

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 1
(XXXII, 53)
2022

faem

RUBETTINO

Filologia

Antica e Moderna

n.s. IV, 1
(XXXII, 53)

2022

**Lirica. Forme e temi, persistenze
e discontinuità - I**

RUBZETTINO

DIRETTORI

GIULIO FERRONI, RAFFAELE PERRELLI, GIOVANNI POLARA

DIRETTORE RESPONSABILE

NUCCIO ORDINE

REDATTORE EDITORIALE

FRANCESCO IUSI

COMITATO SCIENTIFICO

Giancarlo Abbamonte (Università di Napoli – Federico II), Mariella Bonvicini (Università di Parma), Claudio Buongiovanni (Università della Campania – Luigi Vanvitelli), Mirko Casagrande (Università della Calabria), Chiara Cassiani (Università della Calabria), Irma Ciccarelli (Università di Bari – Aldo Moro), Benedetto Clausi (Università della Calabria), Silvia Condorelli (Università di Napoli – Federico II), Franca Ela Consolino (Università dell’Aquila), Roberto Dainotto (Duke University), Arturo De Vivo (Università di Napoli – Federico II), Paolo Desogus (Sorbonne Université), Rosalba Dimundo (Università di Bari – Aldo Moro), Stefano Ercolino (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Maria Cristina Figorilli (Università della Calabria), Adelaide Fongoni (Università della Calabria), John Freccero (New York University), Margherita Ganeri (Università della Calabria), Marco Gatto (Università della Calabria), Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales – Paris), Giovanni Laudizi (Università del Salento), Romano Luperini (Università di Siena), Grazia Maria Masselli (Università di Foggia), Paolo Mastandrea (Università di Venezia – Ca’ Foscari), Fabio Moliterni (Università del Salento), Laurent Pernot (Université de Strasbourg), Orazio Portuese (Università di Catania), Chiara Renda (Università di Napoli – Federico II), Alessandra Romeo (Università della Calabria), Amneris Roselli (Istituto Orientale di Napoli), Stefania Santelia (Università di Bari – Aldo Moro), Niccolò Scaffai (Università di Siena), Alden Smith (Baylor University – Texas), Marisa Squillante (Università di Napoli – Federico II), Maria Alejandra Vitale (Universidad de Buenos Aires), Stefania Voce (Università di Parma), Heinrich von Staden (Princeton University), Winfried Wehle (Eichstätt Universität), Bernhard Zimmermann (Albert-Ludwigs-Universität – Freiburg im Breisgau)

REDAZIONE

Francesca Biondi, Emanuela De Luca, Enrico De Luca, Fabrizio Feraco, Ornella Fuoco, Carmela Laudani, Giuseppe Lo Castro, Piergiuseppe Pandolfo, Federica Sconza

«FILOLOGIA ANTICA E MODERNA» è una rivista scientifica *double blind peer-reviewed*

I contributi proposti per la valutazione (articolo, saggio, recensione) redatti in forma definitiva secondo le norme indicate sul sito web www.filologiaanticaemoderna.unical.it, devono essere inviati in formato elettronico all’indirizzo redazione.faem@unical.it.

I libri e le riviste per scambio e recensione devono essere inviati al Comitato di Redazione di «Filologia Antica e Moderna» presso il Dipartimento di Studi Umanistici, Università della Calabria, 87030 Arcavacata di Rende (Cosenza)

Per l’acquisto di un numero o l’abbonamento (due numeri all’anno, € 40,00) rivolgersi a: Rubbettino Editore - Viale Rosario Rubbettino, 10 - 88049 Soveria Mannelli (CZ)

Pubblicato con il contributo finanziario del Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università della Calabria.

Tutti i contributi sono gratuitamente disponibili sul sito [<http://www.filologiaanticaemoderna.unical.it/>] trascorsi tre mesi dalla pubblicazione.

Registrazione Tribunale di Cosenza N. 517 del 21/4/1992

ISSN 1123-4059

FILOLOGIA ANTICA E MODERNA
N.S. IV, 1 (XXXII, 53), 2022

Adelaide Fongoni, Marco Gatto, Raffaele Perrelli

V *Introduzione*

Articoli

- 3 **Andrea Aglio**
Guardare la vita da lontano. Franco Fortini e il «buon uso della distanza»
- 25 **Federica Boero**
Tre voci dalla tragedia greca: Ifigenia, Cassandra ed Elettra nella poesia al femminile dal secondo dopoguerra agli anni Sessanta
- 61 **Jasmine Bria**
Lyric features in the Old English Seafarer
- 85 **Donata Bulotta**
Il Sir Orfeo medio inglese: dal mito classico alla nuova visione dell'amore cortese
- 105 **Silvia Cutuli**
La concezione classica del tempo e il suo 'riuso' nella poesia di Roberto Pazzi
- 127 **Loredana Di Virgilio**
E. Hec. 59-97: note di semantica metrica
- 145 **Deborah Ferrante**
Forme della lirica comica: un caso di responsione a distanza negli Uccelli di Aristofane
- 165 **Maria Cristina Figorilli**
Nota sullo stilnovismo in fieri dei Versi livornesi di Giorgio Caproni
- 181 **Ornella Fuoco**
Novus Orpheus lyricus... Venanzio Fortunato e la lirica
- 203 **Grazia Maria Masselli**
Joseph Tusiani: un Catullo "sbarbicato"

- 229 **Francesca Ottavio**
Versi dal carcere e oltre le sue mura: le Poesie dei prigionieri (1921) di Ernst Toller
- 253 **Ilaria Ottria**
Eros e gioco degli scacchi: note sulla lirica cinquecentesca
- 273 **Caterina Pentericci**
Plaut. Truc. 448 ss.: il lamento di una meretrix
- 291 **Orazio Portuese**
Un saturnio 'lirico' in Naev. carm. frg. 51, 1 Blänsd.^{2?}
- 303 **Nicola Sileo**
«Nota quasi soltanto agli eruditi». La Satira sopra le donne prima del volgarizzamento leopardiano
- 319 **Fabrizio Maria Spinelli**
«Questo stare è l'ombra del suo andarsene». L'indecidibilità dei riferimenti deittici in Quattro quaderni di Giuliano Mesa
- 339 **Giuseppe Squillace**
Dante, Matelda e 'in su i vermigli e in su i gialli fioretti'
- 351 **Itala Tambasco**
Bernardo e la meditazione metapoetica fra Dante e Petrarca
- 367 **Ilenia Viola**
La lirica sui generis di Benvenuto Cellini. Un petrarchismo spirituale, antibembiano e antiaccademico

