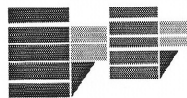


UNIVERSITÀ DELLA CALABRIA



Università degli Studi della Calabria

Facoltà di Lettere e Filosofia

Dipartimento di FILOLOGIA

Dipartimento di Filologia

XXII ciclo del Dottorato di Ricerca in Scienze letterarie.
Retorica e tecniche dell'interpretazione

TESI DI DOTTORATO

Le deissi nei testi letterari

Settore disciplinare L-Fil-Let-11

COORDINATORE
Prof. F. Bausi

TUTOR
Prof.ssa M. Ganeri

DOTTORANDO
Paola Manuela Battaglia

Indice

1 Δείξεις, ἀναφορά e <i>demonstratio</i>, nei grammatici greci e latini	4
1.1 La proprietà δεικτική e ἀναφορική nei pronomi	7
1.2 Ambiguità linguistica in verbi, sostantivi e pronomi.....	11
1.3 La proprietà ἀναφορική nell'articolo.....	16
1.4 <i>Demonstratio</i>	21
2 Deissi e Anafora	33
2.1 Definizione generale.....	33
2.2 Categorie di deissi	38
2.2.1 La deissi personale	38
2.2.2 La deissi temporale e la deissi spaziale	41
2.2.3 La deissi sociale	51
2.2.4 La deissi anaforica	56
3 Karl Bühler e la deissi fantasmatica	57
4 Charles J. Fillmore	77
5 Una piccola polemica italiana	87
6 <i>Deixis in narrative</i>	90
7 Ampliamento del concetto di deissi	99
7.1 Deissi enciclopedica.....	100
7.2 Deissi assiologica	101
7.3 Deissi metatestuale	106
8 Deissi semantica nelle novelle di Pirandello	108
8.1 <i>Hic</i>	120
8.1.1 <i>Il tabernacolo</i>	120
8.1.2 <i>Il ventaglino</i>	134
8.2 <i>Nunc</i>	144
8.2.1 <i>I nostri ricordi</i>	152
8.2.2 <i>La tragedia di un personaggio</i>	157

8.2.3 Rimedio: la geografia e Il treno ha fischiato	165
8.3 Ego	171
8.3.1 I dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me	171
8.3.2 Nostra moglie	178
8.3.3 L'accordo	187
8.3.4 La vigilia	190
8.3.5 In società	194
8.3.6 Pari	199
9 Bibliografia	213
Indice	2

*All'apparir del vero
Tu, misera, cadesti: e con la mano
la fredda morte ed una tomba ignuda
mostravi di lontano.*

Giacomo Leopardi, A Silvia

*...ma io deluse a voi le palme tendo
e sol da lunge i miei tetti saluto.*

Ugo Foscolo, In morte del fratello Giovanni

La prima parte del presente studio sarà dedicata all'elaborazione di una sintesi del significato di *deissi*. Si analizzerà la sua prima accezione, attraverso gli scritti dei principali grammatici greci e latini, e si porrà l'accento sullo scarto semantico esistente fra il valore antico di δειξις e quello moderno di *deixis* o *deissi*¹.

Si ritiene questa parte propedeutica per il lavoro successivo che segnerà un ulteriore ampliamento dell'accezione di *deissi*, applicabile all'analisi e all'interpretazione dei testi letterari. Si utilizzerà quindi la letteratura precedente in maniera volutamente parziale e asistemica.

1 Δειξις, ἀναφορά e *demonstratio*, nei grammatici greci e latini

Si prendereanno in esame in prima istanza le definizioni di δειξις e ἀναφορά² che si trovano nell'opera di Apollonio Discolo, (II sec. d.C.).

La sua opera non è pienamente ascrivibile ad alcuna corrente³. Anneli Luhtala ne sottolinea così l'originalità rispetto ai predecessori:

¹ Si utilizzeranno il termine δειξις – con la grafia greca – per indicare l'accezione classica e, indifferentemente il termine *deixis* o *deissi*, per indicarne l'accezione moderna.

² Sulla differenza di significato nei grammatici greci e nella linguistica moderna: «La distinción aristotélica entre "primer conocimiento" y "segundo conocimiento" forma parte de la base que subyace a la distinción entre "deíxis" y "anáfora" en los gramáticos griegos y la distinción entre "lo nuevo" y "lo dado" dentro la lingüística moderna.»: J. A. VINCENTE MATEU, *LA DEIXIS*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, p. 19.

While showing an awareness of a differentiation of the grammarian's method in respect of its predecessors, Apollonius' work nevertheless exhibits strong ties to philosophical and philological traditions (Sluiter 1991: 40-41). For various reasons, it seems to be a prime example of the kind of autonomy that gained in Antiquity. [...] A considerable amount of originality is assigned to Apollonius' approach by modern scholars but as yet as we cannot properly evaluate his contribution to the development of linguistic thought⁴.

Pur concordando sull'esemplarità della sua opera, Mark Jansen riesce a individuare come fonti dello studioso: Zenodoto di Efeso (III sec. a.C.), Callimaco di Cirene (III sec. a.C.), Aristofane di Bisanzio (III-II sec. a.C.) e

³ Una precisazione doverosa sul concetto di riflessione linguistica nell'antichità: «Le prime riflessioni sul linguaggio, ancorché filosofiche, si fanno risalire comunemente a Parmenide [...], il quale si chiedeva se la lingua fosse in grado di dipingere la realtà così com'è; infatti, la prima domanda che i Greci si posero anche a proposito del linguaggio riguardava l'origine naturale o convenzionale di questo [...]. Si tratta a ben vedere di una questione semantica: se il linguaggio corrisponde alla realtà, o impone ad essa una struttura arbitraria. Già Protagora (Platone, *Prot.* 322a) sembra abbia affermato che entrambi i fattori giocano un ruolo importante nella descrizione del rapporto tra i nomi e la realtà [...]. Un'analisi più approfondita fu condotta dai Sofisti che se ne servivano per insegnare a parlare bene o, più genericamente, per educare gli uomini (Platone, *Prot.* 317b)». Seguono poi le riflessioni di Platone e Aristotele, ma: «Fino a questo momento, ovvero prima del 200 a.C., [...], la linguistica è stato oggetto di studio da parte dei filosofi; essi, in realtà si occuparono di problemi linguistici in quanto questi risultavano rilevanti e necessari al fine delle loro ricerche filosofiche, condizione che, ad ogni modo, non impedì loro di contribuire in maniera fondamentale allo sviluppo della scienza del linguaggio [...].

Si è ragionevolmente soliti far iniziare con un unico testo, la *Teknè grammatiké* attribuita a Dionisio Trace, la tradizione grammaticale dell'Occidente.

La *Teknè*, considerato il primo trattato di linguistica giunto fino a noi [...], nasce in ambiente alessandrino e riunisce le acquisizioni teoriche di numerosi secoli di riflessione e di lavoro che, fondendosi, daranno vita, ad una disciplina autonoma identificabile da una parte con la filologia, dall'altra con la grammatica descrittiva dei nostri giorni»: V. PRENCIPE, *Statuto epistemologico della "grammatica"*, in P. SWIGGERS – A. WOUTERS, (a cura di), *Grammatical Theory and Philosophy of Language in Antiquity*, Leuven, Peeters, 2002, pp 23-69, Citazione pp 49-50.

⁴ A. LUHTALA, *On the Origin of Syntactical Description in Stoic Logic*, Münster, Nodus Publikationen, 2000, pp 18-19.

Aristarco (II sec. a.C.)⁵, a testimoniare la discendenza culturale da un determinato *milieu*.

Il grammatico attinge anche ad altri ambiti e, con un metodo assolutamente rigoroso, analizza i fenomeni linguistici, considerandoli parte di un sistema *naturale di regole*, avvalendosi, soprattutto dell'uso e della riflessione filosofica sull'origine del linguaggio:

Apollonius claimed that grammatical phenomena themselves participated in an objective, natural [...] system of rules. [...] Apollonius' rules were established by observation of linguistic usage and by demonstration both from other rules and from knowledge of the nature of the intelligible senses underlying words and constructions⁶.

La peculiarità di Apollonio Discolo è attestata dal suo approccio non tradizionale, descrittivo o meglio 'prescrittivo'⁷, né esegetico/filologico⁸.

In apparente contraddizione con quanto afferma il grammatico sugli obiettivi della sua attività, definita *indispensabile per l'interpretazione dei testi poetici*:

⁵ Cfr: M. JANSEN, *Alexandrian grammatical theory in practice: Apollonius Dyscolus and the personal pronouns*, in P. SWIGGERS – A. WOUTERS, (a cura di), *Grammatical Theory and Philosophy of Language in Antiquity*, cit., pp 233-255.

⁶ D. J. BLANK, *Ancient philosophy and grammar*, Chico, Scholars Press, 1982, p. 51.

⁷ «"grammatica tradizionale", nel significato – tuttora corrente – di "manuale descrittivo/prescrittivo di una lingua che affonda le sue radici nella tradizione greca da Dionisio Trace»: L. HEILMANN, *A proposito di 'teoria della grammatica'*, in R. AMBROSINI, (a cura di), *Tra linguistica storica e linguistica generale. Scritti in onore di Tristano Bolelli*, Pisa, Pacini, 1985, pp 117-136, Citazione a pp 117-118.

⁸ Cfr: «γραμματική ἐστὶν ἐμπειρία τῶν παρὰ ποιηταῖς τε καὶ συγγραφεῦσιν ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ λεγομένων», (*la grammatica è la conoscenza empirica delle espressioni comunemente usate dai poeti e dai prosatori*): Dionisio Trace (II sec a.C.), *Τέχνη Γραμματική*, par. 1.1. Cfr: Sesto Empirico (II sec. D.C.), *Contro i grammatici*, par. 57, dove afferma, in palese contrasto, l'esatto contrario, cioè che *la grammatica è la conoscenza empirica il più lontano possibile dalla lingua dei poeti e dei prosatori*.

ἡ δὲ νῦν ῥηθισομένη ἔκδοσις περιέξει τὴν ἐκ τούτων γινομένην σύνταξιν εἰς
2.2.2 καταλληλότητα τοῦ αὐτοτελοῦς λόγου, ἣν πάνυ προήρημαι, ἀναγκαιοτάτην
οὔσαν πρὸς ἐξήγησιν τῶν ποιημάτων, μετὰ πάσης ἀκριβείας ἐκθέσθαι⁹.

Dichiarazione che si associa all'opera dei suoi contemporanei afferenti alla scuola filologica di Alessandria, di rielaborazione/ricostruzione di un codice linguistico comune a partire dalla preziosità della lingua letteraria. In realtà la sua attenzione costante riguarda l'uso linguistico e *la regolarità* (καταλληλότητα) anche quando cita opere letterarie. Come si vedrà dagli esempi più avanti, il suo intento non è di ricostruire la regola grammaticale partendo dalla lingua dei poeti e dei prosatori, anche quando attinge da fonti letterarie.

1.1 Le proprietà δεικτική e ἀναφορική nei pronomi

Si prenderanno qui in esame il secondo libro del *De Constructione*, dedicato allo studio dei pronomi e il saggio *De pronomibus*¹⁰.

⁹ Apollonio Discolo, *De Sint.*, 1. 2ff: «The present work will cover the syntax [...] arising from these (sc. words) resulting in the regularity of the complete sentence, which I have chosen to expound with the greatest precision, as it is indispensable for the *interpretation of the poems*»; traduzione in: M. JANSEN, *Alexandrian grammatical theory in practice: Apollonius Dyscolus and the personal pronouns*, in P. SWIGGERS-A. WOUTERS, (a cura di), *Grammatical Theory and Philosophy of Language in Antiquity*, cit., pp 233-255, citazione p. 234, il corsivo è nostro. Lo studioso specifica anche che il termine sintassi non ha lo stesso valore semantico moderno.

¹⁰ Per il testo di *De pronomibus* e il *De Constructione* di Apollonius Dyscolus, si prenderà in esame l'edizione del *Thesaurus Linguae Graecae*. Per la traduzione e l'interpretazione dell'opera di Apollonio Discolo si farà riferimento in particolare a: E. EGGER, *Apollonius Dyscolus. Essai sur l'histoire des théories grammaticales dans l'antiquité*, Paris, August Durand, Libraire, 1854; Apollonio Díscolo, *Sintaxis*, (introduzione, traduzione e note a cura di V. BÉCARES BOTAS), Madrid, Editorial Gredos, 1987; Apollonius Dyscole, *De la construction (syntaxe)*, (Introduzione, testo e traduzione a cura di J. LALLOT), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1997; F. W. HOUSEHOLDER, (traduzione e commento a cura di), *The Syntax of Apollonius Dyscolus*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1981.

Elemento caratterizzante del pronome, ἀντωνυμία, è secondo Apollonio Discolo, la proprietà deittico-dimostrativa, δευκτική, o anaforico-relativa, ἀναφορική, come si evidenzierà più avanti. È necessario puntualizzare che per i grammatici greci il lemma 'deittico' si riferisce alla prima e alla seconda persona, non si traduce con 'dimostrativo' in senso tecnico, perché non esiste la distinzione fra pronomi (e aggettivi) *personali* e *dimostrativi*. Si riferisce all'interazione orale in contesto audio-visivo. Si precisa inoltre che fra deissi e anafora vi è un rapporto di iperonimia:

Apollonius considers anaphora to be a special case of deixis (*Synt.* 136 1ff), so the distinctive (semantic) feature of a pronoun is deixis (*Synt.* 138. 11)¹¹.

In *De pronomibus*, testo giunto praticamente integro, si offre una visione innovativa. Apollonio parte dagli studi precedenti, rielabora il lavoro dei suoi predecessori, produce le sue affermazioni, corroborandole con numerosi esempi tratti, in gran parte dalla letteratura o dall'uso:

Le traité *sur le Pronom* est pour nous un monument unique en son genre. Il nous est parvenu presque intact et il nous offre un exemple complet de la méthode de recherche et d'exposition appliquée par Apollonius à chacune des huit parties du discours¹².

Apollonio esordisce enumerando alcune formulazioni sul pronome, specificando di menzionarne solo le principali. Come chiarisce Egger¹³,

¹¹ M. JANSEN, *Alexandrian grammatical theory in practice: Apollonius Dyscolus and the personal pronouns*, in P. SWIGGERS-A. WOUTERS, (a cura di) *Grammatical Theory and Philosophy of Language in Antiquity*, cit., pp 233-255, citazione a p. 237.

¹² E. EGGER, *Apollonius Dyscolus. Essai sur l'histoire des théories grammaticales dans l'antiquité*, cit., p. 91.

tralascia inspiegabilmente sia la definizione di Trifone, sia quella di Abrone. Di quest'ultimo evidenza l'opposizione ad Aristarco¹⁴ che definisce i pronomi, *parole coniugate secondo le persone* (Ἀρίσταρχος λέξεις κατὰ πρόσωπα συζύγους ἐκάλεσε τὰς ἀντωνυμίας). L'antico grammatico precisa che *la definizione è comune*, o meglio applicabile, *anche ai verbi, anzi preferibilmente*, (κοινὸς ὁ ὅρος καὶ ῥημάτων, καὶ μᾶλλον γε αὐτῶν).

Dionisodoro di Trezene propone *paranomasie* o *nomi derivati* (παρονομασίας), definizione appropriata solo per gli aggettivi possessivi (αἰ κτητικάί, per esempio: νῶϊτερος deriva da νῶϊ); gli altri pronomi, invece, sono parole primitive (ἐπεὶ ἡ ἐγὼ καὶ ἡ νῶι καὶ πᾶσαι αἰ πρωτότυποι θεματικάί). Tirannione li definisce *σημειώσεις*, tradotto da Egger con *désignations*¹⁵ (Τυραννίων σημειώσεις αὐτὰς ἐκάλεσεν)¹⁶.

¹³ *Ivi*, p. 92.

¹⁴ Altrove il grammatico evidenzia che – *come è ovvio* – Aristarco non si riferisce alla forma fonologica (οὐ τὴν φωνήν) del pronome: Φαίνεται γὰρ ὅτι ὁ μὲν Ἀρίσταρχος οὐ τὴν φωνήν (forma *fonologica*) ὠρίσατο τῆς ἀντωνυμίας, ἀλλὰ τὸ ἐξ αὐτῆς παρυσφιστάμενον, ma a ciò che da quella risulta, cioè ai criteri semantici. Come sottolinea Householder la disputa fra chi utilizza definizioni in relazione a *formal criteria* piuttosto che a *semantic criteria*, continua fino al XX secolo, attraversando tutto il Rinascimento. Cfr: W. HOUSEHOLDER, (traduzione e commento a cura di), *The Syntax of Apollonius Dyscolus*, cit., p. 91.

¹⁵ E. EGGER, *Apollonius Dyscolus. Essai sur l'histoire des théories grammaticales dans l'antiquité*, cit., p. 92.

¹⁶ «15. Πῶς οὖν οὐκ εὐήθεις οἱ περὶ Ἄβρωνά καταδραμόντες Ἀριστάρχου ὡς οὐ δεόντως φαμένον κατὰ πρόσωπα συζύγους τὰς ἀντωνυ-

2.2.138 μίας, καθὸ κοινὸς ὁ ὅρος καὶ ῥημάτων, καὶ μᾶλλον γε αὐτῶν»;

«Ἀλλὰ μὴν οὐδὲ κατὰ τὸν τοῦ Τροϊζηνίου Διονυσοδώρου λόγον παρονομασίας κλητέον, ἐπεὶ καὶ ἄλλα ἔν τισι παρονομάζεται πετρώδης τε γὰρ καὶ ἐργατίνης. καὶ ἴσως οὐκ ἄλλαι τινὲς παραληφθήσονται ἢ αἰ κτητικάί, ἐπεὶ ἡ ἐγὼ καὶ ἡ νῶι καὶ πᾶσαι αἰ πρωτότυποι θεματικάί.

2.1,1.4 Εἰ τὰ ὠρισμένα σεσημειῶται, αἰ δὲ ἀντωνυμῖαι ὠρισμένα πρόσωπα παριστᾶσιν, οὐκ ἀπιθάνως ὁ Τυραννίων σημειώσεις αὐτὰς ἐκάλεσεν».

Per gli Stoici i pronomi appartengono alla stessa classe degli articoli, ma i primi sono *definiti* (ὠρισμένα), e i secondi *indefiniti* (ἀοριστώδη).

Οἱ ἀπὸ τῆς Στοᾶς ἄρθρα καλοῦσι καὶ τὰς ἀντωνυμίας, διαφέροντα δὲ τῶν παρ' ἡμῖν ἄρθρων, ἧ ταῦτα μὲν ὠρισμένα, ἐκεῖνα δὲ ἀοριστώδη.

In ogni caso, accostando articolo e pronome, non si tiene conto del fatto che il primo si pone accanto alla parola, il secondo al suo posto; quindi, come chiarisce Apollonio, la differenza individuata dagli Stoici fra *determinatezza* del pronome e *indeterminatezza* dell'articolo è inesatta, perché si basa su un abuso del termine ἄρθρον, come sinonimo di κῶλον, nel senso di membro della frase.

Si orientano su questa linea Apollodoro l'Ateniese e Dionisio Trace¹⁷ che hanno denominato il pronome ἄρθρον δευκτικὸν, articolo deittico-dimostrativo.

καὶ Ἀπολλόδωρος ὁ Ἀθηναῖος καὶ ὁ Θραῦξ Διονύσιος καὶ ἄρθρα δευκτικὰ τὰς ἀντωνυμίας ἐκάλεσαν.

Apollonio si distanzia, inoltre, da un altro termine ἰσωνυμία¹⁸, perché a suo parere non vi è uguaglianza fra il pronome e il nome che sostituisce¹⁹.

¹⁷ Apollonio Discolo, *De pronomibus*, Part 2, volume+fascicle 1,1 page 5 line 18; Cfr: «ἀντωνυμία ἐστὶ λέξις ἀντὶ ὀνόματος παραλαμβανομένη, προσώπων ὠρισμένων δηλωτική»; (*Il pronome è una parola usata al posto di un nome, indicante una persona definita*), Dionisio Trace, *Τέχνη Γραμματική*, par. 17, si fa riferimento qui alla tradizione diretta (tradizione indiretta nell' *Adversus Mathematicos* di Sesto Empirico).

¹⁸ Il grammatico non specifica a chi appartenga questa definizione.

¹⁹ «Οὐ γὰρ ἰσωνυμίαν, ὥς τινες· οὐ γὰρ τὰ ἴσα παρακολουθεῖ τῷ ὀνόματι καὶ τῇ ἀντωνυμίᾳ».

Dopo queste premesse sugli studi precedenti, lo studioso greco arriva alla sua definizione: *il pronome è una parola che si mette al posto del nome, [...], ogni pronome è dimostrativo-deittico (δεικτική) oppure anaforico-relativo (ἀναφορική). Quelli alla prima e alla seconda persona sono dimostrativo-deittici; quelli alla terza sono anaforici-relativi, per esempio ἐκεῖνος, ὅδε, οὗτος; eccetto αὐτός che diventa, a sua volta, dimostrativo-deittico quando è coordinato ai pronomi dimostrativo-deittici. Gli altri sono anaforici-relativi come οὗ, οἷ, ἔ (di cui, a cui, che).*

Πᾶσα ἀντωνυμία ἢ δεικτική ἐστὶν ἢ ἀναφορική, αἱ κατὰ πρῶτον

(10.) καὶ δεύτερον μόνως δεικτικά, αἱ κατὰ τὸ τρίτον καὶ δεικτικά καὶ ἀναφορικά, ὅσαι γένους εἰσὶ παραστατικά, ἐκεῖνος, ὅδε, οὗτος, ὑπεσταλμένης τῆς αὐτός, ἥτις πάλιν δεικτική γίνεται συντασσομένη ταῖς δεικτικαῖς ἀντωνυμίαις. αἱ ὑπολειπόμεναι ἀναφορικά, ἢ τε ἰ, οὗ, οἷ, ἔ²⁰

1.2 Ambiguità linguistica in verbi, sostantivi e pronomi

Apollonio evidenzia che il verbo e il nome condividono con il pronome la proprietà di rappresentare persone determinate o di supporre una nozione preesistente. Il verbo però non ha sempre questa proprietà; quando è alla terza persona può non determinare una persona precisa: *Γράφει, chi?*

γράφει γάρ, τίς; καὶ περιπατεῖ, τίς; καὶ οὐκ ἄλλως ὀρισθήσεται ἢ ταῖς ἀντωνυμίαις, γράφει ἐκεῖνος,
γράφει ὅδε.

Anche il nome, attraverso l'omonimia, può assumere carattere

²⁰ Apollonius Dyscolus, *De pronomibus*, Part 2 volume+fascicolo 1,1 p. 9 line 17-26, p. 10 line 3.

anfibologico; per suffragare quest'affermazione Apollonio cita Omero laddove²¹, per non generare confusione, con Aiace Oileo, viene definito con l'epiteto Telemonio:

Ἀλλὰ καὶ ταῦτα ὑπὸ τῆς ὁμωνυμίας πολλάκις ἀμφιβάλλεται. ὀρίζεται γοῦν ἐν τῷ ἀλλά περ οἷος ἴτω Τελαμώνιος ἄλκιμος Αἴας (M 349. 362)

διὰ τῆς ἐπιφορᾶς τοῦ Τελαμώνιος. πῶς οὖν τὸ ὀριζόμενον ὑπὸ ἐτέρου ὀριστικὸν ἔτι κεκλήσεται;²²

Secondo lo studioso antico non si può, dunque, designare come *definita* una parola che necessiti di un'altra per essere determinata.

Al contrario, il pronome che lo si comprenda o anaforicamente, ἀναφορικῶς, o deitticamente, δεικτικῶς, non crea ambiguità. Proprio perché c'è un referente extralinguistico o linguistico garantisce la sua decodifica:

ἢ μέντοι ἀντωνυμία οὔτε ἀναφορικῶς νοουμένη οὔτε δεικτικῶς παραλαμβανομένη ἀμφιβάλλεται.

Però Apollonio aggiunge che *forse quest'esempio potrebbe costituire un'obiezione:*

κεῖνος δ' αὖ περὶ κῆρι μακάρτατος, (ζ 158)²³

Qui il pronome non è dimostrativo-deittico, e non si riferisce ad alcun personaggio determinato (ἀντικεῖσθαι. οὔτε γὰρ δεικτικόν, οὔτε ἐπὶ τι ὀριζόμενον ἀναφέρεται). Ma la relazione ἀναφορὰ che s'intende qui, riguarda un personaggio colto mentre sta per agire e che si designa, attraverso

²¹ «ἀλλά περ οἷος ἴτω Τελαμώνιος ἄλκιμος Αἴας»; Omero, *Iliade*, M, v. 349, v. 362.

²² Apollonius Dyscolus, *De pronomibus*, Part 2 volume+fascicle 1,1 p. 10 line 16.

²³ «κεῖνος δ' αὖ περὶ κῆρι μακάρτατος ἔξοχον ἄλλων»: Omero, *Odisea*, ζ, v. 158, *Quello là è il più fortunato dei mortali colui che...*

un'anticipazione, προληπτικῶς:

οὔτε γὰρ δεικτικόν, οὔτε ἐπί τι ὀριζόμενον ἀναφέρεται. Ἀλλ' ἡ ἀναφορὰ ὡς ἐπί τι πρόσωπον πάντως ἐσόμενον λαμβάνεται, ὅπερ εὐφημιζόμενος προληπτικῶς ἀνεφώνησεν. Ἀλλὰ μὴν καὶ τὸ οὔτος ἀνήρ νῦν δὴ ξυμβλήμενος (ω 260)²⁴

Apollonio fa cenno, riguardo ai pronomi possessivi, κτητικαὶ ἀντωνυμίαι, a Dracone, un grammatico vissuto al tempo di Augusto, che li definisce *bipersonali* διπροσώπους, perché richiamano l'idea di due entità/persona, il possessore e l'oggetto posseduto. Dracone designava, inoltre *semplici o unipersonali*, μονοπροσώπους i pronomi primitivi. Specificando che i pronomi possessivi, in generale, marcano il genere dell'oggetto posseduto; i pronomi *unipersonali*, o primitivi, non hanno genere alle prime due persone, determinano invece il genere alla terza persona.

I pronomi primitivi rispondono a dei nominativi (Ἀπολλώνιος ἐγώ), mentre i pronomi *bipersonali*, o possessivi, a genitivi del nome del possessore (ἐμός παῖς corrisponde a Ἀπολλωνίου παῖς). L'autore sottolinea anche che i pronomi di terza persona sono molteplici, per determinare adeguatamente la persona anche in base alla sua vicinanza (οὔτος) o alla sua lontananza (ἐκεῖνος).

La persona è ancor meglio determinata dal valore dimostrativo-deittico e dal valore anaforico-relativo del pronome (διὰ τῆς δείξεως καὶ ἀναφορᾶς): dal valore dimostrativo-deittico come in ἐμός, σός [che presuppongono un possessore presente, e dunque, di conseguenza, persona e genere non

²⁴ Apollonius Dyscolus, *De pronomibus*, Part 2 volume+fascicle 1,1 p. 10 line 17-20.

sono dubbi]; *dal valore anaforico-relativo, come in σφέτερος, [che si rapporta a una terza persona anteriormente conosciuta]. Al contrario, in queste stesse espressioni, la natura (κατὰ τὴν ποιότητα) dell'oggetto posseduto è incerta: poiché con ἐμός potrebbe sottintendere οἶκος ο ἵππος ο δοῦλος, o altre cose:*

(102.) κτήτορος πρόσωπον διὰ τῆς δείξεως καὶ ἀναφορᾶς. καὶ δείξεως μὲν ἐμός, σός, ἀναφορᾶς δὲ ὡς σφέτερος, τῶν κτημάτων ἀδήλων ὄντων κατὰ τὴν ποιότητα. τῷ γὰρ ἐμός τί μᾶλλον ὑπακούεται οἶκος ἢ ἵππος ἢ δοῦλος ἢ τι τῶν τοιούτων²⁵.

Apollonio dunque mette acutamente in evidenza la possibilità dei pronomi possessivi di non mostrare chiaramente il possessore, creando ambiguità nel testo, ma non in un contesto audio-visivo, rivelando una percezione avanzata della differenza fra testo scritto e orale.

Lo studioso altrove²⁶ propone la distinzione fra pronome enclitico (o atono) e il pronome personale tonico, riassumendo in poche battute il *vocabulaire technique qui sert à opposer les deux formes de la déixis* assoluta (ἀπόλυτον, esempio: *mi colpì, ἔπαισέ με*) e contrastiva/oppositiva (ἀντιδιασταλτική, esempio: *colpì me stesso, ἐμὲ αὐτὸν ἔπαισε*). Quest'ultima assume la forma dell'opposizione (ἀντιδιασταλτική) avendo come *effet sémantique* dell'opposizione l' 'intensité' (ἐπίτασις)²⁷. Inoltre vi è intensificazione con valore deittico-dimostrativo, anche quando si tratta di qualità (ἐν τῇ ποιότητι ἐπινοεῖται). *Bianco* (λευκός) esprime una qualità *assoluta* (ἀπολελυμένην), mentre *più bianco*

²⁵ Apollonius Dyscolus, *De pronomibus*, Part 2 volume+fascicle 1,1 p. 102 line 1-2.

²⁶ Cfr: Apollonius Dyscolus, *De constructione*, Part 2.

²⁷ Apollonius Dyscole, *De la construction (syntaxe)*, (Introduzione, testo e traduzione a cura di J. LALLOT), cit., vol. 2, p. 83, n. 11.

(λευκότερος) esprime una qualità *intensificata* (ἐπιτεταμένην). Analogamente anche ἐμέ ha una *deissi intensificata* (ἐπιτεῖναν τὴν δεῖξιν), perché richiede un'altra persona alla quale opporsi (ἀπήτησε πρὸς ὃ ἐπετάθη), quindi necessita di un ulteriore parametro per la comprensione:

Πρόκειται μὲν οὖν ἡ ἐξαίρετος κλίσις κατ' ἀμφότερα μέρη, (133.) σύνεστιν δὲ δεῖξις διττή, ἢ κατὰ ἀπόλυτον ἐκφορὰν, ἔπαισέ με (φανερὸν γὰρ ὅτι δεῖξις, ἀλλ' οὐκ ἐπιτεταμένη οὐδὲ πρὸς τι ἀνατεινομένη), καὶ ἀντιδιασταλτικὴ, ἐμὲ αὐτὸν ἔπαισε· πρόδηλον γὰρ ὅτι ἐπιτέταται τὰ τῆς δείξεως, καθάπερ τὰ ἐν τῇ ποιότητι ἐπινοεῖται. λευκός ἀπολελυμένην ἔχει τὴν ποιότητα, ἐπιτεταμένην δὲ ἐν τῷ λευκότερος πρὸς (5) ἕτερον πρόσωπον ὃ πάντως ἐπιζητοῦμεν. ὧ λόγῳ καὶ τὸ ἐμέ ἐπιτεῖναν τὴν δεῖξιν ἀπήτησε πρὸς ὃ ἐπετάθη²⁸.

Riflessioni fondamentali ai fini di quest'analisi, perché attestano una consapevolezza dell'ambiguità del codice nel contesto linguistico ed

²⁸ Traduzione in francese: «6. On vient de parler de la flexion bipartite, trait distinctif des pronoms. (133) Il faut y joindre le double [mode de] déixis: d'une part, la déixis dans sa forme absolue; exemple: *épaisé me* [il m'a frappé], où il y a évidemment une déixis oppositive; exemple: *émé autòn épaise* [(c'est) moi même (qu') il a frappé], où la déixis est manifestement intensive. On peut observer la même chose dans [l'expression de] la qualité: *leukós* [blanc] (5) exprime la qualité absolue, mais dans *leukóteros* [plus blanc], elle est présentée comme intensive relativement à une autre personne absolument requise; de la même façon *émé* [(c'est) moi (que)], qui intensifie la déixis, exige [référence à une personne] par rapport à laquelle il y a intensification. Quant à la raison pour laquelle les pronoms ne font pas toujours place aux deux modes de déixis, on ne parlera dans l'étude de détail»: Apollonius Dyscole, *De la construction (syntaxe)*, (Introduzione, testo e traduzione a cura di Jean LALLOT), cit., vol. 1, p. 149, [Cfr: §§ 54 76 89 120], il grassetto è nel testo; traduzione in spagnolo: «Pues bien, ya hemos hablado de su exclusiva forma de flexión en una otra parte; también es propia de ellos una deixis de dos tipos: una absoluta, «me pegó» (pues es evidente que hay deixis, pero sin valor intensivo ni opositivo); y otra contrastiva: «me pegó a mí», donde efectivamente hay intensificación en la deixis, como puede observarse cuando se trata de cualidades: «blanco» expresa una cualidad absoluta, pero en «más blanco» está intensificada con relación al objeto cualquiera de que se trate. Del mismo modo, «a mí» al tener la deixis intensificada reclama otra persona a la que oponerse. La razón de por qué no sucede lo mismo con todos los otros pronombres, en su lugar se dirá»: Apollonio Díscolo, *Sintaxis*, (introduzione, traduzione e note a cura di V. BÉCARES BOTAS), cit., p. 161.

extralinguistico, sin dagli studi più antichi. La deissi e tutte le categorie linguistiche che comprende sono già dunque percepite come una sorta di difesa contro l'indeterminatezza e l'inadeguatezza del codice linguistico stesso.

1.3 La proprietà ἀναφορική nell'articolo

Anche le considerazioni di Apollonio Discolo sull'articolo²⁹ si rivelano interessanti per la comprensione del fenomeno deittico-dimostrativo. Egger sottolinea che:

L'article est à peine signalé comme un mot à part dans le vingt et unième chapitre de la *Poétique* d'Aristote, et dans un court passage de la *Rhetorique à Alexandre* [...]. Malgré ces témoignages, Denys d'Halicarnasse et, d'après lui, Quintilien font honneur aux Stoiciens d'avoir les premiers séparé l'article de la conjonction pour en faire une partie du discours³⁰.

Per Prisciano, come si vedrà più avanti, l'articolo ὁ ἢ τὸ è un pronome articolare, *articolare pronominem* riprendendo la definizione ἀοριστώδη ἀντωνυμίαν ricavata da una tradizione che tende a mettere in relazione articolo e pronome:

Rattachant toujours l'article au pronom, Denys le Thrace et Apollodore d'Athènes, au témoignage d'Apollonius, appelaient seulement le pronom un article *démonstratif*, δεικτικόν³¹,

riservando la definizione generale di semplice *articolo* a: ὁ, ἢ, τὸ. Queste affermazioni confermano che esistono dei tratti comuni fra

²⁹ E. EGGER, *De l'Article*, in ID, *Apollonius Dyscolus. Essai sur l'histoire des théories grammaticales dans l'antiquité*, cit., pp 115-141. Il trattato sull'Articolo è andato perduto, ma Egger ricostruisce le idee di Apollonio sull'argomento attraverso il primo libro della *Sintassi*.

³⁰ *Ivi*, pp 115-116.

³¹ *Ivi*, p. 116; Cfr: p. 9.

articolo e pronome, come già evidenziato. Apollonio sostiene, in aggiunta, che l'articolo occupa una posizione intermedia anche con la congiunzione. Egger ricorda una definizione dell'articolo presente in un testo attribuito a Trifone³², maestro di Apollonio: «les articles rappellent une idée préconçue, et qu'il ne faut pas les employer devant les noms dont le sens n'est pas précédemment déterminé»,³³ ma Apollonio non lo cita palesemente, nonostante parta da tale assunto per rimarcare il vero valore dell'articolo all'interno della lingua greca. È da sottolineare quanto siano stati non solo pioneristici, ma soprattutto nodali gli studi di Apollonio per ogni tentativo di analisi linguistica. Quasi la totalità delle sue osservazioni sull'articolo è applicabile alle lingue volgari sorte solo successivamente³⁴.

Egger sottolinea che nell'opera di Apollonio *Discolo* *ἡ ἀναφορὰ*, o relazione, occupa un posto estremamente rilevante:

Quant à la relation ou ἀναφορὰ, c'est véritablement un des principes sur lesquels repose toute la doctrine grammaticale d'Apollonius; il y revient sans cesse et le reproduit, sous des

³² Πάθη τῶν Λέξεων, (edizione del Museo di Cambridge), il brano citato da Egger è estraneo al soggetto dell'opuscolo, lo studioso considera la possibilità che sia un'interpolazione. Un argomento a favore di quest'ipotesi è che Apollonio, discepolo di Trifone, non cita questa parte, nonostante citi spesso il *Trattato sull'articolo* scritto dal maestro.

³³ E. EGGER, *Apollonius Dyscolus. Essai sur l'histoire des théories grammaticales dans l'antiquité*, cit., p. 117.

³⁴ Si sottolinea però che, per Apollonio e per tutti gli altri autori antichi, l'*articolo protattico* (articolo) e l'*articolo ipotattico* (pronome relativo) appartengono alla stessa parte del discorso. Solo Massimo Planude nel XIV secolo sosterrà l'indipendenza assoluta dell'articolo, Cfr: E. EGGER, *Apollonius Dyscolus. Essai sur l'histoire des théories grammaticales dans l'antiquité*, cit., p. 119.

formes peu diverses, dans la Syntaxe, dans le traité du Pronom et dans ses livres sur les particules indéclinables³⁵

Apollonio studia anche l'articolo e la sua *relazione*, ἀναφορά, non solo sintattica, soprattutto semantica, con le altre parti del discorso e con il contesto linguistico. L'autore riesce sempre argutamente a dare una nuova interpretazione ai fenomeni linguistici, come succede per esempio nell'elencare le funzioni differenti degli articoli. Come si vedrà le sue riflessioni saranno applicabili *in toto* alle lingue contemporanee, a sottolineare che esiste un rapporto fra il codice linguistico il co-testo e il contesto che si mantenga costante anche quando le tre variabili mutino radicalmente:

1) *È dunque proprio dell'articolo la relazione, ἀναφορά, che consiste nel ricordare una persona anteriormente designata. Il nome è impiegato per indicare eccellenza, come in: «quest'uomo è il grammatico», che significa che è il grammatico che sta innanzi a tutti, il primo fra tutti, per così dire. È in questo senso che si dice in una sola parola il poeta [per designare Omero], riferendosi sia all'eccellenza su tutti gli altri, sia alla nozione determinata prima per tutti.*

Ἔστιν οὖν, [...], ἴδιον ἄρθρου ἢ ἀναφορά, ἣ ἐστὶ προκατειλημμένου προσώπου παραστατική. Αναφέρεται δὲ τὰ ὀνόματα ἤτοι κατ' ἐξοχήν, ὅτε φημὲν οὗτός ἐστιν ὁ γραμματικός, τοιοῦτόν τι ἐμφαίνοντες ὁ πάντων προήκων, ὡς ἔστιν εἰπεῖν, ὁ γραμματικώτατος. τῆδε γὰρ καὶ ὡς συλλαβὴν τὸ ἄρθρον ἀπηνέγκατο ὁ ποιητής, ἀπενεγκάμενος καὶ τὴν ἀπάντων ἐξοχήν καὶ τὴν πρὸς ἀπάντων προπεπερασμένην γνῶσιν.

2) *Dove l'articolo esprime il possesso individuale, così quando si dice: δοῦλός σου ταῦτα ἐποίησε, uno dei vostri schiavi ha fatto*

³⁵ Ivi, p. 119.

ciò, là si intende più schiavi; ma se si mette l'articolo davanti a δοῦλός, là fa intendere un solo schiavo.

Ἡ καὶ κατὰ μοναδικὴν κτῆσιν οὕτως ἀποφαινόμενος, δοῦλός σου ταῦτα ἐποίησε, πλῆθος ὑπαγορεύει δούλων· ὁ δὲ μετὰ τοῦ ἄρθρου, ὁ δοῦλός σου ταῦτα ἐποίησε, (5)

3) Infine l'articolo può esprimere una relazione pura e semplice [verso la nozione precedente], come ciò che noi diciamo: «l'uomo è venuto a cercarti» – «il grammatico ti cercava», poiché qui il grammatico non s'intende come [s'intendeva il poeta] nell'esempio precedente.

μοναδικὴν κτῆσιν ὑπαγορεύει.—Ἡ καὶ κατ' αὐτὸ μόνον ἀπλῆν ἀναφορὰν, ὅτε φαμέν ὁ ἄνθρωπος ἦλθέ σε ζητῶν, ὁ γραμματικός σε ἐζήτει, νῦν οὐχ οὕτως ἀκουομένου τοῦ ὁ γραμματικός, καθὼς πρόκειται.

4) A volte, infine, l'articolo sembrando completamente indeterminato, si riferisce, attraverso l'anticipazione, a una certa persona; così quando noi diciamo: «Che l'assassino del tiranno sia onorato», l'articolo ricorda una certa persona, ma in vista di un tempo futuro. Lo stesso che il pronome in quest'esempio dell'Odissea³⁶.

44. Ἔσθ' ὅτε δὲ καὶ προληπτικώτερον πρόσωπον ἀναφέρει, ὅτε δὴ καὶ ἀοριστῶδες φαίνεται, ὅτε οὕτως φαμέν, ὁ τυραννοκτονή- (10) σας τιμάσθω. τὸ γὰρ ὡς ἐσόμενον πρόσωπον ἀνεπόλησεν, ὅμοιον καθεστῶς ἐκείνῳ³⁷

κεῖνος δ' αὖ περὶ κῆρι μακάρατος ἔξοχον ἄλλων,

³⁶ La traduzione riprende liberamente: E. EGGER, *Apollonius Dyscolus. Essai sur l'histoire des théories grammaticales dans l'antiquité*, cit., pp 120-121.

³⁷ Apollonius Dyscolus, *De constructione*, Part 2 volume 2 pp 38-39.

ὅς κέ σ' ἐέδνοισι βρίσας οἰκόνδ' ἀγάγηται, ζ, 158³⁸

Impiego completamente diverso rispetto al seguente esempio, perché si fa riferimento al passato:

Τηλεμάχῳ, τὸν ἔλειπε νέον γεγαῶτ' ἐνὶ οἴκῳ
κεῖνος ἀνήρ, ὅτ' ἐμεῖο κυνώπιδος εἵνεκα, δ, 145³⁹.

Egger sintetizza le riflessioni di Apollonio sull'articolo, sottolineando i parametri fondamentali dell'uso dell'articolo, la posizione nella frase, l'intenzione del parlante, l'aspetto temporale, che tradotti in termini consoni alla linguistica contemporanea si traducono in funzione metalinguistica, funzione emotiva, funzione referenziale, in questi termini:

L'article a donc pour propriété essentielle de se placer devant les mots dont le sens est bien déterminé dans l'esprit de celui qui parle. Soit que la notion de ces mots se détermine pour le temps présent, pour le passé ou pour l'avenir⁴⁰.

³⁸ *Quello là è senza dubbio il più felice in cuore fra gli altri mortali/colui che ti condurrà carica di doni nuziali, nella sua casa: Omero, Οδύσσεια, ζ, 158-159, traduzione mia.*

³⁹ *A Telemaco che lasciò lattante nel palazzo/quell'uomo e poiché per causa mia...: Omero, Οδύσσεια, δ, 144-145, traduzione mia.*

⁴⁰ E. EGGER, *Apollonius Dyscolus. Essai sur l'histoire des théories grammaticales dans l'antiquité*, cit., p. 122.

1.4 *Demonstratio*

*I Pronomi di lingua Latina sono quindici per numero
[...]fi chiamano Pronomi, per che fempre
fi pigliano in loco del Nomi proprii,
& fempre fignifican una certa persona,
come e fio dico: EGO, cioe io,
se io ho nome Filippo, quel Pronome,
EGO fi piglia per questo nome proprio Filippo,
& se io dico TV, se tu hai nome Giouanni:
quello Pronome, TV, e ditto in loco di questo nome,
Giouanni, cioe Ioannes, & se io dimofstro col dito uno,
& dica: ILLE: cioe, quello, & quello habbia nome,
Francesco, questo Pronome, ILLE,
ual per quel nome proprio, Francesco⁴¹.*

Il corrispettivo latino di δεῖξις è *demonstratio*. Bühler evidenzia che:

il termine greco “deixis” e quello latino “demonstratio” alludono contemporaneamente a due cose distinte: l’indicare col dito nel campo percettivo e l’enucleazione concettuale di uno stato di cose nella dimostrazione logica⁴².

La precisazione però è inesatta. Si dimostrerà più avanti che ci sono varie accezioni per il termine *demonstratio* e che una discende semanticamente dal greco *deixis*, attraverso una genealogia che si tenterà di ricostruire nelle pagine successive.

Nel *Thesaurus Linguae Latinae* si legge che nel significato letterale, *proprie, demonstratio* è *l’indicazione effettuata dalla mano, dal dito, oppure da qualsivoglia gesto*⁴³; con questo valore viene utilizzata nei seguenti esempi: *demonstratione falsa deceptus, (ingannato da una falsa indicazione*⁴⁴). In

⁴¹ DONATO BERNARDINO (?), *Grammatica latina in volgare*, Verona, Maestro Stefano Nicolini & Fratelli da Stabio, 1529, p. 12.

⁴² K. BÜHLER, *Sprachtheorie*, Jena, Fisher, 1934; (trad. it. a cura di S. CATTARUZZA DEROSI), *Teoria del linguaggio*, Roma, Armando, 1983, p. 363.

⁴³ «*indicatio manu, digito, vel quolibet gestu facta*» Gudeman, (curatore del lemma), *Thesaurus Linguae Latinae*, V vol, p. 500, col 30.

⁴⁴ CICERO, *De Inventione*, 2, 23, traduzione mia.

Cicerone si trova anche: *omnes autem hos motus subsequi debet gestus (il gesto deve seguire tutte queste emozioni)*⁴⁵.

Più avanti il curatore del lemma mostra un'altra accezione: nell'*Andria*: «*sic*» s'interpreta come *indicazione compresa più dal gesto che dal senso*, «'sic': *demonstratio est magis gestu quam sensu intellegitur*⁴⁶», che è il classico esempio di *δειξις* /*demonstratio* teatrale⁴⁷. Così anche in: «*atque adeo in ipso tempore eccum ipsum obviam*», dove, secondo il curatore, *ecce* corrisponde a *demonstratio facti*⁴⁸.

Per traslato (*translate*) *demonstratio* si riferisce anche all'attività giuridica di rendere visibile, tangibile quindi sostenibile, una determinata ragione, è sinonimo di *comprobatio*, *argumentatio*, *disputatio*, *tractatio*, *ἀπόδειξις*.

Fra i grammatici latini il termine *demonstratio* si riferisce in particolar modo ai pronomi deittico-dimostrativi di prima e seconda persona.

Secondo Carisio (IV sec.) il pronome è la parte del discorso che, messa al posto del nome ha quasi lo stesso significato. La qualità dei pronomi è *finita* o *infinita*. È *finita* quella che indica una persona certa, come *ego*.

⁴⁵ CICERO, *De Oratore*, 3, 220, prosegue specificando che *i gesti non sono quelli che vengono usati sul palcoscenico*, traduzione mia.

⁴⁶ Cfr: Terence, *Andria*, (a cura di G.P SHIPP), London, Bristol Classical Press, 2002, p. 70.

⁴⁷ La *δειξις* è, in ambito teatrale classico, anche l'indicazione di scena contenuta all'interno della battuta di un testo drammatico. Per esempio, nella tragedia euripidea – in *Medea*, 10 – per *τήνδε*, riferito a *γῆν ὀριντίαν* si presuppone che la Nutrice che pronunzia questa battuta la accompagni con un gesto che indica la terra.

⁴⁸ *Eccum* =Ecce + *hom, Cfr: n 58. Cfr: Terence, *Andria*, (a cura di G.P SHIPP), London, Bristol Classical Press, 2002, p. 81. 351.

Infinita è quella che si può adattare alla qualsivoglia persona, come *quis*, *qualis*, *quantus*⁴⁹.

Anche per Diomede (IV sec.) il pronome ha un valore più debole del nome; infatti il grammatico sostiene che il pronome è quella parte del discorso che posizionata al posto del nome, assume un significato minore, e qualche volta si può riferire ad una persona. Le qualità dei pronomi sono tre: *finita*, *infinita*, *minus quam finita*. La qualità *finita* si trova alla prima e alla seconda persona, [perché in un contesto visivo le persone possono essere determinate con certezza, e i pronomi assumono valore deittico-dimostrativo] *Infinita* e *minus quam finita* si trovano alla terza. *Finita* è quella che indica un numero certo e dirige il gesto [ha valore deittico-dimostrativo] ad una persona certa. *Infinita* è quella che non mostra una persona certa, ma si può adattare a qualsivoglia persona, come *quis*, *quicumque*, *aliquis*. *Minus quam finita* è quella che può essere adattata a persone *certe* e *incerte*, come *ipse*.

Pronomen est pars orationis quae pro ipso nomine posita, minus quidem, poene tamen idem significat, personamque interdum recipit. [...]

Qualitates pronominum sunt tres, finita infinita, minus quam finita. Qualitas finita in prima & in secunda persona est. Infinita & minusquam finita in tertia invenitur. Finita est, quae notat certum numerum & gestum dirigit ad certam personam. Infinita est, quae certam

⁴⁹ «Pronomen est pars orationi, quae posita pro nomine minus quidem pene idem tamen significat. [...] Qualitas pronominum finita est aut infinita. Finita quae notat certam personam, ut ego. Infinita est quae cuilibet personae potest aptari, ut quis, quantus, qualis»: Charisius, *Institutionum grammaticarum libri*, in *Grammaticæ latinæ auctores antiqui, etc.* (opera & studio Heliae PUTSCHII), Vienna, Claudium Marnium & Haeredes, 1605, p. 131.

non recipit personam, sed cuilibet potest aptari, ut quis, quae, quod. Minus quam finita est, quae certis & incertis personis aptari potest, ut ipse⁵⁰.

Più corretto nelle sue affermazioni appare essere Remnio Palemone (I a.C.), il quale afferma che la qualità del pronome è *finita* quando indica una persona certa, come *ego*. *Infinita* come *quis*, *quicumque*, *aliquis*. *Minus quam finita* quando non definisce così pienamente una persona, poiché non richiede chi indica (*monstratore*), così come *ego*. Infatti anche lo stesso *tu*, non è pienamente finito, se non punti il dito verso una persona. Così questi pronomi dunque sono da definirsi *minus quam finita*.

Pronomina aut finita sunt, aut infinita, aut minus quam finita. Finita sunt, quae notant certam personam, ut Ego. Infinita, ut quis, quicumque, aliquis. Minus quam finita sunt pronomina, quae non sic plene definiunt personam, ut non egeant monstratore, quo modo Ego. Nam & ipsum, Tu non plene finitum est, nisi in personam direxeris digitum. Sic ergo minus quam finita dicenda sunt⁵¹.

La suddivisione fra *pronomina finita*, *infinita* e *minusquam finita* sarà adottata anche da Agostino. Servio (IV-V sec.), nel *Commentarius in Artem Donati* aggiunge che i pronomi producono espressioni *semipiene*, mentre i nomi *piene* e afferma: si dice pronome poiché viene posto invece del nome, come se qualcuno dicesse *Vergilius scripsit bucolica, ipse et georgica*. I pronomi non sembrano tuttavia assumere il valore dei nomi, solo perché hanno unicamente la funzione del nome. Anche quando

⁵⁰ Diomede, *De arte grammatica*, in *Grammaticæ latinæ auctores antiqui, etc.* (opera & studio Heliae PUTSCHII), cit., p. 316.

⁵¹ Q. Rhemnii Palaemonis Vicentini, *Ars grammatica*, in *Grammaticæ latinæ auctores antiqui, etc.* (opera & studio Heliae PUTSCHII), cit., p. 1376.

esprimono la forza dei nomi, i nomi infatti quando sono posti [nelle frasi] producono espressioni piene, i pronomi semipiene⁵².

Infine si presenta una casistica più ampia. I pronomi vengono suddivisi in: *infinita*, *finita*, *minusquam finita*, *articulativa*, *demonstrativa*, *possessiva*. Generalmente sono *infinita* quelli che possono essere adattati a qualunque persona, come *quis*; questi sono solo sette, *quis*, *talis*, *qualis*, *quantus*, *tantus*, *quotus*, *totus*. Vengono detti *minusquam finita* quelli che ricordano le persone già note, [hanno dunque valore anaforico-relativo] come *ipse*, questi sono soltanto sei: *Ipse*, *iste*, *is*, *hic*, *idem*, *sui*. Ma fra questi ultimi ce ne sono alcuni, che indicano persone assenti, altri persone presenti. [Quelli che indicano persone] presenti sono solo questi: *iste*, *ista*, *istud*, & *hic*, *haec*, *hoc*; assenti tutti i restanti; quelli che alcuni chiamano *pronomina Articulativa*, perché secondo l'uso dei greci si declinano con i nomi.

Alia dicuntur generaliter infinita, alia minusquam finita, alia articulativa, vel demonstrativa, alia possessiva. Generaliter infinita sunt quae cuicumque personae aptari possunt, ut est quis; & sunt haec septem tantum, quis, talis, qualis, quantus, tantus, quotus, totus. Minusquam finita dicuntur, quae commemorationem habent notarum personarum, ut est ipse, haec sunt sex tantum. Ipse, iste, is, hic, idem, sui. Sed ex his alia sunt, quae absentes personas significant, alia quae praesentes. Absentes reliqua omnia. Praesentes haec tantum,

⁵² «Pronomen dictum est, quia ponitur pro nomine, ut si quis dicat, *Vergilius scripsit bucolica, ipse et georgica*. Nec tamen videntur pronomina, quoniam nominum funguntur officio, esse nomina. Nam et si nominum vim exprimunt. Nomina enim posita plenas faciunt locutiones; pronominibus semiplenas»: Servio, *De pronomibus, Commentarius in Artem Donati*, in *Grammaticae latinæ auctores antiqui, etc.* (opera & studio Heliae PUTSCHII), cit., p. 1785.

iste, ista, istud, & hic, haec, hoc; quae nonnulli etiam pronomina Articularia vocant, eo quod more graecorum nominibus declinantur⁵³.

Secondo Cledonio, nel suo *Commentarius in Artem Donati*, fra nome e pronome interessa questo, che il nome ha piena espressione, il pronome semipiena. Non è infatti lo stesso quando dico *Gaius*, che quanto quando dico *ego, tu, ille*. A cui fa seguito l'esempio citato anche da Servio: *Vergilius scripsit bucolica, ipse et georgica*, secondo Cledonio *ipse* è una espressione meno piena, infatti *bisogna chiedermi il nome*, [a cui] sia [riferito] *ipse* [per comprendere a pieno].

Inter nomen et pronomen i hoc interest, quia nomen plenam elocutionem habet, pronomen semiplenam. [...] non est enim tantum, cum dico Gaius, quam dico ego tu ille. 'Vergilius scripsit bucolica, ipse et georgica': ipse minus plena est oratio; nam quaerendum mihi est nomen, quis sit ipse⁵⁴.

Il pronome è deittico-dimostrativo, poiché sembra che ci sia una indicazione, quando diciamo *hic est* come nel verso Virgiliano: « h i c e s t t i b i q u e m p r o m i t t i s a e p i u s a u d i s⁵⁵».

Anche Cledonio utilizza la suddivisione fra *pronomina finita* per prima e seconda persona, e *infinita* per la terza che è incerta, per così dire, perché la persona può essere presente e non esserlo⁵⁶.

⁵³ *Ivi*

⁵⁴ Cledonio, *Ars grammatica*, (ex recensione Henrici KEILII), Lipsia, B.G. Teubneri, 1868, p. 49, lo spazieggiato è nel testo, cassata ripetizione di *hoc*.

⁵⁵ « V e l d e m o n s t r a t i v u m : demonstrativum ideo, quia videmur demonstrare, dum dicimus 'hic est', ut Vergilius 'h i c e s t t i b i q u e m p r o m i t t i s a e p i u s a u d i s' ». *Ivi*, p. 15, lo spazieggiato è nel testo; citazione: v. 791, VI libro dell'*Eneide*: «hic vir, hic est, tibi quem promitti saepius audis».

⁵⁶ « F i n i t a : cuncta absoluta et perfecta, maxime in prima et secunda persona; tertia quasi incerta, quia potest esse et absentis ». Cledonio, *Ars grammatica*, (ex recensione Henrici KEILII), cit., p. 50.

[I pronomi possono avere] usi anaforico-relativi: i pronomi di terza persona si riferiscono [anaforicamente] a quella persona della quale si è parlato prima, ma non indicano che sia presente, «referunt enim eandem personam, de qua ante locutus est, eam presentem non esse significant»⁵⁷.

I pronomi deittico-dimostrativi, indicano quelle cose che sono presenti, come *hic, haec, hoc*. Infatti se dici riguardo ad una persona presente: «iste est qui tibi fecit iniuriam» commetti un errore grammaticale. I pronomi *Minus quam finita*, quelli che ricordano [anaforicamente] quelle persone delle quali già abbiamo parlato, come *ipse, iste, is*. Mentre *eccum, eccam, ellum, ellam* sono pronomi 'soprattutto deittico-dimostrativi' *demonstrativa maxime*, perché sono composti da un avverbio come *ecce* e da un pronome come *eum, illum*.

Demonstrativa, quae praesentes res demonstrant, ut hic haec hoc. Nam si dicas de praesente persona 'iste est qui tibi fecit iniuriam', soloecismum facis. Minus quam finita pronomina, quae commemorationem faciunt earum personarum, de quibus iam locuti sumus, ut est ipse iste is. [...] Ut e c c u m e c c a m e l l u m e l l a m : pronomina [...] demonstrativa maxime sunt, quia adverbium demonstrantis habent, ut ecce, et pronomen, ut eum illum⁵⁸.

In correlazione con la lingua greca aggiunge: i Greci hanno gli articoli nei nomi, noi nei pronomi. Gli articoli hanno tre valori, vengono

⁵⁷ *Ivi*

⁵⁸ Cledonio, *Ars grammatica*, (ex recensione Henrici KEILII), cit., p. 51, lo spazieggiato è nel testo. *Eccum*: l'avv. *ecce*, nel linguaggio popolare della commedia, assume anche la forma aggettivale (es. *eccam, eccas, eccos ecc.*), che si è originata dalla fusione di *ecce* (di incerto etimo) con la forma arcaica del dimostrativo *hic*; così *eccum* viene da *ecce* + **hom* (= *hunc*), Cfr: n. 48.

considerati pronomi, articoli e deittico-dimostrativi. Con valore di deissi, nel momento in cui vengono prodotti e fungono da avverbi di luogo. Queste particelle sono ambigue, sia che siano pronomi, sia nomi. Per questo sono da definirsi più nomi, poiché gli articoli si aggiungono a questi, così come a tutti i nomi e giustamente vengono declinati, cioè «neuter uter omnis alter alius ambo uterque».

