

La collana di Linguistica e Glottologia nasce da ipotesi operative di ricerca condotte presso l'Università degli Studi di Salerno: D.I.P.S.U.M. e l'Università Cà Foscari di Venezia, in collaborazione con altri centri di ricerca ed agenzie educative.

I testi, oggetto di ricerca, sono i nuovi modelli educativi di comunicazione on-line; in particolare è stata trattata la testualità poetica evidenziando, in particolare, i cognitivi emotivi che caratterizzano, la scrittura dell'ing. Francesco Terrone.

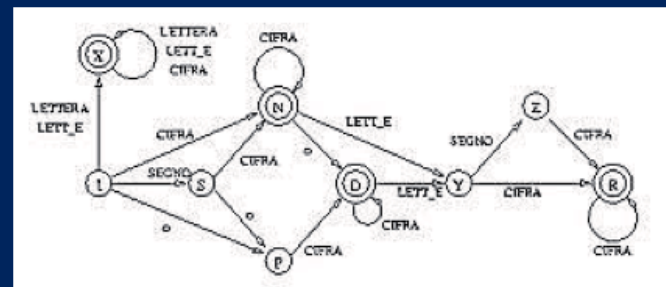
Ritamaria Bucciarelli

Ritamaria Bucciarelli

Immersion in the textual typologies of italian writing

Metodi - Descrizioni e Applicazioni

Collana di linguistica e glottologia



COLLANA DI LINGUISTICA E GLOTTOLOGIA

IMMERSION IN THE TEXTUAL TYPOLOGIES OF ITALIAN WRITING - METODI, DESCRIZIONI E APPLICAZIONI
LO SCREENING DEL TESTO POETICO
PROJECT WORK THE PROFESSIONAL COMMUNICATION
CONTRASTS ISOBARIC ACRONYMS IN TRANSDUCTION



27,00 €

Immersion in the textual typologies of italian writing

a cura di Annalisa Galdi

IMMERSION IN THE TEXTUAL TYPOLOGIES
OF ITALIAN WRITING

DI
RITAMARIA BUCCIARELLI

A CURA

Premessa

Il materiale prodotto è frutto dell'esperienza condotta presso L'Università degli Studi di Salerno, facoltà di Lettere e Filosofia, di Italiano scritto. Ha avuto lo scopo di fornire agli studenti una buona padronanza dell'italiano scritto, indispensabile per una completa formazione universitaria e per lo svolgimento delle attività professionali. Nel corso di un ultradecennale lavoro di sperimentazione condotto presso il Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università di Salerno in collaborazione con altri Centri di ricerca e, in particolare, con il Laboratoire d'Automatique et Linguistique (C.N.R.S. - Paris 7), sono stati messi a punto nuovi metodi per l'indagine linguistica basati essenzialmente sulla costruzione di lessici sintattici che, giovandosi delle opportunità offerte dall'elaborazione informatica dei dati, mirano a una descrizione, la più esaustiva e formalizzata possibile, di una data lingua. Questa attività di ricerca mi ha permesso di conoscere e comunicare con gli studenti, di ascoltare i bisogni degli utenti-studenti e di modellare il lavoro sui destinatari che nel nostro caso specifico sono studenti universitari che hanno una peculiarità rispetto ai colleghi delle altre facoltà, ovvero il fatto che nel loro futuro la scrittura sarà parte integrante del loro lavoro. L'ampio e articolato lavoro condotto in questi anni è stato animato dalla convinzione che la formazione linguistica sul testo scritto sia necessariamente un'educazione alla comunicazione duttile ovvero all'acquisizione di strumenti che permettano di adattare i propri testi a interlocutori diversi e sempre nuovi al fine di ottenere una comunicazione efficace. Negli anni passati l'insegnamento dell'italiano era inteso quasi esclusivamente come insegnamento della letteratura e la scrittura si identificava in esercitazioni grammaticali o di bello stile oppure in momenti di espressione priva di vincoli situazionali, conseguenza di un malinteso concetto di libertà che finiva per non insegnare nulla ed educava di fatto a una scarsa considerazione del destinatario. Cioè un concetto di libertà ben poco responsabile e ben poco fruibile nel mondo reale. Noi viviamo in una società in cui dobbiamo continuamente selezionare, spesso brutalmente, l'informazione che ci arriva. Altrimenti ne veniamo sommersi. E' ovvio allora che quando scriviamo dobbiamo tener conto del fatto che anche gli altri sono sommersi da troppa informazione e dobbiamo produrre testi brevi, che selezionino e gerarchizzino le informazioni in maniera appropriata. Il corso è stato proposto a studenti iscritti al primo anno. Ho cercato di potenziare le abilità di base relative alla capacità di ascoltare e prendere appunti, progettare e riformulare (sintesi e parafrasi), ma soprattutto di fare esercitazioni grammaticali descrivendo le diverse funzioni comunicative e sociali nei testi. L'obiettivo dunque è stato quello di riuscire ad offrire un insegnamento che potesse in qualche modo essere di aiuto su come comprendere un testo, fare uno schema ecc. A tal fine ho inteso il laboratorio come momento di riflessione teorica e di esercitazione pratica sulle tipologie di scrittura garantendo all'interno di ogni lezione un momento teorico esplicativo e un momento di produzione testuale da parte degli allievi con successiva discussione degli elaborati. In particolare ho presentato le caratteristiche del testo descrittivo, espositivo, argomentativo, della relazione, del questionario, dell'intervista, le modalità di costruzione di una scaletta e degli appunti. Gli incontri finalizzati al rafforzamento delle competenze comunicative e

delle abilità linguistiche sono stati incentrati sui seguenti temi: differenze tra oralità e scrittura, gerarchia delle informazioni, riformulazione di un testo (lista, appunti, riassunto, parafrasi), scrittura con e senza documentazione, linguaggi settoriali (con particolare attenzione ai linguaggi sintetici e a dizionari elettronici), progettazione e redazione di una tesi di laurea: ricerca e selezione del materiale informativo, schedatura di testi, citazione, strutturazione delle informazioni, bibliografia e appendici. Una particolare attenzione ho rivolto alle scritture professionali: lettere, curriculum, relazioni e alle tecnologie della comunicazione, quali: dizionari elettronici, i diversi codici “Unicode”, le scritture sintetiche ecc. La correzione è stato un momento fondamentale della didattica della scrittura, è stata presente in tutte le u.d.a modulari con intento didattico e non valutativo.

CAPITOLO UNO L'ITALIANO OGGI E LE SUE VARIETA'

1.1 Le varietà situazionali, funzionali e strutturali dell'italiano cenni introduttivi

La lingua italiana è l'insieme di numerose varietà: situazionali, funzionali, geografiche e sociali. Le varietà situazionali sono quelle collegate al contesto comunicativo e sono caratterizzate da parametri quali la formalità, l'accuratezza, l'adesione agli standard grammaticali: i registri sono tipici delle varietà situazionali.

Le varietà funzionali sono invece quelle collegate all'espletamento di determinati compiti o all'esercizio di specifiche professioni: riguardano, in generale, gruppi piuttosto ristretti di parlanti e scriventi e sono caratterizzate da parametri quali la specificità del lessico e testualità più o meno articolata: i sottocodici sono tipiche varietà funzionali. Le varietà situazionali e funzionali sono dette anche diafasiche.

Le varietà strutturali sono quelle che dipendono dall'uso di un particolare mezzo per la veicolazione delle informazioni: si distinguono, in particolare, varietà orali e varietà scritte. Le varietà strutturali sono dette anche diamesiche.

L'italiano e la Variazione Linguistica

Variazione linguistica

- Diamesia: mutamento della lingua tramite mezzo utilizzato;
- Diastratia: variazione legata alle condizioni sociali;
- Diafasia: varietà determinate dalla situazione comunicativa;
- Diacronia: trasformazione legata all'evoluzione nel tempo;
- Diatopia: mutamenti nello spazio.

Diamesia: differenze scritto/parlato: canale di trasmissione; pianificazione, scritto attento, parlato a breve gittata; organizzazione, scritto complesso, parlato semplice; scritto solo punteggiatura, parlato tratti paralinguistici; condizione destinatario, scritto revisione accurata, parlato lineare e immediato (feedback). Tratti intermedi: monologo, scalette o appunti, copioni teatrali o cinematografici, lingua radiotelevisiva (trasmesso).

Diastratia: classificazione: difficile per alte differenze economiche e mobilità tra ceti; alta borghesia, italiano standard e colto; media e piccola borghesia, varietà vicine a standard; ceti bassi, competenza dialettale e italiano popolare; immigrati, varietà basse italiano popolare.

Diafasia: registro: varietà del codice che si realizza scegliendo tra diverse possibilità del codice.
Sottocodice: varietà del codice ottenuta aggiungendo settori lessicali tipici di una certa disciplina.

Diacronia: dimensione cronologica, si realizza nel tempo.

Diatopia: dimensione spaziale, si realizza nello spazio (dialetti).

1.1 *Le varietà strutturali: italiano scritto e parlato*

Uno scambio comunicativo avviene sempre tra un emittente e un destinatario che si inviano messaggi utilizzando mezzi e supporti diversi in differenti modalità mediante una comunicazione verbale o scritta.

La modalità comunicativa scritta è molto diversa da quella orale, anche intuitivamente le differenze che intercorrono tra l'una e l'altra si possono raccogliere in cinque categorie generali e cioè: persistenza, contestualità, risoluzione, portata, ricchezza (o plurimedialità).

La persistenza è la modalità comunicativa orale che produce testi che sono volatili in mancanza di attrezzature tecniche specifiche, che però ne alterano almeno in parte lo statuto originario. Essi sono fruibili nel momento stesso della produzione e nell'ordine in cui si sviluppano e poi si dileguano. Non è di norma possibile, in effetti, percorrere i testi orali in senso inverso a quello di produzione o accedervi più volte di seguito: essi, infatti, proprio perché non persistenti, sono anche lineari. In modalità scritta, invece, si producono testi persistenti: il loro destinatario può leggerli e rileggerli, sezionarli, analizzarli, valutarne con calma il senso, modificare a più riprese la loro interpretazione. Volendo dare seguito alla metafora geometrica in base alla quale si sono definiti lineari i testi orali, si potrebbe dire che quelli scritti sono planari. Questa caratteristica planarità del testo scritto è importante, naturalmente, oltre che per il suo destinatario, anche per il suo emittente, che vi può intervenire ripetutamente modificandolo, riordinandolo, emendandolo prima di renderlo pubblico. Tale complesso di possibilità ha conseguenze significative sia sulla forma sia sul contenuto del messaggio: se scritto, infatti, esso è sempre più unitario, meno discontinuo e più vicino a modelli socioculturali accreditati, meglio strutturato che non se orale.

La contestualità permette agli attori di uno scambio comunicativo orale di poter sfruttare gli indizi offerti dall'intorno fisico e dall'ambiente socioculturale immediato: ciò significa che essi si possono permettere, entro certi limiti, di essere meno espliciti, di passare sotto silenzio alcuni elementi informativi, inferibili dal contesto, senza far perdere efficacia ed efficienza al proprio testo. È sempre il contesto a chiarire, nei testi orali, il valore di elementi linguistici come i pronomi dimostrativi, alcuni pronomi personali, i pronomi e gli aggettivi possessivi, alcuni avverbi di luogo o di tempo. Questi elementi quando servono a puntare a precisi oggetti dell'intorno fisico in cui si svolge la comunicazione sono detti deittici. Proprio per il fatto di essere prodotto e fruito in un contesto condiviso, il testo prodotto in modalità comunicativa orale si sviluppa anche in genere interattivo nel contesto di un dialogo. In un tipico esempio di scambio comunicativo orale è possibile negoziare il senso da attribuire a un testo nel suo complesso o a un suo segmento (a una serie di enunciati) quando la loro interpretazione risulti difficile. Nella modalità comunicativa scritta, viceversa, si generano testi che non vengono di norma fruiti nel medesimo contesto in cui sono prodotti, perché essi vengono prodotti e letti in momenti e in condizioni molto diverse. Per questa ragione, chi produce testi scritti non è in grado di sfruttare il feedback dei suoi interlocutori producendo, in maniera interattiva, un messaggio particolarmente funzionale: deve, invece, agire in maniera proiettiva creando il suo testo per un lettore ideale, un lettore modello che naturalmente può essere del tutto difforme dal suo lettore

reale. Mancando, inoltre, la possibilità di un diretto confronto con il destinatario del proprio messaggio, l'emittente, quando opera in modalità scritta, non può presumere di poterne chiarire eventuali passaggi che risultino poco chiari o ambigui. Egli deve fare ogni sforzo perché il testo che egli produce sia completo e unitario, autonomo, questa è la ragione per cui, in generale, i testi scritti sono più ordinati, corretti, ricchi di informazioni e ridondanti di quelli orali e lasciano meno spazio all'inferenza del destinatario.

La risoluzione indica, nell'ambito scientifico (informatico) da cui proviene in questa specifica accezione, la quantità di informazioni che uno strumento di visualizzazione, come ad esempio un monitor, è in grado di riprodurre: a una risoluzione più alta, naturalmente, corrisponde un maggiore livello di dettaglio, e quindi una migliore qualità dell'oggetto riprodotto. Volendo, dunque, estendere metaforicamente l'uso del termine, nell'accezione specifica che abbiamo appena indicato, anche ai testi e alle loro caratteristiche, possiamo dire che un testo è ad alta risoluzione quando include dati ad una densità mediamente elevata. I testi prodotti in modalità orale presentano, di norma, una risoluzione linguistica inferiore rispetto a quelli prodotti in modalità scritta: la comunicazione orale, infatti, tende a privilegiare, come abbiamo già detto, l'efficienza e l'economicità e a ridurre il numero degli elementi linguistici non strettamente indispensabili. Vengono eliminati, ad esempio, molti elementi strutturali, quali le congiunzioni, subordinate e alcuni deittici avverbiali, ciò comporta anche che i testi orali siano sintatticamente più semplici e disorganici di quelli prodotti in modalità scritta.

La portata è la modalità comunicativa orale che l'emittente di un messaggio utilizza per la sua trasmissione, il canale uditivo; esso può veicolare, in condizioni normali (senza, cioè, che si impieghino, per correggerne i limiti, artifici tecnici), segnali e, quindi, dati, informazioni solo a breve distanza; ha, cioè, una portata limitata. Al crescere dello spazio che separa la fonte di emissione dei segnali dal punto della loro ricezione, dunque, la qualità del segnale subisce un degrado inaccettabile e i testi che esso veicola divengono incomprensibili.

I messaggi, i testi prodotti in modalità scritta, invece, utilizzando il canale visivo ed essendo affidati a mezzi che assicurano loro una certa persistenza possono essere fruiti anche a grande distanza spazio-temporale dal punto di origine: un libro, ad esempio, si può leggere a migliaia di chilometri di distanza dal luogo in cui è stato scritto, e anche a distanza di anni senza che per questo l'operazione diventi necessariamente più difficile che se effettuata nella stanza accanto a quella in cui lavora l'autore dopo cinque minuti che egli l'ha stampato con la sua ink-jet.

La ricchezza. Sono testi prodotti in modalità orale che utilizzano tipicamente il canale uditivo per la trasmissione dei segnali che li costituiscono fisicamente. In tale modalità l'emittente ha la possibilità di impiegare contemporaneamente più di un canale: il più utilizzato, in sinergia con quello uditivo, è quello visivo: mentre si parla, infatti, è abbastanza normale che si indichino oggetti, o che si gesticoli, magari inconsciamente per manifestare il proprio stato d'animo; ed è del tutto consueto che parlando con una persona con cui si è in rapporti confidenziali amichevoli o intimi, si tenda ad assumere posizioni rilassate, a lasciarsi andare, insomma, anche fisicamente. Nei casi che

abbiamo citato, peraltro, oltre che di canali diversi si fa uso anche di codici differenti: oltre a quello linguistico, si adopera il canale cinesico o prossemico.

Testi prodotti in modalità scritta	Testi prodotti in modalità orale
Persistenza — planarità (possibilità di lettura e rilettura).	Volatilità — linearità (necessità di decodifica lineare).
Progettazione attenta, organizzazione complessa, revisione accurata, realizzazione «proiettiva» (e, quindi, dal punto di vista linguistico scelta di forme più corrette, di varianti più alte, di strutture più ricche e articolate, di lessico più preciso, di un'articolazione più organica e coerente dei contenuti).	Pianificazione a breve gittata, organizzazione semplice, realizzazione dinamica e collaborativa (feedback, vedi il punto successivo: dal punto di vista linguistico ciò significa spesso tendenza alla selezione di varianti più correnti ed espressive, di strutture più semplici e meno coerenti, di lessico piuttosto generico di un'articolazione più debole, di strutture atte a mettere in luce gli elementi comunicativamente salienti).
Non-contestualità: la comunicazione non può dipendere dagli apporti inferenziali e interpretativi che il destinatario trae dal contesto, perché questo non è necessariamente condiviso; il dominio dell'implicito è ridotto.	Contestualità: la comunicazione riposa pesantemente sugli apporti inferenziali e interpretativi che il destinatario trae dal contesto in cui avviene lo scambio comunicativo; esso è condiviso; il dominio dell'implicito è quindi di norma piuttosto grande.
Elaborazione in absentia del destinatario; il messaggio viene costruito per lettori-modello, oggetti comunicativi astratti, non concreti. Il feedback è impossibile o posticipato.	Elaborazione in praesentia e in maniera «contrattuale»; si sfruttano attimi comunicativi in un meccanismo comunicativo di azione-reazione.
Risoluzione linguistica e semantica tendenzialmente alte. Abbondanza dei mezzi che garantiscono l'unità del testo.	Risoluzione linguistica e semantica tendenzialmente basse. Economia di mezzi linguistici che garantiscono l'unità del testo.
Possibilità di sfruttare elementi paratestuali di tipo grafico.	Possibilità di sfruttare codici paralinguistici (tono, timbro, ritmo, curve intonative) e di altro tipo (cinesici, prossemici).
Portata ampia.	Portata ridotta.

1.1 Le varietà situazionali e funzionali: registri e sottocodici

Una delle più importanti abilità del comunicatore professionale è quella di sapere scegliere lo stile comunicativo più adeguato alla situazione conversazionale in cui si trova e di saperlo gestire coerentemente: parla e scrive bene, non chi si esprime sempre e comunque in maniera monocorde, ma chi sa ottemperare alle regole giuste. Ma come determinano parlanti e scriventi il proprio stile comunicativo? Attraverso una scelta ragionata delle varietà della propria lingua, soprattutto di quelle situazionali e funzionali: i registri e i sottocodici. Mentre i registri sono manifestazioni della lingua che si caratterizzano per la loro differente formalità e la diversa accuratezza e per la variabile adesione agli standard grammaticali, i sottocodici sono contraddistinti dalla maggiore o minore specificità del lessico e dall'articolazione maggiore o minore della testualità. Come nella lingua dei musicisti un registro è l'estensione sonora coperta da uno strumento o da una voce e, per ciò stesso, non più che una sezione dell'ampiezza sonora globale teoricamente disponibile, così in quella dei linguisti, che hanno mutuato il termine musicale per metafora, un registro è uno specifico livello della lingua, che congloba una determinata qualità espressiva messa a disposizione dal sistema. I registri sono adattati alle diverse situazioni di comunicazione, alti per forme di comunicazione letteraria o tecnica, detti anche aulica formale, bassi per conversazioni amichevoli o linguaggi quotidiani, che vengono detti informali. Il comunicatore deve saper adeguare il suo registro di conoscenza per adoperare il livello giusto.

1.4 Fra parlato e scritto

Per iniziare un processo didattico sulla scrittura è indispensabile conoscerne la specificità rispetto agli altri canali, primo fra tutti quello di cui già si dispone naturalmente: l'oralità. Sia quando parliamo sia quando scriviamo, noi ci serviamo di parole e di frasi. Tuttavia esse sono comunicative solo se servono a comporre un'unità comunicativa, cioè un testo. La lingua, pertanto, non è necessariamente comunicativa: occuparsi di lingua in senso comunicativo significa occuparsi di testi. Ogni testo è inserito in un contesto, senza il quale la sua capacità comunicativa è inesistente. Perciò affrontare le differenze comunicative fra oralità e scrittura significa analizzare le differenze fra testi parlati e testi scritti. Solo dopo aver osservato le differenze testuali, si potranno capire quelle linguistiche. Gli elementi principali che compongono il contesto sono: l'autore, il destinatario, il contenuto del messaggio, il canale, la situazione in cui avviene lo scambio comunicativo. Scritto e parlato si differenziano nella elaborazione della strategia testuale, nella superficie linguistica. Infatti i due canali tendono ad analizzare l'informazione in modo diverso, allo scritto corrisponde una scansione logica; al parlato corrisponde una scansione psicologica.

1.5 Strategie diverse per scopi diversi

Nell'organizzazione e nella produzione del testo, chi scrive adotta strategie diverse da chi parla. È necessario perciò che chi scrive sia consapevole che scritto e parlato si differenziano nella durata e nella distanza.

Il parlato si esaurisce nell'atto comunicativo e può raggiungere una istanza fisica molto limitata. Lo scritto resiste al tempo e può viaggiare nello spazio.

Componente verbale ed extraverbale. Il parlato si affida molto a componenti extraverbali: gesti, espressione del viso, intonazione, pause brevi.

La scrittura non possiede questi requisiti e deve fare tutto con la lingua. Gli errori più frequenti nell'uso della punteggiatura dipendono dalla tendenza da parte di chi scrive a surrogare l'intonazione e le pause del discorso parlato con un segno di interpunzione. L'interpunzione serve invece alla strutturazione logico-sintattica dell'informazione.

Chi parla e chi ascolta hanno in comune il concetto di spazio e di tempo, cioè si trovano nello stesso luogo allo stesso momento. Autore e destinatario perciò condividono la deissi: basta dire “io”, “tu”, “qui”, “adesso”, “la settimana scorsa”, ecc., per capirsi.

Se chi parla dice “Torno fra cinque minuti”, il suo interlocutore sa quanto tempo deve attenderlo. Invece, l'avviso “Torno fra cinque minuti” non ha alcun significato, perché il lettore non conosce il momento in cui è stato scritto.

Nella scrittura, il contenuto della deissi deve essere spiegato.

Il silenzio, i tempi dell'autore e del destinatario sono legati nell'oralità e sono indipendenti nella scrittura.

Chi parla non può permettersi pause troppo lunghe, perché altrimenti genera nel destinatario un disagio che può perfino causare il fallimento della comunicazione.

Chi scrive invece decide il ritmo con cui scrivere, così come chi legge lo fa al ritmo che preferisce.

Il feed-back nel parlato. L'autore può continuamente verificare se il messaggio è andato a segno, perché percepisce le reazioni del destinatario, che glielo può comunicare, attraverso l'espressione del corpo e del viso, con risposte incoerenti, chiedendo spiegazioni. Nello scritto l'autore non può correggere o integrare il messaggio sulla base delle reazioni del destinatario. Ha a disposizione un'unica possibilità e deve perciò usarla nel migliore dei modi.

La ripetizione. Nel parlato, la ripetizione è spesso necessaria, perché chi ascolta perde circa il 75% dell'informazione.

In altri casi, è ben tollerata: la velocità e la caducità della comunicazione orale offrono poco tempo all'autore per la progettazione e al destinatario per ricordare tutte le informazioni prima di comporre il senso. Chi scrive può prendersi il tempo necessario per formulare nel modo migliore l'informazione, ma il lettore avrà tutto il tempo per notare ripetizioni o cattive formulazioni, e ne resterà infastidito.

Il parlato usa poco le catene di pronomi anaforici che nello scritto sostituiscono i nomi, evitandone la ripetizione. Chi legge non può ricordare facilmente a quale nome fa riferimento un certo pronome. Invece il parlato usa molto i pronomi con funzione deittica, molto meno presenti nello scritto, in cui autore e destinatario non condividono la situazione. L'oralità basa l'organizzazione del testo soprattutto sulla semantica. L'oralità costruisce il senso sfruttando le componenti extraverbali; rendendo

un'informazione attraverso successive approssimazioni; giustapponendo i frammenti informativi senza strutturarli rigidamente tra loro.

Invece, la scrittura si basa soprattutto sulla sintassi, cioè può sfruttare quasi esclusivamente le componenti verbali. In questo modo di solito raggiunge una sofisticatezza sintattica maggiore.

La sintassi. Nell'oralità, la sintassi è più ricca di coordinate o di false subordinate. Inoltre la subordinazione è quasi sempre di primo o al massimo di secondo grado.

La subordinazione nell'oralità è limitata ad alcuni tipi: le relative (che spesso sostituiscono perifrasticamente altre forme determinanti come gli aggettivi); le causali, rette da perché; le infinitive; le forme di subordinate apparenti. La sintassi dello scritto predilige la subordinazione; offre una gerarchia più complessa; produce un andamento informativo organizzato in diversi livelli gerarchici.

Il cambio di progetto. Chi parla cambia spesso progetto a frase iniziata; l'ascoltatore se ne accorge ma, entro certi limiti, non ne rimane infastidito.

Nella frase: "Ho visto un film di argomento...d'amore" il progetto prevedeva inizialmente "di argomento amoroso", ma il parlante ha improvvisamente cambiato idea e ha cancellato "di argomento" sostituendolo con "d'amore". Nello scritto non è possibile cambiare progetto: l'autore deve quindi progettare il suo messaggio e rivederlo accuratamente dopo averlo scritto.

1.6 La superficie linguistica

La differenza fra la superficie linguistica dello scritto e quella del parlato viene analizzata dettagliatamente nel capitolo *La lingua*. Qui si segnalano alcuni aspetti. Nei segnali discorsivi chi parla usa spesso parole o espressioni prive di significato o con un significato diverso da quello lessicale (cioè quello presente nei dizionari). La funzione dei segnali discorsivi è di natura pragmatica: servono a segnalare qualcosa che riguarda l'atto comunicativo.

Tra i segnali discorsivi più frequenti figurano:

- gli *ehm* e i vari suoni che si emettono pur di mantenere acceso il canale;
- i *cioè* che non hanno funzione glossatoria;
- i *praticamente* che non significano un'opposizione a un *teoricamente*;
- i *dico* o altri intercalari;
- i *dunque* usati per iniziare un discorso (mentre lessicalmente la parola ha valore conclusivo);
- i *certo* che segnalano un feed-back positivo.

Questi usi non sono accettabili nello scritto, se non quando chi scrive intende imitare il parlato: lo scritto deve usare le parole nel loro valore semantico.

I plastismi.

I plastismi sono parole o locuzioni che hanno via via esteso il loro significato originario per adattarsi a moltissimi usi, perdendo in precisione e chiarezza.

- *grosso* (un *grosso* argomento, cioè un argomento importante; un *grosso* ostacolo, cioè un grave ostacolo; un *grosso* attore, cioè un attore molto considerato o famoso o bravo);
- *discorso, valenza, problema, al livello di, ecc.*;
- *questo caffè è un attimino freddo.*

L'oralità si serve molto, oltre che dei plastismi, anche di parole ad alta frequenza, o “parole tuttofare”, come *cosa, fare*, ecc. I plastismi sono utili e accettabili nell'oralità quando non si ha il tempo per trovare la parola giusta. Nella scrittura invece danneggiano la comunicazione perché infastidiscono il lettore; sono troppo generici. L'enfasi e l'attenuazione servono per guadagnare espressività; il parlato tende a usare spesso forme enfatiche, come vezzeggiativi, diminutivi e superlativi. Nello scritto invece:

- il lettore è molto più attento dell'ascoltatore e non ha bisogno di essere stimolato in modo eccessivo;
- le forme enfatiche si usurano e, quando dovranno essere usate in modo proprio, avranno ormai perso la loro forza espressiva.

Il parlato usa molte forme attenuanti, dovute all'imprecisione e alla fretta, ma anche a ragioni di cortesia.

Lo scritto non può permettersi di essere impreciso e non può esprimere la cortesia surrogandola attraverso una attenuazione.

Morfologia.

La morfologia del parlato è semplificata. Vi sono meno:

- tempi verbali, ma spesso con funzione modale;
- modi verbali;
- pronomi.

Alcune caratteristiche dell'uso dei tempi verbali nell'oralità:

- il futuro si usa con valore di probabilità (*sarà già andato via* invece di *probabilmente è già andato via*), mentre il valore futurale è spesso sostituito dal presente (*l'anno prossimo vado in America*);
- l'imperfetto è usato anche con valore di cortesia (*volevo chiederti una cosa* invece di *vorrei chiederti una cosa*) o nel periodo ipotetico della irrealità (*se lo sapevo prima, non venivo* invece di *se lo avessi saputo prima, non sarei venuto*).

Modi verbali usati poco nell'oralità:

- congiuntivo;
- condizionale.

Pronomi usati poco nell'oralità:

- 'le' (dativo femminile singolare) sostituito da 'gli';
- 'loro' (dativo plurale) sostituito da 'gli'.

La morfologia dello scritto è invece molto più ricca.

Ordine dei costituenti.

Nel parlato, la tendenza a sovrapporre progettazione ed esecuzione determina spesso che i costituenti occupino un posto sbagliato: si inserisce in ritardo o in anticipo una parola o un sintagma. Nello scritto invece i sintagmi devono trovarsi nella posizione giusta. Spesso, tuttavia, in particolare negli elaborati scolastici, la carenza di progettazione sintattica determina lo spostamento di costituenti: ciò accade quando si riversa sul foglio il flusso del pensiero, senza progettazione o senza una revisione adeguata.

1.7 La scansione logica e la scansione psicologica

Il parlante non analizza né costruisce la frase in termini logici ma in termini psicologici. Per chi parla conta distinguere il tema dal rema.

In una frase come 'Carlo ha baciato Maria', 'Carlo' è il tema e 'ha baciato Maria' è il rema. In questo caso, tema e rema coincidono rispettivamente con il soggetto logico e con il predicato. Ma se si trasforma la frase al passivo (Maria è stata baciata da Carlo), il soggetto logico rimane 'Carlo' mentre il tema è ora 'Maria'.

Lo stesso contenuto informativo può essere riformulato in un altro modo ancora: 'Il bacio, Maria l'ha ricevuto da Carlo'. L'ordine naturale (Maria ha ricevuto un bacio da Carlo) viene alterato per mettere in evidenza un elemento (il bacio): è la tematizzazione (in questo caso con dislocazione a sinistra e ripresa pronominale). Il parlato ha una tendenza tanto forte alla tematizzazione che giunge anche ad annullare i legami grammaticali. Una frase come 'Io, la scuola non la sopporto' è normale nel parlato colloquiale, mentre viene considerata scorretta (anacoluto) nello scritto. Per comprenderla, però, bisogna analizzarla in termini di tema-argomento (Io) e rema (la scuola non la sopporto). Nelle tematizzazioni, l'intonazione è importante perché permette di segnalare la funzione tematica di un elemento. La frase 'Io, la scuola non la sopporto' viene pronunciata con un forte accento su 'Io' e una pausa prima di 'la scuola non la sopporto'. Ma l'intonazione è una caratteristica esclusiva del parlato. Lo scritto può basarsi solo sull'ordine delle parole e sugli espedienti logico-sintattici. Perciò chi scrive deve fare molta attenzione all'uso di strutture tematizzanti. In linea di massima si può dire che esse sono presenti (e accettabili) in quei testi che si avvicinano allo stile del parlato (alcuni testi letterari e giornalistici) mentre sono rare (e da usare con cautela) in

testi professionali formali. In molti testi scritti le strutture tematizzanti vengono usate inconsapevolmente, per infiltrazione delle abitudini del parlato, con grave danno per l'appropriatezza stilistica e di registro. Sono tematizzanti locuzioni come *Quanto a questo...*, *Per quanto riguarda questo...* e simili. Oltre che sullo stile e sul registro, la confusione fra scansione logica e scansione psicologica può avere effetti molto negativi anche sulla punteggiatura.