Recensioni

- 389 **Maria Teresa Gliotti** (J. Francese, *The Unpopular Realism of Vincenzo Padula. Il Bruzio and Mariuzza Sbriffiti*, Vancouver, Fairleigh Dickinson University Press, 2022, pp. X + 196)

Fabrizio Maria Spinelli

«Questo stare è l'ombra del suo andarsene».
L'indecidibilità dei riferimenti deittici
in *Quattro quaderni* di Giuliano Mesa

1. Alcuni aspetti della comunicazione lirica

Secondo una fortunata definizione di John Stuart Mill, la lirica consisterebbe in un *overhearing*, in un origliare il discorso che un io intrattiene con sé stesso:

L'eloquenza presuppone un uditorio; la peculiarità della poesia ci sembra consistere nella totale inconsapevolezza da parte del poeta di un ascoltatore. La poesia è un sentimento che si confessa a se stesso nei momenti di solitudine, e che si incarna in simboli che sono le più fedeli rappresentazioni del sentimento nella forma esatta in cui esso esiste nella mente del poeta [...]. La poesia ha la natura del soliloquio [...], non c'è nulla di assurdo in questo modo di parlare da soli. Ciò che abbiamo detto a noi stessi lo possiamo dire agli altri in un secondo momento [...]. Ma nell'opera non dev'essere visibile alcuna traccia degli occhi che ci sono addosso. [...] quando l'espressione delle emozioni del poeta, o dei suoi pensieri permeati dalle emozioni, è permeata anche dal proposito, dal desiderio di suscitare un'impressione su un'altra coscienza, allora questa espressione smette di essere poesia e diventa eloquenza¹.

¹ J.S. Mill, *Che cosa è la poesia. Saggi sulla letteratura*, trad. it. F. Nasi, Bologna, Nuova Alfa, 1988, pp. 67-68.

Northrop Frye ha leggermente modificato questo passo di Mill, sostenendo, piuttosto, che non si tratta di stare ad origliare il poeta che parla con se stesso, ma il poeta che parla *a qualcun altro*.

La lirica è [...] l'atteggiamento del poeta che presenta l'immagine in rapporto a se stesso [...]. Il poeta volta, per così dire, le spalle ai suoi ascoltatori, sebbene egli spesso parli per loro e loro spesso ne ripetano le parole².

Frye aggiunge che l'elemento su cui si articola la propria teoria dei generi, il «radicale di presentazione», ossia il tipo di rapporto che intercorre tra l'autore e il pubblico, è nel caso della poesia «la forma ipotetica di quello che in religione è chiamato il rapporto “Io-Tu”». La lirica starebbe perciò all'epos come la preghiera al sermone. Il poeta parla a se stesso o a qualcun altro («uno spirito della natura, una Musa [si noti la distinzione dall'epos, dove la Musa parla attraverso il poeta], un amico intimo, un amante, un dio, un'astrazione personificata, o un oggetto della natura»)³. Caratteristico della lirica sarebbe ciò che Jonathan Culler ha recentemente chiamato «triangulated address»: il produttore del discorso lirico si rivolge obliquamente al lettore rivolgendosi a qualcun altro all'interno del testo. In questa prospettiva la lirica è dominata da una fondamentale «indirectness»: il testo poetico si rivolge apertamente a qualcuno, lo invoca, lo persuade, lo consola, lo loda, lo biasima, ma lo fa sotto i nostri occhi di lettori (o, nel caso della lirica arcaica e di quella provenzale, attraverso le nostre orecchie di ascoltatori). È diretto, come ogni artefatto letterario, a un'*audience* (ossia a un pubblico di lettori o di ascoltatori), ma – cosa che lo caratterizza – tramite la figura di un'*addressee*, cioè di un destinatario che in molti casi (non in tutti) è esplicitato nel testo⁴.

Il problema comunicativo principale del testo lirico è che l'*addressee* a cui questo si rivolge è dotato di un sapere circostanziale che è per statuto negato al lettore: ogni testo letterario è un atto comunicativo ritardato,

² N. Frye, *Anatomia della critica* (1957), trad. it. di P. Rosa-Clot e S. Stratta, Torino, Einaudi, 2000, p. 332.

³ *Ibidem*.

⁴ J. Culler, *Theory of the Lyric*, Cambridge, Cambridge UP, 2015.

quindi fondamentalmente a-contestuale (è un atto mediato, realizzato prima del momento della comunicazione, il suo reale destinatario – il pubblico – è indeterminato); il lettore non partecipa della situazione d'enunciazione del locutore di una poesia (né tantomeno dell'autore fisico), né condivide la sua enciclopedia privata (è una figura anonima, che sa dell'io lirico solo quanto quest'ultimo gli dice nel testo o nell'insieme di testi che sta leggendo). Il paradossale statuto pragmatico della lirica consiste allora nella consueta sovrapposizione fittizia di *addressee* e *audience*, per cui il lettore assume le veci dell'interlocutore a cui l'io si rivolge, pur non condividendo con esso le sue condizioni privilegiate (ossia non essendo dotato di quella che potremmo chiamare *enciclopedia circostanziale*). La comunicazione lirica è perciò, direbbero i linguisti, di tipo asimmetrico. Riprendendo una formulazione di Giuseppe Bernardelli, il discorso poetico può essere inteso come un discorso in supposta presenza: il testo lirico è, il più delle volte,

un atto comunicativo cioè, che suppone nel destinatario la piena coscienza del contesto di locuzione (vale a dire, un sapere circostanziale molto specifico ed individuato, concernente l'identità del locutore, il luogo, il momento, le ragioni che hanno originato la comunicazione ecc.), e che tematizza la cornice dell'atto stesso indicando oggetti, atteggiamenti o posizioni nello spazio, in questo modo 'convocando' fisicamente in presenza, se si può così dire il fruitore del messaggio⁵.