Articulos Graeci in nominibus habent, nos in pronomibus. Et articuli tres significationes habent et pronomina dicuntur et articuli et demonstrationes [...].

pro demonstratione tunc, quando producuntur et adverbia faciunt loci. – Ista particulae dubiae sunt, utrum pronomina sint an nomina. Unde magis nomina dicenda sunt, quia iunguntur his articuli, sicut omnibus nominibus et rite declinantur, id est neuter uter omnis alter alius ambo uterque⁵⁹.

Alcuni sono deittico-dimostrativi, quelli che indicano una cosa presente, come *hic*, *haec*, *hoc*. Altri sono anaforico-relativi, quelli che indicano una cosa assente come *is*, *ea*, *id*. Con le parole del maestro: i pronomi *hic*, *haec*, *hoc* sono posizionati sia al posto degli articoli, sia al posto dei deittici.

Sunt alia demonstrativa, quae rem praesentem notant, ut hic haec hoc. Alia relativa, quae rem absentem significant, ut is ea id. [...] [hic haec hoc] pronomina, & pro articuli, & pro demonstratione ponuntur⁶⁰

Infine Prisciano (V-VI sec.), dopo una breve definizione di pronome («Pronomen est pars orationis, quae pro nomine proprio uniuscuiusque accipitur, personasque finitas recipit»), aggiunge che la prima e la seconda persona non richiedono espressioni diverse, essendoci sempre

⁵⁹ *Ivi*, p. 53.

⁶⁰ Donatus, *De pronomine*, in *Grammaticae Latinae auctores antiqui, etc.*, (opera & studio Heliae PUTSCHII), cit., pp 1752-1753.

[persone] presenti e deittico-dimostrative; la terza persona invece a volte è deittico-dimostrativa, come *hic, iste*; a volte è anaforico-relativa come *is, ipse*; a volte essendoci la persona presente e vicina, come *iste*; altre volte essendo assente oppure posta lontano, come *ille*. Per questo non irragionevolmente le terze persone dei verbi Apollonio le definisce *infinite*, poiché in esse nessuna persona certa viene definita.

[...] prima quidem & secunda persona ideo non egent diversis vocis quia semper presentes inter se sunt & demonstrativae: tertia vero persona modo demonstrativa est, ut hic, iste; modo relativa, ut is, ipse; modo praesens iuxta, ut iste; modo absens vel longe posita, ut ille. [...] unde non irrationalibilter tertias verborum personas Apollonius infinitas dicit, cum nulla in eis certa finitur persona⁶¹.

E rimarca che i pronomi sia di prima sia di seconda persona sono sempre deittico-dimostrativi. In entrambi i casi infatti viene mostrata una persona presente, sia quella che parla sia quella a cui si parla. Le terze persone invece sono o deittico-dimostrative, come *iste*: o anaforico-relative, come *is* e *sui*; oppure sono a volte deittico-dimostrative e a volte anaforico-relative come *ille, iste*.

Et primae quidem & secundae personae pronomina, sunt demonstrativa semper. Utraque enim, ut dictum est, praesens ostenditur persona, & eius qui loquitur, & illius ad quem loquitur. Tertiae vero aliae sunt demonstrativae, ut hic iste: aliae relativae, ut is & sui: aliae modo demonstrativae, modo relativae, ut ille, iste.

Segue esempio dell'uso di *ille* con valore deittico-dimostrativo: «Ille demonstrativum. Terentius in Eunucho, Viden tu illum Thais⁶²»?

⁶¹ Priscianus, *Grammatica*, in *Grammaticæ latinæ auctores antiqui, etc.*, (opera & studio Heliae PUTSCHII), cit., pp 933-934.

⁶² Priscianus, *Grammatica*, in *Grammaticæ latinæ auctores antiqui, etc.*, (opera & studio Heliae PUTSCHII), cit., p. 935; citazione da: Terentius, *Eunuchus*, atto IV, v 754.

Il grammatico precisa inoltre che la dimensione gnoseologica del riconoscimento si misura anche attraverso i pronomi personali, infatti: ciò che interessa nel confronto fra deissi (*demonstrationem*) e anafora (*relationem*) è questo: la *demonstratio* resa da una domanda, mostra [con una terminologia aristotelica] un *primo riconoscimento*: *Chi ha fatto [questo]? Io, (Ego)*; l'anafora (*relatio*) in realtà rappresenta un *secondo riconoscimento* come *is*, quello di cui ho parlato:

interest autem inter demonstrationem & relationem hoc; quo demonstratio interrogatio reddita, primam cognitionem ostendit, Quis fecit? Ego: relatio vero secundam cognitionem significat, ut, is, de quo iam dixi.

Prisciano ammette che il primo riconoscimento avviene attraverso i pronomi deittico-dimostrativi, il secondo in realtà attraverso i pronomi anaforico-relativi. *Ipsa* alcuni lo hanno considerato *commune* perché si aggiunge a tre persone *ego ipsa, tu ipsa, ille ipsa*, tuttavia non è vero: infatti in senso figurato, oppure anche per dare valore espressivo, si può aggiungere alla prima e alla seconda [persona].

Prima enim cognitio est per demonstrativa pronomina, secunda vero per relativa. [...] ipsa, quidam commune existimaverunt, quia tribus adiungitur personis, ego ipsa, tu ipsa, ille ipsa, non est tamen verum, figurate enim, vel significantiae causa, primae & secundae adiungitur⁶³.

In più, anche gli avverbi divengono deittico-dimostrativi, come *en*, *ecce*. Pure i nomi possono essere deittico-dimostrativi; il grammatico sottolinea inoltre che pure i pronomi possono mancare di "deitticità" ed essere anaforico-relativi (*is, sui*).

⁶³ Priscianus, *Grammatica*, in *Grammaticæ latinæ auctores antiqui, etc.*, (opera & studio Heliae PUTSCHII), cit., p. 936.

Nam adverbia [...] inveniuntur demonstrativa, ut en, ecce. Ergo & nomina possunt esse demonstrativa; & pronomina tamen inveniuntur carentia demonstratione, quae sunt relativa, ut is, sui.

Quello che è importante nella deissi dei nomi e dei pronomi è che ciò che si indica attraverso il pronome, si mostra solo per sé, né riguarda altra cosa dall'esterno. [...] E poiché i pronomi deittico-dimostrativi rimangono nello stesso genere e numero di quello che viene indicato: i nomi deittico-dimostrativi tuttavia che mostrano cose diverse possiamo riferirli a cose diverse. Come se, guardando il mare dicessimo *talem esse Nilum*, essendo il *Nilus* di genere maschile, *mare* invece neutro: oppure se qualcuno dicesse guardando una statua di Ercole, così grandi furono i miei genitori, quanto questo Ercole, nonostante si veda una unica cosa infatti, si può utilizzare il numero plurale.

Hoc autem interest inter demonstrationem nominum & pronominum, quod id, quod demonstratur per pronomen, solum ostenditur per se, nec ad alium pertinent extrinsecus [...]. Et quod pronomina demonstrativa in eodem genere & numero manent cum eo, qui demonstratur: nomina vero demonstrativa in eodem genere & numero manent cum eo, qui demonstratur: nomina vero demonstrativa possumus diversa ostendentes, ad diversa referre. Ut si aspicientes mare, dicamus, talem esse Nilum; cum sit Nilus masculini, mare autem neutri: vel si quis dicat statuam Herculis cernens, tanti fuerunt mei parentes, quantus iste Hercules, cum enim unum aspiciat, plurali uti potest numero.

Pertanto interpretando che cosa sia tale [cioè la qualità], che cosa sia tanto [cioè la quantità]? Intendiamo simile a questo di cui parliamo. Dunque aggiungiamo sostanza alla qualità [...] i pronomi *tantus*, *talis* non possono essere né vengono sostituiti dai pronomi ma dai nomi, cioè *quantus* o *qualis*. Tre d'altra parte sono nomi deittico-dimostrativi: *talis*,

tantus, tot e ciò che viene composto dal pronome e dal nome, *huiusmodi* oppure *huiuscemodi*.

Itaque interpretantes, quid est talis, vel tantus? Dicimus, similis huic, de quo loquimur. Ergo cum adiungimus substantiam qualitati, [...] tantus, talis pronomina esse non possunt neque pronomibus redduntur sed nominibus, hoc est, quantus, vel qualis. Tria autem sunt demonstrativa nomina, talis, tantus, tot & quod a pronome componitur & nomine, huiusmodi vel, huiuscemodi.

Bisogna sapere tuttavia che *talis, tantus, tot* se vengono detti davanti a persone presenti, sono anche deittico-dimostrativi; ma se invece vengono detti davanti ad assenti, anaforico-relativi o consecutivi (*redditiva*) soltanto, come *quale Ercole fu, tale Teseo fu*. È da rimarcare anche che nel vocativo i nomi possono essere deittico-dimostrativi.

Sciendum tamen quod talis, & tantus, & tantus, & tot si ad praesentes dicantur, etiam demonstrativa sunt: sin autem ad absentes, relativa vel redditiva tantum, ut qualis Hercules, talis Theseus fuit. Illud quoque notandum, quod in vocativo omnia nomina eius capacia, possunt esse demonstrativa⁶⁴.

Questa disamina sull'accezione del termine δειξις/*demonstratio* nell'antichità costituisce una fase preliminare di riflessione per una ricostruzione consapevole ed esaustiva del percorso del termine all'interno della riflessione sulla lingua. Si proseguirà ora con un approfondimento in ambito moderno.

⁶⁴ Priscianus, *Grammatica*, in *Grammaticæ latinæ auctores antiqui, etc.*, (opera & studio Heliae PUTSCHII), cit., pp 971-972.

2 Deissi e Anafora

*La fine della storia è riferibile solo in metafore,
giacché si compie nel regno dei cieli, dove non esiste il tempo*
Jorges Luis BORGES, L'Aleph, p. 45

L'accezione si è ulteriormente allargata fino a comprendere, sotto la definizione di δεῖξις/*deixis*/deissi, pronomi personali, aggettivi e pronomi deittico-dimostrativi, avverbi di luogo e di tempo, che situano un enunciato in un contesto spazio-temporale. Non solo: per deittici si intendono anche tutti quegli elementi che indicano un determinato contesto e che sono decodificabili solo in riferimento al contesto, quindi, come vedremo, divengono deittici anche, per esempio, sostantivi⁶⁵, verbi⁶⁶, articoli e interiezioni⁶⁷.

Al concetto di deissi è connesso, come si è visto, il termine anafora. Come sottolinea Cornish agiscono entrambi ad un *livello cognitivo-psicologico* e sono strettamente correlati alla convenzionalità dello scambio linguistico:

Anaphora and deixis, then, operate at the cognitive-psychological level in accessing mental discourse representations bearing different attentional statuses as a function of the

⁶⁵ Per esempio i sostantivi che indicano rapporti di parentela: *Padre, madre, fratello, sorella...*

⁶⁶ I più importanti e sempre interpretabili deitticamente: *andare, venire...*

⁶⁷ Va specificato che alcuni studiosi hanno persino ricondotto i casi dell'indoeuropeo alla deissi: «Bühler (1934), Kurylowich (1972), Schmidt (1972) and Galton (1977) identify the morphological case system of Indo-European as deictic»: in G. RAUH, *Aspects of Deixis*, in G. RAUH, (a cura di), *Essays on Deixis*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1983, p. 33.

state which the speech participants have reached in their mutual construction of the discourse at hand⁶⁸.

L'anafora, da un punto di vista linguistico, è da distinguersi, ovviamente, dal termine utilizzato per indicare una ben nota figura retorica. Nell'accezione in cui viene usata utilmente per il presente studio, l'anafora sta a indicare un riferimento a ciò che è stato detto precedentemente. L'omonimia ereditata dagli studi passati sarà accuratamente evitata e mitigata dall'espressione *deissi anaforica*⁶⁹.

Con l'uso dell'aggettivo di relazione associato al termine *deissi* al posto del sostantivo, si prende così, consapevolmente, la distanza da una terminologia invalsa e diffusa che, utilizzata in questo studio per testi prettamente letterari, potrebbe essere fuorviante; si rimarca, così insieme, l'associazione forte e consolidata con un termine dal senso ben più ampio.

The text-deictic [anaphora] use of deictic expressions is to be seen as a subtype of the use of *deixis* in general. The deictic procedure in this case shares the properties of deictic procedures elsewhere. The difference between text-deixis and other forms of deixis is not categorical, implying a need to transform deictic expressions into anaphoric ones⁷⁰.

⁶⁸ F. CORNISH, *Anaphora, discourse, and understanding*, New York, Oxford University Press, 1999, p. 255.

⁶⁹ Nelle citazioni ovviamente si troveranno sia il termine *anafora*, sia l'aggettivo di relazione non accompagnato dal sostantivo *deissi*.

⁷⁰ K. EHLICH, *Anaphora and Deixis: Same, Similar, or Different?*, in R. J. JARVELLA – W. KLEIN, (a cura di), *Speech, place, and action*, New York, John Wiley & Sons LTD, 1982, p. 331.

Si pone, quindi, il concetto di anafora come un iponimo del termine deissi⁷¹, in connessione con la tradizione di Apollonio Discolo, come si è visto, in leggera controtendenza con la letteratura moderna sull'argomento.

Within linguistic theory, no clear-cut distinction between deixis and anaphora has to date been proposed⁷².

2.1 Definizione generale

La deissi è una categoria fondamentale della lingua. Si rapporta con il referente/il contesto e con la costruzione del discorso. Costituisce, come vedremo⁷³, un primo stadio della comunicazione. Si inserisce nella lingua mediando fra la realtà esterna, il codice linguistico e gli interlocutori.

Deixis is the encoding in a utterance of the spatio-temporale context and subjective experience of the encoder. It is primarily linked with the *speech* or *discourse event*. It is phenomenon whereby the tripartite relationship between the language system, the encoder' subjectivity and various contextual factors is foregrounded grammatically or lexically⁷⁴.

La comunicazione scritta dipende da questa categoria. Per la comprensione finale di un testo scritto è necessario essere capaci di contestualizzarlo e decodificarlo.

⁷¹ «Let us reconsider what was probably meant by 'anaphoric' use of deictic expressions. It is the phenomenon of *pointing back* within the texts. The activity is a kind of *pointing*, a real deictic procedure, and not an anaphoric one. It has specific properties according to its specific deictic space»: *ivi*, p. 333.

⁷² *Ivi*, p. 318.

⁷³ Il riferimento è alle *parole indice* di Bühler.

⁷⁴ K. GREEN, *Deixis and poetic persona*, in R. CARTER – P. STOCKWELL, (a cura di), *The Language and Literature Reader*, London-New York, Routledge, 2008, p. 127.

In questo lavoro si ipotizza che la deissi non sia solo un vincolo necessario, ma che dia al testo la tridimensionalità. La deissi può creare mondi nuovi dalla pagina piatta.

We need to remember two fundamental points: language seems to be designed primarily for face-to-face interaction (that is, the canonical situation of utterance); and it is a capability of humans that they can mobilize discourse beyond this canonical situation and operate language free of contextual boundaries. It is the interrelationship of these points that enables the analysis of deixis in the genre of the lyric poem to proceed⁷⁵.

Già a partire dagli studi del grande linguista Jakobson, la deissi occupa uno spazio *speciale*:

Tout code linguistique contient une classe spéciale d'unités grammaticales qu'on peut appeler les embrayeurs [deittici]: la signification générale d'un embrayeur ne peut être définie en dehors d'une référence au message. [...] la seule chose qui distingue les embrayeurs de tous les autres constituants du code linguistique, c'est le fait qu'ils renvoient obligatoirement au message⁷⁶.

In una definizione più recente e più articolata che tiene conto degli studi che si sono susseguiti da Jakobson in poi, Laura Vanelli afferma:

Per «deissi» si intende [...] quel fenomeno linguistico per cui determinate espressioni richiedono, per essere interpretate, la conoscenza di particolari coordinate contestuali che sono l'identità dei partecipanti all'atto comunicativo e la loro collocazione spazio-temporale. [...] Il ruolo di *ricevente* (o ascoltatore) del messaggio e le sue coordinate spazio-temporali si definiscono, nell'interazione comunicativa, a partire dall'emittente, nel senso che l'interlocutore è tale in quanto così lo indica il parlante rivolgendogli il messaggio. Se ne può concludere che il fenomeno della deissi si può interpretare come la «codificazione linguistica

⁷⁵ *Ivi*, p. 135.

⁷⁶ R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, pp 178-179.

di tratti contestuali connessi con l'organizzazione egocentrica dell'interazione comunicativa»⁷⁷.

Le conclusioni di Vanelli riportano simbolicamente il concetto di deissi in una direzione interpretativa di un *Ego/ME/io* immerso spaziotemporalmente in un contesto, a partire dal quale si orienta la codifica e la decodifica del messaggio⁷⁸.

Gisa Rauh sottolineava in uno studio antecedente che la *Deictic determination* è un vero e proprio sistema in cui si devono considerare diverse coordinate che fanno riferimento a *egocentric and localist criteria*:

Deictic determination is a system which describes dimensions, e.g. the local, temporal or personal one, and whose elements are determined according to egocentric and localist criteria. The extra-linguistic preliminaries for this system of description are given by the special situation of the encoder of language who, in a given situation, from his perspective relates objects of different kinds to himself. [...] Deictic determination is a system which across languages underlies various specific dimensions, e.g. the local, temporal or personal ones, and whose elements are determined by egocentric-localist criteria⁷⁹.

Altri studiosi di deissi enfatizzano il ruolo del contesto (o del referente) in cui il discorso si produce, senza rimarcare la direzione interpretativa egocentrica:

⁷⁷ L. VANELLI, *La deissi*, in L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, III vol., *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, Bologna, Il Mulino, nuova edizione, 2001, pp 262-263.

⁷⁸ Questa concezione si rifà al testo di Karl Bühler, *Sprachtheorie*, (cit.) di cui si parlerà più avanti in maniera più approfondita.

⁷⁹ G. RAUH, *Aspects of Deixis*, in ID, (a cura di), *Essays on Deixis*, cit., pp 12-18.

Deixis is the name given to uses of items and categories of lexicon and grammar that are controlled by certain details of the interactional situation in which the utterances are produced⁸⁰.

O, in altre parole, seguendo Kleiber:

Les déictiques sont des expressions qui renvoient à un référent dont l'identification est à opérer nécessairement au moyen de l'entourage spatio-temporel de leur occurrence. La spécificité du sens est de 'donner' le référent par le truchement de ce contexte⁸¹.

Una posizione intermedia si riscontra in uno dei testi fondamentali per l'analisi del fenomeno deittico, l'opera di Lyons. Secondo lo studioso alla deissi corrisponde:

The location and identification of persons, objects, events, processes and activities being talked about, or referred to, in relation to the spatiotemporal context created and sustained by the act of utterance and the participation in it, typically, of single speaker and at least one addressee⁸².

In ogni caso per deissi si devono intendere tutte quelle espressioni che segnano un contesto preciso a partire da un *Ego/ME/io* che le organizza in base alla posizione spazio-temporale.

2.2 Categorie di deissi

2.2.1 La deissi personale

La *deissi personale* indica il ruolo dei personaggi nell'enunciazione⁸³.

⁸⁰ C. J. FILLMORE, *Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis*, in R. J. JARVELLA – W. KLEIN, (a cura di), *Speech, place, and action*, cit., p. 35.

⁸¹ G. KLEIBER, *Déictiques, embrayeurs, 'token-reflexives', symboles, indexicaux, etc.: comment les définir?*, «L'Information grammaticale», 30, 1986, p. 19.

⁸² J. LYONS, *Semantics*, Vol. II, London, Cambridge University Press, 1977, p. 637.

⁸³ Seguendo Jakobson e Benveniste, l'enunciazione indica lo svolgimento dell'enunciato inteso come evento.

Sotto il nome di deissi personale sono compresi quegli elementi linguistici che grammaticalizzano il riferimento ai ruoli dei partecipanti all'atto comunicativo. Per essere interpretati correttamente è necessario che siano identificabili il parlante e l'ascoltatore⁸⁴.

Ne fanno parte quindi: pronomi personali e aggettivi possessivi di I e di II persona singolare e plurale, (*io* – compl. libero *me*, compl. clitico *mi*; *tu* – compl. libero *te*, compl. clitico *ti*; *noi* – *noialtri* → uso regionale – compl. clitico *ci*; si precisa che esiste un uso *inclusivo* di *noi* = io + tu e un uso *esclusivo* io + un'altra persona almeno ≠ tu; *voi* – *voialtri* → uso regionale – compl. clitico *vi*.

Noi e *voi* sono detti impropriamente plurali di *io* e *tu*, infatti, *noi* e *voi* dovrebbero essere pronunciati insieme da tutti coloro che, di volta in volta, si inseriscono nell'evento comunicativo, attraverso i suddetti pronomi personali); gli aggettivi possessivi *mio*, *tuo*, *nostro*, *voostro* corrispondono a *di* + pronomi personali; i pronomi di III persona possono appartenere sia alla *deissi lessicale* sia alla *deissi contestuale*⁸⁵.

La deissi personale in letteratura svela in maniera rilevante la *convenzione letteraria* attraverso la quale si decodifica il ruolo degli attori della comunicazione sulla pagina scritta:

Ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον, ὃς μάλα πολλὰ

⁸⁴ L. VANELLI, *La deissi*, in L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, III vol., *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, cit., p. 266, a questo testo si farà riferimento per la parte descrittiva delle varie categorie di deittici.

⁸⁵ Secondo Laura Vanelli la deissi può essere *lessicale* (o *inerente* o *intrinseca*) oppure *contestuale*. Alla prima tipologia, appartengono tutte le espressioni che hanno sempre necessità di essere interpretate in funzione del contesto situazionale dell'atto comunicativo. Alla seconda, invece, appartengono quelle espressioni che possono essere analizzate deitticamente solo in determinati contesti, altrimenti vengono interpretate in funzione del contesto linguistico (o anaforica). Si specifica che secondo Fillmore parole sempre deittiche sono *deictic by default*, Cfr: C. J. FILLMORE, *Towards a Descriptive Framework for Spatial Deixis*, in R. J. JARVELLA – W. KLEIN, (a cura di), *Speech, place, and action*, cit., p. 35.

L'esametro incipitale dell'*Odissea* stabilisce, infatti, attraverso il pronome personale, *μοι*, la finzione letteraria secondo la quale l'emittente-poeta chiede alla Musa di narrargli il canto che, a sua volta, sta per volgarizzare, invocandola come garante dei fatti da esporre.

Esempio ancora più emblematico è l'*incipit* del romanzo-metaromanzo di Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. L'autore-narratore si rivolge ad un ipotetico lettore-narratario; questo dialogo fa da cornice alle altre storie narrate, creando una particolare dialettica nella deissi personale, decodificabile solo accettando la struttura metanarrativa presente nel testo, come convenzione o patto condiviso:

Stai per cominciare a leggere il nuovo romanzo *Se una notte d'inverno un viaggiatore* di Italo Calvino. [...] Dillo subito, agli altri: "No, non voglio vedere la televisione!" Alza la voce, se non ti sentono: "Sto leggendo! Non voglio essere disturbato!" Forse non ti hanno sentito, con tutto quel chiasso; dillo più forte grida: "Sto cominciando a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino!!"⁸⁶

Come esiste una convenzionalità nella lettura grafica: non ci è permesso, infatti, o non sarebbe utile, leggere un testo al contrario o da sopra a sotto o viceversa⁸⁷; nella comprensione e nell'interpretazione di un testo c'è una convenzione, un patto fra autore e lettore. L'artista della parola scritta utilizza le tre dimensioni a sua disposizione – *Ego/Hic/Nunc* – per creare letteratura. I deittici gli servono per disambiguare, svelare o enfatizzare l'anfibologia ontologica della lingua.

⁸⁶ I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 2001, [1994], p. 3, il corsivo è nel testo.

⁸⁷ Non si fa riferimento in questo contesto all'acrostico, al calligramma e a testi grafici che segnano un'eccezione.

Tutto ciò non è esplicitato nel testo, fa parte del contesto in cui si origina la lettura, si può quindi parlare di una *convenzionalità deittica*. Ogni testo va decodificato infatti in funzione al pre/con/post-testo e alla situazione storico-culturale che postula.

Per esempio nel dire: «lo arrivai, spalancai la porta, salutai», anche se le azioni hanno lo stesso tempo e modo, per convenzione c'è una direzione nella temporalità per cui gli eventi accadono nell'ordine in cui sono presentati nel testo.

2.2.2 La deissi temporale e la deissi spaziale

La *deissi temporale* può diventare *deissi spaziale* ad Es. *La stazione è a cinque minuti da qui; qui* presuppone, quindi, anche *ora*, ma non sempre è possibile il contrario.

La *deissi spaziale* fa «riferimento alla posizione nello spazio dei partecipanti all'atto comunicativo⁸⁸»; ne fanno parte principalmente: avverbi deittici di luogo – *qui, qua* (nel loro valore di coincidenza, di inclusione, di vicinanza; quest'ultimo valore appartiene alla sfera della soggettività del parlante e alla sua «regione deittica»), in opposizione a *lì, là* (con il loro valore *negativo* rispetto a *qui, qua*).

La *deissi spaziale* è in relazione, quindi, principalmente con il parlante, l'*Ego*. *Qui, qua* indicano il positivo spaziale rispetto al parlante, mentre *lì, là* indicano la marca deittica negativa rispetto al parlante. È da rilevare che *qua/là* e *qui/lì* sono solo apparentemente interscambiabili,

⁸⁸ L. VANELLI, *La deissi*, in L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, III vol., *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, cit., p. 275.

infatti, la prima opposizione si riferisce ad un'area più estesa (ES.: «di *qua*, di *là*, di giù, di su li mena⁸⁹»; «e forse pare ancor lo corpo *suso/de* l'ombra che di *qua* dietro mi verna⁹⁰»), mentre la seconda ad un punto spaziale preciso, ma anche la determinazione di *area* o di *punto preciso* è relativa alla soggettività del parlante, ad ES.: «Quanti si tegnon or *là su* gran regi/che *qui* staranno come porci in brago/di sé lasciando orribili dispregi⁹¹». *Lì* è anche preferibile per indicare il luogo occupato dall'ascoltatore. Gli avverbi di luogo *qua/là* possono essere usati anche in connessione con la preposizione *di*: anche in questo caso, indicano un'area estesa, ma divisa in porzioni di spazio distinte:

E 'l duca disse a me: "Più non si desta/*di qua* dal suon de l'angelica tromba,/quando verrà la nimica podesta⁹²."

Dunque, «gli avverbi deittici di luogo» possono essere usati in connessione con altre preposizioni come *a*, *da*, *di*, *in* (la preposizione *in* è, in genere, preceduta da *più* o *troppo*), *per di*, *al di là*, e «corrispondono dal punto di vista della funzione sintattica a dei complementi preposizionali di luogo⁹³».

⁸⁹ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, V, v. 43, il corsivo è nostro. L'edizione di riferimento è D. ALIGHIERI, *Commedia*, (commento a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI), Milano, Mondadori, Collana Meridiani Collezione, 2006 da questa saranno prese tutte le citazioni.

⁹⁰ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, XXXIII, vv 134-135, il corsivo è nostro, la citazione si riferisce a frate Alberigo dei Manfredi di Faenza, l'opposizione fra *suso* e *qua* serve a rimarcare una netta separazione fra il mondo degli uomini e l'*aldilà*.

⁹¹ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, VIII, vv 49-51, il corsivo è nostro.

⁹² D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, VI, vv 94-96, il corsivo è nostro.

⁹³ L. VANELLI, *La deissi*, in L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, cit., p. 275, il corsivo è nel testo.

Nel toscano esiste una caratterizzazione deittica anche dello spazio dell'interlocutore, infatti *costì*, *costà* riguardano la sua regione deittica, ad ES.: «dicendo: "Via *costà* con li altri cani!"⁹⁴».

Anche i verbi *andare* e *venire* hanno funzione deittica, infatti per interpretare correttamente frasi che contengono i suddetti verbi è necessario specificare i luoghi in cui si trovano il parlante e l'ascoltatore, anche nella lingua scritta:

Listeners to narratives can, like listeners in procedural tasks, make use of deictic expressions, notably those verbs which relate to the proximal/non proximal distinction, particularly *come* and *go*, to align their perspective with that of the speaker from the same vantage point⁹⁵.

L'uso dei verbi *andare* e *venire* è soggetto, quindi, alle posizioni dei parlanti – emittente e destinatario. Il verbo *andare*, nel suo uso, necessita che sia specificato sempre il luogo di arrivo, mentre per il verbo *venire*, se non è espresso, si sottintende che coincida con il luogo dove si trova il parlante. Per esempio, nel celebre sonetto di Guido Cavalcanti, *Chi è questa che vèn ch'ogn'om la mira*, *vèn* e *questa* indicano vicinanza all'interlocutore, come nel verso dantesco: «e disse: "Chi se' tu che vieni anzi ora?"⁹⁶», l'espressione *vieni anzi ora*, enfatizza il soggiorno illegittimo in un luogo che – ancora – non può essere raggiunto e visto;

⁹⁴ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, VIII, v. 42, il corsivo è nostro, Virgilio si rivolge, con queste parole violente a Filippo Argenti.

⁹⁵ G. BROWN, *Speakers, listeners, and communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, p. 200.

⁹⁶ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, VIII, v. 33, il corsivo è nostro; è Filippo Argenti che chiede a Dante.

infatti in: «e disser: “Vien *tu* solo, e *quei* sen vada,/che sì ardito intrò per *questo* regno⁹⁷», si conferma questa condizione eslege di Dante di non appartenenza al regno dove pur si trova – *quei* sen vada, contro *questo* regno.

I verbi *andare* e *venire* – e altri analoghi come *tornare* – possono presupporre anche uno scarto temporale, quindi in letteratura possono decodificare spazi e tempi diversi dal *Nunc* della narrazione, e divenire fondamentali nella creazione e nella comunicazione letterarie.

*Tempo verrà anchor forse / ch’a l’usato soggiorno, / torni la fera bella et mansüeta, / et là ov’ella mi scorse*⁹⁸

«*Qui* come *venn’io*, o quando?»; / credendo d’esser in ciel, non *là dov’era*. / Da *indi in qua* mi piace / questa herba sì, ch’altrove non ò pace.⁹⁹

Ci sono molti punti di contatto fra dimostrativi e articoli, come già aveva evidenziato Apollonio Discolo per la lingua greca antica. Secondo Laura Vanelli:

I dimostrativi *questo* e *quello* condividono con l’articolo definito la proprietà della definitezza, con cui si informa l’ascoltatore che il referente cui si allude è noto e può essere individuato.¹⁰⁰

Perché i dimostrativi possano avere valore deittico è fondamentale collocare a livello spazio-temporale il referente, infatti:

c’è uno e un solo referente (o insieme chiuso di referenti) che soddisfa i requisiti referenziali dell’espressione contenente il dimostrativo, e questo referente è stato univocamente introdotto in un punto dello spazio conoscitivo. Il fatto che i dimostrativi

⁹⁷ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, VIII, vv 89-90, il corsivo è nostro.

⁹⁸ F. PETRARCA, *Chiare, fresche et dolci acque*, vv 27-30, il corsivo è nostro.

⁹⁹ F. PETRARCA, *Chiare, fresche et dolci acque*, vv 62-65, il corsivo è nostro.

¹⁰⁰ L. VANELLI, *Dimostrativi e articoli: deissi e definitezza*, in G.L. BORGATO – A. ZAMBONI, (a cura di), *Dialettologia e varia linguistica per Manlio Cortellazzo*, Padova, Unipress, 1989, p. 369, il corsivo è nel testo.

siano dei designatori rigidi rende conto della incompatibilità con un'interpretazione in termini di classe, conoscenze comuni generali e referenza moltiplicata¹⁰¹.

«*Quel* ramo del lago di Como¹⁰²» indica lontananza nella memoria comune con il lettore, dando paradossalmente, un senso di partecipazione, di unione fra autore e lettore. Indica un luogo lontano dal narratore, ma caricato dalla lontananza di suggestione e, insieme, di valore quasi atemporale e fiabesco. L'articolo invece può avere il ruolo di generalizzare o di manifestare un valore assoluto che in Borges assume quasi un valore trascendente:

Considerai che anche nei linguaggi umani non c'è proposizione che non implichi l'universo intero; dire *la tigre* è dire le tigri che la generarono, i cervi e le testuggini che divorò, il pascolo di cui si alimentarono i cervi, la terra che fu madre del pascolo, il cielo che dette luce alla terra¹⁰³.

Secondo Vanelli la *salianza pragmatica* è la «condizione per cui con il dimostrativo non ci **può** essere ambiguità, sia la condizione per cui con l'articolo non ci **deve** essere ambiguità». *Mio figlio mi ha portato un fiore *la rosa mi ha commosso → quella rosa.*

Facendo un parallelo con l'uso dell'articolo nella lingua inglese possono essere utili queste riflessioni, quasi speculari:

Basically, in English, 'the' can fulfill a number of functions. These can be approximately demarcated as follows:

- (1) *The* school is worth supporting.
- (2) *The* moon is covered by clouds.

.....

¹⁰¹ *Ivi*, p. 372, il grassetto è nel testo.

¹⁰² A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, in T. Di Salvo, (a cura di), *I Promessi Sposi*, Bologna, Zanichelli, 1987, p. 12, il corsivo è nostro.

¹⁰³ J. L. BORGES, *La scrittura di Dio*, in *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 2006, p. 117.

(3) it was raining. *The rain was cold.*

Put simplex: (1) is *exophoric*; [...] [non menzionato prima]: (2) is *homophoric* [...] ; (3) is *anaphoric*¹⁰⁴.

Inoltre, per quanto riguarda i dimostrativi, in letteratura quest'ultimi possono dare informazioni essenziali, sulla comprensione finale delle posizioni spaziali dei personaggi nel testo:

Cotal vantaggio ha *questa* Tolomea¹⁰⁵.

dissi: " *Questo* che dice? E che risponde/*quell'altro* foco? E chi son *quei* ch'ì fenno?¹⁰⁶.

ma anche sulla posizione ideologica dell'autore nel testo:

Questo è *quel* mondo? *Questi* / i diletti, l'amor, l'opre, gli eventi / onde cotanto ragionammo insieme?¹⁰⁷

La *deissi spaziale*¹⁰⁸ è connotata dall'antropomorfismo, si rapporta cioè alla dimensione umana; *questo/quello* oltre ad indicare – come è noto – vicinanza e lontananza dall'emittente, possono anche essere, quindi, *deittici di empatia*¹⁰⁹.

Esempio emblematico della possibilità di interpretare i dimostrativi non solo con una spiegazione letterale¹¹⁰ deittica, ma soprattutto in

¹⁰⁴ R. CARTER, *Style and Interpretation in Hemingway's 'Cat in the rain'*, in R. CARTER, (a cura di), *Language and literature*, London, George Allen & Unwin (Publishers), 1982, pp 73-74.

¹⁰⁵ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, XXXIII, v. 124, il corsivo è nostro, indica vicinanza, appartenenza al luogo.

¹⁰⁶ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, VIII, vv 8-9, il corsivo è nostro.

¹⁰⁷ G. LEOPARDI, *A Silvia*, vv 56-58, il corsivo è nostro.

¹⁰⁸ Questa categoria è stata studiata, in particolare da Fillmore, 1975 e Lyons, 1977.

¹⁰⁹ Lakoff, 1973/1978, Lyons, 1977/1980, Conte, 1988.

¹¹⁰ «L'approccio tradizionale mette questa questione sul conto della "connotazione" (nel senso hjęmsleviano), come se il *perché* si fanno metafore fosse una questione del tutto disgiunta da *come*, cioè dalla natura, che si suppone denotativa e referenziale, della metafora»: S. BENVENUTO, *"La vera casa". Senso della metafora e critica della Deutung*

funzione di *convenzione deittica letteraria* è *L'infinito* di Giacomo Leopardi. Angelo Marchese si chiede: «Perché il poeta utilizza ben otto volte in quindici versi *questo* e *quello*? Nell'uso degli indicatori spaziali, di questi *shifters* così decisivi sul piano semantico, vi è forse un indice di rilevanza estetica?» e risponde che «la dialettica questo/quello sta a significare il complesso rapporto fra realtà e immaginazione, fra presenza nella realtà e presenza nella *fictio* mentale¹¹¹»:

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** mare.

L'aggettivo dimostrativo **questo** – *quest'ermo colle, questa siepe, queste piante, questa voce* □ serve ad indicare il mondo fisico quale limite rispetto al mondo dell'infinitezza.

L'aggettivo dimostrativo **quello** □ *al di là da quella, quello infinito silenzio* □ serve ad indicare il mondo metafisico degli *interminati spazi* e dei *sovrumani silenzi*.

Il passaggio del vento tra le piante media fra i due mondi riavvicinandoli, rendendo quello metafisico dell'infinitezza indistinguibile e quasi tangibile: *questa immensità* → *questo mare*. In questo passaggio è l'**IO** che sovrintende alla trasformazione attraverso un'opposizione/antitesi – *Ma sedendo e mirando*, – e una mediazione/sintesi fra i due mondi □ *vo comparando*.

Marchese conclude che:

Il codice grammaticale è qui usato connotativamente, cioè in modo profondamente stilistico! [...] La lirica ha una struttura dialettica, oppositiva, attorno ai nuclei semici finito - infinito, sensi - immaginazione: gli *shifters* hanno il ruolo connotativo di esprimere questo processo ondeggiante¹¹².

freudiana, in «aut aut», nn 187-188, nuova serie, gennaio-aprile, Firenze, la Nuova Italia, 1982, p. 105.

¹¹¹ Cfr: A. MARCHESE, *Analisi strutturale dell'«Infinito»*, in *Introduzione alla semiotica della letteratura*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1981, 215-236.

¹¹² *Ivi*, pp. 225-226.

Gli aggettivi e pronomi dimostrativi – *questo, quello ...* – rispetto al contesto linguistico possono avere anche valore di *deissi temporale-anaforica*:

Dopo ciò poco vid'io *quello* strazio/far di *costui* a le fangose genti,/che Dio ancor ne lodo e ne ringrazio¹¹³.

Nella *deissi temporale* il punto zero dell'atto comunicativo è *l'ora, Nunc*, come *qui, Hic*, è il punto zero della *deissi spaziale*; tutto ciò che si oppone a questi due punti di partenza impliciti è indicato dai deittici¹¹⁴; alla *deissi temporale* appartengono: «le categorie di *passato, presente e futuro*» che «sono, dunque, dal punto di vista semantico, delle categorie *deittiche*¹¹⁵» e «gli avverbi deittici temporali *ora / adesso e allora*» che

grammaticalizzano il rapporto temporale rispetto al momento dell'enunciazione secondo un unico parametro che riguarda la relazione, positiva o negativa, del tempo indicato rispetto al ME. [...] gli avverbi deittici non forniscono nessuna indicazione sulla posizione di questo intervallo di tempo sull'asse temporale ("prima" o "dopo"): questa informazione è data esclusivamente dal Tempo verbale¹¹⁶»;

espressioni avverbiali di tempo; aggettivi deittici temporali (*scorso, prossimo, altro, questo ...*); tempi della flessione verbale nell'uso deittico.

Per indicazioni deittiche di tempo si possono utilizzare espressioni particolari divenute ormai idiomatiche, ad esempio per indicare un periodo anteriore al ME: *tre mesi / due giorni / dieci minuti fa = Fa – tre mesi*

¹¹³ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, VIII, vv 58-59, il corsivo è nostro.

¹¹⁴ Per la distinzione passato-presente-futuro vedi ipotesi Sapir-Whorf; è preferibile la distinzione passato/non passato di Lyons, 1977/1982.

¹¹⁵ L. VANELLI, *La deissi*, in L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, III vol., *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, cit., p. 312, il corsivo è nel testo.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 285, il corsivo è nel testo.

/ un giorno / due giorni / dieci minuti – sempre alla terza persona singolare – *che...; da tre mesi / due giorni / dieci minuti; sono / è / saranno / sarà tre mesi / un giorno / due giorni / dieci* – in queste espressioni il futuro epistemico assume un valore ipotetico – *tre mesi / due giorni / dieci minuti che...; o per indicare un periodo posteriore al ME: fra / tra tre mesi / due giorni / dieci minuti; «mentre fra e fa con Sintagma Nominale sono espressioni intrinsecamente deittiche, 'Sintagma Nominale di tempo + prima / dopo' sono espressioni esclusivamente anaforico-relative¹¹⁷»; però, quando prima e dopo non sono accompagnati da Sintagma Nominale, possono assumere valore deittico-contestuale riferito al ME o anaforico-relativo. Precedentemente / anteriormente / antecedentemente e successivamente / posteriormente / susseguentemente sono usati come avverbi intrinsecamente anaforici; recentemente / di recente / attualmente / prossimamente sono usati con valore deittico; ultimamente / contemporaneamente / prima / dopo / poi / in seguito sono interpretabili in base al contesto come avverbi o locuzioni avverbiali deittiche o anaforiche:*

Un temps déictique est donc un temps qui exprime une relation directe par rapport au moment de l'énonciation – c'est à dire un temps absolu. Un temps anaphorique serait alors un temps qui exprime une relation temporelle par rapport à un événement ou un moment différent du moment de la parole¹¹⁸.

In letteratura queste riflessioni ci offrono nuovi spunti di analisi. Per esempio dal confronto fra:

¹¹⁷ *Ivi*, p. 295, il corsivo è nel testo.

¹¹⁸ C. VETTERS, *Le temps, de la phrase au texte*, in ID, *Le temps, de la phrase au texte*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1993, pp 85-115, cit. p. 90.

νῦν χεῖρη μηθύσθη¹¹⁹

e:

*Nunc est bibendum*¹²⁰

Laddove Alceo invita a bere per l'evento eccezionale – la morte del tiranno Mirsilo, suo nemico politico, dicendo che *bisogna ubriacarsi* dunque non per χάρις, ma a tutta forza, controvolgia, Orazio, invece, invita semplicemente a bere. Anche se la forza di quell'*ora/ nunc/ νῦν* è diversa, è chiaro che non si tratta solo di un deittico, non si ribadisce il punto zero della comunicazione. È un *ora/ nunc/ νῦν* che si oppone in maniera 'liberatoria' ad un prima di oppressione, indica il discrimine fra due periodi di tempo completamente distinti. Un altro esempio interessante si può ricavare da Don DeLillo in un testo che nasce sullo sfondo della vicenda dell'11 settembre. Qui si indica un 'nuovo' punto zero, dal quale partono pensieri, riflessioni e desideri dei protagonisti:

"Nothing is next. There is no next. This was next. Eight years ago they planted a bomb in one of the towers. Nobody said what's the next. This was next. The time to be afraid is when there's no reason to be afraid. Too late *now*¹²¹".

Tanto da rimarcare esplicitamente *I'Hic* e il *Nunc*:

"We're talking about these people, *here* and *now*. It's a misplaced grievance. It's a viral infection, a virus reproduces itself outside history."

He sat hunched and peering, leaning toward her *now*.

"First they kill you, then you try to understand them. Maybe, eventually, you'll learn their names. But they have to kill you first¹²²."

¹¹⁹ Alcée, *Fragments*, (a cura di G. LIBERMAN), vol. II, Paris, Les Belles Lettres, 1999, (test. Ateneo, 10, 430c).

¹²⁰ Orazio, *Odi*, 1, 37.

¹²¹ Don DELILLO, *Falling man*, New York, Scribner, 2008, p. 10, il corsivo è nostro.

¹²² *Ivi*, pp 112-113, il corsivo è nostro.

E poi:

These are the days *after*. Everything *now* is measured by *after*¹²³.

*After that day*¹²⁴.

E in Primo Levi:

Adesso è il secondo atto. Entrano con violenza quattro con rasoi, pennelli e tosatrici, hanno pantaloni e giacche a righe, un numero cucito sul petto; forse sono della specie di quegli altri di stasera (*stasera o ieri sera?*)¹²⁵.

In questo caso il punto interrogativo palesa una difficoltà a contestualizzare a livello temporale l'evento. È un'anfibologia funzionale al referente.

2.2.3 La *deissi sociale*

La *deissi sociale*¹²⁶ grammaticalizza le relazioni sociali, per esempio regola l'uso del *tu* o del *lei/voi*.

[...] i partecipanti di una situazione di enunciato [...] possono anche trovarsi in una certa relazione di *status* linguisticamente rilevante l'uno rispetto all'altro (genitore:figlio, padrone:servo, insegnante:allievo ecc.)¹²⁷.

Secondo uno studio di Paul Friedrich¹²⁸ esistono *dieci variabili* che regolano l'uso dei pronomi allocutivi (*deissi sociale*): argomento della conversazione, contesto sociale, età o sesso o generazione degli interlocutori, appartenenza ad un gruppo sociale o linguistico

¹²³ *Ivi*, p. 138, il corsivo è nostro.

¹²⁴ *Ivi*, p. 141, il corsivo è nostro.

¹²⁵ P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1989, p. 20.

¹²⁶ Questa categoria è stata studiata particolarmente, da Fillmore e Friedrich.

¹²⁷ J. LYONS, *Introduzione alla linguistica teorica*, Editori Laterza, Bari, 1971, [*Introduction to Theoretical Linguistic*, Cambridge University Press, London, 1968], p. 360.

¹²⁸ Cfr: P. FRIEDRICH, *Structural Implications of Russian Pronominal Usage*, in W. BRIGHT, (a cura di), *Sociolinguistics*, The Hague-Paris, Mouton, 1966.

particolare, il rapporto interpersonale fra gli interlocutori, rapporto gerarchico, solidarietà.

«Giotto, a che ora venendo di qua alla 'ncontro di noi un forestiere che mai veduto t'avesse, credi *tu* che egli credesse che *tu* fossi il migliore dipintore del mondo, come *tu* se'?»

A cui Giotto prestamente rispose: «Messere, credo che egli il crederebbe allora che, guardando *voi*, egli crederebbe che *voi* sapeste l'abici». ¹²⁹

In questo esempio tratto dal *Decameron*, Forese da Rabatta, celebre giureconsulto, apostrofa con il *tu* il pittore Giotto – che esercita un *mestiere* socialmente meno prestigioso – mentre viene apostrofato con il *voi* dal pittore stesso.

La *deissi sociale* in questo brano è interessante per due aspetti: per quanto riguarda il livello letterale si intuisce che i due protagonisti siano su un piano sociale differente, su un piano interpretativo ci suggerisce altro. Infatti, questo brano è tratto dalla quinta novella della VI giornata dedicata ai *motti di spirito*; il motto, in questo caso, viene pronunciato da Giotto, ricalcando la battuta di Forese in maniera speculare. Per capire come si possa considerare *motto di spirito* l'affermazione di Giotto e non quella di Forese, bisogna considerarne le differenze. Quella più eclatante sta nel pronome allocutivo: in sostanza, il pittore può ribattere alla provocazione di Forese argomentando con gli stessi commenti di Forese, ma nella sua bocca assumono un valore diverso, perché pronunciati da una persona socialmente inferiore. Attraverso una sorta di *mondo alla rovescia* si crea un elemento comico che determina la possibilità di un

¹²⁹ G. BOCCACCIO, *Decameron*, VI giornata, 5 novella, in V. BRANCA, (a cura di), *Decameron*, Torino, Einaudi, 1992, [1980], pp 739-740, il corsivo è nostro.

cambiamento – momentaneo – della dimensione sociale dei due personaggi. Inoltre bisogna contestualizzare l'evento narrato, e tener conto che durante il Medioevo l'*honorific system* era molto più complesso:

What is clear, however, is that in medieval and early modern European languages, honorific systems were more elaborate. Societies were more clearly stratified then, and people consciously and conscientiously followed the patterns of language which supported class divisions¹³⁰.

A questo proposito si rivelano estremamente interessanti le riflessioni di Sternberg sulla *deissi sociale*:

Deictic role-shifting, and the consequent shifts in the order of words and referents, do of course (as they must) remain constant under this conventional variation; but the stabilising effect of the consistent ordering by role does not. Instead, within the culture encoding self-suppression in the linear terms of self-delay, there arises a clash between deictic and social priorities¹³¹.

A titolo di esempio viene ipotizzata una conversazione fra Napoleone e Lord Nelson: «"You and I could make a good team", and Nelson replies, "Your Majesty and his humble servant could indeed^{132"}».

This three-way distinction – between order of words, individuals, and roles – would hold good for deixis even if pronouns were the only means of indicating persons. Clearly, if *you* (say) has sequential priority over *I*, this is due neither to the verbal features of the referring *you*, nor to the existential features of the individual referred to as *you*, but to the fact that the world refers to an individual who happens to have assumed for the time being the communicative role of addressee. From our viewpoint, all that such an hypothetical

¹³⁰ M. SIFIANOU, *Politeness phenomena in England and Greece*, New York, Oxford University Press, 1992, p. 59.

¹³¹ M. STERNBERG, *Deictic sequence: World, Language and Convention*, in G. RAUH, (a cura di), *Essays on Deixis*, cit., pp 286-287.

¹³² *Ivi*, p. 282.

restriction to pronominal reference would do is to focus attentions on the instability peculiar to deictic order¹³³.

Secondo Frei c'è un rapporto fra livello di civiltà di uno Stato e di un sistema deittico più o meno complesso:

En gros, il est permis de dire que plus une langue correspond à une civilisation avancée, plus son système de déictiques est simple (binaire); inversement, plus la civilisation à qui elle sert a un caractère archaïque, primitif et exotique, plus le système de déictiques est complexe (ternaire ou multiple)¹³⁴.

Questa interpretazione si ritrova in parte nello studio di Perkins sulla deissi:

[Deictic forms] frequency suggests that they are often seen as functional in conversation by the users of the language. This is true of deictics in less complex cultures. The role of the use of literate conventions may also delay attrition, and may well channel the interpretation or forms into those interpretations or uses that are functional also in written forms. More research is obviously required to tease out the relationships that are supported by more than anecdotal evidence¹³⁵.

Affermazioni che servono a richiamare l'attenzione verso un fenomeno, la deissi, non semplicemente linguistico che, essendo in stretto contatto con il contesto, diviene fenomeno sociale e culturale.

Antoine Meillet dimostrò, nel 1906, che la lingua corrisponde esattamente alla definizione del fatto sociale: "il linguaggio è... eminentemente un fatto sociale. In effetti esso rientra esattamente nella definizione proposta da Durkheim; una lingua esiste indipendentemente dagli individui che la parlano e, benché non abbia alcuna realtà al di fuori della somma di

¹³³ *Ivi*, pp 282-283

¹³⁴ H. FREI, *Systèmes de déictiques*, in «Acta Linguistica», 4, 1944, p. 119; sistemi binari noti sono per esempio: *dieser/jener*, *This/That*, *celui-ci/celui-la*; *questo/quello*; Frei fa riferimento erroneamente ad un uso meridionale di *codesto* per supportare la sua tesi secondo la quale le zone meno civilizzate hanno un sistema deittico ternario.

¹³⁵ R. D. PERKINS, *Deixis, Grammar, and Culture*, Amsterdam-Philadelphia, ohn Benjamins Publishing Company, 1992.

tali individui, tuttavia, per la sua stessa generalità, è esteriore a ciascuno di essi dipende il cambiarla e che ogni deviazione individuale dall'uso provoca una reazione¹³⁶".

In uno studio sulla relazione che si instaura fra lingua e politica si può anche leggere:

The major conclusion to be drawn from this argument can be summarised in the slogan 'discourse as history'. more specifically, a historical process exists as a phenomenon in the interaction of individuals as members of social groups in time. Observable interaction has two forms – physical and verbal. Given this, it follows that 'discourse actions' and 'physical actions' realise the systems of belief, value and conflict of individuals within their social groups. Historical processes labeled 'revolutionary' are particularly interesting from a linguistic perspective. Since revolution involves the process of deconstructing traditional concepts and reconstructing new ones, it follows that changes will occur in the dominant linguistic patterns of the period. Further, since the changing patterns are in *opposition* to traditional patterns, the conflict between the radical and the conservative elements of the 'revolution' will be enacted at a linguistic level¹³⁷.

Concludendo:

Una volta compreso che il linguaggio è un prodotto *sociale*, collegato *geneticamente e funzionalmente con l'insieme delle attività pratiche dell'uomo nella società*, ci rendiamo immediatamente conto che l'immagine del mondo suggerita o imposta da un dato linguaggio non è arbitraria e non può più essere modificata in modo arbitrario. Lo psicologo, il filosofo, lo storico e il sociologo concordano nel dirci che il linguaggio è uno degli elementi più tradizionali della cultura, quello che meglio resiste al cambiamento. E ciò è facilmente comprensibile se si ammette l'origine sociale del linguaggio¹³⁸.

¹³⁶ A. SOMMERFELT, *Strutture linguistiche e strutture dei gruppi sociali*, in AAVV, *I problemi attuali della linguistica*, Milano, Bompiani, 1968, p. 221, citazione tratta da A. MEILLET, «L'Année sociologique», 1904-1905, p. 1.

¹³⁷ G. ALEXANDER, *Politics of the Pronoun in the Literature of the English Revolution*, in R. CARTER, (a cura di), *Language and literature*, cit., p. 233.

¹³⁸ A. SCHAFF, *Linguaggio e realtà*, in AAVV, *I problemi attuali della linguistica*, cit., p. 182; Cfr: «In political rhetoric, the new political elite tried to create a monolithic subject, the unity between themselves and the people (*people's will*) by emphasizing the activity and

2.2.4 La deissi anaforica

La *deissi anaforica* (o *deissi testuale / o del discorso*) pone come esistenziale la convenzionalità nella lettura e nella struttura grafica del testo, esempio: *al capitolo seguente, nel paragrafo precedente*. Inoltre, attraverso la *deissi anaforica* si può far riferimento a quanto appena detto, tramite i dimostrativi:

«considerate la vostra semenza:/fatti non foste a viver come bruti,/ ma per seguir virtute e canoscenza.»/ li miei compagni fec'io sì aguti con *questa* orazion picciola¹³⁹.

La mattina seguente, don Rodrigo si destò don Rodrigo. L'apprensione che quel *verrà un giorno* gli aveva messo in corpo, era svanita del tutto, co' sogni della notte¹⁴⁰.

Sentite, figliuoli! Se volete aver cuore e destrezza, quanto bisogna, se vi fidate di vostra madre, – a quel *vostra* Lucia si riscosse¹⁴¹.

In altri casi è l'articolo determinativo che può fungere da deittico-anaforico, riprendendo in maniera precisa ciò che è stato presentato come indistinto prima:

intanto *voce* fu per me udita: /«Onorate l'altissimo poeta; / l'ombra sua torna, ch'era dipartita». / Poi che *la voce* fu restata e queta¹⁴².

Oppure tramite i pronomi:

«tu ne vestisti/ *queste* misere carni, e tu *le* spoglia¹⁴³».

freedom of self-determination»: A, VENTSEL, *The construction of the we-concept in the political rhetoric of Soviet Estonia*, in D. MONTICELLI, (a cura di), *De l'énoncé à l'énonciation et vice-versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis*, Tallinn, Tartu University Press, 2005, p. 92. L'analisi è stata condotta sui discorsi pubblici dei politici locali. Dopo che l'Estonian Soviet Socialist Republic fu accettata come membro del Soviet Union, si passò alla retorica Marxista-Leninista del Partito Comunista.

¹³⁹ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, XXVI, vv 118-122, il corsivo è nostro.

¹⁴⁰ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, in T. Di Salvo, (a cura di), *I Promessi Sposi*, cit., p. 149, il corsivo è nel testo.

¹⁴¹ *Ivi*, p. 127, il corsivo è nel testo.

¹⁴² D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, IV, vv 79-82, il corsivo è nostro.

Un caso particolare di *deissi anaforica* riguarda le *isole anaforiche* secondo una definizione di Postal:

“isole anaforiche”: [...] queste entità sono la parte di una frase che non può contenere un elemento anaforico il cui antecedente¹⁴⁴ si trovi al di fuori della parte in questione, e che non può contenere la struttura antecedente di elementi anaforici che si trovino al di fuori della stessa parte in questione¹⁴⁵.

3 Karl Bühler e la deissi fantasmatica

Dopo una prima fase – in parte – descrittiva del fenomeno deittico, si procederà ora a mettere in evidenza gli aspetti che interessano di più il presente lavoro, che appartengono ad un livello concettuale e teorico, attraverso un’attenta analisi e rielaborazione degli studi precedenti.

È opportuno distinguere¹⁴⁶ in questa fase, *deissi gestuale*¹⁴⁷ (campo d’indicazione¹⁴⁸) e *deissi linguistico-simbolica* (campo simbolico). Ovviamente, la prima si riferisce ad un contesto audio-visivo:

Interactions seem to be the kind of situation in which deixis is realized in the narrow sense of the first definition given above, *Deixis ad oculos et ad aures* as Bühler would say¹⁴⁹.

¹⁴³ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, XXXIII, vv 62-63, il corsivo è nostro.

¹⁴⁴ (a) I genitori di Max sono morti e lui li rimpiange profondamente. (b) Max è orfano e lui li rimpiange profondamente.

¹⁴⁵ P. M. POSTAL, *Le isole anaforiche*, in G. CINQUE, (a cura di), *La grammatica generativa*, Boringhieri, Torino, 1979, pp 180-181.

¹⁴⁶ In base alla proposta di Fillmore 1975, ripresa, poi, da Levinson 1983/1985.

¹⁴⁷ Per Bühler *demonstratio ad oculos et ad aures*, per Searle (1956, p. 96) *extralinguistic deixis*, per Harweg (1968, p. 167) *Realdeixis*, per Lyons (1973, p. 10) *deixis at its purest*, infine per Klein (1978, p. 19) *echte Deixis*.

