

AII

627

Michela Volpe
Il linguaggio liminale
Estetica della vaghezza



Copyright © MMXI
ARACNE editrice S.r.l.

www.aracneeditrice.it
info@aracneeditrice.it

via Raffaele Garofalo, 133/A-B
00173 Roma
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-4077-5

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento anche parziale,
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: maggio 2011

*Alla mia città, L'Aquila,
e alla sua Università
in cui ho studiato
e con cui ho l'onore di collaborare.
Che questo libro sia il mio modesto contributo
alla rinascita materiale e immateriale dei
luoghi dell'anima e del cuore
di tutti i miei concittadini*

Un ringraziamento speciale al Prof. Massimo Modica e al
Dipartimento di Storia e Metodologie Comparative dell'Università degli
Studi dell'Aquila

Indice

Introduzione	p. 9
I. Teorie della vaghezza	17
La vaghezza e le scienze del linguaggio	17
La riflessione logico–filosofica: dal Paradosso Sorite alla Logica Fuzzy	23
II. Per un'estetica del limite e oltre il limite	35
Al di là del linguaggio	35
Il vago: esperienza–limite, esperienza del limite	47
Il determinarsi dell'indeterminato	58
III. Vaghezza, creatività, conoscenza	67
Sotto il segno di Kronos	70
<i>Poiesis</i> : per una genealogia della creatività	72
Dallo specchio alla lampada: la rivoluzione romantica	77
Il “moderno artistico” e la <i>rule–changing creativity</i>	102
L'arte come specializzazione estetica del conoscere	107
IV. Linguaggi liminali del “moderno artistico”	115
“Come una pioggia di innumerevoli atomi”: Virginia Woolf e il romanzo modernista	117
Il crepuscolo degli dèi	125
Vincent van Gogh: l'urlo nel cuore	127
La catalizzazione della pittura: l'Espressionismo	133
Oltre il “silenzio” del linguaggio: <i>Ein Brief</i> di Hugo von Hofmannsthal	138
Le “non ancor deste intenzioni di Dio”: Robert Musil e il linguaggio della possibilità	147
V. Il modo poetico di pensare. Teoria, poesia, vaghezza	159
La teoria critica e la tesi anti–mimetica della letteratura	160
“Vagueness, Poetry”: Keston Sutherland e la poesia contemporanea	172
Bibliografia	183

Introduzione

Il bisogno di *senso*, di *significato* accompagna l'uomo sin dagli albori della speculazione filosofica e scientifica. Sembrerebbe del tutto fuorviante e inutile, pertanto, proporre un percorso di indagine che focalizzi l'attenzione su quanto, apparentemente, non porterebbe a nulla di tutto ciò: nel *vago*, per tradizione, è quasi impossibile riscontrare i limiti definiti e scultorei della bianca e marmorea circonferenza, della *verità* perfetta che tutto include. Come si avrà modo di osservare nel primo capitolo, la vaghezza è stata a lungo considerata un *problema* logico a cui ovviare. La sua storia teorica si alimenta quasi esclusivamente di studi e contributi di matrice logico-filosofica e linguistica in cui il fenomeno è stato spesso gestito seguendo procedure di analisi alquanto rigide: quasi fosse un oggetto limitato, circoscrivibile e ben osservabile, seguendo un metodo scientifico rigoroso si è cercato di studiarla, comprenderla e *ri-comprenderla* al fine di poterla trattenere, arginare, eliminare.

