questi virus infettano i files la cui estensione è «.com» e «.exe» ma anche «.bin», «.sys»,...

#### I VIRUS MULTI-PARTIZIONI

Infettano allo stesso tempo il settore d'avvio o la tabella di partizione del disco rigido e i files eseguibili. Sono estremamente pericolosi e molto difficili da sradicare.



## PRIMA SUPPOSIZIONE

*Il valore d'un testo critico si misura dalla quantità di testi che riesce a renderlo leggibile e, in generale, dalla quantità di testi che riesce a renderlo funzionale e in grado di informare il momento presente. Non conosciamo altri criteri seri.*

*[Rendere meno illeggibile il presente]*

## PRIMA PROTESTA

*[Bordeaux aprile 2001.]*

Da parte d'una professoressa della facoltà di Bordeaux. Donna sui quaranta, quarantacinque anni, parla seduta in fondo alla sala, a fianco di un'altra professoressa la quale, senza dire nulla, fa capire di essere d'accordo anche lei. Il tono è abbastanza sicuro. Lascia il posto prima della fine del dibattito, placidamente.

*– Per prima cosa, le Sue poesie scorniciano la poesia, tendono a*

*cancellare tutti i segni e i protocolli che separano la poesia dal resto del linguaggio. Da una parte, si riassume in questo la Sua azione distruttiva nei confronti della poesia. Dall'altra, Lei fa spesso in modo che le Sue poesie sembrino tutto tranne che poesia o letteratura: di colpo, è indotto ad imitare proprio ciò da cui si vuole distinguere in maniera assai netta: la forma del «reportage». In fondo, qual è la differenza tra quello che fa Lei e la vera e propria stampa people? Sfortunatamente, quando La ascolto, ho come l'impressione che si tratti della stessa lingua. Anche il «trattamento» che Lei pretende di effettuare, mi sembra si possa ricondurre al genere d'innovazione formale che oggi come oggi si compie nel genere del «reportage»; anche quest'ultimo, infatti, si rinnova per arrivare a produrre un'informazione seducente o in qualche modo all'avanguardia delle tecniche informative, ancora più vera. Per farla breve, Lei non compie quell'operazione ancora accettabile, ancora letteraria, che consiste nell'integrare il non-letterario al letterario; la Sua letteratura fa di tutto per essere integrata dal non-letterario, per essere assimilata o in ogni caso assimilabile al flusso permanente della comunicazione di massa. Da parte mia, non sono così sicura che una volta ingerito, Lei non venga poi digerito.*

1– Qualunque cosa si faccia, fatalmente si viene assorbiti da un contesto. Un contesto separatore, come l'istituzione della poesia, come il sistema delle gallerie d'arte (che diventa un sistema sepa-

ratore non appena si tratta di presentare la poesia), come, in generale, il contesto artistico, sistema assorbente e digerente quanto qualsiasi altro: esso possiede semplicemente la particolarità di far percepire come poetiche alcune produzioni la cui efficacia concreta, persino «estetica», rimane nulla.

2– Le poesie-virus corrono il rischio di essere digerite, in altre parole inattive, all'interno dei vari contesti che le assorbono, poiché il loro funzionamento pragmatico, camuffato, è non-estetico. Quindi, una poesia-virus che sia inattiva rischia di non essere mai percepita veramente, proprio come succede ad un virus inefficace che non riesce a modificare nulla del sistema che sta infettando. Un virus inefficace esiste solo per colui che lo crea, proprio come avviene per una poesia-virus.

3– Una poesia-virus, per esercitare il proprio effetto pragmatico, non richiede nessuno speciale sforzo di lettura, nessun speciale processo di decifrazione fonosemantica. Essa non richiede di porre in atto delle competenze che la scuola ci presenta come essenziali per la particolare comprensione del testo poetico, per la percezione dei suoi effetti estetici; questi, nella maggior parte delle volte, vengono descritti come fornitori di «godimento». Per agire, la poesia-virus non ha bisogno di produrre un godimento estetico concepito come fine poetico ultimo. La poesia-virus ha un effetto diretto o subliminale, ed è per questo che essa è compatibile con una lettura automatica o riflessa, vale a dire una lettura passiva,

una lettura idiota, non molto competente: per principio funzionale, una poesia-virus è leggibile a seconda dei codici in corso.

## SECONDA PROTESTA

Da una conversazione telefonica tra Avignone e Nizza, che ho avuto con P. Noël, un amico pianista, nel maggio del 2002.