¹⁴⁸ Riguarda la comunicazione *face to face*: «Deixis in the narrow sense of perceived perception, however, operates at the interface between code and message where sensory perception is required as a channel of communication in its own right»: H. HAUSENDORF, *Deixis and speech situation revisited*, in F. LENZ, (a cura di), *Deictic Conceptualisation of Space, Time and Person*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2003, pp 250-269, cit. p. 264.

La seconda ad una conoscenza dei parametri fondamentali – spazio-temporali-personali – dell’evento comunicativo.

Le immagini e i frammenti di immagine [...] che affiorano qua e là nel corso dei pensieri – frammischiati ad essi – per scomparire di nuovo come illustrazioni momentanee dell’una e dell’altra parola o pensiero, non forniscono alcun ausilio indicativo. Dal punto di vista linguistico esse appartengono al campo delle determinazioni intuitivamente realizzabili di oggetti *nominati*, sicché il loro modo di manifestarsi e la loro funzione possono essere colti e compresi psicologicamente solo nel quadro di una teoria del campo simbolico del linguaggio¹⁵⁰.

A queste due tipologie, qualcuno ne affianca una terza, *deixis de l’objet mental*:

Dans le troisième cas [deixis de l’objet mental], on assiste à une représentation gestuelle d’une deixis mentale. Le locuteur gestualise la focalisation de sa pensée sur des objets mentaux dont les relations temporelles ou logico-temporelles sont spatialisées¹⁵¹.

La riformulazione dell’accezione di deissi in ambito moderno, si deve allo studioso già citato, Karl Bühler, che nel suo *Sprachtheorie*¹⁵², pubblicato nel 1934, si serve di un apporto psicologico per elaborare la sua teoria sul linguaggio:

Deixis [...] is a psycholinguistic term for those aspects of meaning associated with self-world orientation. Deixis is a language universal (Hockett, 1963) that orients the use of language with respect to a particular time, place, and person. Karl Bühler, the Austrian

¹⁴⁹ D. MONTICELLI, *Introduction: The many places of deixis in language and theory*, in D. MONTICELLI, (a cura di), *De l’énoncé à l’énonciation et vice-versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis*, cit., p. 15.

¹⁵⁰ K. BÜHLER, *Teoria del linguaggio*, cit., p. 185, lo spazieggiato e il corsivo sono presenti nel testo.

¹⁵¹ G. CALBRIS, *Déixis représentative*, in C. MÜLLER – R. POSNER, *The semantics and pragmatics of everyday gestures*, Berlino, WEIDLER Buchverlag Berlin, 2004, p. 154.

¹⁵² K. BÜHLER, *Teoria del linguaggio*, cit.

psycholinguistic and semiotician, was the first to employ the term in its modern sense. He distinguished the deictic field (*Zeigfeld*) of language from its symbolic field, and named the orientational axes of the deictic field the *Origo of Here/Now/I*¹⁵³.

Nel suo testo del '34, partendo da teorie precedenti¹⁵⁴, Karl Bühler riferisce che è stato fondamentale per l'origine del linguaggio *enucleare* e *rielaborare* «il tema delle parole-indice [le parole, cioè, che sono utilizzate – come il dito indice – per indicare] in modo da farle apparire senz'altro come le *parole originarie* del linguaggio umano», specificando che:

Anteriormente sarebbe esistita la muta deissi, l'indicazione col braccio e l'indice tesi, nonché analoghi gesti di indicazione col capo e con gli occhi. Questo indicare oggetti e processi dell'ambito percettivo (anche gli animali gridano e chiamano, ma non indicano), effettuato in silenzio oppure gridando e chiamando, sarebbe stato dapprima accompagnato e poi progressivamente associato e potenziato da segni sonori esplicitanti la medesima funzione. E infine i gesti sarebbero stati soppiantati e in parte sostituiti dai soli segni sonori. Ciò che vi è di specificamente umano inizierebbe [...] già con il vero gesto di indicazione, e da esso si svilupperebbe poi regolarmente tutto il resto¹⁵⁵.

Inoltre:

Si può ritenere che, nel primo stadio del grande corso evolutivo del linguaggio umano, ci siano stati dei sistemi ad una classe di grida deittiche. Poi però sorse l'esigenza di coinvolgere pure ciò che non era presente e così si determinò l'affrancamento delle espressioni dal condizionamento della situazione. I mezzi usati a tal fine, nei due casi principali della lingua da noi stessi parlata sono stati indicati e psicologicamente descritti. Lo scioglimento di un'espressione linguistica dal campo d'indicazione della *demonstratio ad oculos* inizia nella nostra lingua o in modo spazio-temporale, nella misura in cui entra in

¹⁵³ M. GALBRAITH, *Deictic shift theory and the poetics of involvement in narrative*, in J. F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1995, pp 20-21, il corsivo è nel testo.

¹⁵⁴ In particolare, lo studioso tedesco si rifà a Brugmann e al suo testo del 1904: *Die demonstrativpronomina der indogermanischen Sprachen* e a BRUGMANN-DELBRÜCK, *Grundriss der vgl. Gram. der indogerm. Sprachen*, (vol. 2, II parte, II ed.), del 1911.

¹⁵⁵ K. BÜHLER, *Teoria del linguaggio*, cit., p. 138.

gioco una trasposizione denominativa al posto della primitiva deissi *qui-ora*, ancora informe perché implicita (impersonale); oppure ha inizio dalla primitiva deissi *io*, altrettanto informe perché anch'essa implicita (proposizione verbale)¹⁵⁶.

Il passaggio dalle *grida deittiche* ad una trasposizione simbolica spazio-temporale rispetto all'*io/qui/ora* della comunicazione, segna dunque un'evoluzione nel linguaggio. La comunicazione si rinforza di un ulteriore livello di astrazione.

Secondo Bühler, «la classe dei “nomi linguistici deittici”», cioè di «quelle parole che i linguisti [...] hanno sommariamente definite “particelle indicative”», considerandole parole primitive, ha creato agli studiosi di linguistica antica indoeuropea problemi di classificazione. Lo studioso sottolinea che la difficoltà di inserire a pieno titolo le espressioni deittiche nel «campo simbolico del linguaggio» sta nel fatto che le stesse appartengono al «campo di indicazione del linguaggio: e *solo* in esso» possono acquisire «pienezza e precisione di significato».

Bühler, a questo proposito, elabora una teoria del linguaggio che definisce, come già accennato, *dei due campi*: per determinare infatti il significato di una parola bisogna ricorrere al *campo simbolico* o al *campo di indicazione*. Quest'ultimo riguarda il riferimento situazionale. La teoria dei due campi serve a rimarcare una «differenziazione fenomenologica tra parole-indice e parole-nomi» o «denominative». Bühler precisa che non c'è nessuna relazione fra i due gruppi di parole – nelle lingue derivanti dall'indoeuropeo – che possa far pensare ad una derivazione

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 438, il corsivo è nel testo.

comune fra i gruppi, o che faccia pensare che un gruppo possa essere derivato dall'altro. Lo studioso, di contro, mette in evidenza invece, che le radici indoeuropee *to- e *so- sono ampiamente attestate nei deittici delle lingue di derivazione indoeuropea, soprattutto in quegli elementi linguistici definiti dimostrativi, con esiti ovviamente diversi.

La suddivisione fra *campo simbolico* e *di indicazione* ha, in un certo qual senso, allontanato dallo studio dei testi letterari i termini deittici, relegandoli alla lingua parlata e ad un uso puramente funzionale e pragmatico¹⁵⁷.

Se risulta necessario distinguere tra significato indipendente dal contesto (codifica semantica) e significato dipendente dal contesto (pragmatica), questi due aspetti sono complementari e interdipendenti, e dunque devono essere considerati simultaneamente: [...] i due parametri utilizzati per l'analisi dei sistemi dei dimostrativi [...], la distanza e l'orientamento del parlante e ascoltatore [...], appartengono il primo alla semantica, il secondo alla pragmatica¹⁵⁸.

L'uso di termini che possono essere decodificati solo in funzione del contesto ha posto limiti in coloro che per primi hanno cercato di catalogare e razionalizzare i fenomeni linguistici. Cercando di interpretare le affermazioni di Bühler, si potrebbe dire che l'impossibilità di creare una coerente sistemazione delle parole-indice le ha, in qualche modo reso delle 'parole mobili' e, quindi, 'eslegi', 'libere'. Proprio per questo, a parer nostro, sono termini particolarmente interessanti nello

¹⁵⁷ In un testo sulla deissi nelle traduzioni di testi dal francese al portoghese si legge: «C'est dire que le système déictique ne fonctionne pas de manière radicalement différent à l'oral et à l'écrit dans la langue portugaise»: M. E. ALMEIDA, *La deixis en potugais et en français*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 2000, p. 375.

¹⁵⁸ F. DA MILANO, *La deissi spaziale nelle lingue d'Europa*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 21.

studio della letteratura: manifestano la complessità e la capacità dei testi letterari di parlare al mondo in tempi e spazi diversi anche molto lontani dal contesto di creazione, lasciando un margine di incomprensione e di vaghezza che rende la letteratura un campo di indagine sempre aperto senza conclusioni definitive.

Questo valore fonda e rende sempre rinnovabile il lavoro della critica letteraria per trovare nuove ipotesi di lettura:

Solo se ci rivolgiamo pensando verso ciò che è già stato pensato, ci troviamo ad esser volti al servizio di ciò che è ancora da pensare¹⁵⁹.

Il testo letterario – è noto – assume oltre al valore letterale significati traslati, simbolici svelati dalla sensibilità, dal livello culturale e non ultimo dallo stato d'animo di chi legge. Il valore simbolico di un testo è uno degli obiettivi dello studioso di letteratura, in questa ricerca il significato letterale assume un ruolo secondario in funzione della comprensione finale – 'simbolica' – del testo.

In other words: anaphoric reference may be expressed in terms of denotation and connotation [...]. Thus in the first place reference is made to extra-linguistic denotatum of some antecedent. On other hand, reference is made to the text itself in which this antecedent figures, that is, to all constituent elements of the text. [...] the function of the code was essential because without the knowledge of it, it was impossible to identify a particular qualification properly. Thus a particular hero (X) in a classical text denotes himself ("X") but connotes a mythical figure (Y)¹⁶⁰.

¹⁵⁹ M. HEIDEGGER, *Identità e differenza*, trad. U. M. UGAZIO, in «aut aut», nn 187-188, nuova serie, gennaio-aprile, Firenze, La Nuova Italia, 1982, p. 16.

¹⁶⁰ P. M. WASZINK, *'Such things happen in the world': deixis in three short stories by N. V. Gogol*, Amsterdam, Rodopi B. V., 1988, p. 81, il sottolineato è nel testo.

Rispetto a queste considerazioni i termini deittici assumono apparentemente un valore secondario nell'interpretazione del testo. Considerando però che i testi continuano a esser letti anche dopo secoli o millenni di distanza, completamente fuori dal contesto storico-sociale in cui sono stati scritti, significa forse che il loro significato viene modificato, rielaborato e rinnovato ad ogni lettura, in ogni contesto. Ci sono sentimenti, colori, sfumature e suoni che rimangono nei secoli imprigionati dalle pagine letterarie. Quando queste si aprono sprigionano i profumi, le sensazioni e le emozioni che le hanno generate, filtrati dalla soggettività di chi le accarezza e sgrana con le mani e con gli occhi ne percorre il flusso grafico. In sostanza, per svelare che cosa renda un testo letterario capace di dire smisuratamente il mondo e l'umanità, prescindendo dal contesto di partenza, dovremmo fare appello anche alla deissi che, evidentemente, non ha solo un valore puramente letterale, ma diviene parte integrante della creazione letteraria e della interpretazione critica.

Because the real world and fictional story worlds are deictically independent of each other, a reader cannot move from one world to the other. The magic of fiction is that a person, in the blink of an eye, can shift from being cognitively in one world to being cognitively in another. We do not doubt that readers can shift their deictic center to a spacetime location within the story world. It is a cognitive move that is analogous to everyday phenomenal experiences such as dreaming, daydreaming, and playing games with imaginary objects and people¹⁶¹.

¹⁶¹ E. M. SEGAL, *A cognitive-phenomenological theory of fictional narrative*, in J. F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, cit., p. 74.

Il pronome personale *io*, per esempio, potrebbe essere considerato dal punto di vista semantico l'esempio più emblematico di 'parola mobile', in quanto è una sorta di scambio di maschera (πρόσωπον): ognuno indossa questa stessa maschera per codificare e mediare i propri pensieri e per renderli trasmissibili o situabili al livello spazio-temporale così come «che cosa indichino "qui" e "là" dipende dalla posizione del parlante¹⁶²».

Il soggetto è l'unico elemento sintatticamente indipendente nella frase. *Ego* è uguale al punto zero; senza spazio e tempo (anche senza letteratura). L' *Ego* diventa, però, lo strumento artistico dello scrittore il suo pennello o meglio, il suo scalpello e il punto di riferimento per delimitare il *tu*, attraverso un allineamento intersoggettivo disforico (dissenso) o euforico (consenso):

Robert Lafont parle à propos de l'*ego* de la «coupure que le sujet fait dans le monde». La praxématique insiste sur le rôle joué par le sujet-*ego* comme «critère de réalité» (Lafont 1978). Laurent Danon-Boileau (1992), pour sa part, oppose la «deixis de rupture» (démonstratifs *this, ceci, ça* et déictique *ici*) et la «deixis consensuelle» (démonstratifs *that, cela, ça* et déictique *là*). Sur *là* comme deixis consensuelle, je ne partage pas entièrement cette vue, puisque, comme on l'a constaté, *là* implique aussi bien un alignement intersubjectif dysphorique (dissensus) qu'euphorique (consensus). Mais les notions d'alignement intersubjectif, ou de rupture égotique, demeurent dans les deux conceptions¹⁶³.

¹⁶² K. BÜHLER, *Teoria del linguaggio*, cit., pp 132-133.

¹⁶³ J.-M. BARBÉRIS, *Subjectivité en même (Idem), Subjectivité en soi-même (Ipse): le «là» existentiel en français*, in, D. MONTICELLI, (a cura di), *De l'énoncé à l'énonciation et vice-versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis*, cit., n. 6.

Il tempo e lo spazio si possono segmentare, fissando degli avvenimenti in un prima e in un poi. Il tempo fisico non si può fermare, ma si può percepire soggettivamente o oggettivamente. «La lingua deve necessariamente ordinare il tempo a partire da un asse, e questo asse è sempre e unicamente l'istanza di discorso¹⁶⁴», governato dal *Nunc* – e dall' *Hic* – dell' *Ego*.

Al di fuori del discorso effettivo, il pronome altro non è che una forma vuota [...] unicamente dal discorso esso riceve realtà e sostanza. [...] Mostrando gli oggetti, i dimostrativi ordinano lo spazio a partire da un punto centrale, che è l' *Ego*¹⁶⁵.

Tornando alle ricerche di Bühler, va specificato che lo studioso distingue tre tipi diversi di indicare: mostrare *ad oculos*, *anaforicamente* e la *deissi fantasmatica*.

Rispetto alla *demonstratio ad oculos*, Bühler utilizza, ma ne prende anche la distanza una terminologia di Brugmann, il quale suddivide i deittici in questo-deissi (*dér-deixis*), io-deissi (*Ich-deixis*), tu-deissi (*Du-deixis*), quello-deissi (*jener-deixis*), questa stessa partizione viene ripresa e corretta da Wackernagel in *to-deissi*, *hic-deissi*, *istic-deissi*, *ille-deissi*. Questo tipo di organizzazione del fenomeno della deissi sarà superato – come vedremo – nel 1982 da Bühler stesso dal concetto di *Origo*. Questo concetto risulta solo in parte adeguato se si prendono in considerazione le riflessioni di Ricca:

¹⁶⁴ È. BENVENISTE, *Il linguaggio e l'esperienza umana*, in AAVV, *I problemi attuali della linguistica*, cit., p. 12.

¹⁶⁵ *Ivi*, pp 6-7.

A parte il possibile ruolo della seconda persona, indagini recenti hanno mostrato che in molte lingue un'organizzazione puramente oggettiva, geometrica dello spazio deittico non è sufficiente a descrivere interamente gli usi degli elementi dimostrativi già nell'ambito della *demonstratio ad oculos*. Ogni volta che impiega un termine dimostrativo, il parlante stabilisce un'«area di riferimento»: dalla collocazione della regione che intende designare rispetto a quest'area, e non solo rispetto all'*origo* geometrica, discende la scelta dell'uno o dell'altro elemento deittico¹⁶⁶.

Secondo Janssen¹⁶⁷, infatti, il destinatario di un evento comunicativo raggiunge un *cognitive access* o un *mental contact* con l'*entity* che l'emittente ha inserito nella comunicazione.

Rispetto all'uso anaforico dell'indicazione Bühler afferma: «da un punto di vista psicologico ogni uso anaforico dei termini indicativi presuppone il fatto che emittente e ricevente a b b i a n o i n n a n z i a s é c o m e u n t u t t o i l f l u s s o d e l d i s c o r s o, le cui parti si possono richiamare e anticipare», in più, «l'anafora sembra soprattutto destinata a connettere l'indicazione con la rappresentazione propriamente detta¹⁶⁸», si inserisce, in sostanza, fra i due campi, quello dell'indicazione e quello simbolico.

I due campi, quello indicativo (fattuale) e quello simbolico del linguaggio, vengono, per così dire, congiunti da un terzo, ovvero dal campo d'indicazione contestuale. Mi sembra però logicamente più corretto considerare quest'ultimo non tanto come un *nuovo* campo quanto come una sottospecie di quello indicativo, giacché nuovo e peculiare è solo l'aspetto della riflessione mediante cui esso viene acquisito. Il discorso, nel suo svolgimento, si ripiega per

¹⁶⁶ D. RICCA, *Gli avverbi deittici di luogo in Platone e in Aristofane*, in «Lingua e Stile», XXIV, 1, 1989, p. 61.

¹⁶⁷ Cfr: T. JANSSEN, *Deixis and Reference*, in G. BOOIJ – C. LEHMANN -J. MUGDAN, (a cura di), *Morphologie/Morphology. Ein internationales Handbuch zur Flexion und Wortbildung / An international handbook on inflection and word formation*, vol. 2, 2004, pp 983-998.

¹⁶⁸ K. BÜHLER, *Teoria del linguaggio*, cit., p. 174-176, lo spaziato è nel testo.

dir così, nel fenomeno dell'anafora, su se stesso, a ritroso o in avanti: per il resto però trovano impiego di quando in quando gli stessi termini indicativi (a parte certi specifici termini riflessivi)¹⁶⁹.

L'anafora si pone dunque in uno spazio particolare fra lessico e sintassi. In queste affermazioni di Bühler c'è un riscontro nella nostra scelta di utilizzare l'espressione *deissi anaforica* per rimarcare la dipendenza del richiamo anaforico dal concetto di deissi. Va specificato che l'espressione *deissi anaforica* sottintende molte altre definizioni correttissime, ma estremamente perniciose e deleterie rispetto al seguente discorso:

Nous dirons qu'un fragment d'énoncé quelconque est soit *aphorique*, soit *anaphorique* et/ou *cataphorique*. Il est aphorique s'il parfaitement clos sur lui-même et n'implique pas le contexte. Il est anaphorique s'il suppose l'énoncé antécédent, et cataphorique s'il implique l'énoncé subséquent¹⁷⁰.

Diafora diventa l'iperonimo di questi termini. E ancora, mentre:

We shall find useful in the discussion to have a special term for situational reference. This we are referring to as EXOPHORA, or EXOPHORIC reference; and we could contrast it with ENDOPHORIC as a general name for reference within the text¹⁷¹.

Si ribadisce che ogni riferimento al contesto linguistico sarà annoverato sotto il termine *deissi anaforica*. Inoltre, queste osservazioni sono funzionali allo studio che verrà avviato nella sezione successiva riguardante l'analisi della deissi nei testi letterari, perché riprendono, in

¹⁶⁹ *Ibid.*, il corsivo è nel testo.

¹⁷⁰ M. MAILLARD, *Anaphores et cataphores dans La Chute de Camus*, Rabat, Publications de l'Université Mohammed V, 1972, p. 94.

¹⁷¹ HALLIDAY-HASAN, *Coesion in English*, London/New York, Longmans, 1984, [1976], p. 137.

parte, un concetto¹⁷² di cui si parlerà in seguito e perché, in un certo senso nel *flusso del discorso* le attese mantenute o disattese possono assumere un valore artistico. La creazione letteraria, infatti, si innesta spesso laddove il flusso che si presuppone viene sconvolto, laddove la convenzione linguistica viene franta da una realtà eslege che diventa a sua volta convenzione, ma letteraria, pur nella ripetitività del linguaggio.

Dietro la struttura delle onde sonore della parola, vi sono le strutture dell'articolazione e della attività neurale. Nonostante l'intervento del caso nella scelta delle convenzioni relative al linguaggio e nell'utilizzazione effettiva di quest'ultimo, vi si possono ravvisare strutture di natura statistica e logica¹⁷³.

Sulla traccia di queste riflessioni, si incardina strettamente anche la parte più innovativa del discorso di Bühler, quella relativa alla *deissi fantasmatica* – *Deixis am phantasma* – che diviene, per lo studioso, una «mimesi di ciò che è assente» e un discorso che si realizza «nello “spazio fantastico”, nel regno del “da qualche parte” della pura fantasia e in quello del “qua e là” del ricordo¹⁷⁴».

Quando si parla, si racconta quel che è accaduto, una barzelletta, una favola... chi parla può utilizzare parole-indice come *qua, là, ora, davanti, dietro, destra, sinistra* eccetera, che l'interlocutore potrà comprendere attraverso una sorta di trasposizione fantastica tramite la quale «la sua

¹⁷² Si rimanda alla categoria «ATTENDE» di Antinucci. Cfr: F. ANTINUCCI, *Sulla deissi*, in «Lingua e Stile», IX, 2, 1974, pp 223-247.

¹⁷³ G. C. PANDE, *Vita e morte delle lingue*, in AAVV, *I problemi attuali della linguistica*, cit., p. 230.

¹⁷⁴ K. BÜHLER, *Teoria del linguaggio*, cit., p. 178.

attuale immagine corporea tattile è collegata a una corrispondente scena fantastica visiva¹⁷⁵», inoltre:

egli [l'emittente] effettua codesta visione a distanza da un punto di vista percettivo o da uno immaginativo nella stessa maniera naturale e irriflessa in cui, per es., ponendosi intuitivamente in un ora o in un altro punto fisso della linea temporale immaginata, esegue le indicazioni del passato e del futuro proprie delle lingue indoeuropee¹⁷⁶.

Il *campo d'indicazione* del linguaggio in sostanza utilizza nella comunicazione il «sistema qui-ora-io dell'orientamento soggettivo¹⁷⁷», in questo sistema emittente e ricevente riescono a decodificare gesti e *parole-indice* senza difficoltà. Attraverso la trasposizione, la *deissi fantasmatica* impiega identiche modalità di scambio comunicativo che emittente e ricevente utilizzerebbero tramite la *demonstratio ad oculos*. Si tratta di creare una finzione comunicativa che ammetta come reale e tangibile quel mondo evocato dall'evento comunicativo stesso, e che ammetta quindi come possibile e corretto l'uso di termini e di espressioni che abbiamo denominato deittici o *parole-indice*.

La *deissi anaforica* e la *deissi fantasmatica* possono avere in comune usi *topomnestici* – quando si citano nelle indicazione luoghi sicuramente conosciuti e riconoscibili – e *anamnestici* – quando per esempio si usa un epiteto per indicare una persona, invece del nome proprio, o si usa un nome comune classificatorio, con l'articolo determinativo per indicare un nome proprio¹⁷⁸.

¹⁷⁵ *Ivi*, p. 189.

¹⁷⁶ *Ivi*, p. 190.

¹⁷⁷ *Ivi*, p. 201.

¹⁷⁸ Per esempio se si è in Italia e si dice: «Lo Stato non garantisce fondi sufficienti per la ricerca universitaria», con *lo Stato* si intende ovviamente l'Italia. Risulta significativo a questo

Si noti che l'eliminazione completa del campo d'indicazione si trova nella logica: l'equazione matematica, per esempio, rappresenta un'astrazione completa dal contesto comunicativo tutti gli altri enuciati vanno collocati in un sistema spazio-temporale-antropologico.

Sembra, comunque, opportuno specificare meglio – con le parole di Bühler – il rapporto esistente fra *deissi anaforica* e *deissi fantasmatica*, perché sono le tipologie di deissi più pertinenti allo studio intrapreso e si situano in uno spazio intermedio fra *campo d'indicazione* e *campo simbolico*. Sono infatti onnipresenti nel testo letterario, poiché:

Come nel caso delle articolazioni del corpo animale e umano, il flusso del discorso è ogni tanto soggetto a certe interruzioni, per cui si verifica di volta in volta una frattura del campo simbolico, e tuttavia i pezzi risultanti rimangono funzionalmente uniti, poiché i termini d'indicazione anaforici simboleggiano la reintegrazione discorsiva delle parti interrotte, e indicano più o meno esattamente il *modo* in cui essa dev'essere effettuata¹⁷⁹.

La *deissi anaforica*, in sintesi, è funzionale alla coesione testuale e alla connessione sintattica e semantica delle parti: guida il ricevente – interlocutore-spettatore-lettore – a decodificare il messaggio dell'evento comunicativo. Quando però l'interlocutore esprime un parere del tipo: "prendo le distanze da quello che dici, perché va contro i miei valori", ci si trova di fronte ad una *deissi anaforica* – *quello che dici*, un riferimento cioè ad un punto precedente del flusso comunicativo – e ad una *deissi*

proposito sottolineare che: «Se il fatto storico, per cui gli articoli di tutte le lingue che ne sono provviste sono derivati dal patrimonio dei termini d'indicazione e nella loro fase germinale si sono trovati assai prossimi all'uso anaforico dei termini d'indicazione, ha da essere adeguatamente recepito in una teoria dell'articolo, allora è il caso di esaminare in quale misura ancor oggi la combinazione articolo + termine denominativo implichi un momento d'indicazione»: K. BÜHLER, *Teoria del linguaggio*, cit., p. 370.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 444, il corsivo è nel testo.

fantasmatica – perché l'interlocutore utilizza per traslato espressioni relative al contesto fisico – *prendo le distanze da* – con valore metaforico.

La deissi fantasmatica si fonda [...] sugli stessi presupposti psicologici della demonstratio ad oculos ed opera con gli stessi ausili d'indicazione sensibili. Le cose cambiano però nel momento in cui, in luogo dell'indicazione materiale, viene effettuata un'indicazione *sintattica*. La base psicologica dell'indicazione sintattica è in effetti diversa da quella materiale e, benché gli orizzonti di ciò che è indicabile (coglibile) nell'uno e nell'altro modo si incrocino, tuttavia essi non sono affatto identici¹⁸⁰.

In altre parole:

Narrative is part of our daily lives. When we talk about what we have seen, read, or heard-which we often do-fictional narrative is treated the same as any other experience. [...] In the Deictic Shift Theory we propose, readers and authors represent themselves at a spacetime location within the mental model, and from there they vicariously witness the events of the story. [...] the presentation of a story as an illocutionary act. Authors, playwrights, composers, actors, and narrators present the discourse with the intention of creating the experience of a sequence of events identifiable as a story in the reader or audience. The readers or audience are expected to recognize the presenter's intentions and appropriately if they wish to experience the story ¹⁸¹.

Nel 1982, Bühler riplasma e rafforza lo studio del fenomeno della deissi ulteriormente con il suo apporto teorico in un saggio¹⁸² in cui lo studioso tedesco introduce il concetto di *Origo*¹⁸³.

Il parlante, secondo Bühler, si pone in una dimensione di egocentrismo: tutta la comunicazione dipende dalla sua posizione

¹⁸⁰ *Ivi*, p. 447, il corsivo è nel testo.

¹⁸¹ E. M. SEGAL, *A cognitive-phenomenological theory of fictional narrative*, in J. F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, cit., pp 62-64.

¹⁸² K. BÜHLER, *The deictic field of language and deictic words*, in R. J. JARVELLA, W. KLEIN, (a cura di), *Speech, place and action: studies in deixis and related topics*, New York, Wiley, 1982.

¹⁸³ Il concetto di *origo*/origine sarà ripreso da Wittgenstein.

spazio-temporale – *Ego/Hic/Nunc* – intesa come *Origo* della comunicazione. In altri termini:

La situazione tipica dell'enunciato è *egocentrica*: come in una conversazione il ruolo del parlante è trasferito da un partecipante ad un altro, così il «centro» del sistema deittico è in continuo movimento (perché *io* è usato da ogni parlante per riferirsi a se stesso, *tu* è usato per riferirsi al ricevente). Il parlante è sempre, per così dire, al centro della situazione dell'enunciato. [...] I = [+ego]; you (singolare) = [-ego+tu]; he, she, it = [-ego,-tu]¹⁸⁴

Ego/Hic/Nunc sono i punti di «ancoraggio» – secondo una terminologia di Levinson¹⁸⁵ – e costituiscono il centro deittico. Il *centro deittico* però si rovescia ogni volta che il parlante cambia. Si rimanda a questo proposito alla nozione di *tempo di codifica* e di *tempo di ricezione* – a seconda che si prenda in considerazione l'emittente o il ricevente della comunicazione – secondo una terminologia di Fillmore di cui si parlerà nel prossimo paragrafo.

Conversation is much more of a roughly prescribed ritual than most people think. Once someone speaks to you, you are in a relatively determined context and you are not free just to say what you please. We are born individuals. But to satisfy our needs we have to become social persons, and every social person is a bundle of roles or *personae*; so that the situational and linguistic categories would not be unmanageable. Many new categories would arise from a systematic observation of the facts¹⁸⁶.

Su questa posizione che dà importanza fondamentale al *contesto* concorderanno: Gumperz e la sua scuola; l'approccio pragmatico della teoria della *Relevance* – Sperber e Wilson 1986 e 1993 – e alcuni percorsi

¹⁸⁴ J. LYONS, *Introduzione alla linguistica teorica*, cit., pp 360-363.

¹⁸⁵ Cfr: S. LEVINSON, *La deissi*, in *La pragmatica*, Bologna, Il Mulino, 1985 – anche Rommetveit aveva parlato di *deictic anchorage*.

¹⁸⁶ J.R. FIRTH, *Papers in Linguistics 1934-1951*, London, Oxford University Press, 1964, [1957], p. 28.

teorici sull'Intelligenza Artificiale; le posizioni opposte rispetto alla sopracitata concezione si situano fra chi considera il contesto dato *a priori*, e chi lo determina attraverso l'interazione dei partecipanti¹⁸⁷.

Strettamente connesso a quello di *contesto* si pone il concetto di *referenza*:

La deixis es una de las diversas formas que puede adquirir la **referencia** (referencia deixis ≠ anáfora). Recordaremos que la referencia, que es la relación entre el lenguaje y la realidad, no es un problema exclusivamente lingüístico. El problema de la referencia comporta tres aspectos: un aspecto lingüístico, un aspecto pragmático y un aspecto metafísico. Aunque la designación o referencia es una de las funciones principales del lenguaje, sin embargo, no es un problema exclusivamente lingüístico. [...] La referencia puede ser directa, indirecta, demostrativa, deíctica y anafórica¹⁸⁸.

A questo proposito bisogna fare una distinzione fra *Egocentrismo* e *Soggettività*:

"Egocentricity" as well as "subjectivity" invite associations that are in conflict with the idea of language as a socially shared system. [...] "egocentricity" is meant to capture the putative relativity of as reference point; "subjectivity" is used predominantly a) for 'shifts of perspective', b) for what seems to underlie grammatical mood and all kinds of evaluative and expressive signs¹⁸⁹.

¹⁸⁷ Rispetto al *contesto* si può far riferimento alle teorie di: Halliday; Hymes, etnometodologo statunitense, [1967], creò l'acrostico SPEACKING, per indicare tutti gli attori della comunicazione; Givón, [1989], ha distinto tre tipi di contesto: *Focus generico*: cultura/lessico comuni, *focus deittico*: relazioni socio-personali, deissi, teleologia dell'atto linguistico, *focus del discorso*: conoscenza di ciò che è stato detto prima; Bar-Hillel, [1970], ha specificato meglio che cosa sia il contesto; Levinson [1983/1985] definisce la deissi fenomeno «squisitamente linguistico»; vasta la problematica degli indicali per la semantica vero-funzionale; La deissi è coinvolta nella nozione di ostensione o definizione ostensiva in Wittgenstein [1953/1967] e nei problemi dell'acquisizione in Lyons.

¹⁸⁸ C. OTAOLA OLANO, *Análisis lingüístico del discurso*, Madrid, Ediciones Académicas, 2006, pp. 130-131.

¹⁸⁹ A. FUCHS, *Remarks on deixis*, Heidelberg, Sammlung Gross, 1993, p. 42.

Vincente Mateu precisa che *l'organizzazione egocentrica* del discorso e la *soggettività* non corrispondono, vi è una differenza di livello. La prima si riferisce ad un tipo di funzionamento dei deittici relativo all'*Ego* che garantisce la localizzazione e identificazione di un oggetto, la seconda a espressioni che comunicano in maniera *egófuga* un'ingerenza dell'*Ego* sull'enunciato:

Para nosotros, sin embargo, los deícticos son espresiones de la lengua que, en su significado simbólico, se organizan en torno a un punto de orientación de carácter egócentrico y que, en la actuación lingüística, mantien con el elemento hacia el que señalan una relación de tipo referencial que les permite identificar y localizar a su objeto. [...] *El Egocentrismo*, en conclusión, es un tipo de funcionamiento de las espresiones deícticas en tanto que referencia a un eje de coordenadas dominado por el YO; el concepto de *subjectividad*, por contra, expresa el tipo de funcionamiento de otra clase de espresiones de la lengua relacionadas con el modo, la modalidad, la intencionalidad, etc., entendido de manera egófuga, es decir, como ingerencia del YO en el enunciado¹⁹⁰.

Parallelo a questo discorso potrebbe essere il concetto di *Emotional deixis*:

Emotional deixis is supposed to determine the emotional dimension, the extra-linguistic illustration for the latter being that the encoder relates emotional domains to his own emotional situation and distinguishes degrees of distance¹⁹¹.

Si dimostrerà più avanti con opportune esemplificazioni, che la comprensione finale di un testo letterario si avvale anche di segnali che si decodificano nell'attimo accidentale, effimero della lettura: i deittici. Le regole che compongono questo momento si riferiscono alla

¹⁹⁰ J. A. VINCENTE MATEU, *LA DEIXIS*, cit., p. 170.

¹⁹¹ G. RAUH, *Aspects of Deixis*, in G. RAUH, (a cura di), *Essays on Deixis*, cit., p. 40.

convenzionalità del patto fra lettore e autore. In base alle riflessioni ricavate dalla deissi fantasmatica di Bühler e dai suoi successori, possiamo ribadire che il testo letterario pone in un mondo diverso, in dimensioni altre che: «vi si pongono davanti sí che voi ci camminate in mezzo, vi respirate dentro, le toccate: pietre, carne, quelle foglie, quegli occhi, quell'acqua»¹⁹².

Come immersi in un quadro tridimensionale. Eppure, nonostante si possa fare un parallelo fra le arti figurative e la letteratura, esiste una differenza sostanziale: la lingua non è la materia di un dipinto, ma è già dipinto. Ha già in sé la creazione artistica, perché è simbolica, non rappresenta in maniera oggettiva, ma convenzionale, passa dalla parola all'indicazione, alla rappresentazione mentale, laddove la pittura può solo rappresentare¹⁹³:

Painting and fine arts, in general satisfy the need for indicating, whereas literature answers the exigency of naming. Artists invent indicators; writers invent names. The first ones make of a vision the indicative power par excellence. The others change the oral indicators into autonomous beings: the indicators are converted into names and later reconverted into visual forms. Then the power of naming supersedes the power of indicating, although the writer will always resent his inferiority in front of the painter who does not need the apparatus of words in order to indicating¹⁹⁴.

¹⁹² L. P., *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, in ID, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, (a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti), Milano, Mondadori, 1960; in questo discorso del 1931, Pirandello suddivide gli scrittori in base allo stile «di parole» o «di cose».

¹⁹³ «Indexical elements derive their iconic function in a verbal text»: P. M. WASZINK, *'Such things happen in the world': deixis in three short stories by N. V. Gogol*, Amsterdam, Rodopi B. V., 1988, p. 301, il sottolineato è nel testo.

¹⁹⁴ E. MOROT-SIR, *The imagination of Reference II*, University Press of Florida, Gainesville, 1995, p. 52.

Lo scrittore che sfrutta il *gap* fra il simbolico e il reale, il convenzionale e i limiti del codice, ne enfatizza l'ambiguità, aiutandosi con la corrispondenza fra strumento, elaborazione, e *performance*¹⁹⁵. C'è da aggiungere che alcune correnti artistiche hanno trovato modi interessantissimi per superare le difficoltà espressive del codice pittorico. Surrealisti e Cubisti diventano più affini alla realtà letteraria, perché riescono a sfruttare meglio la deissi spazio-temporale e antropologica:

[Surrealist deixis] which is the result at the same time of the redefinition of the notion of subject and of the tighter relationships woven between enunciation and more generally of the Surrealist movement¹⁹⁶

Anche il Cubismo rappresenta un passo fondamentale per superare i limiti delle arti figurative nella rappresentazione dell'*Origo*:

Particular attention should be paid now to the Cubist. These are essential for our investigation, because in their works:

1. the world is consistently regarded as a block universe, because Cubist painters conceived it as four-dimensional,

2. it is consistently demonstrated that the subject of the artistic representation becomes the object of the representation. Thus they are typically narrative painters, because it has been emphasized several times now that this is the distinctive feature of narration. [...]

It has become clear that in the artistic representation by juxtaposition of a maximally abstract geometrical scheme and a maximally concrete object from reality, the feature of potentiality is introduced into the Cubist painting. It is left undecided whether indeed the

¹⁹⁵ «Se è possibile analizzare dei predicati attraverso gli individui a cui sono assegnabili, si potranno pure analizzare degli *individui* in base ai *predicati che* possono venir loro assegnati»: Cfr: la voce *Metafora*, (a cura di U. ECO), in *Enciclopedia*, vol. IX, Torino, Einaudi, 1979, pp 191-236.

¹⁹⁶ L. TAVERNA, '*Surrealist deixis*'. *Breton, textual genre and enunciation of subjectivity*, in D. MONTICELLI, (a cura di), *De l'énoncé à l'énonciation et vice-versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis*, cit., p. 239.

above-mentioned stimuli, aroused by object, will do their work, of evoking a representative image in the receiver's memory¹⁹⁷.

Sul parallelo fra la lingua e la realtà che rappresenta, Rosemary Tracy, riguardo alla definizione di Peirce di deissi – *index*, afferma che il rapporto tra oggetto e deittico è fisico:

Peirce's claim that "the index is physically connected with its object; they make an organic pair, but the interpreting mind has nothing to do with the connection, except remarking it, after it has been established." (1932: 168)¹⁹⁸.

Utilizzando le parole di Peirce:

An *index* is a sign which would, at once, lose the character which makes it a sign if its object were removed, but would not lose the character if there were no interpretant. Such, for instance, is a piece of mould with a bullet-hole in it as sign of a shot; for without the shot there would have been no hole; but there is a hole there, whether anybody has the sense to attribute it to a shot or not¹⁹⁹.

4 Charles J. Fillmore

Charles J. Fillmore ha dedicato allo studio della deissi un ciclo di lezioni nell'estate del 1971. Da queste lezioni ne ha poi tratto una pubblicazione²⁰⁰ divenuta nodale per lo studio della deissi. Ci sono secondo Fillmore:

¹⁹⁷ P. M. WASZINK, 'Such things happen in the world': *deixis in three short stories by N. V. Gogol*, cit., pp 197- 200.

¹⁹⁸R. TRACY, *Cognitive Processes and the Acquisition of Deixis*, in, G. RAUH, (a cura di) , *Essays on Deixis*, cit., p. 101.

¹⁹⁹C. S. PEIRCE, *On Signs*, Chapel Hill and London, The North Carolina Press, 1991, pp 239-240.

²⁰⁰ C. J. FILLMORE, *Lectures on deixis*, Stanford, CSLI Publications, 1997, [C. J. FILLMORE, *Lectures on deixis*, Bloomington, Indiana University Linguistic Club, 1971]. Il testo si articola in sei lezioni dal titolo: *May we come in?; Space; Time; Deixis I; Coming and going; Deixis II*.

Lexical items and grammatical forms which can be interpreted only when the sentences in which they occur are understood as being anchored in some social context, that context defined in such a way as to identify the participants in the communication act, their location in space, and the time during which the communication act is performed²⁰¹.

Fillmore distingue varie tipologie di deissi:

Deixis is the name given to those formal properties of utterances which are determined by, and which are interpreted by knowing certain aspects of the communication act in which the utterances in question can play a role. These include (1) the identity of the interlocutors in a communication situation, covered by term *person deixis*; (2) the place or places in which these individuals are located, for which we have the term *place deixis*; (3) the time at which the communication act takes place-for this we may need to distinguish as the *encoding time*, the time at which the message is sent, and as the *decoding time*, the time at which the message is received-these together coming under the heading of *time deixis*; (4) the matrix of linguistic material within which the utterance has a role, that is, the preceding and following parts of the discourse, which we can refer to as *discourse deixis*; (5) the social relationships on the part of the participants in the conversation, that determine, for example, the choice of honorific or polite or intimate or insulting speech levels, etc., which we can group together under the term *social deixis*²⁰².

Così, Fillmore sintetizza la sua analisi generale sulla deissi, approfondendo successivamente altri aspetti del fenomeno. Nella prima delle sue lezioni Fillmore analizza la particolarità del verbo *to come*, dicendo:

The verb “come” has other sorts of complexities, however, and this is where we arrive at the topic of deixis. As it happens, the description of the presuppositional structure of motion sentences containing this verb requires reference to all three of the major grammaticalized types of deixis-person, place, and time²⁰³.

²⁰¹ *Ivi*, p. 59.

²⁰² *Ivi*, p. 61, il corsivo è nel testo.

²⁰³ *Ivi*, p. 17.

Il verbo *to come* e il suo corrispondente *to go* richiedono, quindi, una necessaria specificazione del loro rapporto con l'*Origo* della comunicazione e con il contesto. Questo è un chiaro esempio di ampliamento dell'accezione di deissi su un piano semantico. Gli elementi presi in considerazione da Fillmore, nella sua prima lezione, sono verbi che hanno sempre chiaramente un uso deittico, ma si innestano su un livello di comprensione diverso dagli elementi definiti da Bühler *parole indice*.

The difference between deictic and non-deictic conceptions can be understood by an analogy. Consider the difference between a sculptured representation of human figure, set up in the middle of a courtyard, and a photograph of a human figure. The sculpture does not represent any particular observer's point-of-view, but the photograph does. The photograph does because the camera had to be positioned at a particular place in front of or to the side of, above or below, or on the same level as, the model.

Sometimes the same linguistic material can have both non-deictic and deictic functions²⁰⁴.

Successivamente Fillmore si occupa di altri aspetti congiunti agli elementi deittici. L'espressione *di fronte*, osserva lo studioso, ha un significato ben preciso collegato alla percezione che abbiamo del nostro corpo: per noi la fronte è dove abbiamo la percezione visiva e la direzione del nostro cammino così tutto dipende da questo punto di vista. Un punto di vista collegato all'*Origo*, che si trasmette anche agli oggetti; per esempio negli edifici esiste convenzionalmente una parte frontale – dove è posizionato l'ingresso – e un retro, un interno e un esterno. Per di più per noi destra e sinistra dipendono dalla posizione del nostro corpo: nella percezione dello spazio si ha una sorta di 'mappatura

²⁰⁴ *Ivi*, p. 28.

antropocentrica'. Ma nella percezione spaziale assume un evidente rilievo anche la dimensione temporale, come è stato specificato:

Longer distances, that is, are always measured in terms of the amount of time it takes to get from one of them to the other. If the two towns are at a distance that cannot be traveled in one day, they are, say, "three sleeps apart". Shorter distances are indicated by pointing to the extent of the sky that the sun travels in the time it takes to get from one town to the other.

Rispetto al tempo, contrariamente alla dimensione spaziale, esiste – oggettivamente – solo una dimensione:

The first thing to notice about time is that it is one-dimensional and unidirectional. If two events can be said to take place at different moments of time, it is necessarily the case that one of them is *earlier*, the other *later*. [...] The temporal axis is set up by earlier/later relationship between events²⁰⁵.

Mentre, come vedremo, nel testo letterario il tempo può assumere altre dimensioni. Anche rispetto allo spazio, però si può estrarre una direzione univoca – ma non oggettiva – attraverso il punto di vista di chi osserva:

In expressing measurement of objects that are viewed as having a spatial orientation²⁰⁶.

Tempo e spazio si devono rapportare al movimento, all'azione:

Many spatial notions are associated with movement, and it is to that that I would like to turn now²⁰⁷.

Questa annotazione ci connette – convenientemente per il nostro studio – alla narrativa e alla strutturazione che fonda il racconto – da Propp a Torodov – situazione iniziale di equilibrio; inclinazione dell'equilibrio; disequilibrio-*spannung*; ripristino equilibrio; equilibrio

²⁰⁵ *Ivi*, il corsivo è nel testo.

²⁰⁶ *Ivi*, p. 38.

²⁰⁷ *Ivi*, p. 40.

iniziale o nuovo equilibrio. Il movimento, l'azione, l'evento che sostanziano il racconto si connettono alla dimensione spazio-temporale e alla deissi personale:

L'intreccio diventa il mediatore fra memoria e lettura. Conflitto in quanto la memoria procede per paradigmi e associazioni, mentre la lettura è legata di più alla forma grammaticale ed è, almeno in superficie, lineare. L'intreccio rimescola l'ordine degli eventi e impone un lavoro alla mente, in modo tale che la vicenda narrata e i suoi vari artefici possano essere identificati e seguiti²⁰⁸.

Il cambiamento delle dimensioni fondamentali dell'*Origo*, *Ego/Hic/Nunc*, l'allontanamento dal centro deittico nelle sue declinazioni negative crea l'evento, quindi la narrazione. Ovviamente il testo reca segnali di questa 'metamorfosi', di questa alterazione: i deittici che possono 'raccontare' il passaggio dall'*Origo* alla creazione letteraria, svelandone il percorso. Si entra nella convenzione letteraria attraverso ciò che la sostanzia e la supporta, la lingua.

The number of meaningful person contrasts is very limited and time most obviously lacks the kind of 'concrete' perceptual support that characterizes space. This means that we would expect the influence of extra-linguistic context to be most striking in spatial deixis²⁰⁹.

A proposito delle convenzioni linguistiche, bisogna sottolineare che il *morfema*, (ogni elemento che all'interno di una parola serve a indicarne la funzione grammaticale) e il *fonema*, (la più piccola unità di suono che, da sola o in successione con altre, ha la capacità di formare le parole di una lingua e di determinare distinzioni e opposizioni tra queste) hanno fra

²⁰⁸ G. P. CAPRETTINI, *Premessa*, in *Semiologia del racconto*, cit., p. VI.

²⁰⁹ J. WEISSENBORN-W. KLEIN, *Introduction*, in J. WEISSENBORN-W. KLEIN, (a cura di), *Here and there*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1982, p. 4.

loro un rapporto deittico-anaforico, perché si decodificano in base alle loro posizioni:

A morpheme singles out a characteristic of a referent(s) existing in extra-linguistic reality, the phoneme serves, generally speaking, to distinguish morphemes. Paraphrased: a morpheme has meaning of its own, while the semantic nature of a phoneme consists in its being different from other phonemes²¹⁰.

Ciò significa banalmente che una successione di suoni ha significato solo in un ben determinato contesto. Quindi, potenzialmente ogni parola è deittica. Questa osservazione ci serve come base teorica per la nostra analisi, una premessa da cui iniziare il nostro percorso. Una premessa che ordinatamente crea una gerarchia semiotico-deittica dal fonema all'enunciato, ma che crea problemi nel testo letterario dove questo tipo di gerarchia va ricalibrato e riconvertito in un sistema di regole nuove e differenti.

On the deictic level (primal) hierarchy which starts with the phonological (inherent) distinctive feature and ends with the sentence, sound waves are converted into linguistic signals. We have to do with semantic level in which forms acquire linguistic meanings²¹¹.

Anche l'intonazione possiede un valore di *convenzione deittica*, aspetto da valutare adeguatamente nel momento, in cui ci si avvicina ad un'opera letteraria.

Determinados fenómenos de focalización fonológica (entonación, orden de palabras) conducen a una interpretación gramatical inserta en el ámbito de las expresiones deícticas²¹².

²¹⁰ C. H. Van SCOONEVELD, *Phoneme and Morpheme and the Sign Nature of Language*, in E. ANDREWS – Y. TOBIN, (a cura di), *Toward a calculus of meaning*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1996, p. 3.

²¹¹ C. H. Van SCOONEVELD, *Phoneme and Morpheme and the Sign Nature of Language*, E. ANDREWS – Y. TOBIN, (a cura di), *Toward a calculus of meaning*, cit., p. 49.

²¹² J. A. VINCENTE MATEU, *LA DEIXIS*, cit., p. 19.

Del resto *Io* è una parola vuota che ognuno può utilizzare, come è stato detto più volte. Prende significato in base alla bocca che pronuncia questa parola, alla mano che tiene la penna (o batte i tasti del computer) ecc. In base a come viene pronunciata e da chi, assume valori differenti. *I, Ich, Je, Yo...* assumeranno variabili differenti, non solo su un piano fonetico, pragmatico, semantico, ma anche sociale e ideologico. In aggiunta alle precedenti considerazioni:

Metalocutionary, intonation deixis. The indexical 'language' of intonation is far simpler than the 'language' of the locutionary levels, and its semantic domain is more restricted²¹³.

Nella lingua sussiste un paradosso che non permette di pervenire a conclusioni definitive sull'acquisizione del linguaggio, i suoni sono infiniti, i fonemi no:

Language contains a paradox of the most profound type: sounds overlap, but phonemes are discrete. As long as this paradox remains unsolved, we will not know the most important things about the nature of language acquisition and decipherment²¹⁴.

I fonemi si caricano di una convenzionalità che crea un senso definito dal caos indefinito dei suoni, e diviene quindi deittica.

Bang e Døør nel testo *Language, ecology and Society* utilizzando un approccio *ecolinguistico*²¹⁵ arrivano a delle conclusioni interessanti, perché sottolineano l'assoluta *arbitrarietà del segno*, confermando quindi il valore deittico dei suoni stessi:

²¹³ Cfr: D. GIBBON, *Intonation in Context. An Essay on metalocutionary Deixis*, in G. RAUH, (a cura di), *Essays on Deixis*, cit., p. 215.

²¹⁴ A. LIBERMAN, *Phonological Markedness*, in E. ANDREWS – Y. TOBIN, (a cura di), *Toward a calculus of meaning*, cit., 1996, p. 67.

²¹⁵ L'ecolinguistica studia le interazioni fra parlanti o fra comunità linguistiche e si pone in difesa delle minoranze linguistiche.

If we interpret and define a word as an anaphora, a lexis and/or a deictic, then we coordinate the word with or within a text, some co-text, some contexts. In three different texts – and contexts – an ‘identical’ configuration of sounds or letters might be used differently²¹⁶.

Gli autori riclassificano la deissi in funzione di una nuova attenzione per l’ambiente in *person deixis*, *object deixis*, *topos deixis*, *logical deixis* (*if-then; either-or; both-and...*), *modality deixis* (suddivisa in *De-dicto*, *De-re* e *De-medio deixis* – ES. *il trattato*), *Lexical deixis*.

I deittici sono quindi causa ed effetto dell’evento creativo, acquisendo, così anche un valore artistico-letterario come strumenti della tecnica compositiva.

Ogni uomo si pone nella sua individualità in quanto *io* in rapporto a *tu* e a *egli*. Tale comportamento sarà giudicato “istintivo”: a noi, in realtà, sembra riflettere una struttura di opposizioni linguistiche inerente al discorso²¹⁷.

Fillmore e Antinucci²¹⁸ fanno acutamente riferimento a Piaget e all’egocentrismo che caratterizza i bambini al di sotto dei sette anni: il loro linguaggio è caratterizzato da un uso frequente di deittici, questa facilità di accesso alle parole-indice, ne determina quindi la difficoltà a richiamare oggetti non presenti nella situazione comunicativa. La difficoltà potrebbe essere ulteriore prova – dopo gli studi di Bühler – di

²¹⁶ J. C. BANG – J. DØØR, *Language, ecology and Society*, London/New York, Continuum, 2007, p. 109.

²¹⁷ È. BENVENISTE, *Il linguaggio e l’esperienza umana*, in AAVV, *I problemi attuali della linguistica*, cit., p. 5.

²¹⁸ Cfr: F. ANTINUCCI, *Sulla deissi*, in «Lingua e Stile», IX, 2, 1974, pp 223-247.

un livello primitivo fra la deissi e il linguaggio simbolico e fra la comunicazione quotidiana e la comunicazione letteraria²¹⁹.

By the *gestural* use of a deictic expression I mean that use by which it can be properly interpreted only by somebody who is monitoring some physical aspect of the communication situation; by the *symbolic* use of deictic expression I mean that use whose interpretation involves merely knowing certain aspects of the speech communication situation, whether this knowledge comes by current perception or not: and by the *anaphoric* use of an expression I mean that use which can be correctly interpreted by knowing what other portion of the same discourse the expression is *coreferential* with²²⁰.

Secondo Fillmore: «place/time parallelism exists on the deictic level as well, and the whole thing becomes fairly easy to conceptualize if we can think of a communication act as metaphorically an instance of motion – the travelling of a message from one person to another», in base alle posizioni dei due protagonisti dell'atto comunicativo. Quando due persone sono vicine si può parlare di *coding time*, quando la comunicazione è dilazionata nel tempo, come in una lettera o in un testo letterario, se ci si basa sul tempo della scrittura si può parlare di *encoding time*, viceversa se ci si basa sul tempo di lettura si può parlare di *decoding time*, ugualmente se i due interlocutori sono nello stesso posto si può parlare di *coding place*, quando la comunicazione avviene a distanza (per esempio telefonicamente) si può parlare di *encoding place* e di *decoding place* (per esempio: *qui il tempo è bello, lì com'è?*). Generalmente – con

²¹⁹ Cfr: «Il mondo era così recente, che molte cose erano prive di nome, e per citarle bisognava *indicarle col dito*»: G. GARCÍA MARQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, 2000, [1967].

²²⁰ C. J. FILLMORE, *Lectures on deixis*, cit., pp 62-63, il corsivo è nel testo.

alcune eccezioni non funzionali al nostro discorso²²¹ – i verbi che si riferiscono a «“motion toward here”», come *to bring* e *to come*, rimandano all'*encoding place*, i verbi, invece, che si riferiscono a «“motion toward there”», come *to take* e *to go* rimandano al *decoding place*²²².

Questo discorso è del tutto speculare nella *deissi anaforica* (o *testuale*): «“In the last paragraph we saw...” is an example with the discourse point taken as *general coding time*; and “in the next paragraph I will show...” is an example using *encoding time*; and “in the last chapter you saw that...” is an example using *decoding time*».

Nello *stile epistolare* latino si utilizzavano, generalmente, i deittici in riferimento al tempo di decodifica – *decoding time* – del messaggio, per esempio gli avverbi *hodie*, *heri*, *cras* si trasformavano in *eo die*, *pridie*, *postridie*, anche i tempi venivano cambiati – il presente in imperfetto o perfetto storico; il passato in piuccheperfetto; il futuro veniva trasformati in perifrastica attiva con *eram*. Per concludere un esempio ironico di utilizzo della deissi in letteratura – in particolare di *encoding place* e di *decoding place* – che dimostra quanto l'aspetto pragmatico della comunicazione sia fondamentale:

Conversazione sibillina (a bassa voce)

Pronto sei tu, sono io...

Guarda per quella cosa ho parlato con quello ma niente...

²²¹ Per approfondimenti si rimanda a C. J. FILLMORE, *Lectures on deixis*, cit., pp 77-102.

²²² «One of the hearer's fundamental tasks, then, consists in inferring the concern(s) addressed by an utterance, with the associated shared 'world segment(s)': A. FUCHS, *Remarks on deixis*, cit., p. 25.

Senti, parla con lui per sapere se può fare almeno l'altra cosa.

No io non posso dirtelo adesso così ma secondo me per quell'altra cosa bisogna che chiami tu.

Allora io chiamo lui e gli dico che poi tu lo chiami per quella cosa.

Ciao va bene ma non parlarne con chi sai tu che poi mi chiama e succede quello che sai.

Telefonata progettuale

Sì io sto qui, tu dove sei?

Ah, e dopo dove vai?

Ho capito, allora ci sentiamo stasera?

No stasera non lo so, perché tu dove vai?

Sì forse vengo anch'io, ma tu ci sei?

Allora stasera ti chiamo per sentire se ci sei, se no mi dici dove sei, se no dove sei domani.

Sì, domani io sto qua, tu vai via o stai qua?

Se vado via chiama che ti raggiungo. Se no ti chiamo io per dirti che non vengo e che è inutile che chiami.

Senti e per le vacanze dove vai?

No io non torno là, tu ci torni?

Beh magari ti telefono se decido che torno, se no se decidi che torni mi chiami tu.

Va bene, sì ciao, ciao.

Senti, e a capodanno cosa fai?

*Ad libitum*²²³.

5 Una piccola polemica italiana

La letteratura sulla deissi offre spazio anche ad una piccola *querelle* italiana. Nel 1974 Antinucci pubblica un articolo²²⁴ cui ad un anno di distanza risponderà Guglielmo Cinque²²⁵ per replicare ad alcune

²²³ S. BENNI, *Il diditi, o il Drogato Da Telefonino*, in *Bar Sport duemila*, Milano, Feltrinelli, 1997, p. 119- 124, il corsivo è nel testo.

²²⁴ F. ANTINUCCI, *Sulla deissi*, cit., pp 223-247.

²²⁵ G. CINQUE, *Sulla deissi «linguistica»*, in «Lingua e Stile», XI, 1, 1976, pp 101-126.

affermazioni dell'altro studioso²²⁶. Si cercherà qui, di mettere in evidenza le parti più interessanti di entrambi gli articoli, per il prosieguo della nostra analisi. Tralasciando le critiche di Cinque, si metteranno in evidenza alcune definizioni e intuizioni di Antinucci che potrebbero essere utili ai fini di questo lavoro.

