

RITAMARIA BUCCIARELLI

DIDATTICA E LABORATORIO DELLA LINGUA ITALIANA

ANALISI –DESCRIZIONI -TECNICHE



Ad Alfonso Gatto

I nostri pensieri sono le concreti realizzazioni di emozioni, sentimenti di culture, tradizioni e varietà linguistiche diverse. Il codice di una lingua non è la fredda trasmigrazione dal pensiero in atto di parole o gesti comunicativi, ma la trasformazione, manipolazione e sostituzione lessico-grammaticale che il parlante elabora per comporre melodie e dismorfie secondo la cultura della propria tradizione culturale. Pertanto non le parole sono “Pensieri, ma l’individualità dei valori deontologici che ogni singolo umano possiede e che gli permette di comunicare paure, ansie, gioie e dolori Il verso poetico non è altro che l’estrinsecazione di quel determinato “Essere poeta”. Esplorare nel profondo dell’animo, per descrivere e comprenderne il significato nascosto, è appassionante, perché si coglie quel potenziale, quella forza, quella immagine di vita di quell’essere poeta. Io Dedico a te, mio conterraneo questo mio tentativo di captazione dell’èlen vitale di alcune interpolazioni poetiche e spero, grazie agli insegnamenti delle tue parole del pensiero, di cogliere la semantica giusta del loro messaggio. Ho reciso con operazioni cognitive di forbici (Silvestri), per calarmi nel tuo profondo alla ricerca di quella corrente sotterranea in cui vibra l’essenza primordiale della lingua evocativa e del gesto emotivo. Sono scesa nelle pieghe della trama poetica, per carpirne l’ineffabile della poesia. Le orchestrazioni foniche di questi poeti mi hanno riempito il cuore d’amore, le dismorfie d’ansie, ma la semantica è stata “fuoco” dell’enigma eracliteo, in equilibrio dinamico in un tutt’unico perfetto; come il “fuoco” (Eraclito fr. A34, tr. Di G. Colli) “mutando riposa”, è cioè forma immobile e perfetta di un perfetto movimento; per ciò stesso, è Poesia, secondo l’accezione più alta e più completa di questo prototipo cognitivo. E, insieme, è Mondo, cioè icona fedele ed eloquente dell’unica possibile (la forma poetica, il petrarchesco hoc maxime placet) del tutto. Un grazie, per avermi donato la gioia della lettura del tuo verso, perché come tu dici:

La poesia è libertà delle proprie opinioni.....La vita è nella presenza dei poeti ... Essi sono potenziali di vita, perché danno suggerimenti alla storia e sprigionano “L’Essere” ...Dante più di tutti ha avuto lo sgomento, la paura e la grazia dell’”Essere”.

(Parole inedite di A. Gatto).

PRIMO CAPITOLO

LA FONETICA

Breve excursus

... «credere di fare fonetica»: è indispensabile riuscire a farla davvero, con il metodo della fonetica naturale o, semplicemente, metodo fonetico. Infatti, non basta percepire, bisogna recepire; non ci si deve accontentare di scorrere superficialmente, si deve osservare ed esaminare attentamente: non è affatto sufficiente vedere.¹

La fonetica (dal greco φωνή (*phoné*) «suono») è la scienza dei suoni del linguaggio, oggi intesa come studio dei suoni secondo i metodi delle scienze naturali più che secondo metodi linguistici; è la scienza che si occupa dell'aspetto fisico dei suoni, i quali vengono osservati e descritti in tutte le scansioni e le ondulazione. L'aspetto invece più strettamente linguistico dei suoni, in quanto capaci di essere intesi come distinti, e di avere funzione *distintiva* in una lingua, è studiato dalla fonologia, che nacque proprio come scienza che intendeva studiare non tutti i suoni di tutte le lingue e il meccanismo della loro produzione, ma il numero ristretto dei fonemi delle singole lingue e la loro organizzazione. Per fonema oggi si intende il suono come unità fonica determinabile acusticamente e mentalmente, appartenente a un determinato sistema linguistico, segnale funzionante ai fini della comprensione. Questa distinzione oggi abbastanza netta fra fonetica e fonologia una volta era intesa diversamente, o addirittura non sussisteva; fu enunciata chiaramente solo nel 1928. al Congresso internazionale di linguistica dell'Aja, quando furono presentate le tesi del Circolo linguistico di Praga elaborate da tre suoi membri. R. Jakobson. N. S. Trubetzkoy e S. Karcevskij; e meglio ancora quando fu pubblicato nel 1939 il lavoro fondamentale di Nicolai Trubetzkoy, i *Grundzuge der Phonologie* (Fondamenti di fonologia), il termine fonetica indica la scienza storica che studia i mutamenti dei suoni nel tempo (fonetica evolutiva), mentre il termine fonologia indicava quello che è per noi la fonetica, scienza che descrive l'aspetto materiale dei suoni, di tutti i suoni possibili².

Queste definizioni sono adesso abbandonate, ma alcuni autori continuano a definire diversamente, o ad usare il termine *fonetica* per tutti i fatti relativi ai suoni del linguaggio (e allora la fonologia non sarebbe che una sezione della fonetica); in Italia G. Bonfante chiama *fonematica* la fonologia, e la fonologia la scienza che studia i

¹ MALMBERG (1997:26).

² DE SAUSSURRE (1990:28).

mutamenti fonetici avvenuti nel tempo (fonetica evolutiva). Quindi il significato attuale di fonetica è connesso alla comparsa della fonologia e del concetto di fonema della Scuola di Praga, e da questi determinato. Anche per la Scuola di Copenaghen il fonema è l'unità fonologica, mentre il suono è l'unità fonetica;. La fonetica si dice *statica* quando studia i suoni di una lingua in un dato momento della sua evoluzione; *evoluzione* o *storica* se ne studia lo sviluppo storico, cioè compara due diversi stadi di una o più lingue (ad esempio il francese *lin* [lɛ̃] con il latino *linum*³.

La fonetica si dice *descrittiva* quando descrive particolareggiatamente il meccanismo di produzione dei suoni e tutte le loro possibili sfumature: *acustica* quando studia la struttura fisica dei suoni, le onde sonore prodotte da vibrazioni, la loro frequenza, ecc. La fonetica *articolatoria* o *fisiologica* studia l'apparato fonatorio umano, coi suoi organi, e il modo con cui questi producono i suoni. Infine la fonetica *sperimentale* o *strumentale*, sorta per la necessità di una registrazione e classificazione obbiettiva dei suoni, si avvale di strumenti e apparecchi che in forma visiva danno un'idea dei suoni (il chimografo che registra le vibrazioni e le rappresenta con curve, rendoscopio, il laringoscopio, l'oscillografo, la radiografia degli organi fonatori per vederne la posizione nel momento in cui viene pronunciato un dato suono, la palatografia, la spettrografia, ecc.). La fonetica *strutturale* si identifica con la fonologia. L'alfabeto fonetico internazionale è un alfabeto fonetico usato dai linguisti per rappresentare in maniera univoca ciascuno degli svariati suoni (foni) che l'apparato vocale umano può produrre, così come le unità distintive del linguaggio chiamate fonemi. È considerato uno standard per la rappresentazione fonetica e fonemica di tutte le lingue. Molti dei suoi simboli sono presi dall'alfabeto latino o derivati da esso, alcuni sono presi dall'alfabeto greco, e altri sono apparentemente scorrelati da un qualunque alfabeto.

Lo sviluppo originale partì dai fonetisti inglesi e francesi sotto gli auspici della International Phonetic Association, fondata a Parigi nel 1886 (sia l'organizzazione che l'alfabeto sono noti come IPA). L'alfabeto ha subito una serie di revisioni durante la sua storia, tra cui una delle più importanti è stata codificata nella IPA Convention di Kiel (1989). Ci sono state poi ulteriori modifiche nel 1993 e alcune correzioni nel 1996.

I suoni identificati dalle consonanti dell'alfabeto latino corrispondono in genere all'uso nella lingua italiana e sono ad esempio identico [b], [d], [f], [l], [m], [n], [p], [r], [t], [v], perchè un principio basilare dell'IPA è dare un singolo carattere per ogni suono, disambiguando nei casi in cui una singola lettera corrisponde a più suoni oppure più lettere che formano un singolo suono. Altri suoni corrispondono a particolari casi: [k] è il suono duro di casa, [g] quello anch'esso dura di gatto, [s] ha il suono sordo di sotto,

³ Il sistema di trascrizione fonetica qui usato è quello della International Phonetic Association (IPA), società fondata nel 1886, il cui alfabeto fonetico internazionaliale è valido per tutte le lingue. In Italia sono in uso anche altri alfabeti fonetici, che assolvono la stessa funzione; cfr. nel *Dizionario d'Ortografia e di Pronunzia*, o nel *Dizionario Enciclopedico Italiano*.

[z] è la s sonora di rosa. I simboli corrispondenti alle vocali ([a], [e], [i], [o], [u]) suonano come in italiano, tenendo conto che *e* e *o* devono essere pronunciate chiuse come in *édera* e *odóre*. La maggior parte degli altri simboli condivisi con l'alfabeto latino, come [c], [h], [j], [w], [x] e [y], corrispondono a suoni che tali lettere rappresentano in altre lingue. [j] e [w] hanno il suono di *i* e *u* usate come semivocali: *ieri*, *uomo*. [h] è il suono aspirato iniziale dell'inglese *hat*; [x] è il *ch* aspirato tedesco in *Bach*, o la *j* nello spagnolo *mujer*; [y] è la *y* o *ü* tedesca in *Büro*, o la *u* francese di *bureau*.

I simboli con forma simile alle lettere latine in genere corrispondono a suoni simili. Ad esempio, tutte le consonanti retroflesse hanno lo stesso simbolo delle consonanti alveolari equivalenti, tranne che in basso viene aggiunto un gancetto che punta a destra.

I segni diacritici possono venire combinati con i simboli IPA per trascrivere valori fonetici leggermente modificati, o articolazioni secondarie. Ci sono anche simboli speciali per caratteristiche soprasegmentali, come accento e tono⁴.

CONSONANTS (NON-PULMONIC)					
Clicks		Voiced implosives		Ejectives	
◌ǀ	Bilabial	◌ɓ	Bilabial	◌ʼ	as in:
◌ǃ	Dental	◌ɗ	Dental/alveolar	◌pʼ	Bilabial
◌ǂ	(Post)alveolar	◌ɟ	Palatal	◌tʼ	Dental/alveolar
◌ǆ	Palatoalveolar	◌ɠ	Velar	◌kʼ	Velar
◌ǁ	Alveolar lateral	◌ɣ	Uvular	◌sʼ	Alveolar fricative

Fig. 4

OTHER SYMBOLS

◌ɱ	Voiceless labial-velar fricative	◌ʑ	Alveolo-palatal fricatives
◌ɰ	Voiced labial-velar approximant	◌ɺ	Alveolar lateral flap
◌ɥ	Voiced labial-palatal approximant	◌͡	Simultaneous \int and χ
◌ħ	Voiceless epiglottal fricative	Affricates and double articulations can be represented by two symbols joined by a tie bar if necessary	
◌ʕ	Voiced epiglottal fricative		
◌ʡ	Epiglottal plosive		

k͡p t͡s

5

⁴ Le Tabelle sono state tratte da: <http://venus.unive.it>

⁵ Le Tabelle sono state tratte da: <http://venus.unive.it>

Fig. 4.1

Ciascuna lingua rappresenta tutti i suoni di tutte le lingue del mondo. La lingua italiana ne seleziona circa una trentina tra consonanti e vocali.⁶ Le consonanti sono prodotte dal passaggio non libero dell'aria: che incontra un ostacolo o nella chiusura totale temporanea del canale vocale, o nel suo forte restringimento, in modo che si senta il rumore del passaggio forzato dell'aria. Si distinguono per il modo di articolazione in momentanee, continue. Le momentanee presuppongono la chiusura completa del canale vocale, e sono così dette perché "non sono pronunciabili più a lungo del momento stesso necessario a produrre il rumore; devono quindi appoggiarsi a qualche vocale o altro suono continuo. Le momentanee sono le occlusive. Le continue invece possono durare indefinitamente nel tempo, almeno finché c'è aria. nei polmoni, perché il passaggio di questa non è interrotto, ma solo ostacolato. Le continue comprendono spiranti, liquide, nasali. Le occlusive e le spiranti si distinguono per *grado di articolazione*, in sonore e sorde, a seconda che. siano o no accompagnate dalla vibrazione delle corde vocali, per cui la corrispondente sonora di [p] è [b], di [k] è [g]. Le consonanti, inoltre si suddividono in *forti e leni*, infatti l'articolazione di una consonante può avvenire con maggiore o minor forza: quando la corrente d'aria è più intensa e la resistenza offerta dall'occlusione è maggiore, si ha un'esplosione più violenta; la consonante così prodotta si dice forte. Possiamo dire che in generale le dentali [t] e [d] sono più forti delle velari [k] e [g] perché l'occlusione dentale avendo luogo contro la superficie dura e limitata dei denti, comporta un'esplosione più intensa che non l'occlusione provocata dalla lingua contro il velo palatale. La distinzione fra forti e leni è significativa quando oppone le due serie fra loro; comunemente (in italiano, francese) le sorde [p], [t], [k], sono anche forti, e le sonore [b], [d], [g] leni. Le spiranti sorde [f], [s], sono forti, mentre le altre sono leni, come le semivocali, le liquide e le nasali. Nella lingua italiana la scansione in forti e leni è superflua da momento che le forti coincidono con le sorde e le leni con le sonore. Le vocali e le consonanti si possono distinguere per una maggiore o minore estensione nel tempo, o *lunghezza*; e la *durata* di un suono è la caratteristica meglio misurabile con gli strumenti. La durata assoluta di un suono si misura in centesimi di secondo, ed è stato osservato che certi suoni sono sempre più lunghi di altri, proprio per il loro tipo d'articolazione, perché gli organi richiedono un certo tempo per assumere ogni data posizione.⁷ Così ad esempio i dittonghi sono sempre più lunghi dei monotonghi, le vocali aperte sono per loro natura più lunghe di quelle chiuse, e queste più lunghe

⁶ SCALISE (1983:77).

⁷ ALBANO LEONI MATURI (1998:234).

comunque delle consonanti. Tra le consonanti le occlusive sono per loro natura più difficilmente estendibili nel tempo, e le sorde sono più lunghe delle sonore.⁸ Si è già accertato che la lunghezza delle vocali ha in molte lingue una sua funzione. distintiva; anche per le consonanti ci può essere una differenza di lunghezza, e nel caso delle occlusive, una lunga si differenzia per la maggior durata della fase implosiva con conseguente maggior intensità d'esplosione. Quando una consonante lunga è divisa in due dalla frontiera sillabica si dice *geminata*. Nella lingua italiana *geminata* è sinonimo di consonante lunga; nella nostra lingua le geminate sono sentite in modo chiarissimo, per la loro grande intensità, e sono distintive: *fatto* [fatto].

CONSONANTS (PULMONIC)

	Bilabial	Labiodental	Dental	Alveolar	Postalveolar	Retroflex	Palatal	Velar	Uvular	Pharyngeal	Glottal
Plosive	p b			t d		ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ		ʔ
Nasal	m	ɱ		n		ɳ	ɲ	ŋ	ɴ		
Trill				r					ʀ		
Tap or Flap				ɾ		ɽ					
Fricative	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ʂ ʐ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	ħ ʕ	h ɦ
Lateral fricative				ɬ ɮ							
Approximant		ʋ		ɹ		ɻ	j	ɰ			
Lateral approximant				l		ɭ	ʎ	ʟ			

Where symbols appear in pairs, the one to the right represents a voiced consonant. Shaded areas denote articulations judged impossible.

9

Fig. 4.2

Le consonanti del codice della lingua italiana risultano così suddivise¹⁰:

- *Plosive*
- *Fricative*;
- *Assibilate*;
- *Sibilanti*;
- *Nasali*;
- *Laterali*;
- *Vibranti*;

Le plosive sono pronunciate con una chiusura completa del canale vocale e si distinguono in:

Labiali = sorde: 'pɛ:pe - 'ka:mpe;
 = sonore: bam'bi:no- a'bsi:de;

⁸ ONESTI (1974:31ss).

⁹ La Tabella è stata tratta da: <http://venus.unive.it/canipa>

¹⁰ HALL (1971:26 ss).

Dentali = sorde: 'pɛ:pe ' -ka:m̩po
= sonore: bam'bi: no- a'bsi:de

Palato-Velari = sorde: kɔ:rno- 'ba:ko
= sonore: 'ma:go- 'dɔ:gma

Le fricative sono prodotte mediante il passaggio della corrente d'aria attraverso degli ostacoli, quale l'organo della parola (nella lingua italiana risultano essere solo in posizione labio-dentale) e sono:

- Labio-dentale = sorde : 'fa:re- 'li:ŋfa;
= sonore 'va:do _'da:vo

Le assibilate durante la produzione il canale vocale viene chiuso completamente e la tensione iniziale diviene sempre più molle, sino a raggiungere nella distensione il limite dei suoni costrittivi¹¹:

- Dentali con l'occlusione nella posizione per [t] o per [d] e con la distensione nella posizione per [s] o per [z];
= sorde tsuk'kɛ:ro- s'pa:tʃjo
= sonore 'tɛ:ta 'pra:nʃo;
- Palatali con l'occlusione nella posizione per una plosiva alveolare-prepalatale [t̪] o [d̪], e con la distensione in quella per [ʃ] o [ʒ];
= sorde: ba:tʃo 'ɔ:nʃa
= sonore. 'ma:nʃa dʒar'di: no

Le sibilanti possono avere due articolazioni e cioè la dentale e la palatale in due posizioni di articolazioni:

- Le dentali hanno due suoni distinti
= sorde : 'sɔ:rdo kas'ta:ŋŋo;
= sonore: z'dɛ:ŋŋo 'a:sma;
- La palatale in finale di parola è breve, ma tra vocali è sempre lunga;

¹¹ CAMILLI (1965:8).

Le nasali sono:

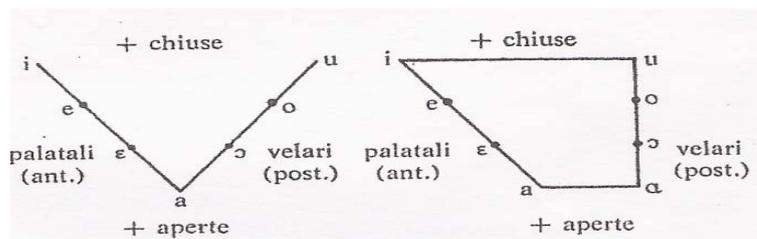
- Labiale[m] con due varianti foniche:
[m] con una consonante continua nasale labio-dentale, davanti alle labio-dentali [f-v]; im'fa:tti; kom'vjɛ:ne;
[m] davanti a consonante o vocale bilabiale[p-b]; 'ma:le; e'za:me
- Dentale- Velare [n] con due varianti foniche:
[ŋ] davanti a plosive velari[Kg]; 'ba:ŋka 'fu:ŋgo
[n] sempre; 'na:no 'dɛ:nte
- Palatali ... sempre lunga quando si trova tra vocali;

Le laterali sono:

Dentali [l] : lo'da:re

Palatali: s'pɛ:kki z'ba:ʎo¹².

Le vibranti: per alcuni parlanti è un'unica vibrazione della punta della lingua contro il lato interno dei denti superiori, per altri invece è una vibrazione dell'ugola.



I parametri per classificare le vocali sono l'altezza della lingua (cioè, quando la lingua si alza o si abbassa verso il palato rispetto alla posizione di «riposo»), l'avanzamento o l'arretramento della lingua, l'arrotondamento o meno delle labbra, la realizzazione di questi movimenti in modo teso o rilassato. Se la lingua assume una posizione alta si produrranno suoni come [i] o [u], se assume una posizione bassa si produrranno suoni come [a]. Se la lingua è in posizione avanzata si produrrà una [i] o una [e], se in posizione arretrata una [u] o una [o]. Se le labbra

¹² Le parole sono state tratte da: HALL (197:21).

sono arrotondate si produrranno vocali come [u] o [o], se non sono arrotondate si produrranno vocali come [i] ed [e]. In italiano le vocali [e] ed [o] possono essere sia (semi)aperte che (semi)chiuse e vi è una sola [a]: ciò dà luogo ad un sistema eptavocalico inscrivibile in un triangolo¹³:

Anteriore	Centrale	Posteriore
i		u
e	ə	o
ɛ		ɔ
æ	a	

14

Fig. 4.4

1.1 Descrizione scientifica dei foni.

È necessario essere in grado di “*percepire*” sufficientemente quel suono, fino a ricondurlo a un “*fono*” ben preciso, che lo possa rappresentare adeguatamente.

Subito dopo, bisogna esser in grado di “*riprodurre*” quel suono, tramite il fono adeguato, soprattutto grazie all'imitazione, anche immediata, cioè subito dopo averlo sentito. In terzo luogo, è indispensabile riuscire a produrre quel fono, sulla base della cinestesia (o consapevolezza dei movimenti articolatori e fonatori necessari), anche in assenza dello stimolo uditivo immediato; guidandosi, però, con la memoria uditiva: *particolare* di quel suono d'una lingua precisa, o *generale*, determinata dal confronto coi foni simili, sulla base. Infatti, il quarto punto fondamentale è definitivo è proprio quello, come si dice, di riuscire a “*simboleggiare*” quel fono particolare, trovando il simbolo più adatto, fra qualche centinaio (non solo qualche decina) d'elementi. Se poi, a ragion veduta, nessuno dei simboli disponibili è in grado di rappresentare degnamente un fono particolare, bisogna riuscire a identificarne la posizione, rispetto a tutti gli altri noti, in modo da

¹³ CONTINI (1959:263).

¹⁴ YULE (1997:60)

capire se davvero costituisce un altro fono, per il quale servirà un simbolo adeguato, da escogitare secondo i criteri generali della necessità, della distinguibilità e della disponibilità consultando il *Maq*¹⁵.

L'acustica poi non è in grado di distinguere l'importanza d'ogni singola caratteristica; perciò, finisce col porre sullo stesso livello ciò che è *essenziale* (: fondamentale e tipico), oppure *comple-mentare* (: ugualmente abbastanza importante) e ciò che, invece, è *accidentale* (: di puro disturbo, nel senso d'un banale appiattimento o, al contrario, d'un'eccessiva differenziazione acritica).

Dell'esperienza d'ascolto e produzione di foni di molte lingue.

La *competenza fonologica* dei nativi si basa soprattutto sull'essenziale: *competenza fonotonetica* dell'analista utilizza anche il complementare; la *competenza strumentale* non distingue l'accidentale dagli altri due (e, troppo spesso, confonde soltanto).