Ma la questione della *vagueness* e dell'indeterminatezza semantica sembra mettere in dubbio l'esistenza di teorie e metodi certi che sappiano tracciare con scientifica precisione i confini netti, delineati e delineabili del *senso*, in modo da soddisfare, una volta per tutte, l'atavico bisogno umano di certezze. È lecito, dunque, chiedersi se sia corretto assecondare dottrine che mirano a cogliere la perfetta limpidezza del mondo nella sua molteplicità partendo dal suo perimetro, o, piuttosto, se non sia auspicabile una filosofia che si fa *ricerca*, *attività* continua, *movimento* che scaturisce dal centro, dal cuore delle cose per poterne capire l'estensione. Partire dal limitato per intuire l'illimitato, dal dicibile per approdare all'indicibile, dal determinato per rivelare l'indeterminato, dal particolare all'universale con uno sguardo *attraverso* i fenomeni, stando all'interno dei fenomeni stessi¹: è questa la reale missione che la filosofia dovrebbe perseguire, tentando delle riflessioni dal *centro* delle questioni e non offrendo tesi e dottrine co-

¹ Secondo la nozione di "guardare attraverso" (*durchschauen*) che Ludwig Wittgenstein elaborò nel § 90 della prima parte delle sue *Ricerche Filosofiche* (1953), a cui E. Garroni si rifà esplicitamente nel suo approfondito contributo *Estetica. Uno sguardo-attraverso*, Garzanti, Milano, 1992.

struite secondo un metodo scientifico o speculativo che si proponga di spiegare il mondo partendo dalla sua circonferenza o ponendosi al di sopra dell'esperienza in concreto. Stare all'interno delle cose, dell'accadere, dell'esperire, guardare attraverso i fenomeni per cogliere le condizioni di possibilità e di pensabilità del nostro dire e comprendere di volta in volta la realtà stessa: tale è l'ambito di ricerca dell'estetica filosofica (non specialistica) che si presenta come pre-comprensione, «capacità di *apprendere di colpo* l'unità nella molteplicità» e che restituisce una «*visione perspicua* del contingente (*dicibile*) nella sua interna necessità»².

Lontano da una visione dell'estetica compromessa dai pregiudizi dello specialismo che la vorrebbe come una dottrina, una filosofia dell'arte e del "bello" e dell'esperienza artistica in generale, l'estetica si riconferma una riflessione filosofica *tout court*, senza aggettivi o complementi di specificazione, quindi come un modo nuovo, critico, di presentarsi della filosofia stessa, «come riflessione coestensiva con i problemi centrali, gnoseologici ed etici, della filosofia in genere»³. Si tratta in definitiva di recuperare lo statuto critico-speculativo di fondo che la disciplina ha avuto sin dall'inizio, quando i suoi *padrini*, Alexander Gottlieb Baumgarten e Immanuel Kant, l'hanno pensata l'uno quale teoria della conoscenza sensibile, l'altro come ricerca delle condizioni necessarie, estetiche e soggettive dell'esperienza umana nella sua effettività in generale.

In questa sede vorremmo porci alcuni interrogativi proprio sul modello di indagine speculativa che meglio riuscirebbe a gestire i casi-limite posti dalla vaghezza, casi-limite che esemplarmente *si mostrano* in quello che chiameremo *linguaggio liminale*. Pur riconoscendo i contributi e i meriti delle teorie scientifiche sul vago, che il primo capitolo comunque cercherà di mettere in evidenza, sarà necessario allontanarsi da un'impostazione prettamente logica, matematica o linguistico-descrittiva. Il presente contributo di ricerca, infatti, non intende aggiungersi ai molti e autorevoli studi che della vaghezza spesso *lamentano* l'ineliminabilità e l'onnipervasività e che, in virtù di

² G. DI GIACOMO, "Introduzione" a *Dalla logica all'estetica. Un saggio intorno a Wittgenstein*, Pratiche, Parma, 1989, p. 15.