Antinucci distingue, innanzitutto, fra *deissi interna* (che corrisponde alla *deissi anaforica*) e *deissi esterna*. Secondo lo studioso, ogni parlante crea una sorta di *mappa psicologica* dell'ambiente in cui avviene la conversazione che definisce SITUAZIONE, in cui si manifesta la *deissi esterna*. Secondo Antinucci:

Ora se la costruzione da parte del parlante e la ricostruzione da parte dell'ascoltatore della rappresentazione semantica di una frase costituisce un lavoro che la mente svolge sul livello simbolico, ne consegue che il lavoro svolto dalla mente su tale livello nel caso dei nominali deittici è estremamente più ridotto e semplice rispetto alla costruzione di un nominale in modo non deittico. [...] Avendo definito «comprensione di una frase» la ricostruzione della rappresentazione semantica della frase stessa da parte dell'ascoltatore, avevamo detto che si è in presenza di una frase contenente una espressione deittica quando l'ascoltatore non è in grado di ricostruire dalla sola sequenza sonora la rappresentazione semantica della frase²²⁷.

Riportando quest'affermazione ad un intento indagatore produttivo al presente studio, si può affermare che la *comprensione di una frase* in testo letterario dipende invece dall'adesione alla convenzione propria del genere cui appartiene il testo e dalle regole particolari che l'autore chiede di sottoscrivere al lettore. In altri termini, in un testo letterario la *comprensione di una frase* contenente espressioni deittiche dipende dalla

²²⁶ La risposta a questa replica è in F. ANTINUCCI, *Ancora sulla deissi*, in «Lingua e Stile», XI, 2, 1976, pp 127-132.

²²⁷ F. ANTINUCCI, *Sulla deissi*, cit., pp 242-247.

persuasione che l'autore riesce ad infondere nel lettore attraverso la messa in scena – *deissi fantasmatica* di Bühler – di un contesto fantastico in cui il lettore è immerso fisicamente come spettatore.

Guglielmo Cinque, nella sua replica, distingue fra *deissi traslata*, che ricorda nella sua definizione la *deissi fantasmatica* di Bühler; *deissi contestuale*, per definire quegli elementi linguistici che assumono il ruolo di deittici in particolari contesti; e *deissi lessicale*, che comprende quelle parole che «possiedono inerentemente e in tutti i loro usi un qualche riferimento a elementi del contesto dell'enunciazione – cioè o il tempo o il luogo o le persone del parlante e dell'interlocutore²²⁸». Cinque parla anche di *deissi paralinguistica*²²⁹, associandola alla categoria ATTENDE di Antinucci, perché con queste due categorie si rimanda a qualcosa che non c'è nella situazione comunicativa, ma che l'interlocutore in qualche modo postula; la categoria di Antinucci rispetto a quella di Cinque comprende anche una certa capacità attentiva selettiva da parte dell'interlocutore.

²²⁸ G. CINQUE, *Sulla deissi «linguistica»*, cit., p. 107.

²²⁹ Cfr: con *anafora associativa* in J. A. HAWKINS, *Definiteness and Indefiniteness*, London, Croom Helm, 1978.

6 *Deixis in narrative*

In un testo²³⁰ più recente, curato da un gruppo di studiosi afferenti alla *State University of New York in Buffalo*, si analizza la deissi in rapporto ai testi narrativi, creando la *Deictic shift Theory*, riprendendo, più o meno esplicitamente, il concetto di *deixis fantasmatica*.

Readers and writers of narratives sometimes imagine themselves to be in a world that is not literally present. They interpret narrative text as if they were experiencing it from a position within the world of the narrative. [...] We found that this act of imagination, this deictic shift, has important interpretive and computational consequences. It gave us a way to approach narrative text that seems to be experientially and cognitively sound. Without the idea of a deictic shift, it is difficult to account for much of the detail of narrative text. [...] The Deictic shift Theory (DST) argues that the metaphor of the reader getting inside of a story is cognitively valid.²³¹

Inoltre, si definisce il ruolo del lettore in rapporto all'*Origo*, attraverso il concetto di *Deictic Center*, della comunicazione: chi legge si *sposta* dal suo *real-world* per immergersi nel mondo della storia:

This deictic center (DC) contains all of the elements of the here and now, or the phenomenal present for the user of the deictic terms. Deictic Shift Theory states that in fictional narrative, readers and authors shift their deictic center from the real-world situation to an image of themselves at a location within the story world. This location is represented as a cognitive structure often containing the elements of a particular time and place within the fictional world, or even within the subjective space of a fictional character²³².

Si tratta in sostanza dell'idea della creazione di una finzione che dislochi l'*Origo* in modo funzionale alla creazione di mondi possibili, verisimili che condividano con il mondo del lettore uno spazio e un

²³⁰ J. F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, cit.

²³¹ E. M. SEGAL, *Narrative comprehension and the role of deictic shift theory*, in J. F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, cit., pp 14-15.

²³² *Ivi*, p. 15, il corsivo è nel testo.

tempo comune, verso i quali spostare e orientare deitticamente l'azione narrata. Questi spostamenti sono effettuati, secondo gli studiosi, tramite la fantasia del lettore che viene 'governata' dalla efficacia simbolica del linguaggio e dalla storia, *discourse and story*:

Our model identifies two logically different structures, discourse and story, through which the reader simultaneously travels by the process of narration. While the reader is moving through the pages of a book, he or she is also moving in a more erratic manner through the world of the story. The author presents the story from a location within the story world and the reader interprets the story from the same location. The possibility of such a deictic shift gives narrative great power²³³.

Il narratore è una 'voce' che media fra autore e lettore e la *chiave* di questo rapporto è la *deissi*²³⁴. La narrazione disloca l'*Ego/Hic/Nunc* del mondo reale in un mondo di finzione in cui la 'voce' dei personaggi si sostituisce a quella dell'emittente regolata dal (*Self*)/*Hic/Nunc*:

The Origo of the deictic field in fiction, is not the SPEAKER "I" (real I-Origo, author, narrator) but, paradigmatically, a third-person character. In short, the notions of HERE, NOW, and SELF are constituted in fiction on the plane of the story rather than in the act of narrating²³⁵.

Il passaggio dall'*Origo: Ego(Self)/Hic/Nunc*, al silenzio o alla 'voce' di un'altra 'sorgente' funge da mediazione fra l'*Origo* e il destinatario/lettore/ascoltatore, il processo è linguistico-deittico e avviene a livello mentale:

²³³ *Ivi*, p. 67.

²³⁴ «The key to this intersection between the linguistics of subjectivity and the phenomenology of language is the term *deixis*»: M. GALBRAITH, *Deictic shift theory and the poetics of involvement in narrative*, in J. F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, cit., p. 20, il corsivo è nel testo.

²³⁵ *Ivi*, p. 25.

A DC-device is a morphemic or syntactic structure of the text that affects the listener's construction of the DC by setting up candidate actors, places, and times for the DC. [...] Deictic operations are mental operations that the reader/listener performs on the DC during the process of constructing an interpretation for a stretch of narrative text²³⁶.

Si dà in questo testo, particolare rilievo al *Self* dunque piuttosto che all'*Ego*, e questo è un passaggio di non poca importanza:

Nella filosofia, lo spostarsi della riflessione dall'io alla terza persona e all'Assoluto (*Es, Es selbst*) corrisponde al tentativo di assolvere il soggetto dalla sua necessaria relazione con l'istanza di discorso; di cogliere, cioè, il *se dell'io, ciò che è proprio del soggetto indipendentemente dalla sua "caduta" nell'istanza del discorso. O, meglio, di cogliere il movimento stesso della pura temporalità e del suo puro essere, al di fuori di ciò che è temporalizzato e detto nel discorso in atto²³⁷.

Ogni personaggio diventa nuova "sorgente" che attinge dall'*Origo* il flusso del discorso, mediandolo con le sue coordinate *Ego/(Self)/Hic/Nunc*, e la convenzione secondo la quale acquisisce lo statuto di verisimiglianza, ovvero di mondo possibile e rinnovabile nell'*Ego/(Self)/Hic/Nunc* della *performance*, anche rispetto al narratore:

Many narrative theorists have argued that the necessary difference between a character's subjectivity (SELF) and the words used to contextualize and articulate this subjectivity ("voice") constitutes irrefutable evidence for a narrator whose consciousness has merged with or diverged from the character's consciousness²³⁸.

²³⁶ D. A. ZUBIN – L. E. HEWITT, *The deictic center: a theory of deixis in narrative*, in J. F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, cit., p. 141, DC=*Deictic Center*.

²³⁷ G. AGAMBEN, **Se. L'Assoluto e l'"Ereignis"*, in «aut aut», nn 187-188, nuova serie, gennaio-aprile, Firenze, la Nuova Italia, 1982, p. 43.

²³⁸ M. GALBRAITH, *Deictic shift theory and the poetics of involvement in narrative*, in J. F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, cit., p. 42.

Il termine *Deictic Shift Theory* – citato precedentemente – serve, dunque, a denominare un modello teorico che si rifà alle tesi di alcuni studiosi (Hamburger-Banfield-Kuroda) secondo le quali, nella narrazione, la deissi ha presupposti diversi rispetto agli altri eventi comunicativi. Infatti, per comprendere un testo narrativo bisogna ascoltare e comprendere le voci dei personaggi piuttosto che l'epistemologia dell'autore, per esempio: un punto esclamativo, l'ironia sono spie di soggettività, la parodia, la gerarchia delle voci dell'*Ego* che si declina in *self*, per poi passare ad un altro *self* ecc.:

In non fictional epistemology, the SELF must be I, the NOW must always be the present moment, and HERE must always be the place where I am now. In fictional epistemology, the SELF can be anyone (including a fictional first person), the NOW can be any time, and the HERE can be anywhere. The designations "fictional" and "nonfictional" refer to sets of linguistic and referential differences²³⁹.

La capacità di uno scrittore (o di una scrittrice) sta nel non mostrare la finzione letteraria, nel creare naturalmente una conversazione in un altro luogo-tempo senza svelare il trucco che si utilizza come un abile prestigiatore:

If there is always, as a cognitive necessity, an a priori SPEAKER (in the case of fiction, a narrator) structured into our understanding of every instance of language, then the deictic field of narrative text must be understood as being an utterance on the same model as conversation, with an attending discourse structure, whether or not it actually exhibits such a structure²⁴⁰.

Quando lo SPEAKER/emittente non è identificabile con un personaggio si definisce narratore esterno, o onnisciente, o istanza

²³⁹ *Ivi*, p. 35.

²⁴⁰ *Ivi*, p. 42.

narrativa di primo livello, come è noto. Il testo in esame non nega l'esistenza di un narratore o meglio di un'istanza narrativa come condizione necessaria e *a priori* in ogni testo narrativo, come già affermato, ma ne cerca la presenza in alcuni elementi linguistici apparentemente insignificanti a livello letterario i deittici, appunto.

the crucial cognitive act in narrative interpretation is the reader's shift from the real world situation in which the text is encountered, to a locus within a mentally constructed story world. Segal notes that the events in the narrative «tend to occur within the mental model at the 'active' space-time location to which the reader has been directed by the syntax and semantics of the text,» and it is this location, the deictic center, that «serves as the 'center' from which the sentences are interpreted.»²⁴¹

Calvino aveva ipotizzato l'opera d'arte «al di fuori del *self*» come azione liberatoria contro l'egocentrismo proprio di ogni produzione linguistica:

Magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...²⁴²

Attraverso la declinazione dei tre elementi originari della comunicazione *Ego/Hic/Nunc* nei personaggi si genera la narrazione. Il lettore non può che utilizzare questi elementi linguistici per comprendere il testo:

²⁴¹ D. P. WILKINS, *Expanding the traditional category of deictic elements: interjections as deictics*, in J. F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, cit., p. 384.

²⁴² I. CALVINO, *Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 1998, p. 135.

Non si può dire né che il linguaggio crei un'immagine della realtà [...], né che il linguaggio copi tale realtà [...]. Copia della realtà oggettiva e creazione soggettiva dell'immagine della realtà nel processo della conoscenza non si escludono a vicenda, ma sono anche gli aspetti complementari la cui riunione forma un tutto indivisibile. [...] Lo scrittore utilizza la lingua comune (questa condizione è indispensabile, poiché il poeta che fosse compreso unicamente da se stesso non sarebbe, sotto il profilo della sua produzione artistica, un essere sociale), ma ne discerne le risorse meglio di altri. [...] la materia prima dello scrittore è il linguaggio del suo gruppo sociale²⁴³.

Ma si può scegliere come leggere il testo:

At any moment of reading a narrative, a reader may attentionally occupy one of several deictic fields—for example, a character's subjectivity within the story world, or the author's wry commentary on some historical phenomenon. The same sentence read from different levels has different self-world significance and, hence, a different meaning. There are textual, logical, psychological, and accidental factors that influence our choice of level at any moment of reading²⁴⁴.

L'autore non abbandona il lettore, lo porta per mano attraverso il dono fascinatore del linguaggio come un novello Orfeo lo incanta e lo smuove dal suo mondo, rivelando la sua presenza attraverso alcuni elementi come l'ironia:

Irony, which many theorists argue is proof of dual voice in narrative, is primarily a phenomenon of the perceived relations between the created fictional world and the author's real intentionality²⁴⁵.

Si crea nella narrazione – secondo la terminologia di Banfield – una *double voice* in cui la soggettività dell'autore o dei personaggi emerge attraverso alcune spie quali le già citate ironia o interiezioni:

²⁴³ A. SCHAFF, *Linguaggio e realtà*, in AAVV, *I problemi attuali della linguistica*, cit., pp 201-219.

²⁴⁴ M. GALBRAITH, *Deictic shift theory and the poetics of involvement in narrative*, in J. F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, cit., p. 49.

²⁴⁵ *Ivi*, p. 52.

The Deictic Shift model of narrative subscribes to Banfield's dictum 1 EXPERIENCER/1 SELF. One may not be able to determine, from isolated narrative sentences or expressions, the epistemological source of the knowledge or experience represented therein. But there will always be only one fictional SELF as the Origo of any fictional expression. As to "voice," I argue that "voice" is a poor synonym for SELF, because a voice is a public behavior that may be referred to the SELF or Origo of a HEARER as easily as to a SPEAKER. A mimic's use of another's voice is based, not on his or her merging with the other's subjectivity, but on his or her ability to hear and reproduce. A double voice does not equal a double SELF. I also argue that the so-called merging of a narrator with a character can be more adequately described as the absence of a narrator. Finally, the difference between the characters' own use of language and the language of narrative does not ipso facto conjure a fictional narrator, because the language of the fiction (the "narrating") may be simply fiction-creating, rather than being an object of fiction itself.

The Deictic Shift model also subscribes to Banfield's division of narrative into subjective and objective sentences²⁴⁶.

È un modo per ripristinare il concetto di autore e di lettore reali come creatore (nella scrittura) e "ricreatore" (nella lettura) del testo e per verificare linguisticamente la presenza di soggettività, e di focalizzazione nell'opera. Il lettore, attraverso la deissi, è posto nella possibilità di costruire mentalmente lo spazio fantastico abitato dai personaggi della narrazione con le loro azioni e di sentirne il flusso temporale degli eventi. Inoltre, il lettore può, attraverso la soggettività, carpire i pensieri dei personaggi, non cogliendoli per esteso, ma attraverso la scelta dell'autore:

Objective sentences are those whose narrative content is taken simply as true (in the fictional world). Subjective sentences are those whose content is mediated by epistemology

²⁴⁶ *Ivi*, p. 54; nel testo c'è un riferimento al lavoro A. BANFIELD, *Unspeakable sentences: Narration and representation in the language of fiction*, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982.

of character's perceptions, thoughts, knowledge, intentions, goals, and other psychological attributes. The propositional content of subjective sentences must be understood with respect to a character's judgment and experience, and is thus open to question. The character whose epistemology governs subjective sentences is our focalizing WHO, or, the *subjective character*²⁴⁷.

L'obiettivo del presente lavoro è dimostrare come i deittici servano da mediazione, da limite quindi, fra l'ispirazione, il testo, il contesto e il destinatario (lettore-spettatore) dell'opera d'arte. Si è cercato di capire come questo limite, però, non vada inteso solo in senso negativo.

«Disambiguare espressioni deittiche e anaforiche²⁴⁸», infatti, serve anche e, soprattutto, a rendere possibile e comunicabile il testo.

La «referenza» comporta necessariamente delle presupposizioni di «esistenza» (o «realtà») che derivano dalla nostra esperienza diretta degli oggetti nel mondo fisico. [...] Il fatto che i «confini referenziali» siano «arbitrari» e indeterminati non porta normalmente a fraintendimenti, poiché la classificazione «precisa» di un oggetto «sotto» un elemento lessicale od un altro, è assai raramente rilevante; e quando lo è, possiamo ricorrere ad altri sistemi di identificazione o di specificazione²⁴⁹.

Quindi, questo *limite* diventa il garante della comunicabilità del testo, perché infatti: segna un legame con il contesto linguistico e non; mostra un livello di condivisione fra emittente della comunicazione e ricevente.

Lungi dall'essere un difetto, come alcuni filosofi hanno suggerito, l'«imprecisione» referenziale del genere illustrato fa del linguaggio un mezzo più efficiente di comunicazione.

²⁴⁷ G. A. BRUDER-J. M. WIEBE, *Recognizing subjectivity and identifying subjective characters in third-person fictional narrative*, in J. F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, cit., p. 342, il corsivo è nel testo. Cfr: «The subjective context filters the story world through the character's consciousness; it does not merely recount the thoughts of the character»: L. E. HEWITT, *Anaphor in subjective contexts*, in J. F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, cit., p. 338.

²⁴⁸ U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1978, p. 78.

²⁴⁹ J. LYONS, *Introduzione alla linguistica teorica*, cit., pp 563-564.

La «precisione» assoluta non si può ottenere, poiché non esiste alcun limite al numero e alla natura delle distinzioni che si possono fare fra oggetti diversi; e non c'è alcun vantaggio nell'essere obbligati a fare un numero di distinzioni maggiori di quanto sia necessario per le varie contingenze.²⁵⁰

Non solo. Questo *limite* aiuta a penetrare nella struttura profonda e nella convenzione dell'opera letteraria e ne diviene causa ispiratrice, perché l'accostamento e la sovrapposizione di mondi diversi rende possibile la lettura e la comprensione di un testo:

The spatial center of deixis is a location (either physical or psychological) with which the speaker identifies in content of the utterance. The linguistic marking of deixis tends to gravitate towards centers of interest or empathy [...]. Deictic center (DC) theory attempts to model the consequences of shifting deixis out of the *here/now, I/you* of face-to-face interaction, where it is anchored in real-world situations, into the purely textual realm of fiction, where deixis is cut adrift from its physical moorings in the speech situation. [...] deixis is not just a special subcomponent of narrative language, but rather a central structuring framework from which the narrative emerges [...] Stories are made possible because readers can import knowledge of everyday world and of other possible worlds into the current story world. [...] The decoupling in narrative from the speech situation allows the linguistic realization of the deictic center to be altered from that of face-to-face interaction in a variety of ways, from a fictional "I" to impersonal third-person narration. [...] The story is not addressed to the audience in the way conversation or a lecture is: rather, it opens a conceptual window through which the story world can be glimpsed. [...] The windows of the deictic center thus provides the listener/reader with two shifting foci, an *origin* and *content* of perspective²⁵¹.

²⁵⁰ *Ivi*, p. 561-564.

²⁵¹ D. A. ZUBIN – L. E. HEWITT, *The deictic center: a theory of deixis in narrative*, in J. F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, cit., pp 130-132, il corsivo è nel testo.

7 Ampliamento del concetto di deissi

*C'est dans et par le langage
que l'homme se constitue comme sujet:
parce que le langage seul fonde en réalité,
dans sa réalité qui est celle de l'être,
le concept d' "ego".*
Benveniste, 1966, p. 259.

*L'homme ne naît pas dans la nature,
mais dans la culture.*
Benveniste, 1966, p. 259.

Alle tipologie analizzate negli studi precedenti, già in parte associate e trasportate all'ambito letterario, si aggiunge in questa sezione la *deissi semantica*.

I testi letterari possono mostrare un'ambiguità non decodificabile solo in funzione al co-testo e all'*Ego/Hic/Nunc*. Alcuni termini, per essere intesi in maniera appropriata, devono essere disambiguati in funzione di parametri esterni. Parametri che si rifanno al patto fra autore e lettore. La comprensione finale di un'opera è demandata a dimensioni che fanno leva sulla convenzionalità deittica della scrittura, in particolare alle conoscenze condivise (o supposte come tali), fra i due attori della comunicazione letteraria, al senso comune, o al livello metatestuale. Dimensioni che implicano: la *deissi enciclopedica*, la *deissi assiologia*, e la *deissi metatestuale*. In questa sezione si esemplificheranno, attraverso opportune citazioni, le possibili utilizzazioni delle tipologie deittiche appena introdotte.

7.1 Deissi enciclopedica

Sotto la definizione di deissi enciclopedica si possono raggruppare tutte quelle espressioni che per essere decodificate in maniera esauriente, devono far riferimento a informazioni esterne al testo.

Un esempio in tal senso si ricava dalla scena V dell'atto I di *Romeo and Juliet*: Giulietta, al ballo in maschera, apostrofa un personaggio, travestito effettivamente da pellegrino, con *Good pilgrim*. La protagonista ne anticipa il nome, giocando sulla etimologia in maniera inconsapevolmente ironica. Romeo è infatti il termine che si dava al pellegrino che si era recato a Roma.

Così Dante quando usa la perifrasi il «bel paese là dove 'l sì suona²⁵²», fa leva sulle conoscenze di chi legge o ascolta.

Ancora in Dante si possono trovare ulteriori casi di deissi enciclopedica: «venite a noi parlar, s'*altri* nol niega!²⁵³»; «Se fosse *amico* il re dell'universo, / *noi* pregheremmo lui de la *tua* pace²⁵⁴»; «Tre volte il fé girar con tutte l'acque; / a la quarta levar la poppa in suso / e la prora ire in giù, com'*altrui* piacque, / infin che 'l mar fu sovra noi rinchiuso²⁵⁵»; «quando verrà la *nimica* *podesta*²⁵⁶»; «*Colui* lo cui saver tutto

²⁵² D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, XXXIII, v. 80.

²⁵³ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, V, v. 81, il corsivo è nostro.

²⁵⁴ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, V, vv 91-92, il corsivo è nostro.

²⁵⁵ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, XXVI, vv 139-142, il corsivo è nostro.

²⁵⁶ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, VI, v 96, il corsivo è nostro.

trascende,/fece li cieli e diè lor chi conduce²⁵⁷»; «vuolsi così *colà dove si puote/ ciò che si vuole*, e più non dimandare²⁵⁸».

Sono tutte esemplificazioni tratte dall'*Inferno*, che indicano deitticamente *Dio*, il cui nome non può essere pronunciato laddove è alterità antagonista, se non attraverso perifrasi da disambiguare in riferimento all'enciclopedia personale.

Si segnala un'altra tipologia di deissi enciclopedica, al verso 138, del V canto dell'*Inferno*: «Più non leggemmo *avante*»: la comprensione dell'avverbio in questo caso non è univoca. Decodificando in funzione della deissi anaforica o in riferimento ad un dato esterno al testo, potrebbe segnare l'inizio della relazione adulterina di Paolo e Francesca, o potrebbe significare che i due amanti vengono assassinati in quello stesso giorno. Anche il celeberrimo endecasillabo: «Poscia più che il dolor poté il digiuno²⁵⁹», secondo la deissi contestuale, potrebbe indicare che più che il dolore per la perdita dei figli, possa essere stato il digiuno la causa della morte del Conte Ugolino; in riferimento alla deissi enciclopedica si può ipotizzare che sia ritenuta veritiera la versione secondo la quale il Conte sia divenuto antropofago per fame.

7.2 Deissi assiologica

Della deissi assiologica fanno parte quegli elementi del testo che rimandano ad una scala di valori condivisa (o da decifrare) da chi legge o ascolta il testo, o in altre parole al senso comune.

²⁵⁷ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, VII, vv 73-74, il corsivo è nostro.

²⁵⁸ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, III, vv 95-96, il corsivo è nostro.

²⁵⁹ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, XXXIII, v. 75, il corsivo è nostro.

Wittgenstein sostiene in *Della Certezza*²⁶⁰ che, anche quando la lingua indica oggetti reali non può essere oggettiva:

Se, per esempio, un tizio dice: "Io non so se qui ci sia una mano", gli si potrebbe replicare: "Guarda un po' meglio". – Questa possibilità del convincersi fa parte del giuoco linguistico. È uno dei suoi tratti essenziali. [...] Ora, nella vita, mi accerto di sapere che qui c'è una mano (cioè la mia)²⁶¹?

Il segno linguistico – per usare altra terminologia – è già arbitrario (e non assoluto) in ogni contesto, infatti: «la verità di certe proposizioni empiriche appartiene al nostro sistema di riferimento²⁶²», non alla lingua.

Persino la pretesa scientifica di opporsi al senso comune non tiene conto che, molto spesso, quest'ultimo entra a far parte della scienza stessa come autoevidenza non ulteriormente verificata, alla quale ci riferiamo più o meno inconsapevolmente in maniera deittica:

Se però qualcuno dicesse: "Dunque, anche la logica è una scienza empirica", avrebbe torto. Ma questo è giusto: che la medesima proposizione può essere trattata, una volta, come una proposizione da controllare con l'esperienza, un'altra volta come una regola di controllo²⁶³.

Il senso comune è concepito, quindi, come *modo di operare infondato ereditato dalle generazioni precedenti*. Lo scambio, l'equivoco in un testo letterario, possono diventare un *gioco linguistico sul senso comune*. Chi infatti si sofferma sul dubbio:

²⁶⁰ L. WITTEGENSTEIN, *Della Certezza*, Einaudi, Torino, 1978, [*On Certainty*, Basil Blackwell, Oxford, 1969].

²⁶¹ *Ivi*, pp 4-5.

²⁶² *Ivi*, p. 16.

²⁶³ *Ivi*, p. 19.

Trascura il fatto che il dubbio circa un'esistenza funziona soltanto in un gioco linguistico. Che pertanto prima si dovrebbe chiedere: Che aspetto avrebbe un dubbio così? E questo non lo si capisce così su due piedi²⁶⁴

Il senso comune è il punto zero della deissi assiologia e potrebbe essere definito un discorso senza emittente a cui gli altri discorsi/giudizi vi si oppongono come contro un altrove; il gioco linguistico sul dubbio, ci 'indica' un riferimento implicito a qualcosa di esterno al testo da comprendere. Le conclusioni di Natanson ci riportano a questo proposito alla distanza fra autore/lettore/codice linguistico, come ad un *gap* da intendere deitticamente, nell'ambito della retorica, o in altre parole del gioco linguistico:

I believe that writing embodies a tension between the utilization and the recreation of language. At first blush, the proseman has words at his service; selecting them seems to be the chief problem. On closer examination, it is the distance between the writer and language, between the writing and the reader, which throws into relief the artist's uncertain stance with regard to his craft. The source of indirection in both writer and reader is the always potential rift between what we have as language and what we may attain through language. [...] Rhetoric here is the laceration of language in the name of human solidarity²⁶⁵.

La deissi assiologica indica questo *gap*, facendo leva sul senso comune, per creare il gioco linguistico, sfruttando il dubbio, la doppiezza del linguaggio, nel suo rapporto con la convenzione letteraria. Un esempio:

La legge l'hanno fatta *loro*, come gli è piaciuto; e *noi* poverelli non possiamo capir tutto²⁶⁶.

²⁶⁴ *Ivi*, p. 7.

²⁶⁵ M. NATANSON, *The Arts of Indirection*, in D. M. BURKS, (a cura di), *Rhetoric, Philosophy, and Literature: An Exploration*, West Lafayette, Indiana, Purdue Research Foundation, 1978, p. 41.

²⁶⁶ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, in T. Di Salvo, (a cura di), *I Promessi Sposi*, cit., p. 129, il corsivo è nostro.

L'opposizione fra i pronomi personali specifica il peso e l'identità di quel *loro* in rapporto a *noi*. Se alla sfera del noi appartiene quella particolare categoria dei *poverelli*, la categoria opposta è quella di chi detiene il potere. Manzoni si rifà ad un concetto che fa universalmente parte dell'assiologia di ognuno, quindi utilizzando un deittico, immette il lettore nella sfera del *noi*, in opposizione al *loro*.

Si osservi lo smarrimento presente nell'analisi seguente dell'*Otello*; come si può osservare attraverso la deissi personale si intuisce il valore che *Otello* dia a se stesso:

First, it is suggested that, in this way, Othello refuses to face a stable reality of himself, frequently representing him self, to self and others, in a fase exaggerated favourable light. Secondly, Widdowson shows that since these references to himself in third person lead Othello to a confused image of self, and a false identification with others, then it follows that references to genuine third-person others, made by Iago in interaction with Othello, are easily understood by Othello as being references to himself²⁶⁷.

Il seguente esempio tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio ci porta in una posizione intermedia fra deissi enciclopedica e deissi assiologia. Nel X libro delle *Metamorfosi*, Ovidio fa cantare ad Orfeo la storia di Mirra e del suo folle amore per il padre Cinira. Mirra dice:

Nunc, quia iam *meus* est, non est *meus*...

Su un piano puramente letterale non è ricavabile il significato esatto da dare al primo e al secondo *meus*. Il significato di *meus* ha infatti due valori diversi. Per comprendere il messaggio che ci vuol dare Ovidio attraverso la voce di Mirra, mediata da Orfeo, bisogna fare appello

²⁶⁷ Introduction to Chapter 3, H. G. WIDDOWSON, *Othello in Person*, in R. CARTER, (a cura di), *Language and literature*, London, George Allen & Unwin (Publishers), 1982, p. 40.

contemporaneamente all'enciclopedia e al senso comune di chi legge/ascolta, più avanti, infatti, nel poema si legge:

Et, quot confundas *et iura et nomina*, sentis?

Tune eris et matris paelex et adultera patris?

Tune soror nati genetrixque vocabere fratris?

...ille sorore / natus avoque suo.²⁶⁸

Si confondono nel desiderio insano di Mirra *et iura et nomina*, sia il diritto sia i nomi, per cui madre, padre, amante, rivale, sorella-madre, nonno-padre, che normalmente sono nomi deittici – decodificabili solo in funzione del contesto – diventano nella fantasia erotica, interdetta e proibita della fanciulla, elementi probanti della sua realtà eslege, illecita. Ovidio palesa questa irregolarità anche linguisticamente. E punta contemporaneamente sulle conoscenze di chi legge e sull'etica universalmente condivisa²⁶⁹.

Ovidio indica, inoltre, con *ille* il figlio, Adone, che nascerà dall'unione mostruosa, raccapricciante fra Mirra e il padre, anticipando e puntualizzando un elemento già noto nel pubblico coevo, meno noto nei lettori successivi. Anche in questa espressione utilizza un termine carico di valore deittico, e insieme pregnante da un punto di vista semantico e etico, facendo leva sul *senso comune*.

²⁶⁸ Ovidio, *Le Metamorfosi*, (a cura di G. PADUANO-A.PERUTELLI-L.GALASSO), Torino, Einaudi, 2000, v 339, vv 346-348, vv, 521-522, pp 446-458.

²⁶⁹ Anche il titolo del romanzo di Verga «Mastro Don Gesualdo», offre con il doppio epiteto ossimorico, un esempio in questo senso.

Un ulteriore esempio di deissi enciclopedica e assiologica, si trova in Manzoni, laddove alcuni disegni su scatole vuote, per ostentare un certo *status*, vengono usati per paragonare un atteggiamento che vuole fingere mistero, ambiguità:

Un parlare ambiguo, un tacere significativo, un restare a mezzo, uno stringer d'occhi che esprimeva: non posso parlare; un lusingare senza promettere, un minacciare in cerimonia; tutto era diretto a quel fine; e tutto, o più o meno, tornava in pro. A segno che fino a un: io non posso niente in questo affare: detto talvolta per la pura verità, ma detto in modo che non gli era creduto, serviva ad accrescere il concetto, e quindi la realtà del suo potere: come quelle scatole che si vedono ancora in qualche bottega di speziale, con su certe parole arabe, e dentro non c'è nulla; ma servono a mantenere il credito alla bottega²⁷⁰.

Si pensi infine al titolo del testo di Carmelo Bene: *Sono apparso alla Madonna*. C'è una chiara indicazione provocatoria, nel ribaltamento blasfemo delle conoscenze di ognuno e del senso comune.

7.3 Deissi metatestuale

L'ultima categoria qui presentata è la deissi metatestuale. Serve per distinguere i tempi della narrazione quando si fa riferimento a diversi livelli di *nunc*, in sostanza quando si presentano fatti posti su temporalità diverse come se visti attraverso finestre parallele:

Ma, intanto che noi siamo stati a raccontare i fatti del padre Cristoforo, è arrivato, s'è affacciato all'uscio²⁷¹

Serve a rivelare anche la struttura, la finzione, le finalità del testo, avvalendosi della convenzionalità dell'opera d'arte, del rapporto esplicito fra emittente/autore e destinatario/lettore:

²⁷⁰ A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, in T. Di Salvo, (a cura di), *I Promessi Sposi*, cit., p. 377.

²⁷¹ *Ivi*, p. 93.

Pensa, *lettor*, se io mi sconfortai/nel suon de le parole maladette,/ché non credetti ritornarci mai²⁷²

o può diventare notazione scenografica o registica:

La bocca *sollevò* dal fiero pasto²⁷³.

Il Conte Ugolino, nell'endecasillabo citato, solleva la testa per parlare con Dante perché è sopra rispetto a lui; il poeta, quindi, ci aiuta nel raffigurare la scena, fornendoci una collocazione spaziale dei personaggi.

²⁷² D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, VIII, vv 94-95.

²⁷³ D. ALIGHIERI, *Commedia, Inferno*, XXXIII, v. 1, il corsivo è nostro.

8 Deissi semantica nelle novelle di Pirandello

E non capisci che la vita è così? Jeri ho pianto per uno.

Bisogna che oggi rida per quest'altro.

Luigi Pirandello, Jeri e oggi

Si è ritenuto utile applicare le categorie deittiche su descritte, per l'analisi di una scelta di testi tratta da *Novelle per un anno*. L'opera a cui Pirandello attese per tutta la sua vita di scrittore, dai diciassette anni²⁷⁴ ad un giorno prima della sua morte²⁷⁵, verrà utilizzata per spiegare e chiarire la deissi semantica. Partendo dalle categorie deittiche tradizionali, si procederà con l'esemplificazione attraverso i vari parametri dell'*Origo* comunicativa.

Sono stati scelti quei testi in cui la deissi semantica è parte fondante²⁷⁶, in particolare: quando può indicare un movimento significativo a livello

²⁷⁴ Quando pubblicò *La Capannetta* nel 1884.

²⁷⁵ Il 9 dicembre 1936 viene pubblicata la novella *Effetti di un sogno interrotto* su «Corriere della sera».

²⁷⁶ Un elemento deittico si potrebbe interpretare anche anche come un *segno*. In Pirandello sovente i segni divengono nucleo energetico del racconto, spingendo in avanti la narrazione, attraverso la decodificazione. *Nel segno* è curiosamente anche il titolo di una novella di Pirandello. In questo brano una donna sedotta e abbandonata mentre aspettava un figlio incontra di nuovo il suo primo e unico amore in ospedale dove lui sta studiando per diventare medico. Si offre come volontaria per farsi visitare davanti agli studenti. Si fa segnare la posizione del cuore da una studentessa che capisce essere l'amante di lui. Dopo essersi fatta rivedere smagrita, stravolta dalla malattia e dal dolore, dopo aver fatto capire al suo unico e solo amore come si sia ridotta per lui, si configge uno stiletto affilato proprio dove la sua rivale ha segnato il suo cuore. Anche nel caso di un'altra novella un *segno* svolge una funzione fondamentale: in *Distrazione*, un vetturino di piazza all'improvviso cambia lavoro e inizia a portare un carro funebre, pensando di essere ancora sul mezzo pubblico fa segno ad un signore se vuole salire, scatenandone l'ira: «E quel signore, per un piccolo *segno*, tutto quel baccano...»; infine anche nella novella *Nel gorgo*, l'importanza dei *segni* diviene motivo propulsivo della narrazione: «Fissava prima da lontano, obliquo; poi, a mano a mano, come attirato da certi *segni* che credeva di scoprire in questo e in quello degli amici più

connotativo, non solo puramente denotativo (*Il ventaglino*) o una dialettica spaziale anticipatrice della conclusione (*Il tabernacolo*); quando enfatizza declinazioni e scissioni dell'*Ego* da decodificare (*Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me; Pari*), o trasmette teorie o informazioni connesse con l'intreccio e con i tempi della narrazione (*I nostri ricordi; La tragedia di un personaggio; Il treno ha fischiato; Rimedio: la geografia*).

L'autonomia e la brevità dei singoli testi permetteranno di illustrare più agilmente il valore e le possibilità della deissi semantica attraverso il percorso della novella pirandelliana.

Il "dispositivo" della novella, genere in cui si esercitò dagli inizi della sua carriera fino, con vuoti e ritorni sempre più fiochi, a pochi anni prima della morte, servì a Pirandello anzitutto per saggiare attraverso nuovi scorci violenti o incerti spiragli, la ricchezza, la vastità, la densità, più che la qualità del "modo" da rappresentare. Uno strumento di conoscenza, messo in opera con costante e tranquilla sicurezza: come di uno cui non spetti altro che guardare, che attendere²⁷⁷.

La vastità della casistica tematica e la ricchezza narrativa della raccolta offrono a quest'analisi l'opportunità di mostrare in maniera più esauriente l'uso della deissi semantica.

intimi, specie in coloro che frequentavano più assiduamente la sua casa (*segni* naturalissimi, perché tutti infatti erano costernati di quel cambiamento improvviso e straordinario, così in contrasto con la tranquillità serena del suo carattere), a mano a mano s'era messo a spiare più da vicino, e negli ultimi giorni era divenuto addirittura insopportabile. Si parava di fronte ora all'uno ora all'altro, posava le mani su le spalle e mirava negli occhi, affitto affitto», il corsivo è nostro.

²⁷⁷ G. MACCHIA, *Luigi Pirandello*, in *Storia della letteratura italiana, Il novecento*, I, Garzanti, Milano, 1987, p. 457.

Le 225 novelle suddivise in 15 sezioni, insieme alle 26 raccolte nell'*Appendice*, illustrano le fasi creative di Pirandello²⁷⁸: dagli anni fra il 1909 e il 1914, periodo di più intensa creazione, al 1922 che rappresenta una fase di revisione, di correzione e di riordino, fino ad un'ulteriore fase creativa negli anni esiziali. Nella loro disorganicità rappresentano una fucina immensa di materiale eterogeneo, utile per chi abbia bisogno di procurarsi *frammenti* testuali che riempiano le coordinate spazio-temporali di una *storia desacralizzata*, o più semplicemente di una cronaca umana da interpretare:

Lo squadernamento incessante e minuto di sempre nuovi casi umani che conferisce al complesso dell'opera l'articolazione di una vera e propria commedia sociale (indubbiamente la più vasta del nostro Novecento), la infinita molteplicità delle situazioni che tuttavia non si converte in effettiva varietà, ma piuttosto dà la sensazione di una ripetizione ossessiva e irrigidita, la successione cumulativa di particolari che non si inseriscono in una totalità organicamente armonica unitaria, rimandano il lettore allo spazio unidimensionale di una storia desacralizzata, ridotta a cronaca, a congerie di dettagli, a raccolta di frammenti²⁷⁹.

Macchia afferma che le novelle serbano un materiale da sviluppare, personaggi da sfruttare, luoghi e tempi da riversare in altre opere e generi, e come *microrganismi* disordinati rispecchiano la disomogeneità del mondo esterno:

Ma, se Pirandello continuò con slancio e perseveranza a scrivere novelle per tutta la vita, s'era accorto evidentemente ch'esse non erano soltanto dei microrganismi. [...] Quei

²⁷⁸ «Le novelle [...] quasi fossero uno di quei trenini che fischiano e trotterellano nelle sue pagine e si fermano ad ogni stazione imbucando passeggeri della più diversa estrazione, procedevano regolarmente nel loro viaggio, e mano a mano che il viaggio continuava, si aprivano nuovi orizzonti»: G. MACCHIA, *Premessa*, in L. P., *Novelle per un anno*, (edizione a cura di G. MACCHIA), Mondadori, Milano, 1989, p XIII.

²⁷⁹ R. LUPERINI, *Pirandello*, Bari, Laterza, 2008, [1999], p. 140.

microrganismi potevano aspirare invece, nelle loro sfaccettature taglienti come tanti specchi ridotti in frantumi, a riflettere nella loro disorganicità, nel loro essere frammenti, la vita stessa nel fantasma della sua interezza. Potevano aspirare, se l'autore avesse resistito nella sua quotidiana fatica, a diventare la rappresentazione abnorme di un microcosmo paradossale, ove non esistessero tentativi di sistemazione, né si rispettasse una assai teorica unità di composizione²⁸⁰.

La tradizione trecentesca e cinquecentesca della novella nella raccolta pirandelliana si esaurisce, e perde la corrispondenza fra macrostruttura e contenuto, perché viene meno una *Weltanschauung* unica e univocamente esprimibile, si rappresenta «solo lo sperpero casuale dei giorni e delle vicende, uno scialo di triti fatti, privi di qualità, esattamente come gli anteroi che ne sono protagonisti»²⁸¹.

Siamo, come si vede, nello stesso clima da cui è nato *Sei personaggi in cerca d'autore*, nell'ambito di quella poetica sostanzialmente allegorica di cui si parla nella Prefazione a quest'opera. L'ordine allegorico è sostanzialmente negativo e vuoto: chiude una molteplicità di frantumi la cui legge, in assenza di un superiore ordine interpretativo, non può che essere quella del caos e del caso. [...] Ogni cosa è soltanto quella che è, nella miseria della sua particolarità immediata, letterale, individuale, e perciò abbandonata al flusso distruttivo di un tempo privo di riscatto²⁸².

La particolarità della struttura della raccolta crea difficoltà in chi voglia analizzare in funzione tematica o cronologica²⁸³. Non si tenterà

²⁸⁰ G. MACCHIA, *Premessa*, in L. P., *Novelle per un anno*, (edizione a cura di G. MACCHIA), Mondadori, Milano, 1989, p. XV.

²⁸¹ R. LUPERINI, *Pirandello*, cit. p. 139.

²⁸² *Ibid.*.

²⁸³ A titolo esemplificativo si riporta la suddivisione che elabora Luperini sulla base di 5 aspetti: «1) la concezione del linguaggio e il suo uso nella pratica della scrittura; 2) il rifiuto della sineddoche e l'isolamento espressionistico della parte rispetto al tutto; 3) il paesaggio e la sua disarmonia rispetto all'uomo; 4) il rapporto fra nichilismo e ricerca di una verità; 5) la struttura delle novelle»: *ivi*, p. 141.

nemmeno un'impresa simile: le novelle saranno utilizzate per tentare un'analisi circoscritta e parzialmente funzionale al presente lavoro. All'interno di questo percorso di Pirandello si cercheranno i richiami alla metatestualità; alla crisi della soggettività; al relativismo morale post-ottocentesco che – come si vedrà – saranno opportunamente dimostrati attraverso l'analisi dell'*Hic-Nunc*, dell'*Ego*, e attraverso la deissi semantica.

Pirandello effettivamente indaga profondamente, scandaglia la dimensione spazio-temporale-antropologica e ne intravede e delinea insospettabili direttive. La sua capacità di intersecare mondo dell'autore, del narratore, del narratario e del lettore reale con l'ambiguità e l'inadeguatezza della lingua porta a rielaborare i concetti di tempo:

Se Pirandello continua a calamitare il nostro interesse – e che interesse! – è perché mantiene un *quid* eccedente, come ci sia in lui una ulteriorità analitica da decifrare. Come dicevo prima: « le nuove increspature del tempo che egli ha immaginato»²⁸⁴.

E di soggetto/*Ego*, fino a riplasmare il rapporto stesso fra individualità e alterità, relazione *io/tu* attraverso il linguaggio:

Il soggetto pirandelliano è somma di contraddizioni e abisso insondabile, è persona che soffre nel sentirsi trasformata in maschera o moltiplicata in mille personaggi diversi, è soggettività ferita che, autocontemplandosi, si aggrappa alla razionalizzazione della propria precarietà del linguaggio. [...] quando i percorsi argomentativi lo spingono in un vicolo cieco o si scopre uomo solo di fronte al mistero che lo sovrasta, può finire col recidere il patto

²⁸⁴ L. RUSSO, *Pensare l'io: l'identità della persona in Luigi Pirandello*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, Atti del XXIII Convegno Internazionale, Agrigento, 6-10 dicembre 1989, Milano, Mursia, 1990, p. 23.

discorsivo che organizza linguisticamente l'istanza di comunicazione tra i demarcatori di persona *io/tu*²⁸⁵.

La violazione del principio di non contraddizione nelle coordinate spazio-tempo-antropologiche è palesata dalla deissi, con funzione antipragmatica, volutamente anfibologica. La pratica comunicativa si arma contro l'ambiguità, mentre il letterato occasionalmente la sfrutta, attraverso l'arbitrarietà del segno linguistico:

Maieutica ossia partorire in tutti e due sensi implica lucida responsabilità del padre e della madre, dello scrittore che già nel Medioevo (Petrarca) intuiva di essere uno e l'altro: genitore androgino nel nostro caso pirandelliano, della novella genere « aperto » fondamentalmente ambivalente come si può dedurre da tanti intitolati abbinati, essendo per altro questa novella trasfigurazione e metamorfosi sul piano superiore artistico dell'essenziale ambiguità d'un vivere così affine al morire fra cui s'intromette, ferita sempre aperta da rimarginare, la patetica nascita del linguaggio²⁸⁶.

La doppiezza si manifesta attraverso lo sguardo non univoco dell'*io* scisso, spettatore e attore insieme di se stesso. Un'azione in sé dialogica, teatrale che produce 'consapevolezza':

La psicologia (Battacchi, 1989) precisa infatti che esiste sempre nello sfondo un vissuto di *consapevolezza primaria* (detta anche autoconsapevolezza non riflessiva) da distinguersi rispetto la *coscienza riflessiva* (ovvero l'autocoscienza vera e propria in cui cioè avvio uno sdoppiamento nel senso che c'è un *io* che è visto ed un *io* che vede il primo: un *io* oggetto e un *io* soggetto)²⁸⁷.

²⁸⁵ M. A. GRIGNANI, *Il farsi e il disfarsi del linguaggio: retorica del discorso e del silenzio in Pirandello*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, Atti del XXIII Convegno Internazionale, Agrigento, 6-10 dicembre 1989, Milano, Mursia, 1990, p. 175.

²⁸⁶ M. J. LACROIX, *La novella pirandelliana come maieutica della personalità*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., p. 218.

²⁸⁷ R. CANESTRARI, *Unità e identità personale nella psicologia della personalità*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., Milano, Mursia, 1990, pp 7-8.

Pirandello, come è stato evidenziato, attraverso l'uso della parola artistica riesce a scompaginare l'*Origo* stessa del pensiero e della comunicazione. Estrapola l'identità nella sua dimensione reale che è scissa²⁸⁸ e discontinua sull'asse temporale:

Pirandello in *Uno, nessuno e centomila* presenta, attraverso il resoconto introspettivo del protagonista, anche un'altra rottura, quella della identità personale quale si costruisce nello sviluppo lungo la dimensione temporale della esistenza: le varie identità mancando di un tessuto che le connette non hanno continuità e quindi non possono essere ricostruite nel passato e proiettate nel futuro²⁸⁹.

Pirandello manifesta la consapevolezza della arbitrarietà dei livelli spazio-temporali e personali e storico-antropologici della narrazione. A questa consapevolezza se ne unisce un'altra che in qualche modo scardina la precedente: l'uomo ha mille maschere, o metafore di sé, che riflettono altrettanti mondi in cui ognuno deve necessariamente vivere.

Ah se ognuno di noi potesse per un momento staccare da sé quella metafora di sé stesso che, inevitabilmente, dalle nostre innumerevoli finzioni, coscienti o incoscienti, dalle interpretazioni fittizie dei nostri atti e dei nostri sentimenti siamo indotti a formarci! Si accorgerebbe subito che questo lui è un altro. Un altro che non ha nulla o ben poco a che vedere con perché il vero lui è quello che grida dentro, l'intimo essere, a volte costretto a restarci per tutta la vita ignoto. Vogliamo ad ogni costo salvare, tenere in vita quella metafora di noi stessi, nostro orgoglio e nostro amore. E per questa metafora soffriamo il martirio e ci

²⁸⁸ «Il tema dell'io diviso nucleo della poetica pirandelliana ovvero l'antinomia tra controllo consapevole da un lato e la spontaneità della vita dall'altro non è, all'osservazione dello psicologo, un dato primario anche se può costituirsi come sofferenza conflittuale in configurazioni personali che vivono l'esistenza come coattivamente oscillante tra la solitudine dell'estraniamento e l'agire automatico in un ruolo preconstituito»: R. CANESTRARI, *Unità e identità personale nella psicologia della personalità*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., Milano, Mursia, 1990, p. 11.

²⁸⁹ *Ivi*, p. 11.

perdiamo. Quando sarebbe così dolce abbandonarci, vinti, arrenderci al nostro intimo essere che è un dio terribile se ci opponiamo ad esso, ma che diventa subito pietoso di ogni nostra colpa appena riconosciuta e prodigo di tenerezze insperate. Ma questo sembra un negarsi e cosa indegna di un uomo. E sarà sempre così²⁹⁰.

La frantumazione dell'idea di individuo unico e irripetibile si ripercuote inevitabilmente attraverso la lingua²⁹¹ e la cultura nei testi letterari, in funzione di questo nuovo disequilibrio, di questo sussulto alla visione avita²⁹².

La scoperta di un'individualità plurima ha in agguato come conseguenza la distruzione delle certezze, e l'annullamento di sé. Il disorientamento ontologico porta ad una visione pessimistica anche nella creazione del personaggio²⁹³:

²⁹⁰ L. P., *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, (a cura di G. FERRONI), Firenze, Giunti, 1994, p. 113.

²⁹¹ «L'identità di Pirandello narratore è stratiforme. Nel suo movimento intertestuale si può riconoscere il ritorno ossessivo di temi identici o simili. I principali sono il riso, l'esclusione, il rifiuto del corpo e dell'eros, il matrimonio borghese (e quindi l'amore senza amore), il caso e le sue beffe, la morte, la pazzia. Di quest'ultima intesa non tanto come conclamata patologia clinica, quanto come metafora dell'alienazione dell'uomo contemporaneo e dunque come sintomo della scissione della personalità e dell'implosione-divisione dell'io, resta ancora da scoprire l'incidenza anche sul piano semantico e linguistico-stilistico, per la rilevante ricorrenza, in tutti i romanzi dei lessemi pazzia-follia-mania-delirio. La centralità del tema viene riconosciuta nel teatro, soprattutto nell'*Enrico IV*, ma non ancora nella narrativa»: M. GANERI, *Pirandello romanziere*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2001, p. 9.

²⁹² «La funzione della coscienza interiore si delinea, già nel 1895, non come la funzione che abbellisce, che addolcisce, e che duplica a un livello più alto, sublimato, il compromesso che la maschera esprime, tra le esigenze del Super Io e i richiami interiori, ma come la funzione che mette in crisi, che contrasta il mendace equilibrio, costruito sulla rimozione di più ampi, sebbene impervi, percorsi conoscitivi. Che sono gli unici in grado di far crollare la visione narcisistica che l'uomo ha di sé e del proprio potere, e di liberarlo dal sentimento inflazionato del suo destino»: L. MARTINELLI, *Forma e maschera nella novella di Luigi Pirandello*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., p. 93.

²⁹³ «Il Pirandello ha sempre constatato la labilità di questa sutura fra immaginario e simbolico, affermando che la vita sociale, non è altro che commedia recitata

Cos'è infatti un personaggio senza autore, se non l'uomo postmoderno? Un uomo che continua a vivere dopo la « morte di Dio », che sopravvive al naufragio dell'Essere e al crollo della metafisica²⁹⁴?

L'*io* si disperde in innumerevoli maschere ugualmente false e il risultato finale è un annichilamento²⁹⁵, perché nessuna si rivela reale. È la frantumazione di *Uno, nessuno centomila* o de *Il fu Mattia Pascal* dove si percepisce che lo sguardo altrui è mortifero, perché non permette l'identificazione pacifica con il sé:

Così, seguitando, sprofondai in quest'altra ambascia: che non potevo, vivendo, rappresentarmi a me stesso negli atti della mia vita; vedermi come gli altri mi vedevano; pormi davanti il mio corpo e vederlo vivere come quello d'un altro. Quando mi ponevo davanti a uno specchio, avveniva come un arresto in me; ogni spontaneità era finita, ogni mio gesto appariva a me stesso fittizio o rifatto.

Io non potevo vedermi vivere²⁹⁶.

Anche l'*altro* è una rappresentazione, è ciò che troviamo di diverso da noi. È la molla che ci permette di definirci per via negativa, sfruttando il principio di non contraddizione:

inconsapevolmente, vale a dire che ognuno di noi, per essere colui che crede di essere, passa per il corpo d'un attore, « rimastica », per citare Enrico IV, le parole di un altro»: J. SPIZZA, *Il corpo del personaggio pirandelliano*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., 1990, p. 246.

²⁹⁴ L. RUSSO, *Pensare l'io : l'identità della persona in Luigi Pirandello*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., 1990, pp 25-27.

²⁹⁵ In contrasto con: «In Pirandello le alterazioni della personalità passano attraverso la marca più caratteristica, quella della divisione dell'io. Nell'universo schizoide la scissione del soggetto è la difesa primaria contro il pericolo del totale annichilamento»: E. GIOANOLA, *Mito e follia nell'Enrico IV*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., p. 123.

²⁹⁶ L. P., *Uno, nessuna e centomila*, (a cura di P. CUDINI), Firenze, Giunti, 1994, p. 14.

La ragione, naturalmente, è che la nostra coscienza, [...], non è che l'altro dentro di noi. È lo sguardo altrui fisso su di noi, o meglio, la nostra interpretazione dello sguardo altrui, che diventa la nostra coscienza, che ci aiuta a costruirci²⁹⁷.

Paradossalmente l'io scisso attraverso il codice linguistico, nel testo potrebbe però trovare un'identità definita²⁹⁸. Le sue azioni però non possono creare un cambiamento, perché il *vedersi agire* porta inevitabilmente all'immobilità²⁹⁹, alla riflessione, all'umorismo:

Vedersi agire mentre si agisce significa togliere ogni efficacia alla propria azione, esattamente come vedersi vivere significa paralizzare il naturale flusso della vitalità: è esattamente l'effetto della ri-flessione, cioè dello sdoppiamento sul quale si fonda la poetica dell'umorismo³⁰⁰.

²⁹⁷ M- S.CINGOTTA, *L'io, lo specchio e lo sguardo altrui*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., p. 277.

²⁹⁸ «L'unità e l'identità della personalità dissolte, magmatiche, disperse possono attraverso la creatività artistica, tramutarsi in una forma consistente, in una identità definita»: R. CANESTRARI, *Unità e identità personale nella psicologia della personalità*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., p. 13.

²⁹⁹ «E per tutti però può rappresentare talvolta una tortura, rispetto all'anima che si muove e si fonde, il nostro stesso corpo fissato per sempre in fattezze immutabili. Oh perché proprio dobbiamo essere così, noi? – ci domandiamo talvolta allo specchio, – con questa faccia, con questo corpo? – Alziamo una mano nell'incoscienza; e il gesto ci resta sospeso. Ci pare strano che l'abbiamo fatto noi. Ci vediamo vivere. Con quel gesto sospeso possiamo assomigliarci a una statua; a quella statua d'antico oratore, per esempio, che si vede in una nicchia, salendo per la scalinata del Quirinale. Con un rotolo di carta in mano, e l'altra mano protesa a un sobrio gesto, come pare afflitto e meravigliato quell'oratore antico d'esser rimasto lì, di pietra, per tutti i secoli, sospeso in quell'atteggiamento, dinanzi a tanta gente che è salita, che sale e salirà per quella scalinata!»: L. P., *L'umorismo e altri saggi*, (a cura di Lucio FELICI), Firenze, Giunti, 1994, pp 139-140.

³⁰⁰ E. GIOANOLA, *Mito e follia nell'Enrico IV*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., pp 129-130.

L'umorismo in Pirandello – è ben noto – non è la pacificante ilarità del comico³⁰¹, o lo sdegno del satirico³⁰², è «dissidio interno fra ragione e sentimento³⁰³». Mentre l'ironia si stabilisce su un contrasto di natura essenzialmente linguistica, l'umorismo è il pensiero che pensa se stesso, ricavandone le contraddizioni insite nella psiche:

È stato da più parti affermato che l'umorismo modifichi tanto radicalmente le strutture tradizionali della sintassi e dell'«azione parlata» da presentare, al posto della centralizzazione dell'io, un'incessante dinamica di rappresentazione del molteplice³⁰⁴.

Ciò che è scisso rappresenta una duplice realtà che si può manifestare tramite il 'doppio' che rappresenta la logica alternativa: il pensiero che riflette l'esterno (specchio/opinione altrui) proprio del nevrotico; il 'dubbio' – semanticamente affine – raffigura la logica congiuntiva:

³⁰¹ «Non ci sentiamo guizzar dentro, spesso, pensieri strani, quasi lampi di follia, pensieri inconseguenti, inconfessabili finanche a noi stessi, come sorti davvero da un'anima diversa da quella che normalmente ci riconosciamo? Di qui, nell'umorismo, tutta quella ricerca dei particolari più intimi e minuti, che possono anche parer volgari e triviali se si raffrontano con le sintesi idealizzatrici dell'arte in genere, e quella ricerca dei contrasti e delle contraddizioni su cui l'opera sua si fonda, in contrapposizione alla coerenza cercata dagli altri; di qui quel che di scomposto, di slegato, di capriccioso, tutte quelle digressioni che si notan nell'opera umoristica, in opposizione al congegno ordinato, alla composizione dell'opera d'arte in genere. Sono il frutto della riflessione che scompone»: L. P., *L'umorismo e altri saggi*, cit., pp 146-147.