Un altro grande vantaggio dell'impiego oculato d'un considerevole numero d'accurati simboli *segmentali* (afoni e fonemi) e *soprasedgmentali* (prosodici: durata, accento, intonazione e ton[ed]i) consiste nel fatto che, in questo modo, si forniscono già molte importanti informazioni su ciò che un tempo si definiva «base/impostazione articolatola». A guardar bene, usando simboli precisi, si forniscono tutte le fondamentali informazioni *fono-tono-articulatorie*, che -già da sole- portano (e spontaneamente) al confronto coi sistemi fonici d'altri idiomi, se trascritti altrettanto fedelmente. Infatti, emergono subito tutte le differenze, anche intonative, che non sarebbe possibile includere utilizzando altri metodi, più teorici e molto più approssimativi: è indispensabile riuscire a farla davvero, secondo il metodo della fonetica naturale, semplicemente, metodo fonetico. Infatti, non basta percepire, bisogna recepire; non ci si deve accontentare di scorrere superficialmente, si deve osservare ed esaminare attentamente: non è affatto sufficiente sentire e vedere, è necessario ascoltare e guardare (ovviamente, le trascrizioni e gli svariati diagrammi: vista, udito e anestesia sono imprescindibili). Secondo quest'impo-stazione globale, ogni sistema fonico è un organismo a sé; completo e autonomo. Ha i suoi *fonemi*, con tutti i *tassofoni*, e ha i *prosodemi*, con le *realizzazioni* particolari (per durata, accento, toni e intonazione). Per fare un semplice esempio, un elemento vocalico d'un idioma, per quanto simile a quello d'un altro idioma, dev'essere in relazione solo con gli altri elementi vocalici (ma anche consonantici e prosodici) del proprio sistema fonico, nel proprio *spazio fonemico*.

Ogni sistema fonico è un organismo a sé; completo e autonomo, ha i suoi *fonemi*, con tutti i *tassofoni*, e ha i *prosodemi*, con le *realizzazioni* particolari (per durata, accento, toni e intonazione). Un elemento vocalico d'un idioma, per quanto

¹⁵ Cfr. = Manuale aggiornato di fonetica CANEPARI (2005:23).

simile a quello d'un altro idioma, dev'essere in relazione solo con gli altri elementi vocalici (ma anche consonantici e prosodici) del proprio sistema fonico, nel proprio *spazio fonetico*.

Per *codificare* e *decodificare* si deve fare sempre riferimento costante solo a ciò che fa parte del sistema specifico della lingua che si vuole usare. *Tras-leggere* va indicata «leggere una trascrizione *in modo adeguato*», ricorrendo ai veri fonici (e toni e intonazione) che appartengono alla lingua trascritta. Non significa, al contrario, «leggere una trascrizione *alla buona*», semplicemente coi fonici del proprio accento personale.

Altrimenti, il risultato è un ibrido incredibile e improponibile che cerchiamo d'esemplificare, qui, ricorrendo ad espedienti tipografici, che potranno suggerire l'effetto che ci proponiamo, per mostrare le «stonature», che fanno restare ben lontani dallo scopo -utile e divertente - del metodo fonetico. La coesione è fondamentale all'interno d'un sistema unitario e omogeneo perciò se utilizziamo i fonici e gli elementi prosodici di una lingua diversa dalla propria lingua materna bisogna rispettare i fonici della lingua che utilizziamo.

Gli elementi d'una lingua non sono mai esattamente come quelli dell'altra; almeno, per i rapporti diversi che intercorrono con gli altri elementi della stessa lingua. La vocale [i] della lingua italiana è simile alla Vocale [i] della lingua spagnola e portoghese (brasiliiano o lusitano), o del francese; però, la vocale [i] dello 'oppone solo ad altri *quattro* fonemi vocalici [e, a, o, u,] quello brasiliiano s'oppone ad altri sei [e, ε, a, ɔ, o, u]. Anche un sistema che sembra simile ad un altro sono delle differenze di fonici. Ogni lingua ha un sistema fono-tonetico d'una zona o di un gruppo sociale localizzabile. Pertanto se si vuole indagare sulla fonetica di una lingua, si deve analizzare e indagare prima bene sulla lingua materna per fare dei confronti necessari in modo oggettivo e sistematico.

La fonetica articolatoria studia i suoni di una lingua sotto l'aspetto della loro produzione attraverso l'apparato fonatorio, descrive quali organi intervengano nella produzione dei suoni, in quale posizione s'incontrino e come queste posizioni interferiscano con il percorso dell'aria in uscita dai polmoni attraverso la bocca, il naso o la gola per produrre suoni differenti e non si occupa di *tutte* le attività che intervengono nella produzione di un suono, ma seleziona solamente *quelle* che attengono al luogo di articolazione. I simboli fonetici sono solo abbreviazioni della descrizione articolatoria di un suono, nonché una sua approssimazione in determinate classi detti fonici, dal momento che nessuno è in grado di riprodurre due volte lo stesso identico suono. I simboli più utilizzati sono quelli dell'AFI, l'Associazione fonetica internazionale, conosciuta anche come *IPA*.

Gli organi che intervengono nel processo di fonazione, possono essere *mobili* o *fissi*. Sono organi mobili le labbra, la mandibola, la lingua e le pliche

vocali ("corde vocali"), chiamati anche gli *organi articolatori* o semplicemente gli *articolatori*. Variando la posizione di questi, il parlante modifica il flusso dell'aria polmonare. Sono invece organi fissi i denti, la radice dei denti, il palato duro e il palato molle (velo palatino). I suoni si producono quando si portano in contatto due articolatori, per esempio il (fono) bilabiale [p], che si produce col contatto di entrambe le labbra; così quando si pongono in contatto due organi articolatori il suono che si ottiene si nomina con gli organi che si avvicinano o si congiungono in un punto d'articolazione particolare: per esempio [f] si definisce fono *labiodentale*, perché il labbro inferiore entra in contatto con gli incisivi superiori. L'organo mobile è la lingua e non si fa in genere riferimento ad essa (tranne in casi particolari, come per i rari foni *linguolabiali*) per denominare il fono, così [t], che si produce, quando la punta della lingua tocca la parte posteriore (in inglese piuttosto la radice, gli "alveoli") degli incisivi superiori si chiama semplicemente dentale (alveolare in inglese).

Il modo d'articolazione si determina per la disposizione degli articolatori mobili nella cavità buccale e come impediscono o restringono il passaggio dell'aria. Questa azione può consistere nell'interruzione istantanea e completa del passaggio dell'aria, con i foni cosiddetti *occlusivi* che sono di tipo momentaneo. Nei foni cosiddetti *nasali* ugualmente si ha interruzione completa del flusso dell'aria nella bocca, ma è aperta il passo nasale per fare uscire il flusso nella cavità nasale ottenendo così un fono continuo. Nei foni cosiddetti *lateralali* la lingua si accosta solo alla parte centrale della cavità buccale lasciando passare l'aria dalle parti o anche da una parte sola (foni *unilateralali*). Nei foni *vibranti* la lingua vibra ripetutamente (almeno più di tre volte) creando una serie di brevissime occlusioni. Nei foni *vibrati* il meccanismo è intermedio tra quello occlusivo e quello vibrante: consiste di una rapidissima singola occlusione, di articolazione assai più instabile che negli occlusivi veri e propri. Nei foni *costrittivi* gli articolatori non chiudono il passaggio ma provocano un restringimento per l'aria che produce una caratteristica frizione (e si chiamano per questo anche *fricativi* benché il termine non sia articolatorio ma piuttosto acustico). Se il passaggio è più largo, la frizione non si produce e il fono si dice *approssimante* il passaggio dell'aria è continuo ma in qualche modo alterato e reso instabile dalla posizione degli articolatori. Tutti questi modi di articolazione si chiamano *contoidi*. Nei *vocoidi* invece, il passaggio dell'aria è completo, continuo, stabile e senza nessun restringimento. Ci sono alcune articolazioni particolari. I contoidi cosiddetti *semioclusivi* (acusticamente *affricati*) hanno due fasi strettamente legate l'una all'altra: una fase occlusiva e una costrittiva. Entrambe sono omorganiche, cioè devono avere lo stesso punto

d'articolazione; inoltre l'occlusione rimane in qualche modo presente anche nella fase di rilascio costrittiva: per questi sono stati definiti anche: foni occlusivi con rilascio udibile costrittivo. Questa è anche la ragione per cui scriverli con due simboli è errata: si deve usare il monogramma (presente nelle estensioni fonetiche d'Unicode anche se non previsto ufficialmente nelle ultime revisioni dell'IPA). Esistono altre notazioni non ufficiali IPA: per esempio, il simbolo dell'occlusiva con un circonflesso sopra come in esperanto, oppure l'uso di caratteri usati nelle lingue slave o baltiche che utilizzano l'alfabeto latino *c* per [t-ʌs], *č* per [t-ʌS]. Esistono poi particolari "conoidi sillabici" (intensi e generalmente allungati) che possono costituire apice sillabico e al contrario *ovoidi asillabici* (più brevi e meno forti di quelli comuni) che possono solo essere elementi (asillabici) di un dittongo. I vocoidi si distinguono per la varie posizione della lingua: in particolare il punto mediano del dorso è spesso preso come punto di riferimento. A seconda dell'altezza (la posizione rispetto al palato) e dell'(anteriorità-) posteriorità (la posizione rispetto al palato anteriore e al velo palatino) si distinguono vocoidi *alti*, *medi* e *bassi* secondo l'asse verticale (sono necessari spesso gradi intermedi, come *medio-bassi*, *medio-alti* e simili) e *anteriori* (o *palatali*), centrali e *posteriori* (o *velari*) sull'asse orizzontale (anche qui spesso sono necessari gradi intermedi come *antero-centrali* e *postero-centrali* secondo il grado di precisione richiesto). A seconda della presenza o meno dell'arrotondamento labiale poi si distinguono vocoidi *arrotondati* (*procheili*) e *non-arrotondati* (*aprocheili*). I vocoidi più frequenti nelle varie lingue sono [a], [i] e [u], che rappresentano anche il massimo degli spostamenti del punto medio del dorso della lingua sulle due assi (orizzontale e verticale). In particolare [a] è di gran lunga il fono più frequente ed è presente nella maggior parte delle lingue del mondo.

Gli *orogrammi* hanno dei segni convenzionali, che aiutano a comprenderli (e a distinguerli fra loro). Perciò, è importante conoscerli bene, per utilizzare - al meglio - il ricco apparato iconografico.

Negli *orogrammi vocalici* è importantissimo osservare attentamente dov'è collocato il *segnale* che indica il centro del dorso della lingua. Ancora più importante è osservare la posizione precisa nel vocogramma bianco (o trasparente) in miniatura, al centro della cavità buccale (rispetto alle posizioni più precise raggiungibili nei vocogrammi normali, più grandi) e la *forma* assunta da tutto il dorso, al fine di confrontare i vari orogrammi vocalici fra di loro (o una parte di loro, come - per esempio - quelli riguardanti una data lingua).

Ugualmente importanti, perché connesse fra loro, sono pure l'osservazione della posizione delle *labbra* (soprattutto per i vocoidi

arrotondati) e *dell'apertura* mandibolare, che è ricavabile dallo spazio visibile fra gl'incisivi superiori e inferiori.

Tutto questo deve portare alla vera conoscenza delle articolazioni vocoidali e dei vari movimenti che contribuiscono a determinarle, al fine di possedere una panoramica attiva - e non semplicemente passiva. L'attivismo mestico passivo non produce buone conoscenze.

Una giusta analisi e descrizione dei *vocoidi* d'una data lingua avviene tramite i *vocogrammi* veri e propri, che riescono a mostrare le sfumature in modo molto accurato e pertanto consideriamo ciò che si può «trovare» nei *vocogrammi*, che vanno osservati con molta calma, analizzandoli e scrutandoli, in tutte le loro graduazioni, se vogliamo ben avvicinarci allo studio di una lingua. Essa si manifesta per *vocoidi, tonalità, e contoidi*¹⁶ e anche un infinitesimale differisce sul tonogramma e orogramma.

Gli *orogrammi*, che sono fondamentali per le consonanti, abbiamo alcune convenzioni, più o meno intuibili. Per esempio, per i nasali, è sufficiente che il velo sia abbassato, ma anche nel caso d'articolazioni *nasalizzate*, come i vocoidi o contoidi¹⁷. C'è anche la *prenasalizzazione* e *l'esplosione nasale*.

Gli *occlusivi*, il velo è sollevato e, come pure per i nasali, c'è un contatto tra due (o più) articolatori.

Gli *orogrammi* dei *costrittivi* esibiscono un avvicinamento consistente tra due (o più) articolatori, oltre a un'utile convenzione (anche se meno oggettiva, o meno palese), che consiste in una *riga nera orizzontale*, subito sopra la base degli *orogrammi*, che allude, in qualche modo, alla costrittività (in questo caso, al rumore di frizione prodotta dall'aria, nel punto di massimo restringimento). Se la riga non è continua, ma *divisa in tre* segmenti (come per [j]), abbiamo un conto ide *semi-costrittivo* (intermedio fra costrittivo e approssimante).

I costrittivi *solcati*, c'è anche un *tratto curvo* posto sulla *corona* della lingua, che vuole ricordare, appunto, il solco longitudinale, tipico di questi contoidi. Nel caso dei semi-costrittivi, anche il tratto del solco è segmentato. Ovviamente, queste indicazioni appaiono anche negli *orogrammi* degli occlu-costrittivi.

¹⁶ DE MAURO (1999:236).

¹⁷ DE MAURO (1999:153 ss).

1.2 Descrizione scientifica dei orogrammi

Per descrivere la struttura fonetica del suono parte dalla osservazione e descrizione scientifica degli organigrammi vocalici L'osservazione costituisce il primo momento di analisi perché esplora l'iter di produzione del suono.

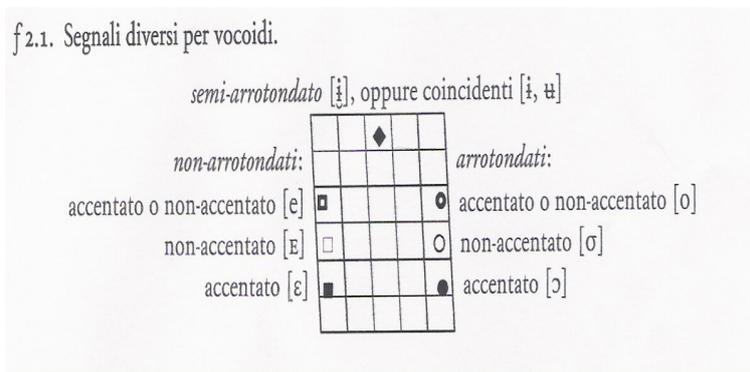
Legenda

- *Posizione del segnale = che indica il centro del dorso della lingua e ancora osservare la posizione precisa del vocogramma bianco, situato al centro della cavità buccale e la forma assunta da tutto il dorso al fine di confrontare i vari orogrammi vocalici.*
- *Osservazione della posizione delle labbra= per i vocoidi arrotondati;*
- *Apertura mandibolare.*

I vocogrammi sono i segnali *rotondi* indicano labbra arrotondate (come per [u, o, ɔ]), e quelli *quadrati*, labbra neutre.

Sono anche i vocoidi che possono ricorrere accentati o non-accentati; per questi, i segnali sono *nero-bianchi*, cioè neri col centro bianco, come avviene in italiano per [i, e, a, o, u]: *lidi, rete, casa, solo, cultu(ra)* ['li:di,'re:te,'ka: za,'so:lo kul'tu:(ra)].

Segnali diversi per vocoidi:



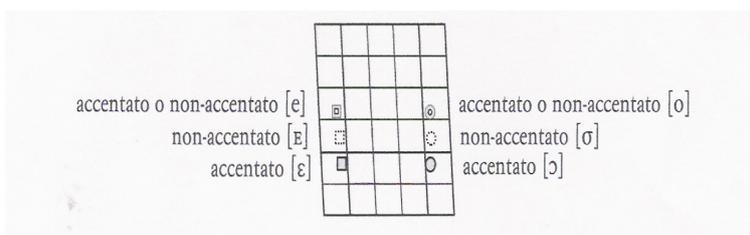
18

Fig. 4.5

Possiamo incontrare quadrotati o (quadrati e rotati di 45° ♦), per indicare posizioni labiali semi-arrotondate, intermedie.

È utile, oltre che la forma dei segnali la colorazione: bianca indica vocoidi non-accentati come in [o] : grido, poche [gri:do; poi:ke]; la colorazione nera indica vocoidi sempre accentati: no [ˈnɔ].

Segnali per varianti:



19

¹⁸ Le Tabelle sono state tratte da: CANEPARI (2005:26).

¹⁹ Le Tabelle sono state tratte da: CANEPARI (2005:27).

Fig. 4.6

La colorazione può essere di colore grigio, per indicare varianti (contestuali come i *tassofoni* o per accenti regionali come i *geofoni* o di gradazioni sociali. È necessario escogitare qualche differenza iconica, o cromatica, per poter indicare alcune realizzazioni tipiche (senza dover aggiungere *vocogrammi* supplementari), in dipendenza dalla posizione nella parola rispetto ai confini, o all'accento, o alla struttura sillabica, o alla minore frequenza d'uso, o alla semplice possibilità di ricorrere, che saranno chiare, osservando i contesti indicati (attorno al vocogramma), o spiegate verbalmente (nel testo). La soluzione più frequente è impiego di bordi tratteggiati, soprattutto per «vocoidi bianchi» (: non-accentati).

I *dittonghi* (ovviamente formati da due *vocoidi tautosillabici* [cioè: nella stessa sillaba], che si mostrano tramite il segnale adeguato per il punto di partenza, che viene fatto proseguire, fino alla posizione esatta del secondo - elemento del dittongo, con una *linea nera* continua. Se il punto d'arrivo è un *vocoide non-arrotondato*, è sufficiente la linea; se, invece, è un *vocoide arrotondato*, s'aggiunge, alla fine, un *pallino* piccolo. Se il punto d'arrivo d'un dittongo è semi-arrotondato il segnale piccolo da usare è «quadrotato», come lo sarebbe pure l'eventuale segnale grande del primo elemento, con analoga posizione labiale.

D'altra parte, attorno al vocogramma, si collocano le trascrizioni fonemiche e fonetiche, che completano le informazioni:

Dittonghi accentati:

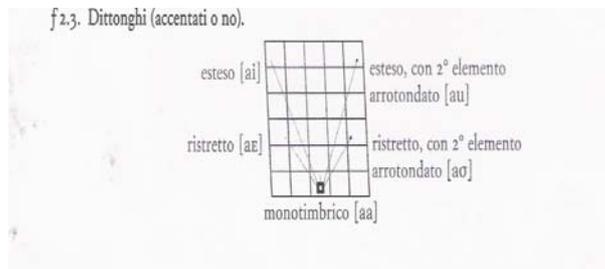


Fig 4.7

I dittonghi possono essere *estesi*, quando hanno una linea abbastanza lunga, oppure *ristretti*, quando la linea è piuttosto corta. Oltre a questi

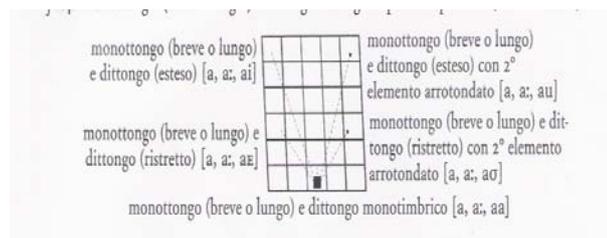
dittonghi *ditimbrici*, con vocoidi diversi all'inizio e alla fine, ce ne possono essere di *monotimbrici*, col secondo elemento uguale a quello iniziale, ma collocato in un punto diverso della rispettiva casella.

Questi ultimi sono senz'altro parecchio ristretti e, spesso, la linea è brevissima, tanto che, soprattutto nel caso di dittonghi monotimbrici, che corrispondano-quasi a dei fonemi vocalici lunghi, la linea tratteggiata si può, benissimo, ridurre a un breve segmento, o al semplice pallino, se il secondo elemento è arrotondato.

La *geminazione vocalica*, o *sdoppiamento vocoidale*, si ha quando si tratti di vocoidi non sono brevi, ma nemmeno di dittonghi monotimbrici (come risulta dai vocogrammi); comunque, è lo stesso vocoide ripetuto, nella fonosillaba, ma senza il benché minimo spostamento all'interno della casella del vocogramma: [aa].

Quando un dittongo ha il primo elemento uguale a quello d'un monotongo, presente nello stesso vocogramma, s'indicano simultaneamente il monotongo e il dittongo, grazie all'impiego d'una *linea tratteggiata*, invece che continua (che indicherebbe semplicemente un dittongo). Eventuali varianti di dittonghi, inoltre, sono indicate con un segnale grigio e con la linea continua (oppure, se si tratta d'una variante non-accentata, il segnale sarà bianco con il bordo nero tratteggiato, come la linea):

Monotonghi e dittonghi con eguali punti di partenza:



20

Fig. 4.9

I dittonghi, si possono classificare di tre tipi: d'apertura (quando il secondo elemento è più basso), di chiusura (col secondo elemento più alto), e di centratura (quando si passa a [ə], o a [ɜ]). Nella figura suindicata i dittonghi con la linea a tre segmenti, presenti nel primo e terzo vocogramma, [aɜ] o nel secondo e terzo, [lɜ], possono esser considerati di chiusura/apertura, oppure di centratura, a seconda dell'interpretazione fonologica anche se lo stesso idioma presenta, o no, dittonghi simili in altre posizioni del vocogramma.

²⁰ Le Tabelle sono state tratte da: CANEPARI (2005:29).

Dittonghi -di chiusura, -d'apertura e -di -centratura.

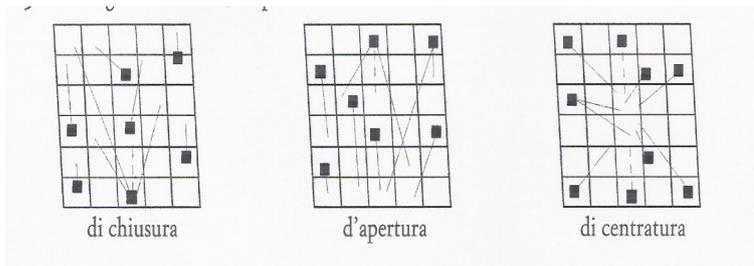


Fig. 4.10

21

Costrittivi non-solcati e solcati

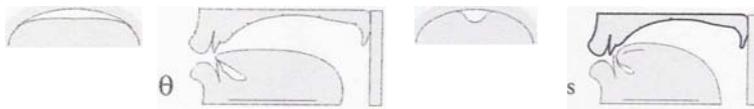


Fig. 4.11

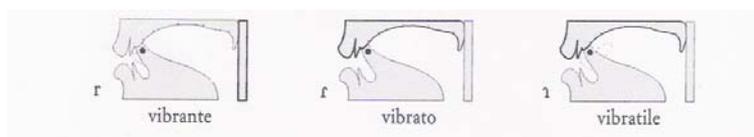
22

²¹ Le Tabelle sono state tratte da: CANEPARI (2005:29).

²² Le Tabelle sono state tratte da: <http://venus.unive.it>

Per gli *approssimanti*, c'è -visibilmente- più spazio fra gli articolatori e manca la riga orizzontale (dei costrittivi); ci può, però, essere una *freccia* nera, leggermente più piccola di quella dei laterali, per indicare la contrazione laterale, o *lateralizzazione* aggiuntiva, che accompagna e caratterizza alcuni degli approssimanti. I semiapprossimanti hanno una *riga orizzontale punteggiata*.

I contoidi *vibranti*, *vibrati* e *vibratili* sono caratterizzati da un *pallino* scuro posto sull'articolatore mobile (apice, uvula, labbro). Inoltre, per i vibranti, s'aggiunge una parte *tratteggiata*, e, per i vibratili, due Per i fibra(n)ti *costrittivi*, c'è anche la tipica riga orizzontale nera vicino alla base.