1.8 L'italiano d'oggi: le varietà sociali e geografiche

L'italiano dunque non è un insieme monolitico di elementi, ma, piuttosto, un dinamico aggregato di varietà le cui caratteristiche dipendono dalla cultura e dalla classe sociale dei parlanti e degli scriventi, dal contesto in cui essi si trovano ad operare ed a comunicare, dalle zone da cui essi provengono o nelle quali vivono e risiedono e dal mezzo che essi impiegano per scambiarsi informazioni. Tra le varietà dell'italiano distinguiamo lo standard e il neo-standard. L'italiano standard è la varietà di lingua che è posseduta soprattutto dalle persone colte; viene assunta, anche implicitamente, come modello da tutti i parlanti e gli scriventi e che viene prescritta come esemplare nell'insegnamento. Esso è anche, per definizione, privo di coloritura regionale a tutti i livelli, incluso quello fonetico. Per il fatto di avere un notevole prestigio, l'italiano standard è altresì tradizionalmente riservato agli usi scritti più "nobili" e formali, come quello intellettuale, scientifico, letterario e burocratico. Caratteri analoghi a quelli che noi abbiamo considerato propri dell'italiano nella sua "versione" standard sono stati riconosciuti come costitutivi per una lingua standard anche da Berruto 1987, che l'ha infatti descritta come: dotata di stabilità, garantita da istituzioni capaci di esprimere una norma (grammatiche e dizionari); caratterizzata da capacità di intellettualizzazione, ossia dotata di caratteristiche tali da permettere a chi la parla di esprimere testi di alto contenuto culturale (letterario, filosofico, religioso, scientifico, tecnico); tale capacità è assicurata da una tradizione maturata a seguito di una prolungata elaborazione da parte delle classi colte; dotata di prestigio, garantito dal suo uso negli ambiti letterari, ufficiali, formali, oltre che dalla formalizzazione grammaticale. In realtà, quello dello standard è un concetto che rinvia ad una realtà molto singolare, che si manifesta solo in determinate occasioni, in particolare nei testi scritti più curati. La maggior parte dei parlanti e degli scriventi dell'italiano impiega, infatti, di norma, nella conversazione e nella scrittura non formale una varietà di lingua più "agevole", e cioè più semplice, più adatta a dare corpo all'espressività, più incline all'accoglimento di alcune forme regionali: si tratta dell'italiano neo-standard, del quale scriveremo nella prossima sezione di questo documento.

L'uso dell'italiano standard nella scrittura professionale. Quando si deve usare l'italiano standard, dunque? Si è già detto che esso costituisce la scelta più frequente per il redattore di testi di rilievo intellettuale, scientifico, letterario e burocratico. Nelle scritture poco formali (come nella divulgazione o nell'informazione giornalistica) però, esso può essere vantaggiosamente sostituito dal neo-standard, con i suoi moduli più semplici e colloquiali. Come gli italiani regionali, anche il neo-standard (che ne è del resto un rappresentante) si caratterizza, rispetto allo standard, per numerosi aspetti che riguardano tutti i livelli del sistema (del codice linguistico), e cioè: la fonetica (ad

esempio per quanto concerne intonazione e costituzione del repertorio fonemico); la morfologia (per esempio per ciò che attiene il paradigma dei pronomi); la sintassi (tra le altre cose per quanto riguarda l'uso dei modi e dei tempi verbali e la struttura della frase); la testualità (in particolare per ciò che ha che vedere con le modalità della costruzione del discorso e dell'interazione comunicativa); il lessico (ad esempio, in quanto afferisce all'uso di termini espressivi o paragergali ed agli stranierismi).

Nei paragrafi seguenti forniremo alcuni esempi di fenomeni relativi a tutti i comparti linguistici cui abbiamo fatto riferimento con l'eccezione del primo, quello fonetico: in merito ad esso rinviamo, infatti, a quanto scritto al proposito nella sezione dedicata agli italiani regionali. La morfologia dell'italiano neostandard presenta, tra i suoi aspetti salienti, l'espunzione di forme colte, letterarie e di uso complesso o raro a favore di altre più correnti, nell'ambito di un più generale processo di semplificazione dei paradigmi dell'italiano standard.

In particolare, a livello pronominale, ad esempio, (a) alcune forme (come lui, lei, gli) vedono espanso il proprio dominio a scapito di altre (come loro, egli, ella, essi, esse), che vengono invece usate sempre meno spesso; (b) alcuni tipi piuttosto colti e ricercati (tra gli altri, ciò) tendono a scomparire, a tutto vantaggio di altri di uso forse più immediato e "percepibile" (come quello che funge anche, in condizioni normali, da deittico, e che ha quindi un'alta frequenza d'uso). Si provino a leggere, a riprova di quanto si è scritto, queste frasi:

a.	Ieri sera Mario è andato al cinema senza Maria: lei non vuole mai uscire!
b.	Lei è andata a prendere la macchina, e lui non la vuole seguire;
c.	Da questo punto in poi, il topo sottoposto a screening ha fatto quello che ha voluto;
d.	Domani incontro Mario e Pietro: gli dico io che hai bisogno di vederli;
e.	disse: "Vi voglio bene!".

In (a) e (b) lui e lei hanno funzione di soggetto; l'italiano standard grammaticale vorrebbe, in questa funzione, che si usassero i corrispettivi "corretti" egli ed ella. In realtà, se "egli" conserva ancora una sua vitalità nelle scritture (ma non nell'espressione orale) più controllate e stilisticamente raffinate, "ella" è ormai confinato alla lingua burocratica che, come è noto, è spesso esemplarmente conservativa, paludata ed anticomunicativa.

In (c), il pronome neutro "ciò" è rimpiazzato dalla forma dimostrativa "quello". Si tratta di una sostituzione molto comune sia nell'oralità che nella scrittura, anche se i testi molto formali e controllati continuano a preferire ciò. Anche in questo caso, come in quelli appena analizzati, l'uso dell'una o dell'altra variante risponde ormai più ad esigenze stilistiche che non di correttezza grammaticale.

In (d) ed (e), il pronome personale atono "gli" prende il posto di quello tonico "loro" (...dirò io loro che hai bisogno di vederli; vide la madre ed il padre che l'aspettavano e disse loro...), ancora vivamente consigliato dalle grammatiche nella scrittura di tutti i livelli, con l'eccezione di quelli più trascurati; e se nella prima frase la sostituzione

risulta in una costruzione un po' artefatta e tale da risultare piuttosto innaturale nella conversazione, la seconda è senza dubbio accettabile anche nel parlato. La tendenza alla semplificazione "sistemica" (ossia a livello di codice) che abbiamo visto operante in ambito morfologico, agisce anche sulla sintassi del neo-standard, provocando, tra gli altri effetti, (a) l'uso analogico ed improprio di elementi giunzionali e (b) la modificazioni dei rapporti d'uso di tempi e modi verbali. Rientra, inoltre, nella più vasta propensione per i moduli piani ed accessibili, in quella che si configura a volte come vera e propria vocazione per una certa elementarità espressiva, (c) una notevole predilezione per la paratassi, il periodare coupé e (d) l'impiego di pochi tipi subordinativi ad alta frequenza.

Per essere più precisi, ravvisiamo come tipici della fenomenologia neo-standard:

a.	l'impiego analogico di congiunzioni, locuzioni congiuntive, pronomi relativi semplici in luogo di quelli omologhi (e più complessi) previsti dalla tradizione grammaticale e dall'italiano standard;
b.	l'uso esteso di alcuni modi e tempi verbali (per esempio, tra i tempi, il presente e l'imperfetto indicativo; tra i modi, l'indicativo) in luogo di altri (per esempio, per quanto riguarda i tempi il futuro semplice e quello composto; per quanto riguarda i modi il congiuntivo o il condizionale che sono tradizionalmente meno comuni, di impiego più complesso;
c.	la forte tendenza alla paratassi ed alla semplificazione dei periodi;
d.	la spiccata inclinazione a preferire un numero ristretto di tipi subordinativi, in genere introdotti da una serie abbastanza ristretta di congiunzioni altamente disponibili (come <i>che, per, perché, quando...</i> sono decisamente più rare, ed in genere relegate allo scritto; tipi come <i>poiché, giacché, affinché, ogniqualvolta</i> e moltissime altre, sono normali invece nello standard).

Si considerino, per esempio, le frasi che seguono:

a.	Il giorno che vieni in ufficio ti passo tutta la documentazione;
b.	Domani vado in università; giovedì, invece, sono a casa;
c.	Volevo chiederle un favore: può telefonare al prof. Rossi per fissare un appuntamento?
d.	Non so perché sei così agitato, ma cerca di calmarti;
e.	Se la società amministrata da quella finanziaria non estingueva immediatamente il debito, veniva immediatamente commissariata;
f.	Secolo di guerre il Novecento. Fatto di immani tragedie come i due conflitti

mondiali, di follie come l'Olocausto, di rivoluzioni come quelle bolsceviche e cinesi e di figure inquietanti come Hitler e Stalin. Secolo che si apre con l'assassinio del re Umberto I da parte dell'anarchico Bresci e i colpi di pistola di Gavrilo Princip a Sarajevo, e si conclude con il rombo sordo dei cannoni russi in Cecenia. Tutto ciò senza dimenticare il Vietnam e la Guerra del Golfo di pochi anni fa.
--

In (a) una forma non declinata che prende il posto di quella più conforme a normativa grammaticale in cui: anche questo è un fenomeno molto diffuso nel neo-standard, e particolarmente tipico della testualità orale e di quella scritta meno esigente; è però considerato ancora inadatto a testi anche solo mediamente formali, e da evitare, dunque, nella scrittura professionale.

In (b) il presente indicativo (vado, sono) prende il posto di quello che, in un contesto più formale, dovrebbe essere un futuro (domani andrò). L'uso del presente pro futuro (così i linguisti chiamano questa modalità di impiego) è molto comune soprattutto nell'oralità e nella scrittura informale, soprattutto quando l'azione che dovrebbe avere luogo nel futuro è già stata fissata ed appare certa o estremamente probabile; nei testi professionali, scientifici e, comunque, in ogni altra situazione almeno relativamente ufficiale, si preferisce ancora l'uso del futuro propriamente detto.

In (c), l'imperfetto indicativo (volevo) sostituisce quello che, in un testo più attento alla forma, dovrebbe essere un condizionale (vorrei chiederle un favore...); come il presente pro futuro, l'imperfetto cosiddetto di cortesia è diffuso soprattutto negli usi orali (quando si va dal panettiere è del tutto normale dire: Volevo due francesi...), ma è ancora considerato stilisticamente inadeguato nella scrittura non del tutto informale. In ambito professionale è senz'altro da preferire, quindi, il condizionale.

In (d), l'indicativo rimpiazza il congiuntivo in proposizioni interrogative indirette: nella scrittura si preferisce il congiuntivo.

In (e), dapprima l'indicativo prende il posto del congiuntivo (*se non estingueva per se non avesse estinto*), poi del condizionale (*veniva...commissariata per sarebbe stata commissariata*). I periodi ipotetici costruiti con l'indicativo sia nell'apodosi che nella protasi sono considerati stilisticamente inadatti alla maggior parte dei documenti scritti; nella scrittura professionale è bene utilizzare, per il periodo ipotetico, i tempi ed i modi previsti dalle grammatiche per l'italiano standard.

In (f) è particolarmente marcata la tendenza, propria non solo del parlato, ma anche di certa prosa moderna, al periodare brevissimo (quasi sempre monoproposizionale, ossia costituito da una sola proposizione), in cui abbondano frasi prive di verbo (frasi nominali) ed ellissi (cioè omissioni di uno o più elementi). L'uso di una prosa "economica", sintatticamente agevole e di buona comprensibilità è senza dubbio utile in testi di intento eminentemente informativo o argomentativo incentrati sull'utenza, e, per ciò stesso, desiderabile nella scrittura professionale e tecnico scientifica, che mira istituzionalmente alla chiarezza, alla concisione, ed all'efficacia (si veda, per una definizione di questi termini, la pagina dedicata ai caratteri della scrittura scientifica). Un documento interamente costituito da un'infilata di periodi brevissimi, tuttavia, oltre a risultare monotono, tenderà anche a risultare eccessivamente enfatico, come di fatto appare molta prosa giornalistica che abusa di periodi coupé, di frasi nominali e di ellissi.

Nella scrittura professionale, dunque, si dovrà perseguire un obiettivo di generale armonia e varietà compositiva alternando periodi lunghi ad altri più brevi ed intercalandovi, se necessario (ma con sobrietà), talune frasi nominali.

La testualità del neo-standard. A differenza della fonetica e della sintassi, la testualità dell'italiano neo-standard è caratterizzata, più che dagli effetti di una generale tendenza alla semplificazione, da quelli di un'esigenza di espressività (vi si è già fatto riferimento nei capoversi introduttivi di questo paragrafo). Si segnalano, in particolare, numerosi artifici di messa in rilievo di qualche elemento particolarmente importante ai fini della comunicazione, che sfruttano, nell'oralità, semplici mezzi prosodici (come l'intonazione) e, nella scrittura, (a) la marcatura interpuntoria e (b) strumenti sintattici come lo spostamento di elementi della frase o la segmentazione (ossia il frazionamento) delle unità sintattiche. Numerosi esempi dell'una e dell'altra tecnica si possono leggere nelle frasi che seguono:

a.	Io, il giornale lo leggo solo al mattino!
b.	Ma cosa gli hai detto a Mario? Sembra offeso a morte...
c.	È nella camera sterile che si devono eseguire le campionature;
d.	C'è mio zio che fa un lavoro bellissimo.

In (a), il punto di maggior rilievo dell'enunciato (il soggetto *io*) è evidenziato non solo dalla presenza fisica del pronome (che non deve necessariamente figurare, in italiano), ma anche da un facilmente prevedibile accento di frase, evidenziato nella scrittura dalla virgola che separa il pronome dal predicato (si tratta di una iscrizione agrammaticale: si ricorderà che il soggetto non deve mai, in condizioni normali, essere separato dal suo verbo con un segno di interpunzione).

In (b), la posizione dell'elemento messo in evidenza (a Mario) non è stata mutata rispetto a quella più comune; esso, tuttavia, appare in qualche modo preannunciato da un pronome atono. Questo costrutto è detto dai linguisti *dislocazione a destra*.

Tutti i costrutti analizzati sino a questo punto sono molto comuni nell'espressione orale, e possono essere vantaggiosamente impiegati anche nella scrittura non particolarmente formale; è meglio tuttavia evitarli, se non sussistono valide ragioni di tipo espressivo per comportarsi diversamente, nella scrittura anche solo mediamente controllata.

In (c), una frase semplice (nella camera sterile si devono eseguire le campionature) viene, per così dire, "spezzata" in due segmenti (in sostanza: in due frasi semplici), la prima contenente il verbo essere ed un nome del predicato, la seconda costituita da una proposizione relativa. Tale trasformazione ha il duplice effetto di mettere in evidenza un elemento (nel nostro caso, il fatto che le campionature si debbano fare nella camera sterile e non altrove) e di ripartire il carico informativo su due unità sintattiche. I linguisti chiamano strutture sintattiche simili a questa frasi scisse.

Un costrutto come questo, ampiamente diffuso nella comunicazione orale ed anche in quella scritta di bassa e media formalità, può trovare luogo anche in documenti tecnico-scientifici e professionali, purché non se ne abusi e non lo si faccia divenire uno stilema.

In (d), infine si mostra un costrutto che, pur essendo molto simile a quello presente in

(c), non è ad esso del tutto identico; nelle ultime due frasi, infatti, l'elemento collocato all'interno della frase che contiene il verbo essere è introdotto da una particella (ci) che non ha altra funzione che quella di "presentarlo": per questa ragione, questo *ci* pressoché privato di significato specifico è detto dai linguisti *c'è presentativo*. Il suo uso è comunissimo sia nello scritto che nell'orale, e non sussistono controindicazioni per un suo impiego anche nei documenti professionali.

Il lessico del neo-standard. Infine, nel lessico dell'italiano neo-standard, le due tendenze generali appena enunciate, quelle alla semplificazione ed all'espressività, operano congiuntamente; esso, infatti, oltre (1) ad essere moderatamente aperto a regionalismi non troppo marcati (negli ultimi decenni è soprattutto la varietà settentrionale a mostrarsi particolarmente influente), (2) ad assumere stranierismi (soprattutto anglismi) in copia, (3) a sfruttare intensamente alcuni meccanismi di formazione delle parole (in particolare la suffissazione, la prefissazione, la scorciatura o la lessicalizzazione delle sigle), (4) a dotare di vita propria alcune forme verbali con pronomi (il tipo *entrarci*), tende (5) a semplificare il sistema tramite una sostanziale riduzione delle varianti (come *vi/ci* o *tra/fra*) di cui è particolarmente ricco l'italiano tradizionale e letterario ed a (6) legittimare termini un tempo stilisticamente marcati. Si leggano gli esempi che seguono:

a.	Mi piacciono i cornetti in insalata: perché non ne prepari un po'?
b.	Negli editor WYSIWYG, la preparazione di pagine HTML avviene esattamente come la digitazione di testi in un word processor: in questo modo tutti sono in grado di mettere online un semplice sito senza conoscere il linguaggio di codifica del Web;
c.	Lo scorporo di queste voci dal bilancio equivarrebbe al conferimento all'analista di un'autorizzazione implicita alla richiesta di ricapitalizzazione;
d.	Nella gabbia il superterrorista lanciava i suoi anatemi alla troupe in una sorta di teletestimonianza di odio, la manifestazione di un desiderio mediatico di morte;
e.	In effetti, la metaforesi non c'entra molto in questo fenomeno, che è una semplice-conservazione del vocalismo latino;
f.	A me il trombone piace un casino.

In (a) è presente un regionalismo di ampia diffusione settentrionale (*cornetti* per il più comune *fagiolini*). L'uso di regionalismi che non siano entrati nell'uso nazionale è sconsigliabile, salvo che non sussistano particolari ragioni per la loro immissione, nella scrittura professionale.

In (b) sono rappresentati in copia stranierismi (come *editor* o *wordprocessor*), sigle (*WYSIWYG*, che si legge *wuaisiwaig*, *HTML*, *Web*). L'impiego di stranierismi è del tutto normale nella prosa tecnico-scientifica, e si fa sempre più strada anche in quella professionale. È tuttavia consigliabile non esagerare, per non rendere la propria scrittura criptica o snob.

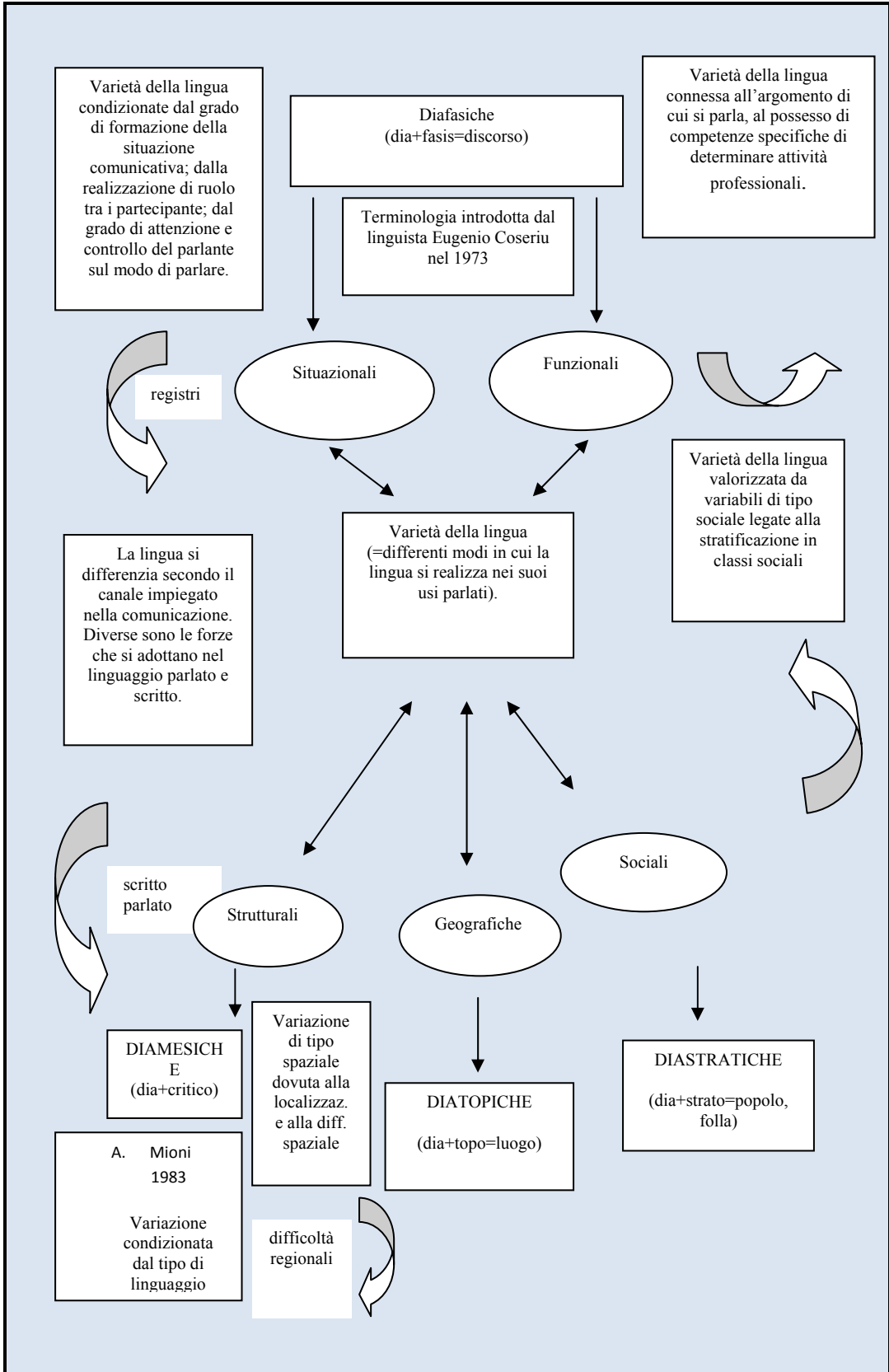
In (b) e (c) si hanno esempi di neoformazioni (parole nuove) ottenute mediante semplice rimozione del suffisso da una voce verbale (*codifica*, da *codificare*; *scorporo*, da *scorporare*) e tramite l'uso di suffissi ad alta diffusione, come *-ista*, *-mento*, *-zione*.

L'uso di queste forme è assolutamente normale a tutti i livelli dell'espressione scritta.

In (d) è bene rappresentata la tendenza del neo-standard ad utilizzare un numero ristretto di prefissi (super-in superterrorista; tele-in teletestimonianza). Anche questi elementi sono di uso del tutto comune.

In (e) è presente una di quelle forme verbali di cui si parlava nei capoversi immediatamente precedenti: *entrarci*. Per quanto estremamente diffusa nella scrittura non estremamente formale, questa forma (ed altre analoghe) ha un colorito eccessivamente colloquiale, e dovrebbe essere evitata nella scrittura professionale.

In (f), infine, è documentata una locuzione espressiva che, considerata un tempo volgare ed assolutamente proibita non solo nella scrittura ma anche in qualsiasi forma di discorso orale non estremamente informale, ha assunto oggi uno statuto differente, ed è impiegata anche nella conversazione comune. Lo scritto professionale, naturalmente, la evita.



RIFLESSIONI SULLA LINGUA

Lo studio delle costruzioni grammaticali

1. 9 I codici e simboli di comunicazione

La scrittura è un mezzo che permette agli uomini di usare simboli visibili per rappresentare le parole, e indipendentemente dagli strumenti fisici usati (carte e inchiostri, cere o pietre incise, schermi sui quali appaiono caratteri) il risultato è lo stesso, l'occhio legge e interpreta segni grafici. Quantunque sia nata dall'oralità, ne sia una rappresentazione l'autonomia della forma scritta che è tale che è necessario osservare e descrivere il testo scritto in modo del tutto indipendente dalla forma orale. Sebbene il mio lavoro voglia dimostrare le rispettive autonomie, in particolare quella della prima rispetto a quest'ultima, il nesso profondo tra oralità e scrittura non viene mai messo in discussione. Nella storia della cultura occidentale, tuttavia, il dualismo scritto-orale è stato talvolta visto come un'opposizione, anziché come una ricchezza di mezzi espressivi. I sistemi di scrittura alfabetici si basano su un insieme di lettere (l'alfabeto) per la scrittura delle consonanti e delle vocali, dove le une e le altre hanno ugual rango di lettere. La parola stessa deriva dal greco antico (*alphabetos*) ed è formata, com'è noto, proprio dal nome dalle prime due lettere greche, *alpha* e *beta*. L'alfabeto latino, per diffusione d'uso e rilievo come "niassa testuale" prodotta, è esemplare di questo sistema di scrittura ed è naturalmente il costante riferimento in questo lavoro, come più sopra ho premesso. Nei sistemi consonantici le lettere importanti sono sostanzialmente le consonanti; il nome 'abjad' che designa il più noto di questi sistemi, è formato in modo analogo al nome 'alfabeto' e cioè dal nome di lettere utilizzate nella scrittura, per l'esattezza 'abjad' è un acronimo composto dai nomi delle prime quattro lettere (*alef, bek, jeem, dal*) che costituiscono l'ordine dizionale dell'arabo scritto. Esistono diversi altri sistemi di rappresentazione delle lingue storico-naturali, come il sistema abugida (*alpkasyllabaire*, un "alfa-sillabario"), quelli sillabici e quelli logogrammatici, per ricordare solo i più importanti. L'idea che le parole e, di conseguenza, i testi nel nostro sistema di scrittura siano costituiti e siano rappresentati con caratteri alfabetici, o tuttalpiù con lettere e numeri, si fonda sul fatto che ciò appare vero, ed è vero, per l'oralità, dato che ogni enunciato consiste in una concatenazione di suoni (di foni) interpretati come fonemi. E in particolare ogni enunciato che appartenga ad una data lingua è rappresentabile secondo certe regole e tradizioni scritte specifiche. Un sistema alfabetico ideale farebbe corrispondere una lettera (carattere grafico) ad un fonema; probabilmente un tale sistema non esiste, ma Italiano e Swahili sono esempi di lingue con la più alta corrispondenza tra fonemi e grafemi (Katamba, 1999). Le parole e gli enunciati, inoltre, sono rappresentabili, indipendentemente dalla lingua, mediante una trascrizione fonetica; tra i diversi sistemi creati a tal fine il più utilizzato è l'Alfabeto Fonetico Internazionale (IPA) che fu sviluppato a partire dal 1889 da studiosi inglesi e francesi. Di grande interesse sono anche la raffinata analisi e il relativo sistema di

rappresentazione proposti da Canepari. Il suo repertorio di "fonetica naturale", basato sull'IPA e denominato 'canIPA^{can}IPA', descrive circa un migliaio di suoni di cui circa 500 di base (Canepari, 2006). A

Appare dunque evidente che gli studiosi hanno ampiamente trattato il sistema di seconda articolazione, la fonetica e la fonologia che descrivono dettagliatamente i suoni utilizzati dalle lingue storico-naturali, sia da un punto di vista acustico-articolatorio (foni) sia dal punto di vista di elementi di sistemi (fonemi), ma non c'è pari attenzione per l'equivalente sul piano della scrittura¹. Eppure la forma scritta non è costituita solo dalla rappresentazioni dei fonemi della forma orale, perché esistono, nella superficie del testo, molte cose, essenzialmente caratteri, "che significano" senza essere peraltro presenti nell'oralità. Il fatto che, prevalentemente, i testi scritti si presentano in forma alfabetica contribuisce a rinviare questo punto di vista; la realtà oggettiva della scrittura, invece, è diversa; di fatto, per "raccontare" e "misurare" il testo scritto è necessario definire un superalfabeto. Tale nozione si riferisce ad un ampio insieme di caratteri, non soltanto lettere e numeri che formalmente risultano essere i costituenti "atomici", minimi ed indivisibili, delle parole note².

La codifica Unicode è la forma scritta, è un oggetto, desiderabilmente dotato di senso, essenzialmente costituito da sequenze di caratteri interrotte da spazi (anch'essi, come vedremo, caratteri, da un punto di vista informatico). Il passaggio dai testi scritti a mano ai testi a stampa tradizionali e, in questi ultimi decenni, ai testi creati e archiviati in forma digitale ha reso necessario codificare i caratteri, sia quelli stampabili sia quelli stampabili e non. La ragione è che i computer fondamentalmente trattano numeri (che, per necessità fisica, sono in formato binario), dunque tutti i dati memorizzati devono essere codificati; il vecchio standard ASCII a 7 bit, sviluppato nel 1967, permette di rappresentare 128 caratteri (95 stampabili + 33 di controllo), mentre l'ASCII esteso arriva a 256. Questi sistemi hanno avuto, in qualche modo, un ruolo importante nella codifica, ma la necessità di avere a disposizione un sistema che potesse stampare i caratteri dei diversi sistemi di scrittura ha spinto a creare un sistema più potente. A partire dal 1991, l'Unicode Consortium ha sviluppato il nuovo standard internazionale di codifica dei caratteri: il sistema assegna un codice numerico univoco ai caratteri che vengono usati per costituire i testi scritti coprendo le esigenze della maggior parte dei sistemi di scrittura, indipendentemente dal sistema operativo, dall'applicativo e in modo indipendente dalla lingua. Il codice assegnato al carattere viene rappresentato con U+, seguito dalle quattro (o sei) cifre esadecimali del numero che lo individua. Nel sistema Unicode il codice associato ad un carattere è rappresentato con U+OA di cui OA è un numero esadecimale a quattro o a sei cifre (U+0000,U+000000). La versione più recente codifica circa 100.000 caratteri sebbene allo stato attuale i codici non sono ancora stati definiti con carattere di unicità (da 0hex a 10FFF hex). Unicode incorpora, nella primissima parte, la codifica ISO/IEC 8859-1, ma va molto oltre, codificando i

¹ La banale osservazione che per i due numeri proposti, ossia per il medesimo significante grafico, lingue diverse presentano, nell'oralità, diverse successioni di fonemi e simmetricamente presentano, nell'equivalente forma scritta letterale, diverse stringhe di caratteri (*tre, trois, three e Drei; ottanta, quatre, vings ecc*), costituisce una prova della natura logo grammatica della rappresentazione in cifre arabe dei numeri.

² Katamba (1994) English Words, p. 122.

caratteri usati in quasi tutte le lingue vive e in alcune lingue morte, nonché simboli matematici e chimici, cartografici, l'alfabeto Braille, ideogrammi etc.

Attualmente lo standard Unicode non rappresenta ancora tutti i caratteri in uso nel mondo. Essendo ancora in evoluzione, si prefigge di coprire tutti i caratteri rappresentabili, garantendo la compatibilità e la non sovrapposizione con le codifiche dei caratteri già definiti, ma lasciando comunque dei ben precisi campi di codici "non usati", da riservare per la gestione autonoma all'interno di applicazioni particolari³.