³⁰² «Ora la riflessione, sì, può scoprire tanto al comico e al satirico quanto all'umorista questa costruzione illusoria. Ma il comico ne riderà solamente, contentandosi di sgonfiar questa metafora di noi stessi messa su dall'illusione spontanea; il satirico se ne sdegherà; l'umorista, no: attraverso il ridicolo di questa scoperta vedrà il lato serio e doloroso; smonterà questa costruzione, ma non per riderne solamente; e in luogo di sdegnarsene, magari, ridendo, compatirà»: *ivi*, pp 134-135.

³⁰³ *Ivi*, p. 43.

³⁰⁴ M. GANERI, *Pirandello romanziere*, cit., p. 28.

pensiero che riflette l'interno (pensiero che pensa se stesso), proprio dello psicotico³⁰⁵. L'umorista sovrintende alle contrapposizioni:

Caratteristiche più comuni, e però più generalmente osservate, sono la «contraddizione» fondamentale, a cui si suol dare per causa principale il disaccordo che il sentimento e la meditazione scoprono o fra la vita reale e l'ideale umano o fra le nostre aspirazioni e le nostre debolezze e miserie, e per principale effetto quella tal perplessità tra il pianto e il riso; poi lo scetticismo, di cui si colora ogni osservazione, ogni pittura umoristica, e in fine il suo procedere minuziosamente e anche maliziosamente analitico³⁰⁶.

L'umorista non utilizza lo sguardo distaccato del sociologo, attraversa le coscienze e indaga nell'intimo delle persone, penetrando nelle loro considerazioni del luogo-tempo antropologico individuale e disgiunto:

E mentre il sociologo descrive la vita sociale qual essa risulta dalle osservazioni esterne, l'umorista armato del suo arguto intuito dimostra, rivela come le apparenze siano profondamente diverse dall'essere intimo della coscienza degli associati. Eppure si mentisce psicologicamente come si mentisce socialmente. E il mentire a noi stessi, vivendo coscientemente solo la superficie del nostro essere psichico, è un effetto del mentire sociale. L'anima che riflette sé stessa è un'anima solitaria; ma non è mai tanta la solitudine interiore che non penetrino nella coscienza le suggestioni della vita comune, con gl'infingimenti e le arti trasfigurative che la caratterizzano³⁰⁷.

L'umorismo diventa infine anche una potenziale cura contro la disgregazione dell'*Io*.

Ci diede il colpo di grazia la scoperta del telescopio: altra macchinetta infernale, che può fare il pajo con quella che volle regalarci la natura. Ma questa l'abbiamo inventata noi, per

³⁰⁵ «Ben per questo ho soggiunto che l'umorismo potrebbe dirsi un fenomeno di sdoppiamento nell'atto della concezione. La concezione dell'opera d'arte non è altro, in fondo, che una forma dell'organamento delle immagini. L'idea dell'artista non è un'idea astratta; è un sentimento, che divien centro della vita interiore, si impadronisce dello spirito, l'agita e, agitandolo, tende a crearsi un corpo d'immagini»: *ivi*, p. 123.

³⁰⁶ L. P., *L'umorismo e altri saggi*, cit., p. 112.

³⁰⁷ *Ivi*, p. 136.

non esser da meno. Mentre l'occhio guarda di sotto, dalla lente più piccola, e vede grande ciò che la natura provvidenzialmente aveva voluto farci veder piccolo, l'anima nostra, che fa? salta a guardar di sopra, dalla lente più grande, e il telescopio allora diventa un terribile strumento, che subissa la terra e l'uomo e tutte le nostre glorie e grandezze.

Fortuna che è proprio della riflessione umoristica il provocare il sentimento del contrario; il quale, in questo caso, dice: – Ma è poi veramente così piccolo l'uomo come il telescopio rivoltato ce lo fa vedere? Se egli può intendere e concepire l'infinita sua piccolezza, vuol dire ch'egli intende e concepisce l'infinita grandezza dell'universo. E come si può dir piccolo dunque l'uomo? Ma è anche vero che se poi egli si sente grande e un umorista viene a saperlo, gli può capitare come a Gulliver, gigante a Lilliput e balocco tra le mani dei giganti di Brobdingnag³⁰⁸.

8.1 Hic

8.1.1 Il tabernacolo

In *Il tabernacolo* del 1903³⁰⁹, si manifesta – sul piano letterale – una dialettica, a livello spaziale, fra sopra e sotto che rimanda deitticamente, ad ulteriori ambiti: fisico, sociale, economico, religioso.

Il testo è suddiviso in sei parti che rappresentano sei diverse scene, dei veri e propri quadretti, dove la dimensione narrativa è essenziale e misurata. I dialoghi sono veloci e icastici, i deittici assecondano

³⁰⁸ *Ivi*, p. 144.

³⁰⁹ Pubblicata in «Il Marzocco», 30 agosto 1903; poi in L. P., *Bianche e nere*, Streglio, Torino, 1904; in L. P., *Scialle nero*, vol. I, Bemporad, Firenze, 1922. Le citazioni sono qui tratte da L. P., *Novelle per un anno*, (edizione a cura di G. MACCHIA), Mondadori, Milano, vol. I, 1989, pp 94-108.

celatamente i riferimenti alla direttiva alto/basso³¹⁰ che contraddistingue la novella.

La contrapposizione fra i due personaggi principali, Spatolino e il notaio Ciancarella, si pone in una dinamica sociale e ideologica, e viene presentata attraverso dei termini deittici che indicano esplicitamente un rapporto di tipo verticale, e che postulano, implicitamente, un referente extratestuale da decodificare.

Si dimostrerà che all'interno della novella non è il Caso a muovere l'azione, come ipotizza qualcuno³¹¹, ma realmente la tecnica narrativa di Pirandello che attua una serie di capovolgimenti, in qualche modo già suggeriti dalle indicazioni deittiche.

Nel primo quadretto si presentano Spatolino, la moglie e i due *figliuoli* nei loro letti, sdraiati, collocati quindi orizzontalmente come si può

³¹⁰ In *L'onda* il cambiamento di punti di vista si attua in funzione della coordinata temporale, attraverso un reale cambio di posizione nello spazio: «egli civettava dal balcone sul terrazzo; ed era il primo stadio, detto: *dell'amore in giù*. Poi passava al secondo stadio: *dell'amore in su*, cioè dal giardino al terrazzo; [...] - Eppure tu saresti l'ideale dei mariti! - gli dicevano gli amici. - Tu cerchi la comodità nell'amore. *Riduci i due piani a un piano solo*», il corsivo è nostro.

³¹¹ «Ne *Il tabernacolo* [il caso con la C maiuscola] muove l'azione. Le figure che popolano innumerevoli le novelle pirandelliane vivono in un mondo privo di senso, ciò che nel suo caso implica l'assenza di una razionalità logica come di qualunque base etica. Sono costantemente minacciati da due lati, dall'esterno il caso le può schiacciare in qualunque momento, dall'interno l'istinto spesso autodistruttore può costituire un pericolo altrettanto grande. Questa visione totalmente negativa dell'esistenza domina nella novella pirandelliana incontrastata nel primo decennio del secolo, mentre negli ultimi anni prima della guerra appaiono alcune eccezioni molto importanti... una simile visione può essere comunicata egregiamente mediante la particolare tecnica situazionistica di Pirandello usate nelle novelle»: J. MOESTRUP, *Struttura della novella pirandelliana*, in *Le novelle di Pirandello*, in S. MILIOTO (a cura di), *Atti del VI Convegno Internazionale di studi pirandelliani*, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1980, pp 211-228.

facilmente intuire. La sistemazione però è instabile, perché il protagonista stenta ad addormentarsi e, come è suo solito – si apprende, inizia a fischiare:

Coricatosi accanto alla moglie, che già dormiva, voltata verso il lettuccio, su cui giacevano insieme i due figliuoli, Spatolino disse prima le consuete orazioni, s'intrecciò poi le mani dietro la nuca; strizzò gli occhi, e – senza badare a quello che faceva – si mise a fischiare, com'era solito ogni qual volta un dubbio o un pensiero lo rodevano dentro.

– *Fififi... fififi... fififi...*³¹²

Il marito decide allora di mutare la sua posizione, di distaccarsi da quella della sua famiglia. Spatolino è costretto ad uscire non solo dalla stanza, ma da casa. Si intuisce quindi che, molto probabilmente, dispone di una sola stanza:

Saltò dal letto, esasperato.

– Che fai? dove vai? – gli domandò quella.

E lui:

– Mi rivesto, mannaggia! Non posso dormire. Mi metterò a sedere qua davanti la porta, su la strada. Aria! Aria!³¹³

Ma prima di uscire spiega alla moglie il motivo del suo nervosismo: un colloquio con un personaggio che viene presentato come interlocutore assolutamente negativo («Porco, salvo il santo battesimo! porco, e dico poco!») e soprattutto lontano dal divino, «nemico di Dio», quindi in 'basso' in rapporto all'ambito religioso:

– Insomma, – riprese la moglie – si può sapere che diavolo t'è accaduto?

– Che? Quella canaglia, – proruppe allora Spatolino, sforzandosi di parlar basso, – quel farabutto, quel *nemico di Dio*...

³¹² p. 94, il corsivo è nel testo.

³¹³ p. 95.

- Chi? chi?
- Ciancarella.
- Il notajo?
- Lui. M'ha fatto dire che mi vuole domani alla villa.
- Ebbene?
- Ma che può volere da me un *uomo come quello*, me lo dici? *Porco, salvo il santo battesimo! porco, e dico poco!* Aria! aria³¹⁴!

Un *lampione* introduce, attraverso l'indicazione scenografica della deissi metatestuale, un punto di vista più alto rispetto al letto in cui dorme ancora la moglie di Spatolino, e dove poco prima era posizionato anche lui. Il lampione *riverbera* la sua luce all'altro polo, *giù* dove tutto è *sconnesso, logoro e putrido*, palesando la povertà materiale del contesto, attraverso la deissi assiologica. Il protagonista, *piccolo* di statura, contrappone una realtà fisica subalterna, ad una natura metafisica più elevata: è *signorile*, e sente di rivolgere lo sguardo altrove, in *alto, al cielo, alle stelle*, e di invocare *Dio*:

Un *lampione* a petrolio, lì presso, sonnecchiava languido, *verberando* del suo lume giallastro l'acqua putrida d'una pozza, seppure era acqua, *giù* tra l'acciottolato, qua gobbo là avvallato, tutto sconnesso e logoro.

[...]

Spatolino si mise a guardare in *alto*, nella striscia di *cielo*, le *stelle* che vi fervevano; e, *guardando*, si recava alla bocca i peli dell'arida barbetta rossiccia.

Piccolo di statura, quantunque fin da ragazzo avesse impastato terra e calcina, aveva un che di *signorile* nell'aspetto.

A un tratto, gli occhi chiari rivolti al *cielo* gli si riempirono di lagrime. Si scosse *su* la seggiola e, asciugandosi il pianto col dorso della mano, mormorò nel silenzio della notte:

- Ajutatemi voi, *Cristo mio*³¹⁵!

³¹⁴ *Ibid.*, il corsivo è nostro.

Nel secondo quadretto, Spatolino viene messo in relazione con l'assetto sociopolitico del paese. La sua posizione è *in mezzo a un campo nemico*, deissi assiologica e enciclopedica insieme, fra socialisti e clericali, anche se è a quest'ultimi che lui è legato. È subalterno rispetto alla fazione dominante, e rispetto al suo stesso partito, nonostante abbia fondato un'associazione per supportarlo:

Con pochi altri operai rimasti fedeli alla santa Chiesa, Spatolino aveva fondato una *Società Cattolica di Mutuo Soccorso tra gl'Indegni Figli della Madonna Addolorata*. Ma la lotta era *impari*.

Per sostenere il partito clericale, è divenuto gregario anche sul piano materiale:

Così il capitaluccio, che gli aveva finora permesso d'assumer qualche lavoro in appalto, s'era talmente assottigliato, ch'egli prevedeva non lontano il giorno che da *capomastro* muratore si sarebbe ridotto a misero *giornante* [livello più basso della scala sociale³¹⁶].

E nel confronto con il femminile, perché ha perso potere economico:

La moglie, già da un pezzo, non aveva più per lui *né rispetto né considerazione* [i termini appartengono alla deissi assiologica, perché postulano almeno due personaggi in rapporto fra loro: indicano subalternità anche nei confronti della moglie, e si rifanno ad un determinato mondo di valori]: s'era messa a provvedere da sé ai suoi bisogni e a quelli dei figliuoli, lavando, cucendo per conto d'altri, facendo ogni sorta di servizi³¹⁷.

Spatolino non riusciva più a lavorare. Era stato relegato, a causa della sua aspirazione verso l'*alto*, per il suo sentimento religioso, al gradino più *basso* della società. Si inizia a capire come la deissi spaziale, connoti la vicenda sul piano assiologico.

³¹⁵ *Ivi*, pp 95-96, corsivo è nostro, in in L. P., *Bianche e nere*, cit. viene omesso *putrida* in riferimento all'acqua, e *gli occhi sono cerulei non chiari*, la variante sembra accentuare il contrasto cromatico.

³¹⁶ pp 96-97, il corsivo è nostro.

³¹⁷ p. 96, il corsivo è nostro.

Il notaio Ciancarella, che ideologicamente: «non aveva mai parteggiato per nessuno; ma era pur notoriamente *nemico di Dio*», desidera vederlo. Il vecchio notaio si configura, nell'ambito economico-sociale come un suo antagonista, difatti: «nella splendida villa che s'era fatta costruire all'uscita del paese, viveva da *principe*, con la ricchezza accumulata chi sa come e accresciuta da tant'anni d'usura».

Nel terzo quadretto si assiste all'incontro preannunciato dall'antefatto. Il vecchio notaio è:

oppresso da una cisti enorme su la *nuca*, che lo obbligava a tener sempre *giù* e piegato da un *lato* il testone raso [...] aveva molta gente di campagna *ai suoi ordini*, armata, e due mastini che incutevano paura, solo a vederli³¹⁸.

Ciancarella ha quindi un ruolo dominante nella dimensione sociale – lo si capisce attraverso la deissi assiologica: è molto ricco e potente; ma fisicamente è costretto a stare con il capo in *giù* e piegato da un lato.

Il notaio-usuraio intima a Spatolino di sedersi, di assumere, quindi anche fisicamente una posizione subordinata. L'autore descrive i protagonisti, attraverso la deissi metatestuale, dà una vera e propria nota scenografica. I due personaggi sono posizionati, per rimarcare i loro ruoli, o per proteggerli: «Siedi *lì*. E gl'*indicò* uno degli sgabelli di ferro disposti, giro giro, nel chioschetto», per tutta risposta, invece: «Spatolino rimase in *piedi*, col cappelluccio roccioso e ingessato tra le mani». Si

³¹⁸ p. 98, il corsivo è nostro, In *Sedile sotto un vecchio cipresso* un altro personaggio è rappresentato con la testa in giù, come sotto un *giogo*: «il Cimino: oh Dio, con la nuca che pareva gli fosse cresciuta un palmo su dal solino, liscia e così indurita, che la testa era costretta a star giù, immobile, quasi sotto un giogo», Cfr: n 328.

assiste poi ad uno scambio di posizioni nell'ordine gerarchico, attraverso un lessico dal valore deittico enciclopedico:

- Tu sei un *indegno figlio*, [in quanto membro dell'associazione da lui fondata] è vero?
- *Sissignore, e me ne vanto*: della Madonna Addolorata. Che *comandi* ha da darmi?

E fisico, con valore metatestuale scenografico:

Spatolino *chinò più volte il capo*, con gli occhi chiusi;

[...]

Ciancarella si provò ad *alzare* un po' il testone raso, se lo tenne con una mano e rise in un suo modo speciale, curiosissimo, come se frignasse, per via di quel malanno che gli *opprimeva* la nuca.

La richiesta di Ciancarella mostra un'aspirazione verso l'alto, verso il divino, che si concretizza, nel suo animo piccolo e materiale, nel desiderio/ordine di far costruire:

Un tabernacolo, dunque, *non tanto piccolo*, perché ci ha da entrare una statua, *grande al vero*, di *Cristo* alla colonna. Alle pareti laterali ci voglio alloggiare due bei quadri, *grandi*: di qua, un *Calvario*; di là, una *Deposizione*. Insomma, come un camerotto agiato, su uno zoccolo *alto un metro*, col cancelletto di ferro davanti, e *la croce su*, s'intende. Hai capito?

La sorpresa di Spatolino è certamente grande, tanto da chiedere se il vecchio stia scherzando. Ne nasce quindi un ulteriore confronto. Il notaio prende l'incredulità di Spatolino come un giudizio, come un sovvertimento della sua preminenza: il notaio, *nemico di Dio*, ha chiesto l'accesso al mondo ideologico di Spatolino, perdendo la sua superiorità. Chiede infatti:

- Eh che! – disse. – Non ne son forse *degn*o, secondo te?

A suffragare il sospetto di Ciancarella, il povero Spatolino, senza alcuna diplomazia, definisce la richiesta del suo interlocutore un *sacrilegio*, e precisa che Dio non si fa *gabbare*, e neanche gli uomini:

– Ma nossignore, scusi! – s'affrettò a negare Spatolino, stizzito, infiammandosi.

– Perché dovrebbe *Vossignoria* commettere così, senza ragione, un sacrilegio? Si lasci pregare, e mi perdoni se parlo franco. Chi vuol gabbare, *Vossignoria*? Dio, no; *Dio non lo gabba*; Dio vede tutto, e non si lascia gabbare da *Vossignoria*. Gli uomini? Ma vedono anche loro e sanno che *Vossignoria*...

Dopo il cambiamento repentino, le posizioni si riportano allo *status quo*, con l'utilizzo di invettive e di termini carichi di richiami al lessico clericale, che fanno capo alla deissi enciclopedica; Ciancarella rimette a posto Spatolino:

– Che sanno, *imbecille*? – gli gridò il vecchio, interrompendolo. – E che sai tu di Dio, verme di terra? Quello che te n'hanno detto i preti! Ma Dio... *Vah, vah, vah*

Ciancarella rimarca la differenza di livello nella contrapposizione fra i due, attraverso la deissi personale che assume un valore assiologico: «*io* mi metto a ragionare con *te*, adesso...³¹⁹».

Nella fase finale del confronto, si ha tuttavia un riavvicinamento attraverso il deittico *nostro* riferito al tabernacolo, che rappresenterà realmente l'elemento che unirà e sovvertirà le posizioni dei due:

– Ah, – esclamò Ciancarella con uno sbadiglio. – Ah! I preti, figliuolo, i preti ti hanno sconcertato il cervello. Vanno predicando, è vero? che io non credo in Dio. Ma sai perché? perché non do loro da mangiare. Ebbene, sta' zitto: ne avranno, quando verranno a consacrare il *nostro* tabernacolo³²⁰.

Il quarto quadretto si svolge nella casa di un prete citato prima nel testo attraverso la deissi anaforica. Nel testo si legge infatti che il vecchio Ciancarella aveva osato: «d'aizzare i cani contro un *santo* sacerdote, don

³¹⁹ pp 98-99, il corsivo è nostro e nel testo.

³²⁰ p. 100, il corsivo è nostro.

Lagàipa³²¹», il prete in questione appunto. Il termine *Santo* rappresenta a livello di deissi anaforica e assiologica, una anticipazione ironica, smentita dalla comparsa del personaggio sulla scena. Il prete è descritto *in piedi*, ma fisicamente il suo aspetto è degradato, forse è anche etilista per un accenno al suo colorito *giallo*, o semplicemente perché convalescente; nei suoi gesti non si legge alcuna santità, si accenna alle *sue* donne, cui impartisce *ordini*, e al suo modo di trascorrere il tempo: invece di attendere alle orazioni, impugna addirittura un fucile, per pulirlo. I termini in corsivo rimandano palesemente alla deissi enciclopedica e assiologica:

Don Lagàipa era in *pie di* e, tra la confusione delle *sue donne*, la serva e la nipote, che non sapevano come *obbedire* agli *ordini* ch'egli *impartiva*, stava, in calzoni e maniche di camicia, in mezzo alla camera a pulire le *canne d'un fucile*.

Il naso vasto e carnoso, tutto bucherato dal vajuolo come una spugna, pareva gli fosse divenuto, dopo la malattia, più abbondante. Di qua e di là, divergenti quasi per lo spavento di quel naso, gli occhi lucidi, neri, pareva volessero scappargli dalla faccia *gialla*, disfatta.

E ancora il *santo prete* parlando, si dimostra affatto attaccato ai beni terreni, al basso in termini religiosi:

Mi rovinano, Spatolino, mi rovinano! È venuto poco fa il garzone, baccalà, a dirmi che la *mia* campagna è diventata *proprietà comune*, già! *roba di tutti*. I *socialisti*, capisci? *mi rubano* l'uva ancora acerba; i fichidindia, tutto! *Il tuo è mio*, capisci? *Il tuo è mio!*

E 'remissivo':

Gli mando *questo fucile*. Alle gambe! gli ho detto; tira loro alle gambe: cura di piombo, ci vuole! (Rosina, *papera, papera, papera*, un altro po' d'aceto t'ho detto, e una pezzuola pulita)

Con linguaggio 'alto' da uomo religioso:

³²¹ p. 97, il corsivo è nostro.

Appena gli uscì di bocca il nome di Ciancarella, *una furia di male parole*; all'accenno della costruzione del tabernacolo, vide don Lagàipa trasecolare.

Anche don Lagàipa al termine del confronto si pone sullo stesso piano di Spatolino, perché apparentemente lottano per la stessa causa:

Tanto, per *noi*, sarà sempre bene, che un tal peccatore dia segno di volere in qualche modo riconciliarsi con Dio. Imbroglione! Muso di cane³²²!

Nel quinto quadretto si attua un capriccio del Caso di cui sarà vittima Spatolino: la morte di Ciancarella.

Mentre costruisce il *tabernacolo* per il vecchio Ciancarella, la gente del paese passa accanto a Spatolino e gli chiede chi l'abbia commissionato: «E lui, cupo, alzando un dito al cielo: – *L'Ecce Homo*». Questa risposta si profila come un caso di deissi anaforica, che costituirà la chiave ironica della vicenda, come si vedrà più avanti, con valore metatestuale, perché relativo al sovvertimento degli eventi. I passanti fanno subito notare che il luogo non è adatto:

– Giusto *qua?* – gli domandava però qualcuno, guardando verso il cancello della villa [di Ciancarella].

A nessuno veniva in mente che il notajo potesse avere ordinato quel tabernacolo: tutti, invece, ignorando che quel pezzo di terra appartenesse pure al Ciancarella, e conoscendo il fanatismo religioso di Spatolino, pensavano che questi, o per incarico del vescovo o per voto della Società Cattolica, costruisse lì quel tabernacolo, per far dispetto al vecchio usurajo. E ne ridevano.

Ma la sventura di Spatolino è appena iniziata, infatti, come preannunciato, il notaio muore:

All'ultimo, la bomba. Il Ciancarella, proprio nel giorno che Spatolino doveva mostrargli il tabernacolo bell'e finito, un colpo apoplettico, di quelli genuini, e in capo a tre ore, morto³²³.

³²² pp 101-102, il corsivo è nostro e nel testo.

i suoi eredi non vogliono pagare il lavoro, non potendo credere che sia stato commissionato dal vecchio, o fingendo di non crederci:

Nessuno allora poté più levar dal capo a Spatolino che quella morte improvvisa del notajo fosse la punizione di Dio sdegnato. Ma non credette, dapprima, che lo sdegno divino dovesse rovesciarsi anche su lui, che – pur di contraggenio – s'era prestato a innalzare quella fabbrica maledetta.

Lo credette quando, recatosi dai Montoro, eredi del notajo, per aver pagata l'opera sua, s'udì rispondere che nulla essi ne sapevano e che non volevano perciò riconoscere quel debito non comprovato da nessun documento.

Quindi paradossalmente con un uso della deissi anaforica, come già accennato, il povero Spatolino viene sbeffeggiato, e la risposta che prima lui aveva dato ai passanti, diviene la sua imputazione:

– Come! – esclamò Spatolino. – E il tabernacolo dunque per chi l'ho fatto io?

E gli rispondono:

– Per l'*Ecce Homo*.

Complice la falsa testimonianza di un servo, Spatolino perde il processo. Dopo lo sconforto di sentirsi *abbandonato da Dio*, come Cristo prima della crocifissione:

Spatolino scappò via dalla sala del tribunale come levato di cervello; non tanto per la perdita del suo capitaluccio, buttato lì, nella costruzione di quel tabernacolo; non tanto per le spese del processo a cui, per giunta, era stato condannato; quanto per il *crollo della sua fede nella giustizia divina*.

– Ma dunque, – andava dicendo, – *dunque non c'è più Dio*³²⁴?

Dunque si attua quel totale sovvertimento sotteso alla dinamiche osservate sulla direttiva sopra/sotto: Spatolino cambia radicalmente il suo *status* di subalterno e comincia la sua ascesa verso una dimensione

³²³ p. 103, il corsivo è nostro.

³²⁴ pp 104-105, il corsivo è nostro.

superiore, sul piano fisico, sociale e religioso, dopo aver perduto tutte le sue certezze. Diventerà lui stesso *Cristo*:

Circa un'ora dopo, si sparse per tutto il paese la notizia che Spatolino, impazzito, s'era *impostato* da statua di *Cristo* alla colonna, là, nel *tabernacolo nuovo*, su lo stradone, dirimpetto alla villa del Ciancarella.

- Come impostato? che vuol dire?
- Ma sì, lui, da *Cristo*, là dentro il *tabernacolo*!

Da novello *Cristo* si pone in alto fisicamente rispetto agli altri, il suo atteggiamento è remissivo e umile, pronto ad essere deriso, tiene la *testa bassa e inclinata da un lato*, come prima di morire il suo antagonista³²⁵:

Teneva la *testa bassa*, inclinata *da un lato*, e gli *occhi a terra*. Non si scompose minimamente né alle risa, né ai fischi, né a gli urli indiavolati della folla che cresceva a mano a mano. Più d'un monello gli tirò qualche buccia; parecchi, *li, sotto il naso*, gli lanciarono crudelissime *ingiurie*: lui, sordo, immobile, come una vera statua; solo che sbatteva di tanto in tanto le palpebre.

³²⁵ Come osserva acutamente Antonio Sichera (ID, *Ecce Home!*, Leo S. Olschki Editore, Catania, 2005) n. 72, p. 50: «Il rilievo della posizione della testa del notaio, che aggiunge un dato importante all'ermeneutica della novella, non compare nelle prime edizioni e viene aggiunto solo a partire da "Varietas" nel 1920. L'equivalenza simbolica tra la cisti e la corona è comunque evidente. Sulla sofferenza che ne deriva Pirandello insiste invece, sempre a ridosso del 1920, anche nell'edizione del '19 di *Marsina stretta*, pubblicata originariamente nel 1901. Si crea infatti nella mente del professor Gori un corto circuito metaforico tra il merletto della vecchia signora, madre di Andrea Migrì (che maschera la propria opposizione al matrimonio, per basse ragioni di ordine sociale ed economico, con motivi religiosi di rispetto della morte e di soggezione alla volontà divina), e "l'immagine d'un tal Pietro Cardella, merciajo del suo paesello lontano, afflitto da una cisti enorme alla nuca. Era proprio un di più. Gli venne da sbuffare" (NA II, p. 315 e 1110). Il professore pare qui cogliere istintivamente un legame tra la corona dolorosa e l'uso strumentale, economico e antirelazionale che i moderni fanno della religione del patire (Pietro Cardella, un apostolo con la radice del 'cardo' nel cognome, è infatti un commerciante e può accostarsi idealmente alla signora Magri»: [NA II = L.P., *Novelle per un anno*, (a cura di M. COSTANZO), Mondadori, Milano, 1985-1990].

A confermare questa nuova dimensione le parole stesse del protagonista che rimandano, tramite la deissi enciclopedica, al lessico evangelico:

– Lasciatemi stare! Chi più *Cristo* di me? – si mise allora a strillare Spatolino, divincolandosi. – Non vedete come mi *beffano* e come *m'ingiuriano*? Chi più *Cristo* di me? Lasciatemi! *Questa è casa mia!* Me la son fatta io, col mio danaro e con le mie mani! Ci ho buttato il *sangue mio!* Lasciatemi, *giude*³²⁶!

E anche il narratore adotta lo stesso punto di vista, intersecando la deissi enciclopedica, con la deissi metatestuale, attraverso la voce narrante:

Ma que' *giudei* non vollero lasciarlo prima di sera.

– A casa! – gli ordinò il delegato. – A casa, e giudizio, bada!

– Sì, signor *Pilato*, – gli rispose Spatolino, inchinandosi.

E, quatto quatto, se ne ritornò al tabernacolo. Di nuovo, lì, si parò da *Cristo*; vi passò tutta la notte, e più non se ne mosse.

Lo *tentarono* con la fame; lo *tentarono* con la *paura*, con lo *scherno*; invano³²⁷.

Nella chiusa della novella, nel sesto e ultimo quadretto, si osserva l'apoteosi reale di Spatolino, perché i compaesani iniziano a vederlo come una santo, come un essere 'superiore', anche se oltre alle *preghiere* richieste, ci saranno le suppliche per i *numeri da giocare a lotto* a rivelare la primigenia natura:

Ora c'è chi gli porta l'olio per la lampada; c'è chi gli porta da mangiare e da bere; qualche donnicciola, pian piano, comincia a dirlo *santo* e va a raccomandarglisi perché preghi per lei e pe' suoi; qualche altra gli ha recato una tonaca nuova, men rozza, e gli ha chiesto in compenso tre numeri da giocare al lotto.

³²⁶ p. 106, il corsivo è nostro.

³²⁷ p. 107, il corsivo è nostro.

Eppure insieme alla sua nuova natura quasi mistica/alta, Spatolino dovrà combattere anche la sua natura umana, corporea/bassa:

I carrettieri, che passano di notte per lo stradone, si sono abituati a quel lampadino ch'arde nel tabernacolo, e lo vedono da lontano con piacere; si fermano un pezzo lì davanti, a conversare col povero *Cristo*, che sorride benevolmente a qualche loro lazzo; poi se ne vanno; il rumor dei carri si spegne a poco a poco nel silenzio; e il povero *Cristo* si riaddormenta, o *scende a fare i suoi bisogni dietro al muro, senza più pensare in quel momento che è parato da Cristo, con la tonaca di sacco e il mantello di bambagina rossa.*

Anche le spine della corona, in fondo gli ricordano che è un uomo e quale tipo, uno che *fischia* e il richiamo deittico-anaforico è *all'incipit*, quando il povero Spatolino stentava a prendere sonno per un altro tipo di 'problema' che aveva in testa:

Spatolino si scosta dalla fronte la corona di spine, a cui già s'è abituato, e – grattandosi lì, dove le spine gli han lasciato il segno – con gli occhi invagati, si rimette a fischiettare:

– *Fififi... fififi... fififi...*³²⁸

Baccolo manifesta apprezzamento per la conclusione:

Sublime veramente questo passaggio così inatteso, e pure così naturale da apparire immediatamente inevitabile: un infelice bersagliato dalla fortuna ogni suo passo, e pure sorretto dal lume della fede nel suo Dio; che, quando è là, nel recesso più sacro dell'anima sua, la fede, sarà crudamente colpito, quasi da quel Dio stesso per cui tanto egli ha sofferto, sentirà come cadergli sulle spalle l'edificio di tutte le sue costruzioni, e tutto il dolore del mondo pesare su di lui. È il passaggio, inavvertito perché spontaneo, dal particolare all'universale, dal fatto al simbolo. Perché Spatolino è veramente il simbolo, meglio direi l'eroe di questa gente pirandelliana che nel mondo ci sta male, e tutti i dolori e le loro amarezze e le loro disgrazie sono accumulate sulle spalle di questo martire moderno. [...]

Sono i passaggi, questi, delle più grandi novelle pirandelliane. Null'altro, all'inizio, che i personaggi comuni, poveri diavoli talvolta, che soffrono per un loro piccolo, chiuso dolore;

³²⁸ pp 107-108, il corsivo è nostro e nel testo.

poi, d'improvviso, ma così spontaneamente che nessuna meraviglia si produce in noi, questo dolore del personaggio ingigantisce in lui, così che quasi sembra egli non ne potrà più sopportare la piena; egli s'acquieta, invece, in una tristezza smemorata che appunto perché è di tutta la terra e di tutti gli uomini pare svaporare in una angosciosa vanità di tutte le cose³²⁹.

In verità, l'uso della deissi spaziale in funzione enciclopedica, assiologica e metatestuale, come si è osservato e dimostrato, implica un'indicazione costante alla conclusione realmente annunciata e non inaspettata.

8.1.2 *Il ventaglino*

La novella è stata pubblicata per la prima volta nel 1903³³⁰. Il titolo rimanda ad un oggetto dotato di un particolare tipo di movimento: l'oscillazione. Movimento che, come vedremo, diventerà il filo conduttore di tutto il racconto, accompagnandolo deitticamente alla conclusione, suggerendo una possibile interpretazione.

Tuta, la protagonista, fa da cerniera a dei bozzetti di vita popolare che attraversa, 'ondeggiando' da un tipo umano all'altro. Pur essendo ambientata a Roma, la vicenda è animata da personaggi dei sobborghi che subiscono la calura, l'estraneità e le difficoltà della grande città.

Tommaso Di Salvo descrive l'effetto scenografico di questa novella, facendo riferimento alla corrente pittorica del *puntinismo*:

³²⁹ L. BACCOLO, *Pirandello*, Milano, Bocca, 1949, p. 53.

³³⁰ Pubblicata in «La Riviera Ligure», n. 48, luglio, 1903; poi in L. P., *Bianche e nere*, Streglio, Torino, 1904; in L. P., *Scialle nero*, Bemporad, Firenze, 1922. Le citazioni sono qui tratte da L. P., *Novelle per un anno*, (edizione a cura di G. MACCHIA), Mondadori, Milano, Vol. I, 1989, pp 168-175.

Tanti punti che stanno come conchiusi nel loro breve spazio che però finiscono col fare un quadro intensamente espressivo, un insieme di figure che si compongono di punti e si possono dissolvere in altrettanti punti. Il mondo non ha più le certezze che aveva il verista e ha invece il senso della relatività delle cose di cui si fa l'uomo, la società, la storia e, conseguente e ad essa coerente, l'ambascia, la innumerevole e sotterranea sofferenza in cui l'umanità si avvolge come in un immenso e non riducibile sudario³³¹.

I personaggi si muovono 'oscillando', senza produrre delle azioni vere e proprie. Tutto ciò si trasforma in un relativismo anche morale. In sostanza i protagonisti della novella non riescono a fendere l'inerzia in cui sono immersi. Non sono dotati di capacità prassiche che possano renderli positivi o negativi.

L'*incipit* immette in un luogo-tempo delimitato³³² («*quel* torrido pomeriggio d'agosto») all'interno di un flusso imprecisato, con un'atmosfera rarefatta, dai colori nebulosi. E Momigliano ne rileva la valenza estetica, descrivendo questa novella come «un'indiscutibile pagina di poesia». Cogliendo la visione evanescente che emerge dal testo, sostiene che «la serenità di questa povera donna» è:

il motivo animatore della novella, che s'illumina via via, con una gradazione spontanea, creando uno dei personaggi più umani della nostra prosa [...] La scena, un po' pensosa ma calma, è soffusa della quiete del pomeriggio estivo e dell'indifferenza cedevole e quasi

³³¹ T. DI SALVO, *Avvio alla lettura*, in *Antologia delle novelle per un anno*, Zanichelli, Bologna, 1997, p. 112.

³³² «Il principio della novella è bizzarro: la singolarità di questo personaggio, su cui Pirandello concentra la sua attenzione per quasi una pagina, ci fa sospettare che anche questo racconto sia uno dei molti che si aprono con una mossa strana e poi vi tessono attorno una serie di eventi e di caratteri immaginati da uno spirito triste e tormentato, ma assai di rado colti da una fantasia convincente. La *drôlerie* (stranezza), invece si ferma all'introduzione»: A. MOMIGLIANO, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mindadori, 1928, p. 81.

sensuale di Tuta. Impressioni diffuse, armonie velate s'insinuano a poco a poco nella nostra fantasia e preparano inavvertitamente la chiusa, con il suo ultimo atteggiamento, la caratteristica indefinibile che avevamo sentito nella sua voce e nel suo fare svagato³³³.

L'immagine è resa con termini che in funzione deittica, come si vedrà, anticiperanno la conclusione tramite un meccanismo di richiami al titolo:

Il giardinetto pubblico, meschino e *polveroso*, in quel *torrido* pomeriggio d'agosto era quasi deserto, in mezzo alla vasta piazza cinta tutt'intorno da alte case *giallicce*, assopite nell'*afa*.

In questo ondeggiamento di colori, si inserisce Tuta con il suo bambino. Il discorso è al passato, e colloca il testo in un tempo vago, indistinto:

Tuta *vi entrò*, col bambino in braccio³³⁴.

Dopo la descrizione dell'aria torbida e della luce che vela la visione, il riferimento è agli esseri che appaiono, e al loro movimento: per primo un vecchietto, quasi intellettuale piccolo borghese che legge un giornale, anche lui con colori opachi, anonimi, in atteggiamento quasi sonnolento:

³³³ *Ibid.*, Petronio quasi in risposta a Momigliano, pone *Il ventaglino* fra quelle novelle scritte i primi del Novecento che rappresentano: «esemplari da antologia, [...] in cui sono pagine piane e pacate, di una malinconia casta e contenuta, rare in uno scrittore tanto passionalmente torbido. Eppure, anche queste novelle giovano poco a definir Pirandello, o, se lo definiscono, non è tanto per sole quelle pagine più serene ma per le altre, o almeno per la compresenza e la vicinanza delle une e delle altre. Si legga, per esempio, *Il ventaglino*, che è piaciuto tanto a Momigliano. Ma Momigliano ha letto Pirandello, cercando soltanto di isolare le pagine di *poesia pura*, senza curarsi del resto. [...] Ma noi andiamo ricercando *non la poesia di Pirandello, ma Pirandello*, e quanto in queste novelle ci interessa di più è forse quanto in esse è di meno fermo, di meno mondano, di meno sciolto, quanto non lega con lo stile e il raccontar levigati di alcune loro [di Pirandello e di Maupassant] pagine. [...] e nel *Ventaglino* vi è tutto il principio, con quei tipi strani al giardinetto pubblico, quell'atmosfera di quell'afa e di quel sonno»: G. PETRONIO, *Pirandello novelliere e la crisi del realismo*, Lucentia, Lucca, 1950, p. 123, il corsivo è nel testo.

³³⁴ p. 168, il corsivo è nostro.

Su un sedile in ombra, un vecchietto magro, perduto in un abito *grigio* d'alpagà, teneva in capo un fazzoletto. Sul fazzoletto, il cappelluccio di paglia *ingiallito*. Aveva rimboccato diligentemente le maniche sui polsi e leggeva un giornale.

Quindi un altro personaggio ancora più immerso nella situazione di oscillante calma del paesaggio:

Accanto, sullo stesso sedile, un operajo disoccupato dormiva con la testa tra le braccia, appoggiato di *traverso*.

I personaggi si muovono, senza azioni vere proprie, barcollano, rimanendo comunque al loro posto:

Di tanto in tanto, il vecchietto interrompeva la lettura e si *voltava* a osservare con una certa ambascia il suo vicino, a cui *stava per cader* dal capo il cappellaccio unto, ingessato. Evidentemente quel cappellaccio, chi sa da quanto tempo così in *bilico, cado e non cado*, cominciava a esasperarlo: avrebbe voluto rassettarglielo sul capo o buttarglielo giù con una ditata. *Sbuffava*; poi volgeva un'occhiata ai sedili intorno, chi sa gli avvenisse di scoprirne qualche altro in ombra. Ce n'era uno solo poco discosto; ma vi stava seduta una vecchia grassa, cenciosa, la quale, *ogni volta che lui si voltava a guardare*, spalancava la bocca sdentata a un formidabile *sbadiglio*³³⁵.

Tuta sembra inizialmente fendere l'atmosfera sopita, assecondando in apparenza quei movimenti, ma ponendovi al tempo stesso ordine³³⁶:

Tuta s'appressò sorridente, *pian pianino*, in *punta di piedi*. Si pose un dito su le labbra, per segno di far silenzio; poi, *adagio adagio*, prese con due dita il cappellaccio al *dormente* e glielo rimise a posto sul capo.

³³⁵ *Ibid.*,

³³⁶ Anche in *La berretta di Padova* si descrive il dondolio di un cappello, oggetto che scatena la vicenda e le azioni dei protagonisti: «Ora, andando il mortorio per la strada che conduce alla chiesetta di Santa Lucia, avvenne a Cirlinciò, il quale si trovava proprio in testa dietro al cataletto che quattro portantini, due di qua, due di là, sorreggevano per le stanghe, di fissare gli occhi lagrimosi su quella sua fiammante berretta di Padova, che il morto teneva in capo e che spenzolava e dondolava fuori della testata del cataletto. La berretta che il compare non gli aveva pagata. Tentazione!»: L. P., *La berretta di Padova*, cit., pp 905-906.

Il vecchio stette *a seguir con gli occhi tutti quei movimenti*, prima sorpreso, poi aggrondato.

– Co' la bona grazia, signo', – gli disse Tuta, ancora sorridente e *inchinandosi*, come se il servizio lo avesse reso a lui e non all'operajo che dormiva.

Quando chiede un compenso per la sua azione, il vecchio s'infiamma e rifiuta categoricamente. E lei, demitizzando la Provvidenza manzoniana, accordandosi con il sopore che la circonda, quasi non le importasse realmente, pronuncia un'espressione che utilizzerà anche in seguito come un ritornello:

– Tiramo a campà! – sospirò Tuta. – Dio pruvede.

L'espressione stessa attraverso al deissi anaforica riporta l'idea di un movimento oscillante: una frase priva di risolutezza che ritorna, senza rappresentare un giudizio o una riflessione.

Tuta («vent'anni; bassotta, formosa, bianchissima di carnagione, coi capelli lucidi, neri, spartiti sul capo, stirati sulla fronte e annodati in fitte treccioline dietro la nuca. Gli occhi furbi le brillavano, quasi aggressivi»), si uniforma anche con il suo atteggiamento, ma le sue ondulazioni sono dovute all'inquietudine, non all'inerzia: «*Si mordeva di tanto in tanto le labbra*. E il nasino all'insù, un po' storto, *le fremeva*».

Tuta trova in una vecchia maliziosa un'interlocutrice a cui si affretta a raccontare la sua storia. Le riferisce del suo matrimonio solo religioso, («Semo sposati co' la chiesa»), quindi dando un'indicazione, attraverso la deissi enciclopedica della sua non validità, («No, fija: nun serve. [...] Lo sai, nun serve»), la novella risale infatti agli inizi del Novecento. Poi le racconta che il marito l'ha lasciata, («Eh sì, difatti, la vecchia aveva ragione. Non serviva. Da un pezzo, difatti, quell'uomo voleva liberarsi di

lei, e per forza l'aveva mandata a Roma»), a fare la balia, ma «le era andato addietro il latte», ed era stata anche licenziata e per giunta derubata per questo.

«La vecchia l'ascoltava con *diffidenza*, perché ella diceva quelle cose, come se non ne fosse affatto disperata; anzi, *ripetendo* spesso quel suo: – *Pe' davvero, sa'!* – sorrideva». Un altro accenno alla visione del mondo della protagonista è un'altra frase che ripeterà: «*Pe' davvero, sa'!*». La ripetizione ha funzione qui deittico-assiologica, perché rivela un mondo di valori relativi, in cui credere anche alle parole altrui è difficile. Un ulteriore momento di stasi, anzi più correttamente di fluttuazione, in questo caso di tipo memoriale:

- Di dove sei? – le domandò la vecchia.
- De Core.

E restò un pezzo come se rivedesse col pensiero il paesello lontano³³⁷.

A Tuta assorbita completamente da quell'atmosfera di vita sospesa e di morale relativa, viene addirittura in mente di abbandonare il figlio. Ma desiste e la risoluzione subitaneamente e insensatamente come è comparsa si allontana³³⁸:

³³⁷ pp 168-169, il corsivo è nostro.

³³⁸ In un'altra novella *Lo scaldino* una donna sola in difficoltà decide di abbandonare la figlia, e compie realmente il gesto, per andare a uccidere il suo amante: « – Guarda la mia figliuola. Non è bella? Papa-re non rispose. – Non è bella? – insistette la donna. – Ora che ne sarà di lei, povera creatura mia? Ma cosí... cosí non posso piú stare. Qualcuno dovrà pure averne pietà. Tu capisci che non trovo da lavorare, con lei in braccio. Dove la lascio? E poi, sí! chi mi prende? Neanche per serva mi vogliono. »

Poi si scosse; guardò il piccino e disse:

– Addo' lo lascio? Qua pe' tera? Pòro cocco mio saporito!

Lo sollevò su le braccia e lo baciò forte forte, più volte³³⁹.

La vecchia scomparire trascinandosi lentamente, a stento:

– Mondo, mondo! – sospirò la vecchia, *levandosi in piedi a stento*.

– È 'n gran penà! – aggiunse, scrollando il capo, un'altra vecchia asmatica, corpulenta, che passava di lì, *appoggiandosi a un bastoncino*.

Un'altra vecchietta anche lei claudicante, offre un misero aiuto a Tuta:

L'altra cavò fuori di tra i cenci un sacchetto sudicio che le *pendeva* dalla cintola, nascosto sotto la veste, e ne trasse un tozzo di pane.

– Tiè, lo vuoi?

– Sì. Dio te lo paghi, – s'affrettò a risponderle Tuta. – Me lo magno. Ce credi che so' digiuna da stamattina?

[...]

La vecchia se n'andò, *strascicando* i piedi, insieme con l'altra dal *bastoncino*.

Mentre il giardinetto sembra animarsi, in realtà tutto rimane avvolto dal letargo, tanto che nemmeno l'acqua riesce a smuovere quel senso di esitazione dei presenti che si trasmette persino alle piante, e diventa *stagnante* agli occhi di Tuta:

Il giardinetto s'era già un po' animato. Il custode annaffiava le piante. Ma neppure alle trombate d'acqua si volevano destare dal sogno in cui parevano assorti – sogno d'una tristezza infinita – quei poveri alberi sorgenti dalle ajuole rade, fiorite di bucce, di gusci d'uovo, di pezzetti di carta, e riparate da stecchi e spuntoni qua e là sconnessi o da un giro di roccia artificiale, in cui s'incavavano i sedili.

Tuta si mise a guardar la vasca bassa, rotonda, che sorgeva in mezzo, la cui acqua *verdastra stagnava sotto un velo di polvere, che si rompeva a quando a quando al tonfo di qualche buccia lanciata dalla gente che sedeva attorno*.

Già il sole stava per tramontare, e quasi tutti i sedili erano ormai in ombra³⁴⁰.

³³⁹ p. 170, il corsivo è nostro.

Arriva una signora con un bambino. Tuta si offre inutilmente per faccende di casa, ma la signora è rapita dal movimento oscillante e esita, presa da altri pensieri. E i richiami deittici sono volutamente imprecisi e vaghi:

guardava di qua e di là, impaziente, strizzando gli occhi miopi, come se aspettasse qualcuno; e tornava *di tratto in tratto a spingere* il ragazzo, perché si trovasse *più là* qualche compagno di giuoco. Ma il ragazzo non si moveva; teneva gli occhi fissi su Tuta che mangiava il pane.

L'unico motivo realmente dinamico nella vicenda diventa questo ragazzino «con gli occhi invetrati» che ruba il pane al bimbo di Tuta. E non lo mangia, lo butta, accordandosi però agli atteggiamenti apparentemente inspiegabili degli astanti, comunque incocludenti:

Ma il ragazzo corse alla vasca e vi buttò il tozzo di pane.

E ricomincia la solita litania di Tuta:

– Ai pescetti, eh Ninni? – esclamò allora Tuta, ridendo. – E sta pòra creatura mia ch'è digiuna... Nun ciò latte, nun ciò casa, nun ciò gnente... *Pe' d'averò, sape', signo'...* Gnente!

che le fa conquistare una piccola ricompensa:

Finalmente La signora aveva fretta di ritornare a quell'uomo che l'aspettava di là: trasse dalla borsetta due soldi e li diede a Tuta.

– Dio te lo paghi, – le disse dietro, questa. – Su, su, sta' bono, cocco mio: te ce cromo la bobona, sa'! Ci avemo fatto du' bajocchi cor pane de la vecchia. Zitto, Nino mio! Mo' semo ricchi...³⁴¹

Il mondo attorno sembra essersi svegliato, ma è una vita monotona, senza sfumature, «un gridio continuo». La povera protagonista racconta anche a se stessa la sua situazione, a cui stenta a credere, e vacilla in mezzo a domande a cui non sa rispondere:

³⁴⁰ P. 171, il corsivo è nostro.

³⁴¹ pp 172-173, il corsivo è nostro.

Proprio nessuno voleva credere che ella non sapeva più come fare, dove andare? *Stentava* a crederlo lei stessa. Ma era proprio così. Era entrata là, in quel giardinetto, per cercarvi un po' d'ombra; *vi si tratteneva da circa un'ora*; poteva rimanervi fino a sera; e poi? dove passar la notte, con quella creatura in braccio? e il giorno dopo? e l'altro appresso? Non aveva nessuno, nemmeno là al paese, tranne quell'uomo che non voleva più saperne di lei; e, del resto, come tornarci? – Ma allora? Nessuna via di scampo? Pensò a quella vecchia strega che le aveva tolto gli orecchini e il fagotto. Tornare da lei? Il sangue le montò alla testa.

Quindi un secondo proposito terribile, ma passeggero, effimero come l'altro:

Guardò il suo piccino, che s'era addormentato.

– Eh, Nino, ar fiume tutt'e dua? Così...

Sollevò le braccia, come per buttarlo. E lei, appresso.– Ma che, no! – Rialzò il capo e sorrise, guardando la gente che le passava davanti³⁴².

E il passaggio dalla disperazione al proposito di comprare con i due soldi della vecchia un *ventaglino* è fulmineo, ma non inaspettato: è stato annunciato dall'inizio, attraverso la descrizione di un mondo dai valori mutevoli. La diffidenza, i movimenti lenti le ripetizioni sembrano indicare assiologicamente una mancanza di punti fermi, di verità assolute. La protagonista si affida alla Provvidenza «Tiramo a campà. Dio pruvede», in maniera quasi scaramantica, e sicuramente frivola. L'atteggiamento s'incastra perfettamente in quel paesaggio evanescente, dove neanche i problemi sembrano reali, e bisogna sforzarsi di crederli tali, e la loro soluzione non può essere realmente difficile:

Le stava davanti un vecchietto con due ventagli di carta infissi nel cappello, altri due in mano, aperti, sgargianti, e una cesta al braccio, piena di tant'altri ventaglini alla rinfusa, rossi, celesti, gialli.

³⁴² pp 173-174, il corsivo è nostro.

– Du' bajocchi!

[...]

– Be', mannaggia a tene! Dammelo. Moro de callo. Er pupo dorme... *Tiramo a campà. Dio pruvede.*

Quindi Tuta con il *ventaglino* in mano inizia a farsi *vento vento vento*, e si trasforma in una donna che scopre il seno e ammicca ambigua ai soldati:

Gli diede i due soldi, prese il ventaglino e, tirandosi più giù la rimboccatura sul petto, cominciò a farsi *vento vento vento* lì sul seno quasi scoperto, e a ridere e a guardare, spavalda, con gli occhi lucenti, invitanti, azzosi, i soldati che passavano³⁴³.

A suffragare l'idea di una *materializzazione* del motivo del movimento ondeggiante del ventaglio, all'interno del testo, Edoardo Villa afferma che *Il ventaglino* fa parte di quelle novelle «concepite in una successione di quadri, con o senza sfaldamenti dall'ambiente» che:

presentano una sorta di caratterizzazione fulminea, un'impennata improvvisa in cui la narrazione pare concentrarsi ed illuminarsi nel tempo stesso. Quell'oggetto, di per sé futile e insignificante, si fa materia viva, proiezione materializzata di un io, sintesi emblematica di una vicenda in una dimensione fantastico-evocatrice. È il momento, certo più autentico della narrativa pirandelliana oltre la varietà dei procedimenti tecnici; ma una generalizzazione sarebbe illogica e ancor più il non recepire in questo dato, ora un'indissolubile e perspicua immedesimazione, ora una forzosa nota di adeguamento. La ricerca del particolare che riflette e che sembra configurarsi ex novo per il personaggio è motivo costante in Pirandello [...] Duplice è, per questo, in Pirandello il valore delle cose, psicologico-esistenziale ed estetico; l'assunzione di intensità dipende da un'equilibrata sintesi di questi valori. Si verifica, forse in qualche misura, nelle novelle psicologico-sentimentali un prelevare di elementi concreti in funzione estetica più che pregnante in senso esistenziale³⁴⁴.

³⁴³ pp 174-175, il corsivo è nostro.

³⁴⁴ E. VILLA, *Dinamica narrativa di Luigi Pirandello*, Liviana, Padova, 1970, p. 75.

8.2 *Nunc*

Un racconto è la rappresentazione di una realtà con caratteristiche variabili, dipendenti da parametri riferibili al testo, all'extratesto e ai mondi dell'autore e del lettore³⁴⁵, come si è più volte ribadito anche tramite l'applicazione dello studio dei deittici nelle opere letterarie. La mescolanza di *Hic*, *Nunc*, e *Ego* distanti può rendere produttiva la materia dello scrittore: la lingua può divenire essa stessa opera d'arte, e i deittici possono intervenire come strumenti e oggetti di costruzione della finzione letteraria. Chi è capace di dominare l'*Origo* della comunicazione diventa un forgiatore del tempo e dello spazio, anticipando persino quello che deve venire, divenendo *produttore di storia*. Fra questi individui demiurghi, Luigi Russo pone Pirandello, in alternativa definito per queste caratteristiche, *classico*:

Se il « classico » è produttore-di-storia, necessariamente egli intrattiene un rapporto significativo con il tempo. La storia è infatti tempo, anzi tempo e spazio: spazio temporalizzato/tempo spazializzato. La storia è costruzione tutta umana – questo lo diceva già Vico – ma perché integrale costruzione di spazio-tempo antropologico, quale appunto condizione di esistenza dell'umano, luogo dell'uomo. [...] solo pochi individui si rivelano capaci di porre le coordinate del tempo, fissare cioè gli assi di scorrimento della storia. Sono gli edificatori di civiltà, i forgiatori del tempo. Fra costoro [...] ci sono gli individui ai quali la tradizione umanistica ha consegnato la fama di «classico». C'è Pirandello. Costoro naturalmente vivono nel tempo e sono frutto del loro tempo, della loro storia; ma riescono

³⁴⁵ «Un problema centrale dell'interpretazione del mondo è quello di determinare il modo in cui di fatto gli esseri umani procedono nel loro lavoro di interpretazione. È lo studio dell'interazione tra un sistema particolare e complesso, biologicamente dato – che è la mente umana – e il mondo fisico e sociale»: N. CHOMSKY, *Conoscenza e libertà*, Einaudi, Torino, 1973, [1971], p. 15.

ugualmente, come per prodigio, a reinventare il tempo, a plasmare nuove modulazioni temporali, cioè ad elaborare semantizzazioni che eccedono la loro soglia storica, che innovano il tempo e si protendono appunto al di là del loro tempo, verso le ulteriori topiche che il tempo, il tempo a venire, disegnerà³⁴⁶.

Gli individui degni dell'epiteto di *classico* non si limitano a percepire il flusso temporale, lo semantizzano, lo interpretano, lo segmentano, e consapevolmente lo rendono costruzione antropologica, dipendente e coordinata dall'*Ego*. Reinterpretando alcuni concetti appena introdotti, la *Storia*, *tempo spazializzato*, può essere intesa anche come *spazio temporalizzato*, ovvero un'integrale costruzione di spazio-tempo antropologico, dove ogni *Origo* comunicativa interpreta l' *Hic*, *Nunc*, e *Ego* in funzione della propria posizione.

Leggendo per esempio i poemi omerici il nostro mondo si relaziona con il passato, 'spingendo' il mondo antico nel nostro *Nunc*:

Reading the *Iliad* and the *Odyssey*, studying them as texts, may alter the peculiar relation these poems once had with the past. It turns into a reified memory of the remote past what once was deliberate activity in the present. And it shifts the burden from the *act* of reference to the *object* of reference, from the present to the past. [...]

Con un legame indissolubile, il momento della lettura riattualizza il verso epico nel quotidiano del lettore:

The epic events in the past are inseparable from the speech events in the present. When we shift the perspective in this way, epic stops being a mere sign that points to the past; epic in action is something more dynamic and agentive: a performer's pointing *at* a past in the very act of its being created in the present.

³⁴⁶ L. RUSSO, *Pensare l'io : l'identità della persona in Luigi Pirandello*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., p. 21.

Such pointing requires the epic poet use in his narrative the deictic markers with which ordinary speakers situate themselves in time and space³⁴⁷.

L'impresa è inimmaginabile, pochi riescono a temporalizzare, a scandire l'asse del tempo in modo da raccordare *cronotopi* così lontani. Gli scrittori che realizzano quest'opera divengono dei veri e propri *demiurghi creatori*:

Nel luglio 1922 [...] nella famosa conferenza veneziana dal titolo *Teatro nuovo e teatro vecchio*, Pirandello, pur con la finezza di non nominarsi, esternò la propria aspirazione in questi termini oracolari: «[...] quegli che afferma "il mio regno non è di questa terra" e tuttavia afferma di avere un regno; chi, dunque, crea la vita a sé e a tutti; chi, dunque, riesce a far consistere una sua organica e totale visione della vita; chi, dunque, è come lo spirito intero e puro che sa rivelarsi compiutamente: egli è il poeta, il fattore, il creatore: egli potrà dare al suo tempo un senso e un valore universali ». Un demiurgo creatore, dunque. Che apre il tempo e svela la natura della vita, illumina l'orizzonte storico della comunicazione umana³⁴⁸.