23

Fig. 4.12

I *laterali* si riconoscono dalla *freccia* sulla parte della lingua che costituisce il punto d'articolazione fondamentale. Se la freccia è nera, si tratta di contoidi *bilaterali*; se è *bianca*, *d'unilaterali*. Se questi ultimi sono anche *costrittivi*, c'è pure la riga orizzontale nera. Se, invece, sono *laterale vibrato* e *laterale o vibrizzato*.

²³ Le Tabelle sono state tratte da: <http://venus.unive.it>

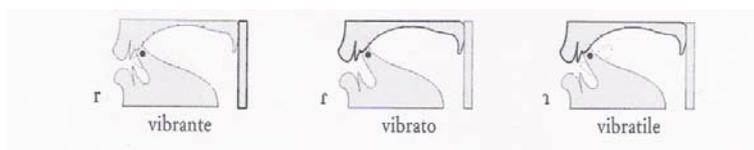


Fig. 4.13

Gli orogrammi degli *occlu-costrittivi* presentano una piccola parte nera, che rappresenta il momento occlusivo di questi contoidi è omorganico al punto d'articolazione del momento costrittivo, che lo segue immediatamente, formando la seconda parte di questi foni unitari, anche se composti (con durata globale corrispondente a quella d'altri contoidi, occlusivi o costrittivi, non a quella di sequenze di due foni).

Ovviamente, hanno anche la riga nera vicino alla base della figura. Inoltre, gli occlu-costrittivi *solcati*, presentano pure il tratto curvo (per il solco). Gli occlu-costrittivi *vibra(n)ti*, in più, hanno il pallino scuro, oltre al tratteggio bianco per i vibranti. Se si tratta d'occlu-costrittivi *lateral*i, il momento occlusivo è mostrato da una specie d' ovoide nero, con una freccia bianca sovrapposta, che indica la contrazione laterale per il passaggio unilaterale, in quello stesso punto.

Per gli orogrammi dei contoidi *non-pneumonic*i, dobbiamo fare alcune osservazioni, cominciando da quelli *deiettivi*, che - indipendentemente dalle caratteristiche occlusive o occlu-costrittive - presentano, come spiegato ai, il tipico spostamento del dorso verso l'indietro, indicato dalla *freccia* nera che va verso *destra*.

Per gli *eiettivi* e *gl'iniettivi*, gli orogrammi sono necessariamente più grandi, giacché è fondamentale mostrare lo spostamento della laringe, indicato dalle *freccie* (quasi) *verticali*: verso l'alto per gli eiettivi e verso il basso per gl' iniettivi.

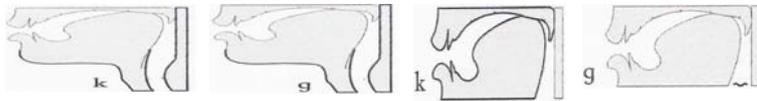
La parte della *laringe* si dovrebbe mostrare anche per gli orogrammi che volessero indicare pure la differenza fra contoidi *non-sonori* e *sonori*, come, per esempio, per [k, g], per cui si dovrebbe ricorrere alla, con due orogrammi separati e più grandi, per far vedere che, per [k], la glottide è aperta e non vibra, mentre, per [g], è chiusa, non saldamente, e vibra, producendo la «voce» che distingue [g] da [k].

Un compromesso, per risparmiare spazio, potrebbe essere quello d'impiegare due degli oro grammi limitati (ma più che sufficienti) e di mostrare, non proprio la glottide, ma una specie di vibrazione dell' onda sonora, ponendo una linea ondulata, là dove comincerebbero a farsi notare l'aria e la «voce», come nella parte bassa

²⁴ Le Tabelle sono state tratte da: <http://venus.unive.it>

dell'ultimo orogramma.

Ma, generalmente, basta mostrare i normali orogrammi, senza distinzione per la sonorità, che viene giustamente affidata ai simboli, purché siano rigorosi. Se proprio si dovesse insistere particolarmente, per qualche lingua specifica, soprattutto



25

Fig. 4.14

I *palatogrammi*, la parte grigia indica il contatto durante l'articolazione di determinati contoidi; il ricorso ai palatogrammi è possibile anche per la verifica dei vocoidi, in particolare non-posteriori; ma, descrittivamente e didatticamente, i vocogrammi e gli orogrammi sono molto più utili. L'eventuali parti più scure indicano il punto di contatto completo (della fase occlusiva dei contoidi occluso-costrittivi), mentre, ovviamente, quelle grigie si riferiscono alla fase (omorganica) costrittiva, che è quella caratterizzante. Se si confrontano i palatogrammi dei costrittivi e quelli degli occluso-costrittivi corrispondenti, questa peculiarità è subito chiara.

I *dorsogrammi* presentano un'altra prospettiva, non più longitudinale, ma trasversale, e servono soprattutto per mostrare la differenza fra lingua *piatta* (posizione non-marcata, giacché richiede un minor numero di tratti fonici) e lingua *solcata* oppure *contratta lateralmente* (o lateralizzata), che costituiscono le due posizioni marcate, rispetto all'altra.

I *labiogrammi* di profilo (come nelle, l'eventuali frecce indicano la direzione dei movimenti tipici, attivati da determinati muscoli facciali. I *labiogrammifrontali* (quelle appena indicate) si spiegano da soli, anche per quanto riguarda lo spazio verticale, progressivamente maggiore, in dipendenza dall'apertura mascellare.

Inoltre, mette in rilievo la differenza fondamentale che c'è tra *vibranti*, *vibrati* e *vibratili*, per quanto riguarda il tipo e il numero di *contatti*.

Altri diagrammi utili sono i *laringogrammi*, che sarà bene analizzare con attenzione. Ovviamente, si tratta di laringogrammi *ottici* (e fissi in un particolare istante, oltre che schematici), come si possono vedere con un laringoscopia, o specchio da otorinolaringoiatra; non dei laringogrammi *acustici*, che misurano le vibrazioni delle pliche vocali, cioè un compromesso d'oscillazione fra [r, f, l, 1], rispettivamente vibrato, vibrato laterale (o lateralizzato), laterale vibrato (o vibratizzato) e laterale (senza il prevalere effettivo d'uno di loro, nella pratica abituale).

I *tonogrammi*, che sono divisi in *tre fasce* sovrapposte (di tonalità *alta*, *media*

²⁵ Le Tabelle sono state tratte da: <http://venus.unive.it>

e *bassa* [non assoluta, ma relativa alla voce d'ogni singolo parlante]). Sia nelle protonie che nelle tonie, come pure per i toni, le *linee*, collocate ad altezze (e con direzioni) diverse, indicano fono-sillabe accentate, mentre i *punti* indicano fono-sillabe non-accentate; *linee intermedie*, come grandezza, ovviamente, indicano fono-sillabe semi-accentate (con accento secondario, ma con la tonalità indicata dalla collocazione nel tonogramma).

Nelle trascrizioni fonotonetiche, gli accenti secondari sono indicati da due puntini vicini (e più piccoli del punto isolato), con direzioni diverse, secondo le necessità tonetiche; l'accento secondario di tonalità media, per esigenze di perspicuità (per non confonderlo con un trattino di separazione sillabica) è segnato con [,\$]. In fondo, anche l'accento primario, per gli stessi motivi, è segnato ['\$]. Fono-sillabe «senz'accento» (o meglio con accento debole, cioè *pia* debole del secondario) non hanno nessun segno; mentre, nelle lingue tonali, le fono-sillabe con tono medio e con accento debole sono precedute da un punto ad altezza media.

CAPITOLO SECONDO

ANALISI DEL TESTO POETICO

Analisi fonostilistica

*Il «castello incantato» dello stile tra retorica, linguistica e critica letteraria*²⁶...

Silvestri definisce lo “*stile*” è l'oggetto di studio della stilistica non è di facile definizione, non solo per la pluralità dei punti di vista possibili (retorica, linguistica, critica letteraria), ma anche per una sua intrinseca complessità e per una sua inevitabile tensione tra aspetti individuali altamente idiosincratici e «codici» e «canoni» di lunga durata. Lo stile, in tal senso, è paragonabile al «castello incantato» di ariostesca memoria, dalle mille stanze in cui si aggirano simulacri di personaggi illustri ed in cui ciascuno di noi si illude di o, in una certa misura, riesce a compiere un proprio, personale viaggio. La retorica è stata ed è tuttora una «mappa a link» per navigare nei meandri di questo broswer virtuale e affascinante. Basti ripensare alle sue «figure», ai generi letterari che essa gittima, al canone («stile» umile, medio, sublime) che essa predica. La critica letteraria, a questo punto, cerca riscontri analitici in una linguistica che non prescrive (come faceva la vecchia retorica), ma è in grado di descrivere in modo esauriente, coerente e semplice i fenomeni dello stile e può anche tentare di circoscrivere la sua essenza.

La fonostilistica studia la fonologia diacronica. L'allitterazione è le figure sequenziali sulle quali abbiamo richiamato l'attenzione rientrano in una dimensione più vasta del linguaggio poetico, di forte valenza stilistica, riassumibile sotto l'etichetta di ripetizione. L'aspetto più vistoso della ripetizione in poesia è dato da una serie di fenomeni riconducibili ai canoni ben precisi della metrica e della ritmica.

D'altra parte può darsi che in una lingua due fonemi non s'incontrino mai nello stesso contesto fonico, e non per questo si deve dedurre che siano varianti combinatorie anzichè fonemi. Nuovo sviluppo ha preso poi lo studio dei tratti non pertinenti, soprattutto dei tratti enfatici. Questo studio è la fonostilistica che analizza la funzione di tutti i tratti fonici. non solo di quelli distintivi e vengono prese in considerazione tutte le varianti fonetiche. Martinet viene considerato l'erede attuale della scuola praghese, distingue due articolazioni. nel linguaggio: la

²⁶ SILVESTRI (1994:44).

prima distingue nella catena parlata una serie di elementi portatori di un contenuto e aventi una forma; tali unità (parole, desinenze. ecc.) non si scompongono ulteriormente. Scomponibile è invece la forma, che è analizzabile in una serie di unità minori ([pane] in [P] + [a] + [n] + [e], ciascuna delle quali concorre a distinguere quella forma da altre. come [vane], [pone], [pare], [pani]); questa è la seconda articolazione e ne fanno parte i fonemi. Infine la prosodia che studia i tratti d'intonazione, intensità, durata, che possono accompagnare un discorso. Cioè come la definiva Trubetzkoy la funzione culmitativa degli elementi fonici. L'accento poiché ha funzione culminativi, ma può avere anche funzione demarcativi, se l'accento è fisso I fatti prosodici non coincidono necessariamente con i fonemi; l'intonazione accompagna i fonemi, e non ha funzione distintiva ma significativa. Alcuni chiamano i tratti prosodici tratti *soprasegmentali*, appunto perché non coincidono con i singoli elementi della catena parlata, ma sono paralleli ad essa, si sovrappongono ai fatti fonemici, restando indipendenti da questi. Quanto alla classificazione delle opposizioni fonologiche, che J. Cantineau ha proposto nel 1955 un sistema meno complesso di quello praghese; prendendo dalla matematica moderna il concetto di insieme, ha distinto quattro solo casi di possibili relazioni fra due insiemi (cioè insiemi di tratti distintivi), in cui rientrano tutti i tipi di opposizioni. Nella relazione d'identità. (in cui non sussistono opposizioni) rientrano le varianti combinatorie; nella relazione d'inclusione rientrano le opposizioni privative e gradualie e bilaterali (quando cioè tutti gli elementi di un insieme sono inclusi nell'altro, più ampio); nella relazione di sovrapposizione, sono comprese le opposizioni equipollenti e multilaterali (solo una parte di un insieme partecipa all'altro; così i termini di un'opposizione multilaterale hanno in comune alcuni tratti, non tutti); infine nella relazione d'esteriorità, i due insiemi non hanno nulla in comune. In sostanza questo criterio non altera in nulla quello tradizionale, ma raggruppa soltanto i tipi di opposizioni in categorie logiche più ampie. Una classificazione rivoluzionaria è invece quella proposta dagli assertori della teoria binarista, di Roman Jakobson e i suoi allievi americani che affermavano che i tratti distintivi dei fonemi sono elementi diversi a carattere binario; ogni opposizione fonologica si basa sull'opposizione dei termini contraddittori caratterizzati dalla presenza assenza dei tratti distintivi capaci di classificare tutti i fonemi consonantici e vocalici, mediante la tassonomia dei suoni secondo criteri fonetici. Si contraddistinguono così tratti distintivi universalmente validi per tutti i fonemi delle lingue, cioè 12 opposizioni binarie caratterizzate dalla presenza o assenza di essi:

- vocalico ~ non-vocalico;
- consonantico ~ non-consonantico;
- teso ~ rilasciato;

- brusco ~ molle;
- stridulo ~ morbido;
- compatto ~ diffuso
- sonoro ~ sordo;
- nasale ~ orale;
- discontinuo ~ continuo;
- grave ~ acuto;
- piatto ~ liscio;
- diesizzato ~ non-diesizzato²⁷;

Il sistema fonologico di ogni lingua risulterà da una tabella in cui, sotto ogni fonema, appare un + o un - in corrispondenza della qualità presente o assente; un esempio è la tabella dei fonemi italiani secondo Ž. Muljacić. Il vantaggio dell'universalità comporta però lo svantaggio della grande schematicità. Un'altra critica che è stata mossa a tale sistema è quella di tralasciare ciò che è particolare di una lingua, per la necessità di fare rientrare qualunque sistema in un unico tipo di tassonomia. Ma la teoria binarista continua a incontrare aderenti tra illustri linguisti. Come R. Jakobson si può considerare anche il padre della fonologia diacronica («Principi di fonologia storica» del 1931), che è stata perpetuata con grandi frutti dal Martinet. L'importanza di tale ricerca fu vista da Jakobson, che volle superare la dicotomia saussuriana fra analisi sincronica e diacronica della lingua. Il vero studio diacronico è, per i fonologi, non l'esame dei fenomeni singoli seguiti in senso verticale attraverso il tempo, ma il confronto di due stadi successivi di una lingua, cioè di due sistemi successivi. Ciò illumina sul valore dei mutamenti, inquadrandoli in tutto il sistema fonologico di cui fanno parte; infatti i mutamenti singoli non trovano spiegazione che come modificazioni del sistema. La fonetica storica diventa storia dell'evoluzione di un sistema fonologico, che tende all'equilibrio e all'armonia; i fonemi tendono a disporsi in correlazioni, quelli che non vi rientrano tendono a sparire. Semplici varianti possono diventare fonemi autonomi e quindi alterare il sistema fonologico che troverà un nuovo assetto. I concetti e i metodi della fonologia diacronica sono stati proficuamente applicati per illustrare il passaggio dal sistema latino. I fonemi correlati si dicono integrati, e sono i più stabili in una correlazione si dicono *integrati*, e sono quelli più stabili. Il sistema esercita una sua attrazione nel senso che tende ad assorbire in qualche correlazione i fonemi non integrati, che è probabile che vadano a riempire il posto lasciato libero in seguito a qualche mutamento fonetico. Perché il sistema oltre che

²⁷ MULJACIĆ (1960:392).

all'equilibrio e all'armonia tende alla stabilità.

L'allitterazione di un fonema modifica tutto il sistema delle opposizioni. per cui possono seguire mutamenti a catena finché non sia raggiunto un nuovo equilibrio. Un'opposizione è frequente quanto più è lunga ed ha anche probabilità di mantenersi ;i termini di un'opposizione che compaia raramente tendono a perdere il loro valore distintivo e a diventare varianti fonetiche o a identificarsi foneticamente. Ciò perché il loro rendimento come fonemi è basso. I fonemi impegnati in una correlazione hanno maggior probabilità di mantenersi, perché le coppie parallele rafforzano anche la loro opposizione. Silvestri definisce l'allitterazione una ripetizione di vocali o consonanti omofone, che permette uno scarto stilistico rispetto al linguaggio normale basato sulla ricorsività e sulla conseguente vettorialità pragmatica di certi suoni. Il poeta persegue, nella scelta delle parole di uno specifico "*corpo fonico*" una operazione cognitiva di selezione di parole che è ripetizione non-causale dei suoni. Le forme allitterative sono svariate, ma la più tipica è riscontrabile nelle figure sequenziali che andrò a descrivere²⁸ :

- *Sequenzialità vocalica della differenza e della ripetizione.*

I "paragrammi" sono le figure sequenziali del linguaggio poetico e cioè le sequenze vocaliche della ripetizione come in:

E non dirò che è amore se non vuoi;

E O I O E A O E E O U O I

Entra negli occhi senza farmi male

C. Calabrò

E non dirò ch'è amore
Se non vuoi;
no, non dirò ch'è amore
se hai paura.

- *Contrasto*

²⁸ SILVESTRI (1999: 14 ss).

Il contrasto è la differenza di vocali in sequenza che può essere di apertura e di altezza come la vocale:

- “a” massima apertura e di minima altezza,
- “i-u” minima apertura e massima altezza;
- “i” di massimo avanzamento in luogo diaframmatici;
- “u” di massimo arretramento;
- *Incastro.*

simbolo grafico: ///

La differenza sequenziale di due situazioni identiche tra loro. Nel caso delle vocali in sequenza l'incastro minimo è dato da una vocale compresa tra due vocali uguali

se hai paura.

E A/I A/U/A

- *Iterazione*

L'iterazione con rovesciamento speculare della tonicità (Ee....eE...). poi variata (...oO.), ma in entrambi i casi è realizzata con vocali "medie" ;

- *Parallelismo*

Il parallelismo è prodotto dalla ripetizione di sequenze identiche non contigue (ivi comprese le iterazioni semplici o sintagmatiche) con minima rottura di contiguità (parallelismo ravvicinato), media (parallelismo allontano), massima (parallelismo polarizzato) e con possibilità di coincidenza con l'iterazione.

- *Specularità*

I sintagmi duplici e triplici in situazione di coincidenza con parallelismo e con l'incastro quando il primo e l'ultimo degli elementi sono in sequenza identici producono una specularità continua e discontinua polarizzata.

Per concludere includerò la manipolazione emotiva dell'enfasi, che tipica del linguaggio poetico.

- *Enfasi*

L'enfasi focalizza, un elemento o più elementi in una frase. Per enfatizzare un elemento ci serviamo di una particolare intonazione che indichiamo

ortograficamente con _____ posto sotto l'elemento da enfatizzare e da una pausa che indichiamo ortograficamente con #.

Nella frase:

Maria fonda un club

possiamo enfatizzare il soggetto, cioè Maria:

Maria # fonda un club

il verbo, cioè fonda:

Maria # fonda # un club

o il complemento diretto, cioè un club:

Maria fonda # un club

o più elementi alla volta. Il significato delle frasi in cui uno o più elementi sono enfatizzati non subisce una grande modificazione. Tuttavia l'enfasi fa sì che l'elemento focalizzato si opponga a un altro elemento²⁹.

²⁹ ELIA (1985:23).

CAPITOLO TERZO

POLI PARALLELI DELLA LIRICA ITALIANA

Il lirismo magmatico

Coseriu descrive la linguistica del testo come”atto individuale e concreto del parlante”. e riconosce nella “ individualità “l’ermeneutica del senso”³⁰.

Per Coseriu la linguistica del testo include ideologie, culture e valori del singolo parlante e della comunità di appartenenza.

Il testo emotivo, fin dai tempi della Grecia antica veniva letto con una grammatica definita da Silvestri “paragrammatica”, perché non sempre descrivibile da orchestrazioni foniche rapportabile a giustapposte giustificazione morfologiche e mi viene spontaneo rimembrare le parole di A. Elia, quando afferma che non sempre la lingua del parlante è quantificabile e descrivibile scientificamente.

Il sistema lessicale è ricco e “irregolare” nella realizzazione delle costellazioni³¹

Leggere un testo poetico non è né semplice né facile, ma soprattutto, penetrare per intuire l’Io” lirico, le gradualità delle sue emozioni descritte, cioè gioie, ansie, paure e sentimenti inespressi. La poetica dantesca nella “*Divina Commedia*” che è la testimonianza di una grande coscienza religiosa che percorre un suo itinerario per giungere dalla terra, a cui è legata dai vincoli della passione etica e civile, sino a Dio: il cammino prescelto è quello dell’oltretomba cristiano, a cui sono rapportate le diverse tappe dell’ascesa, il peccato, la redenzione, la gioia celeste della fede intellettualmente posseduta, la piena beatitudine della contemplazione. È ‘commedia’, sino a tanto che procede come colloquio con l’umano; ed è ‘poema sacro’, quando celebra il divino, in tutto lo sforzo che l’anima compie per conquistarlo.

La fenomenologia poetica di una siffatta avventura spirituale non può non essere tutta simbolica o, se si vuole, parabolica. Non l’anima, ma l’uomo, cioè Dante, può esserne di fatto il protagonista e la sua avventura non può realizzarsi poeticamente se non divenendo essa pure sensibile, concreta, cioè come mondo fantasticamente concretizzato sulla base di una vastissima esperienza di vita e di cultura. Tale esperienza è costituita in Dante, tanto da una partecipazione alla

³⁰ LANDI (2002:24).

³¹ ELIA (2002:12).

natura e al rapporto con gli uomini, attraverso una sensitività e un'affettività a essa relative, quanto da una disponibilità culturale, che abbraccia tutto il sapere medievale, nella scelta e nell'organizzazione di un intelletto vigile e potente. A questo mondo memoriale vastissimo attinge la creatività dantesca nel dare concretezza poetica ai momenti di una vicenda che si compie nel chiuso recinto della coscienza religiosa; dalla metafora e dalla similitudine, che danno la vivezza dell'ontologia alla genericità del sapere linguistico, alle figure umane conosciute e non conosciute, ai personaggi della storia e del mito, in cui trovano visività, obiettività gli atteggiamenti della coscienza tradotti in pensiero poetico; dalla strutturazione di un mondo irreali, eppure vero per la sua congruenza interiore nel perfetto adempimento delle dimensioni spaziali e temporali, alle aperture dottrinarie e teologiche, che si traducono in poesia, nell'atto stesso che prendono forma nel linguaggio proprio di essa³²

Lo strumento sintattico utilissimo al grande poeta Dante Alighieri per poter meglio di effettuare operazione lessicale è di similitudine è proprio la frase fissa, perché è la materia stessa del poema che esige la metafora, che non è altro che un grado avanzatissimo del linguaggio poetico. La terzina idiomatica serve a ben rappresentare il simbolismo della "Divina Commedia", per il fatto stesso che il poema ha come fabula una realtà, la quale per definizione è fuori dal mondo sensibile. La realtà poetica e la fantastica "verità", la quale non ha bisogno di altre sanzioni, si dovrà cercare una definizione al simbolo nel quadro del linguaggio poetico. Dante crea in alcune sue terzine idiomatiche strategie lessicali e semantiche simboliche, continuazioni del linguaggio poetico perché vi è il legame naturale fra il significato e il complesso delle connotazioni reali del significante. Nel simbolo ritroviamo sempre l'avvio metaforico, una significazione di ordine letterale e l'ambiguità che si sviluppa nella concretezza del simbolo. Infine il rapporto tra l'oggetto e la significazione, che esso è chiamato a significare, non esiste, per così dire, naturalmente; ma progressivamente acquisito nella congruenza delle situazioni e dei contesti in cui ricorre.

