

Prof. DINO MANCA

GLOSSARIO RETORICO-STILISTICO

a cura di

Dino Manca

Adýnaton: figura retorica definita con parola greca che significa «cosa impossibile». Si tratta di un tipo particolare di *iperbole* (vd.) che consiste nel dichiarare l'impossibilità che si realizzi un evento ipotizzando per assurdo la realizzazione di un altro fatto che non potrà mai verificarsi: *Lo mar potresti arompere, a venti asemenare, l'abere d'esto secolo tutto quanto asempare: avere me non pòteri a esto monno* (Cielo d'Alcamo, *Contrasto*, vv. 7-9).

Aiutante: personaggio che ha ruolo ausiliario, di appoggio nei confronti del protagonista (vd. anche *antagonista*).

Alessandrino: verso di origine francese, composto di due emistichi (due mezzi versi), ognuno accentato sulla sesta sillaba. La sua misura può variare da un minimo di dodici a un massimo di sedici sillabe.

Allegoria (dal greco *allegoría*, «parlare diversamente»; *állos*, «altro», e *agoréuo* «dico»): figura retorica consistente nella costruzione di un discorso in cui i significati letterali dei singoli termini passano in secondo ordine rispetto al significato simbolico dell'insieme, che generalmente rinvia a un ordine di valori metafisici, filosofici e morali. La peculiarità di un simile procedimento consiste, quindi, essenzialmente nella capacità di trasformare nozioni astratte e significati morali in immagini spesso intensamente pittoriche, che vanno ben oltre il significato di base dei termini che le costituiscono e si sviluppano in una trama pregnante e allusiva. Un'allegoria tra le più note è quella del destino umano che viene paragonato ad una nave che attraversa il mare in tempesta: *«passa la nave mia, sola, tra il pianto degli alcioni, per l'acqua procellosa»* (G. Carducci). L'allegoria sarebbe una sorta di *metafora continuata*, estesa ad abbracciare

un'intera composizione, come è il caso di apologhi, parabole e favole, nonché di opere quali la *Divina Commedia* di Dante e il *Faust* di Goethe. Oggi, a questa interpretazione, che affida all'allegoria il compito di trasmettere valori sovrasensibili e nascosti, ma comunque universalmente riconoscibili all'interno di un determinato codice, si sostituisce una interpretazione più soggettiva, in cui personaggi, esperienze e situazioni particolari, rappresentati come reali e concreti, diventano allusivi di una realtà diversa e più generale, senza caricarsi necessariamente di spiegazioni dimostrative e didattiche.

Allitterazione: consiste nella ripetizione delle stesse lettere e, quindi, dello stesso suono all'interno della stessa frase o della stessa strofa. Dal Pascoli: *sentivo un fru fru tra le fratte*.

Allusione: sorta di *inferenza*, consiste nell'affermare una cosa con l'intenzione di farne intendere un'altra, che con la prima ha un rapporto di somiglianza. Un simile procedimento può trarre origine da un evento storico (per esempio, l'espressione «una vittoria di Pirro» per indicare una vittoria inutile e pagata a caro prezzo, come quelle ottenute dal re dell'Epiro contro i Romani) oppure può derivare da eventi e personaggi del mito o della letteratura, come nelle espressioni «un labirinto», per alludere a una situazione indecifrabile o a luogo intricato oppure «don Abbondio», per indicare una persona vile e paurosa.

Anacoluto: (dal greco *anakòluthos*, «che non segue») è un errore sintattico spesso provocato dal cambiamento di soggetto nel corpo dell'enunciato. Dal Manzoni: *noi altre monache, ci piace sentir le storie per minuto*.

Anacrusi: anticamente designava le note strumentali che precedevano l'attacco di un canto; a partire dal XIX secolo indica la *sillaba atona* (senza accento) fuori battuta che precede il primo accento del verso.

Anadiplosi: (dal greco *anadíplōsis*, «raddoppio») consiste nella ripresa enfatica, all'inizio di un verso, di una parola o di un gruppo di parole poste in conclusione del verso precedente. Da Umberto Saba: *Questa voce sentiva gemere in una capra solitaria / In una capra dal viso semita.*

Anafora (dal greco *anaphérō*, «ripeto»): figura retorica consistente nella ripetizione di una parola o di un gruppo di parole all'inizio di più versi o frasi successive, allo scopo di sottolineare in modo enfatico un determinato elemento. Un celebre esempio di anafora è offerto dall'inizio del Canto III dell'*Inferno* dantesco: «*Per me si va nella città dolente, / per me si va nell'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente*». In esso, la ripetizione di *per me*, all'inizio dei tre versi, scandisce in modo ossessivo l'incombente condanna dei dannati.

Analessi: racconto di fatti anteriori al tempo in cui si sta svolgendo la storia (vedi anche *flashback*), o richiamo, interno alla narrazione, di eventi narrati precedentemente, ricordandoli così all'attenzione del lettore e annettendovi, eventualmente, un nuovo significato (*analessi rispettive* o «richiami»).

Analogia (dal greco *analogía*, «corrispondenza»): tecnica espressiva, tipica della poesia moderna, che consiste nello stabilire rapporti inediti tra immagini diverse e prive di qualsiasi apparente legame logico. L'immagine, che da un simile procedimento deriva, risulta spesso di smagliante efficacia e novità,

pur nella sua gravidanza che rasenta il rischio dell'oscurità (vedi: C. Baudelaire, *Correspondenze*, vv. 9-14).

Anastrofe (dal greco *anastrephō*, «rovescio»): figura retorica che consiste nell'invertire l'ordine abituale di due parole, quasi a voler conferire particolare risalto al termine cui tocca il primo posto nel nuovo ordine sintattico. Questo espediente appare evidente, ad esempio, in locuzioni del linguaggio corrente, quali «eccezion fatta» o «cammin facendo». Nel linguaggio poetico, invece, un simile procedimento risponde anche a esigenze ritmiche, oltre che espressive (vedi: E. Montale, *Spesso il male di vivere ho incontrato*, vv. 5-6).

Anfibologia: (dal greco *amphibolia* e *lógos*, «discorso collocato intorno; ambiguità») consiste in un enunciato che *può essere interpretato in due modi diversi*, o per l'ambiguità di una parola, o per una particolare costruzione sintattica. Nell'esempio seguente non è immediato il riconoscimento de l'ira come soggetto. Dal Petrarca: *Vincitore Alexandro l'ira vinse*.

Anisosillabismo: irregolarità nella misura dei versi della poesia italiana delle origini.

Antagonista: personaggio che si oppone al protagonista, ponendogli ostacoli al raggiungimento della meta desiderata. La definizione dei ruoli dei personaggi in sei categorie di base, o *attanti* (soggetto-oggetto; destinatario-destinatario; aiutante-oppositore), deriva dall'analisi del racconto condotta da Greimas nel suo libro *Semantica strutturale*.

Anticlimax: vedi **Climax**.

Antifrase: (dal greco *antìphrasis*, «espressione contraria») è una figura retorica che consiste nell'usare una parola o un'espressione *in senso contrario* al loro proprio per lo più con tono ironico od eufemistico: *come sei magro!* (= come sei grasso!).

Antistrofe: ripetizione delle stesse parole alla fine di più versi o frasi: *Ha fatto il danno lui, deve riparare lui.*

Antitesi (dal greco *antíthesis*, «contrapposizione»): accostamento di termini e concetti di senso opposto all'interno di una stessa frase, accostamento che non di rado è reso più incisivo e netto dalla struttura simmetrica della frase come nella celebre terzina dantesca: «*Non fronda verde, ma di color fosco; / non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; / noti pomi v'eran, ma stecchi con toscò*».

Apocope (dal greco *apokopé*, «taglio»): caduta di una vocale o sillaba alla fine di una parola. Di uso essenzialmente poetico, questo fenomeno non va confuso con l'*elisione*, in quanto a differenza di quest'ultima può avvenire tanto dinanzi a vocale, quanto dinanzi a consonante. Ad esempio «*polve*» per «*polvere*», in un celebre verso foscoliano: *su la polve degli avi il giuramento*.

Apostrofe (dal greco *apostréphō*, «rivolgersi»): consiste nel rivolgersi improvvisamente a persona o cosa personificata, interrompendo l'ordine normale del discorso. Si tratta di una deviazione dell'ordine espositivo che viene usata per conferire particolare immediatezza ed efficacia al discorso, come risulta, ad esempio, dal verso dantesco «*Ahi! serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta....*» in cui il poeta, rivol-

gendosi all'Italia come a una persona reale, interrompe inopinatamente la narrazione, provocando un effetto di intensa commozione.

Arcaismo: forma lessicale o costruzione sintattica il cui uso è scomparso o va scomparendo dalla lingua corrente. In ambito letterario, un simile uso conferisce talvolta all'insieme un particolare colore, volutamente ricercato dall'autore per precisi scopi espressivi.

Asindeto (dal greco *asýndeton*, «non legato»): giustapposizione di parole o frasi senza l'ausilio della particella congiuntiva o disgiuntiva. Un simile procedimento è particolarmente efficace, per conferire all'insieme una forte carica espressiva, tanto nelle enumerazioni quanto nella giustapposizione di due o più proposizioni. Per averne una riprova, basti leggere la descrizione che Manzoni fa dei bravi durante la carestia: *Domati dalla fame, non gareggiando con altri che di preghiere, spauriti, incantati, si stracciavan per le strade che avevano per tanto tempo passeggiate a testa alta, con isguardo sospettoso e feroce, vestiti di livree ricche e bizzarre, con gran penne, guarniti di ricche armi, attillati, profumati [...]* Il gran numero di particolari descrittivi viene allineato, nell'ampio elenco, mediante l'uso della virgola e senza congiunzione, raggiungendo un effetto di grande vivezza e concitazione. Ed ancora Manzoni: *vide confusamente, poi vide chiaro, si spaventò, si stupì, si infuriò, pensò, prese una soluzione.* Un'ulteriore riprova della funzione espressiva dell'asindeto è fornita da una terzina dantesca: *Questo passammo come terra dura, / per sette porte intrai con questi savi; / venimmo in prato di fresca verdura*, in cui a essere giustapposte sono delle proposizioni (vd. *paratassi*), con un effet-

to che oscilla tra trepida attesa e paura (vedi altresì: E. Montale, *Ho sceso dandoti il braccio almeno un milione di scale*, vv. 5 -6).

Assonanza: l'assonanza (da *assonare*, nel senso di «avere suono simile») è una figura retorica che consiste nella *parziale identità di suoni* di due o più versi. Più precisamente si tratta di rima imperfetta consistente nell'*identità delle vocali finali* a cominciare dalla *vocale accentata*, mentre differiscono le *consonanti* (*decòro* e *stuòlo*). Si distinguono una assonanza semplice, che è l'uguale terminazione delle sole vocali dei versi (*diffìdi* / *audivì*; *rasone* / *colore*), una assonanza della sola tonica (*pietat* / *demandava*) ed una assonanza atona (*limo* / *toro*).

Autore: secondo il moderno approccio critico allo studio della narrativa, si intende, con tale termine, il costruttore del testo (o *autore implicito*), da tener distinto dall'individuo storicamente calato in una sua realtà anagrafica e biografica che è l'*autore-scrittore*. Da non confondere, inoltre, *autore* con *narratore* (vd. *narratore*).

Bildungsroman: indica, con termine tedesco, un «romanzo di formazione», che segue, cioè, l'educazione sentimentale, etica e intellettuale di un giovane protagonista che approda infine alla sua maturazione. Un esempio famoso ne è il *Wilhelm Meister* di Goethe.

Cesura: indica una *forte pausa* all'interno di un verso, per cui il *verso* risulta tagliato in due parti.

Chiasmo: figura retorica che consiste nella *disposizione incrociata* degli elementi costitutivi di una frase, in modo che l'ordine logico delle parole risulta invertito. Un classico chiasmo è il

famoso incipit dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto: *Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori*. E così nel componimento *Cinque Maggio* del Manzoni: *la fuga e la vittoria, / la reggia e il tristo esiglio*, in cui a «vittoria» e «reggia», si contrappongono «fuga» e «tristo esiglio», creando una specie di X.

Climax (dal greco *climax*, «scala»): procedimento retorico che consiste nella disposizione di frasi, sostantivi e aggettivi in una progressione «a scala», secondo, cioè una gradazione ascendente, a suggerire un effetto progressivamente più intenso: es. *buono, migliore, ottimo* (dal grado normale dell'aggettivo si passa al grado comparativo e infine a quello superlativo); *due, tre, quattro* (che costituisce la più semplice gradazione, in quanto attuata sul piano numerico). Un simile procedimento risulta particolarmente efficace soprattutto in poesia, dove l'intensificazione, del concetto attraverso la progressione naturale dal vocabolo più debole al più forte è incrementata in modo significativo dai valori fonici e ritmici delle parole, come si verifica nella chiusa dell'*Infinito* leopardiano: *Così tra questa / immensità s'annega il pensier mio: / e il naufragar m'è dolce in questo mare*, in cui si attua una gradazione discendente (**Anticlimax**) attraverso *immensità - s'annega - naufragar*, che anche aritmicamente riproducono un processo di progressivo abbandono della mente.

Commedia: rappresentazione scenica di un episodio della vita di ogni giorno, con personaggi comuni e spesso di modeste condizioni, per lo più divertente e briosa e nella maggior parte dei casi caratterizzata da un lieto fine. Nata per rappresentare, inizialmente, in contrapposizione alla *tragedia*, aspetti risibili della vita quotidiana, ha subito nel corso dei secoli notevoli

modifiche, fino a diventare un tipo di rappresentazione che ha sostituito l'ironia intellettualistica con un atteggiamento di umana e dolente comprensione da parte dell'autore, il quale non disdegna, comunque, di comunicare un proprio messaggio (Brecht) o una propria visione della realtà (Pirandello).

Connotazione: l'insieme di proprietà che arricchiscono il significato di una parola, intesa come portatrice di un supplementare valore allusivo, emozionale ed evocativo, al di là del suo specifico valore informativo. La connotazione è tipica, naturalmente, del *linguaggio poetico*, del quale costituisce, si può dire, la sostanza. Così, il termine *cuore* può essere inteso non solo nel suo significato più pertinente o *significato denotativo* (è l'organo muscolare, cavo, che costituisce il centro motore dell'apparato circolatorio), ma anche nel *significato metaforico*, e quindi connotativo perché arricchito e ampliato rispetto a quello letterale, di sede di affetti ed emozioni (vd. anche *denotazione*).

Consonanza: figura retorica che consiste nell'eguaglianza delle *sole consonanti* della parte finale di due parole, a partire dalla vocale tonica: *sarto / torta* (vd. *figure retoriche*).

Contesto: in senso generale, si chiama contesto l'insieme degli elementi di cui fa parte un dato particolare. Secondo l'accezione più propria del termine, invece, si intende per *contesto* l'insieme *stilistico-espressivo* che ingloba un dato specifico linguistico e lo rende comprensibile, costituendo in tal modo un sistema che trova le ragioni del proprio funzionamento e della propria esistenza dapprima al proprio interno e all'interno del *sistema letterario* e successivamente in un *sistema*

più vasto di rapporti di cui l'ambito letterario non è che una componente. In tal modo si distinguono tre ambiti, che specificano il concetto di *contesto*: un ambito strettamente *linguistico* e artistico, costituito da tutte le informazioni che sono dentro il *testo* e permettono di chiarire il messaggio inserendolo nel *discorso* di cui fa parte, e due ambiti più generali, uno *situazionale* o *extralinguistico*, costituito dall'insieme delle condizioni in cui si svolge la comunicazione, e uno *culturale*, che consente di chiarire il significato del messaggio inserendolo nell'epoca in cui è stato prodotto e nel clima letterario, artistico, ideologico che lo ha influenzato. All'interno del *contesto culturale* il *dato linguistico e artistico* funziona come informazione particolare e come sintomo da studiare e da comprendere in rapporto all'insieme dei dati storici, economici, sociali, politici e culturali.

Coordinazione: vd. *paratassi*.

Crescendo: vd. *climax*.