Quest'opera demiurgica di creazione di nuovi mondi, può affondare le sue esigenze in una volontà di evasione, di riflessione, di ricerca terapeutica nei confronti delle vicende contingenti percepite già come *Storia*, così da produrre un effetto catartico o di semplice denuncia:

È da tempo consolidato una sorta di *common place* della lettura di Pirandello. Secondo questo *topos*, in sostanza, Pirandello è un intellettuale colto e tormentato dell'estremo Sud europeo, che ha vissuto intimamente la crisi epocale manifestatasi fra Ottocento e Novecento [...] e ha votato la sua attività al bilancio fallimentare appunto della crisi del sistema di valori del mondo ottocentesco, riuscendo a rappresentarla con grande efficacia, soprattutto in narrativa e in teatro; [...] ha spietatamente inventariato in tutte le possibili movenze la

³⁴⁷ E. J. BAKKER, *Preface*, in ID, *Pointing to the past – from formula to Performance in Homeric Poetics*, Washington D.C., Center for Hellenic Studies, 2005, p. IX.

³⁴⁸ L. RUSSO, *Pensare l'io: l'identità della persona in Luigi Pirandello*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., pp 19-20.

fragilità della condizione umana ispessendola letterariamente di cupe tinte metafisiche; per additare, infine, non l'impossibile salvezza ma, a mo' di stoica consolazione, un disperato risarcimento soggettivo nell'evasione verso le frontiere del simbolico: il gioco, l'arte, l'illusione vitalistica, fino all'estremo rifugio nel mitico universo dell'infanzia perduta³⁴⁹.

Riportando il concetto di tempo in funzione della nuova percezione cronologica, parallela alla nascita del romanzo moderno, Kristeva sottolinea la funzione fondamentale dell'ambiguità³⁵⁰ temporale. Riflessione applicabile *in toto* anche ai componimenti in prosa più brevi. Specificando meglio:

Non-disgiuntivo, il dualismo del romanzo crea il *tempo* (non la *durata* epica) e impone al pensiero la problematica della *temporalità*. In un certo senso che esiste un *tempo* in quanto esiste una'ambiguità³⁵¹.

È l'anfibologia che disloca e ricolloca l'aspetto denotativo e connotativo di quanto si afferma, la possibilità di utilizzare la lingua e di riabilitarla in ogni singolo evento linguistico – o *parole* – ci dà la cifra dell'eccezionalità del codice linguistico, a dimostrazione di ciò le metafore esprimono in pieno l'ambivalenza del codice tanto che qualcuno le definisce addirittura dei *mostri*³⁵² per la loro eccezionalità nel

³⁴⁹ L. RUSSO, *Pensare l'io : l'identità della persona in Luigi Pirandello*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., 1990, p. 22.

³⁵⁰ « La funzione non disgiuntiva (ambivalente, concentrica) del romanzo, anche se figura sia dall'inizio sia alla fine del testo, e garantisce così l'equivalenza di senso tra l'operante e il risultato, assicura all'enunciato del romanzo una dialettica più sottile»: J. KRISTEVA, *Senso e materia*, Einaudi, Torino, 1980, p. 15.

³⁵¹ *Ivi*, p. 16.

³⁵² « Metaphors can be thought of as monsters of a linguistic kind created from the elements of ordinary language»: H. G. WIDDOWSON, *The conditional presence of Mr Bleany*, in R. CARTER, (a cura di), *Language and literature*, cit., p. 19.

correlare e sostituire linguisticamente e semanticamente entità anche molto diverse.

Il passato – il tempo compiuto che torna su se stesso – e non il presente assume una dimensione privilegiata della temporalità. In un certo senso il tempo che ritorna è il tempo pensato, il tempo consapevole, che nel testo letterario può anche essere tempo presente, perché in ogni caso concede la possibilità di muoversi sincronicamente e diacronicamente. Ci immedesimiamo nel fluire del tempo raccontato di un testo, di un film, di un pezzo teatrale e, anche se ne conosciamo la trama, a volte speriamo, o ci possiamo illudere, che le vicende possano andare in un'altra direzione. La deissi provoca delle aspettative che, anche quando sappiamo essere sterili, ci persuadono. Quando chiudiamo gli occhi e immaginiamo le posizioni degli oggetti in una stanza creiamo un pensiero deittico che ci guida nel flusso del racconto, fermando la nostra immaginazione alle delimitazioni, ai punti di ancoraggio, per usare la terminologia di Levinson, offerti per contestualizzare l'evento. L'indicazione spazio-temporale può servire a connotare univocamente un fenomeno, o a relativizzarlo, non in quanto essere unico e irripetibile, ma come essere/oggetto contingente. La lingua crea questa duplice possibilità, dando un significato sempre nuovo all'evento linguistico:

Quello che fa la nobiltà della leggenda come della lingua, è che, condannate l'una e l'altra a non potersi servire se non di elementi preesistenti e di un significato qualsiasi, esse li riuniscono (combinano) e ne ricavano continuamente dei significati nuovi³⁵³.

³⁵³ D. S. AVALLE, *L'ontologia del segno in Saussure*, Giappichelli, Torino, 1986, p. 56.

La stretta e necessaria correlazione fra segno linguistico e *corpo pulsionale*, nel testo letterario, crea possibilità infinite di riattualizzazione del codice preesistente:

Saussure si era fermato alla scissione fra significante e significato, Kristeva risale a una scissione più radicale su cui poggia ogni discorso, tra un corpo pulsionale, semiotizzante, abietto e eterogeneo alla significazione e questa significazione stessa fondata sul divieto dell'incesto e sul segno, instauratrice di un oggetto significato e di un io trascendentale. Il linguaggio poetico, la letteratura è il discorso che mette in causa i segni e che *rigetta* sul tavolo dei dadi l'oggetto significato e l'identità, non per ritornare al caos della significanza, ma per spostarla al limite in modo che anche il pensiero possa ridiventare un'avventura...³⁵⁴

In ambito deittico le possibilità linguistiche si caricano di impegno interpretante notevole. L'*Origo* può fungere da strumento e da fine estetico. Le coordinate stesse possono essere oggetto di costruzione letteraria, come si dimostrerà.

Il *Nunc* in Pirandello può assumere valori differenti³⁵⁵. Si può, ad esempio, sdoppiare per rappresentare temporalità parallele indicate da elementi deittico-semantiche. Per esempio, in *Le medaglie*, si ha la materializzazione della dimensione memoriale nel flusso temporale, per cui il protagonista riesce quasi a vedere il suo passato: «Ma Sciamamè, con gli occhi senza sguardo, sbarrati, una mano sul cuore, il volto

³⁵⁴ R. PREZZO, *Kristeva: ai limiti dell'identità significabile*, in «aut aut», nn 187-188, nuova serie, gennaio-aprile, la Nuova Italia, Firenze, 1982, p. 173.

³⁵⁵ «Così *Novelle per un anno*, pur differenziandosi pe una loro "struttura debole" da quella "forte" dei *Rerum vulgariarum fragmenta*, intendono offrire non un manuale di diletto quotidiano, ma qualcosa di più del Breviario laico che i critici hanno presto individuato nel *corpus*: la costruzione del "sentimento del tempo", sia pure per materiali problematici, ovvero del senso della vita di Luigi Pirandello, scrittore di stampo filosofico *sub specie narrationis*»: P. GHIBELLINI, *Le «Novelle» o il sentimento del tempo*, in ID, (a cura di), *Novelle per un anno*, Firenze, Giunti, 1994, p. XVII.

sontraffatto, non la sentiva piú. Vedeva, *lontano*, nel *tempo*³⁵⁶». Mentre in *La veste lunga*, un toponimo, *Zùnica*, assume il valore di dislocazione deittica, semanticamente rilevante:

Zùnica per Didì era un paese di sogno, *lontano lontano*, ma piú nel *tempo* che nello *spazio*. Da Zùnica infatti il padre recava *un tempo*, a lei bambina, certi freschi deliziosi frutti fragranti, che poi non aveva saputo piú *riconoscere* [indica deitticamente uno scarto temporale], né per il colore, né per il sapore, né per la fragranza, in *tanti altri* che il padre le aveva pur *recati di là*: celse more in rustici ziretti di terracotta tappati con pampini di vite; perine ceree da una parte e sanguigne dall'altra, con la corona; e susine iridate e pistacchi e lumie.

Il toponimo assume quindi un valore semantico-deittico da disambiguare tramite il racconto, sdoppiando il valore sincronico da quello acquisito tramite l'intervento memoriale.

Tuttora, dire Zùnica e immaginare un profondo bosco d'olivi saraceni e poi distese di verdissimi vigneti e giardini vermigli con siepi di salvie ronzanti d'api e vivai muscosi e boschetti d'agrumi imbalsamati di zagare e di gelsomini, era per Didì *tutt'uno*, quantunque già da un pezzo sapesse che Zùnica era una povera arida cittaduzza dell'interno della Sicilia, cinta da ogni parte dai lividi tufi arsicci delle zolfare e da scabre rocce gessose fulgenti alle rabbie del sole, e che *quei frutti, non piú gli stessi della sua infanzia*, venivano da un feudo, detto di Ciumìa, parecchi chilometri lontano dal paese³⁵⁷.

In un altro caso la deissi semantica indica il riproporsi delle *stesse* situazioni spaziali con uno scarto temporale e un cambiamento di individui, per sottolineare l'ossessività di una donna che costringe il

³⁵⁶ L. P., *Le medaglie*, in ID, *Novelle per un anno*, cit., p. 886, il corsivo è nostro.

³⁵⁷ L. P., *La veste lunga*, in ID, *Novelle per un anno*, cit., p. 693, il corsivo è nostro.

secondo marito ad assumere l'identità del primo, *Buon'anima*, rivivendo nel presente lo spettro memoriale del passato:

Per tutto il tempo che durò il viaggio di nozze, non solamente poi si coricò in quello *stesso* letto, ma desinò e cenò anche negli *stessi* ristoranti, dove la *buon'anima* aveva condotto a desinare la moglie; andò in giro per Roma, seguendo come un cagnolino i passi della *buon'anima* che guidava nel ricordo la moglie; visitò le antichità e i musei e le gallerie e le chiese e i giardini, vedendo e osservando tutto ciò che la *buon'anima* aveva fatto vedere e osservare alla moglie.

Bartolino, secondo marito, doveva rivestire il ruolo del primo senza una consapevole rielaborazione, senza comprendere e dare valore al suo tempo, rivivere nell'*Ego* di un altro uno stesso *Hic*, in un *Nunc* differente:

Dunque *ora* Bartolino doveva fare *a modo di lei*, cioè *a modo di Cosimo Taddei*, ch'era il *loro* maestro e la *loro* guida: non pensare a nulla, non affliggersi di nulla, ridere e divertirsi, poiché *n'era tempo*. Ella non lo faceva per male.

Sì, ma almeno, ecco... un bacio, una carezza, qualcosa infine che non fosse propriamente *a modo di quell'altro*... Niente, niente, niente di particolare doveva egli far sentire a quella donna? *Niente di suo che la sottraesse anche per poco al dominio di quel morto*³⁵⁸?

In altre novelle il *Nunc*, pur essendo declinato nelle direttive diacronica e sincronica, viene elaborato diversamente. Come si dimostrerà nei prossimi paragrafi il *Nunc* può essere correlato al passato e al presente mediato dalla memoria, in relazione a diversi soggetti, come succede in *I nostri ricordi*; oppure diventare oggetto di riflessione, come in *La tragedia di un personaggio*; o essere 'utilizzato' come terapia estraniante in relazione allo spazio, come in *Rimedio: la geografia e il treno ha fischiato*, dove il tempo viene bloccato dalla invenzione di un luogo

³⁵⁸ L. P., *La buon'anima*, ID, *Novelle per un anno*, cit., pp 386-387, il corsivo è nostro.

altro, in cui esiste solo la fruizione estetica, paradigma del lettore immerso acronicamente nel luogo tempo del testo letterario.

8.2.1 *I nostri ricordi*

Nella novella *I nostri ricordi*³⁵⁹ il tempo viene considerato nel suo ruolo di alteratore della realtà, attraverso l'attività memoriale. Si tratta sempre di un segmento del flusso cronologico, di una porzione cioè tagliata e rielaborata, che s'innesta su un livello di meta-temporalità, di tempo cioè che ritorna su se stesso. I ricordi infatti contestualizzano un'*Origo* riformulata dall'*Ego* in un luogo-tempo distante/differente che producono narrazione ordinata dalla deissi fantasmatica: «*Questa, la via? questa, la casa? questo, il giardino*³⁶⁰?».

Il discorso è del tutto speculare al concetto bergsoniano³⁶¹ di *tempo della vita*, o di *durata*, nel quale non c'è impermeabilità fra i vari istanti, c'è una

³⁵⁹ Pubblicata in «Corriere della Sera» il 22 gennaio 1912; L.P., *La trappola*, Milano, Treves, 1915, poi in *Uomo solo*, Firenze, Bemporad, 1922, poi *Uomo solo*, Milano, Mondadori, 1937; citazioni qui tratte da L. P., *Novelle per un anno*, cit., pp 708-717.

³⁶⁰ p. 708, il corsivo è nostro. In *Quand'ero matto*, il *Nunc* viene introdotto come discriminare fra follia e salute mentale, in rapporto all'*Ego*: «Prima di tutto chiedo licenza di premettere che *ora* sono savio. Oh, per questo, anche povero. Anche calvo. Quand'ero ancora *io*, voglio dire, il riverito signor Fausto Bandini, ricco, e in capo avevo tutti i miei bellissimi capelli, è però provato provatissimo ch'ero *matto*. E un po' più magro, s'intende. Ma pur con questi occhi che mi sono rimasti da allora spauriti, nella faccia così tutta scritta dagli atteggiamenti che prendeva per le croniche pietà da cui ero afflitto [...] **E ora, eccomi qua: ecce homo!**», il corsivo è nostro, il grassetto è nel testo; Nella novella *Visita* una situazione impossibile si attua tramite la riflessione linguistica, sfruttando l'aspetto pragmatico-comunicativo della deissi, viene presentata come reale: «La conosco appena (*morta, dovrei dire: "la conoscevo appena"*, ma lei è *qua ora* come nell'assoluto d'un *eterno presente*, e posso dir dunque: la conosco appena), l'ho veduta una volta sola in una riunione festiva nel giardino d'una villa di comuni amici, a cui lei è venuta con quest'abito bianco d'organdis», il corsivo è nostro.

³⁶¹ «È vero che Bergson viene citato una volta sola negli scritti teorici di Pirandello, e anche quella volta in modo non positivo; [...]. Ma è anche vero che Pirandello non può esser

compenetrazione reciproca per cui un istante di ieri può ritornare nell'oggi come rimpianto, o proiettarsi nel domani come timore o desiderio, a differenza del *tempo della scienza* che corrisponde ad una interpretazione intellettualistica e positivistica, in cui persiste differenza solo quantitativa tra gli istanti del tempo, perché le unità di misura del tempo lo scandiscono in rapporto solo numerico. Nel tempo scientifico, esteriore, ogni momento è esterno all'altro e reversibile, è dunque utile, ma non assoluto; Bergson ne offre una visione *spazializzata*, un tempo scandito per esempio materialmente dal movimento delle lancette di un orologio³⁶². Bergson definisce il tempo interiore con il termine *durata*, volendo indicarne il flusso continuo e irreversibile e lo paragona a un

compreso ed equamente valutato da chi non lo inquadri entro strutture comuni per larga parte a tutto quel gruppo di pensatori [Bergson, Boutroux, Simmel, James]. Bisogna collocare l'opera pirandelliana entro la *Weltanschauung* della reazione al positivismo, al naturalismo, al determinismo della seconda metà dell'Ottocento»: R. BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mondadori, 2005, p. 23. Nel testo *Il capretto nero* Pirandello offre un esempio interessante di riflessione sul tempo, sulla durata: «Il tempo non passa ugualmente per tutti. Io potrei avere da un sol giorno, da un'ora sola più danno, che non lui da dieci anni passati nella rigorosa disciplina del suo benessere; potrei vivere, per il deplorabile disordine del mio spirito, durante quest'anno, più d'una intera vita. Il mio corpo, più debole e assai meno curato del suo, si è poi, in questi quarantotto anni, logorato quanto certamente non si logorerà in settanta quello del signor Trockley. Tanto vero ch'egli, pur coi capelli tutti bianchi d'argento, non ha ancora nel volto di gambero cotto la minima ruga, e può ancora tirare di scherma ogni mattina con giovanile agilità».

³⁶² «Così, nel nostro io, vi è successione senza esteriorità reciproca; al di fuori dell'io, esteriorità reciproca senza successione: esteriorità reciproca, in quanto l'oscillazione presente è radicalmente distinta dalla oscillazione precedente che non è più; ma assenza di successione, in quanto la successione esiste solo per uno spettatore cosciente che ricordi il passato e giustapponga le due oscillazioni o i loro simboli in uno spazio ausiliario»: H. BERGSON, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, (a cura di P. A. ROVATTI), trad. it. di F. Sossi, Mondadori, Milano 1986, p. 63.

gomitolo di lana grezza³⁶³ dove ogni parte di filo è differente dall'altra in funzione qualitativa, dipendendo dall'interpretazione che ne dà il soggetto. E non vi è separazione fra una parte e l'altra del filo, perché vi è *compenetrazione* fra i vari istanti; *durata*, come simultaneità, sovrapposizione di passato e presente in un unico flusso temporale. Non vi può essere, però secondo Bergson, un ritorno reale al *tempo perduto*, perché non si può rivivere il passato se non attraverso la memoria³⁶⁴:

Oh vanità dei ricordi!

³⁶³ «Ma è anche, altrettanto, un arrotolarsi continuo, come quello d'un filo su un gomitolo, poiché il nostro passato ci segue, e s'ingrossa senza sosta del presente che raccoglie sul suo cammino: coscienza significa memoria»: H. BERGSON, *Introduzione alla metafisica*, (a cura di V. MATHIEU), Laterza, Roma-Bari 1983, p. 48.

³⁶⁴ «Abbiamo distinto tre termini, il ricordo puro, il ricordo-immagine e la percezione, nessuno dei quali, del resto, si produce, di fatto, isolatamente. La percezione non è mai un semplice contatto dello spirito con l'oggetto presente; essa è tutta impregnata di ricordi-immagine che la completano interpretandola. Il ricordo-immagine, a sua volta, partecipa del «ricordo puro» che esso comincia a materializzare, e della percezione in cui tende a incarnarsi: considerato da questo ultimo punto di vista, dovrebbe essere definito una percezione nascente. Infine, il ricordo puro, certamente indipendente di diritto, si manifesta di solito solo nella immagine colorata e viva che lo rivela. [...] Del resto questo è ciò che la coscienza constata senza fatica tutte le volte che, per analizzare la memoria, segue il movimento stesso della memoria che lavora. Si tratta di ritrovare un ricordo, di evocare un periodo della nostra storia? Noi abbiamo coscienza di un atto *sui generis* attraverso il quale ci stacciamo dal presente per ricollocarci dapprima nel passato in generale, e poi in una certa regione di esso: è un procedere a tentoni, per tentativi, come la messa a fuoco di una macchina fotografica. Ma il nostro ricordo resta ancora allo stato virtuale; noi ci disponiamo semplicemente a riceverlo adottando l'atteggiamento appropriato. A poco a poco esso appare come una nebulosità che potrebbe condensarsi; da virtuale passa allo stato attuale; e man mano che i suoi contorni si delineano e la sua superficie si colora, esso tende a imitare la percezione. Ma con le sue profonde radici rimane attaccato al passato, e se, una volta realizzato, non risentisse della sua virtualità originaria, se non fosse contemporaneamente uno stato presente e qualcosa che spezza il presente, noi non lo riconosceremmo mai come ricordo»: H. BERGSON, *Materia e memoria*, (trad. it. di E. SOSSI), Milano, Mondadori, 1986, pp. 244-245.

Mi accorgevo bene, visitando dopo *lunghi* e *lunghi* anni il paesello ov'ero nato, dove avevo passato l'infanzia e la prima giovinezza, ch'esso, pur non essendo in nulla mutato, non era affatto quale era rimasto in me, ne' miei ricordi.

Per sé, dunque, il mio paesello non aveva *quella vita*, di cui io *per tanto tempo* avevo creduto di vivere; quella vita che *per tanto altro tempo* aveva nella mia immaginazione seguito a svolgersi in esso, ugualmente, senza di me; e i luoghi e le cose non avevano *quegli aspetti che io* con tanta dolcezza di affetto avevo *ritenuto e custodito nella memoria*.

Non era mai stata, quella vita, se non in me. Ed ecco, al cospetto delle cose – non mutate ma diverse perché io ero *diverso* – quella vita mi appariva *irreale*, come di sogno: *una mia illusione, una mia finzione d'allora*.

*E vani, perciò, tutti i miei ricordi*³⁶⁵.

L'*Ego* dunque gestisce il significato del luogo-tempo, solo in esso assume un valore, e per quanto la lontananza possa impreziosire il passato, non avrà lo stesso sapore, lo stesso significato, per ciascuna *Origo* con cui sia stato condiviso un evento. La considerazione del *Nunc* è indissolubilmente suscettibile all'*Ego*, alla dimensione cronologica interiore:

Perché, se pure a quei miei *antichi* compagni, come a tutti, l'infanzia si rappresentava con la soave poesia della *lontananza*, questa poesia certamente non aveva potuto mai prendere nell'anima *loro quella* consistenza che aveva preso nella *mia*, avendo essi di continuo sotto gli occhi il paragone della realtà misera, angusta, monotona, *non diversa per loro*, come *diversa appariva a me adesso*³⁶⁶.

Il protagonista viene catapultato nell'*Hic/Nunc* dei ricordi altrui, e si rende conto della notevole differenza che si stanza nelle diverse *Origines* e di non riuscire a riconoscersi. La sorpresa più grande è di non ricordare che il «più intimo amico, a detta di tutti, era un certo dottor Palumba,

³⁶⁵ p. 708, il corsivo è nostro.

³⁶⁶ p. 709, il corsivo è nostro.

mai sentito nominare», a testimonianza delle possibilità infinite che ha la mente di rielaborare il tempo passato³⁶⁷:

Luoghi, cose e persone – sì – tutto era divenuto per me diverso; ma infine un dato, un punto, un fondamento sia pur minimo di realtà, o meglio, di *quella che per me era realtà allora*, le mie illusioni lo avevano; *poggiava su qualche cosa la mia finzione*. Avevo potuto riconoscer vani i miei ricordi, in quanto gli *aspetti* delle cose mi si eran presentati *diversi* dal mio immaginare, *eppur non mutati; ma le cose erano!* Dove e quando era mai stato per me questo Palumba³⁶⁸?

A suffragare l'idea bergsoniana di un tempo irrimediabilmente perduto, si stanziava il riconoscimento da parte del protagonista, della vanità assoluta dei ricordi, non solo dei propri, ma anche di quelli altrui, viziati evidentemente dal sostrato di emotività/repressione/desideri che offusca la percezione dell' *Hic/Nunc*. Nello smascherare la vacuità del fondamento dei ricordi dell'antico compagno d'infanzia, il protagonista si accorge che il *Nunc* è realtà ben più articolata del semplice computo degli anni passati: è nella percezione che se ne ha, che si realizza pienamente il significato del tempo trascorso, o da trascorrere. L'*Ego* che ritorni nel suo *Hic* originario, mutato il *Nunc*, sovverte completamente la sua *Origo* in un modo impermeabile a quello di chi ha compiuto lo stesso percorso:

Fui crudele. Io riconosco. E tanto più mi dolgo della mia crudeltà, in quanto quel poverino dovette credere senza dubbio ch'io avessi voluto prendermi il gusto di smascherarlo di

³⁶⁷ Delle curiose affinità con questa novella si possono riscontrare nella *psicologia della testimonianza*, per cui si propone un confronto con il testo: M. BLOCH, *Critica storica e critica della testimonianza e Riflessioni di uno storico sulle false notizie di guerra*, in ID, *Storici e storia*, Torino, Einaudi, 1997, pp. 11-20 e pp. 163-184; oppure M. BLOCH, *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Roma, Donzelli, 1994.

³⁶⁸ p. 712, il corsivo è nel testo.

fronte al paese con quella burla; mentre ero più che sicuro della sua buona fede, più che sicuro ormai d'essere stato uno sciocco a meravigliarmi tanto, poiché io stesso avevo già sperimentato, tutto quel giorno, che non hanno alcun fondamento di realtà quelli che noi chiamiamo i nostri ricordi. Quel povero dottor Palumba credeva di ricordare... S'era invece composta una bella favola di me! Ma non me n'ero composta una anch'io, per mio conto, ch'era subito svanita, appena rimesso il piede nel mio paesello natale? Gli ero stato un'ora di fronte, e non mi aveva riconosciuto. Ma sfido! Vedeva entro di sé Carlino Bersi, *non quale io ero, ma com'egli mi aveva sempre sognato*³⁶⁹.

8.2.2 La tragedia di un personaggio

Uscita nel 1911³⁷⁰, *La tragedia di un personaggio*, preannuncia il tema che sarà affrontato anche in *Colloqui coi personaggi* del 1915, e in *Sei personaggi in cerca d'autore* del 1921, l'essenzialità del personaggio per Pirandello. Elio Gioanola:

In Pirandello in principio è il personaggio e per questo è quasi impossibile parlare dell'opera pirandelliana se non per personaggi; [...] Per Pirandello, come si sa, la «vita» del personaggio è il segno stesso della vitalità artistica: sovrapponendo un'estetica a una poetica, lo scrittore identifica un certo tipo di letteratura, quella appunto dove domina l'autonomia dei personaggi con la letteratura e l'arte *tout court*, per cui l'immortalità che tocca alle opere d'arte altamente riuscite è la continuazione della «vita» del personaggio indipendentemente dal suo autore³⁷¹.

I suoi personaggi hanno un proprio *Nunc* e rivendicano la loro autonomia, e il loro affrancamento rispetto all'autore e, di conseguenza,

³⁶⁹ pp 716-717, il corsivo è nostro.

³⁷⁰ Pubblicata in «Corriere della Sera», 19 ottobre 1911; L. P., *La trappola*, Treves, Milano, 1915; L. P., *L'uomo solo*, Bemporad, Firenze, 1922, poi in *L'uomo solo*, Milano, Mondadori, 1937; L. P., *Novelle per un anno*, a cura di M. LO VECCHIO-MUSTI – A. SODINI, vol. II, Collezione «Omnibus», Mondadori, Milano, 1937, citazioni qui tratte da L. P., *Novelle per un anno*, cit., pp 816-824.

³⁷¹ E. GIOANOLA, *Pirandello la follia*, Il Melangolo, Genova, 1983, pp 256-257.

una maggiore comunione della dimensione cronologica con il lettore. Del resto anche le creazioni di un *Ego* che si percepisce già scisso, acquisiscono il diritto di divenire indipendenti dalla mente creatrice³⁷². Uscendone fuori, sviluppano un'*Origo* svincolata. Leone de Castris a proposito:

Il fallimento d'un mondo storico condiziona la destituzione definitiva del soggetto: e l'interiorità dell'uomo si rivela coinvolta nella distruzione dei suoi fattori oggettivi, nel naufragio delle sue « forme ». La superficie liscia, la coesione apparente della « persona » romantica si sgretola, come il mondo esterno, in una frantumazione di gesti e di pensieri, di movimenti disorganici e gratuiti.[...] Questo processo di corrosione della persona è appunto l'antefatto da cui nasce il personaggio del teatro pirandelliano. Egli è il simbolo di tale condizione di schianto, il testimone — il martire, dunque — di una deiezione storica e il portavoce di una protesta ideale: e la sua ragione drammatica è proprio nella volontà di trascendere la prigione del suo esistere, nella ricerca vana di una forma assoluta.

[...] Nella *Tragedia d'un personaggio*, l'eroe è Fileno, creatura « sbagliata » di un romanzetto volgare, che non ha saputo placare l'ansia di essere tuttora viva in lui e bisognosa di un più alto creatore. La sua condizione è proprio quella della creatura deietta, composta di « casi », cioè scomposta nella sua fallimentare unità di persona, e anelante all'opera dell'autore che la fissi, la faccia essere, liberandola in una forma assoluta dal fluire relativo dell'esistere. [...] Dunque Fileno è alla mercé della vita umana dissociata, egli che pure è destinato all'eterno, cioè porta con sé, nella deiezione (nella « finitezza » kierkegaardiana) questo sentimento dell'eterno ch'è privilegio e condanna (angoscia). Tutto ciò che è di là da questa sua sofferenza del relativo, ogni salto impossibile lo affascina: la fissità della storia che lo liberi

³⁷² «La soggettività non è più sovrana: il *personaggio* è una figura "in cerca d'autore", dunque di una giustificazione e di un senso complessivo che lo scrittore non può più fornire; tende a collocarsi perciò al suo stesso fianco e quasi autonomo da lui. Il *personaggio* non ha l'identità, la coerenza, il destino della *persona*»: R. LUPERINI, *Pirandello*, cit., p. 54, il corsivo è nel testo.

dal fluire del tempo [...]; la creazione dell'arte che lo sottragga all'angoscia dell'incompiutezza³⁷³.

La novella comincia con una situazione paradossale, resa verisimile dalla deissi. Un *Ego* dichiara che è solito colloquiare, dare *udienza*, presupponendo un necessario confronto *io/tu*, a interlocutori non reali, *personaggi*, e con una espressione deittica con funzione metatestuale rivela che appartengono alle sue *future novelle*³⁷⁴. Per dare credibilità alla sua affermazione, precisa attraverso un uso della deissi enciclopedica, le informazioni consuete delle sue *udienze*: «Cinque ore, dalle otto alle tredici». L'autore-personaggio descrive la sua attività; la deissi delinea i suoi interlocutori come esseri reali dotati di un proprio *status*, nome, assiologia, velleità:

Io ascolto *tutti* con sopportazione; *li* interrogo con buona grazia; prendo nota de' *nomi* e delle *condizioni* di ciascuno; tengo conto de' *loro sentimenti* e delle *loro aspirazioni*. Ma bisogna anche aggiungere che per mia disgrazia non sono di facile contentatura. Sopportazione, buona grazia, sì; ma esser gabbato non mi piace. E voglio penetrare in fondo al *loro animo* con lunga e sottile indagine.

L'autore-personaggio-narratore cerca di «far vedere e toccar con mano» ai suoi personaggi che la sua indagine è necessaria, e il suo ruolo è di mediatore deittico, perché le sue indicazioni contestualizzano il ruolo di ogni personaggio:

perché si fa presto a volerci *in un modo o in un altro*; tutto sta poi se possiamo essere quali ci vogliamo. Ove quel potere manchi, per forza questa volontà deve apparire ridicola e vana.

Non se ne vogliono persuadere.

³⁷³ L. De CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Biblioteca universale Laterza, Bari 1974, p. 228.

³⁷⁴ «È mia vecchia abitudine dare *udienza*, ogni domenica mattina, *ai personaggi delle mie future novelle*»: p. 816, il corsivo è nostro.

E allora io, che in fondo sono di buon cuore, *li* compatisco. Ma è mai possibile il compatimento di certe sventure, se non a patto che se ne rida³⁷⁵?

Oltre a inserire un colloquio improbabile, ma plausibile con i personaggi, attraverso la deissi metatestuale, Pirandello postula anche un'indicazione al critico letterario, connettendo in un contesto di deissi metatestuale tre temporalità aliene: il presente/passato dei personaggi, il presente sincronico dell'autore/narratore, presupponendo il presente/futuro del critico/lettore, sfruttando le dinamiche convenzionali della comunicazione letteraria:

Orbene, i personaggi delle mie novelle vanno sbandando per il mondo, che io sono uno scrittore crudelissimo e spietato. Ci vorrebbe un critico di buona volontà, che facesse vedere quanto compatimento sia sotto a quel riso.

Ma dove sono oggi i critici di buona volontà?

I personaggi pirandelliani – come già evidenziato – acquisiscono insieme al loro *status* anche un *Ego/Hic/Nunc* autosufficiente, che garantisca una vita emancipata dai doveri verso il proprio creatore:

Tra quelli che rimangono indietro in attesa, sopraffatti, *chi sospira, chi s'oscura, chi si stanca e se ne va a picchiare alla porta di qualche altro scrittore.*

Mi è avvenuto non di rado di ritrovare nelle novelle di parecchi miei colleghi certi personaggi, che prima s'erano presentati a me; come pure m'è avvenuto di ravvisarne certi altri, i quali, non contenti del modo com'io li avevo trattati, han voluto provare di fare altrove miglior figura³⁷⁶.

Personaggi liberi nelle scelte di vita, ma non nella loro nascita e morte, rivelano i limiti propri degli esseri umani: è lo scrittore compassionevole che dà il tempo della morte, come dà quello della nascita. Nella

³⁷⁵ pp 816-817, il corsivo è nostro.

³⁷⁶ p. 817, il corsivo è nostro.

narrazione c'è un'indicazione deittico-enciclopedica riferibile al macrotesto pirandelliano, riguardante *Musica vecchia*, novella del 1910, in cui il protagonista è appunto un certo maestro Saporini il quale va chiedere di poter morire:

Ricordo sempre con quanta remissione aspettò il suo turno un povero vecchietto arrivatomi da lontano, un certo maestro Icilio Saporini, spatriato in America nel 1849, alla caduta della Repubblica Romana, per aver musicato non so che inno patriottico, e ritornato in Italia dopo quarantacinque anni, quasi ottantenne, per morirvi. [...] Oh sì, caro vecchietto! Aveva scelto il momento più opportuno. E lo feci morire subito subito in una novellina intitolata *Musica vecchia*³⁷⁷.

Dopo la descrizione di una consueta e inverosimile udienza, esibita però attraverso i deittici come ragionevole, l'evento centrale della novella viene introdotto, con una necessaria contestualizzazione: «Quest'ultima domenica», e apre un incontro in cui si analizza in chiave metatestuale la dimensione cronologica, sciorinando le possibili condizioni della declinazione temporale nei testi letterari: la coesistenza di temporalità aliene, la possibilità di muoversi nella linea del tempo, l'opportunità di analizzare il significato antropologico del tempo, considerato in funzione dell'*Ego* e dell'*Hic*:

Sono entrato nello scrittojo, per l'udienza, un po' più tardi del solito.

Un lungo romanzo inviatomi in dono, e che aspettava da più d'un mese d'esser letto, mi tenne sveglio fino alle tre del mattino per le tante considerazioni che mi suggerì un personaggio di esso, l'unico vivo tra molte ombre vane.

³⁷⁷ pp 817-818, il corsivo è nel testo.

Rappresentava un pover uomo, un certo dottor Fileno, che credeva d'aver trovato il più efficace rimedio a ogni sorta di mali, una ricetta infallibile per consolar se stesso e tutti gli uomini d'ogni pubblica o privata calamità³⁷⁸.

E qui interviene la deissi semantica. In un'ottica di manipolazione di temporalità aliene e improbabili, si innesta una meta-temporalità. Una riflessione che porta a considerare la dimensione cronologica sempre caduca e in questo suo aspetto dunque assolutizzante³⁷⁹, acronica, perché replicata. Il metodo si basa sul concetto di *tempo* e di *elaborazione del tempo*:

Veramente, più che rimedio o ricetta, era un metodo, questo del dottor Fileno, che consisteva nel leggere da mane a sera libri di storia e nel *veder nella storia anche il presente*, cioè come già *lontanissimo nel tempo* e impostato negli archivii del passato.

Con questo metodo s'era liberato d'ogni pena e d'ogni fastidio, e aveva trovato – senza bisogno di morire – la pace: una pace austera e serena, soffusa di quella certa mestizia senza rimpianto, che serberebbero ancora i cimiteri su la faccia della terra, anche quando tutti gli uomini vi fossero morti.

Non si sognava neppure, il dottor Fileno, di trarre dal passato ammaestramenti per il presente.

³⁷⁸ p. 818.

³⁷⁹ «Nessuno può sapere meglio di lei, che noi siamo esseri vivi, più vivi di quelli che respirano e vestono panni; forse meno reali, ma più veri! Si nasce alla vita in tanti modi, caro signore; e lei sa bene che la natura si serve dello strumento della fantasia umana per proseguire la sua opera di creazione. E chi nasce mercé quest'attività creatrice che ha sede nello spirito dell'uomo, è ordinato da natura a una vita di gran lunga superiore a quella di chi nasce dal grembo mortale d'una donna. Chi nasce personaggio, chi ha l'avventura di nascere personaggio vivo, può infischiarci anche della morte. Non muore più! Morrà l'uomo, lo scrittore, strumento naturale della creazione; la creatura non muore più! E per vivere eterna, non ha mica bisogno di straordinarie doti o di compiere prodigi. Mi dica lei chi era Sancho Panza! Mi dica lei chi era don Abbondio! Eppure vivono eterni perché – vivi germi – ebbero la ventura di trovare una matrice feconda, una fantasia che li seppe allevare e nutrire per l'eternità»: p. 821.

[...] si poneva idealmente nell'avvenire per guardare il presente, e lo vedeva come passato³⁸⁰.

Il metodo di Fileno consiste nel dilatare il tempo fisico, operazione possibile solo mentalmente, come è ovvio e nell'allontanarlo, così da ammortizzare le passioni e il controllo dell'*Ego*: uno stoicismo in funzione deittica che manipola la dimensione temporale, generando un'incompatibilità nella deissi, produttivo a livello letterario:

Gli era morta, per esempio, da pochi giorni una figliuola. Un amico era andato a trovarlo per condolarsi con lui della sciagura. Ebbene, lo aveva trovato già così consolato, come se quella figliuola gli fosse morta da più che cent'anni.

La sua sciagura, *ancor calda calda*, l'aveva senz'altro *allontanata nel tempo, respinta e composta nel passato*. Ma bisognava vedere da quale altezza e con quanta dignità ne parlava³⁸¹!

Il metodo Di Fileno consiste nell'invertire il corso del tempo, rivoluzionando copernicanamente il punto di vista sulla vita. Quest'inversione inimmaginabile nella realtà si può attuare a livello psicologico, perché la mente, è l'unico luogo in cui possono coesistere spazi e tempi diversi, mediante sintesi, associazioni e rielaborazioni. Si crea, quindi, una dialettica fra desiderio, rimpianti e emozioni (cioè futuro, passato, presente³⁸²); che, divenendo oggetti di analisi, divengono contemporaneamente, oggetti di narrazione:

³⁸⁰ pp 818-819, il corsivo è nostro.

³⁸¹ p. 819, il corsivo è nostro.

³⁸² Cfr: «Questo istante non è che il limite, puramente teorico, che separa il passato dal futuro; può, a rigore, essere concepito, ma mai percepito; quando crediamo di sorprenderlo, è già lontano da noi. Ciò che in realtà percepiamo è un certo spessore di durata che si compone di due parti: il nostro passato immediato ed il nostro futuro imminente. Poggiamo su questo passato, ci affacciamo su questo futuro. Appoggiarsi e affacciarsi in questo modo è proprio di un essere cosciente. Dunque possiamo dire che la coscienza è il tramite fra ciò che

In somma, di quel suo metodo il dottor Fileno s'era fatto come un cannocchiale rivoltato. Lo apriva, ma non per mettersi a guardare verso l'avvenire, dove sapeva che non avrebbe veduto niente; persuadeva l'anima a esser contenta di mettersi a guardare dalla lente più grande, attraverso la piccola, appuntata al presente, per modo che tutte le cose subito le apparissero piccole e lontane. E attendeva da varii anni a comporre un libro, che avrebbe fatto epoca certamente: *La filosofia del lontano*³⁸³.

Interrotta la digressione metatemporale, si ritorna al tempo della storia, l'indicazione prolettica e semantico-deittica contenuta in *insolito*, introduce la situazione spunto per la conclusione della novella:

Ebbene, quella mattina, entrando tardi nello scrittojo, vi trovai un *insolito* scompiglio, perché quel dottor Fileno s'era già cacciato in mezzo ai miei personaggi aspettanti, i quali, adirati e indispettiti, gli erano saltati addosso e cercavano di cacciarlo via, di strapparli indietro.

Lo scrittore come già anticipato e meglio si apprende in questa parte, può essere *assassino* o Dio-creatore, e tramite la rielaborazione dell'*Origo* può dare nuova vita ai personaggi, e impedirne sviluppi ulteriori ai vecchi:

Mi riscatti lei, subito subito! mi faccia viver lei che ha compreso bene tutta la vita che è in me! [...]

Oserebbe metterlo in dubbio? Capisco, capisco! È sempre per colpa di quel mio *assassino*! Ha dato appena appena e in succinto, di passata, un'idea delle mie teorie, non supponendo neppure lontanamente tutto il partito che c'era da trarre da quella mia scoperta del cannocchiale rivoltato³⁸⁴!

L'autore nella chiusa confuta il personaggio con il suo stesso metodo, la *teoria del cannocchiale rivoltato*, applicandola al caso di Fileno. Se lui

è stato e ciò che sarà, un ponte gettato fra il passato e il futuro»: H. BERGSON, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, cit., p. 63.

³⁸³ p. 819, il corsivo è nel testo.

³⁸⁴ pp 820-821, il corsivo è nostro.

guardasse la gloria che richiede, nell'ottica della transitorietà, non ne potrebbe godere, quindi non la richiedesse, palesando l'artificio sotteso alla novella:

– Si lamenta del suo autore; ma ha saputo lei, caro dottore, trar partito veramente della sua teoria? [...] Se Ella crede sul serio, come me, alla virtù della sua filosofia, perché non la applica un po' al suo caso? Ella va cercando, oggi, tra noi, uno scrittore che la consacri all'immortalità? Ma guardi a ciò che dicono di noi poveri scrittorelli contemporanei tutti i critici più ragguardevoli. Siamo e non siamo, caro dottore! E sottoponga, insieme con noi, al suo famoso cannocchiale rivoltato i fatti più notevoli, le questioni più ardenti e le più mirabili opere dei giorni nostri. Caro il mio dottore, ho gran paura ch'Ella non vedrà più niente né nessuno. E dunque, via, si consoli, o piuttosto, si rassegni, e mi lasci attendere a' miei poveri personaggi, i quali, saranno cattivi, saranno scontrosi, ma non hanno almeno la sua stravagante ambizione³⁸⁵.

8.2.3 Rimedio: la geografia e Il treno ha fischiato

In altre due novelle il *Nunc*, ovvero il punto zero della dimensione cronologica, viene interpretato e 'utilizzato' in chiave terapeutica per alienarsi in relazione all'*Hic*. Lo spazio e il tempo sono fisicamente e concettualmente connessi, strumentalizzare e sconvolgere questo legame è proprio della deissi fantasmatica; bloccando la dimensione temporale, quella spaziale viene modificata dall'azione della mente. Questo inganno porta ad una modifica delle indicazioni spazio-temporali, in più crea la possibilità di un'ingerenza dell'*Ego* per sovrintendere consapevolmente a questo sovvertimento dell'*Origo*. L'intervento di una finzione nella finzione, si palesa come rappresentazione archetipica del patto fra lettore

³⁸⁵ pp 823-824, il corsivo è nostro.

e autore. In *Rimedio: la geografia*³⁸⁶ e *Il treno ha fischiato*³⁸⁷, l'andamento cronologico si manifesta attraverso un *Nunc* innaturale e stabile, l'*Ego* dispone e ordina il tutto, con la creazione di un altrove, in cui sublimare la propria percezione, per discostarsi dal momento contingente.

La prima delle novelle citate inizia, delineando, attraverso dei termini con valore deittico semantico, la direzione, la scelta e le possibilità derivanti:

La *bussola*, il *timone*... Eh, sì! Volendo navigare... Dovreste dimostrarmi però che anche sia necessario, voglio dire che conduca a una qualsiasi conclusione, prendere una *rotta* anziché *un'altra*, o anziché *a questo porto approdare a quello*³⁸⁸.

Attraverso la deissi enciclopedica viene introdotta la parte più importante del testo quella che inserisce e avvalora scientificamente, o pretende di farlo, la tesi finale, attraverso una consueta – presente in altri testi, in particolare nei *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, come si vedrà in seguito – dialettica fra grandezza/piccolezza dell'universo/uomo³⁸⁹, funzionale al sovvertimento finale, tramite il concetto di lontananza.

³⁸⁶ Pubblicata con il titolo *Le parti del mondo*, in «Il Convegno», del febbraio 1920; col titolo *Rimedio: la geografia* in L. P., *Scialle nero*, Firenze, Bemporad, 1922; citazioni qui tratte da L. P., *Novelle per un anno*, cit., pp 205-213.

³⁸⁷ Pubblicata in «Corriere della Sera», 22 febbraio 1914, in L. P.; *La trappola*, Milano, Treves, 1915; L.P., *L'uomo solo*, Firenze, Bemporad, 1922; L. P., *Novelle per un anno*, Milano, Mondadori, 1937; citazioni qui tratte da L. P., *Novelle per un anno*, cit., pp 662-670.

³⁸⁸ p. 205, il corsivo è nostro.

³⁸⁹ «E le *montagne*, data la nostra *statura*, così *alte* le vediamo che – capisco – pensarle *piccole* grinze della crosta terrestre non è facile. Ma santo Dio, domando e dico perché abbiamo allora studiato tanto da *piccoli*? Se costantemente ci ricordassimo di ciò che la scienza astronomica ci ha insegnato, *l'infimo*, quasi incalcolabile posto che il *nostro pianeta* occupa *nell'universo*...

Lo so; c'è anche la malinconia dei filosofi che ammettono, sì, *piccola* la terra, ma *non piccola* intanto l'anima nostra se può concepire *l'infinita grandezza dell'universo*.

Già. Chi l'ha detto? Biagio Pascal.

La risposta riguarda il modo di considerare e reggere il dolore e le emozioni forti rispetto ad un evento, inteso come il risultato di una modificazione dell'*Origo*, come in *La tragedia di un personaggio*. La soluzione in questo caso è manipolare la dimensione spaziale, gelando quella temporale della percezione e della consapevolezza. Pirandello ama giocare sul valore fondante dell'*Origo* nella creazione letteraria, ne controlla gli elementi basilari e li riforgia in prospettiva di inusitate conseguenze. Dunque il rimedio sembra essere guardare l'immensità della vita, non rifugiarsi nel passato, ma allontanarsi dal proprio *guscio* limitato, dilatandolo:

– Benissimo. Ma se intanto, *qua sulla terra*, mi fosse morto, per esempio, un figliuolo?

Eh, lo so. Il caso è grave.

[...]

Del resto, vi dico che siete incoerenti. Volete avere, di questo nostro pianeta, l'opinione ch'esso meriti un certo rispetto, e che non sia *poi tanto piccolo in rapporto alle passioni che ci agitano*, e che offra *molte belle vedute e varietà di vita* e di climi e di costumi; e *poi vi chiudete in un guscio* e non pensate neppure a *tanta vita che vi sfugge*, mentre ve ne state tutti sprofondata in un pensiero che v'affligge o in una miseria che v'opprime³⁹⁰.

Bisognerebbe pur tuttavia pensare che questa *grandezza* dell'uomo, allora, se mai, è solo a patto d'intendere, di fronte a *quell'infinita grandezza dell'universo, la sua infinita piccolezza*, e che perciò *grande* è solo quando si sente *piccolissimo*, l'uomo, e *non mai così piccolo come quando si sente grande*.

E allora, di nuovo, domando e dico che conforto e che consolazione ci può venire da questa speciosa *grandezza*, se non debba aver altra conseguenza che quella di saperci qua condannati alla disperazione di *veder grandi le cose piccole (tutte le cose nostre, qua, della terra) e piccole le grandi*, come sarebbero *le stelle del cielo*. E non varrà meglio allora per ogni sciagura che ci occorra, per ogni pubblica o privata calamità, guardare in su e pensare che dalle *stelle* la *terra*, signori miei, ma neanche si suppone che ci sia, e che alla fin fine tutto è dunque come *niente?*»: p. 206, il corsivo è nostro.

³⁹⁰ pp 207-208, il corsivo è nostro.

La possibilità che dà la mente di immaginare un altrove disloca deitticamente, e questo è il presupposto teorico della deissi fantasmatica. Si osservino in particolare alcuni termini con valore deittico-semantic, *desiderio, invidia, immaginazione etc.*, che indicano la possibilità mentale, fantasmatica, di spostarsi nell'*Hic/Nunc*:

Lo so; voi adesso mi rispondete che non è possibile, quando una cura preme veramente, quando una passione accechi, sfuggire col pensiero e frastornarsene *immaginando* una vita diversa, *altrove*. Ma io non dico di porre voi stessi con *l'immaginazione altrove*, né di fingervi una vita diversa da quella che vi fa soffrire. Questo lo fate comunemente, sospirando: Ah, se non fossi così! Ah, se avessi *questo* o *quest'altro*! Ah, se potessi esser *là*! E son vani sospiri. Perché la *vostra* vita, se potesse veramente esser diversa, chi sa che *sentimenti*, che *speranze*, che *desiderii* vi susciterebbe *altri* da *questi* che *ora* vi suscita per il solo fatto che essa è *così*! Tanto è vero, che *quelli* che sono *come* voi vorreste essere, o che hanno *quello* che voi vorreste avere, o che sono *là dove* voi *vi desiderereste*, vi fanno stizza, perché vi sembra che *in quelle condizioni* da voi *invidiate* non sappiano esser lieti *come* voi sareste. Ed è una stizza – scusatemi – da sciocchi. Perché *quelle condizioni* voi *le* invidiate perché non sono *le vostre*, e se *fossero*, non sareste più voi, voglio dire con codesto desiderio di esser diversi da quelli che siete³⁹¹.

Il protagonista inizia a credere che il «rimedio è un altro» per le sofferenze quotidiane. E lo capisce quando la sua vita ha raggiunto uno stato così angosciante che non riesce più a viverla. Prima descrive il suo reale *Hic/Nunc* introducendo il lettore nel suo mondo:

Ma non potevo guardar più nulla, perché mi parevano vivi, nella loro immobilità sospesa, gli oggetti della camera [...]. Disperato, cascai a sedere davanti alla scrivanietta della più piccola delle mie figliuole, la nipotina che si faceva ancora i compiti di scuola nella camera della nonna. Non so quanto tempo rimasi lì. So che a giorno chiaro, dopo un tempo incommensurabile, durante il quale non avevo più avvertito minimamente né la stanchezza, né il freddo, né la disperazione, mi ritrovai col trattatello di geografia della mia figliuola

³⁹¹ pp 207-208, il corsivo è nostro.

sotto gli occhi, aperto a pagina 75, sgorbiato nei margini e con una bella macchia d'inchiostro cilestrino su l'emme di Giamaica.

Ero stato tutto quel tempo nell'isola di Giamaica

La dislocazione è talmente reale che si materializza non solo un altrove mentale, ma un luogo reale, fisico in cui ogni segnale ne avvalorava la consistenza:

avevo sentito e respirato con indicibile conforto il tanfo caldo e grasso del letame nelle grandi stalle degli allevamenti; ma proprio sentito e respirato, ma proprio veduto tutto, [...] con la certezza precisa e tangibile che tutto questo era vero, in quella parte del mondo così lontana; così vero da sentirlo e opporlo come una realtà altrettanto viva a quella che mi circondava là nella camera di mia madre moribonda³⁹².

La soluzione, il *rimedio* è dunque stabilire quale *Hic* sia più desiderabile e trasportarlo nel *Nunc* che si è costretti a vivere, enfatizzando le infinite possibilità della mente umana. Attraverso la modifica di uno degli elementi dell'*Origo*, secondo il protagonista, si possono allargare gli orizzonti in maniera esponenziale e appagante. Così avviene anche nel testo letterario:

Ecco, nient'altro che *questa certezza d'una realtà di vita altrove, lontana e diversa*, da contrapporre, volta per volta, alla realtà presente che v'opprime; ma così, senza alcun nesso, neppure di contrasto, senz'alcuna intenzione, come una cosa che è perché è, e che voi non potete fare a meno che sia. Questo, il rimedio che vi consiglio, amici miei. Il rimedio che io mi trovai inopinatamente quella notte³⁹³.

³⁹² pp 210-211, il corsivo è nostro.

³⁹³ pp 211-212, il corsivo è nostro.

Così anche il protagonista di *Il treno ha fischiato* si inventa uno spazio-tempo altro, per non vivere la realtà di angoscia in cui è immerso³⁹⁴. Tutti credono che sia diventato matto: «Farneticava. Principio di febbre cerebrale, avevano detto i medici; e lo ripetevano tutti i compagni d'ufficio». Finché un giorno:

*Il treno, signor Cavaliere. Il treno? Che treno? – Ha fischiato. Ma che diavolo dici? Stanotte, signor Cavaliere. Ha fischiato. L'ho sentito fischiare... Il treno? Sissignore. E se sapesse dove sono arrivato! In Siberia... oppure oppure... nelle foreste del Congo... Si fa in un attimo, signor Cavaliere*³⁹⁵!

Quando il protagonista comprende le possibilità di immaginare un altrove, il mondo non può essere più come prima, e manifesta questa sua intenzione attraverso due termini correlati, il *fischio* e il *treno*, carichi semanticamente della dimensione spazio-temporale che deitticamente permette l'accesso al mondo della deissi fantasmatica, creando un cortocircuito con il *Nunc*:

La vittima, con stupore e quasi con terrore di tutti, s'era ribellata, aveva inveito, gridando sempre quella stramberia del treno che aveva fischiato, e che, perdio, *ora non più, ora ch'egli aveva sentito fischiare il treno, non poteva più, non voleva più esser trattato a quel modo.*

³⁹⁴ «Orbene, cento volte questo vecchio somaro era stato frustato, fustigato senza pietà, così per ridere, per il gusto di vedere se si riusciva a farlo imbizzire un po', [...]. Niente! S'era prese le frustate ingiuste e le crudeli punture in santa pace, sempre, senza neppur fiatare, come se gli toccassero, o meglio, come se non le sentisse più, avvezzo com'era da anni e anni alle continue solenni bastonature della sorte. Inconcepibile, dunque, veramente, quella ribellione in lui, se non come effetto d'una improvvisa *alienazione mentale*»: p. 663, il corsivo è nostro; «Aveva con sé tre cieche, la moglie, la suocera e la sorella della suocera: queste due, vecchissime, per cataratta; l'altra, la moglie, senza cataratta, cieca fissa; palpebre murate. Tutt'e tre volevano esser servite. Strillavano dalla mattina alla sera perché nessuno le serviva. [...] Signori, Belluca, s'era dimenticato da tanti e tanti anni ma proprio dimenticato che il mondo esisteva»: pp 666-667.

³⁹⁵ p. 664, il corsivo è il nostro.

Come il protagonista della novella precedentemente descritta, quest'altro, dopo il *fischio del treno*, sviluppa le sue capacità percettive, inizia a vedere e a sentire:

uno che *finora* non s'era mai occupato d'altro che di cifre e registri e cataloghi, *rimanendo come cieco e sordo alla vita*: macchinetta di computisteria. *Ora* parlava di azzurre fronti di montagne nevose, levate al cielo; parlava di viscidetti cetacei che, voluminosi, sul fondo dei mari, con la coda facevan la virgola. Cose, ripeto, inaudite. [...] Ma *ora, ecco*, gli rientrava, come per travaso violento, nello spirito. L'attimo, che scoccava per lui, *qua*, in *questa sua prigione*, scorreva *come un brivido elettrico* per tutto il mondo, e lui con l'immaginazione d'improvviso risvegliata poteva, ecco, poteva seguirlo per città note e ignote, lande, montagne, foreste, mari... *Questo stesso brivido, questo stesso palpito del tempo*³⁹⁶.

Allarga le prospettive deittiche al suo misero contesto:

Ora, nel medesimo attimo ch'egli qua soffriva, c'erano le montagne solitarie nevose che levavano al cielo notturno le azzurre fronti... *sì, sì, le vedeva, le vedeva, le vedeva così...* c'erano gli oceani... Le foreste... E, dunque, lui *ora* che il mondo gli era rientrato nello spirito poteva in qualche modo consolarsi [...] *Ora che il treno ha fischiato...*³⁹⁷

8.3 Ego

8.3.1 I dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me³⁹⁸

*I dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*³⁹⁹, rappresentano un ulteriore prova di come le peculiarità della deissi possano essere impiegate per la

³⁹⁶ p. 665, il corsivo è il nostro.

³⁹⁷ p. 670, il corsivo è il nostro.

³⁹⁸ L. P., *Dialoghi tra il gran Me e il piccolo Me*, in *Appendice, Novelle per un anno*, cit., pp 963-985.

³⁹⁹ Come ricorda Margherita Ganeri quando Pirandello compone il romanzo *Il turno*, che uscirà per la prima volta nel 1902, Pirandello si è da poco (1894) sposato con Maria Antonietta Portulano: «Quasi subito nascono i tre molto amati figli: già nel giugno 1895 Stefano, nel '97 Lietta e nel '99 Fausto. Sono anni di intensa attività produttiva. Oltre a varie raccolte di versi (*Elegie renane* [1895], *Zampogna* [1901]), Pirandello scrive soprattutto molte novelle. Queste escono sparse su riviste letterarie e quotidiani e vengono poi raccolte in due

creazione di testi letterari. Pirandello compone quattro dialoghi che sfruttano l'ambiguità propria della deissi personale, in ordine semantico.

Gian Paolo Caprettini analizzando *I Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, insieme a *El otro* di Borges⁴⁰⁰ e *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, di Stevenson, come esempi di *io* scisso, utilizza una ripartizione teorizzata da Fernando Gil⁴⁰¹:

Le figure logico-semantiche della negazione si dispongono, nella storia del pensiero occidentale, lungo due assi: da un lato quello della *dualità* e della contrarietà (che presenta relazioni non-simmetriche), dall'altro quello della simmetria, della *complementarità* e della contraddizione (che presenta relazioni simmetriche)⁴⁰².

importanti volumi nel 1902: *Befte della morte e della vita* (Lumachi, Firenze) e *Quand'ero matto* (Streglio, Torino). Nello stesso arco di tempo vengono completati i *Dialoghi tra il gran [sic] Me e il piccolo me*, la cui seconda parte appare proprio nel '95 sulla rivista «Tavola rotonda», e la traduzione delle *Elegie romane* di Goethe, che esce l'anno successivo. Davvero fitta diventa la rete delle collaborazioni a svariate testate nazionali periodiche, come la «Gazzetta letteraria» di Torino, «Natura ed Arte», «Roma letteraria», «La Critica», la «Tribuna Illustrata», «La Vita italiana» e, dal '96, il prestigioso «Il Marzocco» di Firenze», M. GANERI, *Pirandello romanziere*, cit., pp 35-36. Il matrimonio dello scrittore diventa un evento fondamentale per la creazione di questi dialoghi, come si vedrà la donna rappresenta un polo dialettico che stimola la riformulazione delle due identità, Cfr: E. GIOANOLA, *Pirandello la follia*, cit., pp 53-56.