La punteggiatura è così definita :

Lo spazio

segno []

codice e nome Unicode : U+0020SPACE; block Basic Latin

Il punto

Segno [.]

nome: punto o punto fermo

codice o nome Unicode: U+002E FULLSTOP.

1.10 Morfemi, sequenze e sintagmi

Le parole più "semplici" possono essere composte da due morfemi; per esempio la parola *gatto* è composta dal morfema *gatt-*, che è anche la radice della parola, e dal morfema *-o* che è la desinenza che significa "maschile singolare".

Le parole derivate possono essere composte da più morfemi; per esempio la parola *nazionali* è composta dal morfema *nazion-* che è la radice, dal morfema *-al-* che è il suffisso che deriva l'aggettivo da un nome e dal morfema *-i* che è la desinenza che significa "comune plurale".

Le forme verbali possono essere composte da molti morfemi; prendendo come esempio l'espressione *si sono inviperite* troviamo:

si, particella della coniugazione riflessiva;

s-, radice del verbo ausiliare *essere*;

-ono, desinenza della terza persona plurale;

in-, prefisso per derivare il verbo da un nome;

viper-, radice del nome che dà il significato principale;

-i-, vocale tematica della terza coniugazione italiana;

-t-, suffisso del participio passato;

-e, desinenza femminile plurale.

Un morfema può essere composto anche di più parti separate con altri morfemi in mezzo; ad esempio in lingua tedesca il participio passato si forma apponendo contemporaneamente un prefisso e un suffisso alla radice del tema. Si prenda come esempio il verbo *lieben*, che corrisponde all'italiano *amare*; esso è composto dalla radice *lieb-* e dalla desinenza *-en*, dalla radice *lieb-* si ricava il participio *geliebt*, che corrisponde all'italiano *amato*, apponendo il morfema *ge-* (...) *-t*. Da notare che non esistono né la forma **gelieb* né la forma **liebt* e dunque si tratta proprio di un unico morfema in quanto non può essere ulteriormente suddiviso; talvolta è chiamato "circonfisso", altre volte "morfema parassintetico" o morfema

³ <http://it.wikipedia.org/wiki/Unicode>

discontinuo. L'esistenza di questo tipo di morfemi è controversa e alcuni linguisti sostengono che in realtà si tratta di un'operazione in due passi, si parte da un tema diverso ottenuto per prefissazione (nell'esempio è *ge-lieb-*) a cui si appone la desinenza (nell'esempio è *-t*) distinguendo dunque le due particelle come morfemi separati.

Un caso particolare sono le lingue non concatenative come le lingue semitiche in cui le radici sono una sequenza di consonanti nelle quali si incastrano a pettine le vocali che ne precisano la funzione grammaticale; ad esempio in ebraico la radice **gdl* ha il senso di "grandezza", la parola *gadol* significa "grande (maschile)", la parola *gadal* significa "egli crebbe", la parola *godel* significa "dimensione", e così via. In questo caso il morfema della radice si può indicare con *g-d-l*, mentre i vari morfemi grammaticali applicati si possono indicare con *-a-o-*, *-a-a-*, *-o-e-*, e così via⁴.

Il morfema si divide in:

a.	morfema libero: si tratta di un morfema che può essere una parola per conto suo; si tratta in generale degli articoli, le particelle, qualche avverbio, e così via, per esempio, <i>adesso, quando, il, si</i> ;
b.	morfema legato: si tratta di tutti gli altri morfemi, che hanno bisogno di legarsi ad altri morfemi per formare una parola o un'espressione, <i>nazion-, -t-, -al-, -i</i> , eccetera.

Un morfema legato si può distinguere a sua volta in:

a.	radice: un morfema che ha un significato fondamentale;
b.	affisso: un morfema che non ha un significato proprio ma che serve per specificare meglio il significato dei morfemi a cui si lega.

Alcuni linguisti chiamano radice anche un morfema libero, purché abbia un significato fondamentale e si possa legare ad affissi; per esempio *qual* può stare da solo o legarsi all'affisso *-i* per formare la parola *quali*. In inglese tutti i sostantivi regolari possono essere considerati morfemi liberi e anche radici, in quanto hanno un significato fondamentale e possono legarsi all'affisso *-s* per formare il plurale.

Si noti che le radici non sono morfemi nel senso della linguistica storica, come non lo sono alcuni morfemi liberi come, per esempio, gli avverbi, in quanto non hanno una valenza solo grammaticale.

Questa distinzione è più utile per l'inglese che per l'italiano, però viene utilizzata dai linguisti italiani per definire le cosiddette "parole funzionali", come articoli o preposizioni, che vengono per questo considerate morfemi "semiliberi".

Un'altra suddivisione è tra:

a.	morfema lessicale: un morfema che dà tutto o parte del significato principale della parola o espressione;
b.	morfema grammaticale: un morfema che non è lessicale, cioè un morfema che dà la forma corretta nel contesto.

Si tratta esattamente della distinzione che fanno i linguisti storici, che chiamano morfemi solamente i morfemi grammaticali.

Anche qui la differenza è molto sottile; ci sono casi in cui è difficile stabilire se un particolare morfema ha una valenza puramente grammaticale o se contribuisce al significato, ad esempio *rifare* significa *fare di nuovo* ma *riparare* non vuol dire *parare di nuovo*. Un altro esempio, in finlandese il concetto di "mio"

⁴ <http://it.wikipedia.org/wiki/Morfema>, morfemi.

è indicato dal suffisso *-ni* e quindi può essere considerato morfema grammaticale, mentre in italiano lo stesso concetto è indicato dalla radice *mi-* che quindi può essere considerato morfema lessicale.

Nel tentativo di limitare le ambiguità, si può trovare una definizione alternativa:

a.	morfema lessicale: un morfema che fa parte di un insieme aperto, come per esempio le radici, basti pensare che ogni progresso tecnologico fa nascere nuove parole;
b.	morfema grammaticale: un morfema che fa parte di un insieme chiuso, come per esempio gli articoli, le preposizioni, le desinenze, e via così.

Le ambiguità però rimangono, i prefissi e i suffissi possono sembrare un insieme chiuso, ma anche qui nuovi progressi possono generare novità; per esempio, con l'avvento della televisione è nato un nuovo significato per il prefisso *tele-*, e con la linguistica moderna è nato il suffisso *-ema*.

Inoltre qualche linguista sostiene che per esempio gli articoli, pur facendo parte di un insieme chiuso, non sono morfemi grammaticali in quanto hanno un valore lessicale, vale a dire che la differenza tra l'espressione "un cane" e l'espressione "il cane" non è grammaticale bensì lessicale.

Non importa in che modo sia stato definito, un morfema grammaticale si può distinguere in:

a.	morfema derivazionale: un morfema che può cambiare o precisare il significato del morfema lessicale e che si adopera nella derivazione;
b.	morfema flessionale: un morfema che non dà un significato vero e proprio e si adopera solo per la flessione.

Questa distinzione segue fondamentalmente quella tra derivazione e flessione per cui si rimanda agli approfondimenti⁵.

La struttura in cui si dispongono i significati all'interno dell'enunciato è chiamata catena sintattica. Il sintagma è l'unità minima di questa catena sintattica e costituisce una stringa di suoni dotati della stessa funzione logica all'interno dell'enunciato. Per esempio, nelle frasi «Pierino ha mangiato la mela» e «L'ha mangiata Pierino», le parole *L'(a)* e *mela* hanno la stessa funzione logica di complemento oggetto⁶.

La parola fondamentale di un sintagma, senza la quale questo non sussisterebbe, è chiamata testa. Gli altri elementi sono detti modificatori.

Nella frase, *il mio gatto ha fatto indigestione di sgombro*, il sintagma che indica il soggetto della frase è "il mio gatto". In questo sintagma la testa è *gatto*, mentre *il* e *mio* sono modificatori.

I sintagmi vengono classificati a seconda della categoria grammaticale a cui appartiene la parola che funge da testa:

"Il mio gatto" sarà un sintagma nominale, in quanto <i>gatto</i> , un nome, è la testa;
"ha fatto indigestione" è un sintagma verbale, poiché la testa in questo caso è <i>ha fatto</i> ;
"di sgombro" è un sintagma preposizionale, in quanto la testa è "di".

⁵ <http://it.wikipedia.org/wiki/Morfema>, Classificazione dei morfemi.

⁶ <http://it.wikipedia.org/wiki/Sintagma>, Sintagma.

Il sintagma non è una struttura rigida, in quanto può essere scisso o raggruppato in unità logiche maggiori o minori a seconda del riferimento logico da cui parte l'analisi dell'enunciato.

Le parole che costituiscono un sintagma possono anche trovarsi in posizione non contigua nella sequenza della frase, e in tal caso si parla di sintagmi discontinui. Un esempio è l'enunciato *me ne resi subito conto*, dove il sintagma "me ne resi conto" è in sequenza discontinua. Questa sequenza è frequente in varie lingue, come in inglese, *she takes her coat off*, in tedesco, *ich rufe morgen wieder an*, in latino, *adgnosco veteris vestigia flammae*. Tra i sintagmi sussistono inoltre diversi legami logici, che ne denunciano l'accordo o la reggenza. Tra due sintagmi sussiste spesso un rapporto di dipendenza sintattica, in quanto uno dei due non potrebbe esistere senza l'altro. Il sintagma indispensabile viene chiamato dominante, nel sintagma *il mio amico di Genova è arrivato ieri*, il sintagma *il mio amico* è dominante rispetto a *di Genova*. Alcuni sintagmi, al contrario, appaiono slegati da qualsiasi connessione logica e denunciano solo una connessione "a senso", come il genitivo assoluto in greco o l'ablativo assoluto in latino. Esempi di sintagmi connessi a senso in italiano sono per esempio le costruzioni cosiddette "implicite" con il gerundio e gli anacoluti⁷.

I verbi sintagmatici sono delle costruzioni cioè combinazioni relativamente stabili di parole, trattate (cioè depositate in memoria, recuperate, elaborate formalmente e semanticamente) come unità su qualche livello di rappresentazione. Il fatto che le parole possano combinarsi in aggregazioni è possibile perché nelle lingue opera il "principio sintagmatico"⁸: le parole, disponendosi in successione, non si limitano a affiancarsi l'una all'altra in modo markoviano ma contraggono tra loro relazioni in sintagmi di varia natura, varia forza attrattiva e varia estensione.

Anche in quest'ambito i punti oscuri sono numerosi. In pratica, entrando a far parte di una catena sintagmatica, le parole sono agglutinate da forze attrattive di diversa intensità e natura. Queste "forze" sono evidenti anche al parlante, visto che sono loro che gli permettono di distinguere con rispettabile precisione le parole-che-formano-sintagma (anche se distanti tra loro nella catena) dalle parole-che-non-formano-sintagma (anche se contigue). La consapevolezza del diverso tipo di legame è evidente in diversi aspetti del comportamento linguistico, nella lettura (ove il lettore attribuisce la giusta intonazione proprio secondo la sua percezione delle aggregazioni di parole), nella scrittura, ecc.

Chiamo "Forza Coesiva" l'effetto di questi "attrattori" che costituiscono un *link* tra le parole. Non sappiamo molto della natura e dei gradi di intensità della Forza Coesiva, ma possiamo almeno osservare che le parole si combinano in sintagmi secondo due regimi principali:

Regimi di connessione delle parole in sintagmi:

Nella maggior parte dei casi, una volta combinate in sintagmi, le parole sciolgono i loro legami e, per così dire, tornano al loro posto nel lessico; si tratta in questi casi di

⁷ <http://it.wikipedia.org/wiki/Sintagma>, Struttura del sintagma

⁸ Simone 1995, 1196

combinazioni “volatili”;

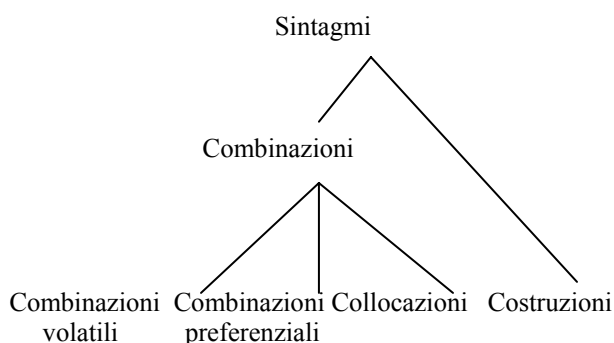
In altri casi si combinano in modo non-volatile, cioè le parole entrano nel sintagma, per così dire, già legate.

Il primo punto è evidente. Il secondo richiede una varietà di specificazioni e di tipi. Per esempio, alcune combinazioni si attivano solo quando le parole entrano a far parte di un ambiente sintagmatico specifico. A questo requisito rispondono le collocazioni (*disco rigido, fare benzina, fare un esempio, mettere fretta*) e le combinazioni preferenziali (*caro amico, bella donna, buon lavoro*), che sono costituite di entità lessicali indipendenti, tra le quali una Forza Coesiva si attiva solo quando l’una si trova a co-occorrere con l’altra.

Altre combinazioni invece si stabilizzano a livello paradigmatico fino a formare lemmi unitari nel vocabolario, dei quali nessun elemento può rappresentare l’insieme. A questo requisito rispondono le costruzioni in senso proprio, che come vedremo tra un istante sono di diversa natura.

Rappresento la situazione con il primo schema, a cui aggiungo qualche osservazione nel secondo schema:

Diagramma delle combinazioni e delle costruzioni



Combinazioni e costruzioni	
a.	<i>Combinazioni volatili</i> : meri sintagmi, fatti di parole che si aggregano nel discorso e si disaggregano quando questo è esaurito;
b.	<i>Combinazioni preferenziali</i> : aggregazioni di parole (coppie, triple, etc.) di varia natura sintattica, che <i>occorrono insieme frequentemente</i> ma non sono né collocazioni né costruzioni in senso proprio; sono quindi definite solo da ragioni statistiche;
c.	<i>Collocazioni</i> : aggregazioni di parole di varia natura che rispettano le due seguenti condizioni:

	Condizioni sintattica: formano sintagmi che incorporano sempre la propria testa; Condizione lessicale: bloccano la sinonimia, ciò vuol dire che nella collocazione entra un solo termine di una serie sinonimica, o al massimo pochi, ma l'alternanza non è libera, una sola scelta, <i>disco rigido</i> (* <i>disco duro</i> ,* <i>disco tosto</i>), ecc. ; due scelte, <i>caffè lungo</i> o <i>alto</i> (* <i>caffè elevato</i>), ecc;
d.	<i>Costruzioni in senso proprio</i> (rispondenti ad un insieme di requisiti specifici).

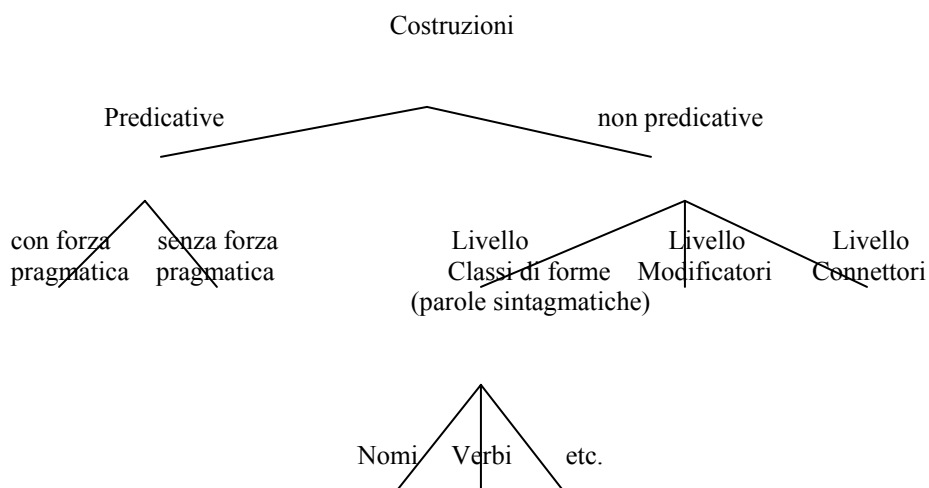
Va notato anche che non tutte le aggregazioni si collocano sullo stesso piano, Combinazioni Volatili, Combinazioni Preferenziali e Collocazioni sono fenomeni sintagmatici, dato che si attivano solo quando le parole co-occorrono nella catena. Le Costruzioni, invece, tagliano di traverso l'opposizione tra piano sintagmatico e piano paradigmatico, al livello massimo di Forza Coesiva, quando una costruzione diventa *figée*, questa passa a costituire una "voce lessicale" in senso lato, trasferendo sul piano paradigmatico una struttura che si è costruita sintagmaticamente.

Le costruzioni rispondono a condizioni peculiari che le distinguono dalle altre aggregazioni. Ne ho presentato una lista dettagliata in Simone (2007). Qui mi limito a richiamarne qualche elemento:

Alcune condizioni sulle Costruzioni	
a.	<i>Significato costruzionale</i> : alcuni tipi di costruzione hanno un "significato costruzionale", cioè un significato stabilmente "incollato" alla costruzione e si dissolve al di fuori di essa;
b.	<i>Marche</i> : una parte delle costruzioni sono riconoscibili da marche dedicate;
c.	<i>Forza Pragmatica</i> : alcune costruzioni portano una specifica informazione pragmatica e sono in questo peculiari;
d.	<i>Specificità</i> : le costruzioni sono <i>language-specific</i> , ma possono esserci somiglianze di funzione da una lingua all'altra.

Nella cornice definita dalle costruzioni rientrano, con varia specificità, una grande quantità di oggetti. La tabella seguente ne indica i principali:

Livelli di costruzioni

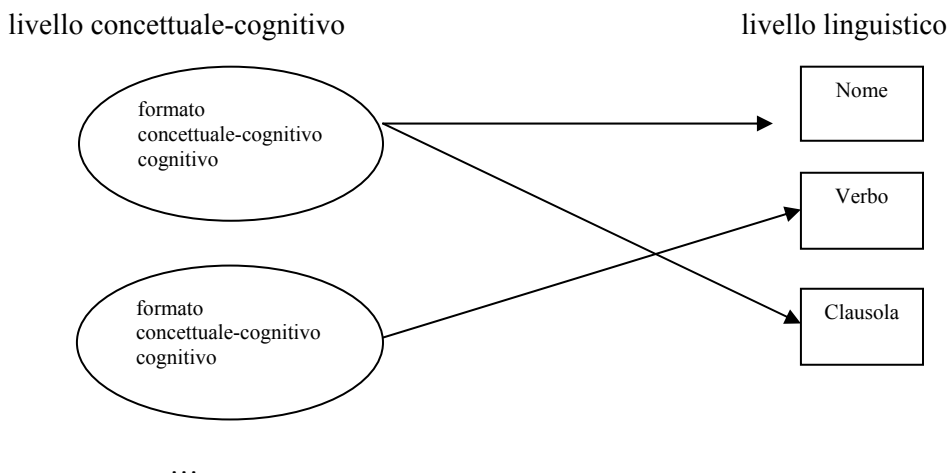


A noi interessano qui le speciali costruzioni non-predicative che costituiscono classe di parole. I Vs sono insieme una classe di costruzioni non-predicative e una classe di parole, in altri termini sono un esempio di sovrapposizione di una costruzione con una categoria (nel senso definito in (2)c). Sono “parole costruzionali”, secondo uno schema che ricorre spesso nelle lingue, hanno una omogeneità formale (per questo si possono trovare criteri per definirle, Simone 1997; Masini, in questo volume), dato che rispondono a una formula; inoltre, dal punto di vista semantico codificano una zona focale anch’essa stabile, dato che sono per lo più verbi di movimento⁹.

Per la GCC una classe di parole non è una pura e semplice lista di voci lessicali ma rappresenta un “formato semantico predefinito”, cioè un modo specifico e “obbligato” di strutturare l’informazione semantica associata a una parola. Inoltre, la GCC prevede che, dato un determinato formato semantico, debba esistere una classe di parole che sia la migliore candidata a dargli codifica linguistica. Per esempio, un’entità stabile, discreta e numerabile è naturalmente candidata a essere codificata da un Nome, anche se il Nome non è l’unico modo di codificare quel formato.

Adoperando etichette come quelle che ho appena citato (“entità stabile, discreta e numerabile” e rispettivamente “nome”), faccio implicito riferimento al fatto che nell’analisi delle classi di parole occorre distinguere tra più livelli. Nel quadro della GCC si distinguono due livelli per quanto riguarda la transizione dal significato al significante. Il primo è il livello “concettuale-cognitivo”, questo è pre-linguistico (cioè privo di significante) e consiste in un *pattern* (che chiamo qui “formato”) di organizzazione del significato che “cerca” una forma linguistica. Il secondo è un livello linguistico, che assegna un significante al formato in questione:

Relazioni tra livelli



Le “bolle” che rappresentano i “formati concettuali-cognitivi pre-definiti” sono topologicamente deformabili. Infatti, nella dinamica del discorso il parlante può aver bisogno di “forzare” il formato concettuale-cognitivo di una parola fino a convertirlo in

⁹ (Masini 2007)

quello proprio di una classe di parole diversa. In pratica, conserva alcuni parametri del formato concettuale-cognitivo originario e converte il resto nel formato di un'altra classe di parole¹⁰.

a. Nominalizzazione.	
a.1	Al livello concettuale-cognitivo: converte uno Stato-di-Cose con un Evento in un'entità compatta;
a.2	Al livello linguistico: converte una clausola in un nome, modificando la distribuzione degli argomenti originari e sopprimendo alcuni parametri (per es. l'informazione temporale viene cancellata; l'agente viene demosso);
a.3	Permette di disporre di un Tema;
a.4	Produce nuove voci lessicali.
b. Trasposizione di Livello	
b.1	Al livello concettuale-cognitivo: opera una serie di conversioni, come risulta dalla sua proprietà seguente.
b.2	Al livello linguistico: traspone qualunque unità linguistica, di qualunque livello, a un livello diverso da quello originario, sia conservando la categoria grammaticale originaria sia modificandola;
b.3	Non produce nuove voci lessicali, ma ricategorizza elementi già esistenti.
c. Forzatura di tipo	
c.1	Al livello concettuale-cognitivo: forza il significato di una voce lessicale da un tipo semantico a un altro, <i>ho bruciato un giornale</i> (<i>giornale</i> "oggetto fisico") > <i>lavoro in un giornale</i> (<i>giornale</i> "organizzazione che produce il giornale");
c.2	Non produce nuove voci lessicali, ma articola la semantica di voci già esistenti.

¹⁰<http://host.uniroma3.it>, Raffaele Simone, Università Roma Tre, Roma, Verbi sintagmatici come categoria e come costruzione.

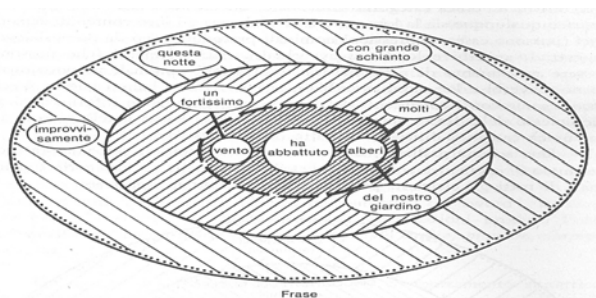
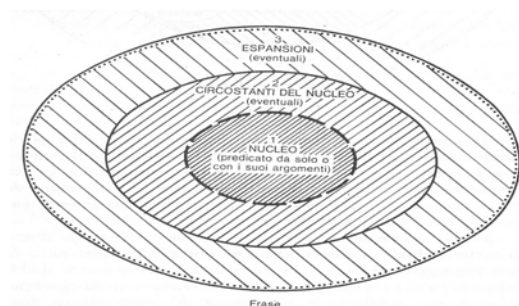
CAPITOLO SECONDO IL TESTO E LE SUE CARATTERISTICHE

2.1 La lingua come sistema virtuale

Chiamiamo sistema della lingua, o anche grammatica, il sistema di segni verbali che, in base alle sue regole di funzionamento interno e alla corrispondenza con le conoscenze generali dei parlanti di quella lingua, permette di produrre espressioni («frasi») genericamente dotate di significato per quei parlanti. (Le «conoscenze generali dei parlanti» costituiscono quella che viene anche denominata l'«enciclopedia dei parlanti», sono le cognizioni formate dalla loro comune esperienza della vita e dalla cultura diffusa nella loro comunità).

Invece, chiamiamo TESTO un messaggio che sia prodotto, sulla base di un sistema linguistico, da un determinato emittente in una determinata situazione, con l'intenzione e col risultato di soddisfare le attese di un determinato destinatario. (Con l'espressione «soddisfare le attese» si deve intendere qualcosa di molto ampio, è compreso anche l'effetto di suscitare reazioni, di qualsiasi genere, in seguito alla comprensione del messaggio).

Esemplificazione del concetto di sistema mediante il modello della struttura della frase. Date le tre categorie funzionali in cui si raccolgono tutti gli elementi possibilmente presenti in una frase, il nucleo, formato dal verbo e dai suoi argomenti, i circostanti del nucleo e le espansioni, possiamo collocarle in uno schema del genere, dapprima vuoto e poi riempito con una frase di esempio:



Dalla frase “semplice” (o “singola”) si può ottenere una frase “complessa” (“multipla”) tenendo presente che le espansioni possono essere trasformate in frasi dipendenti (temporali, causali, finali, modali, ecc.), collegate alla frase originaria: *con grande schianto* può essere trasformato in *producendo grande schianto*; *improvvisamente* può diventare *giungendo improvviso*; e da *questa notte* si può passare a *mentre era notte* (per quanto possa sembrare inusuale questa espressione). Ciò non accade per i circostanti, che possono tutt'al più essere trasformati in proposizioni relative (*del nostro giardino* può diventare *che erano nel nostro giardino*).

2. 2. Definizione di testo¹¹.

La linguistica moderna chiama testo ogni messaggio linguistico unitario e completo usato da qualcuno (emittente) per comunicare qualcosa a qualcun altro (ricevente), cioè ogni insieme di parole di senso compiuto e di forma unitaria: quest'ultima espressione si riferisce alla compiutezza esteriore del testo, che deve presentare confini ben precisi e individuabili, ossia un inizio e una fine.

La parola testo, dal latino textum («intessuto, intrecciato»), participio passato del verbo texere («tessere»), significa, in senso proprio, «tessuto di parole» e designa quindi qualsiasi gruppo di parole disposte e organizzate a scopi espressivi secondo certe norme, proprio come un tessuto è il frutto di un insieme di fili che si intrecciano tra loro secondo regole precise. Poco diverso, anche se più generico, è il significato di «opera scritta» che la parola testo ha nel linguaggio comune, dove compare spesso anche come sinonimo di «brano» oppure di «libro»: «Questo volume è ricco di testi di autori contemporanei»; «Il testo da tradurre era molto difficile»; «Domani portate il testo di scienze»; «Questi sono i testi più famosi della letteratura dell'Ottocento».

Sotto il nome di testo, dunque, confluiscono messaggi linguistici di forma e di tipo svariati. Infatti, nel significato moderno dei termini sono testi tutti i messaggi che hanno il requisito formale di essere unitari e il requisito contenutistico di avere un significato compiuto. Perciò, sono testi sia i messaggi scritti, come un articolo di giornale o un romanzo, sia quelli orali, come un discorso, un'esclamazione, un'intervista o una predica. Inoltre, poiché a qualificare un testo sono sempre i requisiti della unitarietà e della completezza e non la sua lunghezza, sono testi sia quelli estesi e complessi come la Bibbia, il Codice di diritto civile, I promessi sposi, una conferenza o il discorso del Presidente della Repubblica, sia quelli di dimensione media, come la novella Rosso Malpelo o un articolo di giornale, sia quelli brevissimi e semplici, come un annuncio pubblicitario, un invito, magari ridotto a una sola parola («Avanti!»), o un divieto («Vietato fumare»). Tutti questi testi, infatti, sono di forma unitaria e di senso compiuto, comunicano in modo chiaro e completo quello che l'emittente intende comunicare e contengono tutte le informazioni necessarie perché il ricevente possa capire il messaggio.

¹¹ <http://www.scuolainsiemeweb.it/esame/prove/testo.pdf>, Definizione di testo.

2.3 *Gli elementi costitutivi del testo*¹².

Un testo, per essere tale, deve essere elaborato in modo tale che:

a.	presenti un'adeguata coesione testuale;
b.	contenga un argomento di fondo organicamente svolto;
c.	presenti una adeguata coerenza testuale tra le varie parti, coerenza che deve riguardare tanto il contenuto (coerenza contenutistica o di significato) quanto lo stile (coerenza stilistica o di registro).

2.4. *La coesione testuale*¹³.

Per costituire un testo, le parole di un messaggio devono, per prima cosa, avere una coesione testuale, devono cioè essere organizzate, una per una e tutte insieme, secondo norme socialmente condivise e tali da consentire la corretta interpretazione da parte di tutti i possibili destinatari.

Queste norme si possono riassumere in tre principi fondamentali:

Le parole devono presentare un'adeguata compatibilità semantica: devono cioè essere compatibili quanto al significato.

Così si possono combinare tra loro parole come leggere – libro, mangiare – minestra, ma non parole come leggere – minestra, mangiare – libro.

Le parole devono avere la giusta collocazione, devono cioè essere disposte secondo un ordine che è quello usuale nella lingua cui appartengono.

Così, nel testo «Paolo scriverà una bella lettera a Laura», le parole sono collocate in modo adeguato, secondo l'ordine più usuale. Sarebbe invece impossibile, perché contraria alle norme della lingua italiana, una collocazione del tipo, «Paolo una Laura scriverà a bella lettera»; «Lettera Paolo una bella scriverà Laura a».

¹² Ibidem, Gli elementi costitutivi del testo.

¹³ Ibidem, La coesione testuale.

Le parole devono presentare l'adeguata correttezza ortografica e concordanza morfologica, e devono essere correttamente organizzate secondo le norme della sintassi.

Esiste una grammatica orizzontale che spiega come si combinano la parola nella concatenazione sintagmatica come: soggetto–predicato-oggetto ecc. La grammatica verticale, invece collega le frasi che precedono a quelle che seguono combinandole secondo particolari regole linguistiche. Questo secondo codice assicura al testo quella compattezza linguistica e quella architettura armonica che viene denominata coesione. La coesione è la caratteristica di un testo che si presenti corretto dal punto di vista dei rapporti grammaticali e sintattici e semantici istituiti tra i suoi componenti. Sono, dunque, da considerare coesi, secondo questo modello, testi che non violino le norme previste dal codice. Sarebbe, perciò, coeso un testo come: *il gregge bruca l'erba nel prato e la calpesta*, ma non uno come *il gregge brucano l'erba nel prato e lo calpesta*¹⁴, perché quest'ultimo non è rispettoso di reggenze, concordanze e collegamenti grammaticali. Da un punto di vista linguistico, sono segnali della coesione, tra gli altri, i legamenti i sostituenti e cioè pronomi, congiunzioni, avverbi, nonché gli strumenti della concordanza morfologica (le desinenze) come:

La grammatica verticale testo

Legami linguistici, grammaticali, concordanze morfologiche:

Luna è una gattina bianca, morbida come la neve. **E'** una pigra e **dorme** per ore su una sedia in cucina.