La terzina dantesca ha dunque le caratteristiche della frase fissa perché come sostiene A. Elia che sintagmi nominali di alto valore informativo a livello terminologico, sono:

- Le parole composte verbali sono quelle frasi in cui la funzione di predicato non è svolta n, da un verbo, come nelle frasi a verbo ordinario, né da un nome o un aggettivo, come nelle frasi a verbo supporto, ma dalla intera

³² BOSCO (2000:635).

sequenza verbo - nome; esse sono anche dette frasi fisse o frasi a verbo composto

- Pur senza conoscere l'origine, la storia di queste frasi, siamo in grado di usarle e capirle correntemente.
- Le frasi idiomatiche sono diverse dalle frasi a verbo ordinario. Il significato letterale di una frase è compositivo: è determinato cioè dal significato delle parole che costituiscono la frase. Il significato letterale è il prodotto di un calcolo semantico. Il significato delle frasi idiomatiche è non-compositivo: non possiamo determinare il significato come "esta selvaselvaggia, sonoscendo solo la singola parola."³³
- Il significato delle idiomatiche è non-compositivo, cioè non è ricavabile dalla somma dei significati;
- Le fonie delle frasi fisse sono predefinite dal nucleo³⁴.

Quale ne' plenilunii sereni

AE E EIUIEEI
: : : .. : :

qu LN plNLN srn
+ * + *

Trivia ride tra le ninfe etterne
IIAIEAEI EEE
.. : : :
--- -----

TR v r d TRIN Nf TT Rn
--- --- ** -----

che dipingono lo ciel per tutti i seni
EII O OIE EUIEI
.. ^ ^ : :

³³ ELIA (2000:84).

³⁴ SILVESTRI 1994, p. 123.

Nel primo verso il fenomeno di sequenzialità vocalica più vistoso (sette sedi su undici) è l'iterazione (.EEE..IIEE.) di vocali omotipiche dal punto di vista del luogo diaframmatico. Le medesime vocali sono poi ampiamente coinvolte in un parallelismo ugualmente pervasivo (.EEEE...EEI) ed in una specularità ancora più forte (.EEEE.IIEE.), realizzando in tal modo un fenomeno di dominanza sequenziale di fortissimo potere evocativo. La sequenzialità consonantica è evidente nell'iterazioneLNLN...rafforzata dal parallelismo omofonico .LN.LNLN... con un evidente effetto anagrammatico (LuNa) di richiamo dell'astro, non citato, ma prepotentemente evocato nel verso.

Nel verso dantesco l'evocazione poetica è talmente chiara che nella diacronia degli anni il suo linguaggio è diventato metaforico con le caratteristiche di una frase fissa.

- Frasi fisse con le caratteristiche della non-composizionalità;
- Linguaggio bivalente metaforico e letterale;
- Ambiguità della frase;
- Orchestrazione fonica predefinita;

Nella equivalenza parafrastica di inizio frase notiamo la proprietà semantica della non composizionalità, cioè della frase fissa, perché invertendo o parafrasando le parola la frase diventa non più di appartenenza al linguaggio dantesco. La terzina è idiomatica perché le singole parole sono ambigue possono avere significato letterale e metaforico. Sono metafore morte, fossilizzate, che si sono sedimentate nel nostro patrimonio linguistico e che usiamo nel nostro linguaggio ricorrente. IL parlante, talvolta ignora l'origine di questo tipo di frase, ma le usa e le comprende in modo appropriato³⁵.

Questa terzina è idiomatica e pertanto possiamo assegnare un significato letterale e uno metaforico:

³⁵ BACCHELLI (1962:101-119).

Dante, Inferno III

*'Per me si va ne la città dolente,
per me si va ne l'eterno dolore,
per me si va tra la perduta gente.*

Parafrasi letterale

*Attraverso me si va nella città del dolore;
Attraverso me si va nel perituro dolore;
Attraverso me si va tra la gente che non ha salvezza;*

Metafora

*Luogo di dolore
Luogo di eterno dolore
Gente perdute*

Equivalgono a comunicare “posto di dolore”. (nella prima ipotesi si realizza un'operazione linguistica) di una sostituzione lessicale e nella seconda si realizza un'operazione linguistica consistente in una similitudine, ma in entrambi il significato equivale a “luogo di sofferenze”.

La lirica dantesca è composta da molte unità lessicali superiori, cioè da frasi in cui l'operatore non è il verbo, ma la sequenza, perché la fissità semantica e la non composizionalità è di tutte le parti del discorso. Queste sequenze possono essere come le idiomatiche anche di tipo metaforico e pertanto hanno un significato non-composizionale perché come afferma S. Battaglia che nel canto III si trovano numerose espressioni divenute idiomatiche, a dimostrazione della grande capacità di Dante di penetrare nel linguaggio della gente comune. Alcune, logorate dall'uso, sono giunte a noi, se non proprio mutate di senso, almeno impoverite. Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate (v. 9): il primo segmento, se isolato, mantiene un certo tono di minaccia, pur sfumato dalla consapevolezza della citazione, mentre l'intero enunciato - entrato da tempo nel gergo della scuola, degli uffici e delle aule

giudiziarie - rovescia la minaccia in palese ironia. Analogo il destino semantico di *Per me si va ne la città dolente* (v. 1), mentre *vuolsi così colà dove si puote I ciò che si vuole* (vv. 95-96) si colloca addirittura, nell'enfasi scherzosa, sul versante dell'umorismo. Non così "senza infamia e senza lode" (modernizzazione del v. 36 dantesco), usato oggi proverbialmente senza ironia ma anche senza il disprezzo di Dante: è semplicemente una formula eufemistica di cauta e reticente valutazione. Invece risulta totalmente travisato il *perdere il ben de l'intelletto* (v. 18): l'uso comune lo riferisce semplicisticamente alla ragione³⁶.

La Divina Commedia è, oltre tutto, la descrizione di un viaggio ricco di vedute e di peripezie. Il poema ha il suo interesse anche considerato nel suo aspetto esterno: l'interesse di uno stupendo viaggio. Ma questo stesso viaggio ha un interesse assai più significativo se, pur senza badare agli incontri ai colloqui alle meditazioni di Dante, consideriamo il paesaggio di quel lungo cammino, la sua varietà e - sopra tutto - la sua espressività. Ripetere per la Commedia che il paesaggio è uno stato d'animo, può sembrare un anacronismo solo se quella frase celebre non faccia pensare che ad un paesaggio povero e romantico. La voragine desolata dell'inferno; il monte del purgatorio che tende, con le sue rupi ardue, verso la luce e gli sfondi celesti; i cieli del paradiso, sono tutta una rappresentazione di stati d'animo, tanto più viva perché aliena dalle scoperte corrispondenze affettive fra l'uomo e il paesaggio che sono caratteristiche del romanticismo³⁷.

Si è parlato sempre dell'evidenza con cui sono resi gli aspetti dei luoghi nel poema: bisogna chiarire anche come tutti questi aspetti sono concatenati a formare un unico motivo, mostrare che sono una varia e drammatica pittura di uno stato d'animo che si muta, il perpetuo commento paesistico del tema psicologico della Commedia.

Già nel canto introduttivo si possono notare come il poeta utilizza le parole composte perché la fissità semantica conferisce al nucleo una fonia standard; esso vi trascina e ritrova l'unità che gli è negato, proprio in quel motivo paesistico - la selva scura e senza sentiero - in cui si riflette con i suoi colori e i suoi labirinti la coscienza smarrita di Dante. L'oscurità di quella selva rende più drammatico e più indefinito il traviamiento di Dante. Le interruzioni e i passi falsi non bastano a distruggere quel senso di sgomento che, in virtù di alcuni grandi versi tetri, in virtù della selva, riga di un nero profondo tutta la narrazione. «Mi ritrovai per una selva oscura»; «Tanto è amara che poco è più morte»; «l' non so ben ridir com'io v'entrai, Tant'era pien di sonno in

³⁶ BATIAGLIA RICCI (1989:27-70).

³⁷ BERTOLDI (1965:1583-1600).

su quel punto...»); «La notte ch'i' passai con tanta pietà»; «Si volge all'acqua perigliosa e guata»; «Così l'animo mio ch'ancor fuggiva»; «Miserere di me! gridai a lui, Qual che tu sia, od ombra od uomo certo»: versi che si richiamano a vicenda, che si riuniscono e si fondono naturalmente nella nostra fantasia contro tutte le vostre resistenze teoriche] Qui significato allegorico e significato letterale sono una cosa sola. Dante dice: «tanto è amara che poco è più morte», e fa sentire quel rinascimento di sé, quello sbigottimento intimo da cui nasce il bisogno di redenzione, con poche parole che risuonano largamente appunto perché sono così isolate in mezzo ad una rappresentazione di apparenza esteriore. Ma quella rappresentazione è essa stessa piena di raccoglimento e di sbigottimento: sicché non si può non sentire in questo preludio silvestre del poema una vigorosa suggestione del significato spirituale attraverso quello letterale³⁸. Per virtù di quest'immaginazione la crisi di Dante che dà argomento alla Commedia, si apre subito in quella forma drammatica e tangibile che rimane - attraverso tutto il poema - la caratteristica dominante di questa grande confessione di un poeta alieno dalle confidenze. Qui, nella prima parte del canto, tutto è insieme evidente e intimo, e le tenebre materiali e lo smarrimento materiale sono la figurazione e un approfondimento dello smarrimento e delle tenebre spirituali. Fra quella gran «selva selvaggia e aspra e forte» quel piccolo uomo sperduto sembra anche più sperduto, e l'oppressione del peccato sembra - in questa forma - così soverchiante come difficilmente potrebbe sembrare in un'espressione puramente psicologica: l'uomo è nulla, la selva - l'orrore del vizio - è tutto. Forse Dante non avrebbe saputo dare un così vivo senso del suo travimento e del suo riconoscersi, senza quel sonno che lo coglie quando s'inoltra nella selva (com'è profondo quel sonno in mezzo alla gran selva!), senza quella notte, senza quella fuga dalla selva che finisce dando veramente il senso della salvezza da un pericolo mortale³⁹.

Fra tanta paura, sul margine della selva così spaventosa, è naturale che Dante pensi che la figura che gli appare possa essere un'ombra. Virgilio, ombra, è introdotto in un tale paesaggio, che già questo stesso *ci* allontana dal comune ambiente terreno, ci fa accettare come naturale la sua apparizione di fantasma, ci inizia a quel viaggio irreali.

Sin dal principio della Commedia, dunque, il paesaggio descritto da Dante è l'orizzonte della sua anima. Il primo canto è un preludio gagliardamente espressivo della Divina Commedia solo in virtù di quella nota paesistica così potente: la figurazione silvestre e insidiosa dell'anima di Dante.

Il secondo è un ritorno verso l'antefatto; la fine ripiglia il motivo

³⁸ BATTAGLIA (1968 :101-119).

³⁹ CONTINI (1970:303).

paesistico del primo e inizia il viaggio: «E poi che mosso....e, Entrai per lo cammino alto e silvestro». Poi «sospiri, pianti ed alti guai» nel «l'aer senza stelle» continuano il pauroso motivo del primo canto.

Il terzo inizia la rappresentazione del paesaggio infernale e ne dà l'impressione più forte. Quella pianura livida è un fosco riverbero delle anime che approdano alla disperazione eterna. Il paesaggio non è veramente descritto; ma nel canto c'è qualche cosa di più: il senso di quel paesaggio che insinua dovunque il suo livore desolato. L'improvvisa comparsa e auto-raffigurazione della porta attraverso le sue parole, senza alcuna giuntura con il canto precedente e senza alcuna preparazione descrittiva, produce un marcato stacco narrativo. L'impianto stilistico con cui Dante elabora la prosopopea della porta è tanto più elaborato sul piano retorico e metrico quanto più il messaggio acquista l'importante funzione di informazione e ammonimento: nella prima terzina la perifrasi città dolente, una città abitata da gente perduta, cioè dannata, sanziona il luogo come civitas diaboli (città del diavolo) che richiama per antitesi, negandola, la civitas Dei (città di Dio) di sant' Agostino.

La costruzione retorica tende a sviluppare in primo luogo il livello emotivo del messaggio perché si imprima profondamente nel lettore. La equivalenza di inizio frase prolungata Per me si va e i ~ parallelismi sintattico (l'anafora è sempre seguita da un sintagma nominale, sostantivo + aggettivo o viceversa) e metrico (i tre versi hanno tutti cesura quinaria, con l'accento sulla quarta sillaba) che l'accompagnano conferiscono al messaggio la monotonia ossessiva della formula giuridica e ne sanciscono l'ineluttabilità di cosa scritta per sempre. Ed è ineluttabilità del dolore, marcato da due figure retoriche: la figura etimologica dolente: dolore (posta in posizione forte, a fine verso [vv. 1-2], tanto da costituire rima etimologica) ripete in due versi, intensificandolo, lo stesso concetto; la ~ climax ascendente (dolore, dolore eterno, perduta gente) scandisce la spirale del dolore fino alla condizione immutabile di chi lo subisce.

La creazione dell'Inferno da parte della Trinità divina (podestate, sapienza e amore, vv. 5-6), avvenuta immediatamente dopo la ribellione di Lucifero, è un atto di giustizia, la legittima punizione di colui che, peccando, viola l'ordine stabilito da Dio. Ma Dio è anche amore: il primo amore (v. 6), la carità, l'amore assoluto per tutte le creature. Dio condanna in quanto giustizia ma perdona in quanto amore.

Questo conferisce armonia al mondo, dove nulla è casuale e nulla è arbitrario: la giustizia-condanna e l'amore-perdono rappresentano l'operare divino nella sua pienezza, grazie al quale il male è sempre ricondotto al bene.

Prima dell'Inferno le sostanze materiali e mortali non esistevano ancora, né esisteva l'uomo; c'erano solo le sostanze immortali, create direttamente da

Dio: angeli, cieli e materia pura, all'interno della quale si aprì, per accogliere gli angeli ribelli, la voragine infernale, immortale come immortale è la materia in cui si è formata. L'eternità dell'Inferno comporta dunque l'eternità della pena: *Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate* (v. 9) corrisponde perfettamente, per il concetto e per la forza dell'imperativo, a *per me si va tra la perduta gente* (v. 3).

Il brusco richiamo all'abbandono della speranza vuole ricordare al lettore che la vita di ognuno è orientata all'eterno e che, non esaurendosi in questo mondo, troverà compimento nell'altro: la speranza è proiezione di sé verso la beatitudine, che è piena realizzazione dell'uomo secondo la sua natura. Ora, dato che l'uomo è un essere di natura intellettuale e il suo fine naturale è la conoscenza della Verità-Dio (perfetta e totale solo nel Paradiso), i dannati sono coloro che non hanno conseguito il proprio fine di uomini, sono nature non realizzate, incomplete, destinate eternamente al "buio" dell'assenza della Verità, quel Bene supremo che appaga lo sforzo conoscitivo della nostra mente: *hanno perduto il ben de l'intelletto* (v. 18).

3.1 Dagli schok fonetici alle morfie melodiche

La poesia è libertà delle proprie opinioni.....La vita è nella presenza dei poeti ... Essi sono potenziali di vita, perché danno suggerimenti alla storia e sprigionano "L'Essere"
..Dante più di tutti ha avuto lo sgomento, la paura e la grazia dell' "Essere" A. Gatto

La reconnaissance des grands peuples envers les grands hommes est de bon exemple. Non, ne laissons pas dire que les peuples sont ingrats. A un moment donné un homme a été la conscience d'une nation. En glorifiant cet homme, la nation atteste sa conscience. Elle prend, pour ainsi dire, à témoin son propre esprit. Italiens, aimez, conservez et respectez vos illustres et magnifiques cités, et vénérez Dante. Vos cités ont été la patrie, Dante a été l'âme. Six siècles sont déjà le piédestal de Dante. Les siècles sont les avatars de la civilisation. A chaque siècle surgit en quelque sorte un autre genre humain, et l'on peut dire que l'immortalité d'Alighieri a été déjà six fois affirmée par six humanités nouvelles. Les humanités futures continueront cette gloire.

Victor Hugo

*La preghiera alla Vergine
di*

Dante Alighieri

Divina Commedia canto XXXIII del Paradiso

Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile e alta più che creatura,
v.3 termine fisso d'eterno consiglio,
tu se' colei che l'umana natura
nobilitasti sì, che 'l suo fattore
v.6 non disdegnò di farsi sua fattura.
Nel ventre tuo si raccese l'amore,
per lo cui caldo ne l'eterna pace
v.9 così è germinato questo fiore.
Qui se' a noi meridiana face
di caritate, e giuso, intra ' mortali,
v.12 se' di speranza fontana vivace.
Donna, se' tanto grande e tanto vali,
che qual vuol grazia e a te non ricorre,
v.15 sua disianza vuol volar sanz'ali.
La tua benignità non pur soccorre
a chi domanda, ma molte fiate
v.18 liberamente al dimandar precorre.
In te misericordia, in te pietate,
in te magnificenza, in te s'aduna
v.21 quantunque in creatura è di bontate.
Or questi, che da l'infima lacuna
de l'universo infin qui ha vedute
v.24 le vite spirituali ad una ad una,
supplica a te, per grazia, di virtute
tanto, che possa con li occhi levarsi
v.27 più alto verso l'ultima salute.
E io, che mai per mio veder non arsi
più ch'i' fo per lo suo, tutti miei prieghi
v.30 ti porgo, e priego che non sieno scarsi,
perché tu ogne nube li dislegghi
di sua mortalità co' prieghi tuoi,

- v.33 sì che 'l sommo piacer li si dispieghi.
Ancor ti priego, regina, che puoi
ciò che tu vuoi, che conservi sani,
- v.36 dopo tanto veder, li affetti suoi.
Vinca tua guardia i movimenti umani:
vedi Beatrice con quanti beati
- v.39 per li miei prieghi ti chiudon le mani!".
Li occhi da Dio dilette e venerati,
fissi ne l'orator, ne dimostraro
- v.42 quanto i devoti prieghi le son grati;
indi a l'eterno lume s'addrizzaro,
nel qual non si dee creder che s'invii
- v.45 per creatura l'occhio tanto chiaro.
E io ch'al fine di tutt' i disii
appropinquava, sì com' io dovea,
- v.48 l'ardor del desiderio in me finii.
Bernardo m'accennava, e sorridea,
perch' io guardassi suso; ma io era
- v.51 già per me stesso tal qual ei volea:
ché la mia vista, venendo sincera,
e più e più intrava per lo raggio
- v.54 de l'alta luce che da sé è vera.
Da quinci innanzi il mio veder fu maggio
che 'l parlar mostra, ch'a tal vista cede,
- v.57 e cede la memoria a tanto oltraggio.
Qual è colüi che sognando vede,
che dopo 'l sogno la passione impressa
- v.60 rimane, e l'altro a la mente non riede,
cotal son io, ché quasi tutta cessa
mia visione, e ancor mi distilla
- v.63. nel core il dolce che nacque da essa.
Così la neve al sol si disigilla;
così al vento ne le foglie levi
- v.66 si perde la sentenza di Sibilla.
O somma luce che tanto ti levi
da' concetti mortali, a la mia mente
- v.69 ripresta un poco di quel che parevi,
e fa la lingua mia tanto possente,
ch'una favilla sol de la tua gloria
- v.72 possa lasciare a la futura gente;

ché, per tornare alquanto a mia memoria
e per sonare un poco in questi versi,
v.75 più si conceperà di tua vittoria.
Io credo, per l'acume ch'io sofferesi
del vivo raggio, ch'i' sarei smarrito,
v.78 se li occhi miei da lui fossero aversi.
E' mi ricorda ch'io fui più ardito
per questo a sostener, tanto ch'i' giunsi
v.81 l'aspetto mio col valore infinito.
Oh abbondante grazia ond' io presunsi
ficcar lo viso per la luce eterna,
v.84 tanto che la veduta vi consunsi!
Nel suo profondo vidi che s'interna,
legato con amore in un volume,
v.87 ciò che per l'universo si squaderna:
sustanze e accidenti e lor costume
quasi conflati insieme, per tal modo
v.90 che ciò ch'i' dico è un semplice lume.
La forma universal di questo nodo
credo ch'i' vidi, perché più di largo,
v.93 dicendo questo, mi sento ch'i' godo.
Un punto solo m'è maggior letargo
che venticinque secoli a la 'mpresa
v.96 che fé Nettuno ammirar l'ombra d'Argo.
Così la mente mia, tutta sospesa,
mirava fissa, immobile e attenta,
v.99 e sempre di mirar faceasi accesa.
A quella luce cotal si diventa,
che volgersi da lei per altro aspetto
v.102 è impossibil che mai si consenta;
però che 'l ben, ch'è del volere obietto,
tutto s'accoglie in lei, e fuor di quella
v.105 è defettivo ciò ch'è lì perfetto.
Omai sarà più corta mia favella,
pur a quel ch'io ricordo, che d'un fante
v.108 che bagni ancor la lingua a la mammella.