Critica (dal greco *krínein*, «giudicare», da *kríno*, «distinguo»): si indica con questo termine l'attività del pensiero, che, volta all'*interpretazione*, al *commento* e alla *valutazione* di un prodotto letterario, prende corpo in un *discorso* che ripercorre l'*opera* e si sviluppa nel quadro di un processo che, all'interno di un determinato *sistema di idee* e secondo *parametri di giudizio* particolari, miri alla evidenziazione della *struttura* e del *funzionamento del testo* e pervenga a una *comprensione* e a una giustificazione, se non dell'insieme, di una parte significativa dell'opera stessa. Da quanto detto, appare evidente che a questa attività sono connesse tre funzioni fondamentali: la prima, *esplicativa*, si ap-

plica alla *trasmissione, analisi, interpretazione e commento del testo (livello del testo)*; la seconda, *valutativa* - legata alla *tradizione e relazione tra testi (livello intertestuale)* e al rapporto tra *testo e contesto, all'ideologia e al gusto di un'epoca (livello extratestuale o contestuale)* - tende a pronunciare *giudizi di valore*; la terza, infine, *riproduttiva*, procede in modo parallelo al testo stesso, diventando un *nuovo testo*, ispirato e generato dal primo. In base alle metodologie di approccio, all'ottica particolare e all'area storica e culturale in cui il critico si colloca di fronte all'opera, si distinguerà una critica *romantica, positivista, idealista, ermetica, fenomenologica, marxista o sociologica, stilistica, formalista, strutturalista, semiotica, psicanalitica, simbolica, ermeneutica, decostruzionista, postmoderna*, con specificità appartenenti alle corrispondenti epoche e correnti del pensiero. Quella definita *marxista*, generalmente intesa anche come *sociologica*, assume come proprio compito quello di considerare *i fatti letterari in rapporto alla società da cui si originano*, evidenziandone la *natura ideologica* in rapporto alla *struttura economica*. In base al rapporto istituito con la specificità del testo, si parlerà di una *critica formalista, strutturalista e semiotica*, quando a partire dalla rivoluzione linguistica di Saussure e sulle orme dei «formalisti» russi e di Jakobson, si tenderà a vedere l'opera letteraria come un *sistema autonomo* di «artifici», come dialettica interna al *sistema letterario* stesso; si vedrà nell'opera una *totalità organica*, di cui è possibile evidenziare e descrivere il *funzionamento*. Si parlerà, invece, di *critica stilistica*, quando, sulle orme dello Spitzer e dell'Auerbach, si richiamerà l'attenzione dell'analisi su certi *elementi espressivi* che costituiscono, per la loro novità, degli indizi di uno stato d'animo particolare e inconsueto. Si parlerà, ancora, di *critica simbolica* quando, sulle orme del Frye, si tenderà a cogliere nell'opera letteraria un *sen-*

so profondo, legato a immagini e simboli dell'inconscio collettivo (archetipi). Si parlerà, infine, di critica psicanalitica, quando si tenderà a evidenziare le pulsioni libidiche, le motivazioni cioè inconse e profonde, che attraversano il testo. Dalla considerazione dell'impossibilità di ricostruire il significato testuale quale lo concepì in origine l'autore, parte Hans Georg Gadamer, allievo di Heidegger, e la critica ermeneutica per affermare che è proprio la distanza storica tra il mondo dell'autore e quello del lettore a favorire il coinvolgimento positivo tra due esperienze storiche diverse, la cui interazione («fusione d'orizzonti») favorisce un confronto continuo tra la modernità e la tradizione. Il linguaggio è la dimensione, il «mezzo» di questo colloquio, dal momento che ciò che riguarda l'uomo, testo o evento che sia, è comprensibile e interpretabile solo in quanto si dà nel linguaggio e come linguaggio. Quando qualcuno parla è dipendente dalle possibilità offerte dal linguaggio per esprimere i suoi pensieri. La funzione del linguaggio in Heidegger, secondo cui solo in esso il pensiero diviene del tutto concreto, viene da Gadamer accentuata in primo luogo per chiarire la nostra esperienza del mondo. Il linguaggio è quello del dialogo sviluppato da tutti gli uomini nel loro reciproco rapporto, un linguaggio che è anche precostituito, entro cui gli uomini crescono adeguandovisi. L'ermeneutica è perciò l'arte di entrare in dialogo con i testi o con le altre formulazioni concettuali. Per questo essa è strettamente connessa al principio dialogico della filosofia. Con Verità e metodo Gadamer vuole dirci che non tutta la verità è raggiungibile percorrendo il cammino del metodo scientifico. Un esempio ne è l'arte, quale esperienza extrametodica della verità. Nelle scienze della natura il linguaggio in realtà non è linguaggio, ma un sistema di simboli matematici, il quale rappresenta l'unica modalità espressiva

corretta. Nelle cosiddette scienze dello spirito, nelle scienze umane, accade l'opposto. Qui il vero elemento è dato dalla capacità del linguaggio di render presente qualcosa. Ciò si avvicina molto alla funzione svolta dal *linguaggio nella poesia*. È dunque di questo tipo l'intimo rapporto tra l'arte e la filosofia, in primo luogo tra *l'arte della parola*, il *linguaggio poetico* e la *filosofia*.

Decasillabo: verso il cui ultimo accento cade sulla decima sillaba (solo raramente si trovano decasillabi tronchi - di nove sillabe - o sdruccioli - di undici sillabe). Si chiama *decasillabo anapestico* quello dove gli accenti sono sulla terza, sesta e nona sillaba; *decasillabo trocaico* quello in cui sono sulla terza, settima e nona.

Deissi (dal greco *deíknymi*, «mostro, indico»): procedimento mediante il quale si richiama l'attenzione del lettore o dell'ascoltatore su un oggetto particolare, cui si fa riferimento mediante elementi linguistici, detti *deittici*, che concorrono a identificare in modo preciso l'oggetto in questione. Ad esempio nella frase *Questo è un libro* il pronome *questo* è usato in *senso deittico*.

Denotazione: indica il valore *informativo-referenziale* di un termine linguistico corrispondente al valore che il termine ha nel codice linguistico in uso. La *denotazione*, dunque, esclude qualsiasi elemento di giudizio personale e qualsiasi elemento emotivo e definisce l'oggetto nel suo valore semantico, senza in alcun modo intervenire su di esso con un sovrassenso (vd. *connotazione*). In questo senso, dunque, la parola *cuore*, a livello denotativo, non avrà altro significato che quello fornito dal

vocabolario: «organo muscolare, cavo, che costituisce il centro motore dell'apparato circolatorio».

Destinatario: nell'ambito della comunicazione letteraria, l'*ascoltatore* o il *lettore* che si accinge ad affrontare un *testo letterario* e che intraprende, a certi livelli, un *percorso parallelo al testo*, incrementandone con la sua lettura e la sua interpretazione i valori impliciti e non ancora evidenziati, se non addirittura suggerendo valori nuovi neppure intuiti dall'autore.

Deux ex machina: personaggio che interviene provvidenzialmente in una situazione intricata, sbrogliandola.

Dialefe: figura metrica opposta alla *sinalefe*, la *dialefe* realizza uno *iato* - cioè una rottura fonica - tra la vocale finale di una parola e quella iniziale della parola successiva, per cui nel conteggio delle sillabe il verso risulta essere di una sillaba in più (vd. *figure metriche* in *figure retoriche*).

Dialogo (dal greco *dialégein*, «discorrere»): forma espressiva basata su uno scambio di battute tra un *emittente* e un *destinatario*. Inteso come *forma letteraria autonoma*, il *dialogo* consiste nell'evidenziazione e nell'affermazione, attraverso uno scambio vivace e incalzante di botte e risposte, di una particolare tesi dell'interlocutore principale. Famosi sono i *Dialoghi* del filosofo greco Platone e alcune *Operette morali* di Leopardi.

Diasistema: voce dotta, deriv. dal gr. *diá*, «attraverso», e *systema* «un tutto composto di più cose»: termine della *linguistica strutturale*, usato per indicare un *sistema linguistico di livello superiore che comprende due o più sistemi linguistici affini ma non coincidenti fra loro*, introdotto nella *critica del testo* da Cesare Segre: «ogni te-

sto letterario costituisce una *struttura*. Tale struttura è la realizzazione di un sistema linguistico e stilistico. Il rapporto fra *struttura* e *sistema* è infatti il medesimo che sussiste tra *parole* e *lingue*. [...] Come ha dimostrato [...] Contini, l'insieme delle correzioni apportate da un autore al suo testo è legato da rapporti organici. Non ha senso cercare nel confronto tra due varianti corrispondenti i motivi del cambiamento, se non si tiene pure conto dell'assieme del testo, dei richiami a distanza tra brani in qualche modo connessi, e infine delle altre eventuali correzioni intervenute in questi brani. [...] Che cosa accade se i ritocchi linguistici e stilistici non sono attuati dall'autore stesso, ma da copisti, editori, ecc.? Da un punto di vista teorico, si verifica l'interferenza tra due sistemi: quello dell'autore e quello del copista, editore, ecc. Il copista mantiene, per lo più in quantità cospicua, il sistema dell'autore, ma vi interviene realizzando in parte un proprio sistema. [...] Il risultato di questa *Sprachmischung* potrebbe essere definito, a mio avviso, un *diasistema* [...] il sistema di compromesso tra due sistemi in contatto» (*Critica testuale*, teoria degli insiemi e diasistema, in Id., *Semiologia filologica. Testo e modelli culturali*, Torino, Einaudi, 1979, 53-70; e vd. anche *variante e critica delle varianti* nel *glossario filologico*). La *teoria linguistica strutturale* ha cercato di costruire i *diasistemi* o *supersistemi*, cioè i *sistemi di un livello superiore* a quello dei *sistemi omogenei* e *discreti* che permettono di stabilire le relazioni tra i sistemi. Si è pensato, in via di ipotesi, di prendere in prestito questo modello, impiegato nella *geografia linguistica* e nell'*etnolinguistica*, e utilizzarlo nella *geografia della comunicazione letteraria* per rendere conto di situazioni complesse come quella della *coesistenza di lingue e letterature diverse in un territorio etnicamente marcato*, nel quale il *sistema linguistico letterario intervenuto e*

sovrapposto si pone come un *diasistema*, o *supersistema*, che mette in comunicazione il *sistema originario* col *nuovo* e con i *subsistemi interni*. Nel caso del *sistema linguistico e letterario sardo*, il *sistema linguistico e letterario italiano* si comporta come un diasistema che, pur con differenze culturali ed espressive, mette in relazione i due *sistemi* tra loro *autonomi*.

Diastole: opposta alla *sistole*, è lo spostamento di *accento* in avanti, dovuto a ragioni metriche: *umìle* invece di *ùmìle* (vd. *metrica*)

Dieresi: figura metrica opposta alla *sineresi*, la *dieresi* scinde in due una coppia di *vocali contigue* normalmente considerate come un solo suono nel conteggio delle sillabe: *al-cì-o-ne* anziché *al-cio-ne* (vd. *figure metriche* in *figure retoriche*).

Digressione (dal latino *digressio*, «allontanarsi da»): si verifica quando l'autore, nel corso di una narrazione, si allontana dall'argomento principale per soffermarsi su aspetti secondari o inserisce all'interno della narrazione principale aneddoti e racconti che finiscono per occupare uno spazio che in apparenza risulta sproporzionato rispetto all'insieme, ma che in realtà risponde a ben precise strategie espressive dell'autore. Tipiche in questo senso sono le famose «disgressioni» manzoniane all'interno dei *Promessi Sposi*, utilizzate per tratteggiare e caratterizzare fatti e personaggi.

Discorso indiretto libero: caratteristica peculiare del *romanzo moderno*, lo *stile indiretto libero* è un'importante variante dello *stile indiretto*, portato al massimo grado di perfezione nelle opere di Flaubert. In questo caso il passaggio da una narrazione che riporta il *discorso del narratore* ad una narrazione in cui il *narratore*

si assume e *fa propri i discorsi dei personaggi* diventa molto labile, e crea una notevole *ambiguità stilistica*. Il *discorso indiretto libero* è, quindi, una variante del *discorso indiretto* che fonde le modalità del *discorso diretto* e di *quello indiretto* in una *forma ibrida*. Esso è *discorso indiretto* in quanto passa attraverso la mediazione del *soggetto referente* che però mantiene stilemi, cioè quegli elementi caratteristici che sono il tratto distintivo dello stile di uno scrittore o di un testo, e strutture grammaticali del *discorso diretto*. In tal modo il *narratore* può raccontare ciò che dice o pensa un *personaggio*, assumendone il *punto di vista* e il *linguaggio*. Esso era ben noto sin dagli *scrittori classici* e viene chiamato *libero* perché non viene in esso utilizzato quel legame tra *discorso del narratore* e *discorso del personaggio* che è il verbo di *dire* o *pensare*. Nel caso del *discorso indiretto libero*, nessun preciso *sintagma di legamento* indica il momento del passaggio tra i due discorsi. Infatti in apparenza sembra essere il narratore che continua a *vedere* e a *pensare*, ma in realtà è il *personaggio*. Questo tipo di discorso è stato ampiamente utilizzato dal Verga che lo ha utilizzato per poter eclissarsi e confondersi col mondo rappresentato secondo il *principio dell'impersonalità*: *Egli invece non aveva sonno. Si sentiva allargare il cuore. Gli venivano tanti ricordi piacevoli. Ne aveva portate delle pietre sulle spalle, prima di fabbricare quel magazzino! E ne aveva passati dei giorni senza pane, prima di possedere tutta quella roba!*. Un simile procedimento è stato usato, nell'ambito della letteratura italiana, anche da Svevo e Pirandello.

Distico: strofa composta da due versi.

Dodecasillabo: verso il cui ultimo accento cade sull'*undicesima sillaba*; per molti, esso è il *senario doppio*.

Dramma (dal greco *dráma*, «azione teatrale»; da *drao* «agisco»): si indica con questo nome una *rappresentazione scenica*, avente per oggetto un fatto storico o di invenzione e per protagonisti uomini di qualunque condizione sociale. Nata all'inizio dell'Ottocento come reazione all'esaurirsi della necessità storica della *tragedia* e come esigenza di una *maggiore aderenza alla realtà*, si è sviluppata in varie direzioni, in corrispondenza delle esigenze ideologiche dell'autore e delle inclinazioni del gusto, dando luogo, così, al *dramma storico*, al *dramma a tesi*, al *dramma borghese*, al *dramma psicologico*.

Endecasillabo: verso in cui l'ultimo accento cade sulla *decima sillaba*; è il verso italiano per eccellenza. Dividendo ipoteticamente l'endecasillabo nei due versi che lo compongono, si distingue tra un *endecasillabo a maggiore*, quando la cesura cade dopo il *settenario*, e un *endecasillabo a minore*, quando cade dopo il *quinario* (vd. *metrica*).

Enjambement (o **inarcatura**): fenomeno metrico-sintattico che si verifica quando il *confine del verso* separa due parti del discorso strettamente unite (aggettivo e sostantivo, soggetto e verbo, complemento di specificazione e sostantivo ecc.), la seconda delle quali va a disporsi nella parte iniziale del verso successivo (vd. *figure metriche*): *O sonno, o della queta, umida, ombrosa / notte placido figlio; o de' mortali / egri conforto, oblio dolce de'mali / sì gravi [...]* (G. Della Casa, *O sonno, o della queta, umida, ombrosa*, vv. 1-4).

Epifania: momento rivelatore, che getta nuovi *fasci di luce* sulla *realtà* e *scopre aspetti insospettati delle cose*, quasi sottoposte a un fenomeno di *seconda vista*. Il termine, in tale accezione, risale

all'uso fattone da James Joyce in *Stephen Hero* (e ampiamente commentato da Giacomo Debenedetti nelle sue lezioni universitarie raccolte ne *Il romanzo del Novecento*). L'allusione sottesa è, chiaramente, alla visione del bambino Gesù avuta dai re Magi.

Episinalefe: caso particolare di *sinalefe*, per cui la *vocale finale* di un *verso* e quella *iniziale* del *verso seguente* vengono fusi in un'unica *sillaba metrica*.

Erlebte Rede: vd. *discorso indiretto libero* (vd. *metrica*).

Ermeneutica (dal greco *hermeneutikè téchne*, «arte interpretatoria»): si designa con questo termine la *tecnica dell'interpretazione dei testi letterari*, tanto dal punto di vista denotativo quanto dal punto di vista connotativo, senza dimenticare la natura dell'opera in quanto messaggio dotato di specifiche leggi interne e di precisi rapporti col sistema letterario e i suoi istituti (vd. *semiologia* e *critica ermeneutica*).

Evenemenziale (linea): linea, *ordine degli eventi* che si susseguono nel racconto.

Excursus: vd. *digressione*.

Feuilleton: romanzo destinato a *vasta diffusione popolare* nella seconda metà dell'Ottocento. Basato sull'impiego di effetti narrativi spesso plateali, era di regola pubblicato nelle *appendici dei giornali*: di qui, anche, la denominazione di «romanzo d'appendice».