Legami sintattici: i connettivi:

Particolari legami sono, preposizioni, congiunzioni, avverbi che indicano il tempo dell'azione, dando indicazioni spaziali e stabiliscono il rapporto causa/effetto, spiegano quanto è stato già detto, formulano una conclusione. I connettivi logici segnano l'ordine cronologico, l'anteriorità, la posteriorità ecc.

I sostituenti sono elementi linguistici che servono a rendere coeso un discorso, legando un punto del testo con un altro, tramite il rinvio all'indietro a un elemento che precede (anafora) o il rimando in avanti a un punto successivo (catafora). Il punto del testo a cui tali elementi linguistici rinviano può essere antecedente o successivo rispetto al coesivo.

I deittici sono elementi linguistici che specificano caratteristiche del contesto.

Anafora, Il Giudizio Universale di Michelangelo è stato completamente restaurato: Secondo alcuni critici il **celebre affresco** ne è uscito irrimediabilmente compromesso.

Catafora, *Quella che sto per raccontarvi è una storia incredibile.*

¹⁴ <http://xoomer.virgilio.it/max.prada/pdf/4%20testo.pdf>

Sostituzione pronominale.

È una manipolazione che richiama l'antecedente con una forma pronominale. La sostituzione pronominale è un meccanismo di effetto semantico, e stilistico molto importante: Amore t'amo. Il clitico con un deittico P_pV che conferisce un legame con il primo termine N₀.

La ripetizione nominale del referente.

È la forma più semplice a nostra disposizione per assicurare coesione al testo. Si ricorre ad essa in casi particolari, quasi esclusivamente per ottenere effetti stilistici o estetici: La ragazza lo vide/La ragazza gli sorrise.

Sostituzione nominale.

Essa consiste nel sostituire un nome con un altro nome o con una perifrasi. Il nome che sostituisce può essere: un sinonimo (con significato sostanzialmente uguale) ad esempio "carrozza" usato al posto di "vettura"; un iponimo (nome dello stesso campo semantico, significato più ristretto) ad esempio "spilla" usata al posto di "gioiello"; un iperonimo (nome dello stesso campo semantico, ma con significato più esteso) ad esempio "animale" usato al posto di "cane".

Un nome può anche essere il sostituto di un sintagma o di un'intera frase come nei due casi che seguono.

*Il presidente ha dichiarato che **gli USA collaboreranno** in tutti i modi possibili. Sarà di natura economica, politica e militare.*

*Il segretario del Papa ha dichiarato che il Pontefice **rientrerà a Roma domani sera**. È previsto per le ore 18.00.*

Il meccanismo di ripresa di un sintagma o di una frase intera mediante un nome è chiamato nominalizzazione.

Determinanti (articoli e aggettivi). Anche gli articoli e gli aggettivi concorrono alla coesione del testo. Basti qui ricordare che: l'articolo indeterminativo introduce un elemento nuovo nel testo: *C'era una volta una bambina che si chiamava Cappuccetto Rosso...*

L'articolo determinativo rinvia a un elemento già noto del testo.

Arrivata in mezzo al bosco, la bambina incontrò il lupo che le chiese...

Concordanza e ordine delle parole. Un importante meccanismo di coesione consiste nella concordanza dei nomi, degli articoli, degli aggettivi e dei pronomi in genere e numero, nonché delle desinenze verbali con i loro referenti. Essa consente la comprensione del testo e i rapporti tra le parole che lo compongono. Anche l'ordine delle parole costituisce un fattore di coesione, specie per le lingue, come l'inglese, che hanno un ridotto numero di concordanze a causa della limitata quantità di tratti morfologici¹⁵.

Tramite questi coesivi si realizza nel testo la continuità tematica, essi infatti riconducono il discorso su un medesimo tema, da un rinvio all'altro, come gli anelli di una catena (catena anaforica) e consentono al lettore di riconoscere senza ambiguità il filo del discorso.

¹⁵G. Freddi, A. Ferrari (1996, 30)

2. 5. La presenza di un argomento centrale organicamente sviluppato¹⁶.

Oltre a rispettare le norme che regolano la combinazione delle parole, un testo, per essere tale, deve anche presentare un argomento centrale, o tema di fondo. Breve o lungo che sia, infatti, un testo deve avere una sua organicità che fa perno su un argomento centrale da sviluppare attraverso argomenti derivati da esso o ad esso riconducibili. Si veda il brano seguente:

Come al solito, il treno è partito in ritardo. Paolo, che non è mai puntuale, è stato fortunato, ma non ha trovato un posto libero. A Bologna faceva un caldo insopportabile. A Verona il tempo era più fresco e a Bolzano faceva quasi freddo. Il paesaggio era davvero stupendo, e tutti erano allegri.

Il brano è in apparenza costituito da parti che danno informazioni diverse, slegate le une dalle altre. Ma se lo si esamina più attentamente, esso appare un testo unitario e completo, sviluppa, infatti, un argomento centrale, un viaggio in treno di alcuni amici, e tutte le varie notizie sono riconducibili a tale argomento. Si veda, invece, quest'altro brano:

Paolo ha finito il servizio militare. L'anno scolastico è cominciato regolarmente in tutta Italia. La frutta cotta fa bene all'intestino. Ieri sera pioveva. La Ferrari non vinceva un Gran Premio da due anni. Il suo gatto dorme in salotto.

Esso non costituisce un testo perché non ha un argomento centrale intorno al quale si aggregano le varie notizie, che perciò restano slegate le une dalle altre. Il messaggio, di fatto, risulta incomprensibile perché l'emittente non ha articolato in modo organico il suo messaggio impostandolo su un argomento base preciso e di conseguenza il ricevente non lo può capire.

Passando a esempi più complessi, è evidente che una lettera, una novella, un romanzo, un poema o un saggio costituiscono un testo unitario e compiuto quando in essi la varietà dei fatti narrati o descritti converge verso un argomento centrale, più o meno facilmente individuabile. Così, l'Odissea di Omero sviluppa, in 24 canti, una gran quantità di fatti, ma il poema, al di là dei tanti eventi e dei tanti personaggi, risulta unitario e compiuto in virtù della presenza, diretta o indiretta, in tutte le vicende, della figura di Ulisse e delle sue avventure.

2. 6. La coerenza semantica e stilistica¹⁷.

Un testo presenta coerenza semantica (che riguarda cioè il significato del testo) quando le varie parti che lo compongono hanno uniformità di significato, cioè dicono cose in qualche modo riconducibili all'argomento centrale del messaggio. La coerenza di contenuto fa tutt'uno con la presenza nel testo di un argomento centrale e con il suo sviluppo organico e implica che ogni parte del testo sia in stretto rapporto con le altre. Così, è coerente per contenuto e significato il primo brano sopra riportato - quello del viaggio in treno - mentre non lo è il secondo. Anche nel brano seguente la coerenza di contenuto è compromessa dalla presenza di parti del tutto incongruenti rispetto

¹⁶ <http://www.scuolainsiemeweb.it/esame/prove/testo.pdf>

¹⁷ Ibidem

all'argomento trattato:

Il Romanticismo in Italia.

Il movimento romantico approdò, nel primo quarto dell'Ottocento, anche in Italia, dove, per altro, non conobbe gli eccessi mistico irrazionalistici di certe esperienze del Romanticismo europeo. Ciò, in parte, fu dovuto al modo stesso con cui nel secolo precedente nella penisola si era sviluppato l'Illuminismo, che aveva assunto un carattere molto equilibrato, ma, soprattutto, fu dovuto al persistere nel paese di una viva tradizione classica che aveva dato vita, tra Settecento e Ottocento, a un ennesimo recupero dei grandi modelli greci e latini e che ora agiva come correttivo di qualsiasi eccesso. La macchina a vapore venne impegnata, oltre che nell'industria tessile, nello sfruttamento delle miniere e ciò rese possibili l'espansione dell'industria estrattiva e la nascita dell'industria pesante. Di fatto, al loro primo apparire in Italia, le teorie e le poetiche romantiche si scontrarono con le poetiche e i modi espressivi del Classicismo e il dibattito si polarizzò su una polemica, dai toni spesso accesi e violenti, tra i sostenitori degli "antichi" e i sostenitori dei "moderni". Del resto, proprio in quegli anni la scoperta che l'atomo di uranio, bombardato da un neutrone, si spezza, liberando grandi energie, provocò ricerche sempre più frenetiche sulle possibili utilizzazioni belliche dell'energia nucleare. La polemica classico-romantica ebbe origine dalla pubblicazione, sulla «Biblioteca italiana» di un articolo di Madame de Stael, in cui l'autorevole scrittrice esortava gli italiani a tradurre e a leggere i grandi autori stranieri, come rimedio contro la chiusura provinciale della nostra letteratura.

La coerenza del contenuto, in quanto riguarda il significato del testo, coincide sempre con una coerenza di carattere logico. Così si ha coerenza nella struttura logica di un testo quando le diverse parti che lo compongono non si succedono semplicemente le une alle altre, ma si collegano in base a un preciso rapporto logico. Prendiamo ad esempio in considerazione due brevi testi:

a.	Piove. Prendo l'ombrello;
b.	Piove. Non prendo l'ombrello.

Entrambi, apparentemente, costituiscono due testi compiuti, perché sviluppano ciascuno un preciso argomento centrale, l'utilizzo dell'ombrello in rapporto alle condizioni meteorologiche. Il primo testo, però, costituisce un testo logicamente accettabile e il secondo no. Nel primo testo, infatti, i due argomenti particolari in cui si articola l'argomento centrale concordano perfettamente tra di loro, «Piove □ Prendo l'ombrello». Nel secondo, invece, i due argomenti particolari sono in contrasto l'uno con l'altro («Piove □ Non [???] prendo l'ombrello») e il messaggio risulta logicamente scorretto e quindi incomprensibile.

Perché si abbia una coerenza di contenuto nella struttura di un testo, quindi, non basta che le varie parti di esso forniscano ciascuna un contributo informativo in qualche modo collegabile al tema centrale del messaggio, ma è anche necessario che queste parti si raccordino tra loro per mezzo di precise connessioni di carattere logico. Tali connessioni sono di solito espresse da uno specifico segnale linguistico che coordina o

subordina le une alle altre le diverse parti del testo, oppure possono essere sottintese, anche se risultano immediatamente percettibili. Così, i quattro testi seguenti, pur nella loro diversità strutturale, sono tutti logicamente, oltre che semanticamente, coerenti:

a.	Piove e quindi prendo l'ombrello;
b.	Prendo l'ombrello perché piove;
c.	Piove. Prendo l'ombrello;
d.	Prendo l'ombrello, piove.

Nei testi (a) e (c) la seconda parte indica la conseguenza di quanto è detto nella prima. Nei testi (b) e (d), invece, la seconda parte indica la causa di quanto è detto nella prima. Nei quattro testi, i segnali linguistici con cui viene attuato il rapporto tra le due parti che costituiscono il messaggio sono diversi, ma ogni testo ha una sua precisa coerenza logica e semantica.

b) Un testo presenta coerenza stilistica (o coerenza espressiva) quando le varie parti che lo compongono sono scritte in un registro linguistico omogeneo. Di fatto, un testo organico sul piano del contenuto e ben organizzato nei passaggi logici perde la sua unità se, sul piano stilistico-espressivo, presenta una commistione di registri linguistici e, ad esempio, mescola, senza precise ragioni espressive, espressioni e costrutti della lingua comune a espressioni proprie del registro colloquiale familiare o di quello aulico. Il testo, così, risulta confuso e, talora, di difficile comprensione.

La guerra fredda.

All'indomani della sconfitta della Germania e del Giappone, gli Stati Uniti, la Gran Bretagna e l'URSS ridussero solo in parte il loro apparato militare, mantennero sotto le armi potenti eserciti e continuarono febbrilmente le ricerche nel campo delle nuove armi. Poi, come se la gente non ci avesse già abbastanza rogne con tutti i guai della guerra appena finita, sai che gli viene in testa a 'sti fetentoni di grandi, grandi di potenza, ma piccoli di testa? 'Sti disgraziati, non contenti di tutti i guai che già avevano fatto, si mettono di nuovo a fabbricare armi, cannoni, pistole, missili, sempre più potenti, alla faccia della povera gente che, se non moriva di fame, certo poteva morire di paura. E non vi dico come si campava in quegli anni, mò una guerra di qua, mò un conflitto di là, e giù bombe a non finire, specialmente in Corea dove quei poveretti che ci vivevano, più che viverci ci morivano come mosche e moschini, e tutto perché i caporioni degli USA e dell'URSS non riuscivano a mettersi d'accordo. Il mondo, insomma, si trovava profondamente diviso in due blocchi che erano stati temporaneamente riuniti dal comune pericolo nazista, ma che erano separati dalle differenze di struttura economica e sociale, dall'ideologia e dagli interessi. La vittoria sovietica, la nascita delle democrazie popolari nell'Europa occidentale e centrale e, qualche anno dopo, la vittoria di Mao Tse Tung in Cina avevano esteso prodigiosamente il "campo del comunismo". Così, alla fine delle operazioni militari in Europa e in Asia, le diffidenze si aggravarono, si accumularono i malintesi, i sospetti e le recriminazioni, i contrasti tra gli Alleati si esasperarono e in pochi anni diedero origine a un conflitto che prese il carattere di una vera e propria guerra in tutti i campi,

meno che in quello delle armi, fu la guerra fredda.

Anche il lettore meno attento non può non notare il "salto" stilistico che compromette la coerenza del testo.

2. 7 La struttura interna del testo¹⁸.

All'interno del testo, in quella che è la sua struttura centrale, compresa tra il confine segnato dall'inizio e quello segnato dalla fine, l'unità-testo presenta un sistema di sotto-unità strettamente correlate ma dotate al tempo stesso di una relativa autonomia. Le varie sotto-unità, o parti, in cui il testo si articola, coincidono con le varie parti in cui si sviluppa l'argomento trattato dal testo e, quindi, la struttura interna del testo riflette fedelmente la sua struttura tematica. Ogni unità-testo contiene, tutte o in parte, le medesime sotto-unità.

Così, un testo-tipo di grandi dimensioni può dividersi in volumi, ogni volume in tomi, ogni tomo in parti, ogni parte in capitoli, ogni capitolo in paragrafi, ogni paragrafo in capoversi, ogni capoverso in enunciati.

Mentre l'articolazione in volume □ tomo □ parte □ capitolo □ paragrafo si riscontra solo in testi di certe dimensioni, la scansione in capoversi ed enunciati è propria di quasi tutti i testi, anche di quelli brevi, come un articolo di giornale, una lettera o uno svolgimento scolastico.

Il capoverso è il blocco di testo compreso tra un "a capo" e l'altro. Esso è, quindi, facilmente riconoscibile, tanto più che spesso ogni "a capo" è ulteriormente marcato da uno spazio bianco che determina una piccola rientranza. Il compito del capoverso è quello di scandire, all'interno del paragrafo, fatti, dati o concetti che, nell'opinione di chi scrive, formano un tutto organico e vanno distinti da quelli precedenti e seguenti.

La suddivisione in capoversi, quindi, scandisce l'esposizione dell'argomento in modo ordinato e organico, suggerendo, attraverso l'assetto grafico, l'assetto logico. Si veda, in proposito, il seguente paragrafo, tratto dal capitolo di un libro di storia, in cui si delinea un quadro della società nordamericana l'indomani della fine della Prima guerra mondiale:

Il proibizionismo

Il benessere diffusosi negli Stati Uniti l'indomani della Prima guerra mondiale, portò con sé nuovi comportamenti più liberi e una vera e propria corsa ai divertimenti. Il fenomeno colpì l'opinione pubblica, che vedeva in esso un pericoloso segnale di corruzione e di amoralità. Alcuni attribuirono la rilassatezza dei costumi all'eccessivo consumo di alcool e chiesero a gran voce la proibizione della vendita di bevande alcoliche su tutto il territorio nazionale, cosa che il governo fece con una legge del 1920, che inaugurò l'età del proibizionismo.

La proibizione dell'alcool mirava in primo luogo a colpire i negri e gli immigrati, accusati di essere i maggiori consumatori di liquori e di inquinare con il loro comportamento sregolato la morale del popolo americano; ma essa si rivolgeva anche contro tutti quegli Americani che si abbandonavano smodatamente ai piaceri

¹⁸ ibidem

dell'esistenza quotidiana, dimenticando le tradizioni che avevano reso grandi gli Stati Uniti.

La campagna contro l'alcool rivelava in realtà una profonda lacerazione all'interno della società americana. Essa fu lanciata dai rappresentanti della "Vecchia America", conservatori in politica e ostili ai cambiamenti sociali, che esprimevano i sentimenti dell'America provinciale, che si esaltava al ricordo dei pionieri e dei coloni. Costoro si opponevano all'America delle grandi città, fatta di uomini più aperti al nuovo e più sensibili a un modello di vita più libero e spregiudicato.

I risultati del proibizionismo furono spaventosi. Mentre una parte del paese si mobilitava contro l'alcool, i contrabbandieri facevano affari d'oro e il mercato nero dilagava, alimentando la ricchezza e il potere dei gangster, criminali che controllavano spesso veri e propri imperi economici, basati, oltre che sul commercio clandestino dell'alcool, sulle rapine, sul gioco d'azzardo e sulle estorsioni. L'enorme giro di denaro creatosi intorno a questo commercio clandestino, inoltre, diffuse la corruzione, poliziotti, magistrati, pubblici funzionari, uomini politici vennero corrotti per chiudere un occhio sui traffici illeciti. Le distillerie clandestine sorsero come i funghi, producevano bevande prive di qualsiasi garanzia igienica che provocarono in media circa 5000 morti all'anno, oltre a migliaia di casi di cecità e di paralisi.

Ma il proibizionismo ebbe anche un altro effetto, che i suoi sostenitori non avrebbero mai immaginato, fece aumentare notevolmente il consumo di alcolici. Un sorso di whisky o un boccale di birra, che prima erano considerati piaceri piccoli e banali, erano diventati all'improvviso avvenimenti eccitanti. La proibizione ne accresceva il fascino.

La battaglia contro l'alcool, dunque, non solo era inutile, ma anche controproducente. Ben presto anche quello stesso mondo "all'antica", che l'aveva voluto, se ne rese conto e quando, nel 1933, il proibizionismo fu abrogato, furono in pochi a protestare.

I sei capoversi in cui il paragrafo è suddiviso svolgono ciascuno un argomento unitario. Anzi, ciascuno di essi contiene una serie di osservazioni tra loro omogenee e tutte utili per comprendere ciò che l'autore vuole dire:

1° capoverso, Cause che indussero il governo degli Stati Uniti a proibire il consumo di bevande alcoliche.
--

2° capoverso, Scopì che il governo e l'opinione pubblica si proponevano di conseguire mediante la proibizione del consumo di bevande alcoliche.

3° capoverso, Vera motivazione, secondo gli autori del testo, della campagna contro il consumo di bevande alcoliche.
--

4° capoverso, Conseguenze disastrose della campagna contro il consumo delle bevande alcoliche.
--

5° capoverso, Altre conseguenze della campagna.

6° capoverso, Fallimento della campagna e abrogazione della legge contro il consumo delle bevande alcoliche.
--

L'enunciato o frase. Il capoverso non costituisce la sotto-unità minima del testo. Infatti, talora, esso forma un unico blocco, concluso dal punto fermo e dalla spaziatura dell'"

capo”, ma il più delle volte si articola in parti più piccole, gli enunciati o frasi.

L'enunciato è una parte di testo compresa tra due punti fermi, inizia sempre con una lettera maiuscola e si completa sempre con un segno di interpunzione forte, un punto fermo, un punto esclamativo, un punto interrogativo e, quando sono usati per lasciare in sospeso un discorso, anche i punti di sospensione. L'enunciato, dunque, è la parte più piccola cui si arriva nell'operazione di smontaggio del testo.

I tipi di testo, scritti e orali, che si possono produrre sono numerosissimi. Per orientarsi in tanta varietà e, quindi, per imparare a conoscerli, è importante distinguerli gli uni dagli altri, ma inventarli e classificarli non è cosa da poco.

Un modo di classificare i testi può essere quello di raggrupparli distinguendoli in base al fatto che siano stati prodotti, più o meno apertamente per conseguire uno scopo preciso oppure non abbiano uno scopo pratico evidente. Questo criterio ci porta a una prima classificazione che distingue i vari testi in due grandi categorie, testi non letterari o pragmatici o scientifici, quelli in cui l'autore si propone dei fini pratici, come quelli di informare, interpretare, criticare, spiegare, dimostrare, convincere, prescrivere, testi letterari, quelli in cui l'autore non ha scopi pratici evidenti ed è occupato a valorizzare il contenuto manipolando la forma. Questa classificazione, come tutte le classificazioni, non ha un valore assoluto, perché anche i testi letterari, spesso, si propongono fini più o meno pratici e immediati e i testi non letterari sono formalmente molto elaborati. Tuttavia, pur nei suoi limiti, ha il vantaggio di permettere una prima sistemazione, sia pure generica, nell'ambito dei testi esistenti.

RIFLESSIONE SULLA LINGUA

Lo studio delle costruzioni grammaticali

2. 8 Le costruzioni grammaticali

La sintassi è lo studio delle costruzioni grammaticali, ossia di quelle scansioni di parole che sovrintendono le regole. La frase è l'unità massima in cui vigono le relazioni come da:

Và via sono occupato

La costruzione di *và* e *via* è uguale alla costruzioni *porterà via* nella frase:

Giovanni *porterà via* la lavatrice domani.

Sono e *occupato* forma una costruzione uguale a:

a. Maria è *molto gentile*.

b. *Sono* sempre *troppo stanco*, la sera.

Và via sono occupato

Otterremo due domini in cui vigono le stesse relazioni di costruzione, mentre nella frase:

Và via domani

Vige una relazione diversa come nello schema qui di seguito:

Và via domani

Và via è solo una parte della costruzione.

Le regole che valgono all'interno di una frase riguardano la sintassi, mentre le frasi che regolano un discorso riguardano la retorica e la stilistica.

2. 9 Il lessico-grammatica

Per la teoria lessico-grammaticale ogni parola racchiude in sé almeno una frase semplice, che ne rappresenta le condizioni di uso sintattico e semantico. Le parole più facilmente rappresentative di questa posizione sono i verbi, che implicano una serie di restrizioni sulla forma, il numero e la natura dei loro complementi cosiddetti nucleari o pertinenti.

Per ogni verbo, come abbiamo mostrato in EMDA 1983 e in altri lavori citati in bibliografia, sono state analizzate circa 200 combinazioni sintattico-semantiche in base a una batteria di proprietà combinatorie. Lavorando su un lessico di circa 7. 000 verbi sono state individuate 63 classi in base ad almeno una proprietà che è stata indicata come definizionale della classe.

Le tavole di classificazione lessico-grammaticale (cf. per esempio D' Agostino 1983, Elia 1984a, 1984b) sono di difficile lettura e prive di esempi esplicativi per ogni colonna. In questo volume presentiamo un campione esteso di frasi di esempio che illustrano in che senso un determinato verbo va considerato appartenente ad una determinata classe¹⁹.

La frase semplice è la più piccola sequenza di elementi dotata di significato e sintatticamente ben formata. La sintassi studia le costruzioni grammaticali o meglio definite, sequenze di parole dominate da regole. La frase rappresenta l'unità massima in cui vigono delle relazioni di costruzioni. Tra le singole frasi, poi, esistono interconnessioni interne di natura diversa. Le tecniche grammaticali appartengono alla sintassi e studiano accordi, relazioni, manipolazioni, sostituzioni ecc, mentre le tecniche interfrastiche appartengono alla stilistica e alla retorica e organizzano il discorso dal punto di vista comunicativo²⁰. Nei linguaggi sintagmatici ogni frase è composta da elementi nucleari ben ordinati e obbligatori nella f_s e da elementi extranucleari facoltativi²¹.

Il verbo è l'elemento nucleare della frase e la determina, infatti nella frase noi distinguiamo:

a.	Frase a verbo a 0 valenze;
b.	Frase a verbo monovalente, bivalenti ecc.

Le frasi a verbo ordinario sono quelle in cui il verbo impiegato ha un significato "lessicale" o "pieno". Nelle frasi:

a.	Piove (avalente);
b.	La mamma legge (monovalente);
c.	Mario ha tirato le cuoia (a verbo composto);
d.	"Mario è morto".

"Questa ultima frase è detta anche frase idiomatica perché ha un significato metaforico o figurato; esso, cioè, non è derivabile dal significato letterale. Diversamente dalle frasi a verbo ordinario e da quelle a verbo supporto, nelle frasi a verbo composto gli elementi predicativi non è né il verbo tirare le cuoia Il predicato della frase è rispettivamente, l'intera sequenza tirare le cuoia ed è per questo che essa è chiamata verbo composto.

¹⁹Elia, Vietri (2000, 1)

²⁰Renzi, Salvi, Cardinaletti (2000, 17)

²¹Marinoni, Salsa, Villa (Tomo B), (2006, 289)

Abbiamo visto che la frase semplice è l'unità minima di discorso dotata di significato e ben formata sintatticamente. All'interno della frase semplice dobbiamo però distinguere tre tipi di frase, le frasi a verbo ordinario, le frasi a verbo supporto e le frasi a verbo composto.

2. 10 Il verbo nella frase

La frase sia sintagmatica che paradigmatica è composta da elementi nucleari ed eventuali extra nucleari. I primi sono obbligatori e i secondi sono facoltativi. Gli elementi nucleari delle frasi sono il verbo e i suoi argomenti. È il verbo che determina i suoi argomenti o valenze. Pertanto, nelle grammatiche descrittive vengono definiti "operatori" proprio perché selezionano gli argomenti.

Si hanno così:

VERBI	VALENZE	DESCRIZIONE
Piove.	0-valenze (avalenti)	È un operatore che da solo può formare una frase nucleare.
Giovanni cammina.	monovalente	È un operatore che seleziona un solo argomento.
Il bambino ha consumato la colazione.	bivalenti	È un operatore che seleziona due argomenti.
Mario dà un bacio a Francesca.	Trivalenti o verbi supp. Frase a completiva	Gli argomenti possono essere costituiti da sintagmi o da frasi.

2. 11 Individuazione di una frase semplice

La frase semplice è la più piccola sequenza di elementi dotata di significato e sintatticamente ben formata. Così l'esempio seguente è una frase semplice:

1.	Maria fonda un club.
----	----------------------

mentre non sono frasi semplici:

2.	Maria fonda un club con gli amici ogni anno;
3.	Maria fonda un club con gli amici.

perché, sebbene esse siano dotate di significato, non costituiscono unità minime di discorso. Naturalmente una frase del tipo:

4.	*Maria fonda.
----	---------------

è un discorso sintatticamente e semanticamente mal formato; diremo quindi che è una frase non accettata. Indichiamo la non accettabilità di una frase con l'asterisco (*).

Riconsideriamo gli esempi di frase (1)-(4). Il verbo che abbiamo adoperato è fondare. Nella frase (2) tale verbo è seguito da tre complementi, in (3) da due complementi e in (1) da un solo complemento. Per individuare la frase semplice dobbiamo eliminare man mano i vari complementi fino ad ottenere la più piccola sequenza di elementi dotata di significato e sintatticamente ben formata. Nell' esempio (2) possiamo eliminare il complemento ogni anno. Otteniamo così la frase (3) in cui il complemento con gli amici può essere omissivo, il risultato è la frase (1). Se però in (1) eliminiamo il complemento diretto un club otteniamo una frase non accettata, cioè non dotata di significato e sintatticamente malformata come l'esempio (4). Tra i quattro esempi quindi solo la frase (1) è una frase semplice perché è l' unità minima di discorso accettabile sia nel contenuto che nella forma. Diremo quindi che fondare è un verbo a due complementi, il soggetto (Maria) e il complemento diretto (un club).

Esaminiamo ora i seguenti esempi:

5.	Eva fa una passeggiata con Max alle cinque;
6.	Eva perde la testa per gli uomini con calcolata saggezza.

Anche in questo caso possiamo eliminare man mano i complementi non necessari al significato delle frasi (5) e (6). Otteniamo quindi le due frasi semplici:

7.	Eva fa una passeggiata;
8.	Eva perde la testa per gli uomini.

I tre tipi di frase semplice

Abbiamo visto che la frase semplice è l'unità minima di discorso dotata di significato e ben formata sintatticamente. All'interno della frase semplice dobbiamo però distinguere tre tipi di frase, le frasi a verbo ordinario, le frasi a verbo supporto e le frasi a verbo composto. Riesaminiamo le frasi semplici (1), (7) e (8) che riportiamo qui di seguito,

9.	Maria fonda un club;
10.	Eva fa una passeggiata;
11.	Eva perde la testa per gli uomini.

Diciamo che la frase (9) è una frase a verbo ordinario, (10) è una frase a verbo supporto mentre (11) è una frase a verbo composto. Nei tre paragrafi che seguono esamineremo le caratteristiche principali di questi tre tipi di frase.

Le frasi a verbo ordinario

Le frasi a verbo ordinario sono quelle in cui il verbo impiegato ha un significato "lessicale" o "pieno". Nelle frasi:

12.	Max fonda un club;
13.	Max regala un libro a Eva.

i verbi sono rispettivamente fondare e regalare. Ma fondare seleziona un soggetto (Max) e un complemento (un club) mentre regalare seleziona un soggetto (Max) e due complementi (un libro, a Eva). Adottando la teoria predicativa, diciamo che fondare è un predicato a due argomenti e cioè Max e club, mentre regalare è un predicato a tre argomenti e cioè Max, libro ed Eva. Possiamo rappresentare quindi le frasi (m) e (n) come segue:

Fondare (Max, club);
Regalare (Max, libro, Eva).

I predicati fondare e regalare sono dotati di significato pieno o lessicale; il loro significato si combina con il significato degli argomenti e tale composizione produce il significato dell'intera frase. Chiameremo quindi i verbi come fondare e regalare (tutti i verbi transitivi e intransitivi in generale) verbi ordinari. Diremo che le frasi (12) e (13) sono delle frasi (semplici) a verbo ordinario.