³ E. GARRONI, "Prefazione" a G. DI GIACOMO, *op. cit.*, p. 10.

un'ideale precisione logico-formale, vanno alla ricerca di teorie, strumenti o meccanismi per cercare di limitare *il danno* che questa arrecherebbe al raggiungimento di un linguaggio e di una forma di conoscenza il più possibile chiari e precisi. Dopo una prima parte necessariamente storica, utile per inquadrare nel giusto contesto teorico la questione, cercheremo di non condizionare, costringere o evitare il vago; al contrario, tenderemo di *immergerci* in esso, lasciandoci trasportare dal suo continuo *movimento* che rifugge le barriere delle categorie logiche tradizionali e dilaga ovunque, secondo forme di pensiero e di espressione aperte, fluide, flessibili che si disvelano al meglio nei linguaggi liminali. Tutto ciò sarà possibile favorendo una prospettiva *estetica* della questione che verrà argomentata nel secondo capitolo (in buona parte dedicato al pensiero di Ludwig Wittgenstein), ma che sarà sottesa anche nei tre capitoli successivi dedicati ai linguaggi creativi e ai linguaggi *devianti* dell'espressività poetica e artistica della modernità e della contemporaneità, con particolare riferimento alla rivoluzione operata dall'Espressionismo e dalle Avanguardie pittoriche e all'influenza che queste hanno avuto sulla letteratura, ovvero sul romanzo del primo Novecento (specialmente di area inglese e tedesca). L'ultimo capitolo si chiuderà con un omaggio al cosiddetto *modo poetico* di pensare e di conoscere e nello specifico si farà riferimento al concetto di *vagueness* nella poesia contemporanea di Keston Sutherland.

Pur non essendosi mai occupato esplicitamente del problema, Wittgenstein inaugura una nuova filosofia del linguaggio che cela interessanti connessioni con la questione della vaghezza, offrendo una visione del linguaggio e del mondo straordinariamente potente e perspicua, che avrà importanti ricadute anche sulla teoria delle arti visuali e della letteratura del Novecento, ricadute che il libro cercherà di volta in volta di rintracciare. Per comprendere un fenomeno ineffabile, *sfocato* e sfuggente come è quello della vaghezza, è necessario partire proprio da ciò che è determinato, da ciò che ha dei limiti ed è da tali limiti definito, ovvero il linguaggio, in quanto è proprio seguendo una modalità di indagine estetico-filosofica che si situa nel *dicibile* (in ciò che può essere detto, rappresentato) che si può comprendere anche ciò che è indicibile e assoluto. Wittgenstein, nel *Tractatus logico-philoso-*

phicus (1921), scriverà: «i limiti del mio linguaggio significano i limiti del mio mondo»⁴. Tale intuizione rivela l'idea *forte* dell'*insormontabilità* del linguaggio secondo cui per l'uomo il mondo coincide con il linguaggio, come due entità sì, ma inseparabili: non si può uscire dai limiti del linguaggio, perché il senso delle cose si costituisce in esso. Ma nell'evoluzione del suo pensiero, Wittgenstein non si ferma al sentimento del linguaggio (e del mondo) inteso come quella totalità delimitata che riesce solo a *dire* e a *rappresentare* i fatti oggettivi; riconosciuta l'inadeguatezza di questa *logica della raffigurazione*, ci rivela un'idea di linguaggio come strumento espressivamente più potente e potenzialmente illimitato. L'acquisita consapevolezza dei limiti legati a un suo uso esclusivamente *rappresentativo* che non consente di poter *dire* tutto, rivela allo stesso tempo la possibilità di un uso anche *indicativo*, per cui il linguaggio riesce a *mostrare* anche l'irrapresentabile-indicibile che Wittgenstein chiama "mistico": «ma v'è dell'ineffabile. Esso *mostra sé*, è il mistico»⁵.

Il "mistico" si pone nell'extra-linguistico; è una dimensione al di là del linguaggio e dei fenomeni, una condizione che giace oltre i limiti razionali e fisici di cui si avverte l'esistenza ma che tuttavia non può essere espressa, raccontata e che, pertanto, si disvela in tutta la sua ineffabilità, indeterminatezza e vaghezza. Tale ineffabile realtà pulsa alle soglie del linguaggio determinato evidenziandone sì i limiti ma, contemporaneamente, aprendo il linguaggio stesso alle sue infinite possibilità indeterminate, alla sua condizione *liminale* in cui nulla si può più *dire* (in tedesco *sagen*) e tutto si concede alla manifestazione, all'apparizione, al *mostrarsi* (*zeigen*) della totalità del *senso*.