Figure retoriche: si chiamano in questo modo i diversi aspetti che il *pensiero* assume nel *discorso* per trovare efficace e viva

espressione. Considerate nel *mondo classico* come modi di espressione lontani da quelli della *comunicazione ordinaria* e *quotidiana* e per questa ragione ascritti solamente al campo della *poesia* in virtù del loro peculiare «ornato», oggi le *figure retoriche* vengono intese in un'accezione più vasta come espressioni particolarmente pregnanti e tali da imporre un'interpretazione che tenga conto del *di più* di significato di cui sono specificamente portatrici. Da questo punto di vista, dunque, la *funzione* delle *figure* diventa essenziale all'interno di un *discorso*, non tanto per abbellirlo, quanto piuttosto per comunicare a esso una particolare carica emotiva che incrementi il senso del messaggio. A evidenziare il particolare valore da esse, di volta in volta, veicolato, la *Retorica*, che è la scienza che studia le proprietà del discorso, le ha distinte, tradizionalmente, in *figure di parola* (a loro volta divise in *tropi*, *figure grammaticali* e *figure di costruzione*) e *figure di pensiero* (tra le quali, la *similitudine*, l'*allegoria*, l'*apostrofe*, l'*interrogazione* e la *perifrasi*). Più precisamente si distinguono: *figure metriche* (*sinalefe*, *dialefe*, *sineresi*, *dieresi*), *figure di suono* (*rima*, *allitterazione*, *assonanza*, *consonanza* o *paronomasia*), *figure morfologiche* (*pròtesi*, *epèntesi*, *epitesi* o *paragoge*; *afèresi*, *síncope*, *apocope*), *figure sintattiche* (*ellissi*, *asíndeto*, *zeugma*; *enumerazione* o *accumulazione*, *parentesi*, *pleonasma*, *polisíndeto*; *sillesi*, *anacoluto*, *chiasmo*; *inversione*, *anástrofe*, *ipèrbato*; *iterazione*, *anadiplosi*, *anáfora*, *antanaclasi*, *epìfora*, *epizèusi* o *geminatio* o *epanalessi*), *figure semantiche* (*similitudine*, *metafora*, *metonimia*, *sineddoche*) e *figure logiche* (*litote*, *reticenza*, *iperbole*, *antitesi*, *ossimoro*, *antifrasi*, *eufemismo*, *ironia*, *allegoria*).

Flashback («immagine indietro», in inglese): consiste nell'evocazione di un *fatto anteriore* rispetto al momento della storia in cui viene inserito e di cui costituisce in qualche modo

la giustificazione o la premessa. Usato ordinariamente nell'ambito della *cinematografia*, un simile procedimento ha da sempre applicazione anche nell'ambito più specificamente letterario specialmente nei romanzi e nelle novelle, per caratterizzare eventi e personaggi. Un lungo *flashback* può essere considerato il racconto che, nell'*Odissea*, Ulisse fa delle sue peripezie al re dei Feaci.

Flusso di coscienza: (traduzione dall'inglese *stream of consciousness*): tecnica espressiva che consiste nella *libera e immediata trascrizione delle idee e dei sentimenti* che agitano nel profondo il personaggio di un romanzo e si attua seguendo un criterio che rispetti il *processo reale del pensiero*, per il quale *non valgono ovviamente vincoli e nessi logici* nella ideazione e nella espressione e procede quindi per *libere associazioni di immagini sul filo dell'analogia*. Grazie a un simile procedimento, che trova nella narrativa dello scrittore irlandese James Joyce la più efficace applicazione, lo scrittore lascia interamente al protagonista il compito di rappresentarsi con i propri sentimenti e stati d'animo, che non di rado sconfinano nel patologico e come tali trovano trascrizione in un *magma stilistico e linguistico disarticolato e disarmonico, regolato appunto sul flusso caotico delle immagini*. Il *flusso di coscienza* è una forma particolare di *monologo interiore* (vd. *monologo interiore*) che riproduce il *succedersi alogico e irrazionale di frammenti di pensieri, immagini, sensazioni*. Mentre il *monologo interiore*, però, ci fa conoscere *i pensieri del personaggio nella loro connessione logica*, il *flusso di coscienza* porta alla superficie in modo immediato la sfera dell'inconscio. Mancano pertanto i *segni di interpunzione* e i *periodi si susseguono senza essere legati da alcun nesso logico*. Dall'*Ulisse* di Joyce: *Un bel sollievo dovunque si sia non tenersi l'aria in corpo chissà se quella braciola di maiale che ho preso col tè dopo era proprio*

fresca con questo caldo non ho sentito nessun odore sono sicura che quell'uomo curioso del norcino è un gran furfante spero che quel lume non fumi mi riempirebbe il naso di sudiciume meglio che rischiare che mi lasci aperto il gas tutta la notte.

Fonte: in ambito letterario si intende con questo termine l'insieme di influenze storico-letterarie che è possibile riconoscere nel testo di un autore e che permettono di porre il testo stesso in relazione con le opere di una determinata tradizione letteraria. L'autore, tuttavia, pur facendo riferimento alle *fonti* e ai *modelli* della *tradizione*, concepisce la propria opera in forma originale.

Fruizione: consiste nel rapporto attivo col testo da parte del *lettore-destinatario*, che in tal modo interviene su un dato testo per *completarlo*, facendo *interagire* le proprie motivazioni culturali e le proprie pulsioni con quelle dell'autore, per mezzo di una *interpretazione*, che non rimanga *inerte e sterile lettura*, ma si trasformi in *creativa implicazione* nel testo stesso (vd. *ermeneutica* e *critica ermeneutica*).

Funzione: si indica con questa parola il *ruolo* svolto da un termine specifico (*fonema, morfema, parola, sintagma* ecc.) all'interno della *struttura grammaticale* della frase. A *livello sintattico* si distinguono le *funzioni logiche* del *soggetto*, del *predicato* e dei *complementi*. Nell'ambito della *comunicazione*, Jakobson distingue *sei diverse funzioni della lingua*, in rapporto agli elementi necessari per una comunicazione (*emittente, destinatario, contesto, codice, contatto*): si avrà, così, una *funzione referenziale*, mediante la quale il *messaggio* si focalizza sull'*oggetto*, a proposito del quale si formula un'informazione obiettiva; le relazioni tra il *messaggio* e il *mit-*

tente vengono, invece, evidenziate dalla *funzione emotiva*, nell'ambito della quale rientrano esclamazioni ed espressioni che mettono in risalto i sentimenti e le emozioni del mittente; la *funzione conativa*, dal canto suo, definisce il rapporto tra *messaggio* e *destinatario*, esprimendosi attraverso vocativi e imperativi; nell'ambito della *funzione fàtica* rientrano, invece, quegli elementi che hanno lo scopo di verificare il funzionamento del *canale comunicativo*, come per esempio certe formule e stereotipi del linguaggio («Pronto?», «Mi senti?»); la *funzione meta-linguistica* assolve, invece, il compito di focalizzare e definire il senso stesso della *lingua*, trovando espressione in definizioni e chiarimenti posti non di rado tra virgolette; la *funzione poetica*, infine, evidenzia le relazioni tra il *messaggio* e *se stesso*, facendolo vivere all'interno di una *comunicazione* che non ha nessun altro scopo se non quello di *costituirsì come fatto estetico*.

Genere letterario: si intende con questo termine il *luogo* all'interno del quale un'*opera letteraria* trova la sua identità, riconoscendosi in altre a essa affini per scelte *tematiche*, *stilistiche* e *strutturali*. Nella *cultura greco-latina*, la letteratura era governato dal sistema dei *generi* (dal greco *génos*, latino *genus*, «stirpe», «famiglia»), ossia dal *raggruppamento in famiglie* di *opere omogenee*, perché accomunate in base ad una serie di caratteristiche riguardanti le scelte *tematiche* e *stilistiche* e le *regole di costruzione*. Per classificare un'*opera letteraria* bisognava dunque far riferimento al *genere* a cui essa apparteneva. Questo perché un *testo* non è isolato, condannato a una deriva monadica, ma vive un complesso e fecondissimo *rapporto simbiotico*, fatto di relazioni e interscambi, sul piano del *significante* e del *significato*, con altre opere appartenenti allo stesso genere. E l'insieme, che può avere una normatività interna più o meno forte e che per sua

natura tende «a mantenere e perpetuare una situazione tematico-linguistica per così dire esemplare e astorica, talora topica (si pensi alla poesia bucolica)», a sua volta può dare vita a particolari interazioni, può relazionarsi e contaminarsi con altri insieme (anch'essi più o meno suscettibili di violazioni e modifiche) dentro un vero e proprio *sistema integrato della comunicazione*, qual è appunto l'universo letterario. In epoca classica, quindi, il discorso letterario veniva classificato in forme *drammatiche*, forme *narrative* e forme *soggettive*, a loro volta suddivise in veri *generi letterari*: *tragedia*, *commedia*, *farsa*, *dramma pastorale*, *melodramma*, *poesia epica*, *favola*, *fiaba*, *novella*, *racconto*, *romanzo*, *lirica*, *elegia*, *idillio*, *epigramma*, *satira* ecc. In epoca recente, dopo il rifiuto di ogni *imposizione normativa* a opera del Romanticismo, si è riguardato ai *generi letterari* come a *messaggi artistici* comprensibili all'interno di un determinato codice, comprensibile a sua volta all'interno del generale *sistema letterario*.

Gradazione: vd. *climax*.

Immaginario: gli studi *antropologici-letterari* hanno messo in evidenza il cosiddetto «immaginario», ossia l'immenso *repertorio di immagini simboliche* che compaiono nel *folclore* e nelle *letterature* di tutti i tempi. Le immagini sono così, raggruppate per tipologie in *grandi archetipi*. L'universalità degli *archetipi* consente di comprendere le *simbologie complesse e ricorrenti* che riguardano il *tempo*, diurno e notturno, e lo *spazio*, superiore e infero. L'*immaginario*, nella sua articolazione *individuale* e *collettiva*, viene strutturato in *testi* e in *contesti comunicativi* e costituisce i *modelli estetici* che funzionano come *modelli operativi* nella società.

Ipérbato (dal greco *hypér* «sopra», *báinō*, «passo»): consiste nell'invertire l'ordine normale delle parole in una frase. Ad esempio, nel verso foscoliano *mille di fiori al ciel mandano incensi* (*Dei Sepolcri*, v. 172), è invertito l'ordine normale tra le parole di *fiori* e *incensi* (vd. *figure retoriche*).

Ipotassi (dal greco *hypó* «sotto», *táxis*, «ordinamento»): si chiama in questo modo il *rapporto di subordinazione* che esiste tra due *frasi* e che viene evidenziato mediante un segno funzionale. Così, nella frase *voglio studiare perché amo conoscere*, la proposizione *perché amo conoscere* è *subordinata* rispetto alla *principale*, da cui dipende mediante la congiunzione *perché*. Nell'*ambito letterario*, l'uso di un simile procedimento connota, non di rado, il *discorso* di una persona di rango elevato e di cultura superiore alla media, perché le persone di cultura medio-bassa preferiscono esprimere il proprio pensiero in forma *paratattica*, cioè coordinando le varie proposizioni (vd. anche *paratassi*).

Ironia: consiste nell'affermare una cosa che è esattamente il *contrario* di ciò che si vuol intendere. Si tratta di un tipo di comunicazione che richiede nell'interlocutore la capacità di cogliere la *sostanziale ambiguità* dell'enunciato (vd. *figure retoriche*).

Iterazione (dal latino *iteratio*, «ripetizione»): consiste nel *ripetere* parole, concetti e suoni al fine di ottenere particolari effetti espressivi (vd. *figure retoriche*).

Leitmotiv (dal tedesco *leiten*, «guidare», *motiv*, «motivo»): *tema* o *motivo* che in un'opera si *ripete con una certa frequenza*, fino a costituirne un elemento fondamentale e a caratterizzarne la *fisionomia* dal punto di vista *stilistico*.

Lemma (dal latino *lemma*, «argomento, tema»): ogni voce, a cui in un vocabolario, in un glossario o in una enciclopedia viene dedicata una specifica definizione.

Lessico (dal greco tardo *leksikón*, «libro delle parole»): l'insieme delle *unità significative* che costituiscono un *sistema linguistico* adottato da una *comunità umana* o da un *movimento letterario* o da un *singolo autore*.

Luogo comune: vd. *topos*.

Macrosequenza: gruppo di sequenze che si collegano a formare un episodio (vd. *sequenza*).

Metafora (dal greco *metaphérō*, «porto oltre, trasferisco»): si indica con questo nome la *sostituzione di un termine con un altro che col primo intrattiene un rapporto di somiglianza*. Generalmente la *metafora* viene definita una *similitudine abbreviata* in cui risulta taciuto l'*avverbio di paragone* «come» e si istituisce un rapporto immediato e icastico tra due elementi, come appare evidente dall'enunciato *Achille è un leone*, che corrisponde a una condensazione della similitudine *Achille è forte come un leone*. Nata da un processo di *spostamento di significato* di una *parola* che viene assegnata a un *campo diverso* da quello per il quale viene normalmente adoperata nell'uso quotidiano, la *metafora* non solo provoca sorpresa nel lettore o nell'ascoltatore, dei quali concentra con la sua singolare vivezza e pregnanza l'attenzione, ma procura anche al *testo* un *arricchimento complessivo*, tale da conferirgli *valori supplementari* che vanno spesso ben al di là del semplice *valore denotativo* (vd. *connotazione*). Un simile processo può attuarsi in vario modo: può consistere in un accostamento inedito di un *attributo* a un *sostantivo* (*una sporca guerra*), oppure

nell'assegnazione di un'*azione non pertinente* a un *determinato soggetto* (come, ad esempio, nel verso dantesco *faceva tutto rider l'oriente*), oppure, infine, nella *giustapposizione* di un *complemento di specificazione* o di *materia* a un particolare *sostantivo* (come, ad esempio, nel verso del Petrarca *Erano i capei d'oro a l'aura sparsi*). Concepita come un *processo tendente a riscattare il linguaggio della comunicazione dal rischio della banalità e della convenzionalità per proporlo in una dimensione poetica*, non sempre la *metafora* sortisce l'effetto desiderato: esistono, infatti, certe immagini originariamente metaforiche che ormai si sono stilizzate al punto da entrare nel parlare comune come espressioni correnti e insostituibili, come ad esempio le espressioni *il piede del tavolo*, *il cane del fucile* e simili.

Metaromanzo: con questo termine, connotato dal prefisso *meta-*, si indica un *romanzo che si fa romanzo di sé*, cioè che lascia ampio spazio alla *messa in luce* delle sue *tecniche di composizione*.

Metrica La *versificazione italiana*, a differenza di quella latina, è *sillabico-accentuativa*. Per i latini, infatti, la *metrica* si basava sulla *quantità* (o *durata*) di vocale e di sillaba. L'opposizione fonematica *vocale breve* (ĕ) *vocale lunga* (ē) non di rado sanciva altresì una opposizione semantica (*vĕnit*, «egli viene» versus *vēnit*, «egli venne»). La *quantità della penultima* determinava la posizione dell'accento e, almeno nel Latino arcaico, la differenza tra una *sillaba breve* e una *sillaba lunga* era data verosimilmente dalla maggiore *durata* della vocale (restando all'esempio, immaginiamo di leggere *uenit*, «egli viene» versus *ueenit*, «egli venne»). Col passare dei secoli, a partire dalle regioni periferiche dell'impero romano, secondo una dinamica centripeta il senso della *quantità* e quindi della *durata* cominciò a perdersi e le *voca-*

li brevi iniziarono ad essere pronunciate aperte e le *vocali lunghe* chiuse. La distinzione non fu, dunque, più di durata (*vocale breve* versus *vocale lunga*) ma di timbro (*vocale aperta* versus *vocale chiusa*). Quando « il Latino cominciò ad estendersi in Europa e in Africa e si sovrappose a lingue che, nel loro sistema vocalico, non conoscevano l'opposizione fonematica fra vocali lunghe e vocali brevi, il senso della quantità cominciò a perdersi ; Sant'Agostino dice espressamente che *Afrae aures de correptione vocalium vel productione non iudicant* e avverte che gli Africani confondevano facilmente *ōs* 'osso' con *ōs* 'bocca'» (C. Tagliavini, *Le origini delle lingue neolatine*, Bologna, Patron, 1982, 237). La *metrica* studia l'insieme delle *regole* e delle *convenzioni* che si sono *codificate nel tempo* e che riguardano la *struttura ritmica* dei *versi* e la loro *tecnica compositiva*. Elementi strutturali di un *testo poetico* sono: la *misura* (il numero di *sillabe* o di *posizioni*) e dunque il *tipo di verso*; la distribuzione degli *accenti* (o degli *ictus*) sulle sillabe e sulle parole, e quindi il *ritmo*; le *pause*; la disposizione delle *rime*; le strutture di più *versi* e quindi i *tipi di strofa*; le strutture di più *strofe* e quindi il *genere metrico* (*sonetto*, *ballata*, *madrigale*, *canzone*, ecc.). Nelle *metrica italiana* due *versi* sono dello stesso tipo se hanno lo stesso numero di *sillabe*. Secondo il principio dell'*isocronismo sillabico* le parole vengono sentite di uguale durata se hanno lo stesso numero di *sillabe* e non lo stesso numero di *fonemi*: *ala*, *cane*, *posta*, *strambo* sono cinque parole «lunghe uguali», in quanto pronunciate con *due emissioni di voce* (due *sillabe*), anche se si va dai tre fonemi di *ala* ai sette di *strambo*. La *sillaba* è l'*unità metrica* della lingua italiana. Essa si costituisce di un *fonema* o di un *insieme di fonemi* che si possono articolare in modo autonomo attraverso *una sola emissione di voce*. Si ha *iato* quando due vocali successive nel corpo della pa-