Alla base del genere lirico c'è una sorta di ricontestualizzazione:

Un discorso in presenza, con la sua specifica economia, viene ribaltato in messaggio a distanza, con tutti i problemi che ne conseguono per il nuovo indeterminato destinatario, il lettore, il quale ovviamente non condivide il contesto di enunciazione e le specifiche presupposizioni che vi sono connesse. Nel momento del ribaltamento a distanza, il poema-missiva si trasforma infatti [...] in una lettera trovata per caso, che non si sa di chi sia, che fa riferimento a vicende che non si conoscono [...] e che magari è indirizzata a un destinatario preciso, ma di cui non si sa parimenti nulla⁶.

⁵ G. Bernardelli, *Il testo Lirico. Logica e forma di un tipo letterario*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 140.

⁶ *Ibid.*, p. 141.

Il testo lirico, insomma,

grazie alla finzione della presenza delle cose e del destinatario, può permettersi di ignorare in larga misura alcuni dei vincoli maggiori (in particolare, ci sembra, di coesione, di informatività e di complessiva accettabilità) che alla costituzione del testo destinato ad essere fruito sotto forma scritta normalmente presiedono⁷.

Una poesia può, allora, essere intesa come una chiamata urgente diretta a qualcun altro che però viene intercettata dalla nostra linea telefonica.

2. L'io-pivot. Il ruolo dei deittici

Un altro aspetto caratteristico di questa economia è che negli enunciati lirici si registrano sovente dei rimandi al contesto di enunciazione, di cui permangono tracce frequenti, come detriti depositati sull'acqua. I testi poetici molto spesso funzionano come enunciati di realtà, ossia degli enunciati che irradiano un contesto deittico non-finzionale a partire dal locutore/origo⁸. Come è noto i deittici sono quegli elementi frastici che rimandano al momento e al luogo in cui si consuma l'atto linguistico – che costruiscono un ponte tra il linguaggio, fatto di rappresentazioni autonome e astratte, e il mondo fisico. Essi hanno essenzialmente funzione topologica e cronologica: specificano la prossimità o la lontananza, la compresenza o la separazione, l'anteriorità o la posterità, la soggettività o l'oggettività ecc., naturalmente, con riferimento alla fonte e al momento del messaggio.

Le espressioni indicali che troviamo in una poesia non avrebbero, secondo quanto afferma Käte Hamburger, un valore mimetico, ma una funzione che potremmo definire pseudo-referenziale. Gli indici (dimostrativi, pronomi personali, marche di persona ecc.) non rimanderebbero

⁷ *Ibid.*, p. 244.

⁸ K. Hamburger, *La logica della letteratura* (1957, 1977), trad. it. E. Caramelli, Bologna, Pendragon, 2015.

al mondo finzionale che il co-testo istituisce, ma avrebbero un compito prettamente esoforico, facendo cioè riferimento alla realtà condivisa da autore e lettore. Ciò risulta vero, come ben specificato da Bernardelli (meno decisa sembra Hamburger) esclusivamente da un punto di vista logico. Gli enunciati lirici funzionano come enunciati di realtà, ma possono tranquillamente riferirsi a dei referenti immaginari. Cercherò di spiegarmi meglio tramite due esempi.

L'INFINITO

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
 e questa siepe, che da tanta parte
 dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
 Ma, sedendo e mirando, interminati
 spazi di là da quella, e sovrumani
 silenzi, e profondissima quiete
 io nel pensier mi fingo; ove per poco
 il cor non si spaura. E come il vento
 odo stormir tra queste piante, io quello
 infinito silenzio a questa voce
 vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
 e le morte stagioni, e la presente
 e viva, e il suon di lei. Così tra questa
 immensità s'annega il pensier mio;
 e il naufragar m'è dolce in questo mare⁹.

Per il momento si trascuri la dialettica dei dimostrativi 'questo'/'quello' che ha un ruolo centrale per lo scioglimento semantico del testo. Si valutino piuttosto espressioni deittiche come «queste piante», «quest'ermo colle», «questa siepe» ecc. Esse esprimono una prossimità nei confronti dell'io pivot, origo e bussola del contesto d'enunciazione. Qui abbiamo un chiaro esempio di funzione esoforica degli indicali. Inoltre, una persona dotata di una discreta cultura scolastica può facilmente inferire che il colle a cui fa riferimento Leopardi sia il Tabor.

Proseguiamo.

⁹ Leopardi, *Canti*, a cura di L. Blasucci, Milano, Fondazione Ugo Bembo, Guanda, 2019-2021, II, 1, pp. 315-321.

IN UNA CASA VUOTA

Si ravnivassero mai. Sembrano ravnivarsi
 di stanza in stanza, non si ravnivano
 veramente mai in questa aria di pioggia. Si è
 ravnivata – io veggente di colpo nella lenta schiarita –
 una ressa là fuori di margherite e ranuncoli.
 Purché si avesse.

Purché si avesse una storia comunque
 – e intanto Monaco di prima mattina sui giornali
 ah meno male: c'era stato un accordo –
 purché si avesse una storia squisita tra le svastiche
 sotto la pioggia un settembre.

Oggi si è – e si è comunque male,
 parte del male tu stesso tornino o no sole e prato coperti¹⁰.