È esattamente nel momento impercettibile del passaggio dal determinato all'indeterminato, dal dicibile all'indicibile che si percepisce più forte che mai il sentimento della *vagueness*: un indefinito e mutevole stato di *oscillazione* fra ciò che si trova prima del limite e ciò che sta al di là, uno stato transitorio in cui avviene la metamorfosi dal tutto al nulla, dalla parola al silenzio, dal visibile all'invisibile, dalla forma all'informe, dal particolare all'universale. Quella del vago è

⁴ L. WITTGENSTEIN, *Tractatus logico-philosophicus*, in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916* (a cura di G. Conte), Einaudi, Torino, 1998, § 5.6, p. 88.

⁵ *Ivi*, § 6.522, p. 109.

un'esperienza che si lega inscindibilmente al concetto di limite. Nel momento in cui si avverte il sentimento del limitato e del finito si spalancano le porte verso l'illimitato e l'infinito; è per questo che la vaghezza può essere considerata sia un'esperienza *limite* che un'esperienza *del* limite, a cui ci si può avvicinare e attingere soltanto come ci si avvicina a un abisso: rimanendo necessariamente prossimi al bordo ma lasciandosi trascinare dalla vertigine della *visione* del caos indeterminato in cui tutto si distrugge e tutto perennemente si ride-termina.

Per il suo manifestarsi come esperienza limite, quella del vago è un'esperienza di *transito*, di passaggio, un qualcosa che si caratterizza per la sua mobilità, per il suo *vagare*, che lungi dall'essere meramente fisico, è prima di tutto un movimento mentale e immaginativo: non riguardando oggetti ed entità delimitate e definite da forme chiare e distinte, il vago sfugge a ogni tipo di contemplazione (e)statica e rassicurante e, al contrario, obbliga a seguirlo, costringe la mente a rincorrerlo attraverso l'attivazione di modalità di pensiero inusuali e non-logiche che individuano rapporti e collegamenti inediti e originali, lasciando libero gioco al dispiegarsi delle capacità di astrazione e soprattutto dell'immaginazione creativa. È in questo senso che la vaghezza favorisce il *movimento* del pensiero e con esso la creatività: l'indeterminatezza, lo scarto residuale dell'esperienza cognitiva non completamente appagante sollecita il perseguimento, la costruttività, la ricerca di qualcosa di non meglio definito che non si conosce e continua a sfuggire a una determinazione certa e precisa. Ma questo fallimento logico, che può sembrare una disfatta totale, lo è solo apparentemente, perché è proprio durante tale ricerca che avviene la scoperta, il disvelamento di rapporti e connessioni prima occulti o inaspettati. Come nel caso di molte pratiche artistiche contemporanee, non conta tanto *ciò* di cui si va alla ricerca, il risultato finale (*product*), quanto piuttosto la ricerca, il percorso-progresso (*work in progress*), il viaggio, il *vagare*, che diventa la vera e sola esperienza creativo-conoscitiva, scoperta *in itinere* continua, momento fondante di senso e significato.

I concetti di *vagueness* e di indeterminatezza semantica, pertanto, sembrano talmente pervasivi e ineliminabili da essere di primaria importanza non solo ai fini di una più esaustiva interpretazione dei fe-

nomeni artistico-letterari della modernità, ma anche ai fini di una migliore comprensione degli aspetti fondamentali dell'esperienza estetica in generale e della creatività umana in particolare. Rintracciare questo sottile filo rosso, quasi impercettibile per quanto profondo e sfuggente, che lega la vaghezza all'esperienza estetica e alla capacità di creare il nuovo nella sua accezione tutta moderna e contemporanea, è il motivo conduttore dell'intero progetto di ricerca (in particolare le connessioni fra vaghezza, creatività e conoscenza verranno indagate più approfonditamente nel terzo capitolo).