rola costituiscono *due sillabe distinte* anziché una. Si ha *iato* dopo i prefissi *bi-*, *ri-*, *tri-*: *bi en nio*, *ri u ni re*, *ri a ve re*, *tri an go lo*; quando non si ha né la *i* né la *u* e si incontrano le vocali *a*, *e*, *o*: *cor te o*, *pa e se*, *e ro e*; quando una delle due vocali è *i* o *u* accentata: *spì a*, *pa ù ra* e i derivati da parole che hanno l'accento sulla *i* e sulla *u*: *spi a re*, *pa u ro so*. I *dittonghi* sono delle *unità sillabiche* composte di una *i* o una *u* *semiconsonantiche* (o *semivocaliche*) più una *vocale* con o senza accento. I *dittonghi* (*ia*, *ie*, *io*, *iu*, *ua*, *ue*, *uo*, *ui*) possono essere *ascendenti* e *discendenti*. Gli *ascendenti* si chiamano così perché in essi la sonorità aumenta passando dal primo al secondo elemento e sono quelli che presentano la *semiconsonante* *i* o *u* prima della vocale: *nuoto*, *chiudi*, *piazza*, *quello*, *pioggia*. I *discendenti* presentano, invece, prima la *vocale* e poi la *i* o la *u* *semivocalica*: *paura*, *causa*, *fai*, *poi*, *altruista*, *pneumatico*, *sei*. I *trittonghi* sono composti da *tre vocali* pronunciate con *una sola emissione di voce* e formano una sola *sillaba*. Sono formati da *i* e *u* *semiconsonantiche* più una *vocale accentata* o da *i* *semiconsonantica* più *vocale accentata* più *i* *semivocalica*: *buoi*, *miei*, *suoi*. I *digrammi* sono rappresentati dai gruppi *ch*, *gh*, *ci*, *gi*, *gl*, *gn*, *sc*. Se il *digramma* *gl*, oltre che da una *i* è seguito da un'altra vocale, il gruppo gli forma un *trigramma*. Un altro aspetto importante della metrica riguarda la *sillabazione*. Per quanto riguarda il computo delle *sillabe grammaticali* valgono in generale le seguenti regole: «[...] una vocale, quando è all'inizio di parola ed è seguita da una sola consonante, fa sillaba a sé: *a-mi-co*. Le vocali di un *dittongo* o di un *trittongo* non possono mai essere divise e, quindi, formano una sola sillaba: *a-iuo-la*, *pie-de*. Erroneamente alcuni gruppi di vocali possono essere presi per *dittonghi*. Per non sbagliare è importante sapere che non forma *dittongo* il gruppo costituito dalla vocale *i* seguita da un'altra vocale nelle *pa-*

role composte in cui la **i** appartiene alla prima parte del composto e le altre vocali alla seconda parte: *ri-u-sci-re*, *chi-un-que*. Allo stesso modo non forma *dittongo* e quindi è separabile dal resto la *i* seguita da altre vocali nelle parole derivate, se la *forma primitiva* della parola era accentuata sulla *i* e perciò non poteva formare dittongo: *spi-a-re* (da *spì-a*). Due vocali in *iato* possono essere divise: *ma-e-stro*, *e-ro-e*; una *consonante semplice* posta tra due vocali o seguita da vocale forma sempre sillaba con la vocale che segue: *pa-lo*, *a-mo-re*, *fi-lo-so-fo*; le *consonanti doppie* si dividono sempre fra due sillabe, cioè una sta con la vocale che precede e l'altra con quella che segue: *bal-lo*, *car-ret-tie-re*. I gruppi di due o più *consonanti* diverse tra loro e consecutive formano *sillaba* con la vocale che le segue se costituiscono un gruppo che può trovarsi all'inizio di una parola: *ca-pri-no*, *de-sti-no*, *di-ma-gri-re* (in italiano esistono parole che iniziano con *pri*, *sti*, *gri*:- primo, stima, grigio); i gruppi di due o più *consonanti* diverse tra loro e consecutive si dividono in modo che la prima consonante del gruppo vada con la vocale precedente e l'altra o le altre con la vocale della *sillaba* che segue se non costituiscono un gruppo che può trovarsi all'inizio di una parola. Ciò succede, in particolare, con i gruppi consonantici *bd*, *bs*, *cm*, *cn*, *ct*, *dm*, *gm*, *lm*, *mb*, *mp*, *nc*, *nt* ecc.: *bac-te-rio*, *im-por-tan-za*, *dif-te-ri-te*, *com-bi-na-zio-ne*; la *s* seguita da una o più consonanti (la cosiddetta *s preconsonantica*) forma *sillaba* con la vocale che segue: *ri-spo-sta*, *e-sclu-sio-ne*; le parole composte con i prefissi *trans-*, *tras-*, *dis-*, *cis-*, *in-* e simili si possono dividere secondo le regole citate, oppure, specialmente se nella parola i due componenti sono sentiti ancora come distinti, conservando integro il prefisso: così si può sillabare tanto *tras-por-ta-re* quanto *tra-spor-ta-re*, tanto *dis-per-de-re* quanto *di-sper-de-re*. La tendenza

della lingua, tuttavia, è quella di rispettare le regole generali: *tra-spor-ta-re*, *di-sper-de-re*, *di-spor-si*; i digrammi e i trigrammi non si dividono mai: *in-ge-gno*, *bi-scia*, *fi-glia-stro*» (M. Sensini, *La grammatica della lingua italiana*, Milano, Mondadori, 37-8). Il *verso* è senza dubbio l'elemento fondamentale del *testo poetico*. Infatti chiunque abbia sotto gli occhi un *testo poetico* lo riconosce immediatamente come tale per il fatto stesso che è scritto in *ver-si*, ossia per il fatto che l'autore nel suo gioco compositivo di stacchi ed accordi non sfrutta tutto lo spazio disponibile ma a un certo punto va a capo. Del resto la parola *verso* deriva dal verbo latino *vertere* che vuol dire appunto «tornare indietro, girare», mentre *prosa* deriva dall'aggettivo latino *prorsus* (*prosus*) che significa «ciò che va in linea retta». Il poeta nell'andare a capo determina ogni volta un particolare rapporto *uditivo* (*piano fonetico*), tra *voce/silen-zio*, e *visivo* (*piano grafico*), tra *presenza/assenza* degli elementi grafici sulla superficie del foglio. Gli elementi costitutivi del *verso italiano* sono la *sillaba metrica* e l'*accento* (ossia la *posizione* e l'*ictus*). Il *verso* è costituito da un certo numero di *sillabe metriche* accentate e non (*toniche* e *atone*). Il numero delle *sillabe metriche*, o *posizioni*, determina la *struttura metrica*, mentre la *struttura ritmica* è data dalla presenza di *ictus* in certe *posizioni*, secondo uno schema fisso o entro certi limiti variabile. Si chiamano *forti* le *posizioni* marcate da un *ictus*, *deboli* le altre. A seconda del *numero delle sillabe*, il *verso* avrà *misure* diverse (da un minimo di due a un massimo di sedici; *bisillabo*, *trisillabo*, *quadrisillabo* o *quaternario*, *quinario*, *senario*, *settenario*, ecc) e sarà *parisillabo* o *imparisillabo*. Non sempre tuttavia le *sillabe metriche* coincidono con le *sillabe grammaticali*. Dal *Canzoniere* petrarchesco (CCCI, v. 5) si veda l'esempio di un celebre *verso* di sedici *sillabe grammaticali* ma di undici *sillabe me-*

triche: Fior', frondi, herbe, ombre, antri, onde, aure soavi (Fior', fron di, ber be, om bre, an tri, on de, au re so a v). Per *sinalefe* si contano undici *posizioni*, diventando un *endecasillabo*: *Fior', frondi, ^ herbe, ^ ombre, ^ antri, ^ onde, ^ aure soavi (Fior', fron di-ber beom brean trion deau re so a v).* Per un corretto computo delle *sillabe metriche* si deve, quindi, tener conto delle *figure metriche* e della *posizione dell'accento* sull'ultima parola del verso. Le *figure metriche* sono la *sineresi* e la *dieresì*, la *sinalefe* e la *dialefe*, la *sinafia*, l'*episinalefe*, l'*anasinalefe* e la *compensazione*. La *sineresi* unisce in un *unico suono* (quindi in un'unica *sillaba metrica*) due vocali contigue che a regola (ossia nella *sillaba grammaticale*) formano due sillabe distinte (*iato*), per cui il *verso* conta una misura in meno. Ad esempio, in una lirica di Leopardi si legge: *Ed er ra l'ar mo nia per que sta val le*. La *dieresì*, figura metrica opposta alla *sineresi*, invece scinde in due una coppia di vocali contigue normalmente considerate come un solo suono (*ditongo*) nel conteggio delle sillabe. Si considerano perciò come due *sillabe metriche* distinte due *vocali contigue* che formano una sola *sillaba grammaticale*. Graficamente la *dieresì* viene rappresentata (ma non sempre) da due puntini, collocati sopra la prima delle due vocali: *al-cì-o-ne* anziché *al-cio-ne*. Dalla *Commedia* (Dante, *Purgatorio*, I, v. 13): *Dol ce co lor d'o rì en tal zaf fi ro*. La *sinalefe*, come da esempio precedente (*Fior', frondi, ^ herbe, ^ ombre, ^ antri, ^ onde, ^ aure soavi*) unisce in un'unica *sillaba metrica* la *sillaba finale* di una parola con la *sillaba iniziale* della parola successiva, per cui nel conteggio metrico il *verso* conta una misura in meno. La *dialefe*, figura metrica opposta alla *sinalefe*, consiste nel tenere distinte, nel computo delle *sillabe metriche*, la vocale finale di una parola e quella iniziale della parola successiva, determinando perciò due emissioni di suo-

no. I casi in cui più facilmente si riscontra l'uso della *dieresì* sono quando la prima delle due vocali è *tonica* (parola tronca): *E tu che se' co stè, a ni ma vi va*. Oppure dopo alcuni *monosillabi*: *Chi 'u di mai d'uom ve ro na scer fon te?* Rarissimo l'uso di *dieresì* tra due vocali *atone*: *D'in fan ti 'e di fem mi ne ^e di vi ri*. La *sinafia*, l'*episinalefe*, l'*anasinalefe* e la *compensazione* invece, rientrano tra quei fenomeni metrici (tipici se non esclusivi della poesia del Pascoli) che hanno in comune il superamento del *limite prosodico* di fine verso. La *sinafia* - che propriamente significa *coniunctio*, congiunzione metrica fra due *versi* - si verifica quando l'*ultima sillaba* di un *verso* viene computata nella misura di quello successivo, iniziante per *consonante*: *Si dondola dondola dòndola / senza rumore la cuna / nel mezzo al silenzio profondo* (G. Pascoli, *Il canto della vergine*, vv. 49-51). La *sillaba finale* di *dondola* (parola finale di un verso *novenario sdrucchiolo*) è computata come *prima posizione* del *verso* di otto sillabe (anziché nove), che segue: *senza*. In tal modo si sana la sua misura irregolare. L'*episinalefe* (o *sinalefe intersillabica progressiva*) si ha, invece, quando la *vocale* dell'*ultima sillaba* di un *verso* - che dovrebbe essere *piano* e invece è *sdrucchiolo* - si fonde (o entra in *sinalefe*) con la *sillaba iniziale* del *verso* seguente, iniziante non per *consonante* ma per *vocale*. È l'*alba*: *si chiudono i petali / un poco gualciti; si cova / dentro l'urna molle e segrèta / non so che felicità nuova* (G. Pascoli, *Il gelso-mino notturno*, vv. 21-24). In quest'ultima strofa pascoliana il primo verso è un *novenario sdrucchiolo*, gli altri tre che seguono sono *novenari piani*. Nonostante vi sia la legittimità metrica del primo verso (infatti, nel computo sillabico, nei *versi sdrucchiolo* e *bisdrucchiolo* conta solo la *prima* delle *due* o *tre sillabe atone* che seguono l'*ultima sillaba tonica*), Pascoli sana l'apparente asimmetria creando la fusione tra l'*ultima sillaba* di *petali* (di fatto e tut-

tavia influente e da non considerarsi comunque *posizione* per il primo verso) e la *prima sillaba* del verso seguente: *un*. Si ha, invece, *anasinalefe* quando la sillaba eccedente, che si trova all'inizio di un verso che comincia per *vocale*, si fonde con l'*ultima sillaba* del verso precedente (*sinalefe intersillabica regressiva*): [...] *pei bimbi che mamma le andava / a prendere in cielo* (G. Pascoli, *La figlia maggiore*, vv. 7-8). Il componimento dei *Canti di Castelvecchio* è costituito di sedici *strofe tetrastiche* formate da tre *novenari* più un *quinario*. In alcune, però, al posto di un *quinario* c'è un *senario apparente*, che l'*anasinalefe* come da esempio trasforma in *quinario*. Si ha, infine, *compensazione* quando la *sillaba finale* di un verso *sdrucchiolo* viene computata nel verso seguente *ipometro*, cioè mancante di una sillaba. Nell'esempio che segue il primo verso è un *novenario sdrucchiolo* seguito da un verso *ipometro* (*ottonario*): [...] *Dei fulmini fragili restano / Cirri di porpora ^ e d'oro* (G. Pascoli, *La mia sera*, vv. 19-20). Con il termine *accento*, invece, si designa la *più forte intensità di voce* con cui si pronuncia la vocale della sillaba alla quale si dà il *maggior rilievo tonale* nella parola o nella frase. Secondo che siano o meno accentate, le *vocali* (e le corrispondenti *sillabe* cui appartengono) si distinguono in *toniche* e *atone*. L'*accento* che sottolinea l'intonazione della parola, dicesi *tonico* (o, più propriamente, *intensivo*). Quando viene espressamente segnato, prende il nome di *grafico*; ne esistono due tipi: l'*accento grave* (\) e l'*accento acuto* (/). Secondo una convenzione ormai consolidata, si riserva l'*accento grave* ai *suoni vocalici aperti* (à, è, ò) e l'*accento acuto* a quelli *chiusi* (é, í, ó, ú). Quando si opera tale distinzione (*vocale aperta* e *vocale chiusa*), si parla di *accento fonico*. L'*accento tonico* può cadere in italiano sull'ultima (parole *tronche* o *ossitone*: città, virtù), penultima (parole *piane* o *parossitone*: libro, lettura), terzultima

(parole *sdrucchiole* o *proparossitone*: tàvolo, lúcido), quartultima sillaba (parole *bisdrucchiole*: andàtevene, càpitano), quintultima (parole *trisdrucchiole*: comúnicamelo) e sulla sestultima sillaba (parole *quadrisdrucchiole*: fabbrichiàmocelo). In *poesia*, accanto all'*accento tonico*, esiste, dunque, l'*accento ritmico* o *ictus*, ossia la sede del *verso* dove la voce insiste con più forza. Il *ritmo* è la cadenza musicale da cui deriva l'armonia poetica che caratterizza il *verso*. Esso è dato, come detto in precedenza, dal numero delle *sillabe metriche* del *verso* e dagli *accenti ritmici* disposti secondo particolari schemi in ogni tipo di *verso*. Ad esempio: il *trisillabo* (o *ternario*) ha un solo *ictus* sulla *seconda posizione*: *Si tàce, / non gètta / più nùlla. / Si tàce, / non s'òde / romóre / di sòrta, / che forse... / che forse / sia mòrta?* (A. Palazzeschi, *La fontana malata*). Il *quadrisillabo* (o *quaternario*) ha *ictus* sulla *prima* e sulla *terza posizione*: *Ècco ^ il móndo / vuòto ^ e tóndo / scénde, s'àlza / bàlza ^ e splénde. / [...] / Ècco ^ il móndo. / Sùl suo gròsso / antìco dòsso / v'è ùna schiàtta / e sózza ^ e màtta...* (A. Boito, *Mefistofele*, Atto II, Scena I). Il *senario* ha *ictus* sulla *seconda* e sulla *quinta posizione*: *E càdono l'óre / giù giù, con un lènto / gocciare. Nel cuòre / lontàne risènto / paròle di mòrti...* (G. Pascoli, *Il nunzio*, vv. 8-12). Il *settenario*, che è stato nella tradizione poetica italiana uno dei versi più usati, ha un *ictus fisso* sulla *sesta posizione* e l'altro *mobile* su una delle prime quattro: *L'àlbero ^ a cui tendévi / la pargolétta màno, / il vèrde melogràno / da' bei vermìgli fiòr, / nel muto ^ òrto solìngo / rinverdì tutto ^ or óra / e giùgno lo ristòra / di lùce ^ e di calór* (G. Carducci, *Pianto antico*, vv. 1-8). L'*ottonario* ha *ictus* sulla *terza* e sulla *settima posizione*: *Quant'è bèlla giovinèzza / che si fùgge tuttavia: / chi vuol èsser lieto, sà, / di domàn non c'è certèzza. / Quest'è Bàcco e Ariàнна, / bellì, ^ e l'ùn dell'altro ^ ardènti: / perchè ^ 'l tèmpo fugge ^ e ^ ingàнна, / sempre ^ insième stan contènti* (Lo-