Anche in questo caso, l'enunciato lirico contiene i segni o i residui dell'atto che lo produce. Quando Sereni scrive «una ressa là fuori di margherite e ranuncoli», non solo situa chi parla/scrive in un 'qua' che possiamo ipotizzare (anche grazie al titolo) sia l'interno di una casa, ma presuppone anche che ci sia un allocutario che riconosca fisicamente quel 'là', lo traduca in una precisa indicazione di luogo, che condivida insomma lo spazio del locutore o ne sia perlomeno a conoscenza. Questo allocutario, come detto, non può in alcun modo essere il lettore, il quale non sa situare nello spazio il «là fuori» del testo. Ora, in entrambi gli esempi fatti, ci sembra che chi legge il testo sia come sollecitato a collocarsi in presenza, ad iscriversi idealmente nel confronto locutivo che si sta consumando nel presente (e in qualche modo fuori del tempo), ma davanti ai suoi occhi: è cioè convocato nel contesto di locuzione. Uno studioso di Sereni, infine, potrà aggiungere ulteriormente che il luogo dove è ambientata la scena è la casa di Camaione di Cesare Garboli, dando una referenza piena agli elementi indicali. Da un punto di vista comunicativo, aprire un discorso indicando gli oggetti che stanno attorno al locutore ha senso solo in due casi: a) se l'interlocutore-destinatario

¹⁰ V. Sereni, *Poesie*, a cura di D. Isella, Milano, Mondadori, 1995, p. 190.

sia stato precedentemente informato riguardo al contesto di locuzione (ad esempio sa che il locutore si trova in un preciso luogo, è informato riguardo un suo viaggio ecc.); b) se l'interlocutore-destinatario sia non distante nel tempo e nello spazio (come il lettore di un testo poetico, che è un messaggio a distanza, una comunicazione differita) ma accanto a colui che parla, e condivida con il locutore il contesto da cui egli parla. Quest'ultimo sembra il particolare atteggiamento comunicativo delle poesie di Leopardi e Sereni, esse parlano al lettore come se egli fosse presente e si trattasse di un uditore: «il discorso svolto, insomma, è un discorso che suppone (o finge) la presenza fisica del destinatario, il quale si trova invece, secondo ogni evidenza, a distanza»¹¹. Questa figura presente nel o consapevole del contesto d'enunciazione è la figura che abbiamo chiamato *addressee*. Tuttavia, tale contesto può essere tranquillamente fantasmatico: il colle a cui si riferisce Leopardi può rappresentare una semplice invenzione, o essere tutt'altro; Sereni può non essersi mai recato a casa di Cesare Garboli o aver visto una ressa di margherite e ranuncoli. Il referente evocato dal testo può cioè benissimo essere immaginario, per quanto ci venga presentato come reale.

Ad ogni modo tramite questi ragionamenti è inferibile l'importanza (e la frequenza) sempre maggiore dei deittici all'interno dei testi poetici, i quali sottostanno a una sorta di pressione coercitiva della situazione enunciativa, testimoniata, tra l'altro, dall'uso diffuso e quasi esclusivo di tempi verbali al presente. Raramente esiste nella lirica un genettiano tempo della storia, e quando esiste è assorbito nel tempo del racconto, il quale a sua volta si esaurisce in un presunto tempo dell'enunciazione. Ogni poesia tende ed esaurirsi nel suo farsi, nel suo realizzarsi come evento che sta avvenendo sotto gli occhi nel momento della lettura. I deittici sono la testimonianza di questo processo.

3. Strategie deittiche in *Quattro quaderni* di Giuliano Mesa.

I deittici nella lirica non rinviano direttamente alla realtà, rinviano piuttosto al contesto d'enunciazione, il quale può essere tranquillamente imma-

¹¹ Bernardelli, *Il testo lirico...* cit., p. 135.

ginario. Il rapporto tra enunciato lirico e realtà è perciò, sostanzialmente, indeterminato. Tuttavia, una poesia si pone solitamente in un rapporto frontale con il lettore, facendo finta di riferirsi non a un mondo fittizio, ma a un mondo condiviso, chiedendo a chi la legge di fare ‘come se’ i suoi enunciati fossero referenziali, ma di fatto non essendolo. Questi enunciati collassano in un presente senza tempo, in un luogo che non è finto ma nemmeno reale. Talvolta questo non-luogo e non-tempo possono essere l’ora e il qui della scrittura e della lettura, intendendo la lirica (come fa Culler), come un evento performativo che ri-accade ad ogni lettura. Il caso più emblematico è la nota poesia di John Ashbery, *Paradoxes and Oxymorons*:

PARADOXES AND OXYMORONS

This poem is concerned with language on a very plain level.
 Look at it talking to you. You look out a window
 Or pretend to fidget. You have it but you don’t have it.
 You miss it, it misses you. You miss each other.

The poem is sad because it wants to be yours, and cannot.
 What’s a plain level? It is that and other things,
 Bringing a system of them into play. Play?
 Well, actually, yes, but I consider play to be

A deeper outside thing, a dreamed role-pattern,
 As in the division of grace these long August days
 Without proof. Open-ended. And before you know
 It gets lost in the steam and chatter of typewriters.

It has been played once more. I think you exist only
 To tease me into doing it, on your level, and then you aren’t there
 Or have adopted a different attitude. And the poem
 Has set me softly down beside you. The poem is you¹².

Qualcosa di simile avviene a mio avviso in un poeta eminentemente deittico come Giuliano Mesa. Nel presente lavoro mi concentrerò su un

¹² J. Ashbery, *Un mondo che non può essere migliore. Poesie scelte 1956-2007*, trad. it. D. Abeni e M. Ega, Roma, Luca Sossella, 2008, p. 148.

libro in particolare, *Quattro quaderni*, che probabilmente è il momento apicale della produzione dell'autore¹³.

Quattro quaderni è un'opera molto complessa, innanzitutto per la sua struttura macrotestuale, la quale mutua elementi della composizione musicale e dalla riflessione cabalistica. Il libro si divide appunto in quattro sezioni (i «quaderni»), che formano una griglia quartettistica con un percorso numerologico equipartito, per cui ogni quaderno è composto da: quattro temi, sei variazioni, tre raccordi, una serie, e un *passaggio* conclusivo. Queste sequenze si organizzano in base a riprese, rimandi, svolgimenti e contrapposizioni che sono riprodotti in due schemi (uno verticale e uno orizzontale) alla fine del volume. Secondo lo stesso Mesa l'imbracatura quartettistica non riguarda il contenuto lirico, che può essere apprezzato indipendentemente.