Se si asseconda questa inedita visione che rilancia la vaghezza quale *fondamento indeterminato* e caratteristica ineliminabile del linguaggio in generale e soprattutto del linguaggio liminale, è altresì possibile proporre un'analisi partendo proprio dalle sue molteplici manifestazioni più o meno determinate e dalle modalità secondo cui tali manifestazioni si legano al concetto di *creatività*, tratto pertinente del comportamento umano che si manifesta in modo esemplare in alcuni ambiti privilegiati come l'arte, la poesia e il linguaggio, quest'ultimo caratterizzato appunto da un'onniformatività o onnipotenza semantica in teoria illimitata⁶. Ma la connessione individuata diventa ancora più sottile e profonda qualora si intenda la creatività come attività, ricerca, movimento alla volta di un *incontro*, di una scoperta che contestualmente al suo *accadere* restituisce una qualche forma di *conoscenza*, una conoscenza che si fa "pre-comprensione", "pre-conoscenza" o, meglio, "anticipazione *estetica*" della conoscenza stessa che costituisce la dimensione preliminare del significato⁷. Se la vaghezza si caratterizza come il fondo abissale, indeterminato e potenzialmente illimitato da cui trae origine il sentimento del linguaggio e del mondo quale totalità delimitata che di volta in volta trova la sua determinazione, essa deve necessariamente collegarsi alla creatività e alla forma di conoscenza che ne consegue. Ambedue, infatti, attingono al vago, a questa fluida e sfuggente *perfezione confusa e caotica* che, perennemente in transito, si lascia solo intuire, o meglio, si *mostra* a noi attraverso l'esperienza estetica; proprio per ciò, lungi dall'essere (ri)compresa in-

⁶ A tale proposito si rimanda alle teorie in ambito linguistico di F. de Saussure, L. Hjelmslev, T. De Mauro e R. Simone.

⁷ Secondo l'interpretazione kantiana, in Italia esemplarmente rappresentata da E. Garroni.

tellettualmente e logicamente, tale forma di esperienza rifiuta ogni tentativo di definizione nominale o linguistico–razionale e continua a *vagare* in ciò che di soggettivo, non–logico, pre–logico, ovvero *estetico*, vi è a fondamento dell’esperire umano.

Rendere palese il nesso inscindibile fra vaghezza e creatività non è cosa agevole, soprattutto qualora si prenda in considerazione il concetto di creatività nella sua accezione più audace, ossia quale *rule–changing creativity* (espressione coniata da Noam Chomsky, ma ampiamente ripresa da altri linguisti, filosofi e teorici dell’arte): una creatività che non segue le regole prefissate ma le cambia e le sovverte, inventandone via via di nuove, secondo un processo formativo potenzialmente indefinito e illimitato. Ma fortunatamente esistono ambiti in cui questo fenomeno è più evidente e, pertanto, è possibile rintracciarne le manifestazioni più esemplari nei linguaggi artistico–espressivi.

Il dominio dell’arte, soprattutto dell’arte moderna e contemporanea, offre un contesto ideale per l’affermazione dell’idea chomskyana di creatività: un qualcosa di fortemente connesso al cambiamento, alla trasformazione, al divenire che rifiuta di sottomettersi alle regole fisse e agli schemi preesistenti del modello gnoseologico tradizionale, il modello del *rispecchiamento*, in cui l’arte viene intesa essenzialmente come *mimesis* e l’impiego dell’immagine o della parola *precisa* rappresenta virtualmente il possesso di quel determinato oggetto, il dominio dell’Io sul mondo. La *rule–changing creativity*, creando regole proprie, infrange l’*illusione* insita in questo presunto rispecchiamento e non rimanda più a una relazione biunivoca e mimetica fra le cose, bensì individua rapporti plurimi ed eterogenei, connessioni inedite fra i fenomeni, fra il visibile e l’invisibile, fra il dicibile e l’indicibile, attingendo da quelle che Robert Musil ha chiamato le “non ancor destinate intenzioni di Dio”, ossia da ciò che ancora *non è*, da ciò che ancora non è stato pensato o detto, ma che palpita nella possibilità di determinarsi e giace nel frattempo in quel *non–dominio* vago e indeterminato in cui ogni cosa attende il suo *fiat lux* iniziale. Quale condizione fondamentale e necessaria ai fini della *poiesis*, la *vagueness* è da sempre invocata dagli artisti che l’assimilano all’illimitato, all’indefinito, all’irrazionale che prorompe dal processo creativo e inonda di sé quell’oggetto o quella forma comunque limitata che è il tramite, il mezzo, attraverso cui si manifesta e trova significato l’immaterialità

