Spazi mentali: rileggere *L'Infinito*

Sergio Facchetti - UFBA

ABSTRACT: Il saggio vuole essere un esercizio di *lettura cognitiva del testo poetico*, i.e., delle operazioni mentali che mettiamo in atto leggendo un testo poetico. Il focus è sull'uso del dimostrativo "questo" nella poesia *L'Infinito* di Giacomo Leopardi. "Questo" deittico nella lingua comune, ha uno status ambiguo nel testo di finzione, a metà tra *anafora* e deissi, e ricopre in ogni caso la funzione importante di costruire un punto di vista e uno spazio mentale fantasmatico. "Questo", in associazione con la metafora "questo mare" ne *L'Infinito,* è nello stesso tempo anafora, riferimento al già detto, identificazione di un referente nuovo, segnale della costruzione di un nuovo spazio mentale. *L'Infinito* è letto con l'ausilio della teoria degli spazi mentali di Fauconnier e Turner, che vede la metafora come fusione (*blending)* tra due spazi mentali. Viene così visto come *mise en abyme*, finzione nella finzione, creazione di uno spazio fittizio in uno spazio fittizio. La creazione di un nuovo spazio mentale (identificato dalla metafora *questo mare*), tema de *L'Infinito*, è così modello e metafora della creazione poetica e dell'atto di trasferimento nel mondo fantastico del testo, operato dal lettore.
PAROLE CHIAVE: Giacomo Leopardi; teoria cognitiva; dimostrativo; anafora; deissi; metafora; testo poetico; *mise en abyme*.

Assim, na noite abstrata da Razão,

Inutilmente, majestosamente,
Dialoga consigo o coração,
Fala alto a si mesma a mente;
E não há paz nem conclusão,
Tudo é como se fora inexistente.
Fernando Pessoa, *Canto a Leopardi*

É doce morrer no mar.
Dorival Caymmi

1 La finzione del testo letterario e i suoi referenti

1.1

Esistono i referenti di parole come "Unicorno", "Babbo Natale"e "Sherlock Holmes"? È un problema che da sempre angustia i filosofi del linguaggio, i quali hanno pensato di risolverlo in un modo che ricorda la prova dell'esistenza di Dio, escogitata da Sant'Anselmo d'Aosta: dal momento che esiste il concetto di Dio, Dio esiste.

È un'esistenza, avvertono i filosofi, nel mondo virtuale della finzione e della letteratura; per cui la frase "Sherlock Holmes abita in Baker Street 121 b, a Londra" è vera, perché quello è l'indirizzo del detective nei romanzi di Conan Doyle. La frase "La moglie di Sherlock Holmes preparò la cena" è falsa, perché si sa che, nello stesso mondo virtuale, Sherlock Holmes è uno scapolo impenitente e convive col dottor Watson.

Il filosofo Andrea Bonomi che ha indagato i problemi logici legati all'uso della lingua nei testi narrativi e di finzione, ha proposto di distinguere un'esistenza L, puramente linguistica e concettuale, da un'esistenza R reale, aggiungendo che la L esistenza non può essere asserita (cioè non si può affermare che sia vera e o falsa), ma solo presupposta come esistente in uno spazio anaforico, puramente mentale, mentre la R esistenza può essere asserita, identificata in uno spazio reale, oggetto d'esperienza[1]

Un testo letterario, per definizione fittizio, può mettere in scena personaggi reali, o compiere una mescolanza di riferimenti fittizi e reali, in base ad una percentuale proporzionale al genere testuale. È più probabile incontrare riferimenti a personaggi realmente esistiti in un romanzo storico che in uno di genere "*fantasy*", tipo *Signore degli Anelli*[2].

Tutto ciò suscita ulteriori problemi: il riferimento a persone, luoghi, avvenimenti reali ha lo stesso valore in un testo di finzione? (D'altra parte non si par-

1. Cfr. Bonomi, 1979, pp. 34 e seguenti.
2. L'alternanza di fittizio e reale nei testi letterari è l'oggetto dell'enciclopedica disanima di Gerard Genette in *Fiction et Diction* (1991).

la della "Londra" di Sherlock Holmes, della "Roma" di Fellini, del "Napoleone" di Tolstoi come se fossero entità distinte dalla Londra, Roma e dal Napoleone storici?) Si tratta di sapere se essi mantengono la loro denotazione ordinaria o invece si riferiscono ad eventi immaginari che possono avere molto in comune con i corrispondenti eventi reali, ma che vanno comunque distinti da questi. Poiché il testo di finzione letteraria è tale non perché si riferisce ad elementi fittizi, ma perché è esso stesso fittizio nella sua totalità, la finzione non è ristretta ai soli referenti, ma all'intero discorso letterario. L'atto discorsivo della letteratura è un atto allocutivo speciale, l'atto allocutivo del fingere, secondo Lorenzo Renzi[3].

1.2

Nel testo poetico, a differenza che nei romanzi, è difficile, si pensa, identificare referenti finti; il confine tra realtà e finzione è ambiguo; per l'immedesimazione tra io autore e io enunciante del testo poetico, i sentimenti espressi e le azioni rappresentate vengono attribuite come realmente provate e agite dall'io autoriale. Già Aristotele diceva che si assume, per una specie di patto lirico, che il poeta dica "io" non fingendo di essere qualcun altro, come nella tragedia o nell'epica, ma rimanendo se stesso, e il lettore ha sempre dato per scontato che l'io del testo poetico sia quello dell'autore.

Esistono eccezioni a quest'assunto: Leopardi per esempio ne *L'Ultimo canto di Saffo* finge di parlare con la voce della poetessa greca, ma la più macroscopica è senz'altro quella di Fernando Pessoa che, rappresentando nella poesia un io altro da sé, arrivò ad impersonare molti io autori personaggi finti, diversi da sé.