Veniamo al testo. *Quattro quaderni* si apre sul luogo dell'enunciazione. L'accesso che abbiamo al libro è il dimostrativo 'questo': «questa sorda sirena, / e finalmente il suono della fine». È un luogo vuoto (un vuoto anche semantico), indicato ma non connotato, privo di figurazioni. Ricorda il freddo ontico dell'ultimo Beckett, in cui ogni traccia di vissuto è stato risucchiata in un nero diffuso, in uno spazio disabitato in cui una voce si leva e non può che parlare delle condizioni del proprio levarsi. Se in Leopardi e in Sereni il luogo dell'enunciazione a cui la poesia rimandava era verbalmente suggerito (l'io dell'*Infinito* si trova su colle ermo; quello della poesia di Sereni, come è chiaro fin dal titolo, in una casa circondata da un giardino in cui ci sono margherite e ranuncoli), in Mesa il quadro di riferimento è un fondale spoglio. Le immagini sono rade, in questa poesia ballano le parti vuote della lingua (congiunzioni, dimostrativi, avverbi), le cartilagini della grammatica. La parola più usata è 'questo', che ricorre ben 48 volte lungo i 60 componimenti. La seconda è la congiunzione 'e'. Le poesie sembrano dei commenti a margine di un testo assente, come pagine di diario che fanno riferimento ad eventi non meglio specificati (e qui ci sembra un rovesciamento parodico del *Quaderno dei quattro anni* montaliano, del suo espressivismo e della sua domesticità borghese: in Mesa non c'è alcun io, alcun personaggio,

¹³ G. Mesa, *Quattro quaderni*, Lavagna, Zona, 2000. Tranne quando non specificato, i corsivi dalle citazioni di questo libro sono miei.

alcuna storia da raccontare). Numerosi non a caso sono gli attacchi in coordinativa – cioè componimenti la cui prima parola è ‘e’. Se le congiunzioni hanno il compito di collegare diversi elementi all’interno dello stesso periodo, o più periodi, instaurando una relazione fra ciò che segue e ciò che precede, in Mesa l’attacco in coordinativa si scontra invece con l’assenza di un antecedente, emerge da un vuoto testuale a cui fa incongruamente riferimento. Del resto nel libro non c’è alcuna linearità, né diegetica né tantomeno sintattica, ma solo una circolarità fatta di riprese e variazioni. Una simile scelta stilistica, in cui pochi elementi variano e ritornano, come in un continuo aggiustamento, in un circuito di ripetizioni e specularità, una circolarità – tra l’altro – senza centro, ha come un sottotesto fatico, di autocontrollo della trasmissione del messaggio poetico. In questo vuoto enunciativo la trasmissione dell’informazione è garantita dai deittici, e più in generale dai dimostrativi e dagli avverbi di luogo e di tempo¹⁴. Cercherò di stilare un elenco dei diversi usi che Mesa ne fa.

A) La prima tipologia è quella più comune nella comunicazione lirica, ossia il ricorso alla deissi in un contesto asimmetrico, quando cioè locutore e locutario non condividono la situazione enunciativa (se non attraverso quel personaggio teorico che è *l’ascoltatore in presenza*). Si tratta di un uso inappropriato delle forme deittiche, in cui sia il grado referenziale che quello indicale appaiono abbastanza snelli¹⁵. Quando i partecipanti dell’atto comunicativo sono separati spazialmente, quando cioè il locutario non è a conoscenza del campo percettivo dell’io-pivot, essi possono tuttavia possedere una conoscenza e un’esperienza condivisa che permetta di fare riferimento a degli oggetti o a delle situazioni tramite l’uso di espressioni indicali. Ma l’insieme esperienziale di un autore e quello di un lettore raramente si intersecano, e al secondo non rimane molto spesso che consultare le note o i saggi critici su un testo poetico per risolvere questa miopia comunicativa e ricostruire (attraverso una finzione

¹⁴ Si veda C. De Caprio, A. Ferrari, *Linguistica del testo e testi letterari. Fatti, prospettive, esempi di analisi*, in S. Frigerio (a cura di), *Linguistica e testi letterari. Modelli, strumenti e analisi*, Roma, Carocci, 2022, pp. 37-75.

¹⁵ W.F. Hanks, *The indexical ground of deictic reference*, in A. Duranti, C. Goodwin (a cura di), *Rethinking context. Language as an Interactive Phenomenon*, Cambridge, Cambridge UP, 1992, pp. 44-76.

critica) il contesto di enunciazione e la sua, come dire, storia privata. In Mesa la situazione appare ancora più radicale: se c'è una vicenda alla base della raccolta (e questo lo sembrerebbero confermare alcuni nomi propri e alcuni toponimi che appaiono come squarci nel vuoto enunciativo) essa è totalmente rasa al suolo, inaccessibile, negata. Un po' di esempi: «*questa sorda sirena*», «*dopo questo tempo*», «*il whiskey versato qui, su questi fogli, adesso*», «*così sono andate queste cose*», «*tutto questo buio*», «*ogni parte di tempo/ che finisce adesso, qui*», «*dopo questa notte*», «*dice quest'ombra*», «*questo luogo // qui non staresti altrove / qui*», «*in questo tempo e luogo*», «*questa piega*», «*dopo questo suono*».

Quello che occorre precisare è che questo uso lirico concerne soprattutto situazioni in cui i deittici si legano a termini concreti, o dove i crono e topodeittici sembrano più direttamente rimandare alla situazione d'enunciazione (con rimando talvolta icastico al luogo della scrittura: «*questi fogli*»). Molto più spesso, invece, i dimostrativi occorrono insieme a sostantivi astratti o ad avverbi. Prima di proseguire vorrei però segnalare un luogo che sembrerebbe negare l'ipotesi di un centro deittico stabile. Verso la fine del libro si legge: «*non questo giallo d'aria stinta [...] / non questo azzurro e il bianco / che fanno le nubi, lassù*». Qui lo spettro cromatico veicolato dal cielo appare distinto, come se si facesse riferimento a due 'qui-e-ora' diversi (uno in cui il cielo è giallo e uno in cui è azzurro e macchiato dal bianco delle nuvole), assistiamo cioè a una sorta di enallage enunciativa: l'origo slitta nel tempo o nello spazio nel giro di tre versi, senza soluzione di continuità, contraddicendosi.