dell'opera d'arte stessa. È così che molta parte dell'arte e della letteratura contemporanea è anti-mimetica, ossia *informale* nel senso più ampio della parola: astratta, vaga, irriverente e ribelle a forme e contenuti predefiniti e codificati, un'arte in cui il creatore, come il fruitore, non si sente e non vuole più sentirsi *a suo agio* vivendo quel sentimento di *Unheimlichkeit* che così fortemente caratterizza l'esperienza della modernità e della contemporaneità. Ma, pur soffrendo lo straniamento che deriva dal mancato controllo sull'oggetto o sull'immagine, l'artista, al tempo stesso, sembra compiacersi davanti al naufragio delle sue capacità di controllo su ciò che continuamente lo turba e gli sfugge e *gode* di tale impotenza (un'impotenza che è soltanto di tipo logico-razionale). Ed è proprio nel concedersi al *piacere negativo* di questo *sublime* abbandono, di questa perdita che avviene la soppressione della realtà oggettuale e si disvela l'epifania di un mondo liberato, di una totalità riconquistata in cui la vaghezza, l'illimitato, e l'indeterminatezza rappresentano le possibilità di accedere al senso e al significato.

Capitolo I

Teorie della vaghezza

*I nomi sono suono e fumo
che annebbiano uno splendore celeste*

W. Goethe

La vaghezza e le scienze del linguaggio

La vaghezza si caratterizza principalmente per essere un fenomeno *onnipervasivo e ineliminabile* del linguaggio verbale come pure delle modalità dell'esperire e del conoscere. Nel linguaggio d'uso quotidiano siamo spesso più vaghi di quanto possiamo immaginare. In contesti comunicativi prevalentemente orali, la vaghezza sembra assolvere ben precise funzioni "sociali" che i linguisti, soprattutto i sociolinguisti e gli psicolinguisti, hanno cercato di mettere in evidenza. A partire dagli studi di Joanna Channell che confermano il linguaggio vago come una proprietà pervasiva di testi sia orali che scritti, proprietà di notevole importanza sociale¹, la ricerca ha enfatizzato sempre più il ruolo centrale che l'impiego di parole ed espressioni vaghe ha nello sviluppo della competenza comunicativa in generale. "Cosa", "roba", ad esempio, sono parole generiche e indefinite piuttosto diffuse e in alcuni casi fra le più ricorrenti della lingua (come, nel caso dell'inglese parlato,

¹ In ambito linguistico e sociolinguistico l'interesse verso l'uso del linguaggio vago sia in ambito quotidiano che formale (ambienti di lavoro, contesti accademici, ecc.) è piuttosto recente e prevalentemente di ambiente anglosassone. Fra i contributi più importanti ricordiamo: J. CHANNELL, *Vague Language*, Oxford University Press, 1994; J. CHANNELL, "Vagueness as a Conversational Strategy", *Nottingham Linguistic Circular*, 14, 1985, pp. 3–24; I. EREV, T.S. WALLSTEN, M.M. NEAL, "Vagueness, Ambiguity, and the Cost of Mutual Understanding", *Psychological Science*, 2, (1991), pp. 321–24; N. FAIRCLOUGH, *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*, Oxford, Routledge, 2003; fra le ultime e più esaustive pubblicazioni, il volume curato da J. CUTTING, *Vague Language Explored*, Palgrave Macmillan, 2007, pp. 250.