Del resto l'io rappresentato è un io sdoppiato, una volta espresso e rappresentato l'io può rappresentare anche un io diverso da quello del poeta: un personaggio. Come è noto, dal Ditirambo nacque la tragedia; a un io personaggio se ne contrappose un altro, nacque un contrasto drammatico; ecco come dal genere lirico è potuta nascere la mimesi teatrale. Nel teatro il confine della fin-

3. "L'atto linguistico della finzione e la poesia", in Renzi, 1991, pp. 41-66.

zione è dato dal confine tra spazio del palcoscenico e della realtà, gli attori, infatti, portavano la maschera per segnare questo confine, per segnalare che fingevano di fare le azioni che rappresentano, poiché in realtà agivano "come se stessero facendo quello che descrivono" (Aristotele, *Poetica,* 3,20).

Ma che corrisponda o meno a qualcosa di realmente sentito e provato, ciò che si scrive nel testo poetico è, in realtà, "rappresentato", certamente in maniera diversa, ma analoga a quanto rappresentato sul palcoscenico teatrale. Noi possiamo credere o no che Catullo abbia veramente amato una donna di nome Lesbia, il fatto è che egli ha scelto di mostrare in maniera, per così dire pubblica e drammatica, quest'amore. Possiamo discutere sul livello di finzione, pensare che egli intendesse veramente *fare* una dichiarazione d'amore nello scrivere *da mi basia mille*, ma il fatto è che il testo scritto rimane scisso dal motivo contingente, reale o non, che lo ha provocato. Rimane dell'*azione*, se questa veramente mai c'era stata, *la rappresentazione*, la messa in scena verbale.

Particolari possibilità di finzione sono date dalla tecnica di scrittura. La scrittura è già di per se stessa finzione perché il testo scritto è autonomo, decontestualizzato, dal momento della produzione. Leopardi, scrivendo nel suo studio *Sempre caro mi fu quest'ermo colle*, finge di essere in un altro momento, in un altro luogo, davanti al colle stesso. L'atto di finzione del testo poetico non è tanto in relazione ai referenti, ma al quadro enunciativo. Una finzione che deve essere ricreata dal lettore che deve fingere di avere davanti a sé qualcuno che sta davanti ad un colle e che parla...

1.3

"Rilassati. Raccogliti. Allontana da te ogni pensiero. Lascia che il mondo che ti circonda sfumi nell'indistinto" (Italo Calvino, dall'incipit di *Se una notte d'inverno un viaggiatore*).

La confusione tra realtà e finzione è una delle più grandi fonti di piacere del testo letterario o dell'arte in genere, cinema e teatro; se durante tutto il tempo in cui stiamo leggendo un romanzo o assistendo ad un film dovessimo continuamente ripeterci, "è una finzione" guasteremmo il piacere che viene dell'immergerci totalmente in un mondo virtuale e scordarci di noi stessi.

Nondimeno la coscienza della barriera realtà/finzione rimane necessaria e il piacere catartico, che ci deriva dall'abbandono all'altro mondo e ai mali altrui, è perché possiamo farlo senza pericoli, perché appunto è un mondo fittizio.

Sembra che la capacità di distinguere tra realtà e finzione non sia data, ma acquisita storicamente; le immagini di una locomotiva che avanzava spaventò a morte i primi spettatori del cinema, l'annuncio dello scoppio di una guerra dato durante la rappresentazione di una delle prime tragedie, *La Presa di Mileto*, venne accolta con panico dagli spettatori nell'Atene del IV sec. a.C., e fu da allora proibita la rappresentazione di avvenimenti contemporanei. La maschera greca serviva non a identificare un personaggio, come per esempio nella commedia dell'arte italiana, ma il fatto che fosse un attore, distinto da una persona "reale"

È probabilmente attribuibile alla stessa incapacità di distinguere, o al piacere di fare confusione tra finzione e realtà, la tendenza a stabilire nessi tra elementi della L esistenza con quelli della R esistenza. Noncuranti delle avvertenze dei filosofi che ci dicono che in un testo letterario anche personaggi reali possono mutare di statuto e diventare fittizi, cerchiamo di sapere se la Lesbia di Catullo era tale Clodia, vituperata da Cicerone in una delle sue orazioni, se Silvia di Leopardi era la figlia di un cocchiere al servizio della sua famiglia, se il barone di Charlus, della *Recherche* proustiana era il Conte di Montesquiou... Come estremo esempio di questa piacevole confusione non si può non citare la ricostruzione nella realtà di ambienti fittizi e puramente immaginari, la casa di Sherlock Holmes in Baker Street, a Londra, quella di Giulietta a Verona o di Rigoletto a Mantova.

Avviene che un luogo romanzesco che verosimilmente ha preso a modello la realtà, diventi più famoso dell'originale; come la cittadina di Combrai nella *Recherche,* ispirata a Illiers, che con tanto di decreto del Presidente della Repubblica Francese ha aggiunto ora, al suo vecchio nome, quello di Combrai: è Illiers–Combrai. È la realtà che imita l'arte.

Del resto è difficile negare che esistano rapporti tra i due mondi; già Leibniz affermava che si inventano i mondi possibili come *variazione* dei mondi reali. Anche l'unicorno in fondo è un animale immaginario, ma costruito mettendo

assieme pezzi di realtà. L'immaginario non è totalmente infinito, ha il suo limite nelle possibilità date dal mondo reale; noi possiamo immaginare solo il possibile e non possiamo escludere che quello che immaginiamo è, o sarà, possibile in questo o in qualche altro mondo.

1.4

La lettura di un testo letterario si situa quindi in un equilibrio instabile tra due mondi, quello evocato dal testo e quello della realtà. Termini banali, come "rose e viole", dovrebbero avere lo stesso significato nel testo e nella realtà, e quindi sottendere un'esatta corrispondenza tra esistenza L e esistenza R. Purtroppo non è così.

La donzelletta di Leopardi, ne *Il Sabato del Villaggio*, vien dalla campagna in sul calar del sole e reca in mano un mazzolin di "rose e di viole" Giovanni Pascoli notò a suo tempo come fosse improbabile quel mazzolino: in Italia le viole nascono all'inizio di primavera, in marzo, le rose alla fine, in maggio. Quell'unione dei due fiori non deriva da un'esistenza R, ma da una ascendenza interamente letteraria L, petrarchista.