renzo il Magnifico, *Canzona di Bacco*, vv. 1-8). Il *novenario* ha *ictus* fissi che cadono sulla *seconda*, sulla *quinta* e sull'*ottava* *posizione*: *Il giòrno fu pièno di làmpi;/ ma óra verranno le stélle, / le tàcite stélle. Nei càmpi / c'è un brève gre gré di ranèlle. / Le trèmule fóglie dei piòppi / trascórre ^ una giòia leggierà* (G. Pascoli, *La mia sera*, vv. 1-6). Il *decasillabo* ha *ictus* sulla *terza*, sulla *sesta* e sulla *nona* *posizione*: *Soffermàti sull'àrida spónda, / volti ^ i guàrdi ^ al varcàto Ticìno, / tutti ^ assòrti nel nòvo destìno, / certi ^ in còr dell'antica virtù, / han giuràto: Non fìa che quest'ónda / scorra più tra due rìve stranière; / non fìa lòco ^ ove sòrgan barrièrè / tra l'Itàlia ^ e l'Itàlia, mai più!* (A. Manzoni, *Marzo 1821*, vv. 1-8). L'*endecasillabo* è un verso di *undici* *posizioni* con *ictus* costante sulla *decima* *posizione* e *ictus principale mobile* che cade per lo più sulla *quarta* o sulla *sesta* *posizione*, sulla *quarta e ottava*, oppure sulla *quarta e settima* (oltre, naturalmente, *la decima*). L'*endecasillabo* ha una *cesura* (o *pausa*). La *cesura* divide il *verso* in due *emistichi*, uno più breve e uno più lungo. Quando il *secondo ictus principale* cade sulla *quarta sillaba* il primo *emistichio* è più corto e allora il verso è un *endecasillabo a minore*; quando invece cade sulla *sesta sillaba* il primo *emistichio* è più lungo, e si tratta allora di un *endecasillabo a maggiore*. La *cesura* si trova alla fine della parola che porta l'*ictus principale*, e non può quindi cadere all'interno. *Endecasillabo a minore*: *Sì che ^ il piè fèrmo || sempre era 'l più basso* (Dante, *Inferno*, I, 30). *Endecasillabo a maggiore*: *Nel mezzo del cammìn || di nostra vita* (Dante, *Inferno*, I, 1). Importante per il *livello metrico* è l'*accento* e quindi il *computo sillabico*. Il *verso* italiano può presentare uscite diverse. Può finire con una parola accentata sull'*ultima sillaba* (parola *ossitona*, o *tronca*), sulla *penultima* (*parossitona*, o *piana*), sulla *terzultima* (*proparossitona*, o *sdrucchiola*), sulla *quartultima* (*bisdrucchiola*). In relazione a questo, può dunque essere un *verso tronco*, *piano* o

sdrucchiolo. Può anche, raramente, essere *bisdrucchiolo*, quando l'*ictus* cade sulla quart'ultima *posizione*. Dal momento che le parole italiane sono per la maggior parte accentate sulla *penultima sillaba* (ovvero sono *parole piane*), il *verso* tipico italiano è il *verso piano*. Questo è importante per il *computo sillabico*, ossia per il conteggio delle *posizioni*. Nella *metrica italiana* si contano tutte le *posizioni* sino alla *sillaba atona* (non accentata) che segue l'ultima *sillaba tonica* (accentata) del *verso piano*. Vale a dire che, se la *parola finale* del *verso* ha l'*accento tonico* sull'*ultima sillaba* (*parola tronca* e *verso tronco*), allora l'*ultima sillaba* dev'essere calcolata come *doppia posizione*. Come esempio si propone un *endecasillabo tronco* che in realtà ha *dieci sillabe* (qui con *sinalefe*), ma l'ultima (*là*r) nel computo vale doppia (1+1): *van da San Guido ^ in du pli ce fi làr* (G. Carducci, *Davanti San Guido*, v. 2). E così un *settenario tronco* che in realtà ha *sei sillabe* (qui con *sinalefe*): *sguar do cer can do ^ il ciél* (A. Manzoni, *Morte di Ermenegarda*, v. 6). Se, invece, la *parola finale* del *verso* ha l'*accento tonico* sulla *penultima sillaba* (*parola piana* e *verso piano*), allora il computo sillabico è regolare. Segue un *endecasillabo piano*: *il mi glior tem po del la no stra vì ta* (V. Cardarelli, *Autunno*, v. 11). Se, infine, la *parola finale* del *verso* ha l'*accento tonico* sulla *terzultima sillaba* o sulla *quartultima* (*parola sdrucchiola* o *bisdrucchiola*), le ultime due o tre *sillabe atone* che seguono dopo l'*ictus* valgono nel computo solo *una posizione*, o, più correttamente, vale la *prima atona* ma non le successive. Come esempio si propone un noto *settenario sdrucchiolo* che in realtà ha *otto sillabe*, ma l'ultima (*de*) non rientra nel computo: *Spar sa le trec ce mór bi de* (A. Manzoni, *Morte...*, v. 1). Riepilogando, quindi, al fine del *computo delle posizioni*, i *versi tronchi*, *sdrucchioli* e *bisdrucchioli* si misurano sul *verso piano*, contando rispettivamente una o due *posizioni* in

meno oppure una *posizione* in più. Così nei versi *sdrucchiolo* e *bisdrucchiolo* conta solo la *prima* delle *due* o *tre sillabe atone* che seguono l'*ultima sillaba tonica*, mentre nel *verso tronco* bisogna aggiungere una *posizione*, che in realtà non esiste. *Figure di accento* sono, infine, la *sistole* e la *diastole*. Si ha *sistole* quando l'*accento tonico* di una parola si ritrae verso l'inizio di questa: [...] *la notte ch'io passai con tanta pièta* (anziché *pietà*) (Dante, *Inferno*, I, v. 21). Si ha, invece, *diastole* quando - per converso - l'*accento tonico* di una parola si sposta in avanti rispetto alla sua sede naturale: [...] *abbraccia terre il gran padre Oceàno* (anziché *Ocèano*) (U. Foscolo, *Dei Sepolcri*, v. 291). L'*ipèmetro* è, invece, un tipo di *verso* che oltrepassa la misura prestabilita, vale a dire che ha una o più *sillabe* in più del dovuto. Il *verso ipòmetro* ha, al contrario, una o più *sillabe* in meno. L'*ultima sillaba* del *verso ipèmetro* si fonde con la *prima sillaba* del *verso successivo* (*episinalefe*), che sovente è *ipometro*, avente cioè una *sillaba* in meno: *Dei fulmini fragili rèstano / cirri di porpora e d'oro* (G. Pascoli, *La mia sera*, 17-20). L'*ultima sillaba* del *novenario sdrucchiolo* viene assegnata all'*ottonario piano* che segue (*verso ipòmetro*) che diventa così *novenario*. Oltre i casi di *ipometria* e *ipermetria apparente* tramite giunzione con il *verso* che segue o che precede (si vedano altresì le figure della *sinafà* e dell'*episinalefe*) i fenomeni di *ipometria* e *ipermetria* sono riscontrabili nella *poesia anisosillabica* soprattutto delle Origini e, in genere, nella *poesia popolare*, oppure, come accade nella poesia d'Avanguardia del Novecento, a scelta consapevole di trasgressione delle *norme metriche*; più di rado tali fenomeni possono essere dovuti ad imperizia autorale. Soprattutto a partire dal XIV secolo in avanti il *sistema metrico* della poesia italiana è fondamentalmente *isosillabico*, nel senso che generalmente tutti i versi dello stesso tipo hanno un

numero eguale di *sillabe metriche* (contate secondo le convenzioni appena illustrate), a meno che l'architettura strofica non preveda l'alternanza di *versi* di differente lunghezza. Nella poesia del Duecento, epoca in cui si accetta ancora una certa flessibilità metrica, la *versificazione isosillabica* coesiste con quella *anisosillabica*, cioè con *forme di versificazione* nelle quali a *versi* di misura regolare si alternano, senza alcun schema o ordine prestabilito, *versi* più lunghi (per *anacrusi*) o più brevi (per *acefalia*) in genere di una o due sillabe rispetto alla misura di *un tipo di verso di base*. Tali oscillazioni o escursioni sillabiche erano date soprattutto dal fatto che nella gerarchia degli elementi metrici, prevaleva la *rima* sull'esattezza del *computo sillabico*. Ciononostante non si perdeva il riferimento al *verso di base* e il senso che i versi comunque si riferivano ad uno stesso tipo. Nelle *laude*, ad esempio, sovente si trovano *novenari* e *decasillabi* in componimenti di base *ottonaria*: *Mia è la terra cicigliana / Calavria e Puglia piana, / Campagna e Terra romana / Con tutto el pian de Lombardia* (Jacopone da Todi, *Povertade ennamorata*, vv. 19-22). La *strofa di ottonari* di Iacopone si chiude con l'ultimo *verso* che ha la prima sillaba fuori battuta, cioè in *anacrusi* (fenomeno metrico che consiste, appunto, nell'aggiunta di una o più sillabe ad inizio di verso). In alcuni *testi giullareschi*, inoltre, si riscontra l'inserimento di *ottonari* in componimenti di base *novenaria*. Nel Quattrocento l'*anisosillabismo* si trova negli *endecasillabi* dei *cantari*. La *trasmissione orale* di questi testi, in forma recitata o cantata, di fatto consentiva di porre in secondo piano – in quanto oggettivamente non sempre percepibili – le oscillazioni sillabiche in eccesso o in difetto rispetto alla misura di base. Forme di *anisosillabismo* si trovano a partire da Pascoli anche in alcuni poeti del Novecento come Montale e Pasolini.

Discorso a parte merita altresì la *metrica barbara*. Nel 1877 uscirono le *Odi barbare* di Giosuè Carducci, il primo libro in versi costruiti secondo gli schemi della *metrica barbara* al quale fece seguito nel 1882 le *Nuove Odi barbare* e nel 1889 le *Terze Odi barbare*. Con la *metrica barbara* Carducci tentò di riprodurre nel *sistema sillabico-accentativo italiano* la poesia classica greco-romana fondata sulla *quantità*, in modo che al rapporto fra *lunghe* e *brevi* corrispondesse quello fra *toniche* ed *atone*. Carducci definì *barbare* le sue Odi perché tali sarebbero sembrate agli antichi. Tuttavia il vero iniziatore della *metrica barbara* «deve essere considerato il Chiabrera, il quale, prendendo come modello la poesia lirica di Orazio, ne imitò innanzi tutto le strofe e i ritmi trasponendoli in italiano mediante la combinazione di vari versi. Il Rolli, il Fantoni, il Carducci e il Pascoli non fecero che riprendere e perfezionare le soluzioni del Chiabrera» (A. Marchese, *Dizionario...*, 197). Con la definizione di *versi liberi* si designano quei *versi* che non rispondono alla regolarità propria della *tradizione metrica* di *sillabe*, di *accenti* e di *forme strofiche*. I *versi liberi* sono, in altri termini, quei *versi* che non si basano su un numero fisso di *sillabe* e si possono applicare a diversi contesti metrici. Essi, «liberi» e indipendenti da schemi metrici precostituiti, assegnano un'importanza fondamentale alla *disposizione grafica delle parole* nello spazio bianco della pagina. Il *verso libero moderno* fu teorizzato e utilizzato da poeti come Baudelaire e Withman ma soprattutto dai *poeti simbolisti* (Rimbaud, Verlaine, Kahn, Laforgue). Essi col *verso libero* poterono oltre che esplicitare il rifiuto della tradizione, altresì avere la possibilità, nel corrispondere alla «proteiforme tensione ritmica della parola», di costruire all'insegna della novità e dell'eversività un proprio linguaggio poetico. In realtà il ricorso a una poesia libera da

schemi metrici, da norme codificatorie e versificatorie condivise e consolidate, fa parte di un fenomeno storico che parte prima dell'Ottocento, un fenomeno più o meno carsico che ha accompagnato e attraversato tutta la produzione poetica italiana. La *polimetria* corriva, l'*anisosillabismo*, l'assenza di *rime*, l'*asimmetria* compositiva, fanno parte di un libero gioco combinatorio proprio di *generi metrici* soprattutto popolari (il *discordo*, la *caccia*, la *frottola*, il *madrigale cinquecentesco*, la *canzone a selva*, l'*endecasillabo sciolto*, gli *endecasillabi irrelati* sino alla *canzone libera leopardiana*). La categoria del *verso libero* può essere schematizzata in tre differenti tipologie: la *polimetria*, che consiste nell'utilizzo di *versi regolari* (*endecasillabo*, *settenario*, *novenario*, ecc.) che però si susseguono in modo imprevedibile, senza costituire *strofe* regolari; il *verso-frase*, che varia per numero di *battute*, *accenti* ed *estensione*, coincide con la *pausa* di fine verso (quindi con la *frase*) creando effetti sentenziosi; il *verso lineare*, il cui carattere metrico – in assenza di ogni modello metrico-ritmico – viene affidato solamente alla linea tipografica e allo spazio bianco e che può essere rappresentato con una *pausa* nella dizione; l'*anisosillabismo*, quando – come già spiegato precedentemente – a *versi* di misura regolare si alternano, senza alcun schema o ordine prestabilito, *versi* più lunghi (per *anacrusi*) o più brevi (per *acefalia*) in genere di una o due sillabe rispetto alla misura di *un tipo di verso di base*. La *strofa* è una *unità metrica* (o *periodo metrico* o *modulo istituzionale*) di più *versi*, di misura eguale (*strofa omometrica*) o di misura diversa (*strofa eterometrica*), disposti secondo uno *schema prestabilito* (di *versi*, *rime* o *assonanze*) figlio delle *convenzioni metrico-letterarie*. Sino al secolo scorso si componevano prevalentemente poesie con *strofe fisse*, composte cioè secondo regole codificate relativamente al *numero* e

alla *tipologia dei versi*, alla distribuzione degli *ictus*, alla disposizione delle *rime*. La *strofa libera*, non vincolata a un preciso *schema metrico* e *numero di versi*, fu inventata dal Leopardi. A partire dal Novecento - quando cioè i poeti iniziano ad essere più liberi di costruire *versi* e *strofe* di varia lunghezza - con questo termine si designa più generalmente un *raggruppamento di versi*, all'interno di un componimento poetico, separato da uno spazio tipografico dal resto del testo. Le *strofe a schema fisso* della nostra tradizione prendono il nome dal numero di versi da cui sono composti. Esse sono: il *distico*, la *terzina*, la *quartina*, la *sestina*, l'*ottava*, la *stanza*. Il *distico* è una *strofa* di *due versi* di eguale misura per lo più in *rima baciata* (AA, BB...) o *alternata* (AB, AB...). Nella metrica *classica* la forma più comune è quella del *distico elegiaco*, composta da un *esametro* seguito da un *pentametro*. Una forma particolare di distico classico è altresì il *distico ecoico*, in cui l'emistichio finale del *pentametro* è uguale a quello iniziale dell'*esametro*:

E guarda in tutte parti
Ch'Amor già per su' arti

Non t'infiammi lo core:
con ben grave dolore

consumerai tua vita
né mai di mia partita

non ti potrei tenere
se fossi in suo podere

(BRUNETTO LATINI, *Tesoretto*, vv. 1842-1850)

Oppure:

Erano in fiore i lillà e l'ulivelle;
ella cuciva l'abito di sposa;

né l'aria ancora apria bocci di stelle,
né s'era chiusa foglia di mimosa:

quand'ella rise; rise, o rondinelle
nere, improvvisa: ma con chi? Di cosa?

rise, così, con gli angioli; con quelle
nuvole d'oro, nuvole di rosa.

(G. PASCOLI, *Con gli angioli*, in *Myricae*)

La *terzina* è una strofa di *tre versi* generalmente *endecasillabi* (Pascoli costruì terzine di *novenari*) in cui il primo *verso* rima con il terzo e il secondo con il primo della terzina che segue (*rima incatenata*: ABA, BCB, CDC...) secondo lo schema codificato da Dante:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura
ché la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

Tant'è amara che poco è più morte;
ma per trattar del ben ch'ì' vi trovai,

dirò de l'altre cose ch'i' v'ho scorte.

Io non so ben ridir com'i' v'intrai,
tant'era pien di sonno a quel punto
che la verace via abbandonai.

Ma poi ch'i' fui al piè d'un colle giunto,
là dove terminava quella valle
che m'avea di paura il cor compunto,

guardai in alto, e vidi le sue spalle
vestite già de' raggi del pianeta
che mena dritto altrui per ogni calle.

Allor fu la paura un poco queta
che nel lago del cor m'era durata
la notte ch'i' passai con tanta pietà.

(DANTE, *Inferno*, vv. 1-21)

La quartina è una unità metrica di quattro versi a rima alternata (ABAB...) o incrociata (ABBA...). La quartina, come la terzina, la sestina e l'ottava, può vivere da sola e può definire propri generi metrici (la quarta rima):

Forse perché della fatal quiete
tu sei l'immagine a me sì cara vieni
o Sera! E quando ti corteggian liete
le nubi estive e i zeffiri sereni

e quando dal nevoso aere inquiete
tenebre e lunghe all'universo menì
sempre scendi invocata, e le secrete

vie del mio cor soavemente tieni.