Trascrizione IPA

ver'dʒi:ne 'ma:dre 'fi:ʎʎa del two 'fi:ʎʎo
u'mi:le e 'a:lta 'pju ke krea'tu:ra
ter'mi:ne 'fi:sso d et'te:rno kon'si:ʎʎo
tu 'sɛ 'kɔ:lei ke l u'ma:na na'tu:ra
nobil'i'ta:sti 'si ke'l swo fat'tɔ:re
non dizden'ɲɔ ddi 'fa:rsi swa fat'tu:ra
nel 'vɛ:ntre two si rat'tʃɛ:ze l a'mɔ:re
per lo kwi 'ka:lɔ ne l et'te:rna 'pa:tʃe
ko'zi 'ɛ ddʒermi'na:to 'kwɛ:sto 'fjɔ:re
kwi 'sɛ a nnoi me'ri:dana 'fa:tʃe
di kari'ta:te e d'dʒu:zo intra mor'ta:li
'sɛ di spe'ra:ntsa fon'ta:na vi'va:tʃe
'dɔ:nna 'sɛ 'ta:nto 'gra:nde e t'ta:nto 'va:li ke kwal
vwol 'gra:tʃsja e a tte non ri'kɔ:rre
swa 'di:santsa vwol 'vɔ:lar sants 'a:li
la twa benijni'ta nnom pur sok'kɔ:rre
a ki ddo'ma:nda ma 'mɔ:lte 'fa:te
libera'mɛ:nte al di'ma:ndar pre'kɔ:rre
in te mizeri'kɔ:rdja in te pje'ta:te
in te maɲɲifi'tʃɛ:ntsa in te s a'du:na
kwan'tu:ɲkwe iɲ krea'tu:ra 'ɛ ddi bon'ta:te
ɔr 'kwɛ:sti ke da ll im'fi:ma la'ku:na
de l uni'vɛ:rso 'i:mfiɲ kwi a vve'du:te
le 'vi:te spiri'ta:li ad 'u:na ad 'u:na
sup'pli:ka a tte per 'gra:tʃsja di vir'tu:te
'ta:nto ke 'pɔ:ssa kon li 'ɔ:kki le'va:rsi
'pju 'a:lto 'vɛ:rso l ul'ti:ma sa'lu:te
ɛ jo ke mai per mjo 'vɛ:der non 'a:rsi
'pju 'k i fo per lo swo 'tu:tʃi mjei 'prjɛ:gi
ti 'pɔ:rɲo e p'prjɛ:go ke non 'sjɛ:no s'ka:rsi

per'ke ttu 'o:ɲne 'nu:be li di'slɛ:gi
 di swa mortali'ta k'ko 'prjɛ:gi twoi
 'si ke'l 'so:mmo 'pja:tʃer li si dis'pjɛ:gi
 'a:ɲkor ti 'prjɛ:go re'dʒi:na ke pwoi
 'tʃo ke tu 'vwɔ:li ke kon'sɛ:rvi 'sa:ni
 'dɔ:po 'ta:nto 'vɛ:der li affɛ:tti swoi
 'vi:ɲka twa 'gwa:rdja i movi'mɛ:nti u'ma:ni
 'vɛ:di bea'tri:tʃe koŋ 'kwa:nti 'bɛ:ati
 per li mjei 'prjɛ:gi ti 'kju:don le 'ma:ni li
 'o:kki da ddjo di'lɛ:tti e vvene'ra:ti
 'fi:ssi ne l o'ra:tor ne dimos'tra:ro
 'kwa:nto i de'vɔ:ti 'prjɛ:gi le soŋ 'gra:ti
 'i:ndi a ll et'tɛ:rno 'lu:me s addrit'tsa:ro
 nel kwal non si dee 'krɛ:der ke 's i:mvji
 per krea'tu:ra 'l ɔ:kkjo 'ta:nto 'kja:ro
 ε jo k al 'fi:ne di tutt i 'di:zji
 appropin'kwa:va 'si kkom jo 'dɔ:vea
 'l a:rdor del dezi'dɛ:rjo im me 'fi:ɲji
 ber'na:rdo m attʃen'na:va e ssor'ri:dea
 'pɛ:rk jo gwar'da:ssi 'su:zo ma jo 'ɛ:ra
 'dʒa pper me s'tɛ:sso tal kwal ei 'vɔ:lea
 'ke lla mja 'vi:sta ve'nɛ:ndo sin'tʃɛ:ra
 e p'pju e p'pju in'tra:va per lo 'ra:ddʒo
 da 'kwi:n'tʃi in'na:ntsi il mjo 'vɛ:der fu m'ma:ddʒo
 ke'l 'pa:rlar 'mɔ:stra k a ttal 'vi:sta 'tʃɛ:de e t'tʃɛ:de
 la me'mɔ:rja a t'ta:nto ol'tra:ddʒo
 kwal 'ɛ kkoli ke soŋ'ɲa:ndo 'vɛ:de
 ke dopo'l 'so:ɲno la pas'sjo:ne im'prɛ:ssa
 ri'ma:ne e l'l a:ltro a lla 'mɛ:nte non 'rjɛ:de
 'ko:tal son jo 'ke k'kwa:zi 'tu:tta 'tʃɛ:ssa
 mja 'vi:sone e 'a:ɲkor mi dis'ti:lla
 nel 'ko:re il 'dɔ:l'tʃe ke 'na:kkwe da 'ɛ:ssa

ko'zi lla 'nɛ:ve al sol si dizi'dzi:lla
ko'zi al 'vɛ:nto ne le 'fɔ:ʌʌe 'lɛ:vi si
'pɛ:rdea la sen'tɛ:ntsa di zi'bi:lla
ɔ 'sɔ:mma 'lu:tʃe ke 'ta:nto ti 'lɛ:vi
'da kkon'tʃɛ:tti mor'ta:li a lla mja 'mɛ:nte
ri'prɛ:sta um 'pɔ:ko di kwel ke pa'rɛ:vi
e ffa la 'li:ŋgwa mja 'ta:nto pos'sɛ:nte
'k u:na fa'vi:lla sol de la twa 'gɔ:rja
'pɔ:ssa laf'ja:re a lla fu'tu:ra 'dʒɛ:nte
'ke per tor'na:re al'kwa:nto a mmja me'mɔ:rja
e pper so'na:re um 'pɔ:ko in 'kwɛ:sti 'vɛ:rsi
'pju ssi kon'tʃepɛ'ra ddi twa vit'tɔ:rja
jo 'krɛ:do per l a'ku:me k jo soffɛ:rsi
del 'vi:vo 'ra:ddʒo 'k i 'sa:rei smar'ri:to
se li 'ɔ:kki mjei da llwi fos'sɛ:ro a'vɛ:rsi
'ɛ mmi ri'kɔ:rda k jo fwi 'pju ar'di:to
per 'kwɛ:sto a ssos'tɛ:ner 'ta:nto 'k i 'dʒu:nsi
l as'pɛ:tto mjo kol va'lɔ:re in'fɪ'ni:to
ɔ abbon'da:nte 'gra:ttsja ond jo pre'zu:nsi
'fi:kkar lo 'vi:zo per la 'lu:tʃe et'tɛ:rna
'ta:nto ke la ve'du:ta vi kon'su:nsi
nel swo pro'fɔ:ndo 'vi:di ke s in'tɛ:rna
le'ga:to kon a'mɔ:re in umj vo'lu:me
'tʃɔ ke per l uni'vɛ:rso si skwa'dɛ:rna
sus'ta:ntse e atʃi'dɛ:nti e llor kos'tu:me
'kwa:zi kom'fla:ti in'sjɛ:me per tal 'mɔ:do
ke 'tʃɔ 'k i 'di:ko 'ɛ un sem'pli:tʃe 'lu:me
la 'fɔ:rma uni'vɛ:rsal di 'kwɛ:sto 'nɔ:do
'krɛ:do 'k i 'vi:di per'ke p'pju ddi 'la:rgo
di'tʃɛ:ndo 'kwɛ:sto mi 'sɛ:nto 'k i 'gɔ:do
um 'pu:nto 'sɔ:lo 'm ɛ m'ma:ddʒɔr le'ta:rgo
ke venti'tʃi:ŋkwe se'kɔ:li a lla'm'prɛ:za

ke 'fe nnet'tu: no am'mi:rar 'l ɔ:mbra 'd a:rgo
ko'zi lla 'mɛ:nte mja 'tu:tta so'spɛ:za
mi'ra:va 'fi:ssa immo'bi:le e at'tɛ:nta
e s'sɛ:mpre di 'mi:rar fa'tʃɛ:azi at'tʃɛ:za
a k'kwɛ:lla 'lu:tʃɛ 'kɔ:tal si di'vɛ:nta
ke vol'dʒɛ:rsi da llei per 'a:ltro a'spɛ:tto
'ɛ impos'si: bil ke mai si kon'sɛ:nta
pe'ro ke'l ben 'k ɛ ddel vo'lɛ:re o'bjɛ:tto
'tu:tto s ak'kɔ:λλɛ in lei e ffwor di 'kwɛ:lla
'ɛ ddefet'ti:vo 'tʃɔ 'k ɛ l'li pper'fɛ:tto
'ɔ:mai sa'ra p'pju k'kɔ:rta mja fa'vɛ:lla
pur a kkwel k jo ri'kɔ:rdo ke d umj 'fa:nte
ke 'ba:ŋni 'a:ŋkor la 'li:ŋgwa a lla mam'mɛ:lla

L'orazione di san Bernardo alla Vergine (vv.1-39) è un capolavoro di eloquenza sacra, in cui confluiscono - come ha mostrato Erich Auerbach - la tradizione degli elogi classici (elenchi di virtù) e la dossologia (o glorificazione) cristiana, con la «ripetizione anaforica del *Tu*». In essa la preghiera liturgica (*Ave Maria, Salve Regina*, ma anche il *Gloria* e il *Te Deum*) si fonde con la tradizione popolare nonché con il *Magnificat* evangelico: i paradossi, le antitesi e gli ossimori (come *Vergine Madre, figlia del tuo figlio, umile e alta*) si affiancano alle formule consuete della devozione mariana, come la misericordiosa bontà e l'amore materno della Madonna. Lo stile è sorvegliatissimo austero e solenne, ma nel complesso sobrio e lineare, non ricco di artifici retorici, che sono tuttavia presenti perché richiesti dal genere: la - figura etimologica *fattore... fattura* (v. 5-6) esibita a fine verso, la studiata replicazione - chiasmica *fine... disii / desiderio... finii* (vv.46-48) o la rima fortemente - paronomastica *dislegghi : dispieghi* (v. 31-33). Non va trascurata, nella perizia formale con cui Dante elabora in modo originale l'orazione, la presenza di termini e di concetti cortesi-stilnovistici (*Donna, distanza, la liberalità nel precorrere le richieste, magnificenza*), quanto mai adatti alla più angelicata tra le donne, Maria, tramite di salvezza tra l'uomo e Dio.

Anche la bipartizione è canonica: la prima parte (v 1-21) è la *captatio benevolentiae* in forma di elogio; la seconda (v. 22-39) è la richiesta. La richiesta è duplice: intercessione perché Dante possa vedere Dio e supplica a conservare *sani* i suoi sentimenti, non solo perché il poeta si possa mantenere immune dal peccato, ma anche - tutta la *Commedia* lo conferma - perché possa procedere nella sua missione etico-didascalica rivelando agli uomini ciò che ha visto nell'aldilà. La sacralità dell'orazione ha pieno riscontro nella sacralità di Maria. La sua umanità non intacca la sua regalità: intenso è il suo amore per Dante, ma non gli rivolgerà mai né sguardo né parola. È sufficiente il movimento degli occhi in analogia con il simbolismo dello sguardo come atto d'amore, proprio di tutta la lirica cortese - da Bernardo a Dio (v 40-43) perché si colga nella Vergine la sua carità, l'amore universale per tutti gli uomini, da lei affidati a Dio con il cenno dei suoi occhi. Il cenno sorridente di Bernardo (v. 49) - esortazione a guardare verso l'alto - è l'ultimo gesto dell'Empireo percepito da Dante⁴⁰. Subito dopo sparisce la scena e spariscono gli attori. Scomparso il visibile, resta, come unico oggetto del vedere, la luce divina: Dante è solo davanti a Dio; intorno a lui il silenzio e l'infinito. La rarefazione dei ricordi diventa la costante psicologico-narrativa del canto: essi si affievoliscono a causa della pochezza della memoria. Se l'intelletto di Dante è a poco a poco elevato da Dio a livelli sovrumani, ciò non avviene per la memoria, facoltà meccanica della mente non appartenente alla sfera intellettuale: quello che Dante ha visto svanisce come un sogno, si scioglie come la neve, si perde nel vento

⁴⁰ BOYDE (1979:9-28).

come le foglie sulle quali la Sibilla scriveva le sue profezie. Il crescendo di ~ similitudini - in cui la fitta distribuzione di liquide e spiranti (*l, v, s*) suggerisce, con la leggerezza di suoni, l'idea dello svanire - esprime ossessivamente lo svuotarsi della memoria. La sconfitta è anche verbale: la pochezza della memoria è costantemente affiancata dall'insufficienza della parola poetica, ancora più inefficace del ricordo, a sottolineare il balbettio (vv.106-108) della voce dell'uomo nell'esprimere la parola di Dio. Compare qui il *topos* dell'ineffabile, ossia ciò che non è possibile dire, largamente presente nella letteratura mistica. Dante ricorre al codice dell'analogia (già evidente nelle molte perifrasi di luce per indicare Dio), cioè alle metafore, oltre che alle similitudini, come procedimenti di visualizzazione per dare forma concreta, vicina all'esperienza del lettore, ai concetti, altrimenti indefinibili, rimasti impressi nella sua mente. Ecco allora il libro (*volume*) della compatta unità dell'universo, i tre cerchi della Trinità, *l'effigie* umana dell'Incarnazione del Figlio. Ma ricorre anche al linguaggio delle emozioni, residui sensibili, quindi esprimibili, della memoria: *ancor mi distilla / nel care il dolce che nacque da essa* (vv.62-63); *più di largo, / dicendo questo, mi sento ch'io godo* (vv. 92-93). Si attiva così la ~ funzione emotiva del linguaggio: l'io di Dante è il protagonista assoluto della seconda parte del canto, nella sua continua tensione intellettuale e nell'ininterrotto succedersi di sensazioni e di visioni, accompagnate da locuzioni esclamative (*Oh abbondante grazia, Oh quanto è corto, O luce eterna*) che danno la massima risonanza, anche fonica, al linguaggio delle emozioni⁴¹.

Le tre verità che Dante vede nella mente divina, pur circoscritte nel breve spazio di due terzine ciascuna, hanno in realtà un ampio respiro tematico, ricche come sono di messaggi etico-spiritali o di indicazioni teologiche. L'immagine del *volume*, cioè dell'unità dell'universo (vv. 85-90), in cui le diversità (*sustanze, accidenti, lor costume*) sono uniformate dal vincolo dell'amore, esprime un importante principio filosofico tutto medioevale, la *reductio ad unum*, la riconduzione del molteplice all'unità del progetto divino. Ciò significa non solo organicità del mondo e non casualità delle cose, ma anche orientamento al bene della totalità degli esseri, quindi presenza nel mondo della Giustizia ordinatrice di Dio.

L'unità dell'universo è manifestazione della suprema coesione trinitaria di Dio, la seconda visione: l'unità delle tre Persone si rivela al lettore attraverso l'indistinguibilità dei tre cerchi, i cui colori diversi indicano semplicemente distinzione di attributi, non di sostanza. Anche l'assetto formale della terzina esplicativa della Trinità (vv. 124-126) ne mette in rilievo la coesione grazie a un calcolato gioco di riprese e repliche che sembra legare fonicamente una

⁴¹ BUFFONI (1989 :123).

Persona all'altra: *sola... sola; in te... da te... te; t'intendi... intelletta e intendente.*

La terza visione è quella del mistero più alto, l'Incarnazione del Figlio: più alto non solo perché l'umanizzazione del divino è al di là di qualunque logica terrena, ma anche perché è il "mistero" della salvezza dell'uomo. La presenza di Dio nella persona umana è la presenza di Cristo nella storia: l'espiazione del peccato originale e il ritorno della speranza del Paradiso. L'Incarnazione ha infatti reso possibile il germogliare della rosa dei beati in cielo (vv. 7-9) e ha reso possibile anche il "viaggio" salvifico-conoscitivo di Dante, irrealizzabile senza la nascita-sacrificio di Cristo.

La similitudine della nave Argo va al di là della funzione retorica e costituisce un rilevante sigillo tematico all'intera cantica, al cui inizio (*Pd* II, 16-18) Dante aveva ricordato quello stesso mito degli Argonauti con il quale ora la chiude. Il *topos* classico della nave come metafora dell'ingegno, del mare come territorio conoscitivo e della navigazione come alta impresa della mente apriva il *Paradiso* (II, 1-9), e aveva aperto anche il *Purgatorio* (1,1-3). Ora Dante avverte il lettore - con la forza allusiva del richiamo assunta dalla similitudine di Argo - che la sua navigazione in un'acqua che «già mai non si corse» (*Pd* II, 7) sta giungendo trionfalmente in porto, anche se il ricordo ne sostiene a stento il felice esito⁴².

La visione di Dio e dei Suoi misteri, da parte di Dante, non è superamento bensì potenziamento della sua intelligenza. Non è un mistico annegare in Dio; è invece piena comprensione di verità che la ragione umana può acquisire in quanto illuminata dalla Grazia. Non che la dimensione mistica sia assente dal canto: dalla scelta di Bernardo, un mistico, all'insistenza sulla piccolezza dell'uomo; dal linguaggio "affettivo" delle emozioni *all'oltraggio* (v. 57) a cui cede la memoria e che sembra evocare *l'excessus mentis* (l'uscita della mente da se stessa) della contemplazione mistica. Tuttavia essa si mantiene nei limiti del piano espressivo e non coinvolge il piano della conoscenza, la quale si attua secondo le modalità proprie del processo razionalistico. Le verità sono acquisite a poco a poco, attraverso un costante sforzo della ragione sempre più alimentata dalla Grazia illuminante. Dante comprende, non intuisce. Ne è conferma non solo l'ampia distribuzione delle immagini di luce - in contrasto con la "notte", il buio irrazionale dell'estasi mistica -, ma anche la costante presenza del verbo "vedere" (o di suoi sinonimi), che in Dante allude sempre alla vista della ragione. Non si dimentichi, poi, che non è affatto mistica la sua volontà di comunicare alla *futura gente* (v. 72) l'oggetto della visione.

⁴² FRECCERO (1989:9-17).

Lo stesso *fulgore* finale (v. 141), che gli rivela il mistero dell'Incarnazione e che sembra richiamare la mistica folgorazione di una visione infusa dall'alto (*desuper inflata*), è in realtà una forma di assistenza divina alla ragione di Dante che vuole capire (*veder voleva*) due precisi nodi metafisico-teologici: *come si convenne / l'imago al cerchio e come vi s'indova* (vv.137-138). Nodi, certo, incomprensibili alla sola ragione umana, ma resi comprensibili dal sussidio della Grazia: il desiderio (*voglia*) di Dante risulta quindi soddisfatto (*venne*) in due specifiche questioni di ordine intellettuale e non nell'anelito a fondersi con Dio perdendosi nella profondità del Suo Essere. Non va intesa come fusione mistica con il creatore nemmeno l'immagine finale in cui l'amore divino volge il *disio* e il *velle* di Dante, ormai pienamente appagati. La perfetta concordanza tra volontà di conoscenza e sua attuazione consente a Dante di vivere per un istante atemporale (nell'Empireo è assente la categoria del tempo) la stessa condizione dei beati, nei quali intelletto e volontà si identificano (vedi *Pd XV*, 73-78), ovvero la contemplazione di Dio in assenza di ogni desiderio. La condizione dei beati è infatti uno stato conoscitivo: *visio Dei* (contemplazione razionale di Dio); il mistico *amor Dei*, la tensione affettiva verso Dio, ne è la conseguenza, poiché non si può amare ciò che non si conosce.

Il poema termina con la parola *stelle* (simbolo del fine ultimo dell'uomo, il cielo) che ricorre a conclusione augurale sia *dell'Inferno* sia del *Purgatorio* e dà forte coesione alle tre cantiche. Ma il vero epilogo del *Paradiso*, che collega circolarmente l'ultimo canto al primo, è dato dall'amore divino che *move* l'universo, lo stesso concetto di *Pd I*, 1, dove Dio è detto «colui che tutto move». Se la circolarità richiama l'idea della perfezione (il cerchio), il movimento uniforme dato da Dio alle cose richiama l'armonia universale e ricorda, come è compito di un "poema sacro", che la creazione è un atto d'amore

3.2 L'ambivalenza semiotica

L'isola

di

Giuseppe Ungaretti

- A una proda ove sera era perenne di anziane selve assorto,
scese, e s'inoltrò
v.5 e lo richiamò rumore di penne
ch'erasi sciolto dallo stridulo
batticuore dell'acqua torrida⁴,
e una larva (languiva
e rifieriva) vide;
ritornato a salire vide
v.10 ch'era una ninfa e dormiva
ritta abbracciata a un olmo.
- In sé da simulacro a fiamma vera errando?, giunse a un prato
ove l'ombra negli occhi s'addensava
v.15 delle vergini come
sera appiè degli ulivi⁸; distillavano i rami
una pioggia pigra di dardi, . qua pecore s'erano appisolate
v.20 sotto il liscio tepore,
altre brucavano
la coltre luminosall;
le mani del pastore erano un vetro levigato da fioca febbre⁴³.

Giuseppe Ungaretti (Alessandria d'Egitto, 1888 – Milano, 1970) di famiglia lucchese, dall'Egitto si trasferì in Europa, desideroso di fare nuove esperienze di vita e di cultura. Ebbe contatti a Parigi con la poesia simbolista e postsimbolista e con la filosofia di Bergson. Nella Prima Guerra Mondiale combatté in Italia, sul Carso. Visse a lungo a Roma. Sue principali raccolte poetiche: *L'Allegria*, 1919; *Sentimento del tempo*, 1933; *Il Dolore*, 1947; *Terra promessa*, 1950 (tutte con successive edizioni ampliate). – La lirica *L'isola* (del 1925, poi rielaborata) rievoca, come un sogno, una visita che Ungaretti, da Roma, aveva compiuto nella campagna intorno a Tivoli: non si tratta di una vera isola, ma di un paesaggio campestre, arcadico, in cui il poeta si era isolato e immerso, trasfigurando presenze reali in immagini mitiche.

⁴³ UNGARETTI (1969:457).

1. *Comprensione del testo*

Partendo dalla presentazione che trovi nelle righe precedenti, dopo aver riletto alcune volte l'intera lirica, riassumine il contenuto informativo (movimenti del poeta nei luoghi; altre presenze reali; figure immaginarie).

2. *Analisi del testo*

- 2.1. A quale personaggio si riferiscono i verbi *scese*, *s'inoltrò*, *vide* (due volte), *giunse* (nei versi 2, 3, 8,9 e 13)? Che tempi del verbo sono?
- 2.2. Cerca le forme dei verbi all'imperfetto. A quali elementi e aspetti della scena si riferiscono? Quale contrasto creano questi verbi all'imperfetto con quelli indicati nella domanda precedente?
- 2.3. Molte parole indicano l'ombra, la sera, il sonno: è davvero sera o si tratta di un contrasto tra zone del paesaggio? Nota e commenta le espressioni *ove sera era perenne* (v. 1), *acqua torrida* (v. 6), *la coltre luminosa* (v. 22).
- 2.4. Spiega, anche con l'aiuto del dizionario, le parole *proda* (v. 1), *larva* (v. 7) e *simulacro* (v. 12).
- 2.5. Quale scena descrivono i versi 4-6? Metti insieme le sensazioni che ricavi dalle espressioni *rumore di penne*, *stridulo batticuore*, *acqua torrida* e dal verbo *erasi sciolto*.
- 2.6. Al v. 18 i dardi sono i raggi del sole che scendono attraverso i rami. Commenta l'espressione *pioggia pigra di dardi*, in cui un carattere umano, la pigrizia, è attribuito ad un elemento naturale.
- 2.7. Commenta i due versi finali, rendendo con parole tue l'aspetto delle mani del pastore. (Ricorda che non lontano da Tivoli, nella campagna romana, a quel tempo era ancora diffusa la febbre malarica).