1.5

> In quell'impero, l'arte della cartografia giunse ad una tal perfezione che la mappa di una sola provincia occupava tutta una città, e la mappa dell'impero tutta una provincia. Col tempo, queste mappe smisurate non bastarono più. I collegi dei cartografi fecero una mappa dell'impero che aveva l'immensità dell'impero e coincideva perfettamente con esso. Ma le generazioni seguenti, meno portate allo studio della cartografia, pensarono che questa mappa enorme era inutile e non senza empietà la abbandonarono alle inclemenze del Sole e degli inverni. Nei deserti dell'ovest sopravvivono lacerate rovine della mappa, abitate da animali e mendichi; in tutto il paese non c'è altra reliquia delle discipline geografiche (Borges, J.L., *Storia universale dell'infamia).*

Non può esserci esatta corrispondenza tra finzione e realtà, altrimenti il mondo della finzione sarebbe un'esatta copia del mondo della realtà, difficile da maneggiare e inutile. Per essere utile la mappa deve essere un modello semplificato, una bozza del mondo.

La vaghezza e l'indeterminatezza attribuite al linguaggio della poesia sono una caratteristica della finzione sottolineata anche dai logici. La ricostruzione della casa di Sherlock Holmes, in Baker Street a Londra, è un falso, non solo perché, così come il suo proprietario, non è mai esistita, ma anche perché, sottolinea Bonomi, la casa, nei libri di Conan Doyle non è mai definita esattamente nelle sue dimensioni, perimetro, misure, disposizione delle camere[4]. La ricostruzione fatta nell'attrazione turistica di Baker Street, oltre che essere falsa è solo una delle tante possibili. È interessante notare che proprio dall'indeterminatezza delle dimensioni della casa di Sherlock Holmes, deriva logicamente che la Londra di Sherlock Holmes non è la Londra reale. La casa di Holmes avrà pure un'estensione spaziale nella Londra del romanzo, ma non nella "nostra" Londra, *ergo* la Londra del romanzo non può avere come referente la Londra reale.

1.6

L'indeterminatezza è associata alla possibilità, la vaghezza del linguaggio poetico alla sua polisemia. Stabilire quindi una corrispondenza tra la vaghezza del riferimento fittizio e l'univocità della realtà, è sia un errore logico, che impoverimento delle possibilità di significato del testo.

Per esempio: la città dove agisce il personaggio Marcovaldo, degli omonimi racconti di Calvino, potrebbe essere Torino. Saremmo indotti a stabilire questa corrispondenza da elementi extratestuali (Calvino in quegli anni viveva in questa città) e testuali, nella città di Marcovaldo c'è un fiume, delle colline e, vicino alla città, le montagne. Ma la città non è mai definita con un nome proprio, ma solo dal nome comune e generico di "città"; non è mai identificata in maniera distinta con una delle caratteristiche che la farebbero identificare in modo univoco con Torino, per esempio il riferimento alla Mole Antonelliana o alla Fiat. Termini di esatta definizione spazio-temporale come Fiat e Mole Antonelliana sono assenti nella raccolta, e anche i nomi propri dei personaggi Marcovaldo, Amadigi, sono indicativi del tono favolistico dei racconti. Quindi la città di Marcovaldo importa da Torino alcune caratteristiche, ma sarebbe errato identi-

4. Bonomi e Zucchi, 2001, p. 251.

ficarla con Torino perché (certamente nelle intenzioni dell'autore) potrebbe essere tante città industriali di media o grande dimensione. La città rappresenta "la città" e non una sola città[5].

2. Il colle de *L'Infinito* e il Monte Tabor

In modo analogo ne *L'Infinito* di Leopardi stabilire una corrispondenza tra la vaghezza del riferimento "questo colle" e l'univocità della realtà "Monte Tabor" è sia un errore logico che un impoverimento delle possibilità di significato del testo.

Che cosa c'è che autorizza a identificare *questo colle* con il Monte Tabor, come, con puntuale nota al testo, fa qualsiasi antologia scolastica? Non il nome comune *colle,* che non ha la stessa funzione referenziale individuale e precisa del nome proprio, in quanto può riferirsi potenzialmente a tutti i colli che esistono sulla faccia della terra. Il dimostrativo "questo" dovrebbe essere al contrario un "designatore rigido" come un nome proprio; c'è uno e un solo referente che soddisfa i requisiti referenziali del dimostrativo, "non ammette vaghezza referenziale, ci deve essere coincidenza tra il referente cui rimanda l'espressione deittica e il referente introdotto nello spazio conoscitivo"[6]. Il dimostrativo deittico "questo" implica il ricorso a un gesto, o la presenza percebile e evidente del referente nella situazione di comunicazione.

I deittici, si ricorda, non sono segni, ma segnali, indici, che rimandano a elementi presenti nel contesto della comunicazione e che come i segnali stradali, che non significano nulla fuori della strada, dovrebbero avere valore solo in quel contesto.

Ma il contesto extralinguistico è appunto quello che ci manca. Lo scritto letterario introduce una situazione di comunicazione temporalmente differita,

5. Il diverso livello di definitezza dato dall'uso del nome proprio in opposizione al nome comune generico, è invece condizione essenziale, assieme all'esistenza di numerose proprietà corrispondenti tra la città fittizia e quella reale, per identificare Combrai in Illiers, nella già citata *Recherche*, cfr. Bonomi, 2004.

6. Renzi e Vanelli, 1995, p. 338.

in cui il contesto e il locutore sono assenti, tanto da indurre alcuni linguisti a dubitare della deitticità dei dimostrativi nei testi letterari.

Certo i dimostrativi sono istruzioni al lettore-destinatario per ricostruire oggetti, azioni e situazioni in uno spazio mentale. Detto in altre parole, invece che rimandare al me, qui e ora "reali" aiuterebbero a ricostruire uno spazio fantasmatico e una fantasmatica situazione di comunicazione, un non qui non ora non adesso, ma ancorati all'io qui e ora associati al soggetto d'enunciazione, l'io, del testo, nel mondo del testo. I dimostrativi sarebbero quindi degli *shifters* delle valvole di commutazione che aiutano il lettore a ricollocare la sua mente in uno spazio virtuale e a dislocare il suo centro deittico abituale in quello ipotetico del locutore del testo.