*– Questo tipo di lavoro ha necessariamente bisogno di una strategia forte quanto all'articolazione dell'enunciato poetico e all'immagine sociale del poeta. Ha bisogno di mettere in piedi un buzz o una commedia sociale che possano essere considerati sconvenienti in rapporto ad un atto letterario. Detto questo, capisco che tutti i poeti politici o satirici si sono fatti avanti in questo gioco (per esempio, Hugo). Oggi, tuttavia, questo genere di commedie salta tanto più agli occhi in quanto da non molto tempo un certo tipo di letteratura ha cominciato a fare grande assegnamento sull'idea del ripiegamento dell'autore, della scomparsa illocutoria del poeta, della sola verità del testo, dell'orrore della commedia, ecc. Ora, mi rendo anche conto che la maggior parte delle case editrici di punta hanno intuitivamente preso al volo questa particolarità socio-strategica del fatto poetico presente. Per esempio, noto che vengono pubblicati molti anti-Maurice Blanchot, molti giovani-sexy-trendy-telegenici. In essi, la cultura di*

*un'immagine socio-mediatica fa parte integrante del gesto di composizione poetica. Ne vedo addirittura alcuni che, palesemente, cercano di trasformarsi negli equivalenti delle star del rock o della techno (probabilmente con lo scopo, tra gli altri, di fare in modo che i loro propri enunciati acquistino un potere fatico, sociolettale, come dici tu, più forte). In ogni caso, non ne conosco quasi nessuno che non giochi questa carta. E tutto questo viene enormemente facilitato dal grosso lavoro di recupero dei linguaggi show-bizz che è loro proprio, e anche dalle infiltrazioni dei siti dello show.*

Per quanto riguarda le poesie-spin, non si tratta evidentemente di resistere allo spettacolo e all'informazione spettacolare attraverso il derisorio ostacolo costituito dall'esibizione d'un oggetto estetico, si tratta soltanto di orientare il *buzz* dello spettacolo mediante i mezzi ottimizzati dello spettacolo stesso.

### TERZA PROTESTA

[*Pau, aprile 2001.*]

Da parte d'una studentessa di Pau, Philomène, all'incirca vent'anni, che espone quanto segue dal fondo dell'anfiteatro, con un tono un po' imbarazzato, subito dopo che ho mandato *Ottis song* e tenuto il mio discorsino su Ottis Toole.

– *Cerchi di rendersi conto: se tutti si mettessero a fare dell'informazione come Lei, nessuno saprebbe più quello che succede veramente nel mondo, perché Lei ha un bel dire, ma le forme di discorso delle Sue poesie non corrispondono per niente a quelle che ci permettono di capire quello che succede e di usare in tempi rapidi l'informazione, per esempio per sapere che cosa pensare, per prendere questa o quest'altra decisione concreta per la vita.*

1– Le nostre poesie devono dar prova d'una oggettivazione sufficiente per poter stimolare un'adesione minima (degli outsiders o di coloro che sono delusi dall'informazione).

2– Le nostre poesie non nutrono la maliziosa speranza di sostituirsi all'informazione, quanto piuttosto quella di dividerla il più possibile, vale a dire di proporre (di far sapere e di sfruttare il fatto che esiste) dei principi informativi che siano contemporaneamente altri e difendibili.

3– *Difendibili* implica l'essere in grado di toccare una velocità di produzione e raggiungere un potere di sintesi dei dati, in modi comparabili a quelli dell'informazione corrente: le nostre poesie inventano delle modalità di produzione informativa ultrarapida, in diretta o in leggera differita. Esse rimangono quindi completamente estranee a certi valori ideologici che ancora dominano lo spirito letterario, in particolare quelli dell'artigianato ascetico dello stile,

dell'infinita limatura delle frasi e dei versi.

QUARTA PROTESTA

[*Aix-en-Provence, febbraio 1998.*]

Da parte d'un ex-bibliotecario marsigliese, sui venticinque/trent'anni. Ha l'aria per metà perplessa e per metà desolata, ed è anche abbastanza innervosito. Non è il solo: è da un'ora che sto parlando con un tono pretenzioso, a tratti sostenendo qualsiasi cosa mi passi per la testa.