thing e *stuff*)². In contesti linguistici informali si preferisce, spesso, veicolare l'informazione *ammorbidendola* mediante il ricorso a espressioni vaghe. La funzione prioritaria che tale uso assolve sarebbe quella di "coesione sociale", in quanto contribuirebbe alla naturalezza e all'informalità della comunicazione fra utenti, o fra gruppi di utenti, abbassandone il livello di "tensione" o di "distanza" emotiva, al fine di favorire uno *spazio linguistico–sociale condiviso*:

Il ricorso al linguaggio vago attenua le espressioni usate in modo da non apparire troppo dirette o eccessivamente autoritarie o impositive. Inoltre, presuppone una conoscenza condivisa dell'argomento e i referenti del discorso sono noti sia al parlante che all'ascoltatore e ciò non fa altro che riaffermare l'appartenenza a un determinato gruppo sociolinguistico³.

Benché i ricercatori fossero consapevoli della dimensione sociale che il fenomeno poteva avere, fino ai primi anni novanta del secolo scorso gli studi specifici in proposito sono stati relativamente scarsi. Sulla scia dei già citati contributi determinanti di J. Channell, negli ambienti di ricerca anglosassoni il linguaggio vago comincia a essere assiduamente studiato fino a entrare a pieno titolo nelle grammatiche inglesi con una sezione appositamente dedicata alla categoria delle cosiddette *approximations*, ove vengono raggruppate «tutte quelle parole che si riferiscono deliberatamente a persone o cose in modo non specifico o comunque impreciso»⁴. Pertanto, anche nella linguistica applicata, e in particolare nel campo della glottodidattica delle lingue seconde, si comincia a riscontrare un notevole interesse per l'insegnamento e l'apprendimento dei meccanismi linguistici di cui si serve il linguaggio vago. Gli insegnanti per primi e i loro studenti poi dovrebbero conoscere e saper riconoscere le risorse a cui i codici ricorrono per gestire al meglio l'incertezza o l'ambiguità non solo nella lingua parlata, ma anche nella fruizione o nella redazione di testi scritti. È au-

² R. CARTER, M. MCCARTHY, *Exploring Spoken English*, Cambridge University Press, 1997, pp. 16–19.

³ ID., *Cambridge Grammar of English: A Comprehensive Guide. Spoken and Written English Grammar and Usage*, Cambridge University Press, 2006, p. 202, (trad. it. a cura dell'autrice).

⁴ Ivi, p. 928 (fra gli esempi di *approximations*, gli autori annoverano espressioni largamente usate nella lingua inglese orale come *stuff*, *sort of*, *around*, *five minutes or so*, ecc.).

spicabile, pertanto, soffermarsi sugli avverbi che esprimono probabilità (*maybe, perhaps*, ecc.) o su quelli che vengono generalmente chiamati *approximators* (*around, fairly*, ecc.), sulla figura retorica dell'ellissi e sui *vague word cluster* (gruppi di più parole o espressioni vaghe come *and all the rest of it* oppure *all that sort of thing*, ecc.) che hanno una ricorrenza molto più alta di quanto generalmente si creda. Un'attenzione particolare dovrebbe essere riservata poi alla funzione che i verbi servili (soprattutto "potere") e l'uso del modo condizionale rivestono ai fini della comunicazione scritta, soprattutto in ambito accademico e scientifico. Sempre nella lingua inglese *may, might, could* e *would* rappresentano il modo migliore per indicare il grado di certezza e sicurezza che lo studioso o lo scienziato dimostra verso quanto afferma o scrive. Il loro impiego non è altro che un espediente linguistico utile a esprimere cautela, distanziamento, neutralità fra le affermazioni, le teorie, le ipotesi espresse (che possono essere sempre confutate e criticate poiché per loro natura non sono mai definitive) e l'autore. Noto ai linguisti come *hedging*, tale fenomeno assolve anche la funzione di mitigare e addolcire l'eventuale critica di un collega membro della comunità scientifica di appartenenza. È auspicabile, quindi, un percorso di insegnamento–apprendimento che contempli sia le funzioni che i meccanismi di *hedging*, fenomeno assai ricorrente anche nei generi microlinguistici accademici, professionali, scientifici e commerciali, imparando a manipolare linguisticamente tali strutture al fine di poterle riutilizzare efficacemente nei contesti appropriati⁵.