Quindi in un testo letterario, diversamente che da una situazione reale, il nesso "dimostrativo + nome" è semanticamente vago, cessa di essere un designatore rigido, non identifica un referente preciso, ma conserva funzioni importanti; è come il fondale di una scenografia teatrale, in cui ci accontentiamo di un segno o disegno che indichi "un" fiume per significare "il" fiume.

2.1

La sua funzione è probabilmente da porsi a metà tra l'articolo definito e l'indefinito. È simile all'articolo indefinito poiché individua un oggetto specifico e non una classe di oggetti, si oppone all'indefinito perché l'oggetto che designa non è uno qualsiasi, ma "quello" in particolare, "vicino" e "noto" al locutore. In questo sarebbe simile all'articolo definito anaforico, poiché individua un individuo specifico e noto. E tuttavia c'è da aggiungere che è noto (e quindi ha valore anaforico) al locutore del testo, ma è nuovo per il lettore. Il dimostrativo ha quindi nei testi di finzione la natura ambigua e paradossale di un ossimoro, individua un oggetto nello stesso tempo *generico* e *particolare*, un *individuo* che ha tuttavia le caratteristiche della *classe*, un oggetto *nuovo* e allo stesso tempo *noto*.

La divaricazione si situa nella strana asimmetria creata dai testi di finzione tra il punto di vista dell'io percipiente nel testo, il locutore nel testo e quello del lettore.

Il colle dato come conosciuto e specifico dal punto di vista del locutore del testo non può che essere immaginato dal lettore se non con le caratteristiche di un colle generico e non noto.

Tuttavia il nesso nome dimostrativo dà le istruzioni per costruire un oggetto mentale e collocarlo in una relazione con il centro percettivo, l'io enunciante emergente dal testo. Creando una relazione tra un oggetto e un centro percipiente, crea le coordinate di uno spazio mentale.

2.2

Già Jakobson avvertiva che i testi poetici sono orientati verso l'io emittente e quindi sono emotivi ed espressivi e tendono ad ignorare il punto di vista del destinatario, sono orientati verso il testo e non verso il referente, e quindi hanno come caratteristica una sorta di autoreferenzialità e non la referenzialità extratestuale.

Ci sono testi scritti con la funzione specifica di far identificare al lettore referenti extratestuali, sono mappe e guide turistiche. *L'Infinito* non è una mappa per identificare il colle, non è questa la sua funzione.

Immaginiamo, infatti, che Leopardi scriva "il Monte Tabor, colle alto 40 metri, largo 50, distante da Palazzo Leopardi metri 150, in direzione nord sud"; tale precisione aiuterebbe a identificare il colle de *L'Infinito* ma creerebbe altre difficoltà: sarebbe difficile esprimere affezione per tale colle, dire "sempre caro mi fu il Monte Tabor, alto 40 metri"; sarebbe quasi impossibile dopo tanta precisione scientifica liberare la fantasia e immaginare l'infinito al di là del colle; sarebbe impossibile per il lettore eventuale applicare al colle leopardiano il colle che ha nella propria testa o che ha avuto la ventura di vedere nella propria vita.

2.3

L'identificazione o meno del colle de *L'Infinito* col Monte Tabor sembrerebbe una delle tante questioni di lana caprina cara ai letterati, ma a mio avviso è cruciale per l'interpretazione del testo. È inevitabile, infatti, associare a quella del Monte Tabor l'immagine di quotidiane passeggiate del poeta nel villaggio di Recanati, e dedurre, quindi, che la poesia sia il frutto, il resoconto, di tali atti-

vità ricreative del poeta. È invece più produttivo collegare la poesia ai pensieri del luglio 1820, le riflessioni sull'infinito riguardo al piacere, nello *Zibaldone*, un diario di pure esperienze mentali – "L'anima s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe se la sua vista si estendesse da per tutto, perché il reale escluderebbe l'immaginario" (*Zib* 165-172, 28 luglio 1820) – e anche alle riflessioni sull'indefinito e indeterminato come mediazione tra finito e infinito, nella impossibilità di raggiungere e definire l'infinito, collegate alla ricordanza e all'evocazione del passato (*Zib* 515, 16 gennaio 1821; *Zib* 1429, 1 agosto 1821).

È interessante notare come il pensiero del luglio 1820 sia tanto simile alla poesia scritta nel 1819; la differenza è l'uso, nella poesia, della prima persona e la conseguente abbondanza di espressioni affettive. Il testo poetico si situa a metà tra l'esperienza empirica (se mai c'era stata) e la generalizzazione impersonale della riflessione filosofica. L'"io" interviene come testimone, per rendere percepibile e vicino, attraverso l'emozione, il semplice e il particolare (come in un *exemplum* o in una parabola), una verità universale e complessa. E tuttavia è costante nei due testi l'indeterminatezza dell'ambientazione spaziale: *quell'albero, quella siepe, quella torre.*

Fatta salva la differenza di persona, identico è l'uso del dimostrativo nei due testi, a significare l'individuale (*quell'albero, proprio quello là,*) e nello stesso tempo l'eventuale e possibile *albero* che a tutti può capitare di incontrare. Lo spazio ipotetico della dimostrazione filosofica è il medesimo, indeterminato e generico, del testo poetico, poiché è spazio mentale immaginato e finto. Lo spazio al di qua della siepe è immaginato e finto tanto quanto lo spazio mentale immaginato al di là della siepe (come tenterò di dimostrare in seguito) e quindi non ha molto senso identificarlo con uno spazio reale nei dintorni di Recanati.

3 Una catafora mancata?

È interessante notare come il dimostrativo *questo*, nel linguaggio quotidiano, quando non sia direttamente deittico (e cioè designante un elemento della

realtà circostante), debba essere cataforico, cioè operare un riferimento testuale a quello che verrà detto.

Esempio: C'è questo problema: c'è questo ragazzo, di cui ti ho parlato.

La consistenza di questo problema già nota al locutore verrà spiegata al destinatario nel seguito del discorso, l'identità del ragazzo verrà resa nota da ulteriori riferimenti.