Trascrizione IPA

a 'u:na 'prɔ:da 'ɔ:ve 'sɛ:ra 'ɛ:ra pe'rɛ:nne
di an'tsja:ne 'sɛ:lve as'sɔ:rte 'ʃɛ:ze
ɛ ss inol'tro
ɛ llo rikja'mɔ rru'mɔ:re di 'pɛ:nne
'k e'ra:zi ʃʃɔ:lto 'da:llo stri'du:lo
batti'kwɔ:re 'dɛ:ll akkwa tor'ri:da
ɛ 'u:na 'la:rva laŋ'gwi:va
ɛ rriʃʃo'ri:va
'vi:de ritor'na:to a ssa'li:re 'vi:de
'k ɛ:ra 'u:na 'ni:mʃa e ddor'mi:va
'ri:ta abbrat'tʃa:ta ad un 'ɔ:lmo
in 'se dda ssimu'la:kro a ʃʃa:mma
'vɛ:ra ɛ'r'a:ndo 'dʒu:nse a um 'pra:to 'ɔ:ve
'l ɔ:mbra 'nɛ:ʎʎ 'ɔ:kki s adden'sa:va
'dɛ:lle ver'dʒi:ni 'kɔ:me
'zɛ:ra ap'pjɛ d'dɛ:ʎʎ u'li:vi
distilla'va:no i 'ra:mi
'u:na 'pjɔ:ddʒa 'pi:gra di 'da:rɔdi
kwa pe'kɔ:re s e'ra:no appizo'la:te
'zɔ:tto il 'li:ʃʃo te'pɔ:re
'a:ltre bruka'va:no
la 'kɔ:ltre lumi'nɔ:za
le 'ma:ni del pas'tɔ:re e'ra:no um 'vɛ:tro
levi'ga:to da ʃʃɔ:ka 'fɛ:bbe

Il poeta rievocando Tivoli, l'antica cittadina a nord-est di Roma, infatti, è una delle più celebri ville imperiali romane, quella dell'imperatore Adriano che, in maniera simile a questa poesia, cerca di raggiungere un raffinato equilibrio architettonico mescolando il verde dei boschi con l'elemento fluido dei laghetti e dei bagni e con l'apparizione di figure mitologiche in forma di statue di marmo. Il tessuto figurativo di Villa Adriana e quello della lirica risultano in larga parte

sovrapponibili⁴⁴. Nel doppio fondo laziale della poesia figura quindi non solo lo spazio dei boschi ma anche una delle testimonianze più preziose di quell'antichità romana che il *Sentimento del tempo* si cerca di recuperare. Il poeta revoca desideri e fantasmi di un viaggio interiore e si muove per un paesaggio mistico e fantastico, in uno spazio irreali, magico, idillico. L'indeterminatezza e la vaghezza di un mondo interiore nascosto viene reso dall'autore, con quel tipo di manipolazione morfologico-sintattico, che ogni uomo possiede in potenza e che riesce a trasmigrare all'atto spontaneamente. Certamente l'autore vuole attribuire ad altri i suoi luoghi, le sue pulsioni, le sue paure nascoste e la manipolazione pronominale sostitutiva è indicativa "egli" (w. 2-3, *scese, / e s'inoltrò*; w. 8-9, *vide... vide*; v. 13, *errando, giunse*). Il pronome sotteso costituisce l'oggettivazione dell'<Io poetico>. L'<Io> che diventa <egli> in una orchestrazione fonica di morfie allitative e costellazioni verbali che dissolvono il tempo mediante la tecnica della impersonalità e dello straniamento. Le intonazioni, le enfasi e le ellisazioni sono comunque l'inganno dell'uomo - poeta perché costituiscono il massimo livello partecipativo al monologo come⁴⁵:

- *E s'inoltrò # s'inoltrò#*
- *Ch'erasi sciolto # Ch'erasi#*⁴⁶

Infine le costellazioni alternative dei nucleari verbali portanti deprivati della determinatezza del soggetto costituiscono a rendere chiaro il concetto di dissoluzione del tempo. Gli uni che gli altri assolvono alla funzione di negare la rappresentazione da ogni contingenza col presente, di assolutizzarla e di proiettarla in un tempo mitico, ove l'immobilità dell' *aeternum* si sostituisce alla transitorietà del *tempus*. (v. 2 *scese*, v.3 *s'inoltrò*, v.4 *lo richiamò*, v.8 *vide*, v. 18 *giunse*) Questi operatori elaborano un mondo reale in uno magico. La sequenza progressiva, con un climax rende una gradazione ascendente riferita al fascino di un'esplorazione nel regno del misterioso e dell'arcano: dall'iniziale e generico «scese» si passa alla conquista iniziatica dell' inoltrarsi», che, fra sensazioni sonoro-visive (*lo richiamò, vide*), si conclude con l'approdo finale (*giunse*). Gli imperfetti (v. 1 *era*, v. 7 *languiva*. v. X *rifioriva*, v. 10 *dormiva*, v. 14 *s'addensava*. v. 17 *distillavano*, v. 21 *brucavano*. v. 23 *erano*), più indirizzati alla descrizione, a loro volta danno l'idea di un'azione iterativa che si perpetua sempre eguale a se stessa: la sera da sempre era perenne. La ninfa da sempre *dormiva*, i rami da sempre *distillavano*...: è il tempo che si trasforma nel non-tempo, è il tempo storico che trascolora nel mito e nella favola⁴⁷.

⁴⁴ ANCESCHI (1962:23).

⁴⁵ Del Serra (1977:85).

⁴⁶ LUTI (1974:342).

⁴⁷ BARBERI SQUAROTTI (1960:282).

Tutto è presente ma è come se fosse assente, smaterializzato. Tutte le connotazioni visivo-spaziali della lirica rispondono al comune denominatore della dissolvenza e apportano la sensazione di atmosfere immobili, decantate e atemporali. Già l'immagine iniziale della «proda» (v. 1), di per sé espressione di solarità, resta avvolta in una «sera perenne» (v. 2); le selve perdono l'accezione vegetale e, quasi umanizzate, diventano «assorte» (v. 2); le ali degli uccelli che battono sull'acqua apportano uno «stridulo / batticuore» (vv. 5-6); l'acqua a sua volta non appare limpida e trasparente, ma quasi stagnante e immersa nella calura.

Ogni aspetto di un reale oggettivato scompare dietro la presenza dominante di «larve» e «simulacri» e risponde all'idea di un'assorta immobilità: la pioggia perde ogni musicalità di dannunziana memoria e si fa «pigra» (v. 18): le pecore «appisolate sotto il liscio tepore» (vv. 19-20) accrescono l'idea di inerte torpore. Le stesse presenze umane appaiono smaterializzate: le ninfe non dormono distese, ma «ritte» abbracciate «a un olmo» i loro volti non sono luminosi, ma restano avvolti dal chiaroscuro; il pastore non viene colto nella sua interezza ma nel particolare delle mani, rese quasi trasparenti e febbricitanti dall'umido tepore⁴⁸.

Il testo in termini strutturali possiede i referenti di un quadretto arcadico di teocritea memoria: le ninfe, le pecore, il prato; il pastore. Però l'idillio pastorale si svuota di ogni funzione coreografico-descrittiva e trasfigura in un simbolismo pregno di atmosfere onirico-fiabesche. Alla solarità del paesaggio e dell'anima, presente in tanta spiritualità classica, qua si sostituiscono le tonalità chiaroscurali della natura, ricca di valenze meditative (v. 2 *anziane selve assorte*), magico-sacrali (v. 7 *larva*) e religiose (il simbolismo di pace e santità degli «ulivi» v. 16). Le figure umane del pastore e delle ninfe sono assorte, immobili, incorporate⁴⁹.

Lo schema metrico adottato si fonda su strofe libere di quinari, settenari, novenari ed endecasillabi. Il linguaggio poetico si coniuga appieno con la dimensione metafisica della lirica e si fa impalpabile, evasivo. È una orchestrazione fonica basata sul potere evocativo della parola, non priva di artifici fonetici causato da foni di contrasto di apertura e di altezza come «v.2 di anziane IA IA» e di sequenze vocaliche e consonantiche morfemiche che generano una costante omofonia « (v. 2 *selve assorte, scese*), (vv. 18-20 *pioggia pigra, pecore, appisolate, tepore*). Questi giochi fonici chiudono ermeticamente la semantica delle lessie, conferendo al testo una magia dell'evasione vedi l'esemplificazione dell'analisi di alcuni versi⁵⁰:

⁴⁸ BIGONGIARI (1952:66).

⁴⁹ Bo (2000:23).

⁵⁰ Silvestri (1994:235).

Ripetizioni allitterative consonantiche

v. 2 Di anziane selve assortite, scese

D n/z S S/S S/S

Contrasto

simbolo grafico: /

Contrasto bilaterale di apertura e di altezza

v. 4- Di anziane selve assortite, scese

I/a I/A/e E/e a O/E E/E

Contrasto di luogo diaframmatico

1- Ad una prode sera ove perenne

A/U a O/E E/A oe E/E e

I v. 4 e 8 sono più "potenti" del v 1 perché nelle stesse *figure sequenziali combinano due contrasti (d'apertura e d'altezza)*. Si noti inoltre che nel v. 4 e in v 8 *contrasti bilaterali omofonici*

la potenza evocativa del v. (4) è consequenziale all'iterazione all'incastro e alla concomitanza del contrasto; quella (superiore) di v (2) è data dalla "pervasività" del fenomeno e dal suo carattere "perfetto" (incastro di "a" atona tra due coppie di "e", di cui la prima atona e la seconda tonica nella prima coppia, la prima tonica e la seconda atona nella seconda; incastro di quattro "a".

Analisi morfologico

- *Notiamo nel testo numerosi artifici morfologici come : il clitico dell'impersonalità;*
- *Costellazioni degli operatori verbali : annullamen-to del tempo e dello spazio;*
- *Lessico delle parole composte e complesse, che hanno il carattere della fissità e della non- composizionalità, strutturale, ma che possono avere le caratteristiche del doppio senso. (figurale-letterale).*

L'isola è luogo indeterminato, in cui cielo, mare e terra s'incontrano; è lembo di terra isolato nel mare, galleggiante sulle acque in cui si specchia e si riflette, dunque duplice per sua natura e ambiguo. Si pensi, a questo proposito, al fascino di Venezia caratterizzato proprio da questa duplicità: la Venezia che si erge sui canali e quella che si riflette nell'acqua⁵¹. L'isola è meta del viaggio per il navigante, miraggio, quasi, per l'esule, che vi ritorna dopo mille naufragi. Per queste ragioni l'isola è motivo ricorrente nella poesia italiana, da Dante in poi, per tacere della letteratura classica.

L'isola è, inoltre, luogo simbolico, meta di un viaggio dentro se stessi che il poeta compie in solitudine, per trovare la propria anima, in una dimensione atemporale e mitica. Questo è il significato dell'immagine dell'isola nel componimento di Ungaretti, in cui l'approdo si configura come smembramento e recupero, in un'atmosfera di sogno, del valore pregnante di parole e sensazioni analogicamente connesse.

⁵¹ C:\Documents and Settings\Administrator\Desktop\esami\2005.htm Il testo costituisce la prova d'esame della secondaria di secondo grado dell'anno 2005/2006 "Tipologia A" ed è stato tratto dall'URL <http://www.istruzione.it>

CAPITOLO QUARTO

LE FENDENTI - FONICHE

4.1 Autori a confronto: Calabrò - Insana

Agavi in fiore

Corrado Calabrò⁵²

Lunghe spiagge deserte
Ammassate dal mare accanto al treno
Nel cui soffice intoppo
s'imbatte e fa una sosta il mio passaggio
v.5 sotto un fiacco scirocco immusonito...
Ogni ravvivamento di stagioni
s'arena qui in distesa immemorata,
estuario di torrenti disseccati...

Penetrante impetuosa aspettativa
dell'avvenire,
v.10 durata una stagione.....
Dell'acqua dolce accorsa un giorno incontro,
lasciando il greto vuoto e isterilito,
da molto tempo non conserva traccia
il piano sconfinato in cui è affluita.....

⁵² CALABRÒ (2002:19).

Trascrizione IPA

lunge s'pjaddʒe de'zerte
ammas'sate dal 'mare ak'kanto al 'trɛno
nel kwi soff'fite in'toppo
s im'batte e ffa 'una 'sɔsta il mjo pas'saddʒo '
sotto un 'fjakko ʃʃi'rɔkko immuzo'nito
'ɔŋni ravviva'mento di sta'dʒɔni
s a'rena kwi in dis'tɛza immemo'rata
es'twarjo di tor'rɛnti dissek'kati

La poesia è a carattere autobiografico, poiché nell'ambientazione è possibile individuare il paesaggio della Calabria, tanto cara al poeta. La lirica non affronta un tema ben delineato, ma descrive uno stato d'animo identificandolo con gli elementi naturali, secondo un gusto tipico della letteratura del Novecento. Il dato più immediato che salta all'occhio del lettore è la frequenza con cui ricorrono i termini attinenti al mare o, più generalmente, all'acqua⁵³. Il legame tra il poeta e il mare è molto forte. Infatti, il primo elemento visivo che il poeta fornisce al lettore è rappresentato dalle lunghe spiagge al v. 1. L'immagine del mare torna anche nell'ultima strofa: il mare in lontananza si bilancia. Ricordiamo che alcuni critici hanno notato come il mare nelle liriche di Calabrò svolga la funzione di "organo, di sottofondo, d'ampliamento del tempo come il coro nella tragedia greca". In questa lirica non è messa in evidenza tanto la nostalgia per il mare quanto la mancanza di acqua, elemento vitale per antonomasia, intesa come nutrimento dell'anima.

Molti sono i sostantivi e le espressioni che indicano aridità, soprattutto nelle prime tre strofe della poesia. Nella prima strofa troviamo spiagge deserte, torrenti disseccati; nella seconda: greto vuoto e isterilito; nella terza: vacui coppieri dell'arida costa.

Il gioco allusivo dell'assenza-presenza di acqua, che abbiamo appena rilevato, è riscontrabile anche nel famoso sonetto di Foscolo "A Zacinto": né più mai toccherò le sacre sponde, ove il mio corpo fanciulletto giacque, o Zacinto mia, che te ne specchi nell'onde del greco mar...L'acqua, ritenuta fin dall'antichità

⁵³ Cfr. Corrado Calabrò ha scritto, come "nessun poeta dai tempi di Montale" (Aldo M. Morace), del "mare come fonte di vita, un mare lungo quanto e come la durata possibile dei sentimenti" (Claudio Volpi), quel "mare mediterraneo che congiunge terre dai distinti contorni" (Dante Maffia), "mare, deserto di inquietudine e divinità di paura" (Piero Cimatti) in CALABRO' (Roma 2002:272).

mitica datrice di vita, in questo sonetto finisce per identificarsi con l'immagine materna. Anche per Foscolo l'assenza totale di vita è simboleggiata dall'assenza di acqua (illacrimata sepoltura). Per quanto riguarda il tema del paesaggio arido, la letteratura fornisce numerosi precedenti: uno su tutti quello della "Ginestra" di Leopardi: qui sull'arida schiena del formidabil monte sterminator Vesevo, la qual null'altro allegra arbor né fiore, tuoi cespi solitari intorno spargi...

Il paesaggio descritto da Calabrò nelle prime due strofe di "Agavi in fiore" presenta notevoli analogie con i paesaggi aridi che compaiono nella raccolta di poesie "Ossi di seppia" di Eugenio Montale. La natura, per Montale come per Calabrò, è emblema del destino dell'uomo: non viene guardata con gli occhi ingenui del fanciullino pascoliano, né compone le sue presenze in un'atmosfera crepuscolare. Essa invece simboleggia nella sua scarna evidenza l'infelicità della condizione umana. Per quanto l'uomo cerchi di comprendere la natura, essa resta impenetrabile. Alla poesia non resta altro che rispecchiare questa condizione di aridità, nella speranza che, studiando le relazioni tra gli oggetti, riesca ad aprire un varco nel mistero della vita. L'influenza della poesia di Montale su Calabrò appare evidente anche nell'uso di alcuni termini. Il vocabolo greto che in "Agavi in fiore" compare a verso 13 (dell'acqua dolce accorsa un giorno incontro, lasciando il greto vuoto e isterilito...) rimanda al testo della lirica "Gloria del disteso Mezzogiorno" (Cit. il sole, in alto, -e un secco greto). Quest'ultima, nella struttura e nel contenuto, appare molto simile ad "Agavi in fiore": anche Montale costruisce il discorso poetico tramite l'elencazione di nudi oggetti e ripropone insistentemente il motivo dell'aridità con i termini "arsura in giro" e "una reliquia di vita".

Per quanto riguarda lo stile, notiamo che Calabrò non rende evidente il male di vivere attraverso forme metaforiche o complementi di paragone, piuttosto lo evoca attraverso gli elementi naturali in cui s'imbatte, come se si servisse di uno specchio "introflesso". Il poeta applica alla realtà una lente deformante: il dato naturale diventa indice della sua sofferenza e viene maggiormente posto in rilievo quando appare soggetto a degradazione. La spiaggia, luogo particolarmente amato dal poeta in quanto prospiciente al mare, sembra animata da un intimo tormento (lunghe spiagge deserte ammassate...fiacco scirocco immusonito...estuario di torrenti disseccati...). Questa condizione investe anche l'agave, definito albero senza frutto né domani.

Dal punto di vista stilistico, la lirica non rispetta nessuno dei canoni tradizionali: le rime sono sciolte, le strofe hanno lunghezza variabile. Non compaiono neppure artifici retorici, fatta eccezione per le allitterazioni fono - simboliche (fiacco scirocco, torrenti disseccati, penetrante impetuosa aspettativa) ed alcune rare corrispondenze foniche (ammassate... immemorata... disseccate; ammu-sonito... isterilito; sosta...costa,

sfatto...frutto; affluita... vita). Più marcato appare, invece, l'uso delle dittologie cioè degli aggettivi in coppie, secondo una tradizione che risale a Petrarca (Solo et pensoso i più deserti campi...): lunghe spiagge deserte, fiacco scirocco immusonito, penetrante impetuosa aspettativa, greto vuoto e isterilito, fiore solitario e estremo.

In questa poesia Calabrò vuole mettere in evidenza come la vita del poeta sia simile a quella dell'agave. In un'intervista l'autore, infatti, ha dichiarato: *“il poeta, come l'agave, nasce e muore ogni volta con la sua creazione, ed ogni volta lo fa con l'innocenza di una nuova nascita”*. Per l'agave, come per il poeta, l'aspettativa dell'avvenire dura soltanto una stagione. Ogni cambiamento di stagione comporta una dolorosa perdita, un arenarsi dell'anima in mezzo a speranze disilluse (estuario di torrenti disseccati). Il poeta attribuisce all'agave, in quanto suo alter ego, una serie di appellativi negativi (vacuo coppiere della sera, adusto candelabro), poiché vuole evidenziare l'inutilità della propria condizione.

Il nucleo della riflessione del poeta è enunciato all'interno della quarta strofa: al vostro fiore solitario e estremo... s'aggrappa amaramente il mio ricordo con le mani contratte di un ragazzo che si sente sfuggire la sua vita. Il poeta rimpiange la giovinezza, che per lui ormai sta fuggendo, e si rende conto che il suo animo sta perdendo l'originario slancio vitale. Dopo tante esperienze vuote ed avviliti, egli si sente “arido”, abbandonato senza rimedio in luoghi desertici. Come l'agave è una pianta senza frutto, così il poeta si sente un uomo “senza domani”, privo di speranze. L'unico spiraglio di luce all'interno di questa visione pessimistica è costituito dal fiore dell'agave, simbolo del ricordo, a cui il poeta si aggrappa disperatamente (con mani contratte). La solitudine ed il senso di oppressione sono i sentimenti che traspaiono dall'ultima strofa, d'ispirazione Baudelairiana; i versi il mare si bilancia col peso senza forma che l'opprime ricordano i versi iniziali della poesia “Spleen”:
Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle sur l'éprit gémissant en proie aux longs ennuie....

Il mare, riflettendo il senso di oppressione del poeta, sembra voler spingere con forza verso l'alto, per contrapporsi allo schiacciante peso del cielo sopra di lui. In realtà, è il poeta che trasfigura in base al suo stato d'animo un probabile rannuvolamento del cielo: il cielo si fa improvvisamente minaccioso, diventando specchio presago della notte. Persino una vela spintasi a largo, simbolo di un ultimo bagliore di speranza, è costretta dall'improvviso oscurarsi del cielo a tornare verso la riva illividita. Quest'ultimo particolare può essere interpretato in maniera letterale (il cielo offuscato forse proietta sulla riva ombre scure e livide) o allegorica: poiché per Calabrò allontanarsi dal mare significa rinunciare ai sogni ed alle aspirazioni, la spiaggia illividita rispecchia

in pieno i sentimenti di rabbia e frustrazione.

L artritica falsità

*Jolanda Insana*⁵⁴

4.2 *Analisi interpolato*

nessuna lusinga
il male è tutto alliffato truccato griffato
addirittura buonista
e rincuorati dall 'eco di piccoli passi pensiamo
che riusciremo ad aprire la finestra
smontate le impalcature e sciolti i velami
e però la coscienza non ha modo
di sogguardare il fondo e sondare i pilastri
finchè regge la casa
e ogni condomino si mantiene a galla

⁵⁴ INSANA (2002:93).

Trascrizione IPA

nes'suna lu'zinga
il 'male 'ε t'tutto alliffato truk'kato griffato
addirit'tura bwo'nista
e rrinkwo'rati dall 'eko di pik'koli 'passi pen'sjamo
ke rjuʃʃi'rɛmo ad a'prire la fi'nɛstra
smon'tate le impalka'ture e ʃʃolti i ve'lami
e ppe'ro lla kofʃɛntsɔ non a m'modo d
i soggar'dare il 'fondo e sson'dare i pi'lastri
fin'kɛ r'rɛddʒɛ la 'kaza e
'ɔŋni kondo'mino si man'tjɛne a g'gall

Il verso usato dall'autrice J. Insana in questa lirica è un recitativo drammatico, in cui la sequenzialità dei contenuti si fonda su armonicità naturale, mentre il ritmo è assorbito dalla sintassi (v.6 26 si slega e sega... ma perché...). La caratteristica più evidente e significativa è data dall'alternanza d'ibridazioni lessicali e timbriche (v.2 alliffato truccato, griffato) e dall'uso di modificatori aggettivali. Le costellazioni parafrastiche e le morfie oppositive generano choc semantici e pendenze fonici.(v.3 addirittura buonista) (A Il U A- UO IA). La lirica si svolge a focalizzazione interna con un monologo interiore, ove nel contempo si fondono voce parlante e interlocutore (v 20...ingannando chi si inganna da sè). La presenza dell'operatore supporto appare una esplosione del processo introspettivo, in cui la nuclearità verbale, racchiude nelle frasi di completamento significati forti (v.4 pensiamo riusciremo...) che accrescono il senso di negazione (v 1...nessuna lusinga). L'"io" che si esplora è consapevole di sprofondare nel labirinto di una realtà mutevole dissacrata da edonismi deboli in cui la parola non esprime più ideologie, significati e valori, ma un linguaggio incomprendibile fatto solo di suoni forti e di significati deboli.

"Il giardino delle promesse"
Jolanda Insana⁵⁵

ha il giardino e non guarda gli occhiuti virgulti

è la mente del sole che illumina il nespolo
e la vedovino vellutata
e non basta pagare il giardiniere o l'animaliere
v.5dappoichè per ogni canzoniere si mette mano
ai dadi e alla sestina

è morto il roseto
per la seccabaldanza di strappare
senza mai dare né cibo né cura
v.10.e la faina assassina scavalcare le trappole sul tetto
ha preso dimora nel solaio
e il fetore arriva in cantina

⁵⁵ INSANA (2002:27).