Il fenomeno *hedging* ci dà la possibilità di introdurre un'altra funzione sociale del linguaggio vago, quella di "strategia di difesa". Il ricorso alla vaghezza minimizza i rischi del parlante, come quando, ad esempio, si evita di essere troppo diretti o offensivi in contesti in cui un'eccessiva aggressività sarebbe inopportuna o potrebbe causare malintesi e fraintendimenti fra gli interlocutori, oppure quando si desidera *volutamente* ritenere o nascondere informazioni o proteggere qualcuno. In questo caso si parla di un uso *intenzionale* o comunque con-

⁵ Sul fenomeno di *hedging* e sulla sua rilevanza nelle microlingue scientifico–professionali e in generale nella lingua accademica scritta si veda: R.R. JORDAN, *English for Academic Purposes: A Guide and Resource Book for Teachers*, Cambridge U.P., 1997, e il più recente T. DULEY–EVANS, M.J. ST JOHN, *Developments in English for Specific Purposes*, Cambridge U.P., 2005.

sapevole del linguaggio vago. Esiste, però, anche un uso inconsapevole e non-intenzionale: cause di natura psicologica o emotiva, quali la stanchezza, la fretta o l'emozione stessa, spesso impediscono all'utente di recuperare la *parola esatta* (secondo il mito della precisione e del *mot juste*) e si ha una non-elaborazione o, comunque, un'elaborazione parziale del processo di comunicazione linguistica.

Dal punto di vista della scienza che studia il significato, la semantica, la vaghezza si riconferma come fenomeno inevitabile e intrinseco della comunicazione come pure dell'attività cognitiva umana ed è caratteristica fondamentale dei segni (parole) di cui le lingue verbali si servono, in quanto le stesse parole possono essere sia *ambiguous* che *sinonimiche*, ossia la corrispondenza fra elementi dell'espressione (significante) ed elementi del contenuto è *non-biunivoca*, vale a dire che per «ogni elemento dell'espressione può esistere più di un elemento del contenuto e viceversa»⁶. Anche le parole più semplici e monolitiche intrattengono un certo numero di connessioni e hanno diverse sfaccettature che dipendono dal contesto e dalla situazione in cui sono usate, come pure dalla personalità o dallo status sociale e culturale di chi le impiega. Pertanto, una parola semplice come “casa”, che nel linguaggio ordinario ha un significato piuttosto concreto, può presentare una serie di significati aggiunti e diversi a seconda che venga usata da un consulente immobiliare, da un possibile acquirente, da un architetto, da un costruttore, da un *clochard*, e così via. In questo caso si tratta di una diversità nell'applicazione che apre a una molteplicità di significati in cui, a volte, il processo di differenziazione può spingersi molto oltre.

Da Saussure in poi *l'arbitraire du signe* ha rivelato come l'associazione fra significante e significato sia del tutto *immotivata*: le parole sono, per la maggior parte, *arbitrarie* e *opache* (con un sottointeso limitato di parole *motivate* o *trasparenti* che corrispondono alle *onomatopee*, in cui esiste una connessione fra suono e senso e, quindi, una motivazione di tipo esclusivamente fonetico)⁷. Le parole sono *ca-*

⁶ R. SIMONE, *Fondamenti di linguistica*, Laterza, Roma-Bari, 1991², p. 46.

⁷ Per una trattazione alquanto esaustiva sulla trasparenza e sull'opacità delle parole si veda l'ottimo contributo di S. ULLMANN, *La semantica. Introduzione alla scienza del significato*, Bologna, Il Mulino, 1962, che, a distanza di qualche decennio, si conferma ancora un manuale fondamentale per lo studio della semantica.