Impensabile nella narrativa coeva alla composizione de *L'Infinito* (a dimostrare come la poesia è un laboratorio di possibilità enunciative all'avanguardia su altri generi letterari), il sintagma "dimostrativo + nome" è diventato uno stilema comune negli *incipit* dei romanzi della narrativa contemporanea: permette di entrare *in medias res* nell'universo del narratore, crea un forte effetto di presenza della voce narrante, stimola la *suspense* e la curiosità del lettore, che attende ovviamente che venga disambiguato quell'oggetto dato come conosciuto dall'enunciatore del testo, ma a lui ignoto.

"Era un periodo che non mi importava niente di niente, quando venni a stabilirmi in questa città" (Italo Calvino, *La nuvola di smog*).

"Era sembrato a tutti e tre che era una buona idea comprare questo cavallo" (Marguerite Duras, *Una diga sul Pacifico*).

Ne *L'Infinito* invece questo disambiguamento non avviene mai, la referenza di *questo colle* non viene mai saturata nel testo, il che, forse, ha generato nei lettori e nei commentatori una sorta di *horror vacui* da mancata referenza e si è pensato di rimediare col paratesto, la nota, al senso di disagio.

4. Azioni linguistiche e tempi de *L'Infinito*

4.1 Azioni linguistiche

L'Infinito inizia con un forte atto espressivo[7]: l'io attore/enunciante esprime il proprio affetto per elementi della scena circostante ("sempre caro"); poi de-

7. Uso la tassonomia degli atti linguistici di Searle, 1978: *1-rappresentativi* descrivono e rappresentano il mondo, eventi, stati di cose, impegnando il parlante sullo stato di verità di quanto affermato: descrivere, narrare, concludere, dire; *2-direttivi* inducono un cambiamento nel mondo impegnando certi com-

scrive alcune proprie azioni, alcune, per così dire fisiche ("siedo, miro") altre mentali ("fingo, mi spauro, comparo"); di nuovo esprime un proprio atteggiamento rispetto al prodotto delle immagini mentali delle azioni sopra descritte ("e il naufragar m'è dolce in questo mare"). L'atto espressivo è indirettamente un atto rappresentativo, perché mentre l'io esprime il proprio affetto per elementi della scena, ("il colle, la siepe"), li crea, li rappresenta, come reali, vicini alla voce dell'io enunciante. "Sempre caro mi fu questo colle" presuppone un'affermazione: "il colle esiste", ma presuppone anche: "esistono altre volte in cui io sono venuto davanti al colle"

Gli atti espressivi sono all'apertura e alla chiusura del testo ("m'è caro, m'è dolce"), a cornice. Se dobbiamo postulare un'equivalenza tra gerarchia sintattica della frase e gerarchia degli atti linguistici espressi dagli enunciati di cui le frasi sono il materiale verbale, l'atto espressivo iniziale è l'atto più importante. Dal punto di vista sintattico, infatti, *L'Infinito* è un unico periodo, di cui la frase iniziale "Sempre caro mi fu quest'ermo colle e questa siepe" è la principale. Tutto il testo seguente è un'espansione della coordinata avversativa "Ma sedendo e mirando io nel pensier mi fingo" L'avversativa si oppone logicamente al contenuto semantico della relativa, *che da tanta parte dell'ultimo orizzonte il guardo esclude*, perché il senso oppositivo è non verso *sempre caro mi fu il colle e la siepe*, ma verso l'ostacolo posto dalla siepe. Infatti, logicamente potrei sostituire il *ma* avversativo (Leopardi mi perdoni questa intrusione) con un *poiché*, e stabilire una conseguenza logica tra l'affetto per il colle e le piacevoli sensazioni d'infinito che ne derivano. *Sempre caro mi fu quest'ermo colle poiché sedendo e mirando... Il va sans dire* che il *ma* è più bello ed efficace, stabilendo un'opposizione tra i due mondi, il di qui e il di là, il finito e l'infinito.

portamenti del *ricevente*: ordinare, comandare pregare, interrogare; *3-commissivi*, impegnano *l'emittente* a certi comportamenti: promettere, impegnarsi; *4-espressivi*, esprimono uno stato psicologico specifico del parlante rispetto al mondo, non impegnandolo allo stato di verità del contenuto degli enunciati, es: Mi piace, non mi piace etc.; *5-dichiarativi* cambiano il mondo nel momento stesso della loro attuazione: assolvere condannare, dichiarare marito e moglie, sono espressi alla prima persona del presente indicativo e richiedono una convenzionalità istituzionale rituale.

4.2 Tempi de *L'Infinito*

Dal punto di vista aspettuale e azionale, il tempo della principale condiziona l'interpretazione delle subordinate. Il "fu" di "Sempre caro mi fu" è un perfetto imperfettivo con valore inclusivo, sottintende un arco temporale indeterminato, da un passato indeterminato al momento dell'enunciazione (noi in italiano contemporaneo diremmo "mi è sempre stato caro"), "essere caro" ha valore azionale stativo, rinforzato ovviamente dall'avverbio "sempre" Il senso della frase quindi è: "questo colle e questa siepe mi sono sempre stati cari e lo sono ancora" Tutto ciò interpreta i presenti verbali seguenti con aspetto abituale, la poesia non è la cronaca di un evento singolare, ma di azioni ripetute ed abituali. Infatti, se dovessi tradurre tutto al passato dovrei usare l'imperfetto abituale. È un esercizio linguistico che propongo di fare (sempre con tante scuse a Leopardi per la deformazione del testo):

Sempre caro mi era stato quell'ermo colle,
E quella siepe, che da tanta parte
Dell'ultimo orizzonte il guardo escludeva.
Ma sedendo e mirando, interminati
Spazi di là da quella, e sovrumani
Silenzi e profondissima quiete
Io nel pensiero mi fingevo; ove per poco
Il cor non si spaurava. E come il vento
Udivo stormir tra quelle piante, io quello
Infinito silenzio e a quella voce
Andavo comparando e mi sovveniva l'eterno,
E le morte stagioni, e la presente
E viva, e il suo di lei. Così tra quella
Immensità s'annegava il pensier mio;
E il naufragar m'era dolce in quel mare.