(U. Foscolo, *Alla Sera*, vv. 1-8)

La *sestina* è una *strofa* di *sei versi*. Si distingue una *sestina narrativa* (*serventese ritornellato* o *sesta rima*), composta dai primi quattro versi a *rima alternata* o *incrociata* più un *distico a rima baciata* (ABABCC; ABBACC) e la *sestina lirica* (*canzone sestina*) dalla struttura complessa:

Qual dagli antri marini
L'astro più caro a Venere
Co' rugiadosi crini
Fra le fuggenti tenebre
Appare, e il suo viaggio
Orna col lume dell'eterno raggio;

Sorgon così tue dive
Membra dall'egro talamo,
E in te beltà rivive,
L'aurea beltate ond'ebbero
Ristoro unico a' mali
Le nate a vaneggiar menti mortali.

Fiorir sul caro viso
Veggio la rosa, tornano
I grandi occhi al sorriso
Insidiando; e vegliano
Per te in novelli pianti
Trepide madri, e sospettose amanti.

(U. FOSCOLO, *All'amica risanata*, vv. 1-18)

L'*ottava* è una *unità metrica* di *otto versi endecasillabi* disposti secondo *schemi rimici* differenti. Se i *primi sei endecasillabi* sono a *rima alternata* (ABABAB) e gli ultimi due a *rima baciata* (CC), allora si ha un'*ottava toscana* (*ottava rima* o *stanza*); se, invece, gli otto *versi* sono tutti a *rima alternata* (ABABABAB), allora si ha un'*ottava siciliana*. È la *strofa* del narrar lungo, tipica dei *poemi cavallereschi*:

Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
le cortesie, l'audaci imprese io canto,
che furo al tempo che passaro i Mori
d'Africa il mare, e in Francia nocquer tanto,
seguendo l'ire e i giovenil furori
d'Agramante lor re, che si diè vanto
di vendicar la morte di Troiano
sopra re Carlo imperator romano.

Dirò d'Orlando in un medesimo tratto
cosa non detta in prosa mai, né in rima:
che per amor venne in furore e matto,
d'uom che sì saggio era stimato prima;
se da colei che tal quasi m'ha fatto,
che 'l poco ingegno ad or ad or mi lima,
me ne sarà però tanto concesso,
che mi basti a finir quanto ho promesso.

(L. ARIOSTO, *Orlando Furioso*, Canto I, ottave I-II)

La *stanza* è un *periodo metrico* complesso. Essa è la *strofa* della *canzone*. Si compone di due parti: la *fronte* (che si divide in due *piedi*) e la *sìrma* o *sirma* (che può essere divisa in due *volte*).

Fronte e sirima sono collegate da un *verso*, chiamato *chiave*. I *versi* utilizzati sono il *settenario* e l'*endecasillabo*:

Chiare fresche e dolci acque
ove le belle membra
pose colei che sola a me par donna;
gentil ramo, ove piacque,
(con sospir mi rimembra)
a lei di fare al bel fianco colonna;

erba e fior che la gonna

leggiadra ricoverse con l'angelico seno;
aere sacro sereno
ove Amor co' begli occhi il cor m'aperse:
date udienza insieme
a le dolenti mie parole estreme.

(F. PETRARCA, *Chiare, fresche e dolci acque*)

Per quanto concerne la *strofa libera*, essa presenta le seguenti caratteristiche: non ha un numero fisso di *versi*; i *versi* hanno un metro variabile; può essere, come nella strofa leopardiana, il risultato della combinazione di metri tradizionali; le *rime* possono anche non esserci, e quando ci sono non seguono alcuno schema fisso:

Poi quando intorno è spenta ogni altra face,
e tutto l'altro tace,
odi il martel picchiare, odi la sega
del legnaiuol, che veglia
nella chiusa bottega alla lucerna,

e s'affretta, e s'adopra
di fornir l'opra anzi il chiarir dell'alba.

Questo di sette è il più gradito giorno,
pien di speme e di gioia:
diman tristezza e noia
recheran l'ore, ed al travaglio usato
ciascuno in suo pensier farà ritorno.

Garzoncello scherzoso,
cotesta età fiorita
è come un giorno d'allegrezza pieno,
giorno chiaro, sereno,
che precorre alla festa di tua vita.
Godi, fanciullo mio; stato soave,
stagion lieta è cotesta.
Altro dirti non vo'; ma la tua festa
ch'anco tardi a venir non ti sia grave.

(G. LEOPARDI, *Il sabato del villaggio*, vv. 31-51)

La *prima strofa* è di sette versi – *endecasillabi* e *settenari* liberamente rimati - la seconda è di cinque, la terza è di nove. Se le *sillabe* con gli *accenti* costituiscono i *versi* e se i *versi* costruiscono le *strofe*, allo stesso modo le *strofe* fanno i *componimenti poetici* o *generi metrici*. Infatti, un *componimento poetico* è formato da *strofe*, che possono seguire – come si è già scritto - uno *schema fisso*, come nella poesia tradizionale, o uno *schema libero*, come nella poesia moderna. Nella *tradizione poetica italiana*, si sono affermati nel tempo alcuni *tipi di componimenti* che hanno goduto di lunga fortuna. Vediamone alcuni tra i più famosi. Il *sonetto* è

un componimento breve di *quattordici versi endecasillabi*, composto da *due quartine*, a *rima alternata* o *incrociata*, e *due terzine*, con schema metrico vario. Il *sonetto* ha incontrato una fortuna molto vasta nella letteratura italiana dalle Origini fino ai primi anni del Novecento. Di origine colta, molto probabilmente fu una invenzione di Jacopo da Lentini, uno dei maestri della scuola poetica siciliana (XIII secolo), che si sarebbe ispirato all'uso dei *trovatori provenzali* di comporre *strofe isolate* di *canzone* (*coblas esparsas*). Il nome *sonetto* deriva dal termine provenzale «sonet», diminutivo di «so» o «son» (che significa «suono», «melodia», anche «poema»). Nonostante l'etimologia farebbe pensare ad un componimento adatto al *canto* e ma per quanto il *sonetto* sia un testo musicabile, tuttavia esso è un *genere metrico d'arte*, colto, e la sua forma non fu pensata per la musica (più vicini alla musica furono semmai il *madrigale*, la *ballata* e la *caccia*). Della *struttura metrica* del *sonetto* si danno delle varianti, a seconda degli *schemi rimici* impiegati, ma soprattutto a seconda del *numero* e del *tipo di versi* (*sonetto classico*, *doppio*, *reinterzato*, *ritornellato*, *caudato*). Il *sonetto classico* consta come detto di *quattordici versi*, diviso in due parti (*fronte* e *sirima*, per analogia con la *canzone*) caratterizzate da due distinti *schemi ritmici*: la prima di *otto versi*, la seconda di *sei*. La prima parte è a sua volta divisa in due parti di *quattro versi ciascuna* (*quartine*); la seconda in due parti di *tre versi ciascuna* (*terzine*). Lo *schema rimico* delle *quartine* può essere a *rima alternata* (ABAB ABAB) o a *rima incrociata* (ABBA ABBA). Maggiore *libertà di rima* hanno le *terzine* che possono fondarsi su *due combinazioni rimiche* (CDC CDC oppure CDC DCD) o anche su *tre* (CDE CDE):

Né più mai toccherò le sacre sponde
ove il mio corpo fanciulletto giacque,
Zacinto mia, che te specchi nell'onde
del greco mar da cui vergine nacque

Venere, e fea quelle isole feconde

col suo primo sorriso, onde non tacque
le tue limpide nubi e le tue fronde
l'inclito verso di colui che l'acque

cantò fatali, ed il diverso esiglio
per cui bello di fama e di sventura
baciò la sua petrosa Itaca Ulisse.

Tu non altro che il canto avrai del figlio,
o materna mia terra; a noi prescrisse
il fato illacrimata sepoltura.

(U. FOSCOLO, *A Zacinto*)

Il *sonetto raddoppiato* è fatto di *quattro quartine* e *quattro terzine*. Il *sonetto rinterzato* (introdotto da Guittone d'Arezzo) prevede l'inserimento di un *settenario rimato*, dopo il *primo* e dopo il *terzo verso* nelle *quartine* e dopo il *primo* e il *secondo verso* delle *terzine*. Da uno schema base ABAB ABAB CDC DCD avremo: AaBAaB AaBAaB CcDsC DdCcD. Il *sonetto ritornellato* è un sonetto al quale viene aggiunto un *endecasillabo* in rima con l'*ultimo verso*, o una *coppia di endecasillabi a rima baciata*, al di fuori dello schema ritmico dei versi precedenti. È attestato solo nel Trecento. Il *sonetto caudato* è quello al quale viene aggiunta una

terzina formata da un *settenario* che rima con il *quattordicesimo verso* e un *distico a rima baciata* (ABBA ABBA CDC DCD dEE). Derivata dalla *cansò provençale*, la *canzone* è considerata da Dante nel *De vulgari eloquentia*, la «*excellentissima*» fra le forme metriche. La *canzone* si compone di più strofe, dette *stanze*, costituite da *endecasillabi* e *settenari*; solo raramente si trovano soli *endecasillabi* o soli *settenari*. La *stanza* può variare da canzone a canzone sia nel *numero dei versi* sia nello *schema metrico*. Normalmente però la *stanza* è divisa in *fronte* e *sirma*. La *fronte*, a sua volta, può essere indivisibile, oppure divisibile in due (raramente in tre) parti, dette *piedi*, che hanno uguali numero di *versi* (da due a sei) e uguale misura e disposizione degli stessi (ad esempio a *settenario* più *endecasillabo* più *settenario* del primo *pie*de corrisponde la stessa sequenza nel secondo), mentre lo *schema rimico* può essere diverso. Anche la *sirma* o *sìrima* o può essere indivisa, oppure divisa in due parti dette *volte*, anche esse, uguali per numero, misura e disposizione dei *versi*. Fra la *fronte* e la *sirma* può trovarsi un *verso* di collegamento detto *chiave* (che Dante nel *De vulgari eloquentia* chiama «*concatenatio*»), che rima con l'ultimo verso della *fronte*. A volte, al termine della *canzone* il poeta esprime, in una *breve strofa* il suo commiato (*congedo*). La *strofa* di *congedo* ricalca metricamente (per *misura sillabica* e *schema delle rime*) la *sirma* o l'ultima parte di essa. La *canzone antica* o *petrarchesca* - componimento di *endecasillabi* e *settenari* di varia lunghezza composto da cinque o più *stanze*, chiuse da un *congedo* – dal Cinquecento inizia a subire delle modifiche e nell'Ottocento si è evolve in *canzone libera* o *leopardiana*, dove *endecasillabi* e *settenari* si alternano senza schemi fissi. Segue un esempio di *canzone libera* o *leopardiana*:

Silvia, rimembri ancora
quel tempo della tua vita mortale,
quando beltà splendea
negli occhi tuoi ridenti e fuggitivi,
e tu, lieta e pensosa, il limitare
di gioventù salivi?

Sonavan le quiete
stanze, e le vie d'intorno,
al tuo perpetuo canto,
allor che all'opre femminili intenta
sedevi, assai contenta
di quel vago avvenir che in mente avevi.
Era il maggio odoroso: e tu solevi
così menare il giorno.

Io gli studi leggiadri
talor lasciando e le sudate carte,
ove il tempo mio primo
e di me si spendea la miglior parte,
d'in su i veroni del paterno ostello
porgea gli orecchi al suon della tua voce,
ed alla man veloce
che percorrea la faticosa tela.
Mirava il ciel sereno,
le vie dorate e gli orti,
e quinci il mar da lungi, e quindi il monte.
Lingua mortal non dice
quel ch'io sentiva in seno.

(GIACOMO LEOPARDI, *A Silvia*, vv. 1-27)

La *ballata*, originariamente definita *canzone a ballo*, è un genere metrico solitamente di *endecasillabi* e *settenari*, destinato in origine ad essere *cantato* o *danzato* e presente in tutte le letterature romanze. Essa è composto di *due parti principali*, da una *ripresa* (o *ritornello* che veniva cantato all'inizio del componimento e *ripetuto* dopo ogni *stanza*) e da una *stanza* (la *ballata* può essere definita *vestita* o *replicata* se le *stanze* sono più di una). Nell'esecuzione musicale, la *strofa* corrispondeva a un *movimento di danza*, e la *ripresa* era cantata all'inizio da un *solista*, subito "ripresa" dal *coro dei danzatori*, e ripetuta dal *coro* alla conclusione di ogni *stanza* come risposta alla *volta* cantata dal *solista*. La *ripresa* consta di un numero di *versi* che varia generalmente da *uno a quattro* (ma può anche andare oltre). Se la *ripresa* è di un solo *verso inferiore* all'*endecasillabo*, la *ballata* si dice *minima*. Se la *ripresa* è di un *verso endecasillabo*, si dice *piccola*. Se la *ripresa* è di *due versi*, si dice *minore*. Se la *ripresa* è di *tre versi*, si dice *mezzana*. Se la *ripresa* è di *quattro versi*, si dice *grande*. Se la *ripresa* è di *oltre quattro versi*, si dice *stravagante*. La *stanza*, come la stanza di *canzone*, è invece divisa a sua volta in due parti: la *fronte* (a sua volta generalmente divisa in due parti tra loro uguali, dette *piedi* o *mutazioni*) e la *volta*, di solito indivisa, il *primo verso* della quale rima con l'*ultimo verso* della *fronte*, o del *piede* o della *mutazione* (*verso* detto anche *chiave* o *concatenatio*). In Italia la *ballata* ebbe origine popolare e nacque dalla consuetudine di accompagnare col canto i movimenti della danza. Introdotta a Firenze e a Bologna intorno alla metà del Duecento, fu perfezionata e assunta a forma letteraria dai poeti stilnovisti (Cavalcanti, Lapo Gianni, Gianni Alfani) da Guittone d'Arezzo, da Dante (che ne inserisce otto nelle *Rime* e una nella *Vita Nuova*) e da Petrarca (se ne trovano sette nel suo *Canzoniere*). La *ballata* ebbe

il suo massimo splendore nel Quattrocento. Nell'Ottocento e nel Novecento la *ballata* verrà utilizzata, in modi diversi e più o meno eversivi rispetto alla tradizione, da Carducci, Pascoli, D'Annunzio, Gozzano, Corazzini, Saba, Montale e Noventa. Qui di seguito si propone una nota *ballata mezzana* di Cavalcanti:

Gli occhi di quella gentil foresetta
hanno distretta - sì la mente mia,
ch'altro non chiama che le', né disia.

Ella mi fere sì, quando la sguardo,
ch'ì sento lo sospir tremar nel core:

esce degli occhi suoi, che me' [. .] ardo,
un gentileto spirito d'amore,

lo qual è pieno di tanto valore,
quando mi giunge, l'anima va via,
come colei che soffrir nol poria.