*– Ma Lei non si rende conto che a furia di parlarci di Kelkal e di Roman, o anche di Zara Whites e di Tracy Lords, di guerre stellari e di Reagan, le Sue poesie diventano subito incomprensibili? Ecco, in ogni caso lo vede anche Lei, Lei sta diventando un ostaggio dei Suoi referenti: è obbligato a dirci chi era Kelkal, quali forme prende il discorso storico ufficiale che racconta quei fatti e quelle gesta, ecc. E non sto a parlare dei lettori futuri che fatalmente ignoreranno tutto questo: quello che Lei fa è quindi condannato a scomparire, in tempi assai rapidi (non appena i vostri referenti saranno dimenticati). Tutto questo non ha alcuna possibilità di sfociare nella costruzione di opere degne di essere ricordate.*

Le nostre poesie non offrono alcuna possibilità di essere cambiate dall'eternità. Si sono alleggerite di tutto quello che avrebbe potuto trasformarle in un anticipo sul futuro: hanno intrallazzato per agire in fretta. In caso, possono essere buttate dopo l'uso. La monumentalità non le riguarda affatto.

SECONDA SUPPOSIZIONE:

L'AUTORE-P' È COME UN CANE PAVLOVIANO

che in più si ritrovasse ad essere scienziato: sa bene che quando i campanelli (le logiche) si faranno sentire, il contenuto della ciotola (il discorso) sarà vuoto. Nonostante ciò, ancora sbava – sicuramente con meno saliva di quanta ce ne fosse ai tempi in cui la ciotola era ogni volta riempita dall'addestratore, ma comunque sempre da saliva.

L'autore-P' usa le interazioni della poetica-P'1 per agitare diversi campanelli logici, per fare scattare diversi riflessi di ricezione (tra cui il riflesso logico-referenziale). Per questo, dovendo rimanere con la bava alla bocca, può comunque diventare il proprio soggetto di sperimentazione, il proprio bersaglio e test, destinato a valutare l'efficacia degli effetti di interazione (i campanelli): istituirà in questo modo i propri criteri interni di recettibilità nei confronti delle forme linguistiche (i campanelli) che va elaborando.



QUINTA PROTESTA

Da parte di una vicina interinale, di nome Sophie, all'incirca ventotto anni, ex ballerina. Interviene perché mi ha sentito pronunciare a voce semialta una parte di queste righe [Cfr. p.55, il capitolo: «Fine del modello Poesia/Lingua dei giornali»]. Quando scrivo mi capita spesso di mormorare quello che sto battendo alla tastiera, non tanto per verificarne l'armonia, quanto più semplicemente per dare un impulso al gesto di battitura, nient'altro che una specie di incoraggiamento vocale che accompagna l'avanzare dello scritto. Mi sente: protesta.

– *Questa distinzione tra denotazione esplicativa e denotazione di constatazione è un po' fumosa, dato che non c'è una grande differenza tra conoscenza di constatazione e conoscenza esplicativa logica. D'altronde la conclusione di un sillogismo è la somma di due constatazioni pure (tutti gli uomini sono mortali/Socrate è un uomo).*

Vero: tale distinzione mi ha però permesso di puntare direttamente su ciò che resta d'oggettivismo in Eco e in quanti difendono posizioni analoghe. D'altra parte, osservo che se questa coppia di premesse può essere intesa come una spiegazione (della morte di Socrate), è perché è costituita da elementi scelti uno in funzione dell'altro (una constatazione riguardo all'individuo, e una consta-

tazione riguardo alla classe che lo contiene) e disposti in modo contiguo, se non addirittura articolati grammaticalmente. Posso facilmente immaginare un'informazione strutturata su una lista di constatazioni non disposte e non articolate in maniera esplicativa: il commento di una partita di calcio, per esempio. L'esplicazione è un effetto d'avvicinamento organizzato. È vero che certa stampa usa questi avvicinamenti disposizionali per far passare sotto banco un'informazione esplicativa che non osa assumersi, e cioè non osa asserire, articolare, linearizzare. Si capisce allora che la differenza tra constatazione ed esplicazione riguarda, con ogni probabilità, il campo della giurisprudenza, tra ciò che è suscettibile d'essere attaccato per diffamazione e ciò che passerà senza urti alla massa mediatica. Un numero d'una delle mie riviste preferite riportava una foto da paparazzo in cui si vedeva Caroline Grimaldi con la testa rasata. Sotto la foto, la scritta: «Dopo *J.I. Jane* e il successo di Demi Moore, l'ultima moda di Hollywood è la rasatura». Questo dispositivo (convenzionale) permetteva quindi di passare dall'accumulazione di constatazioni all'organizzazione d'una velata spiegazione, e questo grazie al semplice effetto della disposizione, in grado di *creare delle scorciatoie* (l'ellisse di qualche entimema: «ciò che è alla moda ad Hollywood lo è per forza a Monaco», e «Carolina segue la moda quindi si rade la testa»).