4.3 Aperto

Da un certo punto di vista la traduzione al passato rende esplicito ed evidente quello che rimane sottilmente inconscio nelle versione al presente: l'eventuale prosecuzione del processo di immaginazione o la sua fine viene lasciata indeterminata. Il senso di aspettativa creato dai tempi imperfettivi non viene

colmato, il testo ha una struttura temporale aperta. Si ha la sensazione di una ripetizione indeterminata e senza fine. Ovviamente il senso di infinito è ancora più accentuato nella versione al presente leopardiana, che colloca nell'*incipit* l'avverbiale *sempre,* e assegna al verbo *fu* una valenza gnomica e atemporalizzata, che allude ad un quadro temporale ampio e tendenzialmente illimitato, come nei proverbi.

E non c'è un ritorno al presente puntuale, ma la prosecuzione, di cui non si vede la fine, di un processo iterativo. È senz'altro una mimesi grammaticale e stilistica del tema della poesia, l'io è catturato nella dimensione dell'infinito (non viene descritto il ritorno al finito dall'infinito), vi rimane sospeso, vi galleggia, per riprendere la metafora leopardiana, in una dimensione onirica e temporalmente indeterminata. Una volta individuati i nuovi referenti di un nuovo spazio deittico fantastico, immaginato: "questa immensità, questo mare", non si ritorna allo spazio della supposta realtà determinato da "questo colle questa siepe"

4.4 Chiuso

Il senso di sospensione e la struttura temporalmente aperta sono tuttavia bilanciati dalla chiusura data dagli atti linguistici espressivi, iniziale *(sempre caro)* e finale (*m'è dolce*), collocati a cornice, e dal parallelismo "questo colle questa siepe", con "questa immensità, questo mare"

Le associazioni mentali di pace e di vastità legate al mare, danno inoltre un senso di definitiva pacificazione. La poesia è quindi un delicato equilibrio di vaghezza e indeterminatezza semantica e chiusura ritmico musicale. I dimostrativi *questa* immensità e *questo* mare segnalano la conclusione felice dello spostamento dal qui e ora dell'io locutore personaggio poeta, ad un altro io centro deittico, ad un altro spazio mentale.

5 I dimostrativi: una visione complessiva nel testo

Si può procedere a questo punto ad una lettura sintetica di tutti i dimostrativi presenti ne *L'Infinito.* Ho sei volte "questo" e due volte "quello" I primi due

"questo" (riferiti a "colle" e "siepe") hanno valore anaforico per il locutore e deittico (fantasmatico) per il lettore, secondo la modalità già analizzata. Il "quella" e "quello" di, rispettivamente, "interminati spazi di là da quella" e "quello infinito silenzio", hanno chiaramente valore anaforico, sono riferiti al già detto, alla siepe già menzionata prima, al silenzio già menzionato e quindi lontano temporalmente; *quella quello* segnalano lo slittare in secondo piano della referenza, perché il focus concettuale è spostato altrove sullo spazio, di là dalla siepe, e poi di nuovo al rumore del vento al di qua. Il terzo "questo" di "e come il vento odo stormir tra queste piante" ha la stessa natura di "questo colle e questa siepe" è noto al locutore, ed è un deittico nuovo per il lettore.

Il quarto, "questa voce", invece, può essere interpretato come anafora, "la voce" è delle piante già menzionate, ma identificate in una nuova maniera. "Questa voce" è, infatti, una redifinizione metaforica del "vento che odo stormir tra queste fronde" Lo stesso si può dire di "questa immensità, questo mare": sono anafore poiché si riferiscono anaforicamente al già detto, ma sono allo stesso tempo qualcosa di nuovo, e il nuovo è espresso dalla metafora...

5.1 Dimostrativo e metafora

Qual è la diversità dell'uso anaforico di *questo* e *quello*? Il *quello* segnala l'occorrenza di una anafora pura, è riferimento al già menzionato, sottolinea lo slittamento in secondo piano come tema dell'oggetto a cui si riferisce. La ripresa di "quella siepe" non ha la funzione di ritopicalizzare il tema siepe, ma è un aggancio al nuovo *topic*, tema principale introdotto in quel contesto: gli *spazi infiniti*.

Il "questo" di "questa immensità" e "questo mare" mantiene invece l'ambiguità ossimorica già rilevata: costituisce allo stesso tempo una continuità referenziale, serve ad agganciare al già detto, ma nello stesso tempo segnala una rottura concettuale e attua quindi una *nuova* identificazione del referente, e una sua ritopicalizzazione. Non si tratta di una semplice anafora, non si tratta di identificare un referente già dato, ma di una ridefinizione concettuale del già dato; "immensità e mare" sono metafore concettuali che riprendono e sintetizzano le infinità sensoriali immaginate prima, si ha una coincidenza di metafora e anafora

(poiché "questa immensità, questo mare" sono metafore concise del già detto). Le metafore, quindi, identificano un nuovo referente in un nuovo spazio mentale, soprattutto la metafora visiva *mare*, che segnala la conclusione felice dello spostamento dal qui e ora dell'io locutore personaggio poeta ad un altro io, ad un altro centro deittico, ad un altro spazio mentale in relazione a quel referente.

6 Il paradosso de *L'Infinito*

L'atto di lettura, o di recitazione del testo, comporta un atto di rappresentazione mentale, di una messa in scena, che riproduce una situazione di comunicazione in maniera fantasmatica, nel senso che Bühler[8] dà al termine. Mette in scena un "io" come se fosse presente e parlante qui ed ora, in un certo contesto e facendo certe azioni. L'atto di rappresentazione del lettore è speculare all'atto di creazione del poeta; anche lo scrittore mette in scena un "come se", parla come se fosse davanti al colle, immagina un colle fittizio rappresentandolo come vicino a sé e reale, e immagina di immaginare uno spazio fittizio di là dalla siepe. L'atto espressivo leopardiano mette al proprio centro l'io percettivo e quindi i referenti sono individuati in relazione a questo io; poi la scena si sposta dallo spazio esterno allo spazio interno, mentale.