Le frasi a verbo supporto

Consideriamo ora le seguenti frasi,

14.	Maria ha fiducia in Luca;
15.	Max fa una passeggiata;
16.	Max è in ammirazione davanti a Maria.

l'elemento predicativo dovrebbe essere nella frase (14) il verbo avere, in (15) il verbo fare, e in (16) essere. Dovremmo quindi rappresentare le tre frasi rispettivamente nel modo seguente:

Avere (Maria, fiducia, Luca)
Fare (Max, passeggiata)
Essere (Max, ammirazione, Maria)

Ma osserviamo che la sequenza avere fiducia equivale semanticamente al verbo fidarsi, fare una passeggiata a passeggiare e infine essere in ammirazione equivale al verbo ammirare. I verbi fidarsi, ammirare sono predicati a due argomenti mentre passeggiare è un predicato a un solo argomento. Li rappresentiamo come segue:

Fidarsi (Maria, Luca)

Passeggiare (Max)
Ammirare (Max, Maria)

Deduciamo quindi che gli elementi predicativi nelle frasi (14), (15) e (16) sono i nomi fiducia, passeggiata ed ammirazione. I verbi avere, essere e fare nelle frasi (14)-(16) sono chiamati verbi supporto; essi, diversamente dai verbi ordinari, non hanno di per sé significato lessicale. Infatti, se esaminiamo le frasi:

17.	Maria fa una torta;
18.	La Fiat fa automobili.

osserviamo che in (17) fare equivale a un verbo ordinario come preparare o cucinare, mentre in (18) equivale a un verbo ordinario come produrre o costruire. Nella frase (15) invece non possiamo sostituire fare con nessuno dei verbi ordinari appena indicati. Infatti i seguenti esempi non sono accettati:

*Max (prepara + cucina + produce + costruisce) una passeggiata

(In parentesi, il segno "+" separa i verbi, ma possiamo avere anche nomi, aggettivi, ecc.. Nel caso in cui uno di questi elementi non dovesse essere accettato viene preceduto da un asterisco). Diciamo quindi che le frasi (14)-(16) sono frasi che impiegano verbi supporto. I verbi supporto sono dei verbi che non hanno significato lessicale, essi cioè sono semanticamente "vuoti". Infatti la funzione principale del verbo supporto è grammaticale, esso indica cioè il tempo, il modo, il numero e la persona come indicano le frasi:

Maria aveva fiducia in Luca
Max e Lia farebbero una passeggiata

La rappresentazione corretta delle frasi (14)-(16) è quindi la seguente:

Fiducia (Maria, Luca)
Passeggiata (Max)
Ammirazione (Max, Maria)

Il numero degli argomenti dei nomi fiducia, passeggiare, ammirazione e dei verbi fidarsi, passeggiare e ammirare è identico. Approfondiremo i verbi supporto nella unità 9.

Le frasi a verbo composto

Le frasi a verbo composto sono frasi del tipo:

19.	Mario ha tirato le cuoia
-----	--------------------------

	"Mario è morto";
20.	Leo ha piantato Maria in asso "Leo ha abbandonato Maria all'improvviso".

Queste frasi, dette anche frasi idiomatiche, hanno un significato metaforico o figurato; esso, cioè, non è derivabile dal significato letterale di tirare e cuoia, piantare e asso. Diversamente dalle frasi a verbo ordinario e da quelle a verbo supporto, nelle frasi a verbo composto gli elementi predicativi non sono né i verbi tirare e piantare, né i nomi gomito e asso. Il predicato delle due frasi è, rispettivamente, l'intera sequenza tirare le cuoia e piantare in asso ed è per questo che essi sono chiamati verbi composti. Li rappresentiamo come segue:

Tirare le cuoia (Mario)

Piantare in asso (Leo, Maria)

Il verbo composto tirare le cuoia è un predicato a un argomento (Mario) mentre il verbo composto piantare in asso è un predicato a due argomenti (Leo e Maria).

CAPITOLO TERZO

TIPI DI TESTO: UNA CLASSIFICAZIONE FUNZIONALE

3. 1 Teoria di Werlich

Nella tipologia di Werlich la classificazione dei testi viene condotta sulla base di tre variabili fondamentali: lo scopo che l'emittente si prefigge nel produrlo, il destinatario a cui intende rivolgersi, le circostanze in cui avviene lo scambio comunicativo. Questi parametri extralinguistici influenzano direttamente le caratteristiche linguistiche del testo (scelte lessicali, caratteristiche della sintassi, uso di particolari tempi verbali ecc.). Nella tabella alla pagina seguente sono illustrati sinotticamente i principali tipi testuali che saranno esaminati nel dettaglio nei prossimi paragrafi. Per semplice comodità espositiva considereremo, nella nostra analisi, solo tipi testuali puri (quello narrativo, quello descrittivo ecc.), poiché sovente le tipologie possono essere compresenti e integrarsi reciprocamente. Va infatti precisato che un testo può spesso svolgere più funzioni allo stesso tempo. Un saggio scientifico, per esempio, può essere sia informativo sia argomentativo (quando l'autore espone una sua personale ipotesi interpretativa). I tipi testuali "puri" sono un'astrazione e i testi reali sono praticamente tutti "misti" in quanto integrano sequenze di carattere diverso. Un articolo di cronaca, ad esempio, oltre a quelle informative, può contenere sequenze narrative e argomentative. Un racconto, d'altra parte, oltre alle istituzionali sequenze narrative, contiene spesso spezzoni descrittivi e anche informativi.

TIPOLOGIA	FUNZIONE	DESCRIZIONE
NARRATIVO	raccontare un fatto, una storia.	racconti, romanzi, novelle, articoli di cronaca, corrispondenze di inviati speciali, relazioni di viaggio, biografie ecc.;
DESCRITTIVO	delineare le caratteristiche di una persona, di un paesaggio, di un oggetto.	parti descrittive di opere letterarie, di resoconti di viaggio, di guide ambiente turistiche ecc;
DESCRITTIVO	delineare le caratteristiche di una persona, di un paesaggio,	parti descrittive di opere letterarie, di resoconti di viaggio, di guide ambiente turistiche ecc;

	di un oggetto.	
ARGOMENTATIVO	sostenere una tesi attraverso un ragionamento logico proponendo argomenti a favore e confutando le opinioni contrarie.	arringhe di avvocati, alcuni saggi scientifici, discorsi politici, articoli di fondo, slogan pubblicitari, colloqui tra venditore e compratore ecc;
INFORMATIVO	fornire notizie utili su personaggi, argomenti o fatti.	orari dei treni, avvisi (scritti e orali), saggi divulgativi;
REGOLATIVO	indicare particolari norme da rispettare; imporre obblighi e divieti.	leggi, regolamenti, statuti, istruzioni per l'uso ecc;

Va precisato che, in realtà, un testo può spesso svolgere più funzioni allo stesso tempo. Un saggio scientifico, per esempio, può essere sia informativo sia argomentativo (quando l'autore espone una sua personale ipotesi interpretativa).

Il modello di tipologia testuale che presento, diverso da quelli solitamente circolanti, mette al centro dell'attenzione il rapporto tra emittente e destinatario sotto l'aspetto dell'interesse (o bisogno) del primo di ottenere dal secondo una comprensione del proprio messaggio secondo una scala di coerenza che va da un massimo a un minimo di vincolo, o, che è lo stesso, da un minimo a un massimo di libertà interpretativa. L'assunto di base di questo modello è il seguente, che negli scambi comunicativi il fattore dominante, capace di regolare dal profondo tutte le scelte che si rivelano poi sulla superficie formale del testo, sia costituito dall'esigenza di variare il coefficiente di rigidità interpretativa, sicché i testi vengono a collocarsi in un ventaglio di realizzazioni comprese tra i due poli della massima rigidità e della massima elasticità. «Rigidità» ed «elasticità» vanno concepite, s'intende, nei termini accettabili per il linguaggio storico-naturale.

Il parametro fondato sulla coppia rigidità-elasticità a prima vista può sembrare notevolmente astratto. In realtà esso ha un fondamento pratico, perché si ricava dalla rassegna di una serie di funzioni illocutive che chiaramente presiedono ai nostri atti linguistici e trovano corrispondenza in classi di testi ben caratterizzati e separabili tra loro già secondo l'esperienza comune, si pensi, ad esempio, alla distinzione ben netta che facciamo istintivamente tra un testo *normativo* e uno *espositivo* della stessa materia (in concreto, tra una legge e un manuale di diritto), o tra un testo di pura *definizione* scientifica e uno volto a dare *spiegazioni* nello stesso campo. Ancora l'esperienza comune ci segnala che il campo compreso tra i poli estremi della massima rigidità e della massima elasticità può essere utilmente suddiviso, da due crinali interni, in tre zone. In definitiva, si possono indicare tre categorie testuali fondamentali, determinate dal diverso grado di vincolo interpretativo, le quali raggruppano, rispettivamente, i «Testi con discorso molto vincolante», i «Testi con discorso mediamente vincolante» e i

«Testi con discorso poco vincolante». Fra queste tre categorie generali si distribuiscono almeno sette categorie intermedie, riferite ad altrettante funzioni ben distinte, ognuna delle quali comprende tipi specifici, costituiti (finalmente) da fattispecie reali. Ecco un quadro complessivo dei tipi di testo che si presentano nella produzione testuale della nostra civiltà:

Categorie fondamentali	Categorie intermedie distinte in base alle funzioni	Tipi concreti
Testi con discorso molto vincolante	Testi scientifici Funzione puramente cognitiva, basata su asserzioni sottoposte al criterio di «vero/falso»	Definizioni e dimostrazioni scientifiche (specialmente se di materia che consente trattamento quantitativo dei dati)
	Testi normativi Funzione prescrittiva, basata su una manifestazione di volontà e regolata dal criterio di massima coerenza interna e con principi generali enunciati espressamente	Leggi, decreti, regolamenti e altri testi assimilabili (atti amministrativi, giudiziari, notarili, contratti e simili)
	Testi tecnico-operativi Funzione strumentale-regolativa, basata sull'adesione volontaria del destinatario a indicazioni fornite dall'emittente.	Istruzioni per l'uso (di apparecchi, strumenti, sostanze, ecc.) o per eseguire operazioni (manovre, giochi)
Testi con discorso mediamente vincolante	Testi espositivi Funzione esplicativa, basata sull'intenzione di «spiegare a chi non sa», a fini di istruzione o di interpretazione	Trattati e manuali di studio, testi di enciclopedie, saggi critici
	Testi informativi Funzione informativa, basata sull'intenzione di mettere a disposizione («divulgare») informazioni	Opere divulgative e di informazione comune (giornalistica e simile)
Testi con discorso poco vincolante	Testi letterari Funzione espressiva, basata sul bisogno dell'emittente di esprimere, specie in relazione a temi esistenziali, un proprio «modo di sentire» e di metterlo a confronto, potenzialmente, con quello di qualsiasi altro essere umano	Opere con finalità d'arte (letteratura, in prosa o in poesia) o che assumono, per altri fini, la forma artistica (poesia didascalica o gnomica, motti, testi pubblicitari)

Riscontro sui tratti di superficie. Un tratto fondamentale, il comportamento dei verbi. Come qualsiasi altro modello di tipologia, anche questo basato sul parametro del vincolo interpretativo deve trovare riscontri precisi e abbondanti nelle differenze osservabili sulla superficie del testo. Bisogna, nel nostro caso, individuare tratti distintivi che mostrino come la loro presenza o assenza conferisca rispettivamente rigidità o elasticità al discorso contenuto nel testo.

Fra i tratti che si prestano facilmente a tali rilevamenti vi sono, in maniera assolutamente evidente, quelli che riguardano:

a.	il rapporto tra la struttura della <i>frase</i> e la conformazione del singolo <i>enunciato</i> del testo;
b.	l'uso della punteggiatura;
c.	il funzionamento dei connettori testuali.

Le questioni di fondo che si pongono nell'esame della struttura dei testi richiedono un chiarimento preliminare sulla differenza che corre tra quella che possiamo chiamare propriamente *frase* e l'entità di osservazione a cui si dà piuttosto il nome di *enunciato*.

Intendiamo per «frase» un'espressione linguistica costruita secondo le regole generali della lingua e dotata di significato compiuto anche al di fuori di una determinata situazione comunicativa; intendiamo per «enunciato» un'espressione linguistica comunque costituita, compresa tra due pause forti (per iscritto, di norma segnate da punti fermi), che acquista significato specifico dal collegamento con un determinato contesto situazionale e, se c'è, con il cotesto. La nozione di frase ora fornita si richiama a sua volta al modello che descrive la struttura della frase come basata elementarmente sul verbo e sulle sue «valenze», l'insieme del verbo e dei suoi attanti o argomenti (da zero a quattro)²².

Tutto ciò premesso, si osserva che nei testi fortemente vincolanti, per ragioni di esplicitezza, le valenze dei verbi sono di norma saturate, mentre negli altri tipi di testo più spesso alla saturazione può concorrere il contesto e/o il cotesto, ciò che rende molto più frequente l'uso dei verbi nel loro significato cosiddetto «assoluto».

Si osservi nei seguenti stralci dell'articolo 495 del nostro Codice Penale la costruzione dei verbi o delle espressioni verbali che rendono, in forma attiva o passiva, il concetto di «X dichiara qualcosa a Y», dove i verbi *dichiarare* e *attestare* hanno il significato specifico di 'comunicare (formalmente)' e quindi hanno una struttura a tre argomenti:

«Chiunque dichiara o attesta falsamente al pubblico ufficiale, in atto pubblico, l'identità o lo stato o altre qualità della propria o dell'altrui persona è punito con la reclusione fino a tre anni.

²²Rimando alla Sezione I (Il Sistema della lingua). Do soltanto esempi delle singole strutture nucleari determinate dal numero delle valenze del verbo, *Piove* (nucleo con verbo zerovalente); *il cane abbaia* (con v. monovalente); *Luigi lava i piatti* o *Luigi va a casa* o *I dolci piacciono ai bambini* (con v. bivalenti, ma con diverso tipo di reggenza); *Luigi regala un libro a Maria* (con v. trivalente); *L'agenzia ha trasferito la sede da Pisa a Bari* (con v. tetravalente).

[...]

La reclusione non è inferiore ad un anno:

1) se si tratta [...]

2) se la falsa dichiarazione sulla propria identità, sul proprio stato o sulle proprie qualità personali è resa da un imputato all'Autorità giudiziaria [...]».

Allo stesso principio si deve se, sempre negli stessi tipi di testo, il soggetto viene quasi sempre ripetuto (magari mediante il pronome anaforico) anche nella successione di enunciati brevi e con struttura omologa. Dal nostro Codice Civile, art. 2148:

Il mezzadro ha l'obbligo di risiedere stabilmente nel podere con la famiglia colonica. Egli deve custodire il podere e mantenerlo in normale stato di produttività. Egli deve altresì custodire e conservare le altre cose affidategli dal concedente [...].

Com'è evidente, la presenza di tutti i costituenti primari del nucleo dentro l'enunciato è il primo requisito perché questo dia informazioni precise e complete. È improponibile che in un testo fortemente vincolante vengano isolati con la punteggiatura forte e dislocati fuori dell'enunciato altri elementi accessori, si tratti di elementi strettamente circostanti al nucleo o di espansioni (di tipo nominale o verbale), procedimento invece molto frequente, e carico di conseguenze, negli altri tipi di testo (si osservi questo frammento, da un articolo di giornale, «*Ritirarsi quando si è all'apice della carriera. Capita, soprattutto nello sport. Nelle aziende no. Mai.*»). Si vedano anche i brani dal manuale di B. Garavelli Mortara e dal romanzo *Il Gattopardo* di Tomasi di Lampedusa citati più avanti). Quando al nucleo si debbano collegare molti altri segmenti di informazione, per evitare strutture troppo complesse, nei testi molto vincolanti questi segmenti vengono sviluppati in enunciati autonomi successivi.

Di tutto ciò va cercata conferma analizzando gli altri tipi di testo, delle altre due grandi categorie che indico con il termine di «mediamente vincolanti» e «poco vincolanti». Dico subito che nella trattatistica più rigorosa da me consultata (ad esempio, nello stesso campo del diritto) l'impiego dei verbi e la struttura dell'enunciato non sembrano allontanarsi da quelli dei testi normativi. La differenza di trattamento è subito ben più evidente se si passa ad esaminare il testo saggistico, specie se questo riguarda campi di maggiore soggettività, come la critica letteraria. Nelle prime venti pagine della monografia di Giancarlo Roscioni, *La disarmonia prestabilita. Studio su Gadda* (Torino, Einaudi, 1969), si registra almeno una decina di casi in cui il verbo è privato di un argomento, indicante il destinatario o l'espedito di un'azione (è sempre il fruitore o interprete dell'opera letteraria), tali usi riguardano i verbi *consigliare*, *imporre*, *invitare*, *offrire*, *permettere*, *portare*, *ricordare*, *suggerire*, *denunciare* e *rivelare*²³. Beninteso, questi usi ricorrono largamente anche nella lingua comune²⁴, e ne determinano appunto

²³ Qualche esempio (i corsivi sono miei), «Le prime di queste più immediate relazioni sono esplicitate da figure e da metafore che *suggeriscono* l'ambiente rurale circostante» (p. 14); «Gadda *invita* a «immergere le parole nel flusso della vita [...]. E *ricorda* che, sotto la penna dei veri scrittori, la rappresentazione [...]. Egli crede nell'esistenza di [...], e *consiglia* in questo campo la massima prudenza, [...].» (p. 25).

²⁴ Per la fenomenologia nella lingua comune si vedano ora le voci di questi verbi nel *Dizionario Italiano Sabatini Coletti.*, Milano, Sansoni, 2008.

il suo ordinario e già notevole grado di elasticità. Quanto ai testi poco vincolanti, cioè decisamente letterari, non si fa certo fatica a trovarvi, specie in quelli poetici, costrutti verbali che siano o fortemente ellittici di argomenti (quindi «assoluti») o, forse più spesso, di verbi arricchiti di valenze, attraverso il passaggio da intransitivi a transitivi. Per il primo caso, non posso non citare il celeberrimo «*La sventurata rispose*» manzoniano, racchiuso tra due punti fermi, che mi richiama alla mente un altro impiego simile dello stesso verbo, nel verso di Saba «*Ed io risposi*» (*La capra*), compreso tra un punto e una virgola e seguito da espansioni varie ma non da elementi argomentali. Ma merita una segnalazione una sequenza di ben tre verbi (*indaga, accorda, disunisce*) o forse quattro (ammettendo che *fruga* qui non sia saturato dall'avverbio) usati in questo modo nella terza strofa de *I limoni* di Montale:

«Lo sguardo fruga d'intorno,
la mente indaga accorda disunisce nel profumo che dilaga
quando il giorno più languisce».

Lo stesso componimento montaliano ci offre, negli ultimi versi, almeno un esempio del secondo fenomeno, l'arricchimento valenziale di un verbo:

«e in petto ci scrosciano le loro canzoni
le trombe d'oro della solarità»

dove *scrosciano* vale 'riversano rumorosamente (come una cascata d'acqua)', comportandosi quindi non più come verbo monovalente, quale normalmente è (p. e., in *la pioggia scroscia*), ma come trivalente, con soggetto le trombe, oggetto le canzoni e terzo argomento (locativo) il petto. Per non lasciare così solo l'esempio di Montale (uno dei tanti del suo linguaggio) mi sia consentito affiancarlo con almeno un altro molto simile, fornitoci dal carducciano, citatissimo, «*sbadigliando la luce sul fango*» detto dei fanali che illuminano fiocamente le pozzanghere della strada (*Alla stazione in una mattina d'autunno*).

Altrettanto facile documentare, nei testi mediamente o poco vincolanti, la frequente difformità strutturale degli enunciati rispetto alla frase modello. Le affinità, ma anche il crescendo di fratture sintattiche (sorrette da ellissi di verbi principali) che ci si può aspettare nell'una e nell'altra delle due categorie sono osservabili affiancando questi due brani, uno dal *Manuale di retorica* di Bice Garavelli Mortara (testo che discute di testi, e con quale consapevolezza dei caratteri dei vari generi discorsivi!) e l'altro da *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa:

[... la manualistica e la precettistica...]

«Già, la manualistica. Come dire, il genere a cui il presente libro appartiene, con l'intento di fornire uno strumento di informazione a chi desideri notizie sui principali temi della retorica classica e sulle loro riviviscenze attuali. Si è cercato di dire che cosa e come fu la retorica, e come si presenta ora, ma limitando lo sguardo sull'attualità ad alcuni episodi che sono sembrati indicativi a vario titolo. Quest'ultimo settore,

specialmente, soffre di parzialità, comunque la si voglia intendere, di sviluppo e di vedute». (p. 11. L'inizio del brano è a capoverso e dopo uno spazio bianco di stacco dal blocco di testo precedente).

C'erano i figli, certo. I figli. Il solo che gli rassomigliasse, Giovanni, non era più qui. Ogni paio di anni inviava saluti da Londra; non aveva più nulla da fare con il carbone e commerciava in brillanti; dopo che Stella era morta, era giunta all'indirizzo di lei una letterina e poco dopo un pacchettino con un braccialetto. Quello, sì. Anche lui aveva «corteggiato la morte», anzi con l'abbandono di tutto aveva organizzato per sé quel tanto di morte che è possibile mettere su continuando a vivere. Ma gli altri... C'erano anche i nipoti, Fabrizietto, il più giovane dei Salina, così bello, così vivace, tanto caro...

Tanto odioso. Con la sua doppia dose di sangue Màlvica, con gl'istinti goderecci, con le sue tendenze verso un'eleganza borghese (p. 291. L'inizio è a capoverso).

Alla stessa problematica trattata fin qui è legato un altro fenomeno, il passaggio delle congiunzioni, sia coordinanti che subordinanti, dalla funzione di connettivi frasali (direttamente tra frasi o tra elementi della stessa frase) alla funzione di connettivi testuali, che operano cioè tra blocchi concettuali espressi in sequenze di testo anche estese e articolate al loro interno.

Mi limito qui a segnalare che, osservando ancora una volta la pura superficie dei testi, balza con assoluta evidenza agli occhi il fatto che nei testi fortemente vincolanti non occorre mai l'uso di talune congiunzioni (*e, ma, o, però, sicché, cosicché, sennonché, il perché* argomentativo o «de dicto», il *mentre* avversativo, il *quando* e il *benché* pragmaticamente equivalenti al *ma* limitativo, ecc.) precedute da un punto fermo; tale uso è rarissimo anche nella trattatistica rigorosa, mentre è ampiamente presente nei testi via via più elastici, con punte estreme, come al solito, nella poesia, dove il testo intero può aprirsi con *E* o *Ma* o *Né*. E non è inutile sottolineare che si tratta di impieghi di antica e anche antichissima data, riscontrabili facilmente ad apertura dei nostri classici.

3. 2 Il testo narrativo

Come si mostra nella tabella, il testo narrativo racconta un fatto che si svolge nel tempo e ha per protagonisti una o più persone. Esempi di testi narrativi letterari sono i romanzi, i racconti, le fiabe, le novelle. Esempi di testi narrativi non letterari sono le cronache giornalistiche, le corrispondenze degli inviati speciali, le cronache storiche, le biografie e le autobiografie, le relazioni di viaggio. Non bisogna però pensare alla narrazione come a un'attività di esclusivo appannaggio degli scrittori di professione (romanzieri, storici, giornalisti), il racconto orale è infatti una delle attività più antiche dell'uomo e più comuni nella comunicazione quotidiana. Gli scopi che possono spingere uno scrivente o un parlante a narrare un evento sono molteplici: intrattenere il proprio uditorio, informare qualcuno, giustificare il suo comportamento ecc. Nei testi narrativi il fattore strutturale fondamentale è quello cronologico; essi, infatti, relazionano, in genere su una serie di fatti collocati in successione e sono, per questo, caratterizzati dalla presenza di frequenti indicatori temporali (per primo, non appena, poi, dopo) che hanno la funzione di precisare la successione in cui si sono svolti i fatti, la loro durata e la

presenza di salti temporali nella narrazione. Non è detto, infatti, che la narrazione rispecchi sempre l'effettiva successione degli eventi; per porre in risalto aspetti diversi della vicenda, vivacizzare il racconto, stimolare e sfidare le attese del lettore-ascoltatore, l'autore del testo narrativo può optare per quello che si potrebbe chiamare ordo artificialis o ordine indiretto. Il procedimento con cui si interrompe la narrazione per raccontare fatti avvenuti in precedenza si chiama analepsi (dal greco anà 'di nuovo e lépsis 'il prendere) o, con un termine preso in prestito dal linguaggio cinematografico, flashback (cioè 'immagine all'indietro, retrospezione). Più raro appare il procedimento inverso, denominato prolessi (dal greco pró 'prima e lépsis 'il prenderè), che consiste nell'anticipazione di un avvenimento. Il ricorso a procedimenti di inversione dell'ordine naturale connota in genere testi narrativi elaborati, come quelli letterari. I tempi verbali più usati per la narrazione sono quelli del passato. Essi svolgono differenti funzioni narrative, che dipendono dalle loro caratteristiche aspettuali (aspetto), i tempi perfettivi (passato remoto e passato prossimo), che indicano un'azione puntuale e conclusa, servono per rappresentare le azioni (dormì, bevve, è stato), i tempi imperfettivi (imperfetto e trapassato prossimo), che esprimono una durata, sono usati per descrivere l'antefatto (Era appena piovuto, quando...) e le descrizioni (Fumava pochissimo, ma le poche sigarette che consumava venivano aspirate con voluttà...), cioè i particolari di contorno all'azione. I procedimenti che assicurano al testo la coesione sono:

a.	L'anafora ripetitiva;
b.	La manipolazione di sostituzione deittica;
c.	La sostituzione dei nomi propri mediante nomi generali che qualificano (e classificano) i primi;
d.	la sostituzione mediante epiteti o espressioni pseudo-antonomastiche.

Come appare da quanto abbiamo visto finora, il collegamento tra le varie frasi che compongono il breve testo avviene innanzi tutto per l'unità del tema trattato, che si sviluppa senza fratture o "salti logici", cioè in modo conseguente e razionale. Il collegamento tra le varie frasi avviene secondo una prospettiva e un'organizzazione gerarchica determinata. Il dire prima o il dire dopo una circostanza non è una scelta innocente, ma corrisponde a un progetto ben definito nella mente di chi scrive, ed è precisamente una caratteristica dello scrivente professionale quello di operare affinché il suo testo si presenti come particolarmente unitario. Una ripetizione omessa o una sostituzione mal fatta, d'altra parte, possono rendere difficile o addirittura impossibile la comprensione del testo.

3. 3 Il testo descrittivo

Gli scopi e la lingua dei testi descrittivi. I testi descrittivi hanno lo scopo di rappresentare un oggetto, un ambiente, una persona. Una prima caratteristica da mettere in rilievo è la scarsa autonomia del testo descrittivo. Sezioni descrittive sono presenti in quasi tutti gli altri tipi di testo, una descrizione può avere la funzione di informare (si pensi alla descrizione di una piazza presente in una guida turistica), di persuadere (come

in tante descrizioni pubblicitarie, concentrate soltanto sugli aspetti positivi del prodotto), di evocare ricordi o emozioni (come nelle descrizioni poetico-letterarie), ma è difficile trovare un testo interamente descrittivo che non abbia il valore di semplice esercitazione accademica.

A differenza dei testi narrativi, i testi descrittivi si fondano essenzialmente sulla dimensione spaziale. Ciò determina l'uso ricorrente (in particolare nelle descrizioni di ambienti e paesaggi) di indicatori spaziali (evidenziati nel testo), cioè di preposizioni, avverbi e locuzioni avverbiali di luogo utili per collocare adeguatamente gli oggetti nello spazio. Di norma il testo descrittivo presenta una sintassi semplice, articolata in frasi brevi. In alcune descrizioni, specialmente di tipo scientifico, l'esigenza di brevità può dar luogo a una sintassi di tipo telegrafico, con frequente ricorso allo stile nominale. I tempi verbali usati sono il presente e l'imperfetto. Entrambi esprimono azioni durative e non puntuali e si prestano dunque a rappresentare scene statiche. Talvolta, in particolare nelle descrizioni scientifiche, si usa il presente con valore "atemporale", per indicare uno stato di cose universalmente valido. Il lessico di un testo descrittivo deve essere ricco e vario ma allo stesso tempo preciso, affinché le parole si trasformino nella mente del lettore in immagini il più possibile vicine alla realtà dell'oggetto descritto. Nelle descrizioni di tipo tecnico-scientifico è frequente il ricorso a termini settoriali. Come una narrazione può avvenire in ordine diverso da quello naturale in cui si sono svolti gli eventi cui essa si riferisce, così una descrizione può presentare elementi informativi in ordine variabile, non necessariamente quello più ovvio. Per esempio, per la descrizione di un panorama romano si può procedere dall'elemento più vicino a quello più lontano, o viceversa; o si può optare per una prospettiva mobile, circolare, da vicino, da destra, da lontano, da vicino, da sinistra. La scelta della prospettiva migliore spetta all'estensore del testo, nella descrizione di una macchina fotocopiatrice per l'utente finale, per esempio, la scelta più giusta è quella che ne illustra le parti dall'esterno all'interno, sino a dove l'utente può arrivare; se la descrizione è fatta per un tecnico, invece, sarà più saggio seguire l'ordine di smontaggio, se si tratta di un riparatore, o di montaggio se si tratta di un assemblatore. Un'altra caratteristica ricorrente nelle descrizioni è l'uso di similitudini, con cui talora l'emittente cerca di descrivere qualcosa di poco familiare al destinatario attraverso paragoni con oggetti e situazioni a lui più familiari, esse sono normali nei testi letterari; possono essere utili in quelli informativi di tipo divulgativo, ma vanno escluse da quelli scientifici, che abbisognano di un'espressione rigorosa e rigorosamente denotativa.

3. 4 Il testo argomentativo

Il testo argomentativo si propone di convincere il destinatario della bontà di una tesi. Anche altri tipi di testo hanno una finalità persuasiva, ciò che distingue l'argomentazione dalla persuasione è il fine esplicitamente dichiarato e l'impiego di una strategia che mira a convincere facendo appello al ragionamento più che a componenti emotive o irrazionali. Sono testi argomentativi, tra gli altri, le arringhe degli avvocati, i discorsi politici, alcuni saggi di argomento scientifico o storico (quelli in cui l'autore espone e motiva una sua personale ipotesi interpretativa), gli articoli di fondo di un quotidiano, in cui un giornalista esprime le proprie opinioni (distinti dagli articoli di

cronaca, in cui prevale l'esposizione dei fatti), il tradizionale tema scolastico, in cui gli studenti sono chiamati a sostenere le proprie opinioni su un determinato problema; in alcuni casi il saggio breve. Il testo argomentativo ha una struttura facilmente riconoscibile; esso è composto da:

a.	una presentazione del problema, che ha generalmente carattere informativo e costituisce la premessa all'argomentazione vera e propria;
b.	una tesi da dimostrare;
c.	gli argomenti a sostegno della tesi;
d.	eventualmente, un'antitesi da confutare;
e.	eventualmente, gli argomenti a sfavore dell'antitesi;
f.	la conclusione in cui si “tirano le somme” e si dimostra la ragionevolezza della tesi.

Il testo argomentativo appare fortemente calato nella situazione concreta. Se una norma trae la propria efficacia proprio dal rimanere immutata in qualsiasi circostanza, un'argomentazione, per essere persuasiva, dovrà adattarsi alle caratteristiche legate all'età, alla cultura, alle convinzioni personali del destinatario. Un testo argomentativo ben costruito presenta in genere una struttura piuttosto rigida e si mostra, comunque, unitario, è normale, ad esempio, l'uso di connettivi logici, che segnalano i punti di snodo del ragionamento. Com'era ben noto agli antichi studiosi di retorica, l'efficacia di un'argomentazione non si basa solo sulla giustezza delle motivazioni addotte, ma anche sulla capacità di sostenerle dialetticamente, a questo scopo l'emittente ha a disposizione diverse strategie argomentative in quanto può fare ricorso:

a.	ad argomenti logici (logos), i quali mettono in evidenza dei rapporti causali tra gli argomenti addotti (condivisi dal destinatario) e la tesi da <u>dimostrare</u> ;
b.	ad argomenti di autorità (ethos), che mettono in risalto l'affidabilità e l'autorevolezza del parlante (un esperto in materia, un personaggio noto e stimato, un ente o istituto di ricerca ecc.);
c.	ad argomenti di ordine emotivo e pratico (pathos), più comuni nel testo persuasivo che in quello argomentativo vero e proprio.