Trascrizione IPA

a il dʒar'dino e nnon 'gwarda ʌʌ ok'kjuti vir'gulti '
ɛ lla 'mente del 'sole ke illu'mina il nes'pɔlo
e lla vedo'vino vellu'tata
e nnon 'basta pa'gare il dʒardi'njɛre o l anima'ljɛre d
appoi'kɛ pper 'ɔɲɲi kantso'njɛre si 'mɛtte 'mano
ai 'dadi e 'alla ses'tina
'ɛ m'mɔrto il ro'zɛto per la sekkabal'dantsa di strap'pare '
sɛntsɔ mai 'dare 'ne t'fjibo 'ne k'kura
e lla 'faina assas'sina skaval'kare le trap'pɔle sul 'tɛtto
a p'pɛzo di'mɔra nel so'lajo
e il fe'tore ar'riva in kan'tina

4.3 Analisi delle ibridazioni foniche

La poetessa Jolanda Insana va collocata nell'ambito dell'Ermetismo, corrente letteraria del secolo scorso che ha operato una radicale trasformazione nel linguaggio poetico. Una delle caratteristiche più evidenti dell'Ermetismo è l'uso del verso libero, cioè del tutto autonomo rispetto alle misure e dai ritmi della metrica tradizionale. Inoltre la poesia, concepita unicamente come pura espressione dell'io, diventa a tratti oscura e difficilmente comunicabile.

Tutti questi aspetti sono presenti nelle liriche di Jolanda Insana, che arriva a formulare un messaggio poetico autoriflessivo, profondo e condensato, ma anche allusivo ed ellittico in punti di ardua interpretazione. L'autrice, con un monologo psicologico, mette a nudo la complessità della sua situazione interiore, ma non si serve di una lucida autoanalisi, al contrario ricorre ad immagini di *concretezza visionaria* (Raboni).

I suoi versi si dipanano come pensieri onirici, carichi di simboli ed autoreferenziali, le sue parole, grazie alle folgorazioni del procedimento analogico, raggiungono le radici più profonde e misteriose dell'essere. Sin dalla prima lettura, la poesia "Il giardino delle promesse" trasmette un senso di straniamento, di disagio e tormento interiore riconducibile alla drammatica esperienza della guerra di cui la scrittrice è stata certamente testimone. La poesia non ha una struttura rigida, ma è caratterizzata dall'alternanza di versi lunghi e descrittivi e di versi brevi e molto concisi che contravvengono radicalmente ai principi dell'isostrofismo.

Il discorso poetico, che a tratti assume un andamento prosastico, è frammentato e, in alcuni punti, si riduce a due o tre versicoli separati dalla strofa successiva mediante ampi spazi. L'elemento spaziale, infatti, serve a determinare le pause ed i silenzi, data la totale assenza della punteggiatura. Ne deriva un ritmo ben scandito, che dà rilievo ai contenuti e serve a riprodurre la dolorosa monotonia di uno spazio vuoto.

La lirica è incentrata sul tema del giardino in rovina, che in qualche modo rimanda alla descrizione del giardino sofferente fatta da Leopardi nello "Zibaldone".

Nel nostro caso, però, il giardino non ha alcuna connotazione spaziale, non è altro che un'imponente metafora dell'animo dell'autrice, un animo esacerbato da probabili esperienze negative, privato di ogni conforto, amareggiato e soprattutto disilluso. La poetessa di getto adopera immagini di crudo realismo ("*la faina assassina... ha preso dimora nel solaio ed il fetore arriva in cucina...*"), sembra quasi che voglia ricostruire la realtà con la precisione dei termini, ma nello stesso tempo registra passivamente la decomposizione della realtà stessa. A desolate immagini di morte ("*è morto il roseto...*"; "*la faina assassina...*") vengono contrapposte chiare allusioni alla vita ed alla speranza ("*palma*", "*verde*", "*linfa*"). L'altro binomio oppositivo (che va a costituire una sorta di chiasmo psicologico) presente nel brano è

quello luce-ombra. Lo rileviamo fin dall'inizio: " ...è la mente del sole che illumina... " mentre nei versi conclusivi troviamo le espressioni "nel teatrino delle ombre" e "a luci accese", che come vedremo non hanno per niente un significato positivo. In effetti nel testo sulle luci prevalgono le ombre, stando a significare un progressivo affievolirsi della volontà di vivere di fronte ad una persistente e immobilizzante situazione di disagio. La prima strofa da "ha il giardino.." a "ai dadi e alla sestina..." è di significato non chiaro, emerge però la convinzione della poetessa che la propria arte non sia sufficiente ad assicurarle il necessario per vivere, sembra quasi una dichiarazione scanzonata e Bohémienne.

Seconda e terza strofa sono caratterizzate dalla tensione oppositiva morte-vita. Nella seconda strofa individuamo l'ossimoro "secca baldanza" in cui *baldanza* è molto sarcastico rispetto al seguito "di strappare senza mai dare né cibo né cura".

Qui l'anafora di "ne" evidenzia la negligente incuria dell' autrice nei confronti del giardino, incuria che ha come necessaria conseguenza l' affermarsi della faina, simbolo di un' oscura forza del male, che "ha preso dimora nel solaio ".

Nella parte finale, inoltre, compaiono le allegorie del vento e delle api, simboli degli agenti esterni che intervengono nell'esistenza dell'autrice, domando la sua volontà e sconfiggendo la sua resistenza. Nella quarta strofa notiamo l'uso di participi dal forte contenuto semantico: sia "forzate" sia "serrato " danno l'idea di un'imposizione, la poetessa appare costretta all'interno di uno spazio che non può varcare. Pur non parlando direttamente in prima persona, la scrittrice è presente come un'ombra impercettibile all'interno dell'universo sgretolato che ella descrive, poi che registra lucidamente gli effetti di questo sgretolamento sul proprio animo, identificato con il giardino. Ella vorrebbe lottare contro il fantasma del proprio angosciante presente, pervasa da un desiderio inconfessato di vita autentica.

Eppure rimane immobile, sconfitta nella volontà dalla convinzione che lottare è inutile. Nel frattempo, l'anima si crea illusioni e, invece di prendere le armi contro la realtà, decide di evadere da essa ("non pone steccati al danno... "non sente e mente) Con la quinta strofa, la riflessione diventa ancora più amara, perché l'autrice identifica il proprio destino con quello di tutti gli altri uomini, visti come un'infonDe marea di "voci e persone" che "arrivano e vanno" (verso strutturato secondo coppie semantiche).

Il destino comune è quello di scomparire "subissate da inesorabili dettagli " come se ricoprissero solo il ruolo di comparse nel "teatrino delle ombre". Gli uomini sono marionette passive, nelle mani di un abile burattinaio che "le muove". Mentre le persone sono destinate a spegnersi, scomparire del tutto, il burattinaio è a "luci accese". L'astratto riferimento ad una forza oscura che muove le fila della tragedia umana è presente solo in due versi ("a luci accese è chi le muove") ma costituisce l'epicentro dram-matico del componimento. L'ultima parte della poesia inizia con l'affermazione "distante è la distanza " (figura etimolo-gica) ma il concetto di distanza

già era stato espresso graficamente con un ampio spazio vuoto, il più ampio del testo poiché più esteso rispetto a tutte le altre spaziature intersversali.

Nella parte finale riscontriamo la predominanza di immagini cupe e tetre, che simboleggiano la sconfitta totale della volontà dell'autrice. Quest'ultima legittima la propria passività citando esempi tratti dal mondo naturale come "*il vento non porta semi manco di gramigna*" e "*le api non vengono dove non c'è sole, dove non c'è fiore da succhiare*". L'inesorabilità drammatica della situazione è accentuata dall'espressione anaforica "*dove non c'è sole, dove non c'è fiore*". Persino i fori del muro, *da dove "occhieggiavano iris e corbezzoli"*, simboli delle ultime caute speranze, stanno per tornare vuoti, a primavera non si riempiranno più di "*cascade*" di fiori.

Alla fine la posizione di immobilismo della poetessa di fronte alla realtà diventa manifesta, poiché la conclusione è un verso di amara fissità: "*geme il giardino non curato*". Non è un'ipotesi, è la constatazione di una situazione che non è possibile modificare. Per cambiarla bisognerebbe "*arrampicarsi sulla scala traballante*" ma nessuno è disposto a farlo. In questa poesia non possiamo parlare di un progresso ma piuttosto di un'involuzione psicologica, poiché all'inizio alcune immagini luminose (positive) trasmettono una visione meno⁵⁶.

⁵⁶ BELSKI (1996:236).

CAPITOLO QUINTO

ANALISI DELLE MORFIE RITMICHE

6.1 Descrizione del lessico

Furit Aestus
Gabriele D'Annunzio

- Un falco stride nel color di perla:
tutto il cielo si squarcia come un velo.
O brivido sui mari taciturni,
O soffio, indizio del subito nembo
- v.5** O sangue mio come i mari d'estate
- La forza annoda tutte le radici:
sotto la terra sta, nascosta e immensa.
La pietra brilla più d'ogni altra inerzia.
La luce copre abissi di silenzio,
- v.10** simile ad occhio immobile che celi
moltitudini folli di desiri.
L'Ignoto viene a me, l'Ignoto attendo!
Quel che mi fu da presso, ecco, è lontano.
Quel che vivo mi parve, ecco, ora è spento.
- v.15** T'amo, o tagliente pietra che su l'erta
brilli pronta a ferire il nudo piede.

Osserva F. Roncoroni che la lirica *Furit aestus* pone in evidenza «espedienti

tecnico-espressivi», già da noi indicati in sede di commento⁵⁷. Questi espedienti «rivelano che la lirica è costruita su una sorta di conflittualità tra sintagmi e immagini che sottolineano la "immobilità" delle cose e sintagmi e immagini che registrano il movimento di forze scatenate: e ciò sta a significare una tensione latente prossima a esplodere». I. Gianfranco Contini da parte sua puntualizza che «Molti versi tendono a diventare unità sintattiche (come nelle sticomitie della tragedia greca)» 2; le sticomitie, come si sa, acquiscono il livello di drammaticità rappresentativa.

La lirica, dunque, presenta un'articolazione bipolare, che si caratterizza sul piano discorsivo per la forma paratattica degli enunciati, per la ricorrente irregolarità delle assonanze, per il frequente impiego della figura retorica della similitudine, per la presenza di ben quattro punti esclamativi in fine verso, che determinano al livello sopra-segmentale una svolta di senso.

Il segmento *nel calar di perla* del primo verso della prima strofe è una ripresa intertestuale dell'attacco di una precedente lirica (*Beatitudine*, v. 1: «Color di perla [...]»), replicato nel primo verso dell'ultima strofe) e vale a designare con una metafora il colore iridescente del cielo che splende con i riflessi cangianti simili a quelli di una perla. Segue, infatti, nel secondo verso esplicitamente la parola metaforizzata (*cielo*), e pertanto la metafora è un'anticipazione percettiva, che impressionisticamente coglie il colore di perla del cielo e risolve in immagine la limpida purezza dell'aria. La coesa solidarietà dei due versi avviene con l'ausilio della similitudine (*come un velo*), la quale satura la stridente voce del falco, che con la sua asprezza sembra squarciare il candido velo del cielo perlato. Nei tre versi successivi (35) le parole *brivido*, *soffio*, *sangue* rivelano l'attesa di una identificazione panica, preannunciata dalla triplice invocazione. Al livello retorico, oltre la metafora e la similitudine, si ha la metonimia con l'impiego dei termini astratti per termini concreti (*forza*, v. 6; *inerzia*, v. 8) e un'ardita sinestesia (*mari taciturni*), la quale realizza la dimensione orizzontale rispetto alla dimensione verticale de *il cielo*. Il dinamismo vitale (*La forza*) profonda le intricate radici sotto la terra, ove resta nascosto e cela il suo smisurato potenziale di sviluppo.

La seconda strofa si apre ancora con una sinestesia (*abissi di silenzio*) che rinvia sulla *luce* meridiana il gioco delle sensazioni; la figura della similitudine è realizzata nel giro di due versi senza il connettivo modale «come» ma con l'aggettivo equivalente (*simile*). La pregnanza semantica però si concentra nell'espansione relativa dell'enunciato, piegato alla ipotassi del discorso e pregno delle molte pulsioni irrazionali (*folli*) del desiderio: l'identificazione panica è già prossima, come rivela l'attesa *dell'ignoto*, la cui iniziale maiuscola conferisce al segno linguistico un arcano effetto di significazione elativa, quasi ad indicare una superiore personificazione divinizzata. La sottolineatura sopra-segmentale del punto esclamativo alla fine del v.

⁵⁷ RONCORONI (1982:190).

12 e la sintassi dell'enunciato, che fa *dell'ignoto* un riduplicato nel verso ora con funzione di soggetto ora con funzione di oggetto, rivelano la perfetta circolarità del movimento di un evento epifanico, esaltato dal parallelismo dei segmenti versali (*L'ignoto viene a me, l'ignoto attendo!*). La simmetria del parallelismo prosegue nei versi 13-14, ove con il ricorso a due deittici (*ecco, ecco*) viene animata la rappresentazione spaziale (*Quel che mi fu da presso, ecco, è lontano*) e la vicenda di vita e di morte (*Quel che vivo mi parve, ecco, ora è spento*); e però la rappresentazione ora reca la capovol-gente confusività della pulsione istintuale del desiderio o del sogno, che altera le distanze e i dati oggettivi delle situazioni o delle vicende. Al principio di realtà subentra così la soggettività dell'istinto, del desiderio, dell'appagamento onirico. Si spiega per tale confusività l'esplosione libidica di *T'amo*, rivolta alla *tagliante pietra*, che, come è detto nella espansione ipotattica dell'enunciato relativo (il secondo in tutta la lirica), pur brilla nella ripida salita ma è pronta a ferire il nudo piede. L'esplosione libidica di *T'amo*, nella confusività soggettiva prodotta dall'attesa dell'identificazione panica, non è priva di un coinvolgimento di tipo masochistico.

Nella terza ed ultima strofe si accentua l'opposizione delle locuzioni antitetiche con il richiamo fonico di un'assonanza atona o di un ossimoro legato ad una similitudine, che sono artifici espressivi già segnalati nelle note di commento; così avviene che la *dira sete* reca un piacere maggiore delle *dolci acque dei ruscelli*; che la *febbre* delle paludi s'insinua egualmente nella *selvaggia pace* interiore del poeta; che il *riposato petto* è agitato sotterraneamente, perché è pieno di *grida*, che sono le voci del desiderio.

La pressione esercitata dal desiderio già prefigura l'evento e lo proclama: *L'ora è giunta, o mia Mèsse, l'ora è giunta!*

L'identificazione panica resta tuttavia un atto della volontà o del desiderio e, pertanto, simbolicamente si compie attraverso la metafora, la figura della comparazione abbreviata, ma resta ugualmente un'operazione *terribile*, perché la *Mèsse* nel centro meridiano dell'ora estiva ha la pesantezza della piena maturità ed è destinata, quindi, ad essere falciata.

In *Furit aestus* la sospensione dell'attesa di identificazione è espressa mediante l'artificio della metafora; ne *La sera fiesolana* la sospensione della rivelazione epifanica è espressa con l'artificio locutivo del futuro verbbale *Io ti dirò* (riduplicato nei vv. 34 e 38) come impegno della *volontà di dire* (v. 42). Gli artifici espressivi, nell'uno e nell'altro caso, vengono artifici dell'attesa e della sospensione del fare o del dire. e ciò avviene perché la realtà psichica dell'io si sovrappone, sostituendo, alla realtà esterna delle cose. L'arte, infatti, si sottrae all'esame della realtà, poichè è la sua stessa irrealtà la fonte del piacere⁵⁸.

⁵⁸ ANCESCHI (1962:56).

In *Furit aestus* si produce questo gioco di rapporto intrecciato tra realtà esterna delle cose, realtà psichica del soggetto e piacere dell'ar~, la cui irrealtà coincide con la rappresentazione di un mondo possibile. Lo stesso verbo latino «furere», da cui deriva il primo termine del titolo della lirica, ha valenze polisemiche, giacché sul piano semantico può suonare sia come «essere fuori di se» sia come «deliare» sia come «impazzare» o «smaniare» o «folleggiare» ma anche (ardere di desiderio) o «essere invasato o ispirato». In ogni modo, quale che sia il significato da attribuire al primo termine del titolo della lirica, il *furor* entra sempre in rapporto con le pulsioni profonde dell'inconscio che sul piano psichico si manifestano sotto la forma dei desideri. Va però subito precisato che soltanto il pensiero consapevole è governato dalla logica bivalente o asimmetrica, basata sulla contrapposizione di «vero» e di «falso», mentre l'attività che proviene dall'inconscio costituisce una vera e propria «antilogica», che, ignorando la contrapposizione di vero e di falso, si trasforma in pensiero simmetrico, il quale rende eguali o uniformi il vero e il falso.

L'analisi della lirica ha fatto emergere, nella forma del parallelismo, la perfetta costruzione simmetrica di alcuni segmenti versali, che, per quel che è stato detto sopra, conferiscono al messaggio della lirica le connotazioni simmetriche del pensiero monologico, legato all'inconscio, le quali assumono un rilievo ermeneutico, in quanto, non essendo regolate dall'asimmetria del pensiero bilogico, disoccultano il significato profondo di *Furit aestus*.

Consolazione

Gabriele D'Annunzio

Non pianger più. Torna il diletto figlio
a la tua casa. È stanco di mentire.
Vieni; usciamo. Tempo è di rifiorire.
Troppo sei bianca: il volto è quasi un giglio.

v.5 Vieni; usciamo. Il giardino abbandonato
serba ancora per noi qualche sentiero.
Ti dirò come sia dolce il mistero
che vela certe cose del passato.

Ancora qualche rosa è ne' rosai,
v.10 ancora qualche timida erba odora.
Ne l'abbandono il caro luogo ancora
sorriderà, se tu sorriderai.

Ti dirò come sia dolce il sorriso
di certe cose che l'oblio afflisce.
v.15 Che proveresti tu se ti fiorisse
la terra sotto i piedi, all'improvviso?

Tanto accadrà, ben che non sia d'aprile.
Usciamo. Non coprirti il capo. E un lento
sol di settembre; e ancor non vedo argento
v.20 su 'l tuo capo, e la riga è ancor sottile.

Perché ti neghi con lo sguardo stanco ?
La madre fa quel che il buon figlio vuole.
Bisogna che tu prenda un po' di sole,
un po' di sole su quel viso bianco.

v.25 Bisogna che tu sia forte; bisogna
che tu non pensi alle cattive cose...
Se noi andiamo verso quelle rose,
io parlo piano, l'anima tua sogna.

Sogna, sogna, mia cara anima!
v.30 Tutto, tutto sarà come al tempo lontano.
lo metterò ne la tua pura mano
tutto il mio cuore. Nulla è ancor distrutto.

Sogna, sogna! lo vivrò de la tua vita.
In una vita semplice e profonda
v. 35 io rivivrò. La lieve ostia che monda
io la riceverò da le tue dita.

Sogna, che il tempo di sognare è giunto.
lo parlo. Di': l'anima tua m'intende?
Vedi? Ne l'aria fluttua e s'accende
v.40 quasi il fantasma d'un apriI defunto.

Settembre (di': l'anima tua m'ascolta?)
ha ne l'odore suo, nel suo pallore,
non so, quasi l'odore ed il pallore
di qualche primavera dissepolta.

v.45 Sogniamo, poi ch'è tempo di sognare.
Sorridiamo. E la nostra primavera,
questa. A casa, più tardi, verso sera,
vo' riaprire il cembalo e sonare.

Quanto ha dormito, il cembalo! Mancava,
v.50 *allora*, qualche corda; qualche corda
ancora manca. E l'ebano ricorda
le lughe dita ceree de l'ava.

Mentre che fra le tende scolorate
vagherà qualche odore delicato,
v.55 (m'odi tu?) qualche Cosa come un fiato
debole di viole un po' passate,

sonerò qualche vecchia aria di danza,
assai vecchia, assai nobile, anche un poco
triste; e il suono sarà velato, fioco,

v.60 quasi venisse da quell'altra stanza.

Poi per te sola io vo' comporre un canto
che ti raccolga come in una cuna,
sopra un antico metro, ma con una
grazia che sia vaga e negletta alquanto.

v.65 Tutto sarà come al tempo lontano.
L'anima sarà semplice com'era;
e a te verrà, quando vorrai, leggera
come vien l'acqua al cavo de la mano.

5.1 Analisi del testo

Per fare emergere il significato profondo di *Consolazione*, sia dal punto di vista semantico sia dal punto di vista estetico, preliminarmente conviene fare una serie di richiami intertestuali. Il testo, infatti, sul piano ermeneutico risulta più complesso di quanto il suo dimesso stile preraffaellita lasci sospettare. L'opportunità dei richiami intertestuali è dettata dalla diffusa reiterazione di locuzioni e di stilemi già usati nel contesto di altre opere.

La *madre* come oggetto d'ispirazione artistica attraversa le opere dannunziane, sia in versi che in prosa, con sorprendente continuità. Si comincia con *Lontananza* di *Primo vere* (- *Mamma, guardando cader le foglie ecc. ecc.*), si prosegue con *La madre* ne *La Chimera* e con *Il buon messaggio* nel *Poema paradisiaco*, ove si ritrova la stessa locuzione *cavo de la mano* usata in *Consolazione*. Il motivo della madre ritorna nel *Trionfo della morte*, ne *L'innocente* e perfino nel *Notturmo*, ove è citato l'ultimo verso di *Consolazione* per sollecitare la memoria della stessa madre «ti ricordi tu di quel verso che ti fece sorridere e piangere? *Come vien l'acqua al cavo della mano*» (Cfr. *Prose di ricerca*, I p. 262; il corsivo è nostro). Ci riserviamo comunque, per una questione di ordine espositivo, di fare di volta in volta altri opportuni richiami nel corso dell'analisi.

Intanto va subito detto che *l'incipit* di *Consolazione* (*Non pianger più*) si pone in linea di continuità logico-semantica con la precedente lirica intitolata *Ai lauri*, ove nel verso di chiusura si legge: *la triste casa ove mia madre piange*.

Va anche detto che il titolo della lirica *Consolazione* deriva dall'ufficio del «consolare» che è, per eccellenza, quello materno, come lo stesso D'Annunzio dichiara in un passo del *Dialogo della convalescenza*: «Tu soffri. Vieni, vieni ancora accanto a me, figliuolo mio. Parlami. Dimmi la tua angoscia. Ti guarirò, ti *consolerò*» (Cfr. *Le faville del maglio*, op. cit. II, p. 383; il corsivo è nostro).

Eppure, la decisione ermeneutica della lirica richiede altri richiami intertestuali, tratti dall'intimità delle lettere inviate a Barbara Leoni. Sappiamo che *Consolazione* fu composta l'11 gennaio 1891 e che il poeta aveva fatto ritorno a Pescara tra il 23 e il 30 dicembre 1890 e nello stesso giorno del suo arrivo nella città natale scrive a Barbara: «la mia casa è senza conforto. lo avrei preferito di non vedere, di non sentire, d'ignorare certe disperazioni». In un successivo ritorno a Pescara, datato 12 marzo 1891 e motivato dalle persecuzioni dei creditori romani, il D'Annunzio si rivolge ancora a Barbara nello stesso 12 marzo 1891: «Sono giunto senza forze... Qui il cielo è funebre... Che brutta cosa, non trovare almeno un po' di sollievo nella casa natale... Com'è scorante la vista di questo piccolo paese grigio sotto le nuvole della sera!». A distanza di appena tre giorni, il 15 marzo 1891 scrive alla stessa Barbara: «Non posso reprimere la mia angoscia interiore ne pure per sorridere a mia madre». I richiami fatti spiegano altresì gli opposti e contrastanti giudizi dei critici circa la sincerità affettiva e sentimentale del poeta. Si

tratta, a proposito di *Consolazione*, di «una cosa divinamente bella e pura» (Enrico Nencioni) oppure di «acqua zuccherata» (Alfredo Gargiulo) o ancora di «quasi una dichiarazione di poetica, che può valere per tutto il *Poema paradisiaco*» (Salvatore Guglielmino)?