⁴⁰⁰ In un confronto con il testo di Borges, *El Otro*, Caprettini afferma: «In un più vasto esame comparativo, bisognerà ancora richiamare *Dvojniki*, il doppio dostoevskiano (Cfr: cap. quinto), dove la sensazione della duplicità viene introdotta come il difficile ambiguo risveglio da un sonno che forse ancora dura, mentre in Borges (che cita *Il Sosia* di Dostoevskij) essa ha i contorni del già visto, del già vissuto; e dove il doppio, incontrato anche qui su un lungofiume, non viene però immediatamente presentato come un usurpatore di identità. Nel *Sosia* di Dostoevskij, infatti, il personaggio vittima, Goljiadkin, soccombe, come si è visto, non quando avverte di avere un pericoloso concorrente, ma quando constata che quest'ultimo ha preso il sopravvento, ha acquisito il suo stesso nome e lo ha sostituito nel proprio ufficio provocando la messa al bando di quello vero»: G. P. CAPRETTINI, *Semiologia del racconto*, cit., p. 148.

⁴⁰¹ Cfr: la voce *Coppie filosofiche*, a cura di F. GIL, in *Enciclopedia*, vol. III, Torino, Einaudi, 1978, pp 1050-95.

⁴⁰² G. P. CAPRETTINI, *Semiologia del racconto*, cit., p. 109, il corsivo è nel testo.

Secondo Caprettini alla prima tipologia (della *dualità*) appartengono racconti in cui i personaggi non sono simmetrici, ma si contraddistinguono per un piano conflittuale irriducibile, come il *Sosia* di Dostoevskij.

I racconti che seguono il principio della *complementarità*, presentano protagonisti che serbano le proprie contraddizioni, suddividendo il proprio tempo/spazio in ambiti separati, creando individualità distintamente riconoscibili. Esempio paradigmatico è *Lo strano caso del Dr. Jekyll e di Mr. Hyde*.

Lo studioso precisa che il nome proprio è già un primo segnale dell'appartenenza ad una o all'altra tipologia. Il nome è un elemento deittico che disambigua la dimensione prassica e autoriale. Serve ad attribuire infatti azioni, voci e ambiti spazio-temporali. Il nome specifica le caratteristiche deittiche del personaggio⁴⁰³.

Come sottolinea Caprettini i personaggi che appartengono al primo raggruppamento hanno apparenza esteriore e nome identici, nel secondo gruppo hanno nomi e sembianze distinti. Mentre il caso dei *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* è intermedio fra le due classificazioni⁴⁰⁴.

⁴⁰³ «Il personaggio si comporta infatti come il verbo per Aristotele [...]: è nome e tempo, ossia carattere e azione»: G. P. CAPRETTINI, *Semiologia del racconto*, cit., p. 118, Cfr: la voce *Coppie filosofiche*, a cura di F. GIL, in *Enciclopedia*, cit., pp 1050-95.

⁴⁰⁴ Pur considerando tale ripartizione, nei testi qui presi in esame si mostrerà, fra le due estensioni dell'*io* descritte, un'altra tipologia di relazione in funzione all'uso dei dettici: rapporto metonimico (*Gran Me VS piccolo me*). Si evidenzieranno in particolare i rapporti fra le due essenze ontologiche e lo spazio/tempo, e fra il problema dell'identità in rapporto alla competenza territoriale e all'aspetto morale della coscienza. Spunti interessanti si potrebbero trovare in molti altri testi. Per esempio nel racconto di Gogol' *Il naso* si mostra un rapporto sineddotico; nel già citato *Sosia* di Dostoevskij un rapporto antitetico fra le due declinazioni

È possibile però pensare a un tipo intermedio, o meglio di transizione, fra a) e b) [dualità e complementarità]. Si pensi al breve testo pirandelliano *Nostra moglie*, primo dei *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* [...]. In questo racconto si riesce a gestire l'antitesi mediante una specializzazione territoriale del personaggio, nella sua propria casa, in base ai ruoli e alle funzioni. [...]. Nell'esempio pirandelliano l'eventuale conflitto fra i due, che sono parti della stessa persona, viene prevenuto da una conversazione fra di loro nella quale essi sottolineano i differenti presupposti e le differenti intenzioni, arrivando a sancire un'intesa che li rende in qualche modo autonomi, benché l'uno all'altro tendenzialmente contrari⁴⁰⁵.

La forma dei *Dialoghi* riproduce la messa in scena delle parti antagoniste della coscienza dell'autore, «un vero e proprio atto unico in due quadri⁴⁰⁶».

Laddove l'autore elabora i pensieri, il narratore li espone. Pirandello sfrutta la doppiezza fra queste dimensioni – o livelli – della scrittura. Crea ambiguità nella catena semantica. La descrizione oggettiva e la soggettività, creano punti di vista da disambiguare. In questo contesto i deittici diventano fondamentali. Lo scrittore usa la lingua trasformandone le componenti per mostrare l'anfibologia umana⁴⁰⁷.

individuali; un rapporto ontogenetico fra *El otro* anziano e giovane di Borges; o un rapporto alternativo come fra *Dr. Jekyll e/o Mr. Hyde*.

⁴⁰⁵ G. P. CAPRETTINI, *Semiologia del racconto*, cit., p. 110.

⁴⁰⁶ *Ivi*, p. 111.

⁴⁰⁷ «Se si guarda ai molti casi di racconto pirandelliano in prima persona, è facile rendersi conto di come lo scrittore di Girgenti si impegni a portare all'estremo la sfasatura tra le diverse « voci », allontanandole sempre più dalla « voce » dell'autore, ma nello stesso tempo scoprendo una straziante ed angosciata identificazione con loro e tra loro. La scomposizione del personaggio, la sua costrizione a vivere sotto maschere diverse, ad assumere forme create solo dalla indifferente ostilità dello sguardo altrui, si lega frequentemente proprio allo scindersi, dal seno di uno stesso personaggio e della sua « voce », di due o più voci diverse. la prima grande esperienza in cui questa scissione si dà in tutta la sua radicalità è costituita certamente da *Il fu Mattia Pascal*»: G. FERRONI, *Persona e personaggio*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., pp 52-53.

La forma dialogica offre a Pirandello una struttura capace di palesare il dissidio dei suoi personaggi:

L'impianto dialogico di molte novelle è la forma in cui, in un colloquio tra due personaggi o in un monologo, la fantasia dell'autore esprime dialetticamente la scissione della personalità, tra la « maschera », che nasconde la identità, e i sussulti, i trasalimenti del profondo, in cui di questa identità è il germe: sono essi a minacciare il meccanismo di difesa e a mettere sotto accusa la sua sottrazione d'essere.

Così è nei *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me*, dove due voci altercanti esprimono il dissidio e l'intento di sopraffarsi di due distinti spazi della coscienza: il « piccolo me » che vive la vita « come man mano nei suoi effetti si rivela » e il « Gran Me », che con il suo perenne interrogare e interrogarsi, vorrebbe insinuare nell'altro il dubbio torturante dell'insensatezza di quegli « effetti »⁴⁰⁸.

Dall'analisi di Caprettini si evince che i due soggetti del testo «sono avvertiti facilmente come metà componenti di uno stesso 'individuo'». In riferimento all'ultima asserzione occorrono due precisazioni attraverso l'analisi dei deittici. Non è così "facile" l'individuazione delle identità, ma deriva dalla scelta nell'uso degli elementi, come si vedrà a breve, inoltre le due individualità che si manifestano non costituiscono due metà di un unico soggetto. Lo studioso afferma, non suffragando con puntuali esemplificazioni:

Questo Me diviso in due parti inconciliabili, l'una maschile l'altra femminile, echeggia più di un motivo della letteratura sul 'doppio': basti pensare alla dissociazione fra padrone e servitore, cui acutamente accennò Otto Rank nella sua *Don Juan-Gestalt* (1922)⁴⁰⁹.

⁴⁰⁸ G. P. CAPRETTINI, *Semiologia del racconto*, cit., p. 114.

⁴⁰⁹ *Ibid*, Elio Gioanola interpreta le due entità del *Me/me* in funzione del conflitto psicoanalitico tra *Super-io* e *Es*: «Non è il caso di parlare di schizofrenia, ma semplicemente di condizione schizoide, di cui la vera e propria psicosi rappresenta uno dei possibili esiti»: E. GIOANOLA, *Pirandello la follia*, cit., p. 56.

A nostro parere, per quanto il *pm* e il *GM* esprimano una forza antagonista, il contrasto non si esprime sul piano orizzontale/complementare della sessualità, né in quello verticale/sociale: non rappresentano il maschile e il femminile, né il rapporto padrone/servitore, perché questo è sovvertito nel testo in maniera esplicita, come vedremo. C'è una compenetrazione profonda fra i due elementi.

Il titolo assume come premessa una situazione indeterminata. Il pronome *Me/me* è, come è noto, un termine vuoto che si può definire solo specificando le coordinate fondamentali della comunicazione. Pirandello crea una struttura che accentua la doppiezza di questa particella, dandole una dimensione letteraria, non solamente pragmatica, sfruttandone i vari livelli:

niveau de l'espace interlocutionnel: rôle méta-communicationnel; niveau de la continuité discursive: rôle métadiscursif; niveau de la séquenciation textuelle: rôle méta-textual⁴¹⁰.

L'uso grafico simultaneo di maiuscola e minuscola amplifica la confusione a livello della deissi personale, dilatando l'incoerenza sul piano metatestuale. Pirandello utilizza le incongruenze, perseguendo un effetto umoristico:

Sì, un poeta epico o drammatico può rappresentare un suo eroe, in cui si mostrino in lotta elementi opposti e repugnanti; ma egli di questi elementi comporrà un carattere, e vorrà coglierlo coerente in ogni suo atto. Ebbene, l'umorista fa proprio l'inverso: egli scompone il

⁴¹⁰ M. A. MOREL – L. DANON-BOILEAU, *La deixis – Colloque en Sorbonne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, pp 639-640.

carattere nei suoi elementi; e mentre quegli cura di coglierlo coerente in ogni atto, questi si diverte a rappresentarlo nelle sue incongruenze⁴¹¹.

L'espedito serve a mostrare la relazione deittica fra i due *Me/me*, perché relativa ad un confronto da disambiguare in funzione del co-testo e di informazioni esterne. Il termine che palesa e dilata l'anomalia insita nel titolo è *dialoghi*, come già accennato, perché mette in rapporto due interlocutori con la stessa identità, differenti per un maggiore (*Me*) o minore (*me*) livello della medesima soggettività in rapporto metonimico. La dimensione della grandezza/piccolezza, si traduce su vari livelli da decodificare in funzione della deissi enciclopedica, assiologica, metatestuale. I quattro dialoghi sono costruiti sfruttando contemporaneamente queste due caratteristiche – entrambe deittiche – di identità e di opposizione nel livello di soggettività⁴¹².

I due personaggi si fronteggiano sul campo di battaglia che è proprio dei personaggi pirandelliani: lo scontro intimo, fra sé e il mondo (nevrosi) e con la rappresentazione di sé personale (psicosi), attraverso il codice linguistico:

⁴¹¹ L. P., *L'umorismo e altri saggi*, (a cura di Lucio FELICI), cit., p. 145.

⁴¹² «L'identità dipende dunque dai punti di vista che conferiscono « forma » e validità al reale. L'umorista però non si deve accontentare di percepire l'opposizione ma, mentre la coglie, deve far vivere il contrasto, deve mettere dinamicamente in rapporto, sino a farle cozzare una contro l'altra, le componenti antitetiche che si sono evidenziate mediante la riflessione. [...] Ciò non esclude che in determinati casi, peraltro non dichiaratamente prospettati ne *L'umorismo*, le diverse ipotesi formulate appaiano dotate, se non di compatibilità, quanto meno di un certo grado di accettabilità e perfino di convivenza, come d'altronde Pirandello aveva già indicato nei *Dialoghi tra il Gran Me e il piccolo me* (1895)»: G. P. CAPRETTINI, *La scomposizione dell' « umorismo » e identità della persona*, in AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, cit., p. 34.

Ma se è tutto qui il male! Nelle parole! Abbiamo tutti dentro un mondo di cose; ciascuno un suo mondo di cose! E come possiamo intenderci, signore, se nelle parole ch'io dico metto il senso e il valore delle cose come sono dentro di me; mentre chi le ascolta, inevitabilmente le assume col senso e col valore che hanno per sé, del mondo com'egli l'ha dentro? Crediamo d'intenderci, non c'intendiamo mai⁴¹³.

8.3.2 *Nostra moglie*

Il primo dialogo, *Nostra moglie*⁴¹⁴, si avvale già dal titolo di un termine deittico⁴¹⁵: tutti i sostantivi che indicano parentela⁴¹⁶ e relazioni fra persone sono infatti da chiarire contestualmente. La dimensione deittica è amplificata dall'aggettivo possessivo. Facendo riferimento alla deissi assiologica, si può comprendere che l'autore abbia voluto mettere in evidenza l'anomalia insita nell'accostamento di un aggettivo possessivo

⁴¹³ L. P., *Sei personaggi in cerca d'autore*, Milano, Mondadori, 1930, p. 54.

⁴¹⁴ Prima apparso in «La tavola Rotonda», 2 novembre 1895; poi in L. P., *Appendice*, in *Novelle per un anno*, (a cura di LO VECCHIO-MUSTI e A. SOLDINI), vol. II, Collezione «Omnibus», Milano, Mondadori, 1938.

⁴¹⁵ Un altro titolo pirandelliano sfrutta la potenzialità deittica dello stesso termine. Si tratta del *Il marito di mia moglie*. Dà infatti l'idea di una situazione ambigua da decodificare. Si legge: « E poi, lo conosco, lo conosco bene il marito – (futuro) – di mia moglie! [...] Quando penso, certe notti, nell'insonnia, che egli si coricherà nel *mio* letto, al posto *mio*, lì, con tutti i *miei* diritti su *mia* moglie e su le cose *mie*: quando penso che nel lettuccio della camera accanto il figlietto *mio*, l'orfanello *mio*», il corsivo è nostro.

⁴¹⁶ In un'altra novella, *Zia Michelina*, l'incertezza sul nome di parentela da assegnare alla protagonista è indicativa: Michelina è una seconda moglie, una zia acquisita che diventerà, madre e moglie del nipote. Il nipote acquisito, accudito in casa come un figlio, infatti si innamorerà della zia/madre e la costringerà a sposarlo. Quindi il valore del sostantivo che indica parentela assume in questo caso un valore deittico metatestuale, perché connesso all'intreccio. Pirandello gioca linguisticamente sull'ambiguità nelle relazioni che Michelina ha con i componenti affini della famiglia del marito morto: «“Comare” la chiamava e non cognata, perché l'altra, la prima moglie del fratello, aveva tenuto a battesimo Marruchino. Non era una buona ragione; ma, avendo sempre chiamato compare il fratello per via di quel battesimo, credeva di dover chiamare comare anche la seconda cognata»: L.P., *Zia Michelina*, in ID, *Novelle per un anno*, cit., p. 674.

di prima persona plurale e del sostantivo *moglie*. Infatti questa espressione stride con i nostri costumi che non ammettono la bigamia o la condivisione delle mogli. Da questo presupposto si parte per costruire un dialogo che sfrutta l'ambiguità della premessa e l'accresce con una nuova situazione che utilizza, parallelamente, la deissi assiologica e la deissi metatestuale.

Si delineano nelle didascalie iniziali gli elementi caratteristici del mondo del *Gran Me*⁴¹⁷ e del *piccolo me*⁴¹⁸: «*Il Gran Me è ancora come preso da stupore e in visione dei fantasmi creatigli nello spirito dal diffuso incantesimo della rinascente primavera*», mentre «*Il piccolo me è invece alquanto stanco, e vorrebbe lavarsi le mani e la faccia e quindi andare a letto*⁴¹⁹». Come si apprende da queste prime affermazioni il *GM* è sognatore ed esteta, mentre il *pm* è pragmatico e istintuale. Caratteristiche che, in base alle indicazioni assiologiche, possono far comprendere su quale livello s'instauri l'opposizione *grandezza Vs piccolezza* e che valore abbia⁴²⁰.

⁴¹⁷ Da qui in poi *GM*.

⁴¹⁸ Da qui in poi *pm*.

⁴¹⁹ p. 963, il corsivo è nel testo.

⁴²⁰ Sul concetto di *grandezza Vs piccolezza* si confronti: «Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire. È stato un attimo; ma dura a lungo in noi l'impressione di esso, come di vertigine, con la quale contrasta la stabilità, pur così vana, delle cose: ambiziose o misere apparenze. La vita, allora, che s'aggira *piccola*, solita, fra queste apparenze ci sembra quasi che non sia più per davvero, che sia come una fantasmagoria meccanica. E come darle *importanza?* come portarle *rispetto?*»: L. P., *L'Umorismo*, cit., p. 140, il corsivo è nostro.

Inizialmente Pirandello usa il plurale per indicare il movimento fisico che è comune, e il singolare (io/tu) per i movimenti mentali o per esigenze diverse:

Restiamo ancora un tratto così, al bujo. *Lasciami* goder con gli occhi chiusi ancora un po' di sole di quest'oggi. La vista dei noti oggetti mi toglierebbe all'ebbrezza soavissima, da cui sono ancora invaso. *Sdrajamoci* su questa poltrona⁴²¹.

Poi per far ingranare il dialogo il *GM* e il *pm* iniziano ad assumere una individualità ben precisa: «Sbadigli?...

– Sbadiglio...⁴²²». La stessa domanda con la stessa scissione fra i due *Me/me* sarà ripetuta alla fine del quarto e ultimo dialogo. Segna una divisione fra le due diverse espressioni della medesima individualità; in questo primo dialogo è una reazione tutta fisica, nell'ultimo, come vedremo, rappresenterà il riflesso di uno stato d'animo.

Caprettini osserva acutamente che nell'*incipit* le differenze fra le due estensioni del *Me/me* si osservano anche in funzione dell'opposizione *luce Vs ombra*⁴²³:

⁴²¹ p. 963, il corsivo è nostro.

⁴²² *Ibid.*, il corsivo è nostro.

⁴²³ Cfr: «Se la morte fosse soltanto il soffio che spegne in noi questo sentimento penoso, pauroso, perché limitato, definito da questo cerchio d'*ombra* fittizia oltre il breve ambito dello scarso *lume* che ci proiettiamo attorno, e in cui la vita nostra rimane come imprigionata, come esclusa per alcun tempo dalla vita universale, eterna, nella quale ci sembra che dovremo un giorno rientrare, mentre già ci siamo e sempre vi rimarremo, ma senza più questo sentimento di esilio che ci angoscia? Non è anche qui illusorio il limite, e relativo al poco *lume* nostro, della nostra individualità? Forse abbiamo sempre vissuto, sempre vivremo con l'universo; anche ora, in questa forma nostra, partecipiamo a tutte le manifestazioni dell'universo; non lo sappiamo, non lo vediamo, perché purtroppo quella *favilla* che Prometeo ci volle donare ci fa vedere soltanto quel poco a cui essa arriva. E domani un umorista potrebbe raffigurar Prometeo sul Caucaso in atto di considerare

L'opposizione luce/oscurità qui abbozzata (che comporta l'opposizione delle modalità vedere/non vedere) è in realtà costituita da due termini complementari, non duali. Il Me è personaggio di cui una parte vuole la luce, l'altra l'oscurità:

Il «bel chiaro di luna» di cui vorrebbe godere il Gran Me e di cui sarebbero partecipi gli eventuali spettatori, è motivata da una paura, quella che Freud [...], a proposito del doppio, chiamò «effetto perturbante» e che viene espressa da «la vista dei noti oggetti». Infatti, per usare un termine della poetica pirandelliana, essi con la luce potrebbero prendere 'forma' sotto gli occhi del Gran Me e, imponendosi alla vista non più come oggetti ma come persone, impedire quella che più avanti il Gran Me definirà «la libertà de' segreti pensieri». [...]

Il buio [...] non è quindi soltanto la condizione pragmatica di una comunicazione 'filosofica', ma anche artificio scenico che permette di eliminare o ridurre una referenza immediata. Le cose non sono viste ma pensate. [...] Le metafore della drammatizzazione hanno, com'è noto, pieno diritto di cittadinanza fra gli psicanalisti. E allora non sorprenderà che uno di loro abbia potuto osservare che, in certi casi, ciò che caratterizza il rapporto Io-Ombra è «la sua fondamentale staticità, con entrambe le parti» che recitano «contemporaneamente degli 'a solo' non coordinati»⁴²⁴.

A proposito della vista dei *noti oggetti* e del loro valore si offre un parallelo con un altro passo dell'autore:

malinconicamente la sua *fiaccola accesa* e di scorgere in essa alla fine la causa fatale del suo supplizio infinito. Egli s'è finalmente accorto che Giove non è altro che un suo vano fantasma, un miserevole inganno, l'*ombra* del suo stesso corpo che si proietta gigantesca nel cielo, a causa appunto della *fiaccola* ch'egli tiene accesa in mano. A un solo patto Giove potrebbe sparire, a patto che Prometeo spegnesse la *candela*, cioè la sua *fiaccola*. Ma egli non sa, non vuole, non può; e quell'*ombra* rimane, paurosa e tiranna, per tutti gli uomini che non riescono a rendersi conto del fatale inganno»: L. P., *L'umorismo e altri saggi*, (a cura di L. FELICI), cit., p. 143, il corsivo è nostro.

⁴²⁴ G. P. CAPRETTINI, *Semiologia del racconto*, cit., p. 112, la citazione è tratta da: A. ROMANO, *Tre contributi alla fenomenologia dell'Ombra*, in M. TREVI – A. ROMANO, *Studi sull'Ombra*, Venezia, Marsilio, 1975, p. 65.

Già, ma ora, senza più il corpo, è questa pena ora, è questo sgomento del suo disgregarsi e diffondersi in ogni cosa, a cui, per tenersi, torna a aderire ma, aderendovi, la paura di nuovo, non d'addormentarsi, ma del suo svanire nella cosa resta là per sé, senza più lui: *oggetto: orologio sul comodino, quadretto alla parete, lampada rosea sospesa in mezzo alla camera.*

Lui è ora *quelle cose*; non più com'erano, quando avevano ancora un senso per lui; quelle cose che per se stesse non hanno alcun senso e che ora dunque non sono più niente per lui.

E questo è morire.⁴²⁵

Dopo che la stanza s'illumina, il *pm* vorrebbe leggere la lettera *di lei*:

Al vedere / non vedere fa seguito un udire / non udire; il piccolo e il Grande non si accordano sulle modalità: al buio il Grande vorrebbe far seguire il silenzio⁴²⁶.

Il *Gran Me* corrisponde alla sfera del 'pensare-non fare'; il *piccolo me* al 'non pensare-fare'. Attraverso il dialogo si compongono le identità delle due essenze del *Me/me*:

Gli universali costitutivi del dialogo sono comunque posti (generati da quest'incompatibilità), non foss'altro ad opera del piccolo me che con un «allora ti faccio notare» investe il discorso di forza allocutiva. La ricostruzione dell'io, hanno mostrato su fronti diversi Bachtin e Cumming [...], si attua generalmente nell'attività comunicativa in particolare la forma dialogica. Il Grande Me e il piccolo si scambiano rimproveri e moti d'ira, invettive. [...] Si arriva fatalmente ad una divisione spaziale.

Di uno spazio sicuro c'è bisogno: lo schizoide, ricorda Laing, «deve lavorare continuamente per impedire [...] a se stesso di perdersi» [...]; e questo lavoro pretende uno spazio segreto⁴²⁷.

Caprettini mette in relazione il *Gran Me* e Vitangelo Moscarda, e il *piccolo me* e la moglie:

⁴²⁵ L. P., *Di sera, un geranio*, in ID, *Novelle per un anno*, cit., p. 680, il corsivo è nostro.

⁴²⁶ G. P. CAPRETTINI, *Semiologia del racconto*, cit., p. 112.

⁴²⁷ *Ivi*, p. 112, la citazione è tratta da: R.D. LAING, *L'io diviso*, Torino, Einaudi, 1969, [1959], p. 51.

Il piccolo me è quello che «innanzi allo specchio» fa notare che «la fronte accenna a diventare troppo ampia», la moglie è quella che innesca nel suo Gengè un rapporto speculare col suo naso, tra sineddoche e schizofrenia. Il piccolo me che dice «tu non intenderai mai come gli altri possano relativamente trovare il senso e lo scopo» è già il Vitangelo Moscarda che «naufrago» ritrova il suo 'uno' liberandosi di Gengè, di quell'io, di quel nome che, una volta ritrovato il proprio corpo, ricomposta la frattura tra io e mondo, più non gli appartiene⁴²⁸.

Poco più avanti si legge: «*Il piccolo me accende il lume sul tavolino*⁴²⁹», come se il *pm* potesse avere vita autonoma. La realtà fisica delle due proiezioni del *ME/me* non è ben distinta, molto spesso si confonde: i movimenti possono essere separati o comuni. Pirandello tratta la sfera materiale in maniera singolare: a volte decide di sdoppiare anche fisicamente⁴³⁰ i due *Me/me*, altre ne mette in evidenza la continuità corporea⁴³¹.

⁴²⁸ G. P. CAPRETTINI, *Semiologia del racconto*, cit., p. 115.

⁴²⁹ p. 963, il corsivo è nel testo.

⁴³⁰ «Domandalo agli occhi e alla mano. Io so che mi son sentito tra le spine, durante tutto il giorno; e ancora una volta ho fatto esperienza che noi due non possiamo a un tempo esser contenti, p. 963; «Non ti sei sempre lagnato ch'io non abbia *veruna cura di te*, della *tua salute* che io ti costringa a star sempre chiuso con me nello scrittojo tra i libri e le carte, solo, senz'aria e senza moto? Non ti sei sempre lagnato che io conturbi finanche il tuo desinare e le poche ore concesse a te con i miei pensieri, le mie riflessioni e la mia noja? E ora invece ti lagni che mi sia obliato un giorno nella compagnia delle gentili fanciulle e nella letizia della stagione? Che pretendi dunque da me, se non ti vuoi in alcun modo accontentare?»: *Ibid.*, il corsivo è nostro.

⁴³¹ «Troppo imbrigliata è la *nostra gioventù*; e appena le allenti un po' il freno, ecco, ti piglia subito la mano, e allora, o sono sciocchezze o son follie, che più non si convengono a *noi*, che abbiamo ormai un impegno sacrosanto da mantenere»: pp 963-964, il corsivo è nostro. Questo brano dimostra non solo una continuità fisica, ma soprattutto un'unica progettualità, una convergenza d'intenti obbligata dalla corporeità comune.

Da un punto di vista psicologico si alternano momenti di distanza speculare⁴³², di confronto e di tentativo di accordo: «Io? Sei pazzo! Che ho fatto?⁴³³», si può notare qui, infatti, un movimento dialettico *Io/tu/io* che si manifesta attraverso distanza e ritorno/confronto.

Il GM utilizza un epiteto con il *pm*, enfatizzando la separazione fra le due voci. Un nome in funzione ironica che disambigua infatti l'identità dei partecipanti alla conversazione, separandole: «Quanto mi secchi, *Geremia!* Ti sei fitto in mente di prender moglie, e da che m'hai con insoffribili lamentele persuaso ad acconsentire, non convinto, sei divenuto per me supplizio maggiore! Or che sarà quando avremo in casa la moglie?⁴³⁴», questo brano manifesta quindi la maggiore distanza possibile fra i due, in corrispondenza della comparsa del terzo polo dialettico, *la moglie*⁴³⁵. Come si è già notato quest'ultimo elemento si

⁴³² «Noi due non possiamo a un tempo esser contenti»: p. 964.

⁴³³ *Ibid.*

⁴³⁴ *Ibid.*, il corsivo è nostro. Si segue qui una tradizione infondata, ma popolare secondo la quale il *Libro delle Lamentazioni* nel *Vecchio Testamento* sia stato scritto da Geremia, il cui nome viene proverbialmente usato contro chi si lamenta troppo.

⁴³⁵ In altri casi la moglie, o la donna, diviene motivo di crisi in coppie di amici molto vicini. Per esempio in *Notizie del mondo*: «Non ti ripeterò qui, adesso, le ragioni che ti dissi cinque anni fa, nel giorno più brutto della mia vita, e delle quali facesti a tue spese la più trista delle esperienze. E poi, io dico, perché? che ti mancava? Stavamo così bene tutti e due insieme, in santa pace. Nossignori. La moglie»: p. 788; in *O di uno o di nessuno*: «Vinto insieme un concorso al Ministero della guerra, collegata la loro vita in tutto, Tito Morena e Carlino Sanni avevano stimato prudente e giudizioso, due anni addietro, cioè ai primi aumenti dello stipendio, provvedere anche insieme al bisogno indispensabile d'una donna, che li curasse e salvasse dal rischio a cui erano esposti, seguitando ciascuno per suo conto a cercare una qualche sicura stabilità d'amore, di contrarre un tristo legame, non men gravoso d'un matrimonio, per adesso e forse per sempre conteso loro dalle ristrettezze finanziarie e difficoltà della vita. E avevano pensato a Melina [...]. Melina sarebbe stata la più adatta per

avvale della deissi assiologica per inserirsi nella costruzione del dialogo che è esempio emblematico di deissi metatestuale. La risposta infatti è: «Sarà la tua e la mia fortuna, mio caro! [...] Sia pure la tua fortuna! non voglio immischiarmi», *la tua e la mia*, non la *nostra* quindi.

L'argomento relativo all'amore distingue nettamente *GM* e *pm*⁴³⁶:

E farai bene, fino a un certo punto. *Tu* sei venuto sempre a guastare ogni disegno *mio*. Facevo [singolare] due anni addietro con tanto diletto all'amore con *nostra* [plurale] cuginetta Elisa... ricordi?... ricorrevo a *te* per qualche sonettino o madrigale, e *tu* coi *tuoi* versi, ingrato, *me* la facevi piangere... *Io* ti dicevo zitto, lasciamela stare! Che vuoi che capisca dei *tuoi* fantasmi e delle *tue* sbalestrate riflessioni? Come vuoi che il suo piedino varchi la porta del *tu*o sogno?⁴³⁷

Metafora interessante: il mondo del *GM* si configura come un sogno? Indubbiamente la sua realtà è più mentale, eterea. Lui è il letterato che vorrebbe vivere solo di pensieri e sogni, mentre il *pm* regola tutta la sfera dei bisogni primari.

loro: avrebbe recato con sè da Padova tutti i lieti ricordi della prima, spensierata gioventù. Le avevano scritto; aveva accettato; e allora (giudiziosamente, come sempre) avevano disposto che ella non coabitasse con loro. Le avevano preso in affitto due stanzette modeste in un quartiere lontano, fuori di porta, e li andavano a trovarla, ora l'uno ora l'altro, così come s'erano accordati, senza invidia e senza gelosia.

Tutto era andato bene per due anni, con soddisfazione d'entrambi»: pp 587-588; tutto va bene dunque, finché non ne nasce un figlio, un ulteriore polo dialettico, che minaccia di rovinare il loro rapporto, che si ricompone solo dopo la decisione di darlo in adozione, dopo aver fatto morire la madre in solitudine: «E così Carlino Sanni e Tito Morena, ora che il figlio non poteva più essere né dell'uno né dell'altro, ritornarono a poco a poco di nuovo amici come prima»: p. 611.

⁴³⁶ «Prendi moglie *tu*, insomma, e non *io*...

– Come! E se *tu* intendi conservare *integra la tua libertà*, come potrò *io* aver pace in casa con *lei*?

– *Io* [...] ho sempre, infatti, lasciato a *te* l'esercizio dell'amore. [...] *Io* ho da pensare ad *altro*. *Tu* prendi moglie, se lo stimi proprio necessario...»: p. 965, il corsivo è nel testo.

⁴³⁷ *Ibid.*, il corsivo è nostro.

– se rimango ancora un po' soltanto in poter tuo, mi ridurrò senza dubbio la creatura più miserabile della terra. Ho assoluto bisogno d'amorosa compagnia, d'una donna che mi faccia sentir la vita e camminare tra i miei simili, or triste or lieto, per le comuni vie della terra. Ah, sono stanco, mio caro, d'attaccar *da me* i bottoni alla *nostra camicia* e di pungermi con l'ago le dita, mentre *tu* navighi con la mente nel mare torbido delle tue chimere. A ogni brocco nel filo *tu* gridi: Strappa! mentr'*io*, poveretto, con l'unghie m'industrio pazientemente di scioglierlo.

Il *pm* rivendica il 'suo' diritto a prender moglie e intesse un discorso in cui progressivamente i pronomi si scambiano e creano nuove posizioni. Il *noi* della *nostra camicia* cambia in corrispondenza del terzo polo dialettico:

Pensa: avremo una comoda casetta, e sentiremo risonar queste mute stanze di tranquilla vita, cantar la *nostra donna*, cucendo, e bollir la pentola, a sera... [...] Vedi, *noi* [valore diverso = *pm* + moglie] non pretendiamo troppo da *te*; *tu* dovresti aver con *noi* pazienza per qualche oretta al giorno, e poi la notte... non andar tardi a letto... [...]

Ora basta! Di noi due io son quegli che deve presto morire: *tu hai dal tuo orgoglio la lusinga di vivere oltre il secolo*; lasciami dunque godere in pace il poco mio tempo⁴³⁸!

Il *pm* esige il diritto a godere della sua natura mortale, ribadendo che l'altra parte di sé è immortale, perché rappresenta la grandezza dell'arte: «Per altro, l'amore non ha bisogno della grammatica. E tu saresti capace d'arricciare il naso notando che la nostra sposa scrive collegio con due *g*⁴³⁹».

⁴³⁸ p. 966, il corsivo è nostro.

⁴³⁹ p. 967.

8.3.3 L'accordo

Anche il secondo dialogo, *L'accordo*⁴⁴⁰, ha per titolo un sostantivo che presuppone una situazione deittica: il termine infatti implica almeno due poli da identificare in base al contesto. Il *GM* viene descritto mentre, «*sdrajato su la greppina, guarda assorto il soffitto a tela*», il *pm* è «*come su un arnese di tortura*⁴⁴¹». Il primo è assorto nei suoi pensieri, il secondo è sulle spine: anche il luogo assume un valore diverso, per traslato la *greppina* diventa *un luogo di tortura*.

Anche la vista presenta differenze sostanziali:

Bravo! Ma questo, quante volte *io* non avessi l'illusione che i *nostri* occhi *mi* servano benissimo [la stessa percezione fisica, ma differente punto di vista], come gli altri sensi, del resto, i quali *mi* servirebbero meglio senza dubbio, se *m'accordassi* maggior libertà d'usarne. Son *io* forse cagione, se *tu* non riesci a veder nulla?

– E *tu* che *vedi*?

– *Io*? Quel che c'è da vedere. È vero che, di questi tempi, si vedono quasi solamente miserie e brutture; ma *tu* che potresti esser mago e far l'incanto per *te* e per *me* (se non per gli altri)⁴⁴².

Nel seguente passaggio si specificano meglio i differenti mondi di *GM* e di *pm*. I pronomi di prima e di seconda persona, marcano con particolare icasticità l'opposizione fra i due:

⁴⁴⁰ Prima pubblicata in «Il Marzocco», 13 giugno 1897, in L. P., *Appendice*, in *Novelle per un anno*, (a cura di LO VECCHIO-MUSTI e A. SOLDINI), vol. II, Collezione «Omnibus», Milano, Mondadori, 1938.

⁴⁴¹ p. 967, il corsivo è nel testo.

⁴⁴² pp 967-968, il corsivo è nostro, più avanti si leggerà: «i parenti, nel vederti così buono e ragionevole quasi quasi mi han lasciato intendere, [...] il leggiero debba esser io», con uno sdoppiamento fisico anche davanti agli altri, p. 973.

– Ah, mi parli ora d’incanto, *tu* che di continuo mi richiami ai comuni usi, *tu* schiavo dei comuni bisogni, *tu* che *ti* lasci portare dalla corrente dei casi giornalieri, accettando, senza pensare, la vita com’essa man mano ne’ suoi effetti *ti* si rivela?

– Come, come? Non *t’intendo*. Che accetto *io?* che rifiuto? *Io* che vivo, o meglio, vorrei vivere come *io* e *tu* nelle condizioni *nostre* potremmo [prima divisione e poi unione simultanea].

[...] Il giudizio di dormir la notte, per esempio, se *tu* non *m’inaridissi* negli occhi il sonno, insinuandomi nel silenzio col *tuo* fantasticare lo sgomento della morte infallibile e quasi imminente; il giudizio di procurarmi un po’ d’appetito, mercé qualche ameno e salutar diporto, a tempo debito; il giudizio di non aver giudizio, qualche volta; e quello infine (perché no?) di lavorare, ma con utilità *nostra* e *altrui*, in un modo qualsiasi⁴⁴³.

Si assiste dunque ad una presentazione antitetica dei due *Me/me*. Questa opposizione è enfatizzata – come si può facilmente osservare – attraverso la deissi personale.

Considerevole rilievo occupa anche la deissi lessicale con funzione assiologica. A tal proposito risulta singolare l’uso della coppia *signoria/schiavitù*. Si esprime nel seguente brano una profonda contrapposizione che pare essere la piattaforma ispirativa della composizione dei dialoghi:

– Io voglio la *signoria* di *me medesimo*, e la tua *schiavitù*.

– La mia *schiavitù*? E come! Non mi tieni forse *schiavo* abbastanza? [...] Ma sí! Purtroppo nulla nasce se la volontà non si marita col desiderio. E per *te* il desiderio ha sempre avuto il torto d’esser *mio*, mentre poi ha dovuto sempre esser *tua* la volontà, infeconda per *me* d’ogni bene⁴⁴⁴.

⁴⁴³ p. 968, il corsivo è nostro.

⁴⁴⁴ p. 969, il corsivo è nostro.

Fino a comprendere in funzione della suddetta contrapposizione il senso letterale del titolo – sul piano della deissi lessicale – nella duplicità *piccolo/grande*:

Beati, beati gli anni dell'infanzia. Perché voglio sperare che tu non fossi *grande* anche *allora*, quando tutti e due eravamo *piccoli*. A proposito, di': o come mai t'è venuto in mente di diventar così *grande*? Che infelicità, mio caro! Se pur non è stata una pazzia... Basta. Perdona alla mia *piccolezza*⁴⁴⁵?

Per arrivare allo scontro finale che non darà vita ad una riconciliazione, all'*accordo* ipotizzato dal titolo, ma ad una divisione più netta fra i due:

[...] *io* sarò un *asino*, ma *tu* non intenderai mai come gli altri possano relativamente trovare il senso e lo scopo. [...] *Abbi* compassione di *me*: lo vedi, mi fai diventar pure *filosofo*, che sarebbe per *me* la peggiore delle sciagure. E allora, *mio caro*, *piogliamo* per ricetta di buttarci da una finestra o d'impiccarci a un albero, che sarà meglio. No no, via: mettiamoci piuttosto d'*accordo* una buona volta, giacché per forza *dobbiamo* vivere insieme. Credi pure che quanta brama hai *tu* d'uccider *me*, tanta n'avrei *io* d'uccider *te*... *T'odio*, *ti* detesto, *ti* bastonerei ogni giorno, se poi non dovessi gridar ahi insieme con *te*. Patti chiari, dunque, e dividiamoci le ore.

- Dividiamocene.
- Ognuno di *noi*, delle proprie, assoluto *padrone*.
- Assoluto *padrone*⁴⁴⁶.

La presa di distanza si manifesta anche attraverso l'aggettivo dimostrativo che "spazializza" un termine simbolico *pensieri*:

[...] Dici sempre che ti senti tutto il mondo nel cervello. Dev'esser vero, perché io ho sempre mal di capo. Ma se la terra ti sembra veramente, in *codesto tuo mondo*, così piccola e misera cosa, non stimi tu che io abbia più diritto di viverci che tu? Ah, in certi momenti,

⁴⁴⁵ *Ibid.*, il corsivo è nostro.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, il corsivo è nostro.

credi, mio caro, la tua *grandezza* mi fa proprio pietà; e, in certi altri, mi domando se io, nel mio piccolo, non sia poi più *grande* di te⁴⁴⁷.

8.3.4 *La vigilia*

Il terzo dialogo, *La vigilia*⁴⁴⁸, postula analogamente una situazione da decodificare in funzione a coordinate spazio-temporale e personali. Una 'vigilia' presuppone l'attesa per un giorno importante.

Il *pm* e il *GM* accomunati da un'identica situazione spazio-temporale, si distinguono per diverso stato d'animo: mentre il «*il piccolo me, che vorrebbe parer felicissimo verso la mezzanotte, si trascina a casa*», «*il Gran Me*» è «*sbuffante dalla noja*». Lo sdoppiamento psicologico si ripercuote anche sul piano fisico. Pirandello utilizza spesso questa confusione e la rende con termini deittici. Nel caso seguente utilizza i pronomi dimostrativi e un verbo che rimandano a due persone distinte, di cui una più lontana il *pm*, l'altra più vicina, il *GM*, al narratore: «*Quegli [pm] è stato, in quest'ultimo mese, tutto intento a metter su la casa maritale; questi [GM] come un cane bastonato ha dovuto seguirlo*⁴⁴⁹».

Il *GM* e il *pm* prendono si distanziano quando dialogano tra di loro. Il *GM* infatti usa *codesto* per esprimere la lontananza dal mondo del *pm*:

Ma, insomma, si può sapere quando ha da finir *codesto poco poco*, che mi vai ripetendo da più mesi⁴⁵⁰?

⁴⁴⁷ p. 972, il corsivo è nostro.

⁴⁴⁸ Pubblicata in «Ariel», 25 dicembre 1897, L. P., *Appendice*, in *Novelle per un anno*, (a cura di LO VECCHIO-MUSTI), vol. II, «I classici contemporanei», collezione curata da G. FERRATA, vol. 2, «Opere di Luigi Pirandello», Milano, Mondadori, [1957]¹, 1969⁸.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, il corsivo è nel testo.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, il corsivo è nostro e nel testo.

Ugualmente il *pm* si stacca dall'attività letteraria della sua parte più 'estesa':

per esempio, *codest'arte*, che non è da guadagnare...⁴⁵¹

In maniera speculare, a proposito del matrimonio, il *pm* afferma: «Io, tranne quella che mi parla dell'imminente gioja, e *codesta tua* che vorrebbe offuscarmela, non sento altre voci⁴⁵²». Infine il *pm*, dopo la declamazione di alcuni versi, chiede: «Debbo mettere in carta *codesti* versi⁴⁵³?».

L'autore ripropone poi la questione della fisicità condivisa, sdoppiando le due entità, quasi come se le due dimensioni del protagonista fossero separate, prospettando però un possibile unico 'raffreddore', laddove l'espressione «*questa sera*» evidenzia la disgiunzione fra i due, perché sottolinea una importanza affidata alla serata solo dal *pm*:

Perdio, non direi che siano sbocciati per la fausta occasione... Ohé, discendi dal cielo, te ne prego... To me ne sto qui alla finestra, e abbrezzo. Non vorrei prendere un raffreddore giusto *questa sera*...⁴⁵⁴

Mentre la stessa espressione viene utilizzata subito dopo per suggellare un momento comune, non una 'vigilia', ma la fine di una fase:

[...] distruggere le carte e le reliquie compromettenti *della prima nostra giovinezza* che si chiude con *questa sera*⁴⁵⁵.

⁴⁵¹ p. 973, il corsivo è nostro.

⁴⁵² p. 975, il corsivo è nostro.

⁴⁵³ p. 977, il corsivo è nostro.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

⁴⁵⁵ *Ibid.*, il corsivo è nostro.

Sul piano della deissi personale si instaura la stessa dialettica segnalata nel primo dialogo, soprattutto per quanto concerne la prima persona plurale:

– domani *noi due* saremo *tre*, o meglio, *tu* sarai *due*, e vedi, non so non affliggermene, sentendomi più che mai nato e fatto per la solitudine. Benché conosca che in gran parte sia cagione *io* se *tu* spesso sembri a gli altri leggero, pure questa volta peggio che una leggerezza stai per commettere da *te* solo; e se tale gli altri la stimeranno qual'è [*sic*] per *me*, *tu* stesso voglio *mi* sii testimonio ch'*io* non c'entro affatto. E per ciò non voglio rimorsi né per *te*, che, secondo la mia previsione, sarai d'ora in poi più infelice che fin qui, diviso tra i doveri imprescindibili che hai verso *me* e i nuovi che *domani* ti assumerai verso la tua compagna [non la *nostra*]; e neppur ne voglio per questa, che forse tra breve non avrà più a lodarsi della *nostra* compagnia.

[...] In casa *tua* dovrò abitar pure *io*... [...] – Verrò a tavola con *te*, verrò a letto con *te*... [...]

– Scusa, non ti potresti acconciare a goder zitto zitto della *nostra* letizia raccolta? Sarebbe pure un dolce spettacolo... [...] – E proverai una gran delusione! Non è in *tua* mano il portarci rimedio; e se *tu* invece avessi avuto maggior considerazione e più amore per *me*, avresti inteso che il men peggio per *noi due* sarebbe stato il restar soli, e che era *tuo* dovere non attendere ad altro, né ad altri pensare, fuor che a *me*⁴⁵⁶.

Infatti la prima persona plurale viene opportunamente corretta ed esplicitamente rimodulata dal pronome dimostrativo che – come si è detto – rimarca distanza, e dalla contrapposizione *io/voi*:

– *Stiamo* per prendere, o se più ti piace, *sto* per prendere moglie appunto per questo, mi pare! Per usar cioè rimedio, a *mio* modo, a *codesta* che tu chiami tua naturale infelicità.

[...]

⁴⁵⁶ p. 976, il corsivo è nostro.

– *Mio* dovere, insomma, sacrificarmi? [...] – Ma *ti* pare che *mi* sia divertito tre mesi a reggerti il moccolo, ascoltando le *vostre* amoroze scempiaggini, assistendo ai *vostr*i lezioni e alle *vostr*e sdolcinature da scimmionti innamorati⁴⁵⁷?

Il dialogo si conclude con un melanconico allontanamento:

– Non *ti* sarebbe parso sacrificio, se avessi avuto maggior fiducia in *me*. Ma di questa mancanza non *ti* fo torto. *Io mi* sento, *mi* sento veramente un *estraneo* su *questa terra* e così solo, che intendo come in *te* sia dovuto nascere, più che il desiderio, il bisogno di un'amorosa compagnia.

E con una riformulazione del significato della contrapposizione grandezza/piccolezza⁴⁵⁸ dei due *Me/me*:

– Sì, sì, tu ai [*sic*] ragione, infatti: questa terra è veramente per *te*, per *voi* altri... *Tu* sai trarne il sostentamento; *tu* vi edifichi le case, e vai trovando di giorno in giorno, con diligenza, più sicuro riparo contro le avversità della natura, e comodi maggiori. *Io* dovrei

⁴⁵⁷ p. 976, il corsivo è nostro.

⁴⁵⁸ Cfr: anche la novella *Sopra e sotto*: «E il Lamella, sempre più infuriato:

– Voi scherzate! Piccolo' Ma dentro di me dov'esserci per forza, capite? qualcosa di quest'infinito, se no io non lo intenderei, come non lo intende... che so? questa mia scarpa, putacaso, o il mio cappello. Qualcosa che, se io affiso... così... gli occhi alle stelle, ecco, s'apre, egregio professore, s'apre e diventa, come niente, plaga di spazio, in cui roteano mondi, dico mondi, di cui sento e comprendo la formidabile grandezza. Ma questa grandezza di chi è? E mia, caro professore! Perché è sentimento mio!

E come potete dunque dire che l'uomo è piccolo, se ha in sé tanta grandezza? [...]

Ecco, sì, ecco quello che io dico: fuori; sarà fuori l'anima immortale... e tu la respiri, tu sì, perché non ti sei ancora guastato... la respiri come l'aria, e te la senti dentro... certi giorni più, certi giorni meno... Ecco quello che io dico! Fuori... fuori... per carità, lasciala fuori, l'anima immortale... Io, no... io, no... mi sono guastato apposta per non respirarla più... m'empio di vino apposta, perché non la voglio più, non la voglio più dentro di me... la lascio a voi... sentitevela dentro voi... io non ne posso più... non ne posso più...»: pp 552-554; «Sì... e sai? Vanninella m'ha... m'ha anche mandato un po' di danaro... e io non gliel'ho rimandato, sai? Sono andato alla Posta, a riscuotere il vaglia, e...

– E...?

– E ci ho comprato la birra per te, idealista»: p 558.

essere il raggio di sole, l'aria ristoratrice che entra per le finestre aperte e reca il profumo dei fiori; ma spesso non so esserlo, ho spesso la crudeltà del fanciullo, che con un sasso tappa la buca del formicajo. Spesso la *grandezza mia* consiste nel sentirmi infinitamente *piccolo*: ma *piccola* anche per *me* la terra, e oltre i monti, oltre i mari cerco per *me* qualche cosa che per forza ha da esserci, altrimenti non *mi* spiegherei quest'ansia arcana che *mi* tiene, e che *mi* fa sospirar le stelle... ».

8.3.5 *In società*

Il quarto dialogo, *In società*⁴⁵⁹, si presenta come un'occasione per far interagire il *pm* e il *GM* con altre persone. Questo è anche l'unico dialogo in cui l'autore introduce le battute con i nomi dei due personaggi caratterizzati dallo stesso *Me/me*.

Il *piccolo me* diventa un «*famulus pedante*» e:

da un punto di vista strettamente analitico, altri non è che l'Ombra junghiana. Sulla scena compare «ciò che l'io non vorrebbe essere» (Jung), ma che «pur [...] rifiutato persiste nella sua azione», rappresentando «una costante provocazione nei confronti dell'io, cui spetta l'ingrata funzione» – in questo dialogo ancora non accettata – «di mediare le sollecitazioni che provengono dal mondo dei valori collettivi» – l'esterno – «con quelle che provengono dalla parte 'oscura' di sé» – l'interno⁴⁶⁰.

Pirandello inserisce nelle didascalie una prima persona definendo il protagonista: «*il mio piccolo me*». Potrebbe significare che chi scrive è il *GM* o che l'autore esprima simpatia per i/il protagonisti/a, ma continua dicendo: «*non ha punto brigato per entrare nel novero di questi eletti: ma*

⁴⁵⁹ Pubblicata in «Il Ventesimo», 4 febbraio 1906; L. P., *Appendice*, in *Novelle per un anno*, (a cura di LO VECCHIO-MUSTI), vol. II, «I classici contemporanei», collezione curata da G. FERRATA, vol. 2, «Opere di Luigi Pirandello», Milano, Mondadori, [1957]¹, 1966⁶.

⁴⁶⁰ G. P. CAPRETTINI, *Semiologia del racconto*, cit., p. 111, il corsivo è nel testo, il testo a cui si fa riferimento è: A. ROMANO, *Tre contributi alla fenomenologia dell'Ombra*, in M. TREVI – A. ROMANO, *Studi sull'Ombra*, cit., p. 59.

sarebbe ipocrisia il negare che l'invito non gli abbia recato un vivo piacere e una grande soddisfazione, di cui il Gran Me s'è stizzito», parla in terza persona del GM, potrebbe essere quindi solo un aggettivo di empatia, gli elementi non sono sufficienti a dedurre una conclusione. D'altro canto, in un precedente dialogo si era già evidenziata la vicinanza del narratore al GM più che al pm.

Pirandello procede con la scissione dei suoi protagonisti:

Ora la marchesa X, [...] prende a braccio il piccolo me, lo conduce in giro per presentarlo alle dame, alle signore, facendo di volo qualche accenno al Gran Me, che ne arrossisce, mentre il piccolo me – pronto sorriso e gesto vivo – si inchina.

Il pm è il mediatore fra la fama del GM e la 'società'. È il primo infatti che s'inchina di fronte alla marchesa. E poi può iniziare una conversazione con il suo – con un'espressione ossimorica – *alter-ego identico*:

Terminata la presentazione, il Gran Me domanda al piccolo me⁴⁶¹.

Di contro Pirandello, anche in questo dialogo, non dà una linea di demarcazione netta nell'ambito fisico. Il pm e il GM molto spesso confondono la loro corporeità in base a come viene avvertita dagli altri ospiti. A volte un corpo unico intorno agli altri: «Mi sembri ancora sbigottito dalla gravità del cameriere che ci ha tolto in sala il soprabito»; oppure possono sentire la loro comune fisicità con un'intensità diversa:

GRAN ME: Ma io soffoco, mio caro, altro che contegno! Mi hai impiccato in un solino più alto di te, mi hai parato come un fantoccio...

⁴⁶¹ P. 978, il corsivo è nel testo.

PICCOLO ME: Su, su, pazienza! Composto, su! Si accorgeranno, perdio, che *non siamo soliti* di portar la marsina...

GRAN ME: E che *vuoi* che *me* n'importi? Lo sapevi bene, imbecille, che sarei stato a disagio qua, fra questa gente, in questo abbigliamento ridicolo. *Mi* farai fare una pessima figura⁴⁶²!

La separazione fra i due continua anche sul piano della interazione con gli altri:

PICCOLO ME: Ma se *sono venuto* apposta per *te*, per *farti* conoscere, vedere...

GRAN ME: Come un orso alla fiera?

GRAN ME: Bravo! *Ti* servirà, spero, questa bella lezione!

PICCOLO ME: Ma dovrebbe servire a *te*, *mi* pare⁴⁶³!

Inoltre:

PICCOLO ME: Ma io vorrei che prima *tu*, invece, *tu* imparassi a conoscere la gente, com'essa è in realtà, non come tu te la *finigi* [il *pm* è la porta con il mondo per cui spiega la gente al *GM*]. Mentr' *io* parlo, e, per non seccare, dico magari sciocchezze, pigliati la pena di osservare, senza troppa insistenza, ciò che ti sta intorno, e, *credi a me*, *troverai da studiare qui con più profitto, che non su i tanti tuoi libri...* [...] Bisogna godere di questa vista fugacemente, come d'una illusione che passa, d'una fantasmagoria splendida che svapora... *Uh! Guardati a quello specchio là... Sei rosso come un papavero!... Questo profumo... Tu ti turbi troppo, eh?, grand'uomo... Via! via! Un po' d'aria alla finestra...*

GRAN ME: Non sarebbe meglio andar via⁴⁶⁴?

Quando si inserisce un altro personaggio⁴⁶⁵ il *pm* diventa il mediatore e la deissi personale mette in evidenza la struttura del testo, confermando anche in questo caso un esempio di deissi metatestuale:

PICCOLO ME: Sta' fermo! Eccolo qua... *Dice che ti conosce di nome... che ha letto*. Oh, troppo buono... troppo buono... Fammi sentire, perdio, quel che *mi* dice! Ah, *ci* domanda se *stiamo* a

⁴⁶² p. 979, il corsivo è nostro.

⁴⁶³ *Ibid.*, il corsivo è nostro.

⁴⁶⁴ pp 982-983, il corsivo è nostro.

⁴⁶⁵ «Zitto! *Ci* s'avvicina un signore... »: p. 981, il corsivo è nostro.

Roma da molto tempo. Che *ce* ne sembra? Su, presto: suggeriscimi una bella frase su Roma...⁴⁶⁶

Facendo risaltare che all'ospite il connubio *GM/pm* appare come un'unica persona:

PICCOLO ME: [...] Su, a modo! Non *sorridere* così... Ecco: il signore mi domanda perché *sorridiamo*. Egli dice che Parigi però...

Il *GM* fa da emittente, lui è la risorsa comunicativa, suoi sono i pensieri:

GRAN ME: Ma si sa, che diamine! consolalo: Parigi è un'altra cosa! Parigi è Parigi: non ve ne ha che una – diglielo in francese! Mentre Roma... già siamo alla terza, e prima che diventi Parigi...

PICCOLO ME: Adesso sorride il signore! L'hai fatto allontanare... Ed *eccoti* un nemico di più! Auff! *Sei* incorreggibile davvero! Ma che gusto provi a *farti* il vuoto intorno? E poi *ti* lagni che nessuno badi a *te*! Se non *parli*, se non *ti* muovi, se non attiri in nessun modo l'attenzione della gente! *Hai* da seccar l'anima, dentro, soltanto a *me*? Parla! O come vuoi che la gente impari a conoscerti⁴⁶⁷?

Il *GM* ribadisce, d'altra parte, la relazione particolare fra le due espressioni del sé e degli altri. Utilizza molti deittici: un verbo, un avverbio di luogo, aggettivi possessivi, pronomi personali e prima o seconda persona in modo da stabilire continui richiami alla struttura del dialogo:

GRAN ME: *Venendo qua*, portando a spasso i *tuo*i abiti e la *tua* sciocchezza, *vuoi* che impari a conoscermi la gente⁴⁶⁸?

Ipotizzando uno scarto spaziale fra i due:

PICCOLO ME: No, *vieni qua*, *vieni qua* alla finestra! **GRAN ME:** Si respira...

⁴⁶⁶ *Ibid.*, il corsivo è nel testo e nostro.

⁴⁶⁷ p. 981, il corsivo è nostro.

⁴⁶⁸ p. 982, il corsivo è nostro.

PICCOLO ME: [...] Oh, su: *ci chiamano...* vieni... La marchesa *ci domanda se ci annojamo...*

GRAN ME: Ma se *mi diverto un mondo!*

PICCOLO ME: Oh, attento, *qua!* Stiamo fra le signore.[...] *Ti domandano che ne pensi...*

[...]

PICCOLO ME: Bravo! *Vedi? Hai fatto ridere queste belle signore...* Se tu volessi... Piano! Che avviene: Si alzano...