3. 5 Il testo informativo

Il testo informativo ha lo scopo di arricchire le conoscenze del destinatario su un determinato problema, mettendo a sua disposizione dati e notizie di diversa natura. I principali tipi di testo informativo sono i manuali scolastici, le voci di enciclopedie, gli articoli scientifici e giornalistici, le guide turistiche. Seppure in forma molto schematica, assolvono alla funzione informativa anche semplici elenchi di dati e tabelle, come l'orario dei treni o l'elenco dei nati in Italia in un anno determinato. Il compito di chi compone un testo informativo consiste spesso nel tradurre i dati contenuti in forma schematica nelle fonti (per esempio, le cifre relative al commercio estero dell'Italia nell'ultimo decennio) in un testo non schematico (per esempio, un saggio sul mutamento

dei consumi degli italiani).

La chiarezza, l'organicità, la coerente disposizione delle parti sono caratteristiche fondamentali del testo informativo. Si nota invece una spiccata variabilità per quanto riguarda la tecnica compositiva; in un testo informativo possiamo trovare parti narrative, descrittive, e argomentative variamente composte in un insieme. Per quanto riguarda il criterio di ordinamento delle informazioni noteremo che in un manuale di storia l'esposizione degli eventi segue preferibilmente un criterio cronologico (di tipo narrativo), la riflessione sugli eventi stessi segue invece un criterio logico (di tipo argomentativo); in un manuale di fisica prevale l'esposizione causale-argomentativa; ma anche in quest'ultimo caso vi possono essere narrazioni (per esempio, come si è giunti a un'importante scoperta scientifica) o descrizioni (la forma di un oggetto, le modalità di realizzazione di un esperimento).

Non di rado i testi informativi ricorrono al sostegno di un paratesto costruito appositamente per favorire l'accesso alle informazioni, vocaboli e frasi salienti, che sono oggetto di una definizione, sono stampati con caratteri diversi (in neretto e in tondo); frequentemente sono presenti note a margine o a piè di pagina, glosse contestuali, tabelle e grafici; si usano schemi e - quando è utile - si impiegano elenchi puntati e numerati. Nei testi di divulgazione si utilizzano anche paragoni e si fa ricorso, per spiegare concetti particolarmente complessi, anche metafore.

3. 6 Il testo regolativo

Il testo regolativo fornisce norme, prescrizioni o istruzioni e si richiede che il destinatario riconosca l'autorità dell'emittente. Sono testi regolativi i testi giuridici, i regolamenti che disciplinano la vita di comunità più o meno complesse (dal regolamento della palestra o del condominio agli statuti di grosse società finanziarie), i manuali che insegnano a svolgere particolari attività (dalla manutenzione della motocicletta al giardinaggio), le istruzioni per l'uso (di apparecchi, medicinali e altro), le ricette di cucina ecc.

I testi regolativi condividono alcune caratteristiche comuni:

a.	sono in genere costituiti da porzioni ben delimitate e gerarchizzate; nei casi dei testi più formali tali porzioni sono anche numerate o siglate, in modo da essere facilmente reperibili per chi le debba consultare;
b.	mirano alla massima chiarezza; nel caso dei testi più formali si perviene ad un'esplicita identificazione delle categorie di individui e situazioni cui si applicano le regole oggetto di definizione;
c.	chi li emette si qualifica implicitamente come dotato di autorevolezza perché esperto o per via di una delega specifica;

I testi di legge, che sono parte importante di quelli regolativi, presentano peculiarità aggiuntive:

a.	l'emittente è un'autorità pubblica (il Governo, un ministero...);
b.	la massima chiarezza ed inambiguità linguistica sono i prerequisiti fondamentali;
c.	la struttura interna del testo è schematizzata secondo principi stabili e suddivisa in genere in capi, commi ed articoli. Ciascuna sezione maggiore ha anche un titolo esplicativo.

Da un punto di vista linguistico, nei testi regolativi meno formali (ricette e istruzioni, per esempio) il testo è emanato da una persona esperta. Non è necessario che i destinatari siano menzionati nel testo. La struttura non è particolarmente rigida, ma il testo si qualifica comunque per lo sforzo di risultare chiaro e completo; la formalità del testo è variabile, tanto è vero che, in vari casi, lo scritto è accompagnato da immagini che facilitano la comprensione. L'emittente può rivolgersi direttamente al lettore attraverso l'uso della seconda persona verbale (in una ricetta, prendete due etti di burro e fatelo sciogliere in pentola...) o adottare le soluzioni più distaccate costituite dall'infinito (prendere due etti di burro e farlo sciogliere in pentola...) o dalla costruzione impersonale (si prendano due etti di burro e si facciano sciogliere in pentola...); il modo imperativo ricorre, per evidenti ragioni solo nei testi regolativi di legge.

In questi ultimi spicca il ricorso a un registro formale e impersonale. Vi si fa largo impiego di termini e costrutti propri del linguaggio burocratico, che tendono a rendere la lettura piuttosto complessa, ma che mirano, contemporaneamente, a ridurre il tasso di ambiguità al minimo e ad innalzare il tono della prosa. Ciò spiega il ricorrere di aulicismi e di termini antiquati, l'impiego della terza persona (che esclude qualsiasi riferimento personale al singolo destinatario) e di perifrasi contenenti verbi modali (in particolare dovere)²⁵.

²⁵Dardano-Trifone (1997, 471-484)

RIFLESSIONE SULA LINGUA
Le distribuzioni e le trasformazioni della frase minima

3. 16 La distribuzione nominale e le proprietà distribuzionali

Per distribuzione nominale si intende l'analisi del verbo in base ai tipi di nomi che possono combinarsi con esso. Sostituire N_0 e N_1 con altri nomi (o gruppi nominali):

Il mio amico
Quel bambino beve il latte
Il padre di Lia

Il mio amico
Quel bambino sorride a Leo
Il padre di Lia

Ma, mentre la sostituzione di N_1 nella frase produce frasi accettate:

al mio amico
Maria sorride a quel bambino
al padre di Lia

Ciò significa che il soggetto di bere e sorridere deve essere un nome umano, che indichiamo con Num. Anche il complemento indiretto di sorridere è un nome umano, mentre il complemento diretto di bere deve essere un nome non umano, che indichiamo con N-um. Quindi non tutti i tipi di nomi (che abbiamo notato con N) possono combinarsi o co-occorrere con i verbi bere e sorridere. Cioè, i verbi selezionano uno o più tipi di nomi o classi di nomi. Così Num indica la classe dei nomi umani mentre N-um indica la classe dei nomi non umani. Possiamo così riassumere l'analisi della "distribuzione nominale" dei verbi bere e sorridere:

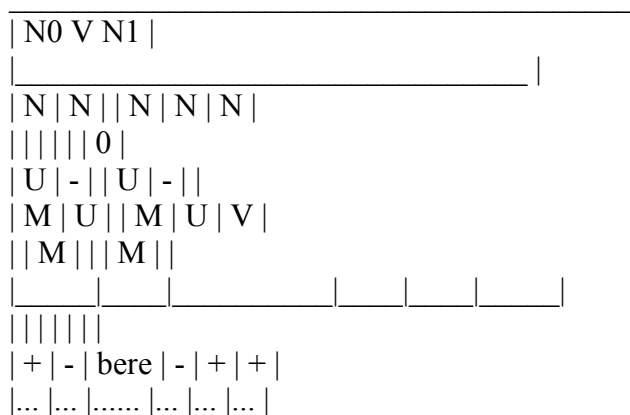
- (d) N_0 = Num per bere e sorridere
- (e) N_1 = Num per il verbo sorridere

(f) N1 = N-um per il verbo bere

(d), (e) e (f) sono considerate proprietà distribuzionali dei rispettivi verbi. La sintassi, cioè le possibilità di combinazione dei verbi bere e sorridere con i nomi è definita, in prima battuta, da:

- la struttura definizionale di base ha le proprietà distribuzionali ((d), (e) e (f)).

Proviamo ora a rappresentare il verbo bere (Figura I):



Nella figura I la prima linea orizzontale indica la struttura definizionale dei verbi. Le prime due colonne verticali, a partire da sinistra, indicano le due possibilità distribuzionali di N0, cioè Num e N-um. La terza e la quarta colonna verticale indicano le due possibilità distribuzionali di N1, cioè Num e N-um. L'ultima colonna verticale indica invece una proprietà strutturale e cioè la possibilità di avere la sottostruttura N0 V. Ogni colonna, cioè ogni proprietà, è marcata " + " se tale proprietà è accettata, mentre è marcata " - " se non è accettata.

Rappresentiamo invece il verbo sorridere come segue (Figura II):



CAPITOLO QUARTO

TIPI DI TESTO: UNA TIPOLOGIA PRAGMATICA

4.1 *La tipologia di Werlich e di Sabatini*

La tipologia di Werlich, per quanto molto nota, interessante da vari punti di vista e certamente utile a certi fini, presenta tuttavia varie carenze che si possono riassumere nei punti che seguono:

a.	fornisce scarse indicazioni di tipo linguistico utili alla classificazione dei testi che, infatti, vengono ascritti ad una o all'altra delle categorie sulla base della finalità per cui sono stati redatti;
b.	ignora le dinamiche comunicative che presiedono alla produzione ed all'uso dei testi (in particolare, non tiene in alcuna considerazione l'attività del destinatario dei messaggi: su questo problema.

Per tenere conto di queste esigenze, in tempi recenti sono state avanzate altre proposte di classificazione dei testi; quella che prenderemo in considerazione in questa sezione del testo risale a Francesco Sabatini, che l'ha resa pubblica e perfezionata in numerosi interventi successivi (si vedano i titoli presentati in bibliografia, in particolare Sabatini 1990, 1999 e 2001); essa riprende ed amplia, problematizzandolo e collocandolo in una prospettiva propriamente semiotica (di teoria della produzione segnica, per usare l'espressione che abbiamo impiegato più volte nel documento dedicato alla comunicazione), il modello classico - werlichiano - sussumendolo in qualche modo sotto una teoria più comprensiva e riconducendolo ad un sistema concettuale più generale.

La materia di base, il genere di discorso, la forma testuale. Il modello di Sabatini prevede che, al fine di pervenire ad una classificazione convincente di un testo, si debbano tenere in considerazione tre elementi fondamentali:

a.	la materia di base, cioè l'insieme di informazioni attorno alle quali si incentra il testo, i dati ed i fatti di cui si predica qualcosa;
b.	il genere di discorso, ovvero il modo in cui l'emittente decide di trattare e di rappresentare la materia di base. Tra i generi di discorso si annoverano in genere i "tipi" di Werlich (e si riconosce, con ciò, l'esistenza di generi narrativi, informativi, regolativi, descrittivi ed argomentativi), ma si ammette che è possibile individuarne altri, tra i quali, in parziale sovrapposizione con quelli elencati in precedenza, si ricordano quelli espositivi, quelli istruttivi, quelli esplicativi, quelli conativi ed altri ancora;
c.	la forma testuale, ossia l'incarnazione della materia di base e del genere di discorso in un testo concreto, le cui caratteristiche formali sono determinate

anche da convenzioni di ordine socioculturale. Oltre ad essi – che sono per così dire incentrati sul mittente – un’analisi che miri alla tipologizzazione di un testo deve naturalmente tenere conto del co-attore di uno scambio comunicativo: il destinatario di cui si deve tenere in considerazione l’attività interpretativa.
--

Sabatini sottolinea come il destinatario non sia un elemento passivo, il mero ricevente-decodificatore delle sequenze di messaggi inviategli dal mittente: è un vero e proprio interprete (interpretazione) del testo, che – come abbiamo ripetutamente sottolineato nei documenti dedicati alla natura del testo ed alla comunicazione – attiva una serie di complesse operazioni ermeneutiche che gli consentono di pervenire all’attribuzione di un senso al testo sulla base di conoscenze ed aspettative di vario tipo. Dal momento che in questa operazione di ricognizione del testo il suo destinatario si può muovere, astrattamente, in tutte le direzioni possibili, inverando, eventualmente, anche interpretazioni che l’autore non considera desiderabili, questi mette in opera una serie di meccanismi che dovrebbero guidare la fruizione del testo: l’autore, insomma, pone al destinatario alcuni vincoli interpretativi. Alla base di questo modello della testualità, in effetti, sta un concetto di interpretazione molto preciso, secondo il quale esiste di fatto un’interpretazione più corretta di altre: quella che si dimostra rispettosa (1) delle intenzioni comunicative dell’autore; (2) della cultura in cui è stato creato, e cioè in un modo che tenga conto dei modelli scientifici, tecnici, filosofici di riferimento operativi, delle tradizioni convalidate, dei modelli formali accreditati.

4.2 La proposta di classificazione

Proprio operando sulla base delle considerazioni cui si è fatto riferimento nei paragrafi precedenti, lo studioso propone di catalogare i testi in base al loro grado di rigidità/esplicitzza ed alla funzione per cui sono stati prodotti (e, quindi, in base alla quantità e qualità dei vincoli interpretativi posti dal mittente di un testo al suo destinatario e sulla scorta di quello che abbiamo chiamato, nei paragrafi precedenti, genere di discorso). Ma egli non si limita a proporre una tassonomia generale (e, dunque, necessariamente generica): dopo avere identificato, a partire da questo punto di osservazione, un certo numero di categorie e sottocategorie entro le quali inquadrare tutti i testi possibili, elenca infatti anche numerose caratteristiche formali che sarebbero tipiche di ciascuna di esse; tenta così di fornire di basi oggettive i tentativi di classificazione basati sulla sua proposta tipologica. I testi vincolanti e testi meno vincolanti; testi espliciti e testi impliciti; in sostanza, il modello di Sabatini propone di suddividere i testi in tre categorie fondamentali: quella dei testi con discorso molto vincolante (che sarebbero anche massimamente espliciti); testi con discorso mediamente vincolante; i testi con discorso poco vincolante (che sarebbero anche minimamente espliciti). Rientrerebbero nella prima categoria (1) i testi scientifici, (2) quelli tecnici e (3) quelli giuridici, normativi e regolativi (è il caso, ad esempio, di trattati ed i saggi, manualistica tecnica e relazioni; leggi e decreti, regolamenti, atti amministrativi); farebbero parte della seconda (1) i testi espositivi ed educativi e (2) quelli informativi di

carattere divulgativo (che l'autore chiama, talora, testi comuni in prosa; è il caso di alcuni manuali di studio, "di saggi su argomenti sociali, storici, politici e simili", di scritture divulgative di vario argomento, di articoli di giornale e rivista); sarebbero da raccogliere nel terzo gruppo i testi letterari prosastici e poetici. Nel contesto di riferimento, esplicito significherebbe "tale da curare l'evidenza e la chiarezza dei propri concetti sul piano delle loro manifestazioni linguistiche, testuali e paratestuali" (per il significato di questi termini, entro una descrizione della natura e delle caratteristiche di un testo, si veda il documento intitolato "Che cosa è e quali caratteristiche ha un testo"). A concorrere alla definizione dell'esplicitezza di un testo sarebbero, in particolare:

a.	la struttura del testo;
b.	la coerenza logica;
c.	l'uso dei legamenti;
d.	l'uso della punteggiatura;
e.	la struttura del paratesto.

4.3 I testi con discorso molto vincolante

I testi con discorso molto vincolante sarebbero sempre caratterizzati, secondo il modello di Sabatini, dai seguenti caratteri:

a.	ordine di costruzione rigoroso e reso evidente sia tramite artifici linguistici (legamenti sintattici) che tramite la suddivisione del testo in unità gerarchiche;
b.	dichiarazione esplicita degli assiomi e dei principi teorici su cui si fonda il discorso dell'autore; dichiarazione esplicita delle ipotesi di lavoro, dei criteri e dei metodi seguiti nel caso il testo abbia carattere di ricerca sperimentale;
c.	presenza di definizioni non impressionistiche di fenomeni ed oggetti;
d.	uso di formule, tabelle e grafici;
e.	generale attenzione all'uso di lessico nella sua funzione denotativa; impiego aporetico di ripetizioni; impiego misurato di sinonimi; uso privilegiato di iperonimi ed iponimi o di sostituenti; uso di terminologie e/o di lessico altamente formalizzato;
f.	diffusione dei costrutti passivi, soprattutto di quelli impersonali con il si passivante.

Essi presentano:

a.	l'uso di incidentali;
b.	l'uso di legamenti testuali o di congiunzioni coordinative e subordinative con funzione di connettivo testuale, come in: Ho raccolto molti messaggi, alcuni chiaramente espressi, altri sommessi;
c.	l'uso di elementi linguistici che manifestino la presenza diretta e personale

	dell'autore e quella altrettanto diretta e personale del destinatario del testo (uso diffuso della prima persona singolare come voce dell'autore [ritengo che questa posizione sia inaccettabile...]; impiego di allocuzioni al lettore [tu..., voi...: capite, allora, a cosa conduce questo fatto: ad una discriminazione netta dei lavoratori dipendenti]; impiego di forme medie del verbo [mi preparo una frittata]);
d.	l'uso di artifici retorici di movimentazione del testo (catafore retoriche o ellissi di preannuncio; metafore ed altre figure di pensiero; paragoni; frasi interrogative, soprattutto se retoriche; frasi esclamative);
e.	l'impiego di inserti di discorso diretto;
f.	uso di moduli sintattici che presentino elementi di implicitezza, di marcatezza o che siano connotate in senso espressivo (semplice giustapposizione; coordinazione per asindeto; coordinazione non indispensabile per polisindeto).

Quelle indicate sarebbero caratteristiche condivise da tutti i testi con discorso molto vincolante; le classi in cui si articola la macro-categoria di cui essi fanno parte - quella dei testi scientifici, quella dei testi giuridici e quella dei testi tecnici -, come si è detto, ne presentano, però, di specifiche. Pur rinviando, per una ricognizione approfondita, alla tabella già citata, presenteremo alcune di esse nei paragrafi che seguono.

4.4 Testi scientifici

Tra tutti i testi con discorso molto vincolante, i testi scientifici sarebbero quelli che presentano in misura più accentuata caratteri di coerenza e di esplicitezza: essi, infatti, (1) dichiarerebbero sempre principi di riferimento, assiomi, ipotesi, criteri metodologici di ricerca e raccolta di dati ed assetti procedurali; (2) impiegherebbero lessico formalizzato e, ove disponibili, farebbero ricorso a terminologie; (3) presenterebbero chiarezza ed evidenza di strutturazione; (4) utilizzerebbero sussidi grafici soprattutto nella forma di diagrammi; (5) eviterebbero il ricorso ad implicature e ad ogni artificio retorico. La ragione per cui i testi scientifici si presenterebbero come irrefutabili sarebbero naturalmente ricollegabili con la finalità per la quale essi vengono realizzati: quella di favorire la trasmissione inequivoca di informazioni e, cioè, di garantire interpretazioni "corrette" (il concetto di interpretazione "corretta", peraltro, è tutt'altro che aporetico: si vedano – per chiarimenti in merito alla dinamica della produzione di messaggi in formato testuale e della loro interpretazione. I documenti dedicati alla comunicazione ed alla natura del testo). L'ottica che guiderebbe l'agire dell'autore di testi scientifici, insomma, sarebbe quella di conseguire la massima rigore ed una vera e propria universalità.

4.5 Testi giuridici

Anche i testi giuridici avrebbero la caratteristica di essere molto vincolanti: come già nel caso delle scritture scientifiche, i loro estensori curerebbero particolarmente

l'accuratezza e l'esplicitezza della strutturazione, l'inambiguità del lessico; in questo caso, tuttavia, non impiegherebbero le risorse grafiche che sono tipiche della testualità scientifica e tecnica. Anche nel caso di quelle giuridiche la particolare obbligatorietà discenderebbe dai loro fini istituzionali: quelli di imporre inambiguamente alcuni comportamenti e di inibirne altri.

4.6 Testi tecnici

Pure i testi tecnici condividono con quelli scientifici e con quelli giuridici la tendenza di fondo alla precisione ed alla chiarezza; a differenziarli sia dagli uni che dagli altri è soprattutto l'intento eminentemente pratico per cui vengono realizzati; esso consiglia in generale agli autori di mirare soprattutto a migliorarne la leggibilità, l'usabilità e l'accessibilità attraverso una serie di specifici accorgimenti di tipo paratestuale, testuale e propriamente linguistico.

4.7 I testi con discorso mediamente vincolante

All'interno della categoria dei testi con discorso mediamente vincolante rientrerebbero scritture con finalità eminentemente informativa pensati per lettori non specialisti. Sarebbero, dunque, da considerare come facenti parte di questa categoria (1) alcuni strumenti di studio, (2) la maggior parte dei documenti di divulgazione e (3) le scritture giornalistiche. La tabella presentata nei paragrafi introduttivi di questa sezione analizza congiuntamente i testi divulgativi e di informazione comune (per esempio quelli giornalistici), opponendoli ai testi di studio, che presentano caratteristiche molto differenti.

Una caratterizzazione formale complessiva dei testi mediamente vincolanti - che, come si sarà capito, costituiscono una categoria molto eterogenea - risulta piuttosto difficile (il modello di Sabatini presenta infatti - come appare evidente da un'analisi dei dati presentati nella tabella - un netto discrimine tra testi mediamente vincolanti di studio e di divulgazione); in ogni caso, essi mostrerebbero:

a.	alcuni dei tratti che sono caratteristici dei testi molto vincolanti, soprattutto quelli che sono più propri dei testi scientifici e tecnici (quelli elencati ai punti 1-8 della tabella); la rappresentanza di questi elementi è più alta nei testi di studio che in quelli divulgativi;
b.	alcuni tratti che sono caratteristici - tra i testi molto vincolanti - soprattutto dei testi scientifici
c.	alcuni tratti più specifici, che sono comuni, però, soprattutto dei testi divulgativi e di informazione comune, ed invece più scarsamente rappresentati in quelli di studio (quelli elencati ai punti 13-22 della tabella);
d.	alcuni tratti che sono più tipici dei testi poco vincolanti.

Il fatto che - come si è detto - esista una netta separazione tra i testi mediamente vincolanti di studio e di divulgazione rende praticamente impossibile presentare, come si è fatto per i testi molto vincolanti, un repertorio unitario di tratti caratterizzanti, ed obbliga invece ad un'indagine separata delle due categorie.

4.8 I testi di studio

I testi mediamente vincolanti di fascia alta - quelli di studio – si caratterizzano, nel modello di Sabatini, per il fatto di presentare le seguenti caratteristiche (proprie - come si è detto - anche dei testi molto vincolanti: si veda il punto a) dell'elenco precedente):

a.	ordine di costruzione rigoroso, accurata suddivisione del testo in unità gerarchiche, frequenza di legamenti sintattici;
b.	dichiarazione esplicita degli assiomi e dei principi, ipotesi, criteri e metodi;
c.	presenza di definizioni non impressionistiche;
d.	uso di formule, tabelle e grafici;
e.	generale attenzione all'uso di lessico nella sua funzione denotativa.

Essi presenterebbero, poi, altre caratteristiche, che non sono invece tipiche dei testi vincolanti, se non di quelli tecnici (vi si è fatto riferimento al punto b) dell'elenco precedente):

a.	impiego di ripetizioni, di iperonimi ed iponimi o di sostituenti ma anche di sinonimi;
b.	uso modico di lessico attinto a terminologie specialistiche e/o di lessico altamente formalizzato; loro sostituzione con lessico più accessibile; uso frequente di parafrasi esplicative;
c.	uso di esempi;
d.	ricorso normale ad artifici tipografici di messa in rilievo dei concetti salienti del testo;
e.	uso di incidentali;
f.	uso modico di legamenti testuali (o di congiunzioni coordinative e subordinative con funzione di connettivo testuale); uso modico di elementi linguistici che manifestino la presenza diretta e personale dell'autore e quella altrettanto diretta e personale del destinatario del testo.

4.9 I testi di divulgazione e di informazione comune

I testi mediamente vincolanti di fascia bassa, quelli di divulgazione e di informazione

comune, mostrerebbero spesso le seguenti caratteristiche, che non sono in genere condivise dai testi molto vincolanti (vi si è fatto riferimento al punto *c* dell'elenco precedente):

a.	uso di artifici retorici di movimentazione del testo (catafore retoriche o ellissi di preannuncio; metafore ed altre figure di pensiero; frasi interrogative, soprattutto se retoriche; frasi esclamative; anafore retoriche; paragoni);
b.	impiego di inserti di discorso diretto.
c.	uso di moduli sintattici che presentino elementi di implicitezza, di marcatez siano connotate in senso espressivo (semplice giustapposizione; coordinaz asindeto; nominalizzazione [proposizioni nominali, uso di perifrasi nominali]).

RIFLESSIONI SULLA LINGUA LA DEISSI COMUNICATIVA

4.10 La deissi sociale

1) Il sistema tripartito italiano (tu, voi, lei)

ALESSANDRO MANZONI

«In che posso ubbidirla?» disse don Rodrigo, piantandosi in piedi nel mezzo della sala. Il suono delle parole era tale; ma il modo in cui eran proferite, voleva dir chiaramente: bada a chi sei davanti, pesa le parole, e sbrigati. [...] «vengo a proporle un atto di giustizia, a pregarla d'una carità. Cert'uomini di mal affare hanno messo innanzi il nome di vossignoria illustrissima, per far paura a un povero curato, [...]. «Ebbene,» disse don Rodrigo, «giacché lei crede ch'io possa far molto per questa persona; giacché questa persona le sta tanto a cuore...» «Ebbene?» riprese ansiosamente il padre Cristoforo, al quale l'atto e il contegno di don Rodrigo non permettevano d'abbandonarsi alla speranza che parevano annunciare quelle parole. «Ebbene, la consigli di venire a mettersi sotto la mia protezione. [...]» «La vostra protezione!» esclamò, dando indietro due passi, postandosi fieramente sul piede destro, mettendo la destra sull'anca, alzando la sinistra con l'indice teso verso don Rodrigo, e piantandogli in faccia due occhi infiammati: «la vostra protezione! È meglio che abbiate parlato così, che abbiate fatta a me una tal proposta. Avete colmata la misura; e non vi temo più.» «Come parli frate?...» «Parlo come si parla a chi è abbandonato da Dio, [...]. Verrà un giorno...» Don Rodrigo era fin allora rimasto tra la rabbia e la meraviglia, attonito, non trovando parole; ma quando sentì intonare una predizione, s'aggiunse alla rabbia un lontano e misterioso spavento. Afferrò rapidamente per aria quella mano minacciosa, e, alzando la voce, per troncar quella dell'infausto profeta, gridò: «escimi di tra' piedi, villano temerario, poltrone incappucciato».

Manzoni, 1840.

2) L'avversione degli autori e degli intellettuali verso i pronomi di cortesia

CLAUDIO TOLOMEI

A M. Anibal Caro [...] Dunque la seconda persona, la quale è quasi il verbo generato si deve così disonorare; ch'ella non s'usi, se non a parlare a persone vili? Non intendon bene questi sciocchi adulatori il misterio di questa seconda persona, ne quanto ella sia nobile, e sacra; ne quanto piu s'honori uno a parlarli in seconda, che in terza persona. La seconda persona è il primo legamento che si faccia col parlatore, perche ognun che parla, forza è che parli a qualcuno, e ogni ragionamento che si fa, ci mostra per forza due persone, il ragionatore cioè, e l'ascoltatore. E dunque l'ascoltatore la seconda

persona, senza cui non può essere il ragionamento. Colui dunque che toglie dal parlar la seconda persona, toglie il primo, e proprio natural legame d'ogni parlare. E perchè (come ho detto) questa seconda persona è molto nobile, però è convenevole ad ogni Signor quantunque nobilissimo. Non è già così la terza persona la quale non fa necessario legame, nè come ascoltatrice di colui, che parla, nè come materia di cui si parli. onde si comprende un bello effetto; che la prima e la seconda persona parlon de la terza con le medesime parole. E a questo ve ne potete chiaramente avvedere, che la prima persona non comprende se non me, o me con altri insieme; senza me non si può fare. La seconda comprende voi solo, o altri con voi insieme. Ne la terza persona si chiude poi come in una voragine ogni altra cosa, che non sia o voi o io. E così parlarò in terza persona d'un gatto, come d'un Principe, e d'un legno, come d'un Angelo; e d'ogni cosa per vile e bassa che sia si parla in terza persona, come de la più nobile, e più honorata che sia al mondo. Onde mi maraviglio di questi Signori del nostro secolo, che s'allegnano, e si gonfiano, quando è lor parlato in terza persona, e che senten darsi de la Signoria, e de l'Escellenza a ogni parola; che s'essi intendessero bene il fatto loro, entrerebbono on colera, e castigerebbono questa goffa adulazione, come delitto capitale. Io talora quando qualcuno sciocamente mi vuol lusingare, e mi dice (sia per esempio) la Signoria vostra mi faccia questa grazia: prima penso se parla a me, e poi avvedendomi di questo errore, gli dico. LA SIGNORIA MIA VI RISPONDA, poi ch'ella v'ha a far questa grazia, e non io. [...]. Di Roma. ali XXII. d'Agosto MDXLIII. Tolomei, 1547: 61 sgg..

GIUSEPPE BARETTI

«La disgrazia vuole che ogni paese s'abbia le sue usanze; e chi v'è nato, bisogna, voglia o non voglia, se le abbia per ottime, sieno cattive quanto ponn'essere; bisogna vi si acconci zitto zitto, onde non riesca straniero nella su' propria patria; e chi è veramente straniero bisogna s'abbia flemma anch'esso e soffra che ciascuno in casa sua se la rimescoli come gli pare. La maniera signorile, s'io potessi, la vorrè di sicuro cacciare immediate del [sic] nostro scrivere, come anco del nostro parlare; e chi sa ch'io non la scomunicassi eziandio, s'io fossi papa [...]. Contuttociò, sinattanto che il nostro brutto costume durerà, e che ho pur paura voglia durare quanto la nostra lingua, io medesimo pretenderò in molti casi che alcuni, sì nello scrivermi e sì nel parlar mi, si scordino di quella cosaccia chiamata “io” al nominativo e “me” all'accusativo, e vorrò costantemente che certuni, più sdanaiati se non altro che son io, parlino e scrivano alla “Signoria”, che non ho, anzi che a me stesso [...].»

Baretti, 1912: 6.

PIETRO VERRI

«Gli antichi Italiani, ne' tempi ne' quali da Roma si spedivano i decreti all'Inghilterra ed alla Siria, parlandosi l'un l'altro usavano la seconda persona singolare, [...]. Né altro modo di conversare era in que' tempi conosciuto in Italia. Credevasi allora che i precetti dell'urbanità non fossero giammai violati dalla natura delle cose, e perciò per disegnar la persona alla quale si parlava dicevasi Tu. Noi, che grazie al Cielo abbiamo degli oggetti che ci occupano assai più vasti di quelli che non avevano gli antichi Italiani, noi, che per conseguenza siamo uomini d'una importanza altrettanto maggiore,

non soffriamo che ci venga dato del Tu; e la ragione si è perché ciascuno di noi vale almeno per due, onde in tutta confidenza ci vien dato del Voi, anzi, malcontenti di valere per un paio, esigiamo con ogni ragione che nessuno ardisca d'indirizzare il discorso né supponendoci uno né supponendoci più d'uno, ma bensì che si parli alla nostra Signoria. Noi propriamente siamo tanti sultani, e chi ci parla non deve osare di parlare a noi, ma deve esporre li suoi pensieri alla nostra inseparabile Signoria, che fa l'ufficio di gran visir.»