Di certo c'è che la lirica è ispirata dai cosiddetti «buoni sentimenti» ed è dettata da gusti preraffaelliti, che sono evidenziati dal *giardino abbandonato*, dal *cembalo*, che per lungo tempo non è stato usato, dalle *violenze un po' passate*, da *qualche vecchia aria di danza*, dal suono *velato e fioco*, da *un canto composto sopra un antico metro*.

Per esprimere la tematica affettiva e domestica dei «buoni sentimenti» lo stile si fa dimesso, colloquiale, familiare, come dimostrano la semplicità lessicale e la brevità paratattica della maggior parte dei versi, la cui sintassi è caratterizzata da frequenti pause forti (punti fermi, punti e virgole) o amplificata da parentesi o enfaticizzata da punti esclamativi o interrogativi. Gli endecasillabi risultano franti però garantiscono la continuità discorsiva con gli *enjambements*, ma ciò che sorprende è il parallelismo retto da frequentissime ripetizioni dei segmenti versali e, sul piano retorico, da assonanze, sinestesie, metonimie, metafore, anadiplosi e chiasmi. Si comincia al v. 3 con *Vieni; usciamo*, ripetuto al v. 5 e ripreso parzialmente al v. 18; si prosegue con il segmento *Ti dirò come sia dolce* al v. 7, ripetuto al v. 13; si dice *certe cose* ai vv. 8 e 13 e *Bisogna che tu* ai vv. 23, 25, 25-26; *Sogna, sogna* ai vv. 29 e 33; *sogna* ai vv. 28 e 37; *sognare* ai vv. 37 e 45; *Sogniamo* al v. 45. Gli appelli faticosi indirizzati alla madre (*Di': l'anima tua m'intende?*, v. 38; *di': l'anima tua m'ascolta?*, v. 41; *(m'odi tu?)*, v. 55) hanno, per così dire, una loro curva discendente sul piano semantico-acustico. Infine, conservano una equivalenza simmetrica le analogie che reiterano la corrispondenza tra l'autunno e la primavera e tra il mese di settembre e il mese di aprile, com'è dato vedere mediante qualche richiamo intertestuale ².

L'analogia tra *autunno/primavera* o tra *settembre/aprile* occulta altre più sottili corrispondenze. Lo *sguardo stanco* (v. 21) della madre, il suo *viso bianco* (v. 24) corrispondono al *fantasma d'un aprii dijlnto* (v. 40), al *pallore* (v. 42) della tenue luce settembrina, che diviene il *pallore / di qualche primavera dissepolta* (v. 44); infine, il colore bianco-pallido è presente anche nel ricordo delle *dita ceree dell'ava* (v. 52), in cui l'aggettivo *ceree* assume connotazioni cadaveriche.

Si è detto, con citazione delle fonti alla mano, che il D'Annunzio utilizza prestiti, che si spingono fino al limite del plagio, ri-usando locuzioni e stilemi tratti, per citare qualche nome, dal parnassiano Catulle Mendès e dal simbolista belga Maurice Maeterlinck. Al di là dei sospetti, resta però il fatto che nella tecnica espressiva del D'Annunzio il *fantasma d'un aprii defunto*, il *pallore / di qualche primavera dissepolta* e le *dita ceree dell'ava*, rinviando ad immagini di morte, diventano un correlativo oggettivo della vecchia madre, sulla quale grava l'imminente destino della fine. Ma il figlio, grazie alla virtù magica della sua parola di poeta, riesce a rimuovere il minaccioso fantasma di morte e a creare le condizioni del sogno, la predisposizione al

sorriso ed a riesumare perfino la primavera.

L'impiego, dunque, del registro della comunicazione quotidiana adottato in *Consolazione*, è perfettamente aderente al suo contenuto affettivo di poesia domestica. Ma i sottesi artifici formali, che siamo venuti illustrando, fanno della lirica, come sostiene il Guglielmino, una dichiarazione di poetica, ossia un discorso metapoetico, che trascende la stessa poesia. Un'ulteriore conferma di questo assunto interpretativo è data dal fatto che il poeta pescarese ha consegnato un modello del «far poesia» alla successiva generazione letteraria dei crepuscolari⁵⁹.

Tuttavia per gli intenti estetici illustrati mancano in *Consolazione* la sincerità dei sentimenti e la spontaneità dell'ispirazione: le due caratteristiche non vanno d'altra parte dissociate. Non si tratta, dunque, di «acqua zuccherata», come vorrebbe il Gargiulo, ma di un esercizio sperimentale della parola poetica. In buona sostanza, qui si vuole affermare che non bisogna commettere un errore di ingenuità da parte del lettore, al quale può sembrare vera e autentica la disposizione d'animo del poeta improntata a sentimenti di bontà. In questo caso, si cederebbe all'illusione provocata dall'accorta, sottile e astuta strategia discorsiva del superuomo. D'Annunzio espressa, come si è detto, con una semplicità di stile corrispondente alla bonarietà dei sentimenti.

La semplicità stilistica in effetti occulta il vero *topic* della lirica, che in modo sussurrato vuole suggerire il primato orfico-magico della parola poetica, che è la sua (*io vo' comporre un canto / [...] sopra un antico metro*). Ancora una volta egli vuole esaltare le sue abilità di «artefice», restando così coerente con la sua vocazione egoarchica di dominatore⁶⁰.

⁵⁹ Cfr. a cura di F. Roncoroni *D'Annunzio. Poesie*, Garzanti editore, 1988; pp. 188-189.

⁶⁰ 12 Si legge ne *Le faville del maglio* (op. cit., L p. 15): «Mi sovviene d'un malinconico mio verso giovenile: l'autunno è veramente una primavera dissepolta}}; ne *La loggia* dell' *Alcyone* si ha («Settembre, il tuo minor fratello Aprile}} (v. 1; in *Solus ad solam* (*Ricerche*, III, 1-1. 780) si trova: «Settembre è velato come aprile». La corrispondenza analogica dell'autunnale ottobre che «sembra marzo» si trova anche in Pascoli.

Bibliografia

- ABBRUZZESE – DEL LAGO 200 = Abruzzese A., Del Lago A.(a cura di), *Dall'Argilla alle Reti*, Costa e Nolan, 2000.
- ANCESCHI = 1962 Anceschi L., *Le poetiche del Novecento in Italia*, Marzorati, Milano 1962;
- AA.VV. 1962 =, *Leopardi e il Settecento. Atti del primo convegno internazionale di studi leopardiani*, (Recanati 13-16 settembre 1962) Firenze, Olschki, 1962.
- AA. VV. 1973 = *La traduzione, saggi e studi*. Atti del Convegno di studi sulla traduzione. Trieste, Lint, 1973.
- AA. VV., 1996 = Montale E., *la musica e i musicisti: primo centenario della nascita di Eugenio Montale*, Genova 1986-1996, Genova, Sagep, 1996;
- BACCHELLI 1962 = Bacchelli R., *Leopardi: commenti letterari*. Milano Mondadori, 1962.
- BATTAGLIA 1968 = Battaglia, S., *L'ideologia letteraria di G. Leopardi*. Napoli, Liguori, 1968.
- BARBERI SQUAROTTI = 1960 Barberi ,Squarotti, G., *Attrazione e realtà*, RusconiPaolazzi, Milano 1960;
- BEAUGRANDE-DRESSLER 1994 = De Beaugrande R.A., Dressler W., *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, il Mulino, 1994.
- BECCARIA 1996 = Beccarla G.L., (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 1996.
- BERONESI 1993 = Veronesi S., "Il DTS nella comunicazione con le persone sorde", Golem, IV, 1993.
- BERRUTO 1997 = Berruto G., *Corso elementare di Linguistica generale*, Torino Utet, 1997.
- BERTOLDI 1965 = Bertoldi A., *Il canto XXXIII del Paradiso*, in Getto, Napoli, Liguori 1965.
- BETTO FRANCHI MASSONI PERUZZI ROSSINI SANTARELLI 1988 = Betto M., Franchi M.L., Massoni P., Peruzzi A M., Rossigni P., Santarelli B., *Abbecedario della LIS Lingua Italiana dei segni*, Regione Lazio Assessorato I.C.A e Istruzione Professionale, Tip. Fulgur Roma 1988.
- BIANCIARDI 2000 = Bianciardi, L. a cura di, *Carte su carte di ribaltatura. Luciano Bianciardi traduttore. Atti del convegno di studi promosso dalla Fondazione Bianciardi (Grosseto, 24-25 ottobre 1997)*. Firenze, Giunti, 2000.
- BIGONGIARI = 1952 Bigongiari P., *Il senso della lirica italiana*, Sansoni, Firenze 1952;
- BIRAL 1974 = Biral, B., *La posizione storica di G. Leopardi*, Torino, Einaudi, 1974.

- BIASIN 1985 = Biansin G.P., *Il vento di Debussy: la poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- BELSKI 1996 = Belski, F., *Transitorietà e parzialità della traduzione. Autore e traduttore a confronto*. Milano: Università Bocconi, 1996
- BO 2000=Bo C., *Ungaretti e la poesia pura*, in *La nuova poesia* da M. VV., 2000.
- BO 1964 = Bo C., *L'eredità di e altri saggi*. Firenze, Vallecchi, 1964.
- BOYDE 1979 = Boyde P. *Retorica e stile nella lirica di Dante*, ed. it. a cura di C.C., Napoli, Liguori, 1979.
- BONIFAZI 1984 = Bonifazi, N., *Lingua mortale. Genesi della poesia leopardiana*, Ravenna, Longo, 1984.
- BOSCO 1957 = Bosco U., *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi*, Firenze, Le Monnier, 1957.
- BUFFONI 1989 = Buffoni, F. a cura di (1989). *La traduzione del testo poetico*. Milano: Guerini e Associati. [Raccoglie, oltre a studi teorici e storici, numerose testimonianze di poeti-traduttori].
- CALABRO' 2002 = Calabrò; C, *Ricordati di dimenticarla*, da Newton & Compton, 2002.
- CALABRO' 2002 = Calabrò, C., *Una vita per il suo verso*, Milano, Mondatori, 2002.
- CALAMARO 1992 = Calamaro C., *Janus*, Napoli, Ferraro 1992. BUFFONI 1989 = Buffoni, F. a cura di. *La traduzione del testo poetico*. [Raccoglie, oltre a studi teorici e storici, numerose testimonianze di poeti-traduttori] Milano: Guerini e Associati, 1989.
- Bulgheroni, M. (1977). *Dickinson/Montale: il passo sull'erba*, in AA. VV., *Profilo di un autore. Eugenio Montale* a cura di A. Cima e C. Segre. Milano: Bompiani. 91-114.
- CAMILLI 1965 = Camilli A., - Fiorelli Piero (a cura di), *Pronuncia e grafia dell'italiano*, (BLN, n° 2), Firenze.
- CANEPARI [AF] 2006 = Canepari L., *Avviare alla Fonetica*, Torino, Einaudi, 2006.
- CANEPARI 1979 = Canepari L., *Introduzione alla fonetica*, Torino, Einaudi, 1979.
- CANEPARI 2005 = Canepari L. *Manuale di fonetica*, Torino, Lincom Europa, 2005.
- CANESTRARI 2000 = Canestrai R., *L psicologia dello sviluppo*; Bologna, CLUEB, 2000.
- CARDINALETTI- RENZI-SALVI 1998 = Cardinaletti A., Renzi L., Salvi G., (a cura di), *La Grammatica italiana di Consultazione*, vol. II, *I sintagmi verbale, aggettivale. La subordinazione*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- CARDINALETTI- RENZI-SALVI 1998 = Cardinaletti A., Renzi L., Salvi G., (a cura di), *La Grammatica italiana di Consultazione*, vol. III *Tipi di frasi, Deissi*,

- Formazione delle parole*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- CARDINALETTI- RENZI-SALVI 1998 = Cardinaletti A., Renzi L., Salvi G., (a cura di), *La Grammatica italiana di Consultazione*, vol. I La frase, I sintagmi nominale e preposizionale, Bologna, Il Mulino 1998.
- CECCHETTI 1962 = Cecchetti, G., *Leopardi e Verga. Sette studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1962.
- CHOMSKY NOAM 1965 = Chomsky N., *Aspects of the theory of Syntax*, Cambridge Mass., The M.I.T. Press; trad.it. in *Saggi linguistici*, Torino, Boringhieri, 1970.
- CONTINI 1959 = Contini G., *Per una interpretazione strutturale della cosiddetta "Gorgia" toscana, in Actes du IX^{ème} Congrès Intern. De Linguistique Romane*, Lisbona, 1959.
- CONTINI 1970 = Contini, G "Gadda traduttore espressionista" in *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970.
- CONTINI 1974 = Contini G., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino 1974,
- CRYSTAL 1993 = Crystal D., *Enciclopedia Cambridge delle scienze del linguaggio*, Bertinotto, (ediz. Italiana a cura di), Bologna, Zanichelli, 1993.
- D'AGOSTINO 1990 = D'Agostino E., *L'analisi computazionale in Sociolinguistica*, Napoli, Liguori, 1990.
- D'AGOSTINO 1992 = D'Agostino, *Analisi del discorso. Metodi descrittivi d'uso*, Napoli, Loffredo, 1992.
- DARDANO- TRIFONE 2005 = Dardano M., Trifone P., *La lingua italiana, Una grammatica completa e rigorosa*, Bologna, Zanichelli.
- DARDANO-TRIFONE 1997 = Dardano M., Trifone P., *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.
- DE BUERIIS 2002 = De Bueriis G., *Le parole come ordine del mondo*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2002,
- DE MAURO 1980 = De Mauro T., *Idee e Ricerche Linguistiche nella Cultura Italiana*, Roma, La terza, 1980.
- DE MAURO 1998 = De Mauro T., *Linguistica elementare*, Roma, La terza. 1998.
- DE MAURO 1999 = De Mauro T., *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, vol. II, Torino, UTET, 1999
- DE MAURO 1999 = De Mauro T., *Grande Dizionario Italiano dell'Uso*, vol. IV Torino, UTET, 1999
- Del Monte Rodolfo, a cura di, 1988, *Lessico, strutture e interpretazione*, Padova, Unipress.
- DE SAUSSURRE 1990 = De Saussurre, *Cours de linguistique générale*, Bari, La Terza 1990.
- DI GIROLAMO 1976 = Di Girolamo c., *Gli endecasillabi dell'Infinito, Teoria e*

- prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- EDAM 1985 = Annibale Elia, Emilio D'Agostino, Maurizio Martinelli, Tre componenti della sintassi italiana, in SLI, Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso, Roma Bulzoni
- Harris 1982 = Zellig Harris, A, *Grammar of English on Mathematical Principles*, New York Wiley, 1983.
- LAMIROY 1983 = Lamiroy B, *La linguistique comparée et l'argumentation en syntaxe*", in C. Angeltet et al.(eds.), *Langue, dialecte, littérature*, Leuven University Press.
- ELIA- MARTINELLI- D'AGOSTINO 1981 = Elia A., Martinelli M., D'Agostino E., *Lessico e strutture sintattiche*, Napoli, Liguori 1981.
- ELIA 1984 = Elia A., *Le verbe italien, les complétives dans le phrases a un complement*, Bari, Schena-Nizet, 1984
- ELIA 1985 = Elia A., *Sintassi e Morfologia della lingua italiana d'uso*, Roma, Bulzoni, 1985.
- ELIA-LANDI-BUCCIARELLI 2003 = Elia, A., Landi, A., Bucciarelli R., *Dalla grammatica al testo poetico, lezioni di linguistica*, Napoli, Loffredo.
- FRECCERO 1989 = Freccero, J., *Dante. La poetica della conversione*, ed.it. a cura di C.C., Bologna, Il Mulino, 1989.
- GAGLIARDI 1988 = Gagliardi, C., *Studi di fonostilistica inglese*. Abano, Piovane Editore, 1988.
- GAVAZZENI 1981 = Gavazzeni F., *Postilla Leopardiana*, in *Stilistica e Metrica Italiana*, Milano, 1981.
- GIRARDI 1994 = Girardi A., *La canzone libera di Leopardi*, in "Paragone" Milano, Garzanti, 1994.
- GRAFFI-SCALISE 2002 = Graffi G.; Scalise S., *Le lingue e il linguaggio, Introduzione alla linguistica*, Bologna, Il Mulino, 2002.
- GROSS 1975 = Gross M., *Méthodes en syntaxe*, Paris, Hermann, Cie, 1975.
- GATTO 1950 = Gatto A., *Nuove poesie*, Milano, Mondadori, 1950.
- GATTO 1950 = Gatto A., *La madre e la morte*, Lecce, Crotone 1950.
- GATTO 1950 = Gatto A., *La forza degli occhi*, Milano Mondadori, 1954.
- GROSS 1991 = Gross M., 1981 "Les bases empiriques du prédicat sémantique", in Langage Leclère, Christian, Subirats, Carlos *A Bibliography of Studies on Lexicon - Grammar*, "Linguisticae Investigationes", 1991.
- HALL 1971 = Hall R., *La struttura dell'Italiano*, Roma, Armando, 1971.
- HARRIS 1957 = HARRIS Z.S., *Structural Linguistics*, Chicago, Londra, Chicago, University, Press, 1957
- Harris 1982 = Zellig Harris, *A Grammar of English on Mathematical Principles*, New York Wiley
- HYMAN 1981 = Hyman L., *Fonologia*, Bologna, Il Mulino, 1981.

- INSANA 2002 = Insana J., *La stortura*, Milano, Garzanti, 2002.
- LO DUCA 1993 = Lo Duca, M. G., *Dizionari, informazioni sintattiche ed errori di lingua*, comunicazione al VI convegno nazionale GISCEL, Sinigallia 1993.
- LEPSCHY 1993 = Lepschy G. C., *La linguistica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- MALMBERG, 1997 = MALMBERG B., *Manuale di fonetica generale*, Bologna, Il Mulino, 1977.
- LEONI MATURI 1998 = Leoni A., Maturi P., *Manuale di fonetica*, Roma, Carocci, 1998.
- LUTI 1974 = Luti G., *Invito alla lettura di Ungaretti*, Mursia, Milano 1974;
- MARAZZINI 2002 = Magazzini C., *La lingua italiana, Profilo storico*, Roma, il Calamo, 2002.
- MARTINELLI 1983 = Martinelli M., *Sur la distinction entre compèments de verbe et de frase*, in *Lingysticae Investigationes* (in stampa)
- MULJACIC 19660 = Muljacić Ž. *Fonologla generale e fonologla Italiana* Bologna 1966.
- NESPOR 1993 = Cespo M., *Fonologia*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- ORIOLES 2001 = Orioli V., (a cura di), *Dal Paradigma alla Parola, Riflessioni sul metalinguaggio della Linguistica*, Atti del Convegno Udine-Gorizia, 10-11, febbraio 1999, Roma, il Calamo, 2001.
- ORIOLES 2002 = Orioles V., (a cura di), *Idee e Parole, Universi concettuali e metalinguistica*, Roma, il Calamo, 2002.
- ROBIS 1997 = Robins R., *Storia della linguistica*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- ROMEO 2005 = Romeo O., *Il dizionario tematico dei segni in 3000 immagini*, Bologna, Zanichelli, 2005.
- ROMEO, 1997 = ROME O., *Grammatica dei Segni, La lingua dei Segni in 150 Frasi*, Bologna, Zanichelli, 1997.
- SANTULLI 1995 = F. Santulli, *L'opera di Herman Paul tra Linguistica Filologia*, Roma, 1995.
- SCALISE 1983 = Scalise S., *Morfologia Lessicale*; Università degli Studi di Venezia, Istituto di Filologia Romanza, Roma, Clesp editrice, 1983.
- SERIANNI 2002 Seriani L., (a cura di), *La lingua nella Storia d'Italia*, Roma, libri Scheiwller, 2002
- SILVESTRI 1994 = Silvestri D., *Le forbici e il ventaglio, Descrivere, interpretare, operare da un punto di vista linguistico*, Napoli, Arti tipografica, 1994.
- SIMONE 1978 = Simone R, *Fondamenti di Linguistica*, Bari, La terza, 1878.
- SOBRERO 1993 = Sombrero A., (acura di), *Introduzione all'Italiano contemporaneo, Le strutture*, Roma, Laterza, 1993.
- SOBRERO 2002 = Sombrero A., (a cura di), *Introduzione all'Italiano contemporaneo, La variazione e gli usi*, Roma-Bari, La terza, ed. 2002.
- GATTO 1941 = Gatto A., *Poesie*, Firenze Vallecchi 1941; nuova edizione Fiernze

- Vallecchi, 1943.
- VALLINI 2000 = Vallini C., (a cura di), *Le parole per le parole- I logonimi nelle lingue e nel metalinguaggio*, Atti del Convegno Napoli, Istituto Universitario Orientale 18-20 dicembre 1997, Roma, il Calamo, 2000.
- VIETRI 1985 = Vietri S., *Lessico e sintassi delle espressioni idiomatiche in italiano*, Napoli Liguori.1985.
- VIETRI 1990 = Vietri S., *La sintassi delle frasi idiomatiche*, in "Studi di Linguistica Teorica e Applicata" 1990.
- VIETRI 2004 = Vietri S., *Lessico-grammatica dell'Italiano*, Bologna UTET. 2004.
- VOLTERRA 1985 = Volterra V., (a cura di) estratto di Laudanna A., *La lingua italiana dei segni*, Bologna, Il Mulino, 1985.
- WATERMAN 1968 = Waterman J.T., *Breve storia della linguistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.
- YULE 1997 = Yule, G., *Introduzione alla Linguistica*, Bologna, Il Mulino, 1997.

Indice

PREMESSA	pag.1
-----------------	-------

Capitolo I LA FONETICA

Breve excursus

1.1 Descrizione scientifica dei	pag. 16
1.2 Descrizione scientifica dei orogrammi	pag. 26

Capitolo II ANALISI DEL TESTO POETICO

Analisi fonostilistica

2.1 Analisi fonico-timbrica	pag. 34
2.2 Analisi morfo-sintattica	
2.3 Analisi semantica	

Capitolo III POLI PARALLELI DELLA LIRICA ITALIANA

Il lirismo magmatico

3.1 Dagli schok fonetici alle morfie melodiche	36
3.2 Analisi – iconografico-lessicale	
3.3 Introspezione a link	
3.4 Una esplorazione della poetica di A. Gatto ...	

Capitolo IV LE FENDENTI FONICHE

Autori a confronto

5.1 Autori a confronto: Calabrò-Insana	pag. 67
5.2 Analisi interpolato.....	
5.3 Analisi delle ibridazioni foniche	

Capitolo V
ANALISI DELLE MORFIE RITMICHE

Descrizione del lessico

5.1 Analisi del testo pag. 81

Capitolo VI
L'AMBIVALENZA SEMIOTICA

Guida alla comprensione

6.1 Guida alla comprensione pag. 93

6.2 Analisi Guidata

Bibliografia pag. 163

€ 12,50

ISBN 889597300-3



9 788895 973005