Abbiamo la contraddizione di una siepe e un colle "immaginati come reali" di fronte allo spazio mentale "immaginato come immaginato" o, per usare lo stesso linguaggio leopardiano, colle e siepe *finte reali* di fronte ad un infinito *finto finto*. Ovviamente entrambi gli spazi sono mentali e fittizi.

6.1 La teoria degli spazi mentali

Ci può aiutare a comprendere il testo la teoria degli spazi mentali elaborata da Fauconnier, teoria che dovrebbe rendere conto di ciò che ci costruiamo in testa quando siamo impegnati nell'interpretazione e nel proferimento di enunciati o in generale nel ragionamento. Ragioniamo costruendo nella nostra mente spazi mentali fittizi. Gli spazi mentali sono strutture cognitive basate sulle informazioni

8. Bühler, 1983, pp. 173-200.

contenute nelle espressioni linguistiche. Successive elaborazioni di questa teoria hanno accentuato l'importanza dell'attività di *blending*, come dire, di *fusione* e contaminazione, presente in ogni atto di comprensione e attività creativa. La teoria del *blending* applicata all'interpretazione della metafora vedrebbe la metafora come atto di creazione non più basato sulla similitudine, ma sulla contaminazione: *blending*, di due spazi mentali. Un chirurgo e un macellaio separatamente non suggeriscono l'idea dell'incompetenza, ma la contaminazione dei due spazi mentali, operata dall'espressione *Quel chirurgo è un macellaio*, la suggerisce. Dall'atto di contaminazione di due spazi nasce il nuovo e la metafora.

Il modello di base proposto da Turner e Fauconnier è quadripartito: uno spazio madre, due spazi *input*, un quarto spazio integrante, risultato del processo selettivo della contaminazione dei due spazi *input*.

Uno spazio di base genera i due spazi figli tra cui si attua (I operazione mentale) una corrispondenza (*mapping*) in base a funzioni di similarità, causalità e altre funzioni, poi avviene (II operazione mentale) una proiezione selettiva sullo spazio integrante e (III operazione mentale) l'emergere di un quarto spazio autonomo risultato dell'attività di *blending* tra i due spazi *input*.

La coincidenza tra la teoria degli spazi mentali e *L'Infinito* è che la creazione di uno spazio mentale è il tema stesso della poesia: messa in scena drammatica e tangibile della creazione di uno spazio mentale.

Una visione di quattro spazi mentali si presta alla nostra interpretazione de *L'Infinito*.

Una lettura della poesia, infatti, può partire dallo spazio reale (spazio 1) del poeta autore empirico, o del lettore, che genera un primo spazio mentale, lo spazio percepito finito di qua della siepe e del colle (spazio 2 finito, vicino, includente l'io percipiente), che a sua volta genera lo spazio immaginato infinito di là della siepe (spazio 3, infinito silenzio, lontano, non percepibile/immaginato, di là dall'io). L'opposizione che viene dapprima stabilita tra silenzio (spazio 3) e rumore (spazio 2) si trasforma, tramite una graduale proiezione dello spazio 2 nello spazio 3, in un graduale avvicinamento dei due spazi secondo la gradazione "eterno, morte stagioni presente e viva" sonora, da cui emerge lo spazio 4, lo spazio immensità mare, metafora frutto della contaminazione di finito

e infinito, percepibile e non percepibile, vicino lontano, silenzioso sonoro, e una dislocazione immaginaria dell'io all'interno di questo spazio, segnalata dal dimostrativo *questo* e dalle metafore *immensità* e *mare.*

7 *L'Infinito* come mise en abyme

La prima operazione di qualsiasi lettura pragmatica e/o cognitiva dei testi è *non* identificare l'io autore con l'io testuale. Questa operazione attribuisce al primo io empirico biografico l'azione mentale di invenzione e costruisce l'io del testo come io attore locutore, provocando effetti paradossali e speculari, perché l'io attore locutore è a sua volta soggetto e oggetto dei suoi atti verbali, descrive sé che fa e agisce. Avremmo, quindi, un io empirico che rappresenta un io attore che, a sua volta, descrive se stesso che agisce, immagina, dice. Si ha una duplicazione, triplicazione degli agenti, poiché all'interno dell'azione primaria di rappresentazione-immaginazione realizzata dall'autore empirico viene rappresentata specularmente l'azione di rappresentare-immaginare dell'io locutore.

Introdurre il primo agente empirico significa triplicare il livello dell'enunciazione e degli spazi e provoca un effetto paradosso[9]: "il reale finto" e l'inquietante riflessione nell'atto rappresentativo di un altro atto rappresentativo, la *mise en abyme.*

Tuttavia la *mise en abyime*, mettendo in scena la finzione, la svela, è rivelatrice di verità.

L'attore a teatro parla ad un altro attore circondato da tre pareti, fa finta, ignora che la quarta parete è aperta, quella degli spettatori, i veri destinatari del messaggio di lui attore agli altri attori. Il teatro nel teatro svela la finzione della quarta parete. Mettendola in scena, la quarta parete non può più essere ignorata, poiché il teatro nel teatro mette in scena non solo attori ma anche spettatori[10]. Il teatro nel teatro svela in maniera indiretta, nell'*Amleto*, l'assassinio del

9. L'espressione "effetto paradosso" è usata in psichiatria e farmacologia per indicare, per esempio, l'effetto tranquillizzante di un farmaco stimolante in alcuni soggetti iperattivi.

10. Segre, 1984, p. 57.

padre; l'azione rappresentata diventa così parte integrante dell'azione primaria e, rappresentando la propria fmzione, il teatro fa un discorso metaforico e nello stesso tempo autorefenziale e autoesplicativo: gran teatro è il mondo, ma il teatro fingendo dice la verità.