B) I deittici sono «il modo più semplice in cui la relazione tra lingua e contesto si riflette nelle stesse strutture della lingua»¹⁶. Tuttavia, alcuni studi negano che la deissi abbia un valore unicamente esoforico. Gli usi che abbiamo incontrato fino adesso, sembrano in effetti rimandare a una situazione enunciativa che è fuori dal testo e che è solo testimoniata dalla presenza di alcuni indici, che, come fossero un gesto, circoscrivono uno spazio-tempo a partire dall'io-pivot (prossimità/distanza, anteriorità/posteriorità ecc.). Ne esistono invece altri che difficilmente si distinguono da dalle vere e proprie anafore, cioè da riferimenti ad elementi interni al

¹⁶ S. Levinson, *Pragmatics*, Cambridge, Cambridge UP, 1983, p. 54, trad. mia.

testo a cui si è già fatto (o a breve si farà), riferimento. Prendiamo per buone le due definizioni di John Lyons:

anaphora presupposes that the intentional correlate of the referent should already have its place in the universe-of-discourse. Deixis does not: indeed, deixis is one of the principal means open to us of putting the intentional correlates of entities into the universe-of-discourse so that we can refer to them subsequently¹⁷.

La deissi trasformerebbe un elemento contestuale in un elemento testuale, funzionando come una sorta di commutatore. È a cavallo tra il mondo e il mondo-del-discorso. L'anafora invece lavora con il co-testo, e può essere intesa come un segnale che consiglia di continuare a prestare attenzione a una determinata parte del discorso. Questi campi non vanno però totalmente separati. Possiamo definire i dimostrativi anaforici o deittici in base a quale sia la forza operativa prevalente, considerando la deissi e l'anafora come due spettri di funzione. Il caso più noto è, ovviamente quello dell'anadeissi, dove gli elementi delle due categorie sono reciprocamente inquinati. Si prenda la seguente stringa:

Ricordate Laforgia? Whitesnake? Il vecchio Lucca Antonioni (*quello* era un vero Troll...)¹⁸?

Qui il dimostrativo 'quello' compie sia una funzione anaforica che deittica. Quella anaforica è piuttosto evidente, il pronome riprende il nome di persona antecedente, Lucca Antonioni ('quello' può anche avere una funzione incapsulante, riassumendo in una particella il 'lavoro' di *trolling* di tutti i nomi elencati precedentemente). Tuttavia l'uso della variante distale ('quello' e non 'questo') contiene un'informazione relativa

¹⁷ J. Lyons, *Natural Language and Universal Grammar*, Cambridge, Cambridge UP, 1991, p. 177.

¹⁸ Esempio tratto da I.A. Szantyka, *Tra deissi, anafora ed empatia: l'analisi degli aspetti pragmatici nell'uso degli aggettivi e dei pronomi dimostrativi italiani*, in E. Casanova - C. Calvo (a cura di), *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas* (2010), V, Berlin/Boston, De Gruyter, 5, pp. 659-706. Per l'idea di una concezione scalare di deissi e anafora sono debitore a F. Cornish, *Indexicality by degrees: deixis, "anadeixis", and (discourse) anaphora*, 2009, hal-00960772, si tratta della relazione a un simposio edita solo on-line.

alla localizzazione temporale deittica (di un passato lontano dal presente dell'enunciazione). Un altro esempio è quello della deissi testuale, ossia quando pronomi dimostrativi o avverbi fanno riferimento al testo in cui il deittico è inscritto, il quale è considerato come uno spazio fisico da percorrere linearmente: 'supra', 'infra', 'qui', 'là', 'più avanti', 'prima', 'dopo' ecc. La deissi testuale è un tipo particolare di deissi perché «verte sull'ordinamento del testo stesso»¹⁹, essa

è quella forma di deissi con la quale un parlante fa, nel discorso, riferimento al discorso stesso, al discorso in atto [...] La [sua] funzione è metatestuale [...] orienta il destinatario nel percorso del testo, lo istruisce ad istituire collegamenti intratestuali [...]»²⁰.

In questo senso, come nel caso dell'anafora e differentemente dalla deissi situazionale canonica, il contesto della deissi testuale è il co-testo, con la conseguenza che l'origo non è il luogo in cui il locutore si trova nel momento dell'atto comunicativo, ma un luogo nel testo, e con più precisione, il luogo nel testo dove il deittico testuale ricorre. Nei luoghi che adesso proporrò ci troveremo di fronte a una situazione di indecidibilità: possiamo sia confrontarci con casi di anafora senza antecedente (dovuta alla particolare situazione asimmetrica della comunicazione lirica) che di deissi testuale, o addirittura con esiti ellittici di anadeissi. Questa opacità pragmatica, ci sembra, orienta i casi più singolari e più ricorrenti dell'uso dei dimostrativi in *Quattro quaderni*. Prendiamo il componimento che apre la prima sezione del libro:

Avere, era *questo*, dopo dire e ascoltare,
quasi nulla ma come quello come per sempre.
parola che si ridice, si rifà il verso,
che se ripeti sai, che sai ripetere.

In questo caso 'questo' può riferirsi a: un sintagma o un enunciato precedente a quello che stiamo leggendo, eliso e di cui non possiamo

¹⁹ M.E. Conte, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1998, p. 13.

²⁰ *Ibid.*, p. 17.

sapere niente (anafora senza antecedente); a una vicenda non specificata ma che il locutore condivide con un ipotetico locutario (anadeissi); oppure può designare un punto nel testo catadeitticamente o cataforicamente (si veda oltre), in questo caso i vv. 3 e 4, che sarebbero l'oggetto di 'questo': *avere era questo* (ossia il successivo sintagma «parola che si ridice, si rifà il verso»). Questa lettura pone ulteriori problemi. Per studiosi come Lyons si tratterebbe di una deissi testuale, per Conte, non essendoci una discontinuità metatestuale (ossia, in termini genettiani, non essendoci un passaggio metalettico tra livelli di discorso, ad esempio *storia* e *racconto*) si tratterebbe di una semplice catafora. C'è infine un'ultima possibilità, che tratterò più approfonditamente in seguito, e cioè che 'questo' si riferisca al componimento stesso nel momento in cui è scritto, come un rimando alla realizzazione dell'atto di scrivere, che mi sembra un caso emblematico di deissi testuale.