(G. CAVALCANTI, *Gli occhi di quella gentil foresetta*, vv. 1-10)

Il *madrigale*, componimento aulico d'argomento amoroso e di ispirazione bucolica, fin da principio fu un *metro* della *poesia d'arte*, e perciò fu accolto tra i metri canonici del *Canzoniere* petrarchesco. Questo è all'origine della sua grande fortuna, che fiorì in particolar modo tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento. Il madrigale del XVI secolo è però profondamente diverso da quello dei due secoli precedenti, con il

quale non ha quasi niente in comune tranne il nome. Esso deriva la sua nuova identità in parte dai nuovi stili musicali, in parte dall'*epigramma alessandrino*, da cui deriva temi e motivi poetabili (ad esempio dagli epigrammi erotici e da quelli sugli insetti), il tono arguto e scherzoso, la brevità – è in ogni caso più breve rispetto al sonetto – e la virtuosistica eleganza. Il *madrigale* del Cinque-Seicento è costituito da *endecasillabi* e *settenari* – e non più, come nel Petrarca, da soli *endecasillabi* – e l'alternanza tra versi brevi e lunghi lo rende più agile e vario; le rime sono liberamente disposte, anche se la clausola (la coppia di versi finale) resta prevalentemente, ma non sempre, a rima baciata:

Un'ape esser vorrei, a
 donna bella e crudele, b
 che sussurrando in voi suggerse il mele; B
 e, non potendo il cor, potesse almeno C
 pungervi il bianco seno, c
 e 'n sì dolce ferita d
 vendicata lasciar la propria vita. D

(T. TASSO, *Rime*)

Monologo interiore: è un discorso senza ascoltatore e non pronunciato, mediante il quale il personaggio esprime fra sé e sé il suo pensiero più recondito. Mentre nel *discorso indiretto libero* i pensieri o le parole del personaggio vengono riferiti dal narratore, nel *monologo interiore* il narratore scompare e il personaggio prende direttamente la parola. Le caratteristiche del *monologo interiore* possono essere così sintetizzate: *manca il verbo*

di comunicazione introduttivo; viene usata la *prima persona* e fra i tempi verbali prevalgono il *presente* e le *forme infinitive*; i pensieri del personaggio sono enunciati direttamente secondo un *ordine logico*; abbondano interrogative, esclamazioni, espressioni proprie del parlato: Ecco un esempio di monologo interiore tratto dal racconto dello scrittore austriaco Arthur Schnitzler *Il sottotenente Gustl*: *Quanto tempo durerà ancora? Devo guardare l'ora... probabilmente non sta bene in un concerto così serio. Ma tanto chi se n'accorge? Se qualcuno se n'accorge, vuol dire che presta anche lui poca attenzione e quindi non mi devo preoccupare... Appena le dieci meno un quarto?... Mi pare di essere al concerto già da tre ore. Evidentemente non ci sono abituato. Il monologo interiore è una particolare tecnica narrativa tipica del romanzo moderno che, sostituendosi alla tradizionale rappresentazione dei pensieri e delle azioni dei personaggi, condotta in terza persona dal narratore onnisciente, intende esprimere la problematicità della realtà dell'uomo moderno: una realtà *proteiforme* e suscettibile di molteplici interpretazioni, sempre relative al singolo e aliene da ogni rassicurante certezza. Pur non attenendosi con la coerenza e la decisione di Joyce alle norme della nuova tecnica narrativa, quasi tutti i massimi autori del primo Novecento da Proust a Kafka, a Musil, a Mann, a Svevo mostrano un analogo interesse per la rottura delle barriere tra l'*inconscio* e la *razionalità* e rivolgendosi soprattutto alla riproduzione del *mondo psichico* sfruttano nei loro romanzi le risorse espressive della tecnica del monologo interiore (vd. anche *flusso di coscienza*). Anche il *flusso di coscienza* è una forma particolare di *monologo interiore* che riproduce il *succedersi alogico e irrazionale di frammenti di pensieri, immagini, sensazioni*. Mentre il *monologo interiore*, però, ci fa conoscere i *pensieri del personaggio nella loro connessione logica*, il *flusso di coscienza* porta alla*

superficie in modo immediato la sfera dell'inconscio. Mancano pertanto i *segni di interpunzione* e i periodi *si susseguono senza essere legati da alcun nesso logico*.

Monologo: *discorso di un personaggio con se stesso*, in cui affiorano i suoi pensieri, o si dà corso all'*autoanalisi*, o ai *ricordi personali*, esprimendo comunque la propria *interiorità*. Una *forma di monologo* è il *soliloquio*, forma più controllata poiché presuppone di rivolgersi a un *interlocutore*, anche se non presente fisicamente, ma a cui l'*io monologante* indirizza il suo discorso.

Narratario: *destinatario* del racconto (vd. *destinatario*). Il termine è stato creato dal critico Gérard Genette sul modello dell'opposizione proposta da Greimas fra *destinatore* e *destinatario* (intesi nel loro significato attanziale: vd. *antagonista*).

Narratore: la *voce* che narra la storia. *Narratore* e *narratario* si presentano, dunque, come due *figure interne alla narrazione* e, perciò, si differenziano da *autore* e *lettore*, anche se possono coincidere con questi. Il *narratore* si può infatti sovrapporre all'*autore*, quando questo si presenta come *scrittore del testo*, e il *narratario* può essere chiamato in causa direttamente come *lettore*.

Nominale (stile): si ha stile nominale quando la frase non è retta da un *verbo*, ma, tutt'al più, comprende *forme nominali* del *verbo*, cioè modi che possono essere sostantivi (l'*infinito*) o concordare nel genere (i *participi*).

Nonsense («assurdità, insulsaggine», in inglese): si indica con questo termine un particolare *tipo di espressione*, che si basa essenzialmente su un *umorismo assurdo* e *irreale*. Esempi celebri di

un simile genere di composizioni poetiche sono costituiti, oltre che da alcuni testi di Lewis Carroll, autore, tra l'altro, del romanzo *Alice nel paese delle meraviglie*, da passi di autori di teatro come Ionesco e Beckett.

Novella (dal latino *novella*, diminutivo dell'aggettivo *novus*, «nuovo»): si indica con questo nome una *breve e vivace narrazione in prosa*, avente come oggetto un fatto reale o immaginario. Forma letteraria estremamente *duttile*, la novella può abbracciare un'enorme *varietà di argomenti*, su registri stilistici estremamente diversi, applicandosi tanto a descrizioni di fatti di cronaca, quanto a minute indagini psicologiche, o alla narrazione di eventi fantastici e surreali. La sua origine sarebbe da ascriversi, secondo recenti interpretazioni critiche, a un ambito geografico e culturale orientale, in quanto essa farebbe la sua apparizione in *raccolte orientali* quali l'indiana *Pančatantra* (ossia, *Cinque Libri*) di carattere mitico-favoloso, appartenente ai primi secoli dell'era cristiana, e l'araba *Mille e una notte*. Durante il Medioevo, in Europa, la *novella* conobbe grande fortuna grazie soprattutto al Boccaccio, che col suo *Decamerone* (ossia, *Dieci giornate*) creò un efficace e colorito affresco della sua epoca. In età moderna, dietro le sollecitazioni del Romanticismo, la novella si arricchì di nuovi temi, da quello *fantastico* (Hoffmann), allo *storico-sociale* (Dickens e Verga), all'*esotico* (Merimée), al *surreale* (Poe), prima di passare a farsi interprete, soprattutto nel nostro secolo, di percorsi di progressivo approfondimento psicologico (Kafka, Pirandello, Svevo) o a stilare disincantati documenti di condizioni esistenziali.

Novenario: verso che porta l'ultimo accento sull'*ottava sillaba*, con accenti fissi: il novenario a *ritmo anapestico-dattilico* ha ac-

centi sulla seconda, la quinta e l'ottava sillaba; quello a *ritmo giambico*, sulla quarta e sull'ottava; quello a *ritmo trocaico*, sulla terza e l'ottava.

Ossimoro (dal greco *oxýmōros*, «acuto e sciocco»): *figura retorica* consistente nell'accostare, in una medesima locuzione, elementi opposti, che si contraddicono a vicenda (Quasimodo, *Lettere alla madre*, v. 3: *bruciano di neve*, con un'immagine che unisce in sé due idee nettamente contrastanti: «gelo» e «fuoco»; vd. *figure retoriche*).

Paradosso (dal greco *pará*, «contro» e *dóksa*, «opinione»): *figura retorica* consistente in un'affermazione che appare contraria al buon senso, ma che in realtà si dimostra valida a un'attenta analisi. Nell'ambito della letteratura, si chiama in questo modo un'opera che presenti *situazioni assurde e incredibili*, in *contrasto col buon senso e con le convenzioni culturali e morali di una determinata epoca*.

Paratassi (dal greco *pará*, «vicino» e *táksis*, «disposizione»): *procedimento sintattico* consistente nel *coordinare* fra loro le proposizioni di un discorso, senza utilizzare alcuna congiunzione (vd. anche *ipotassi*).

Parodia: *imitazione intenzionale e ironica* di un testo, condotta allo scopo di *prendere le distanze* dal testo parodiato, ironizzando sulla sua funzione di *modello*.

Parola-chiave: parola che *ricorre con frequenza superiore alla media* all'interno di un determinato testo, risultando essenziale per la comprensione del *testo* stesso.

Polisindeto (dal greco *polís*, «molto» e *syndéo*, «legare insieme»): procedimento sintattico consistente nel *coordinare fra loro le parole di una proposizione o le proposizioni di un discorso facendo largo uso di congiunzioni*, per evidenziare in tal modo particolari valori espressivi e creare un ritmo concitato e incalzante: *Per montagna e per valle, / Per sassi acuti, e alta rena, e fratte, / Al vento, alla tempesta, e quando avvampa / L'ora, e quando poi gela* (G. Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 24 ss.; vd. *figure retoriche*).

Prolessi: nell'*analisi narrativa* si indica, con tale termine, *l'anticipazione di un evento successivo nello svolgimento del racconto*. *Prolessi* è, in questo caso, contrario di *analessi* (vd.).

Punto di vista: ottica da cui si pone il *narratore* per raccontare la sua storia. Si ha *focalizzazione zero* quando il narratore sa tutto (*onnisciente*: $N > P$); *focalizzazione interna* (*fissa, mobile, variabile*) quando il narratore ne sa quanto il personaggio (o i personaggi: $N = P$); *focalizzazione esterna* quando il narratore ne sa meno dei personaggi ($N > P$).

Quadrisillabo (o **quaternario**): verso con accento principale sulla *terza sillaba* e accenti secondari facoltativi sulla prima o seconda sillaba.

Quinario: verso *giambico* con l'ultimo accento sulla *quarta sillaba* e accento secondario sulla seconda.

Racconto: narrazione in prosa che per la sua non eccessiva ampiezza non attinge le dimensioni del *romanzo*. Affine alla *novella* per la particolarità e l'episodicità dell'avvenimento narrato, il *racconto* accetta nella sua non ampia struttura una *molteplicità*

cità di temi e situazioni, non disdegnando di trasmettere messaggi e valori morali.

Referente: ciò (oggetto, persona, luogo, essere astratto) a cui un *segno linguistico* rinvia nella realtà.

Rima: si ha quando due o più *versi* terminano con gli *stessi identici suoni*, a partire dall'*ultima vocale tonica*. Può essere *tronca* (l'accento della parola cade sull'ultima sillaba), *sdrucchiola* (l'accento cade sulla terz'ultima sillaba) o, più comunemente, *piana* (l'accento cade sulla penultima sillaba); può anche, raramente, essere *bisdrucchiola*, quando l'accento cade sulla quart'ultima sillaba. Esistono vari tipi di rima: *rima composita* (o *franta*, *rotta*, *spezzata*): due o più parole concorrono a realizzare il suono che rima; *rima derivativa*: si susseguono due rime, dove una ne accoglie un'altra con la stessa etimologia (dal Petrarca: *nol pò mai fare, et respirar nol lassa / Se già è gran tempo fastidita et lassa*, dove i due *lassa* significano, rispettivamente, «lascia» e «stanca»); *rima identica*: si usa esattamente la stessa parola per fare una rima; *rima ipermetra*: si realizza tra due parole, dove una delle due è considerata senza la sillaba finale (da Pascoli: *d'un lento sonaglio, uno scalpito / è fermo. Non anco son rosse / le cime dell'Alpi*); *rima per l'occhio*: le due parole non rimano foneticamente, ma solo tipograficamente; *rima rara* (o *cara*): tra parole ricercate o straniere; *rima ricca*: comprende altri fonemi prima dell'ultima vocale tonica (appari rima con pari). Schemi metrici di rima: AABB: rima baciata; ABAB: rima alternata; ABBA: rima incrociata; ABA BCB CDC: rima incatenata; AaBAaB CcDcC: rima rinterzata; AAAb CCCb DDDb: rima caudata (vd. *figure metriche*).

Romanzo: si chiama con questo nome *un'ampia narrazione in prosa*, avente come *oggetto vicende immaginarie e fantastiche*, ritenute *verosimili*, oppure *vicende vere*, ricreate *fantasticamente*. In una struttura solitamente articolata in *capitoli* e orchestrata per *episodi*, il *romanzo* delinea un affresco in cui vivono i molteplici aspetti della *vita individuale e sociale*, secondo *registri* che possono variare da quelli altamente *mimetici* a quelli *lirico-evocativi*, fino a riprodurre in un andamento disarticolato il vario e mutevole atteggiarsi del pensiero del protagonista (vd. *flusso di coscienza*). Impostato generalmente su una *situazione conflittuale o azione complicante*, che perviene a *soluzione* solo attraverso una serie complessa di *peripezie*, il *romanzo* accoglie, nel corso dei secoli, *temi e situazioni* diverse in ossequio all'ideologia e al gusto delle varie epoche, a partire dai *temi* del sesso e della morte dei primi «romanzi» dell'età tardo-ellenistica, per passare attraverso i tipici temi della civiltà cortese cavalleresca (le avventure, gli amori, le cortesie) nei romanzi nel Medioevo, per pervenire a *motivi satirici, parodistici e utopici* tra il Cinquecento e il Settecento (tipici sono in questo senso il *Don Chisciotte* del Cervantes, *Gargantua e Pantagruel* di Rabelais, *I viaggi di Gulliver* di Swift, *Candido* di Voltaire), per approdare alle *tematiche storico-sociale*, che costituiscono una delle costanti fondamentali, se non la principale, del romanzo dell'Ottocento (esemplari, in tal senso, sono i romanzi di Walter Scott, i *Promessi Sposi* di Manzoni, i romanzi di Balzac, di Zola, di Verga, di Tolstoj). Nel nostro secolo, il *romanzo*, come *genere letterario*, subisce una vera e propria *rivoluzione tecnico-espressiva*, che si manifesta nella *disoluzione dell'unità narrativa*, nell'*immissione di una molteplicità di punti di osservazione* e nella *mescolanza di registri espressivi diversi*.

Segno: la parola latina *signum* era probabilmente collegata al verbo *secare*, cioè «tagliare»: il *signum* poteva quindi essere in origine l'effetto, il prodotto di un taglio. Altri termini che appartengono alla sfera di *segno* avevano anticamente un valore materiale e pratico, come scrivere e leggere, che significavano rispettivamente graffiare e raccogliere. Il significato di *segno* presenta una grande varietà di sfumature. Si ha un *segno* ogni volta che qualcosa può essere interpretato come *rappresentazione di un'altra cosa*. Tra il *segno* e la *cosa* rappresentata può esistere un rapporto naturale di *causa* ed *effetto*: se vedi fumo è *segno* che c'è fuoco o, la muffa è *segno* di umidità. In questa accezione sono segni le impronte degli animali: come i *segni* del gatto sul parabrezza. I *segni* riguardano anche il rapporto tra una *causa presente* e un *effetto futuro*: in questo caso, il *segno* è un *indizio* di ciò che accadrà: le rondini volano basso, è *segno* che pioverà. Con il termine *segno*, dunque, si indica un *elemento*, di varia natura, la cui presenza serve a *indicare* o *richiamare* un *altro elemento* assente o non immediatamente percettibile; un elemento che delinea comunque un *percorso comunicativo*, all'interno del quale stanno, da un lato, la *fonte* (emittente), dall'altro, la *meta del messaggio* (destinatario). Una riflessione preliminare porta immediatamente a distinguere, all'interno del concetto così definito, un ambito ascrivibile alla *intenzionalità* da quello della *inintenzionalità*: così si indicherà con *indizio* tutto ciò che è riferibile a fenomeni al di fuori di una convenzione prestabilita (per esempio, i *brividi* che preannunciano la febbre); si chiamerà, invece, *segnale* un *segno concepito ed emesso intenzionalmente*, la cui possibilità di *decifrazione* è garantita dalla conoscenza, da parte del destinatario, del codice, del sistema, cioè, dei segni convenuti per comunicare, all'interno di una determinata collettività;

si definirà, infine, *simbolo* un segno, che, pur prescindendo dalla intenzionalità del mittente, presenta uno stretto rapporto di interdipendenza tra *forma esterna* e *significato*, come, ad esempio, le impronte di un animale sul terreno, che informano sulla specie cui appartiene. I *segni* più comuni e numerosi sono i *segni intenzionali*, che ricordano per *imitazione* o per *associazione* di idee ciò che rappresentano. Di solito il rapporto tra il *segno* e ciò che questo rappresenta non ha un valore universale, ma *varia a seconda delle culture e delle tradizioni*: il bianco in Occidente è segno di pace, in Giappone è segno di lutto o lo scettro anticamente era il segno del potere. Le lingue sono i *sistemi di segni* più raffinati e potenti: sono *segni* le *parole*, le *lettere* dell'alfabeto e i *caratteri* dei vari tipi di scrittura. Per riprodurre nello scritto l'intonazione del parlato usiamo i *segni di interpunzione*, che sono virgole, virgolette e punti di tutti i tipi. Nell'ambito della *comunicazione linguistica*, che rappresenta una delle forme più elevate di comunicazione, per *segno* si intende tutto ciò che, in un sistema di precise regole operative, serve a *denotare convenzionalmente* un determinato concetto (*significato*) attraverso un'espressione grafica o sonora (*significante*).

Semantica (dal greco *séma*, «segno»): è la *scienza* che studia i *significati*, ossia i rapporti che intercorrono tra *segno* e *soggetto designato*. Ascrivibile al campo dei *significati linguistici*, la *semantica* rientra nel campo più generale della *Semiologia* (vd.), che abbraccia lo studio dei *segni* tanto *linguistici* quanto *extralinguistici*.