Ne *L'Infinito* il poeta finge di fingere, immagina di immaginare, crea uno spazio mentale in uno spazio mentale. Mettendo in scena una "finzione", rappresentando in modo drammatico e tangibile la creazione di uno spazio mentale, *L'Infinito* rivela di essere una "finzione" esso stesso, che il testo è finzione e, nello stesso tempo, portatore di verità, di un discorso complesso sulla percezione e sulla conoscenza come processo emotivo e affettivo, creativo e immaginativo. La possibilità di dire l'infinito si traduce nel discorso sulla possibilità del dire stesso e quindi in un discorso autoreferenziale del fare poesia, autoesplicativo, che ha come sbocco la metafora (il dolce naufragare nel mare), unico ponte verso l'indicibile e l'infinito. Il testo diventa quindi metafora e modello della creazione e dell'immaginazione poetica e, rappresentando in termini tangibili il processo di un trasferimento sensoriale immaginario in un altro spazio, riflette specularmene l'atto di trasferenza deittica e spaziale che opera il lettore dal suo mondo al mondo del testo... in cui può esistere un colle, un colle immaginato, ipotetico/poetico, finto...

RESUMO: O ensaio quer ser um exercício de leitura cognitiva do texto poético, *i.e., das operações e representações mentais que atuamos lendo um texto poético. O foco é sobre o uso do demonstrativo italiano* questo *(este) na poesia* L'Infinito *de Giacomo Leopardi. "*Questo*", dêictico na linguagem comum, tem um* status *ambíguo entre* anáfora *e dêixis no texto poético. "*Questo*", junto com a metáfora "*questo mare*" nesse poema, é, ao mesmo tempo, anáfora = referimento ao dito e identificação de um referente novo.* L'Infinito *é lido com o auxílio da teoria dos espaços mentais de Fauconnier e Turner, segundo a qual a metáfora é o resultado da fusão (*blending*) entre dois espaços mentais. Em* L' Infinito *é representada uma* mise en abyme, *uma ficção na ficção, um espaço no espaço. A criação de um novo espaço mental, identificado pela metáfora* questo mare, *tema desse poema, é assim modelo e metáfora da criação poética e do ato da transferência no mundo imaginário do texto atuado pelo leitor.*

PALAVRAS-CHAVE: Giacomo Leopardi; teoria cognitiva; demonstrativo; anáfora; dêixis; metáfora; mise en abyme.

Referenze bibliografiche

BERTINETTO, P. M. *Il verbo.* In: RENZI, L. & SALVI, G. (a cura di). *Grande grammatica italiana di consultazione, II, I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione.* Bologna: Il Mulino, 1991, pp. 13-161.

BONOMI, A. *Universi del discorso.* Milano: Feltrinelli Bocca, 1979.

BONOMI, A. & ZUCCHI, A. *Tempo e linguaggio: Introduzione alla semantica del tempo e dell'aspetto verbale.* Milano: Bruno Mondatori, 2001.

BONOMI, A. *Fictional contexts.* 2004, in <http: //www.filosofia.unimi.it/~bonomi/trento201102.pdf>.

BÜHLER, K. *Teoria del linguaggio. La funzione rappresentativa del linguaggio.* Roma: Armando, 1983 (ed. orig. ted. 1934: *Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena: Fischer).

CACCIARI, C. "La metafora: un ponte tra linguaggio e l'esperienza percettiva" *Lingua e Stile* XXXIV, 1999, 2: 159-166.

CONTE, M. E. "Deixis am Phantasma. Una forma di riferimento nei testi" In: CÒVERI, L. (a cura di). *Linguistica testuale. Atti del XV Congresso internazionale di studi. Genova-Santa Margherita Ligure, 8-10 maggio 1981.* Roma: Bulzoni, 1984, pp. 187-205.

DALLENBACH, L. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme.* Paris: Éditions du Seuil, 1977.

DE MULDER, W. "Du sens des démonstratifs à la construction d'univers" In: GARY-PRIEUR, M. & LEONARD, M. (eds.). *Les démonstratifs: Théories Linguistiques et Textes Littéraires*, Langue Française 120, Dècembre 1998, pp. 21-32.

FAUCONNIER, G. *Mental Spaces: Aspect of Meaning Construction in Natural Language.* Cambridge (Mass.): mit Press, 1985 (ed. originale 1984: *Espaces mentaux*, Paris: Éditions de Minuit).

FAUCONNIER, G. & TURNER, M. "Blending as a Central Process of Grammar". In: GOLDBERG, Adele. *Conceptual Structure, Discourse and Language.* Stanford: Center for the Study of Language and Information (CSLI), 1996 [distributed by Cambridge University Press], pp. 113-129, <web edition http://markturner.org/centralprocess.www/centralprocess.html>.

GENETTE, G. *Fiction et diction.* Paris: Éditions du Seuil, 1991.

GOY, A. "Alcuni problemi della teoria degli spazi mentali di Fauconnier" *Lingua e Stile*, XXIX, 1994, 1: 107-132.

MAZZOLENI, M. "Locativi deittici, Deixis am Phantasma, sistemi di orientamento". *Lingua e Stile*, XX, 1985, 2:217-246.

RENZI, L. *Come leggere la poesia.* Bologna: Il Mulino, 1991.

RENZI, L. & SALVI, G. (a cura di). *Grande grammatica italiana di consultazione, II, I sintagmi verbale, aggettivale, avverbiale. La subordinazione.* Bologna: Il Mulino, 1991.

_____. (a cura di). *Grande grammatica italiana di consultazione, III, Tipi di frase, deissi, formazione delle parole.* Bologna: Il Mulino, 1995.

RENZI, L. & VANELLI, L. "La deissi" In: RENZI, L. & SALVI, G. (a cura di). *Grande grammatica italiana di consultazione, III, Tipi di frase, deissi, formazione delle parole.* Bologna: Il Mulino, 1995, pp. 261-375.

SEARLE, J. R. "Per una tassonomia degli atti illocutori" In: SBISÀ, M. (a cura di). *Gli atti linguistici.* Milano: Feltrinelli, 1978, pp. 167-198 (ed. orig. amer. 1975).

SEGRE, C. "Shakespeare e la 'scena en abyme'" In: _____. *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria.* Torino: Einaudi, 1984, pp. 51-60.

TURNER, M. *L'imagination et le cerveau* (conférence donnée au Collège de France le 6 juin 2000) web edition <http://markturner.org/cdf/cdf1.html>.