GRAN ME: *Si balla? Se si balla, andiamo subito via! Bada: non sento ragione... Andiamo via!*

PICCOLO ME: Orso, non si balla! Non senti? La signorina B. sonerà: adesso si fa pregare. Ha le mani diacce, poverina, non può! *Guarda, guarda:* [...] Sta' a sentire. Poi applaudiremo.

GRAN ME: Imbuisci a vista d'occhio, caro *mio: mi* fai spavento!

PICCOLO ME: Coraggio, via! C'è peggio di *me.* . . Guarda come sono tutti intenti, ora, e assorti... [...] Ma di' un po', sul serio, non ti diverte questo spettacolo⁴⁶⁹?

Il passaggio finale sembra mettere in evidenza che il *GM* non governa le azioni: poco prima infatti era stato esortato a seguire il piccolo me, riproponendo la scena conclusiva del primo dialogo, appare bisognoso di un aiuto nel movimento:

GRAN ME: Molto! Senti: metti *mi* una mano innanzi alla bocca.

PICCOLO ME: Perché? Che *fai?*

GRAN ME: Metti *mi* subito una mano innanzi alla bocca...

PICCOLO ME: *Sbadigli?*

GRAN ME: *Sbadiglio*⁴⁷⁰.

⁴⁶⁹ p. 983-985, il corsivo è nel testo e nostro.

⁴⁷⁰ p. 985, il corsivo è nostro. La conclusione ricorda anche un altro racconto, *Il sonno del vecchio*, in cui si descrive un giovane commediografo assetato di notorietà che in un salotto letterario recita i suoi testi. Durante le sue letture un vecchio scienziato, fiore all'occhiello del circolo, dorme. La novella sembra una descrizione ironica della noia delle serate *In società*.

8.3.6 *Pari*

Pari è del 1907⁴⁷¹. Il tema caratterizzante della novella che emerge sin dal titolo è quello del doppio. Elio Gioanola a proposito di *Pari* e *O di uno o di nessuno* afferma:

Il rapporto, malgrado la complementarità dell'aspetto esteriore (come sempre, uno è biondo, l'altro è bruno, uno tarchiato, l'altro snello, ecc.) non è affatto complementare e l'auto-sufficienza che dimostrano è solo di superficie, difensiva in un certo senso: sentono la vita in comune non come pienezza, ma come mancanza di qualcosa di essenziale. Per questo l'affetto non è mai privo di risvolti aggressivi, pronti ad esplodere nell'occasione adatta: si direbbe che sono tenuti assieme soprattutto dalla «somiglianza» e che l'uno all'altro sia piuttosto d'impedimento che di sostegno, come se il legame fosse indispensabile e odioso nello stesso tempo: l'uno ha l'aria di pensare sempre che se non fosse per l'altro la sua vita sarebbe più libera e piena [...] Lo schema che emerge pare essere questo: c'è la povertà originaria di un soggetto incapace di autonomia, vincolato alla famiglia di origine ormai perduta, inadatto alla conflittualità dei rapporti adulti. Il soggetto è sottoposto a forti tensioni emotive, che acclamano la presenza di un «affetto vero», e a non meno di forti pulsioni sessuali: incapace di risolvere il suo problema, si rifugia nelle consolazioni narcisistiche, cercando sollievo nelle difese di quel livello, improntate essenzialmente ai processi di divisione. Il «doppio» è un pericolo per il soggetto perché lo indebolisce, ma è anche un vantaggio perché evita l'affrontamento automatico di questo compromesso e per questo la «povertà» del loro rapporto è anche tutta la sua ricchezza. Il doppio pirandelliano, a differenza di quello fantastico ottocentesco, non è persecutorio e non reclama soluzioni estreme, cruento: è davvero un doppio post-romantico, che ha imparato ad imbrigliare lo sfrenamento del pathos attraverso il trattamento ironico delle risorse simmetriche⁴⁷².

⁴⁷¹ Pubblicata in «Rivista di Roma», 25 giugno 1907; poi in L. P., *La vita nuda*, Treves, Milano, 1910; L. P., *La vita nuda*, Bemporad, Firenze, 1922. Le citazioni sono qui tratte da L. P., *Novelle per un anno*, cit., pp 438-448.

⁴⁷² E. GIOANOLA, *Pirandello la follia*, cit., p. 70; più vicino forse l'esempio dei due protagonisti di *Scialle nero* che sembrano rappresentare il parallelo "sano" all'"insana" coppia

Le conclusioni di Gioanola si addicono più alla prima novella citata che alla seconda. Il tema del doppio in *Pari* è apparentemente più rassicurante, anche se in questa sua veste diventa più ironicamente drammatico. Si instaurano in *Pari* dinamiche parallele che portano i due protagonisti ad affacciarsi alla vita, assecondando la loro natura doppia/complementare che:

si complica con un sistema di quadruplici o sestuplici complementarità gemellari e simmetriche. Barbi e Pagliocco sono uguali nello spirito e nei gusti ma diversi nel fisico, nel carattere e nelle attitudini. Sposano due donne che hanno dote uguale ma sono diverse nel fisico, nel carattere e nelle abitudini. Queste tradiscono i mariti con i reciproci fratelli, secondo un sistema di sdoppiamenti e riunificazioni, che cercano di superare la contrapposizione sensualità/intellettualità. Possiamo rappresentare questa vicenda in uno schema (in cui B1 e P1 sono Barbi e Pagliocco, B2 e P2 i loro fratelli, M e G le mogli).

di *Pari*: «Miopi tutti e due, parlavano vicinissimi, in piedi, l'uno di fronte all'altro. Parevano fratelli, della stessa età, della stessa corporatura: alti, magri, rigidi, di quella rigidità angustiosa di chi fa tutto a puntino, con meticolosità. Ed era raro il caso che, parlando così tra loro, l'uno non aggiustasse all'altro col dito il sellino delle lenti sul naso, o il nodo della cravatta sotto il mento, oppure, non trovando nulla da aggiustare, non toccasse all'altro i bottoni della giacca. Parlavano, del resto, pochissimo. E la tristezza taciturna della loro indole si mostrava chiaramente nello squallore dei volti.

Cresciuti insieme, avevano studiato aiutandosi a vicenda fino all'Università, dove poi l'uno s'era laureato in legge, l'altro in medicina. Divisi ora, durante il giorno, dalle diverse professioni, sul tramonto facevano ancora insieme quotidianamente la loro passeggiata lungo il viale all'uscita del paese.

Si conoscevano così a fondo, che bastava un lieve cenno, uno sguardo, una parola, perché l'uno comprendesse subito il pensiero dell'altro. Dimodoché quella loro passeggiata principiava ogni volta con un breve scambio di frasi e seguitavano poi in silenzio, come se l'uno avesse dato all'altro da ruminare per un pezzo. E andavano a testa bassa, come due cavalli stanchi; entrambi con le mani dietro la schiena. A nessuno dei due veniva mai la tentazione di volgere un po' il capo verso la ringhiera del viale per godere la vista dell'aperta campagna sottostante, svariata di poggi e di valli e di piani, col mare in fondo, che s'accendeva tutto agli ultimi fuochi del tramonto: vista di tanta bellezza, che pareva perfino incredibile che quei due vi potessero passar davanti così, senza neppure voltarsi a guardare»: pp 5-6.

$$B2 / P1 \rightarrow B1/ P1 + M/G \rightarrow B1/P1 + M/G \times B2/P2 \rightarrow B1+M+P2/P1+G+B2^{473}$$

Anche Jean-Michel Gardair dà una spiegazione quasi matematica alla novella:

Due amici inseparabili (“gemelli simbolici”) che chiameremo H1 e H2 si sposano con F1 e F2. I loro fratelli minori h1 e h2, vanno ad abitare sotto i rispettivi appartamenti diventando ben presto: h1 l’amante di f2 e h2 quello di f1. Il vaudeville propriamente detto consiste nel fatto che ogni marito è al corrente delle corna che il fratello minore mette a lui stesso. Ma l’originalità simbolica del racconto è altrove: l’iniziativa degli adulteri non parte dai fratelli minori, ma dalle mogli. Dal momento che ciascuna di esse, oltre al marito, possiede il fratello minore del marito dell’altra, tutte e due mirano in realtà a possedere ognuna per sé, contemporaneamente i due amici (di cui i fratelli sono i doppi fisici)⁴⁷⁴.

I protagonisti Bartolo Barbi e Guido Pagliocco vengo presentati come *pari*, nel senso di esseri spersonalizzati, non soggetti, non individualità, ma cloni, assorbiti dalla ragnatela burocratica. Sin dall'*incipit* emerge la loro professione come segno caratterizzante, e insieme estraniante. La loro carriera burocratica ha già qualcosa di bizzarro, perché tutte le promozioni di cui si sono fregiati nel tempo sono contemporanee:

Bartolo Barbi e Guido Pagliocco, entrati insieme per concorso al Ministero dei Lavori Pubblici da vice-segretarii, promossi poi a un tempo segretarii di terza e poi di seconda e poi di prima classe

Dopo la presentazione dei crediti professionali acquisiti, vengono definiti *indivisibili amici*:

erano divenuti, dopo tanti anni di vita comune, *indivisibili amici*.

⁴⁷³ R. CESARANI-L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario*, 8, tomo secondo, Torino, Loescher, 1994, p. 678.

⁴⁷⁴ J.M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, Edizioni Abete, Roma, 1970, p. 201.

Quando si schiude la descrizione i deittici ci consegnano immagini di due vite che contestualmente si muovono come un'unica, nelle coordinate spazio-temporali:

Abitavano insieme, in due camere ammobiliate al Babuino.

e nell'ambito prassico-assiologico:

Per grazia particolare della vecchia padrona di casa, che si lodava tanto di loro, *avevano* anche il salottino a disposizione, ove solevano passar le sere, quando – *sempre d'accordo* – *stabilivano* di *non andare* a teatro o a qualche caffè-concerto.

La monotonia della loro vita è resa attraverso la descrizione dei loro tediosi passatempi. Unico vezzo di entrambi è il ritenersi *estimatori non volgari* delle *belle arti*. In ambito deittico enciclopedico questa informazione potrebbe essere interpretata come la volontà di non omologarsi alla fredda vita burocratica che pur vivono, ma di aspirare alla libertà di espressione e di pensiero delle *belle arti*, in realtà l'effetto è di una pura illusione, perché i due di fatto si attribuiscono una competenza, *si reputano*, ma non sono esperti in tale ambito.

Giocavano a dadi o a scacchi o a dama, intramezzando alle partite pacate e sennate conversazioncine o sui superiori o sui compagni d'ufficio o su le questioni politiche del momento o anche su le arti belle, di cui *si reputavano* con una certa soddisfazione estimatori non volgari.

La piattezza delle loro vite aveva dato ad un ragno un diversivo: spiava tutto «*ciò che essi facevano, ciò che essi dicevano*», come se le loro azioni e le loro parole fossero uniche. Questo ragno dimorava, dentro l'ombrello cinese, che dominava sulle *piccole cose di cattivo gusto*, che popolavano il quartierino in affitto:

Dentro l'ombrellino giapponese era tessuta tutt'intorno al fusto un'ampia tela finissima e polverosa. Forse quel ragno misterioso ne aveva tratto la materia, a filo a filo, dalla vita de' due amici, *dai loro giorni sempre uguali*, dai loro *savii* discorsi, tradotti pazientemente in quella sua sottilissima bava seguace.

Le *conversazioncine* dei due amici non sono scambi di opinioni, sono concentriche, come una ragnatela, che nasconde però una trappola che verrà dichiarata nella chiusa della novella.

La tipologia di doppio presente in questa novella inizia a delinearsi meglio, smentendo l'idea di una parità assoluta: Bartolo Barbi inizia a distinguersi perché *perito in tutto ciò che si riferiva alle gerarchie*.

Ogni giorno, di fatti, passando e ripassando per via del Babuino, si indugiavano in lunghe contemplazioni o in accigliate meditazioni innanzi alle vetrine degli antiquarii e dei negozianti d'arte moderna; e Bartolo Barbi, ch'era *molto perito in tutto ciò che si riferiva alle gerarchie*, sia quella ecclesiastica, sia quella militare, sia quella burocratica, e a gli usi e ai costumi, si scialava a dar di bestia a certi pittori che, nei soliti quadretti di genere, osavano raffigurar cardinali con paramenti addirittura spropositati.

Speculari alla loro doppia/unica esistenza quelle dei due fratelli, che avrebbero abitato il loro quartierino per frequentare l'università. L'uso continuo della terza persona plurale rimanda deitticamente al parallelismo ossessivo fra le due coppie di fratelli:

Di tanto in tanto Barbi e Pagliocco pensavano con rammarico che fra qualche anno *sarebbero stati costretti* a lasciar quella casa, quel caro salottino. *Aspettavano* dal paese i *loro due fratelli minori*, che *dovevano* intraprendere a Roma *sotto la loro* vigilanza gli studii universitarii; e in quella casa non ci sarebbe stato posto per tutti e quattro.

Per una vita così monocorde non c'è posto per l'amore, per cui i due *pari* evitano i contatti con donne potenzialmente desiderabili, avvertendo il pericolo derivante da un elemento esterno. I giovanotti sono infatti di

primo pelo, una notazione enciclopedica, con la quale quasi in segno di complicità, l'autore chiede al lettore di decodificare l'informazione appena fornita sull'amore, su un registro informale:

Avrebbero affittato allora un quartierino; lo avrebbero ammobiliato modestamente per conto *loro* e avrebbero preso una vecchia serva per la pulizia e la cucina. Vecchia la serva, perché i due giovanottini di *primo pelo*... eh, non si sa mai! prudenza ci voleva! *Per loro due* non ci sarebbe stato più pericolo.

Il racconto della giornata dei due *pari* si arricchisce di un numero consistente di deittici che implicano contemporaneità, contiguità, soggettività condivisa, valori comuni, amplificati dalla solita insistenza della terza persona plurale:

Ogni mattina *erano* in piedi, *puntuali*, alla *stess'ora*; *uscivano insieme* a prendere il caffè; *entravano insieme* al Ministero, dove *lavoravano nella stessa stanza* l'uno di fronte all'altro; a mezzogiorno *andavano* a desinare alla *stessa trattoria*; e insomma, come appajati sotto il *medesimo* giogo, *conducevano* una vita *affatto uguale, dignitosa, metodica* per forza, ma non priva di qualche onesto svago, segnatamente le domeniche.

Fino a spiegare l'essenza reale della loro unione ontologica: la condivisione di uno stesso *Hic* e *Nunc* non segna due identiche entità:

Quantunque si servissero dallo *stesso* sarto, pagato puntualmente a tanto al mese, *non vestivano allo stesso modo*. Spesso Bartolo Barbi sceglieva la stoffa per l'abito di Guido Pagliocco e viceversa; giudiziosamente; perché sapevano bene quale sarebbe stata più adatta all'uno, quale all'altro. *Non erano già come due gocce d'acqua in tutto*.

Ma complementari⁴⁷⁵:

⁴⁷⁵ Molti altri esempi di coppie complementari sono presenti nelle novelle di Pirandello. Per esempio in *Sopra e sotto*: «Vino, il professor Sabato: vino, fino a schiattarne: voleva morire. Il professor Lamella, birra: non voleva morire. [...] Teneva ciondoloni il testone calvo e raso, socchiusi gli occhi bovini torbidi, venati di sangue, sotto le foltissime sopracciglia spioventi, e parlava con voce languida, velata, stiracchiata [...] Il Lamella, biondino, magro, itterico, nervosissimo, stava sdraiato su una specie d'amaca sospesa di qua a un anello nel

Bartolo Barbi era alto di statura e magro, di scarso pelo rossiccio, pallido in volto e lentiginoso, lungo di braccia, un po' dinoccolato: presentava da lontano nella faccia quattro fori e una caverna: gli occhi tondi, le nari aperte e una bocca enorme, dalle labbra aride e screpolate. Guido Pagliocco era invece robusto e sveglio, tozzo, bruno, bene azzampato, miope e ricciuto⁴⁷⁶.

La loro esistenza era per così dire garanzia per l'altro, così i deittici mostrano una dimensione mentale (*ideale*) unica:

Si erano però *medesimati* nell'anima, vagheggiando *uno stesso tipo ideale, che s'ingegnavano di raggiungere e d'incarnare in due, ponendovi ciascuno dal canto suo quel tanto che mancava all'altro*⁴⁷⁷.

I due creano una complice suddivisione di competenze e spazi:

E l'*uno* amava e ammirava le speciali facoltà e attitudini dell'*altro*, e lo lasciava fare, senza tentar mai d'invaderne il campo.

Una perfetta armonia:

Subito, a ogni minima evenienza, si assegnavano le *parti*; *riconoscevano* a volo se dovesse parlare o agire *l'uno* o *l'altro*; e di ciò che *l'uno* diceva o faceva *l'altro* rimaneva sempre contento e soddisfatto, come se meglio non si fosse potuto né dire né fare⁴⁷⁸.

Con il passaggio di grado devono correre un pericolo per la loro esistenza come coppia/unica individualità: il matrimonio organizzato dalla moglie del loro capo-divisione, una novella Donna Prassede («Il capo-divisione e la moglie, non avendo proprii figliuoli e figliuole da

muro del terrazzo, di là a due bacchette di ferro sui pilastrini del parapetto»; in *Senza malizia*: «Erano magroline (forse un po' troppo; *spighite*, dicevano i maligni) e di alta statura tutte quattro; Ida e Serafina, bionde; Carlotta e Zoe, brune»; in *La toccatina*: «I due amici accomunati da uno strano destino, forse in un caso voluto, per una sorta di solidarietà fanatica, rimasti semi paralizzati: "Si guardano negli occhi e si provano a sorridere, contraendo l'uno la guancia destra, l'altro la sinistra"».

⁴⁷⁶ p. 438.

⁴⁷⁷ p. 440, il corsivo è nostro.

⁴⁷⁸ *Ibid.*

accasare, pareva si fossero preso il compito di sposar tutti i giovani e le giovani che si raccoglievano ogni venerdì nel loro salotto»). Non si possono sottrarre in quanto subalterni, all'interno di una società fortemente gerarchizzata anche nelle unioni e lo subiscono come un *dovere d'ufficio*:

Raggiunto il grado di segretarii di prima classe, proposti insieme per la croce di cavaliere, ottenuta questa onorificenza ben meritata, Barbi e Pagliocco furono invitati alle radunanze che il loro capo-divisione commendator Cargiuri-Crestari teneva ogni venerdì.

I due amici presero a frequentar quelle radunanze con la stessa puntualità scrupolosa con cui adempivano ai *doveri d'ufficio*, Ma presto s'accorsero che la loro comunanza di vita fraterna correva un *serio pericolo* in casa del commendator Cargiuri-Crestari⁴⁷⁹.

La paraninfa entrava laddove si fermava il terreno del marito, attraverso una logica burocratica dal valore assiologico-deittico:

Le *vittime* designate a quelle combinazioni ideali erano naturalmente *gl'impiegati subalterni* del marito. La *promozione a segretario di prima classe, la croce di cavaliere*, avevano per conseguenza inevitabile l'invito ai venerdì del commendatore e, in capo a un anno, il matrimonio⁴⁸⁰.

I coniugi manifestano un atteggiamento che non lascia la possibilità della ribellione. Il termine che lo descrive, *garbo*, si connota deitticamente con la costruzione sintattica della consecutiva *era tanto e tale* che non lasciava altra possibilità, rimandando ad un significato opposto a quello originario. La deissi enciclopedica mostra che evidentemente l'atteggiamento *garbato*, diplomatico dei due sposi serba ironicamente un ordine cui si debba ubbidire, per continuare a occupare la propria posizione:

⁴⁷⁹ pp 440-441, il corsivo è nostro.

⁴⁸⁰ p. 442, il corsivo è nostro.

Il garbo del capo-divisione e della moglie era tanto e tale, che riusciva quasi impossibile ribellarsi; si temeva poi il malumore, l'astio e, chi sa, fors'anche la *vendetta del superiore*.

I due amici vengono dunque accoppiati a due amiche, essendo riconosciuti come due entità distinte, ma indivisibili:

Pei due amici Barbi e Pagliocco la signora Cargiuri-Crestari non ebbe bisogno né di studio né di esame. Suo marito li teneva d'occhio, li covava da un pezzo; glien'aveva tanto parlato, come di due paranzelle che presto sarebbero entrate placidamente in porto⁴⁸¹!

Si segue dunque il principio di complementarità, in funzione della loro aspirazione ideale ad un *unicum* perfetto:

Li aveva già belli e assegnati in precedenza la signora Cargiuri-Crestari e, come sempre, con intuito meraviglioso, a due fanciulle, amiche *anch'esse tra loro, indivisibili*: Gemma Gandini e Giulia Montà: *quella bionda e questa bruna: la bionda a Pagliocco ch'era bruno, la bruna a Barbi che, se non era proprio biondo, ci pendeva*.

Ma i *pari* hanno i loro dubbi: «Appena scoperta l'*insidia*, i due amici s'arrestarono alquanto sconcertati⁴⁸²».

Il matrimonio sul piano astratto nella mente dei due *pari* è un contratto sociale e economico, quindi funzionale al loro mondo burocratico, omologante, ma c'è una variabile che crea dubbi, le donne:

Non perché avessero in odio il sesso femminile: discorrendo di donne e di pigliar moglie, riconoscevano anzi, *in astratto*, che lo stato coniugale (fondato – beninteso – nell'onestà e governato dalla pace e dall'amore) era preferibile alla vita da scapolo. Ma purtroppo il matrimonio, nelle presenti tristissime condizioni sociali, doveva esser considerato come un lusso, che pochi solamente potevano concedersi, i quali poi non erano i più adatti a pregiarne i vantaggi.

e il femminismo:

⁴⁸¹ *Ibid.*

⁴⁸² p. 443, il corsivo è nostro.

Nelle loro conversazioni serali, Barbi e Pagliocco avevano definito insieme il femminismo questione essenzialmente economica. [...] E anche questo capivano le donne: capivano cioè che una donna, la quale lavori come un uomo, fra uomini, fuori di casa, non è più considerata dalla maggioranza degli uomini come l'ideale delle mogli, e si ribellavano contro a questo modo di considerare, che frustrava il loro rimedio, e lo chiamavano pregiudizio.

[...]

Mai e poi mai Barbi e Pagliocco avrebbero sposato una donna emancipata, impiegata, padrona di sé. Non perché volessero schiava la moglie, ma perché tenevano alla loro dignità maschile e non avrebbero saputo tollerare che questa, di fronte ai guadagni della moglie, restasse anche minimamente diminuita. Metter su casa, d'altra parte, con lo scarso stipendio di segretario, sarebbe stata una vera e propria pazzia, e dunque niente: non ci pensavano nemmeno⁴⁸³.

Quando la loro unione è messa a rischio, quando non rappresentano più un unico *tipo ideale*, perché insidiati, come si vedrà, da donne che non si accontentano della metà toccata loro in sorte, anche il ragno che si era nutrito delle loro 'conversazioni' muore:

In capo a tre mesi, il ragno nero che si faceva di tratto in tratto fin su l'orlo dell'ombrellino giapponese a spiare i due amici, intisichì, diventò come una spoglia secca, morì d'inedia, là su la vedetta⁴⁸⁴.

L'accanimento esterno al matrimonio aveva intaccato quell'unione, facendola avvertire come incompleta, o forse artificiosa:

Pareva che *l'uno* volesse fare avvertire *all'altro* il vuoto di quella *loro* esistenza, non mai prima avvertito.

Il peso delle parole del loro capo e della moglie si insinua nelle loro coscienze tanto da divenire progetto, desiderio unico:

Una sera, finalmente, si mossero a parlare insieme, e *ciascuno ripeté le parole che l'altro aveva su la punta della lingua da un pezzo*, perché all'uno e all'altro eran venute da una *medesima*

⁴⁸³ pp 443-444, il corsivo è nostro.

⁴⁸⁴ p. 445.

fonte: dal commendator Cargiuri-Crestari, il quale aveva stimato opportuno far loro in segreto una paternale⁴⁸⁵.

Da superare prima c'è il problema della discrepanza della dote, che avrebbe potuto intaccare l'equilibrio a fatica raggiunto:

Le signorine Gandini e Montà avevano, per altro, una discreta doticina; [...] Ma una contrarietà piuttosto grave minacciò di rompere nel bel meglio la perfetta identità di sorte de' due amici. La fidanzata di Guido Pagliocco, Gemma Gandini, non poteva recare in dote più di dodici mila lire, mentre la Montà ne recava al Barbi venti.

Avendo il matrimonio regole socio-economiche ferree i *pari* non potevano permettersi una disparità così netta che avrebbe intaccato il loro rapporto:

Guido Pagliocco piantò i piedi, risolutamente.

Il *danno* non è infatti *materiale*, ma *morale*: in chiave deittico-assiologica si capisce come il mondo di valori dei due protagonisti sia governato dalle logiche burocratiche e economiche. La mancanza di dote può trasformarsi infatti in una questione morale:

Non tanto, veh, per il danno *materiale* che al suo contratto di nozze avrebbero arrecato quelle otto mila lire di meno, quanto per le conseguenze *morali*, che quella disparità avrebbe potuto cagionare, ponendo la propria sposa in una condizione alquanto inferiore a quella della Montà.

Pari in tutto, anche le doti dovevano esser pari⁴⁸⁶.

Ovviamente i matrimoni vengono celebrati insieme:

i due matrimoni furono celebrati nello *stesso* giorno, e le *due coppie* partirono per lo *stesso* viaggio di nozze a Napoli.

Le due spose inizialmente pensano di aver avuto il giusto complemento alle loro esistenze:

⁴⁸⁵ *Ibid.*

⁴⁸⁶ pp 445-446, il corsivo è nostro.

Nessuna ragione d'invidia fra le due spose. Se Guido Pagliocco era di fattezze più bello del Barbi, questi era però più intelligente del Pagliocco.

L'insidia della 'ragnatela burocratica' ormai è tesa. Le donne guardano ai due uomini come ad uno, senza apparentemente rimpiangere la parte mancante:

Del resto, poi, eran così *uniti* idealmente quei due uomini, che quasi formavano *un uomo solo*, da amare insieme, senz'alcuna invidia *né da una parte né dall'altra* per quel tanto che a ciascuna necessariamente ne toccava, chiudendo a sera le porte de' due quartierini gemelli.

Ma la logica burocratica non può entrare a sostituire l'istinto che si riaffaccia nel modo più strano e imprevedibile:

Ma che Giulia Montà, moglie di Bartolo Barbi, avesse segretamente, in fondo all'anima, una punta d'invidia non confessata neppure a se stessa, per quel tanto che del tipo ideale Barbi-Pagliocco toccava a Gemma Gandini, si vide chiaramente allorquando vennero a Roma i due fratelli degli sposi, Attilio Pagliocco e Federico Barbi, a intraprendere gli studii universitarii⁴⁸⁷.

Il completamento per le due sposine avviene dunque impossessandosi della parte mancante del marito, ritrovata nel fratello⁴⁸⁸ del corrispettivo *pari* perduto con il matrimonio:

Le due amiche, che avrebbero provato orrore se anche fugacissimamente su lo specchio interiore della loro coscienza avesse fatto capolino, col viso spaventato del ladro, il desiderio d'un reciproco tradimento, sentirono subito e videro crescere in sé a un tratto e divampare una vivissima simpatia *l'una per il cognato dell'altra*, e non tardarono a dichiararsela

⁴⁸⁷ pp 446-447, il corsivo è nostro.

⁴⁸⁸ «Attilio Pagliocco era forse un po' più ottuso di mente del fratello maggiore e fors'anche men bello, ma più tacchinotto e violento. Federico Barbi era più proporzionato e men dinoccolato di Bartolo, con gli occhi meno languidi e le labbra meno aride; era poi più intelligente del fratello, faceva finanche poesie»: p. 447.

apertamente, con gran sollievo dell'anima, *come se ciascuna avesse acquistato di punto in bianco qualcosa che si sentiva mancare.*

I due giovani, in fatti, somigliavano moltissimo ai loro fratelli.

[...] Giulia Barbi-Montà stimò come un pregio quel che di più animalesco aveva il giovine Pagliocco a paragone del fratello, perché le parve come un compenso alla cresciuta intellettualità intorno a sé, nel suo quartierino, con l'arrivo del cognato poeta; e Gemma Pagliocco-Gandini pregiò maggiormente quel che di più aereo, di più poetico aveva il giovine Barbi a paragone del fratello, perché le parve come un compenso alla cresciuta bestialità intorno a sé, nel suo quartierino, con l'arrivo del giovine Attilio che le pareva un mulotto accappucciato⁴⁸⁹.

Nell'unità ideale della coppia Barbi-Pagliocco non può entrarvi la coscienza di un possibile tradimento:

Naturalmente, né Bartolo Barbi né Guido Pagliocco s'accorsero punto della simpatia delle loro mogli pei loro fratelli.

Anche quando i fratelli confidano il tradimento:

E il giovine Federico Barbi, un giorno, andò a rinzelarsi acerbamente con Guido Pagliocco, perché...

– Zitto, per amor di Dio! – scongiurò questi, a mani giunte. – Non dica nulla al povero Bartolo, per carità! Lasci fare a me...

E zitto, sì, si stette zitto il giovine Barbi, per prudenza; ma né lui seppe accontentarsi, né la moglie del Pagliocco volle che s'accontentasse senz'altro della fiera paternale, che Guido rivolse a quattr'occhi al fratello minore.

Venne allora la volta di questo. Non volendo, per la pace del fratello, accusar la cognata, e d'altro canto, non potendo prendersi soddisfazione da sé, poiché si sentiva in colpa anche lui, andò a rinzelarsi non meno acerbamente con Bartolo Barbi. E:

– Zitto, per amor di Dio! – scongiurò questi parimenti, a mani giunte. – Non dica nulla al povero Guido, per carità! Lasci fare a me...

⁴⁸⁹ *Ibid.*, il corsivo è nostro.

Pochi giorni dopo, i due amici si trovarono d'accordo – come sempre – nell'idea di allontanare da casa i fratelli, con la scusa che – giovanotti, si sa! – davano un po' d'impaccio e di soggezione, limitando la libertà delle rispettive mogli.

– È vero, Giulia? – domandò Barbi alla sua, in presenza di Pagliocco.

E Giulia, con gli occhi bassi, rispose di sì.

– È vero, Gemma? – domandò alla sua Pagliocco, in presenza di Barbi.

E Gemma, con gli occhi bassi, rispose di sì⁴⁹⁰.

L'incoscienza completa si mostra con la commiserazione della propria metà:

«Povero Pagliocco!» pensava intanto Barbi.

«Povero Barbi!» pensava Pagliocco⁴⁹¹.

⁴⁹⁰ pp 447-448.

⁴⁹¹ p. 448.

9 Bibliografia

R. AMBROSINI, (a cura di), *Tra linguistica storica e linguistica generale. Scritti in onore di Tristano Bolelli*, Pisa, Pacini, 1985.

D. J. BLANK, *Ancient philosophy and grammar*, Chico, Scholars Press, 1982.

E. EGGER, *Apollonius Dyscolus. Essai sur l'histoire des théories grammaticales dans l'antiquité*, Paris, August Durand, Libraire, 1854.

A. LUHTALA, *On the Origin of Syntactical Description in Stoic Logic*, Münster, Nodus Publikationen, 2000.

P. SWIGGERS – A. WOUTERS, (a cura di), *Grammatical Theory and Philosophy of Language in Antiquity*, Leuven, Peeters, 2002.

J. A. VINCENTE MATEU, *LA DEIXIS*, Murcia, Universidad de Murcia, 1994, p. 19.

APOLLONIO DISCOLO, *Sintaxis*, (introduzione, traduzione e note a cura di V. BÉCARES BOTAS), Madrid, Editorial Gredos, 1987.

APOLLONIUS DYSCOLE, *De la construction (syntaxe)*, (Introduzione, testo e traduzione a cura di J. LALLOT), Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1997.

F. W. HOUSEHOLDER, (traduzione e commento a cura di), *The Syntax of Apollonius Dyscolus*, Amsterdam, John Benjamins B.V., 1981.

DONATO BERNARDINO (?), *Grammatica latina in volgare*, Verona, Maestro Stefano Nicolini & Fratelli da Stabio, 1529.

K. BÜHLER, *Sprachtheorie*, Jena, Fisher, 1934; (trad. it. a cura di S. CATTARUZZA DEROSI), *Teoria del linguaggio*, Roma, Armando, 1983.

Dal TLG®, *Thesaurus Linguae Graecae*:

APOLLONIO DISCOLO, *De Sint., De pronomibus*.

DIONISIO TRACE, *Τέχνη Γραμματική*.

EURIPIDE, *Medea*.

OMERO, *Iliade, Odissea*.

SESTO EMPIRICO, *Adversus Mathematicos*.

SESTO EMPIRICO, *Contro i grammatici*.

Dal TLL *Thesaurus Linguae Latinae*:

CICERONE, *De Inventione*, 2, 23.

CICERONE, *De Oratore*, 3, 220.

TERENCE, *Andria*, (a cura di G.P SHIPP), London, Bristol Classical Press, 2002.

VIRGILIO, *Eneide*.

CHARISIUS, *Institutionum grammaticarum libri*, in *Grammaticæ latinæ auctores antiqui, etc.*, (opera & studio Heliae PUTSCHII), Vienna, Claudium Marnium & Haeredes, 1605.

CLEDONIO, *Ars grammatica*, (ex recensione Henrici KEILII), Lipsia, B.G. Teubneri, 1868.

DIOMEDE, *De arte grammatica*, in *Grammaticæ latinæ auctores antiqui, etc.*, (opera & studio Heliae PUTSCHII), Vienna, Claudium Marnium & Haeredes, 1605.

DONATUS, *De pronomine*, in *Grammaticæ latinæ auctores antiqui, etc.*, (opera & studio Heliae PUTSCHII), Vienna, Claudium Marnium & Haeredes, 1605.

Q. RHEMNII PALAEMONIS VICENTINI, *Ars grammatica*, in *Grammaticæ latinæ auctores antiqui, etc.*, (opera & studio Heliae PUTSCHII), Vienna, Claudium Marnium & Haeredes, 1605.

PRISCIANUS, *Grammatica*, in *Grammaticæ latinæ auctores antiqui, etc.*, (opera & studio Heliae PUTSCHII), Vienna, Claudium Marnium & Haeredes, 1605.

SERVIO, *De pronomibus, Commentarius in Artem Donati*, in *Grammaticæ latinæ auctores antiqui, etc.*, (opera & studio Heliae PUTSCHII), Vienna, Claudium Marnium & Haeredes, 1605.

Accezione moderna di deissi

ALCÉE, *Fragments*, (a cura di G. LIBERMAN), vol. II, Paris, Les Belles Lettres, 1999, (test. Ateneo, 10, 430c).

D. ALIGHIERI, *Commedia*, (commento a cura di A. M. CHIAVACCI LEONARDI), Milano, Mondadori, Collana Meridiani Collezione, 2006.

S.BENNI, *Il diditi, o il Drogato Da Telefonino*, in *Bar Sport duemila*, Milano, Feltrinelli, 1997.

G. BOCCACCIO, *Decameron*, V. BRANCA, (a cura di), *Decameron*, Torino, Einaudi, 1992, [1980].

J. L. BORGES, *L'Aleph*, Milano, Feltrinelli, 2006.

I. CALVINO, *Lezioni americane*, Torino, Einaudi, 1998.

I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 2001, [1994].

DON DELILLO, *Falling man*, New York, Scribner, 2008.

G. GARCÌA MARQUEZ, *Cent'anni di solitudine*, Milano, Mondadori, 2000, [1967].

G. LEOPARDI, *Canti*, (a cura di G. e D. DE ROBERTIS), Milano, Mondadori, 1978.

P. LEVI, *Se questo è un uomo*, Torino, Einaudi, 1989.

A. MANZONI, *I Promessi Sposi*, in T. Di Salvo, (a cura di), *I Promessi Sposi*, Bologna, Zanichelli, 1987.

ORAZIO, *Odi*, (a cura di L. CANALI), Milano, Mondadori, 2004.

F. PETRARCA, *Canzoniere, Trionfi, Rime varie*, (a cura di C. MUSCETTA e D. PONCHIROLI), ed. Einaudi, 1958.

AAVV, *Enciclopedia*, vol. IX, Torino, Einaudi, 1979.

J. WEISSENBORN-W. KLEIN, (a cura di), *Here and there*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1982.

AAVV, *I problemi attuali della linguistica*, Milano, Bompiani, 1968.

G. AGAMBEN, *Se. *L'Assoluto e l' "Ereignis"*, in «aut aut», nn 187-188, nuova serie, gennaio-aprile, Firenze, la Nuova Italia, 1982.

M. E. ALMEIDA, *La deixis en potugais et en français*, Louvain-Paris, Éditions Peeters, 2000.

L. ANDERSON, *Talking in a threesome : person deixis and recipient design in conjoint therapeutic discourse*, Bologna, CLUEB, 2000.

E. ANDREWS – Y. TOBIN, (a cura di), *Toward a calculus of meaning*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1996.

F. ANTINUCCI, *Sulla deissi*, in «Lingua e Stile», IX, 2, 1974.

F. ANTINUCCI, *Ancora sulla deissi*, in «Lingua e Stile», XI, 2, 1976.

A. BANFIELD, *Unspeakable sentences: Narration and representation in the language of fiction*, Boston, Routledge & Kegan Paul, 1982.

J. C. BANG – J. DØØR, *Language, ecology and Society*, London/New York, Continuum, 2007.

Y. BAR-HILLEL, *Aspects of language: essays in philosophy of language, linguistic philosophy, and methodology of linguistics*, Jerusalem, Magnes Press, and Amsterdam: North-Holland, 1970.

S. BENVENUTO, "La vera casa". *Senso della metafora e critica della Deutung freudiana*, in «aut aut», nn 187-188, nuova serie, gennaio-aprile, Firenze, la Nuova Italia, 1982.

G. BOOIJ – C. LEHMANN -J. MUGDAN, (a cura di), *Morphologie/Morphology. Ein internationales Handbuch zur Flexion und Wortbildung / An international handbook on inflection and word formation*, vol. 2, 2004.

G.L. BORGATO – A. ZAMBONI, (a cura di), *Dialettologia e varia linguistica per Manlio Cortellazzo*, Padova, Unipress, 1989.

F. BRISARD, *Grounding : the epistemic footing of deixis and reference*, Berlin ; New York, 2002.

G. BROWN, *Speakers, listeners, and communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

D. M. BURKS, (a cura di), *Rhetoric, Philosophy, and Literature: An Exploration*, West Lafayette, Indiana, Purdue Research Foundation, 1978.

K. BÜHLER, *The deictic field of language and deictic words*, in R. J. JARVELLA, W. KLEIN, (a cura di), *Speech, place and action: studies in deixis and related topics*, New York, Wiley, 1982.

K. BÜHLER, *Sprachtheorie*, Jena, Fisher, 1934; trad. it. a cura di S. CATTARUZZA DEROSSA, *Teoria del linguaggio*, Roma, Armando, 1983.

K. BRUGMANN, *Die Demonstrativpronomen der indogermanischen Sprachen. Eine bedeutungsgeschichtliche Untersuchung. Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, 22/6, Leipzig, Teubner, 1904.

BRUGMANN-DELBRÜCK, *Grundriss der vgl. Gram. der indogerm. Sprachen*, (vol. 2, II parte, II ed.), del 1911.

P. CARBONEO CANO, *Deixis espacial y temporal en el sistema linguístico*, Sevilla, : Secretariado de Publicaciones de la Universidad, stampa, 1979.

R. CARTER, (a cura di), *Language and literature*, London, George Allen & Unwin (Publishers), 1982.

R. CARTER – P. STOCKWELL, (a cura di), *The Language and Literature Reader*, London-New York, Routledge, 2008.

J. L. CIFUENTES HONRUBIA, *Lengua y espacio : introducción al problema de la deixis en español*, Honrubia, Alicante, Universidad, 1989.G.

BROWN, *Speakers, listeners, and communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

G. CINQUE, *Sulla deissi «linguistica»*, in «Lingua e Stile», XI, 1, 1976.

G. CINQUE, (a cura di), *La grammatica generativa*, Boringhieri, Torino, 1979.

M. E. CONTE, *Condizioni di coerenza. Ricerche di linguistica testuale*, Firenze, La Nuova Italia, 1988.

F. CORNISH, *Anaphora, discourse, and understanding*, New York, Oxford University Press, 1999.

F. DA MILANO, *La deissi spaziale nelle lingue d'Europa*, Milano, Franco Angeli, 2005, p. 21.

F. DUCHAN – G. A. BRUDER – L. E. HEWITT, (a cura di), *Deixis in narrative*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1995.

R. J. DECKER, *Temporal deixis of the greek verb in the gospel of Mark with reference to verbal aspect*, New York, Peter Lang, 2001.

U. ECO, *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1978.

K. EHLICH, *Verwendung der Deixis beim sprachlichen Handeln. Linguistisch-philologische Untersuchungen zum hebräischen deiktischen System*, Frankfurt a.M./Bern/Las Vegas, Forum Linguisticum, 24, 1979.

D. FASOLI, *Inestimabili schegge di esistenza*, int. a Julia KRISTEVA, in «Rinascita», n. 35, 14 ottobre, nuova serie anno 1, 1990.

T. FERRI, *La deissi e la seduzione dello specchio. La melodia invisibile del ritorno nei "Canti Orfici" di D. Campana*, «Bloc notes», (Bellinzona), 6, 1983.

C. J. FILLMORE, *Lectures on deixis*, Stanford, CSLI Publications, 1997, [C. J. FILLMORE, *Lectures on deixis*, Bloomington, Indiana University Linguistic Club, 1971¹].

J.R. FIRTH, *Papers in Linguistics 1934-1951*, London, Oxford University Press, 1964, [1957].

H. FREI, *Systèmes de déictiques*, in «Acta Linguistica», 4, 1944.

P. FRIEDRICH, *Structural Implications of Russian Pronominal Usage*, in W. BRIGHT, (a cura di), *Sociolinguistics*, The Hague-Paris, Mouton, 1966.

A. FUCHS, *Remarks on deixis*, Heidelberg, Sammlung Gross, 1993.

A. GALTON, *The Logic of Aspect*, Oxford, Clarendon Press, 1984.

K. GREEN, *New essays in deixis: discourse, narrative, literature*, Amsterdam, Rodopi, 1995.

T. GIVÓN, *Context as Other Minds. The Pragmatics of Sociality, Cognition and Communication*. Amsterdam, John Benjamins, 2005, [1989].

HALLIDAY-HASAN, *Coesion in English*, London/New York, Longmans, 1984, [1976].

M. A. K. HALLIDAY, *Language as social semantic: The social interpretation of language and meaning*, London, Arnold, 1978.

R. HARWEG, *Pronomina und Textkonstitution*, München, Fink, 1968.

J. A. HAWKINS, *Definiteness and Indefiniteness*, London, Croom Helm, 1978.

M. HEIDEGGER, *Identità e differenza*, trad. U. M. UGAZIO, in «aut aut», nn 187-188, nuova serie, gennaio-aprile, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

D. HYMES, *Foundations in sociolinguistics: an Ethnographic Approach*, University of Pennsylvania Press, 1974.

D. HYMES, *On Communicative Competence, Mechanisms of Language Development*, Renira Husley and Elizabeth Ingram, London, 1977.

D. HYMES, *Fondamenti di sociolinguistica, Un approccio etnografico*, Bologna, Zanichelli, 1980.

J. E. IBANEZ, *Estudio de la deixis espacial en los verbos espanoles ir y venir : con especial consideracion del contraste en los verbos de movimiento del frances y del aleman*, Hamburg, 1983.

R. JAKOBSON, *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

R. J. JARVELLA – W. KLEIN, (a cura di), *Speech, place, and action*, New York, John Wiley & Sons LTD, 1982.

G. KLEIBER, *Déictiques, embrayeurs, 'token-reflexives', symboles, indexicaux, etc.: comment les définir?*, «L'Information grammaticale», 30, 1986.

W. KLEIN, *Wo ist hier? Präliminarien zu einer Untersuchung der lokalen Deixis*, *Linguistische Berichte*, 58, 1978.

R. S. KIRSNER, *On deixis and degree of differentiation in modern standard Dutch*, New York : Columbia Univ., 1972.

J. KURYLOWICH, *Studies in Semitic Grammar and Metrics*, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdansk, Polska Akademia Nauk, 1972.

G. LAKOFF, *Fuzzy Grammar and the Performance / Competence Game*. In: *Papers from the 9th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*. Chicago, Chicago University Press, 1973.

R. LAKOFF, *The logic of politeness; or, minding yours P's and Q's*, in: *Papers from the 9th Regional Meeting of the Chicago Linguistic Society*, Chicago, Chicago University press, 1978, [1973], (Tr. it.: *La logica della cortesia, ovvero, bada a come parli*, (a cura di M. SBISÁ, *Gli atti linguistici. Aspetti e problemi di filosofia del linguaggio*, Milano, Feltrinelli, 1978.

F. LENZ, (a cura di), *Deictic Conceptualisation of Space, Time and Person*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2003.

S. LEVINSON, *La pragmatica*, Bologna, Il Mulino, 1985, [1983].

J. LYONS, *Introduzione alla linguistica teorica*, Editori Laterza, Bari, 1971, [Introduction to Theoretical Linguistic, Cambridge University Press, London, 1968].

J. LYONS, *Semantics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.

M. MAILLARD, *Anaphores et cataphores dans La Chute de Camus*, Rabat, Publications de l'Université Mohammed V, 1972.

M. MALATESTA, *Logica dei deittici, i pronominali personali*, Roma, Nova Millennium Romae, 2007.

A. MARCHESE, *Introduzione alla semiotica della letteratura*, Torino, Società Editrice Internazionale, 1981.

C. MARELLO, *Anaphora and deixis as cohesive devices in lexicography*, Tübingen, Francke, 1986.

A. MEILLET, «L'Année sociologique», 1904-1905.

D. MONTICELLI, (a cura di), *De l'énoncé à l'énonciation et vice-versa. Regards multidisciplinaires sur la deixis*, Tallinn, Tartu University Press, 2005.

E. MOROT-SIR, *The imagination of Reference II*, University Press of Florida, Gainesville, 1995.

C. MÜLLER – R. POSNER, *The semantics and pragmatics of everyday gestures*, Berlino, WEIDLER Buchverlag Berlin, 2004.

M. M. GARCIA NEGRONI, *La enunciacion en la lengua: de la deixis a la polifonia*, Madrid, Gredos, 2001.

C. OTAOLA OLANO, *Análisis lingüístico del discurso*, Madrid, Ediciones Académicas, 2006.

C. S. PEIRCE, *On Signs*, Chapel Hill and London, The North Carolina Press, 1991.

R. D. PERKINS, *Deixis, Grammar, and Culture*, Amsterdam-Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1992.

L. PIRANDELLO, *Discorso alla Reale Accademia d'Italia*, in ID, *Saggi, Poesie, Scritti vari*, (a cura di Manlio Lo Vecchio-Musti), Milano, Mondadori, 1960.

G. RAUH, (a cura di), *Essays on Deixis*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1983.

H. REICHENBACH, *Elements of Symbolic Logic*, New York, The Macmillan Company, 1947.

L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, III vol., *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, Bologna, Il Mulino, nuova edizione, 2001.

D. RICCA, *Gli avverbi deittici di luogo in Platone e in Aristofane*, in «Lingua e Stile», XXIV, 1, 1989.

D. RICCA, *I verbi deittici di movimento in Europa: una ricerca interlinguistica*, Firenze, La nuova Italia, 1993.

R. ROMMETVEIT, *Words, Meaning and England and Greece*, New York, Oxford University Press, 1992.

S.J. SCHMIDT, *Bedeutung und Begriff zur Fundierung einer sprachphilosophischen Semantik*, Braunschweig, Vieweg, 1969.

J. R. SEARLE, *Does It Make Sense to Suppose that All Events, Including Personal Experiences, Could Occur in Reverse?*, Analysis Competition - Ninth 'Problem', Analysis, Vol. 16, No. 6, New Series No. 54, June, 1956.

M. SIFIANOU, *Politeness phenomena in England and Greece*, New York, Oxford University Press, 1992.

L. VANELLI, *Dimostrativi e articoli: deissi e definitezza*, in G.L. BORGATO – A. ZAMBONI, (a cura di), *Dialettologia e varia linguistica per Manlio Cortellazzo*, Padova, Unipress, 1989, pp. 369-381.

L. VANELLI, *La deissi*, in Lorenzo L. RENZI, G. SALVI, A. CARDINALETTI, (a cura di), *Grande grammatica italiana di consultazione*, III vol., *Tipi di frase, deissi, formazione delle parole*, Bologna, Il Mulino, nuova edizione, 2001, pp 261-375.

C. VETTERS, *Le temps, de la phrase au texte*, in ID, *Le temps, de la phrase au texte*, Paris, Presses Universitaires de Lille, 1993.

P. M. WASZINK, *'Such things happen in the world': deixis in three short stories by N. V. Gogol*, Amsterdam, Rodopi B. V., 1988.

L. WITTGENSTEIN, *Philosophical investigations*, Oxford, Basil

Blackwell, 1953.

F. ZUNIGA, *Deixis and alignment : inverse systems in indigenous languages of the Americas*, Amsterdam-Philadelphia, J. Benjamins, 2006.

EDNA ANDREWS-YISHAI TOBIN, *Toward a calculus of meaning : studies in markedness, distinctive features and deixis*, Amsterdam, John Benjamins, 1996.

Ampliamento del concetto di deissi

L. WITTGENSTEIN, *Della Certezza*, Einaudi, Torino, 1978, [*On Certainty*, Basil Blackwell, Oxford, 1969].

M. NATANSON, *The Arts of Indirection*, in D. M. BURKS, (a cura di), *Rhetoric, Philosophy, and Literature: An Exploration*, West Lafayette, Indiana, Purdue Research Foundation, 1978.

R. CARTER, (a cura di), *Language and literature*, London, George Allen & Unwin (Publishers), 1982.

OVIDIO, *Le Metamorfosi*, (a cura di G. PADUANO-A.PERUTELLI-L.GALASSO), Torino, Einaudi, 2000.

Deissi semantica nelle novelle di Pirandello

AAVV, *Enciclopedia*, vol. III, Torino, Einaudi, 1978.

M. TREVI – A. ROMANO, *Studi sull’Ombra*, Venezia, Marsilio, 1975.

G. MACCHIA, *Luigi Pirandello*, in *Storia della letteratura italiana, Il novecento*, I, Garzanti, Milano, 1987.

L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, (edizione a cura di G. MACCHIA), Mondadori, Milano, 1989.

R. LUPERINI, *Pirandello*, Bari, Laterza, 2008, [1999].

AAVV, *La «persona» nell'opera di Luigi Pirandello*, Atti del XXIII Convegno Internazionale, Agrigento, 6-10 dicembre 1989, Milano, Mursia, 1990.

M. GANERI, *Pirandello romanziere*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore, 2001.

S. MILIOTO (a cura di), *Atti del VI Convegno Internazionale di studi pirandelliani*, Agrigento, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, 1980.

A. SICHERA, *Ecce Home!*, Leo S. Olschki Editore, Catania, 2005.

L. PIRANDELLO, *Novelle per un anno*, (a cura di M. COSTANZO), Mondadori, Milano, 1985-1990].

L. BACCOLO, *Pirandello*, Milano, Bocca, 1949.

T. DI SALVO, *Antologia delle novelle per un anno*, Zanichelli, Bologna, 1997.

A. MOMIGLIANO, *Impressioni di un lettore contemporaneo*, Milano, Mondadori, 1928.

G. PETRONIO, *Pirandello novelliere e la crisi del realismo*, Lucentia, Lucca, 1950.

E. VILLA, *Dinamica narrativa di Luigi Pirandello*, Liviana, Padova, 1970.

N. CHOMSKY, *Conoscenza e libertà*, Einaudi, Torino, 1973, [1971].

E. J. BAKKER, *Pointing to the past – from formula to Performance in Homeric Poetics*, Washington D.C., Center for Hellenic Studies, 2005.

J. KRISTEVA, *Senso e materia*, Einaudi, Torino, 1980.

D. S. AVALLE, *L'ontologia del segno in Saussure*, Giappichelli, Torino, 1986.

R. PREZZO, *Kristeva: ai limiti dell'identità significabile*, in «aut aut», nn 187-188, nuova serie, gennaio-aprile, la Nuova Italia, Firenze, 1982.

P. GHIBELLINI, *Novelle per un anno*, Firenze, Giunti, 1994.

R. BARILLI, *Pirandello. Una rivoluzione culturale*, Milano, Mondadori, 2005.

H. BERGSON, *Saggio sui dati immediati della coscienza*, (a cura di P. A. ROVATTI), trad. it. di F. Sossi, Mondadori, Milano 1986.

H. BERGSON, *Introduzione alla metafisica*, (a cura di V. MATHIEU), Laterza, Roma-Bari 1983.

H. BERGSON, *Materia e memoria*, (trad. it. di E. SOSSI), Milano, Mondadori, 1986.

M. BLOCH, *Storici e storia*, Torino, Einaudi, 1997.

M. BLOCH, *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, Roma, Donzelli, 1994.

E. GIOANOLA, *Pirandello e la follia*, Il Melangolo, Genova, 1983.

L. De CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Biblioteca universale Laterza, Bari 1974.

M. A. MOREL – L. DANON-BOILEAU, *La deixis – Colloque en Sorbonne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

R.D. LAING, *L'io diviso*, Torino, Einaudi, 1969, [1959].

R. CESARANI-L. DE FEDERICIS, *Il materiale e l'immaginario*, 8, tomo secondo, Torino, Loescher, 1994.

M. L. AGUIRRE - D'AMICO, *Vivere con Pirandello*, Arnoldo Mondadori editore, Oscar saggi, Tutte le opere di Luigi Pirandello, Milano 1995.

A. ALESSIO, *Le fonti di Pirandello*, Atti del Convegno Internazionale, (a cura di) (Toronto, 21-23 ottobre 1994), Palermo, Palumbo, 1996.

R. ALONGE, *Pirandello tra realismo e mistificazione*, Napoli, Guida, 1977.

G. ANDERSSON, *Arte e teoria. Studi sulla poetica del giovane Luigi Pirandello*, Stoccolma, Almqvist e Wiksell, 1966.

P. ARCHI, *Il tempo delle parole. Saggio sulla prosa di Pirandello*, Palumbo, Palermo, 1992.

A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio con altri scritti teatrali*, Torino, Einaudi, 1968.

U. ARTIOLI, *L'officina segreta di Pirandello*, Roma-Bari, Laterza, 1972.

G. BALDI, *Pirandello e il romanzo. Scomposizione umoristica e "distrazione"*, Napoli, Liguori, 2006.

R. BARILLI, *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana del naturalismo*, Milano, Mursia, 1970.

G. CONTINI, *Letteratura dell'Italia unita 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.

LUPERINI, R. *Luigi Pirandello e Il fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher, 1990.

A. L. DE CASTRIS, *Storia di Pirandello*, Biblioteca universale Laterza, Bari 1974.

J.M. GARDAIR, *Pirandello e il suo doppio*, Edizioni Abete, Roma, 1970.

L. LUGNANI, *Pirandello, Letteratura e teatro*, La Nuova Italia, Firenze 1970.

G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Oscar Mondadori scrittori del Novecento, Milano maggio 2000 [1992].

G. MACCHIA, *Pirandello o la stanza della tortura*, Milano, Mondadori, 1981.

E. MAZZALI, *Pirandello*, collana Il Castoro, La Nuova Italia, Firenze 1973.
G. NENCIONI, *Tra grammatica e retorica: da Dante a Pirandello*, Torino, Einaudi, 1983.

C. SALINARI, *Miti e coscienza del Decadentismo italiano*, Feltrinelli, Milano 1960.

M. VERDONE, *Teatro del Novecento*, Editrice La Scuola, Brescia 1981.

L. PIRANDELLO, *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, (a cura di G. FERRONI), Firenze, Giunti, 1994.

L. PIRANDELLO, *Uno, nessuna e centomila*, (a cura di P. CUDINI), Firenze, Giunti, 1994.

L. PIRANDELLO, *L'umorismo e altri saggi*, (a cura di Lucio FELICI),
Firenze, Giunti, 1994.

RELAZIONE TESI DI DOTTORATO
La deissi nei testi letterari

DOTTORANDA Paola Manuela Battaglia
a. a. 2008/09

COORDINATORE
Prof. Francesco Bausi

La prima parte della tesi è dedicata all'elaborazione di una sintesi del significato di *deissi*. A tal fine viene analizzata l'accezione del termine presso i principali grammatici greci e latini, ponendo l'accento sullo scarto semantico ricostruibile fra il valore antico di $\delta\epsilon\iota\chi\iota\varsigma$ e quello moderno di *deixis* o *deissi*. Questa sezione iniziale è da considerarsi propedeutica al lavoro successivo, in cui la candidata indaga l'accezione più ampia della nozione di deissi, partendo dallo studio ancora fondamentale di Karl Bühler, che ha gettato le basi per uno studio della deissi come componente funzionale all'esegesi del testo letterario. Infine, il concetto moderno di deissi, così delineato, viene applicato all'analisi e all'interpretazione di alcune novelle pirandelliane, scelte tra quelle in cui la deissi semantica risulta elemento fondante.

Benché l'esegesi dei procedimenti deittici riscontrabili nei testi pirandelliani appaia condotta con impegno e acume, questa sezione della tesi appare ancora bisognosa di approfondimento e nel complesso forse meno riuscita rispetto alla prima, che si segnala per un notevole lavoro di ricerca e di sintesi condotto su un larghissimo repertorio di testi (spesso, per di più, senza il ricorso a traduzioni italiane), al fine di offrire un quadro panoramico del significato del termine *deissi* (e di quello, ad esso connesso fin dall'antichità, di *anafora*) nella teoria grammaticale e retorica greco-latina. Questo lavoro si fonda su un ricchissimo apparato bibliografico, costituito in buona parte da materiali di difficile reperibilità: cosicché la copiosa bibliografia conclusiva si offre come un importante strumento per ulteriori studi sull'argomento.

In fede,

prof. Francesco Bausi