– L'ACCELERAZIONE DEI PROCESSI CHE REGOLANO LA FORMAZIONE DEL SENSO;

## *Sesta protesta*

– LA SENSAZIONE D'EVIDENZA PROVOCATA DA CERTE MODALITÀ DI CORRELAZIONE STEREOTIPATE – ESATTAMENTE COME LA SENSAZIONE DI VERITÀ PRODOTTA DALL'ASSOCIAZIONE DELLE PREMESSE;

SONO I TIPICI EFFETTI DI INTERAZIONE DISPOSITALE SFRUTTATI DALLA POESIA-P'.

## SESTA PROTESTA

Da parte di Nadia B. e Bastien G. Il tutto si svolge durante una discussione da caffè che precede di poco l'interpretazione della terza sinfonia di Brahms diretta da Daniel Harding. Era a Aix-en-Provence nel luglio del 1998.

*– Abbiamo notato che tre avvenimenti sono stati determinanti: in ogni caso essi sono legati allo sviluppo, se non addirittura alla nascita, di quello che Lei chiama la poesia-P'; del resto vengono spesso richiamati all'interno nei testi-P':*

*– la rivoluzione rumena e il raggio mediatico della strage di Timisoara;*

*– la guerra del Golfo e il suo trattamento da parte della CNN e della televisione francese;*

*– su un altro piano, secondo un'altra misura, la massiccia democratizzazione della pornografia nel corso degli anni novanta.*

*Tre trattamenti efficaci della «realità fattuale», quanto meno temporaneamente, e tuttavia dichiarati, se non addirittura autodichiarati, dei «bidoni».*

*Poco tempo fa, si era potuto parlare d'una «età del sospetto», e la Sua idea della poesia potrebbe servire ad inaugurare piuttosto un'età della psicosi paranoica. Fosse solo per il semplice fatto che il paranoico rimane ossessivamente attaccato all'idea della scoperta d'una verità che tutti i bugiardi intorno a lui cercano di mascherare. Ora, la poesia-P' non si trova stravolta dall'illusione crescente. La poesia-P' non è un prodotto del dubbio sistematico e meno ancora della teoria del complotto. Essa ha semplicemente smesso di definirsi in rapporto all'idea d'una verità trascendentale ed immutabile, e abbandona così ogni postura eccentrica. Soltanto le verità contestuali, plurali, la riguardano direttamente: le verità «prime» o verità dirette, poiché rispondono a delle impressioni e a delle sensazioni «prime». Esse vengono prima nella pratica.*

Le poesie-P' s'interessano ai principi produttori di queste verità [i «principi primi» (Ducasse)] che esse cercano di sfruttare (di far emergere, di trasformare). Questi principi sono in effetti «fuori discussione» (*Poésies I*): con questo intendiamo non tanto «indiscutibili» quanto «fuori dal discorso». Infatti ogni discorso viene contestualizzato e rimane sottomesso ai «principi primi» che reggono il contesto all'interno del quale è proferito. Non può dun-

que mai assumere questi «princìpi primi» come oggetti. Ne può parlare, ma non li può afferrare.

Lo sfruttamento dei «princìpi primi» richiede, per questo, di uscire dal discorso, di aprirsi un varco tra i contesti. Ed è esattamente quello che le manipolazioni intercontestuali P'1 rendono possibile, mediante l'articolazione dei diversi elementi eterogenei. Dunque, si può comprendere la poesia-P' anche come un modo per sfuggire al regno dei «princìpi primi» senza restarsene chiusi in silenzio.



# Sommario





Contro una poetica del gingillo .....	3
Tre proposizioni di Jakobson.....	8
Prime obiezioni pragmatiche .....	15
Virus e spin.....	18
Seconda obiezione: di metodo.....	32
La condizione contestuale CC-P .....	40
Fine del modello <i>poïesis / mathesis</i> .....	44
Fine del modello <i>poesia / lingua dei giornali</i> .....	55
Appendice.....	67
Generi di virus.....	69
Prima supposizione .....	73
Prima protesta .....	73
Seconda protesta .....	76
Terza protesta .....	77
Quarta protesta .....	79
Seconda supposizione .....	80
Quinta protesta .....	81
Sesta protesta.....	83

*Poesia azione diretta. Contro una poetica del gingillo*/Christophe Hanna ;  
a cura di Michele Zaffarano e Gherardo Bortolotti.

Titolo originale: «Contre une poétique du bibelot»,  
in: *Poésie action directe*, Éditions Al Dante, Romainville, 2003.

© HGH 2008

::: <http://gamm.org>