Verri, 1765.

GIACOMO LEOPARDI

«In essa lettera la tratterò col Voi (perché la terza persona mi pare grand'impaccio allo stile) il che farei sempre se non temessi di non aver corrispondenza, perché in verità quando le parlo, vorrei parlarle a quattr'occhi e che non ci fosse sempre la Signoria in mezzo che mi sentisse. Se Ella mi promette di corrispondermi, le prometto che anch'io quanto a Lei farò un crocione alla Signoria. Son persuaso che in queste baie non istà l'amicizia, ma quando un uso porta più comodi e vantaggi che un altro mi par che sia da preferire.»

Leopardi, 1817.

BRUNO CICOGNANI

La Rivoluzione fascista si è proposta di riportare lo spirito della razza alle sue antiche origini, liberandolo da ogni inquinamento. Ebbene: si compia anche questa purificazione; si torni anche in questo all'uso di Roma, al 'tu' espressione dell'universale romano e cristiano. Sia il 'voi' segno di rispetto e di riconoscimento di gerarchia. Ma in ogni altro caso la forma del comunicare, scrivendo o parlando, sia il 'tu': la forma grammaticalmente, logicamente, spiritualmente vera, immediata, semplice, schietta, italiana, che attesta e afferma la comunione della natura, dei sentimenti, delle idee, la partecipazione, ciascuno secondo se stesso ma con l'intero e vero se stesso, alla umanità e alla civiltà.

Cicognani, 1938.

3) Il significato dei pronomi di cortesia tra sociolinguistica e pragmatica

STRUTTURE ALLOCUTIVE PRONOMINALI REVERENZIALI (NICULESCU)

La possibilità di usare sequenze nelle quali le regole di concordanza vengono violate incide sull'opposizione di numero funzionante nel sistema dei pronomi allocutivi. La lettura di

(1) *voi venite*

è [-Reverenziale], se è diretta a più destinatari, ma può essere considerata come diretta a un unico destinatario, ed allora è [+Reverenziale]. Allo stesso modo le sequenze

(2) *voi siete un uomo*

(3) fr. *vous êtes servi*

non ammettono che una sola lettura: [+Reverenziale].

La conseguenza della violazione delle regole di concordanza in numero è stata la capacità di una forma verbale di 2a pers. pl. di essere seguita da SN e/o Pro diversi: a sinistra un SN1 o un Pro [+Plurale] e, a destra, un SN2 [-Plurale], in una stringa terminale quale

(4) SN1/Pro [+Plurale] + V[+Plurale] + SN2 [-Plurale]

chiamiamo la lettura di una simile stringa [+Reverenziale].

Niculescu, 1974: 145.

SEMANTICA DEL POTERE E DELLA SOLIDARIETÀ (BROWN E GILMAN)

La semantica del potere.

Il potere è una relazione fra almeno due persone ed è non reciproco nel senso che ambedue non possono aver potere nella stessa area di comportamento. La semantica del potere è anch'essa non reciproca: il superiore dice T e riceve V. [...]

Fino a una certa parte del diciannovesimo secolo ha prevalso la semantica del potere e i camerieri, i soldati semplici e gli impiegati ricevevano T, mentre i genitori, i padroni e i datori di lavoro ricevevano V. Tuttavia tutti i nostri dati mostrano che nel secolo scorso la semantica della solidarietà si è imposta. [...] L'uso conflittuale del pronome si è risolto in modo da risultare non equivoco. Il risultato astratto è un sistema unidimensionale nel quale viene usato il T reciproco tra i solidali e il V reciproco tra i non solidali.

La semantica della solidarietà.

Ma non tutte le differenze tra persone implicano una differenza di potere. [...] Le differenze di potere fanno emergere V solo in una direzione; le differenze non relative al potere fanno emergere V in entrambe le direzioni. [...] A questa relazione diamo il nome di solidarietà e la solidarietà è simmetrica. [...] Una volta che la solidarietà è divenuta l'unica dimensione che distingue il T dal V, l'area del T si espande. [...].

Crediamo, quindi, che lo sviluppo di società aperte con un'ideologia democratica sia stata la causa che ha agito contro la semantica non reciproca del potere e a favore della solidarietà e che quindi siano stati i più ampi mutamenti sociali a creare una certa ripugnanza per l'espressione faccia a faccia delle differenze di potere.

Brown e Gilman, 1960: 303-306.

VARIABILI SOCIALI CHE HANNO AVUTO SOLO UN RUOLO SPORADICO (HYMES)

«Variabili sociali hanno giocato un ruolo sporadico nella linguistica descrittiva, in tanto in quanto si sono intromesse a volte nel nucleo della grammatica, per esempio le forme denotanti rispetto (gli onorifici) in coreano e in giapponese. Quando non si intromettono fortuitamente, tali variabili e funzioni non rappresentano mai il frutto di una ricerca appositiva. Presumibilmente, tuttavia, le relazioni esprimenti rispetto sono universali nella società umana; forse esse trovano sempre espressione, almeno parzialmente, nell'attività linguistica. Un approccio sociolinguistico dovrà sapere come e quando i mezzi verbali esemplificano le relazioni di rispetto in tutti i tipi di società, così da poter giungere ad

un controllo comparativo della dipendenza esistente fra i due. I casi, come quello del giapponese, che oggi fungono da intrusi dovranno giungere ad essere trattati all'interno di una teoria generale.» Hymes, 1980: 63.

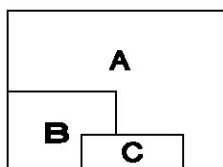
MECCANISMI GRAMMATICALI CHE CODIFICANO SIGNIFICATI SOCIALI (BERRUTO)

Secondo la linguistica generativa, e più in generale le scuole formali [...], semplicemente non vi sarebbe alcuna zona di contatto [tra lingua e società]; tutta la struttura della lingua, tutto ciò che è rilevante per il suo funzionamento come sistema di segni, sarebbe indipendente rispetto alla sua funzione socio-comunicativa, essendo governato da principi puramente cognitivi e mentali che non hanno nulla a che vedere con ciò a cui la lingua serve. Secondo impostazioni totalizzanti nel senso opposto come quelle rappresentate dal più volte citato Hymes, o, al di fuori della SL [SocioLinguistica] propriamente detta, da scuole funzionaliste, tutto invece nella struttura della lingua sarebbe da vedere almeno in qualche misura connesso con la sua funzione socio-comunicativa: la forma del linguaggio è determinata dalla funzione, come l'uso determina la struttura [...].

Anche a questo proposito pare ragionevole la posizione di Fasold (1992:352), quando vede una parte dei fenomeni linguistici come guidata da principi che implicano relazioni di struttura non assoggettabili a influenze del contesto comunicativo, ed un'altra parte invece che ha qualcosa, o molto, a che fare col contesto comunicativo, talché non è ben comprensibile se non chiamando in causa gli aspetti socio-interazionali [...].

Sviluppando considerazioni del genere, potremmo pensare che in effetti esistano tre parti o piani o tipi di elementi diversi nella struttura della lingua, o se vogliamo, più precisamente, nella grammatica. Schematizzando: (A) una parte immune dal contesto extralinguistico, da esso indipendente e ad esso insensibile nella sua organizzazione, dominio dei principi della grammatica 'puri': (B) una parte condizionata dal contesto extralinguistico ma indipendente da quello sociale, in cui i principi interni interagiscono con fatti di dominio della pragmatica; e (C) una parte, infine, condizionata dal contesto sociale propriamente detto (ruolo e status sociale dei parlanti, struttura della società, genere dei caratteri socio-culturali di una comunità), in sovrapposizione o non con la dipendenza dal contesto extralinguistico non sociale (v. schema 2).

Schema 2:



[...] Minima o comunque scarsa, e soprattutto non universale, ma in stretta relazione a singole lingue (e culture), sembra invece la presenza di tratti del terzo tipo (C), cioè di fatti interni della grammatica che in quanto tali dipendano dal contesto sociale, meccanismi grammaticali che codifichino significati sociali: su questa strada, almeno per le nostre lingue europee occidentali, non si va molto al di là di casi come le strutture dell'allocuzione, con l'opposizione tra le forme T e V²⁶

²⁶ Come è noto, le strutture allocutive, cioè i pronomi e le forme personali del verbo utilizzate per rivolgersi agli interlocutori (che possono andare dalla neutralizzazione totale, come in inglese, all'opposizione tra forme di rispetto e/o cortesia – V, dall'iniziale del pronome latino di 2a pers. plurale, *vos* – e forme confidenziali – T, dall'iniziale del pronome latino di 2a pers. singolare, *tu* -, come in italiano, francese, tedesco, ecc., ad opposizioni molto più complesse e sofisticate, con veri sistemi di 'onorifici', come per es. in coreano, giapponese, giavanese, tamil) costituiscono un campo molto studiato in SL, a partire dal fondamentale saggio di Brown-Gilman (1973), che interpretavano l'opposizione fra T e V in termini di solidarietà vs. potere [...].

CAPITOLO QUINTO PARAFRASI – SINTESI - RISCrittURA

5.1 Che cos'è una parafrasi

La parafrasi è la riscrittura di un testo che presenti qualche difficoltà di contenuto o che risulti linguisticamente ostico per il proprio uditorio.

Nella parafrasi, a differenza che nel riassunto, si riproduce integralmente il contenuto dell'originale, ma se ne sostituisce la forma con un'altra, ritenuta più adatta. Dovendo talora chiosare termini o sostituirne di specifici con locuzioni, una parafrasi, a differenza del riassunto, è in genere più lunga del testo da cui deriva. Come si produce una parafrasi valida? Si noti che non esistono parafrasi che conservano perfettamente l'informazione originaria: il mutamento della forma linguistica di un testo è sempre anche una variazione del suo contenuto, una sua rielaborazione, che determina slittamenti, arricchimenti o impoverimenti di senso. La parafrasi (parola prestata dal greco: παράφρασις, letto *paràphrasis* e traducibile con *reformulazione*) indica la transcodificazione di un testo scritto nella propria lingua ma in un registro linguistico distante (sia esso arcaico, elevato o poetico). Il processo di parafrasi prevede dunque operazioni come la ricostruzione sintattica, la sostituzione degli arcaismi, l'esplicitazione delle figure retoriche e la riscrittura in prosa del testo poetico. Possono anche essere operati dei chiarimenti di alcuni punti del testo. Una buona parafrasi include tutti i dettagli e rende il testo originale più semplice da comprendere: dato che il testo risultante è normalmente più ampio del testo di partenza, questa operazione si oppone a quella del riassunto. Inevitabile effetto, per così dire "collaterale", della parafrasi la perdita del profondo rapporto tra significante e significato, tipico della comunicazione letteraria e fulcro dei testi poetici. Lo scopo della parafrasi è la verifica simultanea sia della comprensione della lingua arcaica, o poetica, che della propria competenza di riformulazione lessicale e sintattica: pertanto la parafrasi è generalmente usata come esercizio scolastico. Dal manuale di Elio Teone (I d.C.) sappiamo che già in epoca antica la creazione di una parafrasi costituiva uno degli esercizi preparatori (*progymnasmata*) allo studio della retorica. La creazione di una parafrasi era usata come esercizio anche nella retorica medioevale: agli studenti veniva richiesto di scrivere parafrasi di poesie del periodo classico.

5.2 La parafrasi tra equivalenza e riformulazione discorsiva

È nel Novecento che i grandi modelli linguistici, in particolare le grammatiche trasformazionali, si sono interessate alla parafrasi, concepita così come una relazione paradigmatica virtuale tra frasi. Da questo l'idea di definire la relazione di parafrasi come una relazione di equivalenza: le frasi in relazione di parafrasi possiedono un nodo di senso invariante (è il senso denotativo, la cui stabilità ha per corollario l'identità di valori di verità delle proposizioni corrispondenti) ma anche delle differenze di senso (che si situano sul piano delle connotazioni). In questa prospettiva, diventa possibile caratterizzare diversi tipi di parafrasi linguistiche, a seconda del livello in cui si può individuare la corrispondenza tra frasi:

a.	livello fonetico, due frasi possono differenziarsi unicamente per allofoni (varianti di pronuncia geografiche, sociologiche, ecc.);
b.	livello retorico -stilistico: descrivere e spiegare le figure retoriche;
c.	livello morfologico, esse possono differenziarsi per allomorfi (es.: <i>asseyez-vous / assoiez-vous</i> , <i>sieda/ segga</i>);
d.	livello lessicale, per dei sinonimi (es.: <i>chaussures / souliers</i> , scarpe/calzature ecc.);
e.	livello sintattico superficiale per il posto e l'ordine degli elementi costitutivi (es. <i>Pierre admire Marie / Pierre, il admire Marie / Pierre, Marie, il l'admire / Marie, Pierre il l'admire</i> , Pierre ammira Marie / Pierre, lui ammira Marie / Pierre, Marie, lui l'ammira / Marie, Pierre, lui l'ammira; <i>Hier, dans le courant de la soirée, il est allé la voir / Hier, il est allé la voir dans le</i> ;
f.	al livello sintattico profondo per l'orientamento della relazione predicativa tra gli attanti (es.: <i>Le jardin fourmille d'abeilles / Les abeilles fourmillent dans le jardin</i> , Il giardino formicola di api / Le api formicolano nel giardino);
g.	al livello referenziale per la scelta di una descrizione precisa o di un nome proprio (es.: <i>le vainqueur d'Iéna / le vaincu de Waterloo / Napoléon</i> , Il vincitore di Iéna / Il vinto di Waterloo / Napoleone; <i>l'étoile du matin / l'étoile du soir / Vénus</i> , La stella del mattino / La stella della sera / Venere).

In definitiva, le varianti di forma tra due sequenze parafrastiche possono essere descritte in termini di quattro operazioni formali elementari che sono la sostituzione, la cancellatura, l'aggiunta, la permutazione. In questo approccio, la relazione di equivalenza parafrastica verifica bene le tre proprietà di riflessività, simmetria e transitività – a condizione tuttavia di ammettere che la transitività operi non tra schemi sintattici di frasi.

5.3 Come si riassume e si parafrasa un testo

Quella di riassumere un testo è un'abilità linguistica fondamentale, che presuppone

quelle dell'analisi e della comprensione, dell'organizzazione e della riorganizzazione di un testo, del quale si vogliono riprodurre solo gli elementi essenziali. Anche quella di parafrasare un testo è un'abilità fondamentale; per quanto simile a quella di riassumere, non è ad essa identica, in quanto per parafrasi si intende l'esposizione di un testo in una forma più semplice di quella originale, che non ne alteri, però, il contenuto. In questa lezione ci occuperemo sia di riassunto che di parafrasi; come vedremo, in entrambi i casi sarà necessario effettuare dapprima un attento lavoro di analisi che porti alla comprensione del testo e ne metta in luce le informazioni salienti; si potrà poi procedere, su questa base, al resto del lavoro, che sarà invece differente in un caso e nell'altro. Che cos'è un riassunto?

Un riassunto (compendio) è la riscrittura economica di un testo: del documento di partenza si conservano, nella sua forma riassunta, solo le informazioni fondamentali; l'eliminazione di quelle non indispensabili deve avvenire in modo da non provocare distorsioni del significato di base. Un compendio è sempre significativamente più breve dell'originale; in generale dovrebbe esserne più breve di almeno la metà, ma naturalmente le esigenze possono variare. I riassunti, proprio perché testi votati all'essenzialità, non contengono sezioni esplicative o di commento, che possono apparire, invece, nella parafrasi, di cui si dirà poi.

5.4 Come si produce una sintesi valida

La sintesi funzionale di un documento prevede le fasi seguenti:

a	Una lettura veloce del documento da riassumere per comprenderne il significato complessivo ed il fine comunicativo;
	una sua rilettura più attenta al fine di:
	<ul style="list-style-type: none"> a. riconoscerne la struttura complessiva; b. individuarne le strategie di organizzazione dell'informazione; c. riconoscere le parole-chiave ed i segmenti contenutisticamente più pregnanti; d. distinguere le porzioni che non apportano informazioni indispensabili;
b	<ul style="list-style-type: none"> e. una rilettura più veloce, che consenta di verificare l'esattezza della prima analisi e la piena comprensione del testo; f. l'eliminazione di tutti gli elementi che non appaiono indispensabili; g. la riformulazione del testo, con la generalizzazione di concetti e la combinazione di sezioni; h. la revisione del testo prodotto.

Riconoscere la struttura complessiva di un testo equivale ad identificarne sezioni contenutistico-formali: ci si dovrà basare, a questo fine, oltre che sulla propria conoscenza delle convenzioni che regolano il genere del quale il testo da riassumere è un rappresentante, anche su alcuni elementi testuali e paratestuali. In particolare, per cogliere la struttura complessiva di un testo occorrerà guardare (1) a segmenti metatestuali [nei prossimi paragrafi parleremo degli argomenti a, b e c...], (2) a titoli e sottotitoli e (3) alla struttura dei capoversi, ciascuno dei quali dovrebbe rappresentare un'unità di informazione.

Individuare le strategie di organizzazione dell'informazione significa riconoscere lo schema secondo il quale sono ordinate le informazioni contenute nel testo (ad esempio, secondo un ordine cronologico, spaziale, di dipendenza causale...).

Riconoscere le parole chiave ed i segmenti contenutisticamente più pregnanti significa individuare, temi, remi, isotopie (iterazione di unità significanti che conferisce unità all'enunciato stesso: vedere la voce topic/comment nel glossario) e topic sentences. Informazioni di particolare importanza sono a volte segnalate da (1) evidenziazioni [grassetti e corsivi], (2) note a margine, (3) tabelle, elenchi puntati, elenchi numerati, (4) immagini, grafici, schemi. Le topic sentences si trovano di norma all'inizio o alla fine dei capoversi; sezioni molto rilevanti nell'economia del testo sono, di solito, l'introduzione e la conclusione.

Distinguere le porzioni di testo che non apportano informazioni indispensabili significa discernere quelle che possono essere omesse senza pregiudizio della comprensione. Sono tipici elementi non indispensabili le digressioni, le ripetizioni, gli esempi, i dettagli descrittivi; sono invece elementi importanti per la comprensione, ma non devono di norma venire riprodotte in un riassunto, le tabelle, le tavole, i lunghi elenchi. Sono elementi non indispensabili, questa volta dal punto di vista linguistico, anche le parole vuote, gli avverbi, gli aggettivi ed i legamenti che non siano strettamente indispensabili. In tutte le fasi "analitiche" di cui si è appena discusso, può tornare utile l'impiego di evidenziatori e matite per contrassegnare in qualche modo le sezioni in cui si articola il testo e per contraddistinguere termini e frasi notevoli. Eliminare gli elementi che non appaiono indispensabili richiede che si operi sul testo secondo strategie diverse per eliminare parte dell'informazione che contiene. Si impiegano, in generale, tre tecniche diverse, quelle della cancellazione, della generalizzazione e della ricostruzione informativa. Nel dettaglio: la tecnica della cancellazione prevede semplicemente che si taglino dal testo tutte le informazioni che non costituiscono assunti di base o che sono irrilevanti ai fini della comprensione di ciò che segue. La tecnica della cancellazione può operare più o meno selettivamente: al suo livello di base si limita all'eliminazione di alcuni elementi linguistici informativamente deboli (aggettivi, avverbi...); al suo livello più alto prevede la soppressione di intere sezioni di testo; la tecnica della generalizzazione prevede la riformulazione economica di informazioni puntuali disperse in sequenze di frasi: un esempio dell'applicazione di questa regola (in blu i brani generalizzati) e della precedente (i brani eliminati sono barrati) si avrebbe nel caso che segue:

Giovinanza, energia e sesso, fisico scattante con curve nei punti giusti, capelli fluenti e abbronzatura perfetta: basta una pillola, o una bustina da sciogliere in acqua, insomma un integratore alimentare. E la voglia di mettersi rapidamente in forma è tale che è subito business: 713 milioni di euro di fatturato nel 2001 all'interno del solo mercato farmaceutico con un aumento annuo dell'11 per cento. Così, se alla farmacia si aggiungono gli altri canali di vendita (erboristerie e grande distribuzione) si arriva a 1.229 milioni di euro. Che gli italiani sborsano volentieri. Ma per comprare cosa, esattamente? Secondo il ministero della Salute, gli integratori servono a «ottimizzare gli apporti nutrizionali e migliorare le funzioni fisiologiche dell'organismo»: una definizione che comprende anche vitaminici e prodotti per gli sportivi, principî attivi,

alimenti arricchiti e preparati in grado di curare blandi disturbi, per un totale di oltre 4 mila prodotti diversi

Giovinetza, energia e sesso, fisico scattante con curve nei punti giusti, capelli fluenti e abbronzatura perfetta: basta ~~una pillola, o una bustina da sciogliere in acqua, insomma~~ un integratore alimentare. E la voglia di mettersi ~~rapidamente~~ in forma è tale che è subito business: ~~713~~ milioni di euro di fatturato ~~nel 2001~~ all'interno del solo mercato farmaceutico ~~con un aumento annuo dell'11 per cento~~. Così, se alla farmacia si aggiungono gli altri canali di vendita (~~erboristerie e grande distribuzione~~) si arriva a ~~1.229~~ milioni di euro.

Prestanza e bellezza: basta un integratore alimentare. E la voglia (degli italiani) di mettersi in forma fa guadagnare all'industria farmaceutica e ai distributori milioni di Euro.

La tecnica della ricostruzione informativa prevede che si economizzi il testo condensando informazioni disperse in una sola, che viene inferita da quelle effettivamente presenti; un esempio dell'applicazione di questa regola si avrebbe nel caso che segue:

Mario sudava, tremava, aveva un poco di tosse e dolore diffuso alle giunture, con febbre alta > Mario era influenzato.

Per riformulare il testo originale richiede la sua ricomposizione pressoché completa; il documento di partenza, infatti, privato delle parti non indispensabili, dovrà essere reso più sintetico anche mediante la generalizzazione di idee e la combinazione di elementi e sezioni. Per esempio, una descrizione come Marco aveva mal di testa, tosse, il naso che colava; si sentiva debole e febbricitante può essere ricomposta in Marco aveva l'influenza. La riformulazione può produrre un testo strutturato in maniera analoga a quello originale, rispettandone anche lo stile e la lingua: in questo caso si ha un riassunto senza cambio di taglio; se il riassunto è una vera e propria riscrittura (più economica) dell'originale, che ne modifica in parte la struttura, la lingua e lo stile, si ha un riassunto con cambio di taglio. Un riassunto con cambio di taglio si impone, ad esempio, nel caso in cui si scriva per un uditorio diverso da quello per il quale era stato pensato il documento originale. Si ricordi che, come si è già scritto più volte, il termine riformulazione equivale a ricomposizione o riscrittura: ciò significa che un vero riassunto non è la semplice trascrizione selettiva di porzioni dell'originale, ma un testo nuovo, scritto con parole diverse da quelle dell'originale, differente da esso per estensione, completezza e densità informativa. Trattandosi di un testo, naturalmente, esso dovrà presentarne tutte le caratteristiche di chiara finalizzazione comunicativa, completezza, unità (coerenza e coesione), autonomia. In un riassunto devono essere evitati opinioni e commenti dello scrivere ed ogni altra informazione che non sia presente nell'originale.

RIFLESSIONI SULLA LINGUA L'ANALISI TRASFORMAZIONALE

5.5 L'analisi trasformativa

Le trasformazioni o manipolazioni di frase possono essere sia manipolazioni di **sostituzione** sia manipolazioni di **spostamento**. Ci sono poi delle trasformazioni o manipolazioni di frase che mettono in gioco sia la sostituzione sia lo spostamento. Inoltre, ricordiamo che si dicono **unarie** quelle trasformazioni applicate a una singola frase, mentre le **trasformazioni binarie** come la **coordinazione**, la **relativizzazione** agiscono su due frasi.

- **Pronominalizzazione**

La pronominalizzazione è quella manipolazione di frase che ci permette di sostituire gli elementi nominali presenti in una frase con delle forme pronominali. Possiamo avere pronomi personali, pronomi dimostrativi, pronomi indefiniti. Ad esempio, data la frase:

Maria ha presentato la donna a dei suoi amici

possiamo pronominalizzare il soggetto sostituendo *Maria* con *lei* (pronome personale):

Lei ha presentato la donna a dei suoi amici

oppure possiamo sostituire *la donna* con *quella* o *questa* (pronome dimostrativo):

(Maria + Lei) ha presentato (quella + questa) a dei suoi amici

Anche l'elemento nominale del complemento indiretto può essere sostituito, ad esempio, da un pronome indefinito:

(Maria + Lei) ha presentato quella a qualcuno

Esistono poi delle forme pronominali particolari che, oltre a mettere in gioco la sostituzione di un nome con un pronome, prevedono anche una manipolazione di spostamento. Così, data ancora la frase:

Carlo ha regalato un orologio a Laura

il pronome *lo* può sostituire *un orologio*, ma deve essere necessariamente spostato prima della forma verbale:

Carlo lo ha regalato a Laura

I pronomi di questo tipo sono denominati **clitici** o **pronomi preverbal**i (Ppv). Invece, in una frase come:

Carlo, una volta regalato un orologio a Laura, se ne andò

la pronominalizzazione applicata a *un orologio* prevede che il pronome *lo* segua la forma verbale fondendosi completamente con essa:

Carlo, una volta ragalatolo a Laura, se ne andò

In questo caso, siamo in presenza di **clitici** o **pronomi postverbal**i (Ppov). I clitici variano a seconda del tipo di complemento a cui applichiamo la pronominalizzazione. Le forme pronominali per il complemento diretto sono *mi, ti, lo, la, ci, vi, li, loro*, ad esempio:

Pietro fotografa Maria
[*Maria* → Ppv] *Pietro la fotografa*

I clitici per il complemento indiretto in *a* sono *mi, ti, gli, ci, vi, le, loro*, come in:

Pietro obbedisce a Maria
[*a Maria* → Ppv] *Pietro le obbedisce*

La forma pronominale per il complemento preposizionale in *di* e in *da* è *ne*

Luca ride di Emma
[*di Emma* → Ppv] *Luca ne ride*

così come per il complemento preposizionale in *da* sia esso complemento non-locativo

Luca dipende da Emma
[*da Emma* → Ppv] *Luca ne dipende*

o locativo in, come in:

Pietro ritorna da Roma
[*da Roma* → Ppv] *Pietro ne ritorna*

I complementi locativi introdotti da altre preposizioni sono pronominalizzati con *ci* e *vi*:

Luca va alla spiaggia
[*alla spiaggia* → Ppv] *Luca (ci + vi) va*

Tuttavia, in alcuni casi, il clitico viene postposto alla forma verbale, come in:

Per vedere Emma, Pietro deve uscire
Per vederla, Pietro deve uscire
**Per la vedere,...*

Pur comprando il pane, Marco rimase digiuno
Pur comprandolo, Marco rimase digiuno
** Pur lo comprando, Marco rimase digiuno*

Una volta comprato il costume, Marco andrà a nuotare
Una volta compratolo, Marco andrà a nuotare
** Una volta lo comprato, Marco andrà a nuotare*

Più esattamente le forme all'infinito, al gerundio e al participio richiedono la postposizione del clitico. Se si tratta di un tempo composto, abbiamo:

Per aver rubato il gioiello, Mimmo fu cacciato
Per averlo rubato, Mimmo fu cacciato
**Per aver rubatolo, Mimmo fu cacciato*

Pur avendo comprato il pane, Max rimase digiuno
Pur avendolo comprato, Max rimase digiuno
** Pur avendo compratolo, Max rimase digiuno*

Laddove c'è una forma all'infinito allora il clitico si lega ad essa, ciò si verifica anche nelle frasi infinitive:

Ciccio detesta mangiare il pollo
Ciccio detesta mangiarlo
**Ciccio lo detesta mangiare*

Tuttavia, se il verbo della frase principale è il verbo causativo *fare* (vedi Parte II, sez.3) allora il clitico viene anteposto ad esso:

Ciccio fa mangiare il pollo a Luca
* *Ciccio fa mangiarlo a Luca*
Ciccio lo fa mangiare a Luca

Nelle frasi seguenti la forma verbale è all'imperativo:

Dì la storia a Luigi e vedrai !
Dilla a Luigi e vedrai

Va a Roma !
Vacci !

Prendi la medicina !
Prendila !
* *Prendilla !*

Il clitico non solo viene postposto al verbo ma, se la forma verbale è monosillabica, come *dì* e *va* allora è necessario raddoppiare la consonante con cui il clitico inizia.

Un fenomeno che è stato analizzato spesso è la cosiddetta “risalita dei clitici” che illustreremo qui molto brevemente. Consideriamo la frase:

Carlo va a invitare Laura a cena

la pronominalizzazione di *Laura* prevede che il clitico *la* venga anteposto alla forma del verbo principale, in questo caso *andare*:

Carlo la va a invitare a cena

oppure posposto al verbo all'infinito:

Carlo va a invitarla a cena

In ambito generativista è stata affermato che la “risalita del clitico” si applica a quelle frasi complesse a subordinazione infinitiva, in cui il verbo della frase principale indica “movimento”, cioè i verbi come *andare*, *venire* e così via. In realtà si tratta di una falsa generalizzazione perché nella maggioranza dei casi le frasi sono dubbie o inaccettabili:

Carlo corre a invitare Laura a cena
* *Carlo la corre a invitare a cena*

Maria scappa a comprare le sigarette
* *Maria le scappa a comprare*

Maria arrivò a comprare il pane
* *Maria lo arrivò a comprare il pane*

Quindi, solo alcuni verbi intransitivi di movimento accettano la risalita del clitico e tale regola è lessico-dipendente.