Semiologia (o **Semiotica**) (dal greco *sēmeîon*, «segno»): si definisce in tal modo, etimologicamente, la «scienza dei segni», la *scienza* che studia cioè i *vari linguaggi* come *sistemi di comunicazione*, partendo dal loro elemento primario che è il *segno*. Rien-

trano nell'ambito di questa scienza *tutti i fenomeni culturali*, tutti i fenomeni che costituiscono, cioè, *intenzionalmente un sistema di segni*, che in quanto tali *comunicano un messaggio* e possono essere *decodificati*. Come a tutti gli altri campi possibili, la *teoria semiologica* si interessa anche al *discorso letterario*, di cui evidenzia le *specificità formali*, il *funzionamento* e i *rapporti intercorrenti con altri discorsi*, per applicarsi infine a una lettura che trovi nel testo le sue motivazioni e le sue giustificazioni.

Sequenza: si chiama sequenza una *successione di due o più scene, concatenate fra di loro*. Più particolarmente, nell'*analisi strutturale* di un racconto, si chiamano *sequenze* le singole *unità narrative* o *unità di contenuto narrativo autonome* o *parti* di cui il *testo* è costituito: le *sequenze* possono essere *descrittive* (quelle cui spetta il compito di «descrivere» il carattere dei personaggi o le caratteristiche dell'ambiente e simili); *narrative* o *pragmatiche* (quelle che, contenendo le *azioni*, determinano lo sviluppo della trama del racconto); e, infine, *discorsive* o *riflessive* (quelle che contengono le considerazioni dei personaggi o dell'autore intorno alle vicende).

Settenario: verso con ultimo accento (e unico distintivo e obbligatorio) sulla *sesta sillaba*. Esiste un settenario a *ritmo giambico* (accenti sulla seconda, quarta e sesta sillaba); un settenario a *ritmo anapestico* (accenti sulla terza e sesta); un settenario a *ritmo trocaico dattilico* (accenti sulla prima, terza e sesta).

Significante: vd. *segno*.

Significato: vd. *segno*.

Simbolo: *figura, immagine* o *oggetto* chiamati a rappresentare, in modo vividamente efficace, un *concetto*, incarnandone una *proprietà saliente*. Letto sotto questa angolazione, il *simbolo* risulta abbastanza agevolmente decodificabile: così, ad esempio, *ferro* indica *durezza* e *inflexibilità*, *olivo* *pace*, *rosa* *giovinetia* e *bellezza femminile*. Naturalmente non sempre il *significato* di un *simbolo* risulta così immediatamente *trasparente* e *intelligibile*, né sempre, come nei casi citati, *convenzione* e *tradizione letteraria* agiscono sull'*immagine*, trasformandola, con un processo di evidente impoverimento, in una sorta di «luogo comune» (vd. *topos*). Più spesso, invece, l'*immagine* rivendica per sé *capacità allusive* ed *evocative* sue proprie, legate non solo a ragioni culturali e codici variabili da un'epoca all'altra, ma anche all'istintività e alla specificità culturale e umana del soggetto. In questo senso, il *simbolo* si connota come *profondamente soggettivo*, incarnando idee o desideri che dall'*inconscio* affiorano censurati e camuffati sotto spoglie ambigue e tali da richiedere il sussidio della *psicanalisi* per poter essere decifrati.

Similitudine (dal latino *similitudo*, «somiglianza»): figura retorica consistente in un *paragone* istituito tra immagini, cose, persone e situazioni, attraverso la mediazione di *avverbi di paragone* o *locuzioni avverbiali* (come, simile a, a somiglianza a...; vd. *figure retoriche*).

Sinafia: quando la sillaba finale di un verso è contata nel numero di quello successivo.

Sinalefe: figura metrica opposta alla *dialefe*, la *sinalefe* unisce in un'unica sillaba metrica la *sillaba finale* di una parola con la *sillaba iniziale* della parola successiva, per cui nel conteggio metrico il

verso conta una misura in meno (vd. *figure metriche* in *figure retoriche*).

Sineresi: figura metrica opposta alla *dieresi*, la *sineresi* unisce in *un unico suono* due vocali contigue che a regola formano due sillabe distinte, per cui il verso conta una misura in meno: *viaggio* anziché *vi-ag-gio* (vd. *figure metriche* in *figure retoriche*).

Sinestesia: (dal greco *syn*, «insieme» e *aisthánomai*, «percepisco»): procedimento retorico che consiste nell'*associare*, all'interno di un'*unica immagine*, sostantivi e aggettivi appartenenti a *sferre sensoriali diverse*, che in un rapporto di reciproche interferenze danno origine a un'immagine vividamente inedita; ad esempio: *colore caldo* (l'impressione *visiva* è unita a quella *tattile*); *voce chiara* (l'impressione *acustica* è unita a quella *visiva*); *musica dolce* (l'impressione *acustica* è accostata a quella *gustativa*). Un simile procedimento, non estraneo alla poesia antica, diviene particolarmente frequente a partire dai *poeti simbolisti* e costituisce poi uno stilema tipico dell'*area ermetica* della poesia italiana del Novecento. Tra gli innumerevoli esempi che si potrebbero addurre, basti il celebre *urlo nero della madre* di Quasimodo, in cui due sensazioni diverse, che interessano, la prima (*urlo*), il campo sensoriale dell'*udito*, la seconda (*nero*), quello della *vista*, *si fondono in un'immagine che suggerisce l'idea di angoscia, di disperazione e di paura, in una temperie cupamente drammatica*.

Sintagma (dal greco *syn*, «insieme» e *tássō*, «ordino»): gruppo di due o più elementi linguistici che costituisce un'*unità di significato* ordinata all'interno di una *struttura*. Il termine risulta sempre accompagnato da un qualificativo che chiarisce la sua

funzione grammaticale (*sintagma nominale, sintagma verbale, sintagma aggettivale*).

Sistema: la linguistica ha elaborato, insieme alle altre scienze, il modello di «sistema» come insieme *solidale di segni*. La *lingua* è considerata un *sistema* che opera a diversi livelli, fonologico, morfologico, sintattico, semantico. Ogni *sistema linguistico* produce un *sistema letterario*. Anche la *letteratura* è considerata un *sistema* nel quale agiscono, a *livello sincronico* e *diacronico*, le *istituzioni letterarie*, i *generi* nei quali si esplica la *funzione poetica della lingua* producendo *testi letterari* che assumono *valore* e specificità *in relazione agli altri testi consimili* per affinità di *genere*, di *poetica*, di *scrittura*. Ogni nuovo *testo* prodotto all'interno del *sistema* ne sollecita i meccanismi di accettazione e di esclusione e lo modifica.

Sistole: figura opposta alla *diastole*, è lo spostamento all'indietro dell'accento: *pièta* anziché *pietà*.

Stilema: si chiama *stilema* una particolare *forma espressiva tipica* - parola, locuzione, costrutto - e ricorrente in un determinato autore o nell'ambito di una determinata scuola, in modo tale da costituirne l'elemento caratteristico della scrittura letteraria.

Stream of consciousness: vd. *flusso di coscienza*.

Struttura: ogni oggetto all'interno del quale le *parti* stanno, in un *insieme ordinato e armonico*, in rapporto di *reciproca interdipendenza*. Tanto nell'ambito della *linguistica* quanto nell'ambito del *discorso letterario*, il termine riconduce, al di là di specifiche distinzioni, a *un'idea di costruzione coerente e ordinata*.

Strutturalismo: movimento culturale molto complesso che investe praticamente ogni campo del sapere e che parte dall'assunto fondamentale che *all'interno di ogni struttura le parti costituenti stanno in un rapporto di reciproca interdipendenza e interazione*. Due elementi risultano chiari da una simile definizione: 1) una *struttura* è un *insieme organico e coerente* il cui corretto funzionamento dipende dall'armonica connessione delle parti, l'esistenza e il funzionamento delle quali sono basati su un rapporto di *reciproca interdipendenza* attraverso la mediazione dell'intero organismo; 2) una struttura, proprio in quanto tale, è descrivibile e riconducibile a un *modello costante*, all'interno del quale, al di là di ogni differenza contenutistica, possono essere evidenziate delle *forme invarianti*. Pur con una gamma di posizioni teoriche oltremodo differenziate, un simile orientamento di ricerca risulta, all'interno della *cultura contemporanea*, estremamente fecondo e stimolante per i risultati conseguiti e per i possibili sviluppi futuri, applicandosi alla *linguistica* come all'*economia*, alla *psicologia* come all'*antropologia* e alla *psicanalisi*. Nell'ambito del *discorso letterario*, lo *strutturalismo*, come metodo di indagine critica evidenzia, innanzitutto, la natura dell'opera letteraria come sistema di strutture e successivamente appunta la sua attenzione su una specifica struttura, intesa come produzione linguistica, della quale descrive i rapporti sia con la *lingua parlata* in un determinato periodo storico sia con la *lingua letteraria*, al fine di individuare le specificità e le caratteristiche di un dato testo. Un simile percorso critico può essere, sommariamente, definito nelle sue tappe: 1) *analisi di una data opera considerata in se stessa*, nel suo funzionamento interno e nei rapporti che regolano gli elementi costituenti (testo); 2) *analisi dell'opera all'interno dell'intera produzione dell'autore*, intesa come il

sistema all'interno del quale si dispone e si sviluppa, in base a specifiche leggi, l'opera-struttura (intertesto); 3) *analisi dell'opera in rapporto agli istituti del sistema letterario* all'interno del quale è inserita (contesto).

Suspense (in inglese, «tensione ansiosa»): procedimento tipico soprattutto di *film* e *romanzi avventurosi*, consiste nel tener sospeso l'animo dei lettori o degli spettatori, rendendo complessa e ambigua la *struttura narrativa* per mezzo di una serie di elementi la cui funzione è quella di generare viva curiosità e inquietudine.

Tempo (della narrazione): da distinguere sono il *tempo della storia*, cioè il tempo in cui si svolgono i fatti oggetto della narrazione, e il *tempo del racconto*, cioè il tempo impiegato per narrare questi fatti. Dal rapporto tra *tempo della storia* (TR) e *tempo del racconto* (TS) il lettore critico può ricavare il quadro della *categoria temporale* del racconto che si studia in base all'*ordine* (dal rapporto *fabula* – *intreccio*: *anacronie*, *distorsioni temporali*, *analessi*, *flash-back*, *prolessi*), alla *durata* o *velocità* (accelerazione: *ellissi* e *sommario*; equilibrio: *scena*; rallentamento: *analisi* e *pausa*), alla *frequenza* (*racconto singolativo*; *singolativo-anaforico*; *ripetitivo*; *iterativo*).

Tmesi: parola scissa in due parti tra un verso e l'altro. Dal Manzoni: *Tutti errammo; di tutti quel sacro- / santo Sangue cancelli l'error.*

Topos («luogo», in greco): un'*immagine letteraria* cui l'uso insistito ha finito per sottrarre efficacia e pregnanza, al punto da ridurla a un vuoto «luogo comune», a una enunciazione, cioè, convenzionale e stereotipata.

Tragedia (dal greco *tragos* «capro», *ōidē*, «canto»: «canto del capro»): *rappresentazione scenica* che ha per oggetto *un fatto grandioso e terribile*, tale da provocare negli spettatori una *viva emozione*, volta a *purificarli da determinate passioni* (catarsi), e che si conclude con un *evento luttuoso* (catastrofe). Nata come *fatto rituale* connesso ai *riti della fecondità* celebrati nelle feste del dio Dioniso (dove il nome, dovuto al fatto che gli attori erano rivestiti probabilmente di pelle di capro, animale sacro al dio), la *tragedia* rappresenta una *vicenda esemplare* tratta dalla *vita di un eroe*, con un *intento morale*. Scarsamente utilizzata in epoca romana e nel Medioevo, la *tragedia* viene riabilitata, come *genere letterario*, nel periodo rinascimentale e ritrova notevole sviluppo soprattutto fuori d'Italia, in Francia (Racine, Corneille), in Inghilterra (Shakespeare) e Spagna (Calderón e Lope de Vega), per godere in epoca romantica una rinnovata fortuna come potente veicolo di grandi valori, come è testimoniato dall'uso fattone da Manzoni. Successivamente, le sue sorti sono andate sempre più identificandosi con il dramma, nelle sue varie accezioni e ramificazioni (vd. *dramma*).

Trisillabo: verso con unico accento sulla seconda. Solitamente entra in combinazione con altri versi. Viene chiamato talvolta, erroneamente, verso *ternario*, termine col quale si designa un aggregato di tre versi.

Variante: varianti sono dette le diverse scelte espressive di un autore, interessanti un testo di cui modificano la forma, lasciando pressoché inalterato il *contenuto*. Un simile fenomeno è particolarmente importante quando riguarda il testo di un'opera sui cui l'autore stesso abbia esercitato un lavoro di correzione e modifica delle originarie soluzioni espressive fino

al punto di proporre diverse *redazioni*, intorno alle quali tocca alla *filologia* il compito di interrogarsi (vd. *glossario filologico*).

Weltanschauung («visione del mondo», in tedesco): indica la *concezione del mondo, dell'uomo e della vita*, così come risulta da una determinata *opera* di un particolare *autore* o dal complesso delle opere di un'epoca.

BIBLIOGRAFIA

Per la cura delle unità di contenuto didattico sono stati consultati e utilizzati in modo particolare i seguenti testi:

AA.VV., *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Malato, *La tradizione dei testi* – X, Roma, Salerno editrice, 2001.

AVALLE D'ARCO SILVIO, *Principi di critica testuale*, Padova, Antenore, 1978.

BALDUINO A., *Manuale di filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1995.

BASILE B. (a c. di), *Letteratura e Filologia*, Bologna, Zanichelli, 1975.

BELTRAMI P. G., *Gli strumenti della poesia*, Bologna, il Mulino, 1996.

BENTIVOGLI B.- VECCHI GALLI P., *Filologia italiana*, Milano, Mondadori, 2002.

BERRUTO G., *Corso elementare di linguistica generale*, Torino, UTET, 2001.

BESSI-MARTELLI M., *Guida alla filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1984.

BRAMBILLA AGENO F., *L'edizione critica dei testi volgari*, Padova, Antenore, 1975.

BRANCA V. – STAROBINSKI J., *La filologia e la critica letteraria*, Milano, Rizzoli, 1977.

BRIOSCHI F. - DI GIROLAMO C., *Elementi di teoria letteraria*, Milano, Principato, 1984.

CONTINI G., *Filologia*, voce dell'*Enciclopedia del Novecento*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. II, 1977.

CONTINI G., *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1990.

CORTI M.- SEGRE C. (a c. di), *I metodi della critica in Italia*, Torino, ERI, 1970.

CORTI M., *Principi della comunicazione letteraria*, Milano, Bompiani, 1976.

CROCE B., *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale*, Bari, Laterza, 1900.

CROCE B., *Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1964.

D'AGOSTINO A., *Capitoli di filologia testuale (Testi italiani e romanzi)*, Milano, CUEM, 2006.

DIONISOTTI C., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

EAGLETON T., *Introduzione alla teoria letteraria*, Roma, Editori Riuniti, 1998.

GROSSER H., *Questioni e strumenti*, Milano, Principato, 1996.

HARRIS N., *Filologia dei testi a stampa*, in *Fondamenti di critica testuale*, a c. di A. Stussi, Bologna, il Mulino, 1998, 302-3.

HJELMSLEV L., *Fondamenti della teoria del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1987.

INGLESE G., *Come si legge un'edizione critica. Elementi di filologia italiana*, Firenze, Carocci, 1999.

MARAZZINI C., *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, Mulino, 2002 [1994].

MARCHESE A., *Dizionario di retorica e stilistica*, Milano, Mondadori, 1990.

MARCHESE A., *L'officina del racconto. Semiotica della narratività*, Milano, Mondadori, 1983.

- MORTARA GARAVELLI B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1989.
- ONG W. J., *Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986.
- PETRUCCI A., *Libri, scrittura e pubblico nel Rinascimento*, Bari, Laterza, 1979.
- PETRUCCI A., *Per una nuova storia del libro*, introd. a L. Febvre e H.- J. Martin, *La nascita del libro*, Bari, Laterza, 1977, I-XLVIII.
- QUONDAM A., *La letteratura in tipografia*, in *Letteratura Italiana*, dir. da A. Asor Rosa, II - *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, 555-685.
- REYNOLDS L.D. – WILSON N.G., *Copisti e filologi. La tradizione dei classici dall'antichità ai tempi moderni* [1968], Padova, Antenore, MCMLXXXVII.
- SALVATORE A., *Edizione critica e critica del testo*, Roma, Jouvence, 1983.
- SAUSSURE F. DE., *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza, 1967.
- SEGRE C., *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979.
- SEGRE C., *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.
- STUSSI A., *Introduzione agli studi di filologia italiana*, Bologna, il Mulino, 1994.
- STUSSI A., *Lingua, dialetto, letteratura. Dall'unità nazionale a oggi*, Torino, Einaudi, 1993.
- TANDA N. – MANCA D., *Introduzione alla letteratura*, Cagliari, Cuec, 2006.
- ZACCARIA G. – BENUSSI C., *Per studiare la letteratura italiana*, Torino, Paravia, 1999.
- ZUMTHOR P., *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, Il Mulino, 1984 [*Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1983].