Elenco altri esiti che mi sembrano simili a quello appena analizzato: «giorno è *questo* non se pulsasse vena, / fuoco nella faringe, altro. / la femmina del merlo fa schiatta. / senza posa fa che si debba crescere»; «gli occhi sono entrambi ancora aperti, / le nuvole, bianche e pingui, / spingono l'orizzonte verso il mare / (*questo* si vede: basta)». Interessante anche il *terzo passaggio*, ossia la conclusione della terza parte del libro: «nulla come prima, / nulla come dopo, / e qui, e mentre *questo* accade». Abbiamo a che fare con un doppio deittico: l'avverbio 'qui', topodeittico che può essere inteso sia come situazionale (facente riferimento al contesto) che come testuale ('qui', questo punto del testo); e il dimostrativo 'questo'. A differenza dei casi precedenti questo 'questo' non può essere sciolto co-testualmente in nessun modo: non ci sono indicazioni nel testo a cui fare riferimento (come i vv. 3-4 del primo esempio), un'azione, un verbo, una situazione, nemmeno astratta. Non ci restano perciò che tre strade: intendere 'questo' come un'anafora senza antecedente; intenderlo anadeitticamente come riferimento a un'esperienza condivisa tra un io e un tu e non illuminata dal testo; infine una lettura, come dire, performativa: «*questo* [che] accade» nient'altro è che il poema, che avviene, come un evento che si riattiva ad ogni lettura; 'qui' sarebbe il testo e 'questo' la scrittura che si compie: entrambi i deittici farebbero cioè riferimento all'atto stesso della comunicazione, allo stesso enunciato in un cui occorrono. Il testo tuttavia prosegue, prima con un riferimento topologico («e

dove, / passo dietro passo, / fino a che il ritorno non arrivi»), poi con uno temporale («*quando*, e sia, / e mentre dopo mentre /»), fino ad approdare ad un nuovo dimostrativo («finché non sia che *questo* // (*questo*, che cosa, che cos'è – / chiedi, e poi dici, e dici / “chiedo: dimmi»), in cui è, come dire, lo stesso pronome che si interroga su se stesso, in un uso riflessivo del deittico (ancora, secondo Lyons si tratterebbe di una deissi testuale; per Conte ci sarebbe uno scarto metalinguistico – la parola ‘questo’ è trattata alla stregua di un oggetto – ma non metatestuale). Ad ogni modo, quello che conta è che sia la poesia stessa a porsi una domanda sul significato da dare a ‘questo’. Un significato che, nonostante questa salienza, non è rintracciabile in nessun luogo del testo.

C) Un altro caso significativo da analizzare è l'uso abbastanza idiosincratico del dimostrativo ‘questo’ + infinito sostantivato, del tipo «*questo stare*» («tutto *questo andarsene e tornare*»), «*questo approssimarsi*», «*questo pensare*», «come se andarsene non fosse che *questo*, / *questo restare*», «*questo rimanere*» ecc., con diverse variazioni e riprese. La prima cosa da notare è che, tolto il caso di «*questo pensare*», tutti gli esiti interessano verbi di moto (o verbi che rimandano al moto negandolo), come se ‘questo’ circoscrivesse un'azione progressiva non conclusa e ancora in atto. Come comportarsi? Le opzioni sembrano due: intendere il dimostrativo come un anadeittico, ossia come un rimando a una situazione nota diretto verso un locutario che condivide l'enciclopedia circostanziale del locutore (*queste cose che sono successe e che tu conosci equivalgono a uno stare, a un rimanere, a un approssimarsi* ecc.); oppure intenderlo performativamente, come rimando all'atto che l'enunciato stesso sta realizzando. Si prenda la seguente quartina:

è come se andarsene non fosse che *questo*,
questo restare, e fare ancora un gesto
 (è come se dirlo fosse soltanto vero,
 e non più vero, ancora, del non dirlo).

«Questo restare» equivarrebbe cioè all'atto di scrivere la poesia che stiamo leggendo, a «fare ancora un gesto», anche se si tratta di un gesto vuoto, privato del suo contenuto simbolico (un gesto che non indica niente, se non la sua pura potenzialità), come una forma di fedeltà. Una

e nulla serve al dopo
dopo
 che sia passato ancora un giorno
 ancora *questo* giorno
 mai
 e mai e mai e ancora mai per sempre
 e ancora *questo* sempre che non dura
 [...]
 dire che basta *questo*
questo dire

e il metro batte come una battuta –
 dice che non c'è nulla
 se non *qui*)

(è *qui* che stiamo
 è *qui* che resteremo

[...].

Diverse sono le cose che colpiscono di questa ballata delle parti vuote della lingua, dove le coppie di unità versali sono frante dalla catena deitica. Innanzitutto, l'uso dell'avverbio 'qui'. Come si è notato anche in precedenza, 'qui' può sia trasportare nel teatro vuoto dell'enunciazione, dove si svolge questo dramma senza trama e senza personaggi, che riferirsi alla poesia stessa, a quel territorio che è il poema, a «*questo* dire». L'espressione «*questo* sempre che non dura», dove coagulano astratto e concreto, sembra del resto riferirsi al tempo del poema: la poesia ha una durata (l'estensione del testo, lo spazio che c'è tra il suo inizio e la sua fine), ma è un sempre (si ri-attiva, ri-accade ad ogni lettura). «*Questo* starci» è l'attenzione suscitata da quella mutua transazione che è lo scrivere e il leggere. Può fare riferimento a una storia privata personale? Benissimo, ma lo fa tematizzando lo sforzo fatico dell'enunciazione poetica. Torniamo un attimo a un componimento citato già sopra, il *terzo passaggio*, qui si legge: «nulla come prima, / nulla come dopo, / e qui, e mentre *questo* accade». La situazione sembra molto simile a quella della poesia di Ashbery, ciò che accade è la poesia-evento che si svolge sotto gli occhi del lettore, c'è una sorta di intermittenza che mette in contatto locutore e *audience*, ignorando quello che si è chiamato *addressee*. O

ancora: «tranne *questo* / nessun luogo, / non dove, / tranne quando non più». Qui la poesia è vista come uno spazio utopico, uno spazio che resisterà fino al «non più», ossia al momento in cui la poesia-evento cesserà, in cui le pagine del libro saranno chiuse. L'uso di 'questo' sfiora quindi la tautologia, si riferisce al luogo vuoto che il dimostrativo stesso designa, come è ben evidenziato dai seguenti versi: «*e fai questo* / gesto di fare il gesto» (corsivi dell'autore). L'indice qui indica lo stesso indice. La deissi testuale non segnala il contesto di un atto di riferimento situazionale, ma l'oggetto di quell'atto; non illumina le circostanze in cui la comunicazione si sta svolgendo, ma le sue condizioni²¹. L'enunciato rumina le tracce dell'enunciazione, le ingloba, esse indicano, danno istruzioni, ma come in film senza audio, non rimandano al di fuori del testo, ma rimandano a se stesse, alla loro possibilità, al farsi dell'enunciato attraverso l'enunciazione. E facendo ciò lasciano una testimonianza, una presenza, istituiscono un territorio utopico che si presenta come resto, e che garantisce la trasmissione di un sapere, per quanto negativo: «il vuoto, Lucrezio, / il vuoto – / lì possiamo costruire, c'è spazio, / per fare un'orma / e fare un segno di passaggio».

5. Conclusioni

Si sono notate quelle che sono le peculiarità della comunicazione lirica, che costituisce un caso esemplare di quella che si è chiamata comunicazione asimmetrica. Si è poi notato come sull'enunciato lirico si avverta costantemente la pressione della situazione d'enunciazione, a cui il testo fa riferimento presupponendo che il produttore del discorso la condivide con il destinatario. Si è così messa a fuoco la presenza dei deittici nei testi lirici, con riferimenti a Leopardi e a Sereni. Si è poi analizzato da vicino l'uso dei deittici nella raccolta *Quattro quaderni* di Giuliano Mesa. Le poesie del libro rimandano continuamente al quadro di riferimento dell'enunciazione, tuttavia non lo suggeriscono, non lo con-

²¹ Per una meccanica del testo come gesto poetico, si veda F. Giusti, *Dante dopo Brecht. Gesti lirici e modalità comunicativa*, «Rivista di letteratura italiana», XXXIX, 3, 2021 pp. 151-162.

notano in termini verbali (come invece fanno ancora Leopardi e Sereni). Si è parlato a tal proposito di una «retorica in *absentia*, con cancellazione del potenziale metonimico e metaforico: quale sia il prima e quale sia il dopo, che cosa accada, quale sia il referente spaziale non viene detto, i riferimenti a luoghi a tempi sono cancellati»²². Il gioco di specchi dei deittici, nell'impossibilità di interrogare il suo gradiente indicale, si sposta così dall'enunciazione alle condizioni di esistenza dell'enunciato, trasformandosi in una riflessione critica, in una metapoesia. Come avviene nel componimento di Ashbery che si è portato come esempio, la poesia di Mesa tende in alcuni punti a funzionare come un performativo, come una preghiera, una promessa, un enunciato che realizza l'atto stesso a cui fa riferimento. Da ciò deriva quello che si è chiamato uso tautologico della deissi. Una simile lettura dimostra una notevole vicinanza con le teorie di Culler, per cui la poesia vive in un presente fuori dal tempo, capace di riaccade ogni volta che la si legge, che non rappresenta un evento ma è quell'evento.

Abstract

The recent branch of the New Lyric Studies, whose focal point is the publication of *Theory of the Lyric* by Jonathan Culler (2015), which is already a cult, has registered the advancing of a trans-historical and trans-contextual model of the lyric genre, which focuses on the verifiable continuity that can be seen in this type of discourse throughout the centuries: some recurrent traits or purposes can therefore be detected throughout history's obvious changes (from ancient Greece to Electronic Poetry). Lyric tends to repeat itself in a series of limited and selected "gestures" (Giusti). Within this theoretical perspective two aspects seem to be more relevant than others: that which I would call the rhetorical trope of poetic addressing (basically the I-You relationship as described by Frye) and the use of deictics as indexical. Lyrical deixis (as opposed to fictional deixis) doesn't delineate any fictional space to take as reference, instead it remains open, it allows the projection of unlimited references (depending on the reader, on what is their type of fruition and so on). The nouns, pronouns and deictics

²² G. Caserza, *Il naufragio dello stile*, in Mesa, *Quattro quaderni...* cit., p. 90.

that can be found in lyric poetry show a tendency in addressing entities that can not be explained in context of the text but can rather be found “outside the text” (think about “this hill” in Leopardi’s *Infinito*: only the author’s biography can help us identify the hill as the mount Tabor). This doesn’t necessarily mean that deictics in lyric poetry are strictly related to reality, they establish a relationship of undecidability and uncertainty. This kind of openness is however limited if one tries to tackle a lyrical text from a macro-textual perspective (lyrical sequences allow us to piece together characters, a narration and so on, think about Petrarca’s *Canzoniere*). In this article I intend to analyze the function of deictics in the remarkable and crucial collection of poems that is *Quattro quaderni* by Giuliano Mesa, that presents as one of its key elements the repetition of the demonstrative ‘this’.

Fabrizio Maria Spinelli
fabriziomspinelli@gmail.com



Questo volume è stato stampato da Rubbettino print su carta ecologica certificata FSC® che garantisce la produzione secondo precisi criteri sociali di ecosostenibilità, nel totale rispetto del patrimonio boschivo. FSC® (Forest Stewardship Council) promuove e certifica i sistemi di gestione forestali responsabili considerando gli aspetti ecologici, sociali ed economici

STAMPATO IN ITALIA
nel mese di aprile 2023
da Rubbettino print per conto di Rubbettino Editore srl
88049 Soveria Mannelli (Catanzaro)
www.rubbettinoprint.it

€ 30,00

ISBN 978-88-498-7659-8



9 788849 876598