- **Permutazione**

La permutazione è la più semplice trasformazione o manipolazione di spostamento ed è applicabile a qualsiasi elemento o gruppo di elementi all'interno della frase. Anche se in italiano l'ordine naturale delle parole è SVO, cioè **Soggetto Verbo Oggetto** è possibile permutare tali elementi. Ad esempio, nella frase:

Tali eventualità emergono dal tuo discorso

possiamo permutare il complemento preposizionale *dal tuo discorso* con il soggetto *tali eventualità*:

Dal tuo discorso emergono tali eventualità

In alcuni casi, la permutazione migliora l'accettabilità:

Il cinema piace a Ciccio
A Ciccio piace il cinema

La permutazione può produrre frasi inaccettabili come nell'esempio seguente:

Marco legge un romanzo
* *Marco un romanzo legge*

Tuttavia, se diamo enfasi all'elemento permutato la frase diventa accettabile perché in questo modo l'elemento spostato viene focalizzato:

Marco # un romanzo # legge (intonazione enfaticizzata)

Se poi aggiungiamo una sequenza oppositiva del tipo **non X**, la frase diventa ancora più naturale:

Marco # un romanzo # legge # non un fumetto

- **Dislocazione**

La dislocazione implica la pronominalizzazione e lo spostamento dell'elemento pronominalizzato fuori della frase, come in:

Marco legge un romanzo
Marco lo legge # un romanzo

In un secondo momento, è possibile applicare anche la permutazione:

Marco legge un romanzo
Marco lo legge # un romanzo
[*un romanzo* → Perm.] *Un romanzo # Marco lo legge*
[*un romanzo* → Perm.] *Un romanzo # Marco # lo legge*

- ***Estrazione (o Frase scissa)***

Anche l'estrazione permette la focalizzazione degli elementi a cui essa si applica. Questa manipolazione di spostamento prevede che, a partire da una frase di base del tipo:

Marco mette i libri sugli scaffali ora

è possibile estrarre il soggetto, i complementi, gli avverbi inserendoli in una sequenza del tipo **Essere che**:

E' Marco che mette i libri sugli scaffali ora
Sono i libri che Marco mette sugli scaffali ora
E' sugli scaffali che Marco mette i libri ora
E' ora che Marco mette i libri sugli scaffali

I verbi non possono essere estratti:

* *E' mette che Marco i libri sugli scaffali ora*

a meno che non occupano la posizione di complemento:

Marco desidera scappare
E' scappare che Marco desidera
**E' desidera che Marco scappare*

Un'altra possibile forma di estrazione è quella in cui solo i complementi possono essere estratti, inserendoli in una sequenza del tipo **Essere ciò che**, come in:

Marco mette i libri sugli scaffali
Sono i libri ciò che Marco mette sugli scaffali ora
**E' Marco ciò che mette i libri sugli scaffali ora*

**E' ora ciò che Marco mette i libri sugli scaffali*

Nel caso in cui ad essere estratto sia un complemento preposizionale allora la preposizione del complemento precede il pronome relativo che, a sua volta, sarà modificato in base alla flessione:

Sono gli scaffali ciò su cui Marco mette i libri ora

**E' sugli scaffali ciò che Marco mette i libri*

- **Cancellazione**

In alcuni casi è possibile cancellare uno o più elementi all'interno di una frase. Così ad esempio, in una frase del tipo:

Max abita in quella casa

è possibile cancellare la preposizione *in*:

Max abita quella casa

Anche la congiunzione *che* può, talora, essere cancellata nelle frasi a subordinazione completiva:

Marco vuole che tu vada via

Marco vuole tu vada via

La trasformazione denominata **Cancellazione di Sintagmi Equivalenti** (EQUI NP Deletion) si applica ogni qualvolta all'interno di due frasi correlate sono presenti elementi tra loro coreferenti, come in:

Ciccio mangia e Ciccio beve

Ciccio mangia e beve

**Marco_j sa che Marco_j è bello*

Marco sa che è bello

Inoltre, alcuni verbi accettano la cancellazione dei loro complementi, come in:

Marco mangia la pizza

Marco mangia

- **Riduzione**

Abbiamo appena visto che la cancellazione di elementi coreferenti può applicarsi all'interno di frasi a subordinazione completiva. Le frasi infinitive possono essere

derivate a partire dalle frasi complete applicando prima EQUI e poi la riduzione, abbiamo così (la lettera “j” in pedice indica la coreferenza tra la prima e la seconda occorrenza di *Marco*):

Marco_i sa che Marco_i è bello

Marco sa che è bello

Marco sa di essere bello

Allo stesso modo, è possibile ridurre una frase relativa a complemento preposizionale:

A Max piacciono le donne che hanno i capelli rossi

A Max piacciono le donne dai capelli rossi

- ***Relativizzazione (o Frase relativa)***

Da quanto abbiamo detto nella sezione precedente consegue che un gruppo nominale, soggetto o complemento che sia, può essere espanso non solo aggiungendo un gruppo preposizionale, ma anche una frase relativa. La relativizzazione è un meccanismo in base al quale è possibile attribuire maggiore informazione all’elemento nominale da cui dipende, come nelle frasi (2)-(4):

1. *La donna ha comprato un CD sulla bancarella*

2. *La donna che conosci ha comprato un CD sulla bancarella*

3. *La donna ha comprato un CD che ti piace sulla bancarella*

4. *La donna ha comprato un CD che ti piace sulla bancarella che è vicino a casa tua*

Nella frase che segue:

Marco ha comprato il libro rosso

l’aggettivo *rosso* è a sua volta derivato da una frase relativa:

Marco ha comprato il libro che è rosso

Tuttavia, quest’ultima frase - come sostiene Gross (1979) - è accettabile solo se attribuiamo ad essa un’interpretazione contrastiva che implica l’esistenza (contestuale o extra-linguistica) di altri libri; al contrario, ciò non è vero per l’interpretazione di (2) e (3). Inoltre - dice ancora Gross (1979) - in alcuni casi e posizioni la relativa non è applicabile:

*Questo lavoro è di competenza (di Pietro + *che ha Pietro)*

competenza non può essere espanso, non possiamo aggiungere cioè una frase relativa. Invece, la relativa è accettabile in:

Questo lavoro rientra nelle competenze (di Pietro + che ha Pietro)

pur essendoci delle restrizioni, data l'inaccettabilità di:

* *Questo lavoro rientra nelle competenze che tutti apprezziamo*

frase che diventa accettabile nella seguente forma:

*Questo lavoro rientra nelle competenze di Pietro che tutti apprezziamo*²⁷

- ***Passivizzazione (o Frase passiva)***

Questa è una trasformazione complessa, nel senso che mette in gioco la permutazione del soggetto e del complemento oggetto, l'inserimento della preposizione *da* e dell'ausiliare *essere* all'interno della forma verbale, la modificazione morfologica del verbo stesso. Così, data la frase:

Giulia sveglia Marco

La permutazione produce una forma che non è ancora passiva:

**Marco sveglia Giulia*

L'inserimento della preposizione *da* e dell'ausiliare *essere* producono:

**Marco essere sveglia da Giulia*

Infine, la modifica morfologica della forma verbale, in particolare l'accordo tra il soggetto e l'ausiliare, a sua volta seguito, in questo caso, dal participio passato del verbo *svegliare*, generano una frase passiva accettabile:

Marco è svegliato da Giulia

Esistono delle forme passive in cui il complemento introdotto dalla preposizione *da*, tradizionalmente denominato complemento d'agente, può essere cancellato, possiamo avere una forma di **passivo senza agente**, come in:

²⁷ In questo caso la frase è accettabile ma ambigua, infatti la relativa può riferirsi a *Pietro* oppure a *competenze*. Il problema è dunque complesso, ciò che si vuole far notare qui è che la relativa possibile in questi casi è derivata dalla nominalizzazione *avere competenza*.

Marco ha mangiato la pizza
La pizza è stata mangiata (E + da Marco)

Inoltre, è possibile costruire una forma passiva in cui solo il soggetto viene spostato (o estraposto) senza che si applichi la permutazione degli elementi nominali, come in:

Marco ha mangiato la pizza
E' stata mangiata la pizza (E + da Marco)

Anche in questo caso l'agente può essere cancellato (vedi anche sez. 3.7.). Inoltre, la sequenza sottolineata nella frase che segue:

Una volta mangiata la pizza, me ne andrò subito

è derivata da una passiva per cancellazione di elementi:

Una volta ~~che sarà stata~~ mangiata la pizza ~~da me~~, me ne andrò subito

- ***Frase interrogativa***

Vediamo un po' più da vicino quali sono le operazioni che implicano la costruzione di una frase interrogativa. Due sono le forme dell'interrogativa: l'interrogativa **Si/No** e l'interrogativa **Ch-** (Wh-). L'interrogativa **Si/No** non prevede nessun cambiamento strutturale rispetto alla forma affermativa, ma solo una diversa intonazione nella forma orale, equivalente al punto interrogativo nella forma scritta²⁸. Ad esempio:

Sei andato al cinema ?
- Sì, sono andato
- No, non sono andato

La risposta può anche contenere solo **Si/No**, senza la ripetizione parziale o totale dell'intera frase. L'interrogativa che utilizza le pro-forme *Chi, Che, Che cosa, Quando, Dove* sono un po' più complesse perché, oltre a un cambiamento intonazionale, prevede anche operazioni di sostituzione e di spostamento. Infatti, data una frase come:

Maria studia la matematica

l'interrogativa applicata al soggetto si ottiene semplicemente sostituendo *Maria* con la proforma *chi* e con un'intonazione ascendente simboleggiata nello scritto con un punto interrogativo:

²⁸ Una lingua come l'inglese mostra un livello di complessità in più rispetto all'italiano per quanto riguarda la costruzione dell'interrogativa Si/No per la cui descrizione si rimanda ad Akmajan & alii (1984-96)

Chi studia la matematica ?

- *Maria*

Nella stessa frase, l'interrogativa applicata al complemento oggetto *la matematica*, richiede la sostituzione con la pro-forma *che* o *che cosa* e poi lo spostamento di tale pro-forma a inizio frase:

(?Che + Che cosa) Maria studia ?

- *La matematica*

La frase interrogativa è ancora più naturale (soprattutto con la pro-forma *Che*) se permutiamo il soggetto, cioè se spostiamo *Maria* dopo il verbo:

(Che + Che cosa) studia Maria ?

- *La matematica*

Se il verbo regge un complemento indiretto la preposizione sarà spostata a inizio frase insieme alla pro-forma, abbiamo quindi le seguenti derivazioni:

Luca obbedisce a Maria

[*a Maria* → Interrogativa] = A chi Luca obbedisce ?

[*Luca* → Permutazione] = A chi obbedisce Luca ?

- *A Maria*

Luca ride di Maria

[*di Maria* → Interrogativa] = Di chi Luca ride?

[*Luca* → Permutazione] = Di chi ride Luca ?

- *Di Maria*

Luca dipende da Maria

[*da Maria* → Interrogativa] = Da chi Luca dipende?

[*Luca* → Permutazione] = Da chi dipende Luca ?

- *Da Maria*

Nel caso di complementi locativi la proforma è *dove*, ma la preposizione che introduce il complemento locativo viene spostata insieme alla proforma solo nel caso in cui la preposizione è *da*, negli altri casi è cancellata:

Luca va alla spiaggia

[*alla spiaggia* → Interrogativa] = Dove Luca va?

[*Luca* → Permutazione] = Dove va Luca?

- *Alla spiaggia*

Luca ritorna da Roma

[*da Roma* → Interrogativa] = Da dove Luca ritorna?
[*Luca* → Permutazione] = Da dove ritorna Luca?
- Da Roma

In alcuni casi è possibile costruire un'interrogativa sugli operatori verbali e gli eventuali complementi utilizzando il verbo *fare*:

Luca va alla spiaggia
[*va alla spiaggia* → Interrogativa] = *Che cosa fa Luca ?*
- Va alla spiaggia

- ***Possessivizzazione (Forma possessiva)***

Data la frase:

1. *Marco ha rotto i piatti di Giulia e Gino*

il complemento *di Giulia e Gino* può essere ridotto a un aggettivo possessivo:

1a. *Marco ha rotto i loro piatti*

Possiamo avere casi di ambiguità dovuta a problemi di coreferenza, così nella frase:

2. *Marco ha rotto i suoi piatti*

i piatti possono essere di Marco o di qualcun altro. Se sono di Marco la frase (2) è derivata da:

2a. *Marco_j ha rotto i piatti di Marco_j*

in cui la lettera “j” in pedice indica la coreferenza tra la prima e la seconda occorrenza di *Marco*. Se i piatti non sono di Marco allora la frase potrebbe essere derivata, ad esempio, da:

2a. *Marco ha rotto i piatti di Giulia*

- ***Ristrutturazione del gruppo nominale***

Questa manipolazione di frase studiata da Guillet & Leclère (1981) permette di trasformare un gruppo nominale del tipo **N di N** in due complementi tra loro indipendenti. Così, data la frase:

- *Giulia detesta il comportamento di Marco*
A Marco piacciono le gambe di Giulia

la ristrutturazione di *il comportamento di Marco e le gambe di Giulia*, produce:

- *Giulia detesta Marco per il suo comportamento*
A Marco piace Giulia per le sue gambe

Nel passaggio da una struttura N_j **di** N_j a una struttura N_j **Prep** N_j , gli elementi nominali, come indicano gli indici, sono permutati. Lo stesso fenomeno lo ritroviamo in:

Le mani di Emma accumulano graffi
Emma accumula graffi sulle mani

e ancora all'interno di quelle frasi in cui il verbo seleziona un nome che indica una parte del corpo in rapporto di "appartenenza" o "inalienabilità" con l'elemento nominale che segue (vedi Parte II, 2.1.3)

Marco accarezza le gambe di Giulia
Marco accarezza Giulia sulle gambe

- ***Diatesi***

Con il termine **diatesi**²⁹ ci riferiamo a quella particolare manipolazione che consente di mettere in correlazione frasi del tipo:

1. *I nemici affondarono la nave*
↔ 1a. *La nave affonda*

2. *Maria asciuga i panni*
↔ 2a. *I panni asciugano*

Il soggetto di (1) e (2) è cancellato in (1a) e (2a), mentre l'oggetto diretto viene spostato in posizione soggetto. Tale correlazione è formalizzabile come segue:

N_i **V** N_j ↔ N_j **V**

L'interpretazione attribuibile al soggetto in (1) e (2) è quella di «agente» non attivo nel processo di cui si parla, nel senso che *i nemici* e *Maria* non sono coloro che veramente determinano l'azione stessa quanto piuttosto innescano la causa di tale processo. Ad esempio, nella frase (1), il vero agente che fa sì che la nave affondi potrebbe essere una bomba (lanciata dai nemici), così come in (2) potrebbe essere il calore del sole a far sì

²⁹ Il termine **diatesi** deriva dal greco e vuol dire "ordinamento" ed è sinonimo di **voce** (termine delle grammatiche tradizionali), cioè quella categoria che permette di stabilire la relazione esistente tra il soggetto, il verbo e l'oggetto mediante la forma verbale. Così, la **voce attiva**, *Pietro ascolta Paolo*, e la **voce passiva**, *Paolo è ascoltato da Pietro*, si realizzano in prima luogo per mezzo di una diversa flessione verbale.

CAPITOLO SESTO SAGGISTICA E REDAZIONE

in

6.1 Il saggio a carattere informativo

Scrivere un saggio è un'attività complessa perché chi scrive deve prima acquisire informazioni e conoscenze, poi deve rielaborare e organizzare il materiale, solo a questo punto può costruire il suo testo.

Nella costruzione di un saggio si integrano, quindi, capacità di lettura, capacità di individuare e selezionare informazioni, capacità di rielaborarle e di presentarle scritte in modo chiaro, organico ed esauriente per il lettore.

Si possono distinguere saggi a carattere argomentativo e saggi a carattere informativo.

Il saggio a carattere argomentativo. Il saggio a carattere argomentativo si prefigge principalmente lo scopo di convincere il lettore ad accettare il punto di vista dell'autore. Questo tipo di saggio è organizzato secondo le norme del testo argomentativo. L'autore, infatti, scelto il tema da trattare propone delle tesi, cioè fa delle affermazioni che deve poi sostenere con opportuni argomenti.

La validità delle sue affermazioni non dipende tanto dalle tesi proposte quanto, piuttosto, dagli argomenti individuati per sostenerle.

In un saggio argomentativo le tesi sul tema analizzato possono essere anche più di una, ma tutte devono essere collegate, tra loro, secondo un procedimento logico.

Non mancano, nei saggi a carattere argomentativo, parti contenenti esposizioni di dati e informazioni specifiche. Queste parti servono all'autore come esempi per sostenere e suffragare la tesi che ha presentato. Per essere convincente, l'esposizione del saggio argomentativo deve essere rigorosa, lucida e consequenziale, e servirsi di un linguaggio scorrevole e adeguato all'argomento trattato. La precisione e l'incisività del lessico e la chiarezza dei nessi logici sono infatti elementi indispensabili per rendere fruibile un saggio. Il processo di strutturazione, più usato, di un saggio argomentativo può essere così sintetizzato: Presentazione delle caratteristiche generali dell'argomento:

- b) Presentazione della tesi;
- c) Presentazione degli argomenti a sostegno della tesi;
- d) Presentazione di esempi a sostegno delle argomentazioni;
- e) Conclusione a conferma della tesi.

La struttura base di un testo argomentativo può seguire anche scalette diverse, le più usate sono: spaziale, che si sviluppa secondo questo schema: presentazione dei fatti, dei dati, di ipotesi o idee sostenute da persone che conoscono bene il problema – confronto tra loro su base diretta o indiretta, con argomentazioni a sostegno – presentazione della tesi - considerazioni conclusive; concentrica, presentazione dell'argomento – presentazione della prima tesi - presentazione degli esempi a suo sostegno. Presentazione del nuovo argomento – presentazione della seconda tesi - presentazione esempi a suo sostegno, ecc. Espansione, presentazione del problema – argomentazione contenente la causa del problema – presentazione della tesi contenente la soluzione del problema.

Confronto, presentazione 1° problema – presentazione 2° problema – confronto diretto o indiretto dei problemi – presentazione della tesi contenente la soluzione del problema. Nel testo argomentativo spesso compare anche la confutazione, cioè viene usata la tecnica di sostenere la tesi dimostrando la non validità di tesi sostenute da altri. Nella confutazione, dunque, chi scrive dimostra l'infondatezza di una tesi mettendo in discussione l'argomentazione o gli argomenti attraverso i quali essa viene sostenuta. La struttura base della confutazione è una scaletta concentrica:

Presentazione della prima tesi non condivisa, confutazione con tesi sostenuta.

Presentazione della seconda tesi non condivisa, confutazione con tesi condivisa.

Conclusione con messa in evidenza dell'argomento debole della questione analizzata.

Il saggio informativo è un testo in cui vengono esposti i risultati di una ricerca su di un determinato argomento. In esso l'autore si limita ad esporre i fatti senza intervenire con commenti o dimostrazioni di tesi. Sono informativi, generalmente, i saggi di carattere artistico - letterario e storico – politico nei quali è predominante la funzione di fornire informazioni.

Questo genere di saggio si configura come una raccolta di notizie e dati presentati secondo una logica espositiva chiara e finalizzata a fornire una spiegazione coerente sull'argomento in questione. L'autore può ricorrere ad un'esposizione di tipo cronologico, oppure preferire la classificazione dei dati, la loro enumerazione o il loro confronto, può inserire anche parti narrative ed esempi che movimentano l'esposizione dei fatti. Le caratteristiche del testo espositivo sono: l'esposizione che è costituita da informazioni utili a far conoscere e a far capire un concetto, un procedimento o un soggetto in genere; il testo espositivo che risponde sempre allo scopo di informare e spiegare, sono perciò assenti elementi soggettivi, valutazioni e opinioni personali; la struttura base dell'esposizione che può seguire scalette diverse:

a) concentrica: le informazioni sono scelte e ordinate in relazione al concetto (concetto, esposizione - informazione); b) a espansione: le informazioni sono scelte e ordinate secondo una struttura che, nella forma più completa, prevede: situazione- cause – conseguenze – soluzioni - conclusioni. Tale struttura non è rigida; in relazione all'argomento e allo spazio gli elementi che compongono la scaletta possono infatti essere utilizzati: - solo in parte: situazione; cause; soluzioni.- secondo un ordine diverso: cause, situazione, conseguenze. In un testo complesso ciascuna parte della scaletta può costituire uno o più paragrafi; c) confronto: due o più soggetti vengono confrontati sulla base delle loro diversità e/o somiglianze.

Le informazioni possono essere ordinate in due modi:

1. Analizzando separatamente i soggetti (A-B) e le loro rispettive caratteristiche (1,2,3,...).

A= 1,2,3,4.....

B= 1,2,3,4.....

Conclusione\sintesi.

2. Analizzando separatamente ciascuna caratteristica (1,2,3,...) così come si presenta nei due soggetti (A-B).

1(A-B); 2(A-B); 3(A-B); 4(A-B).

Conclusione\sintesi.

In un testo complesso ciascuna parte della scaletta può costituire un paragrafo.

d) temporale: le informazioni sono scelte e ordinate secondo un criterio temporale.

tempo	fatti
.....
.....

Le informazioni in un saggio sono, come abbiamo visto, degli elementi importantissimi sia per costruire un saggio argomentativo, sia per costruirne uno espositivo. Innanzitutto bisognerà che voi usiate quelle contenute nei documenti forniti dal ministero, e poi potrete inserirne anche altre, come:

fatti, esempi, dati, confronti, elenchi, citazioni, illustrazioni.

Ricordate che la scelta del tipo e della quantità delle informazioni è legata all'argomento, alla situazione comunicativa, al destinatario e allo spazio.

I connettivi aiutano a capire il ragionamento e il valore delle informazioni: causali, temporali, finali, consecutive contenute nel testo. Nel saggio argomentativo ed espositivo essi permettono, quindi, di chiarire le relazioni logiche fra le informazioni e di scandire gli argomenti. Esistono due tipi di connettivi: quelli semantici e quelli testuali: i connettivi semantici legano tra loro argomentazioni e le informazioni e ne indicano il valore. Essi permettono dunque a chi scrive di chiarire linguisticamente le relazioni logiche instaurate fra le posizioni di testo più ampie.

Nei testi argomentativi ed espositivi i connettivi semantici vengono usati principalmente per aggiungere informazioni: *e, inoltre, in più, pure, altresì*.

Spiegare o precisare: *cioè, ossia, ovvero, vale a dire, infatti, intendevo dire, per essere precisi* o porre un'alternativa: *o, oppure*.

Contrapporre: *ma, però, bensì, tuttavia, sebbene, quantunque, nonostante che, oppure, ma al tempo stesso, viceversa....*

Indicare la causa o la ragione che determina il fatto: *perché, poiché, dal momento che, per il fatto che, per la ragione che, visto e considerato che*.

Indicare la conseguenza di un fatto o di un'azione: *dunque, perciò, pertanto, quindi, tanto...che, così...che, tanto...da, a tal punto...che, in modo tale....che, così...anche*.

Indicare il fine e lo scopo cui è diretta un'azione: *perché, affinché*.

Indurre un paragone: *come...così, come...altrettanto, quale...tale, piuttosto.....che, altrimenti...che, più...che, meno...che, tanto....quanto*.

Indicare la conclusione di tutto quanto è stato affermato in precedenza: *perciò, pertanto, dunque, quindi*. I connettivi testuali chiariscono la struttura del testo. La loro funzione è segnalare man mano la pianificazione degli argomenti e indirizzare e tenere viva l'attenzione del lettore.

Nel paragrafo essi permettono a chi scrive di chiarire l'organizzazione e l'ordine delle informazioni; nel testo scandiscono inoltre la scansione delle parti, segnalano il passaggio da un aspetto a un altro.

Nei testi argomentativi ed espositivi i connettivi testuali vengono usati principalmente per:

- Ordinare gli argomenti creando una scala di priorità: *in primo luogo....in secondo luogo...infine, innanzitutto...secondariamente...., l'aspetto principale è....., un aspetto ulteriore..., prima di tutto.secondariamente*.

- Facilitare la lettura:

a) demarcando il passaggio da un argomento all'altro o da un paragrafo all'altro: *passando a un altro argomento...., da una parte, dall'altra, un altro aspetto è, e in più, inoltre, anche, possiamo quindi concludere che.*

b) creando un rapporto comunicativo col lettore: *come abbiamo già osservato, come vedremo tra breve, è opportuno ricordare che, il prossimo punto....*

Il saggio che vi viene richiesto di scrivere, agli esami di Stato dovrà essere un testo che presenta, commenta e integra i documenti forniti dal Ministero.

Per riuscire a compiere questa operazione nel modo giusto è necessario prima di tutto:

a) leggere, comprendere ed analizzare i testi;

b) individuare e sottolineare i concetti chiave, le eventuali tesi, i dati che illustrano i problemi presentati nei testi letti;

c) rielaborare uno schema che contenga, di ogni testo, i concetti chiave, le tesi e i dati evidenziati al punto b);

d) aggiungere ai dati individuati nei testi le informazioni personali che possono servire ad ampliare, integrare o completare l'argomento da trattare;

e) riflettere sul problema da analizzare e cercare di capire come i dati in vostro possesso possono essere utilizzati e presentati in un saggio;

f) scegliere a che cosa serve il vostro saggio, cioè a che ascoltatore o lettore vi rivolgete e in quale occasione volete presentarlo o in quale giornale volete pubblicarlo;

g) individuare il titolo del vostro saggio, tenendo ben presente quanto avete deciso nei punti e-f);

h) raccogliere le idee in questo modo:

- scegliere la tesi da sostenere;

- individuare quali sono le argomentazioni in vostro possesso per sostenerla;

- individuare quali spiegazioni occorre fornire per rendere più chiare possibili le argomentazioni;

- individuare quali sono gli esempi per supportare le argomentazioni;

- evidenziare quali indicazioni o valutazioni se ne traggono;

- evidenziare le eventuali relazioni significative che vi sono fra gli aspetti presentati, attraverso confronti su base diretta o indiretta;

- presentare le considerazioni conclusive.

i) rielaborare le idee raccolte in una scaletta suddivisa in:

- introduzione, contenente la presentazione del problema e delle sue caratteristiche generali;

- parte centrale, contenente la tesi, le argomentazioni a sostegno della tesi, gli esempi, i dati, le citazioni, i confronti. Cioè tutto quello che serve per riuscire a presentare il problema in modo chiaro, completo e funzionale ai dati in vostro possesso;

- conclusione, contenente alcune considerazioni generali riguardanti la conferma della tesi sostenuta o il problema trattato.

6.2 La redazione giornalistica

L'articolo di giornale è principalmente un testo che informa su una *notizia*, che racconta un *fatto*, cercando di esporre il maggior numero di elementi necessari a capirlo; può essere più o meno lungo, a seconda dell'importanza della vicenda descritta, ma deve mettere in grado il lettore di comprendere chiaramente il tema trattato. Vi proponiamo alcune regole per scrivere un testo in stile giornalistico, scomponendo le fasi di preparazione.

Un giornale è una struttura complessa, composta da varie parti: prima di scrivere un articolo si deve pertanto decidere in quale di queste parti collocarlo. In generale le pagine dei giornali sono così suddivise:

-Politica interna: si occupa degli avvenimenti politici nazionali: scontro tra i partiti, battaglie per far approvare le leggi, conflitti sindacali, nomine dei vertici delle più alte istituzioni dello Stato ecc.

-Politica estera: si occupa degli avvenimenti politici degli altri paesi, e viene redatta generalmente dai corrispondenti (residenti nel paese straniero) o dagli inviati (che si recano in un paese straniero quando si verifica un fatto importante da seguire) o tramite le notizie che vengono fornite dalle agenzie di stampa.

-Cronaca (dal latino *chronica*, «annali»): è la narrazione degli avvenimenti registrati secondo la loro successione nel tempo. In termini giornalistici, si riferisce al resoconto dei fatti di vita quotidiana locali, nazionali o internazionali di maggior rilievo. Si divide in *cronaca bianca*, che tratta di avvenimenti importanti per i cittadini sotto il profilo economico, culturale, sociale ecc.; *cronaca nera*, che riguarda i delitti, i crimini e i fatti di sangue in generale; *cronaca giudiziaria*, che riguarda l'andamento dei processi e delle inchieste; *cronacamondana*, che riporta le notizie relative ai personaggi famosi; *cronaca rosa*, che si occupa di notizie di tipo sentimentale e commovente; *cronaca locale*, che riporta le diverse notizie riguardanti la vita cittadina, comprese le informazioni di pubblica utilità.

-Cultura: contiene le notizie relative al mondo culturale, gli articoli di critica letteraria, le interviste a romanzieri, filosofi, artisti, docenti universitari, i dibattiti su problemi di ordine scientifico, storico, sociologico ecc., ma anche brevi estratti di opere, racconti o poesie. In passato gli argomenti culturali venivano trattati nella terza pagina, per questo la parte del giornale che se ne occupa viene detta «Terza pagina» o anche «elzeviro», che era l'articolo di fondo della pagina culturale e veniva composto con un carattere elegante, coniato dagli stampatori olandesi Elzevier.

-Scienze: descrive le innovazioni tecnologiche e le scoperte scientifiche.

-Sport: riporta gli avvenimenti delle varie discipline sportive; data l'importanza dello sport nella società moderna, le pagine sportive hanno avuto uno sviluppo sempre più ampio.

-Spettacoli: riporta le novità del mondo dello spettacolo, dal cinema al teatro, dalla musica alla televisione. È in queste pagine che si trovano l'elenco dei programmi televisivi, le *recensioni*, cioè i giudizi sulle opere teatrali, cinematografiche, teatrali e musicali, che servono a orientare le scelte dei lettori, ma anche a influenzarne le preferenze.

-Economia e finanza: riferisce i fatti del mondo economico e finanziario, gli avvenimenti più rilevanti che riguardano le banche e le maggiori imprese, l'andamento

della produzione, i listini di Borsa e i cambi delle principali monete estere. Le fonti da cui i giornalisti traggono le informazioni sono le istituzioni, le forze dell'ordine, le aziende. Molte notizie vengono raccolte dalle agenzie di stampa, ma per approfondire l'argomento il giornalista deve svolgere ricerche, inchieste, investigazioni. Nel caso di una prova scolastica, le informazioni vanno desunte dal testo di storia, dai documenti, dalle ricerche (su enciclopedia, Internet), dalle interviste e dai libri (di letteratura, storia, filosofia, economia, geografia, sociologia ecc.). Dopo aver raccolto le notizie, si prepara una scaletta dei temi da trattare per chiarire l'argomento, ponendoli nell'ordine in cui si vogliono presentare al lettore, con una concatenazione logica che leghi i vari punti tra loro.

È bene preparare due tipi diversi di scaletta: una relativa alla struttura dell'articolo, una relativa alla trattazione vera e propria. L'ordine della struttura dell'articolo dovrebbe rispettare lo schema classico, diviso in tre parti: l'inizio (detto anche «attacco» o *lead*, cioè l'introduzione), lo sviluppo e la conclusione, o «chiusura».

a) *Attacco o introduzione dell'argomento*: esposizione degli elementi utili a riassumere il senso e ad evidenziare la rilevanza dell'argomento trattato. L'introduzione dovrebbe indurre il lettore a provare interesse al tema e quindi a proseguire nella lettura dell'articolo. È quindi necessario che le prime frasi siano chiare, accattivanti e capaci di presentare l'argomento in modo sintetico.

Oltre alla notizia, l'introduzione potrebbe contenere:

– la spiegazione delle ragioni per cui si affronta l'argomento

Come si scrive un articolo di giornale ?

- La messa in evidenza dell'importanza dell'argomento.
- Brevissime citazioni ritenute utili a chiarire l'importanza e/o l'attualità del tema trattato.
- Sviluppo del tema: è la trattazione vera e propria dell'argomento, che deve mettere il lettore in grado di conoscere tutte le vicende ad esso relative.
- Conclusioni: la sintesi conclusiva può contenere le opinioni personali di chi scrive, le proposte, una previsione dei possibili sviluppi o la messa in luce delle diverse implicazioni relative al fatto.

Nel testo che si costruisce per sviluppare l'argomento vi dovrebbe essere una chiara distinzione tra la presentazione dei fatti e quella delle opinioni e dei diversi punti di vista sull'argomento. È molto importante, infatti, che le opinioni di chi scrive l'articolo siano il più possibile separate dai fatti, in modo da permettere al lettore di farsi un'idea precisa dell'avvenimento.

D'altra parte, tutti i giornali esprimono una linea politica che è quella del direttore o della proprietà della testata e questo influenza l'esposizione di alcuni fatti. Inoltre, non è sempre facile tenere separato il proprio punto di vista dalla stesura dei fatti: spesso infatti bastano un aggettivo, una sottolineatura, una maggiore o minore evidenziazione di alcuni elementi per far trasparire la propria opinione sull'argomento. Non esiste una narrazione imparziale ed oggettiva: se però si prendono in considerazione i diversi aspetti di un problema e i diversi punti di vista, si può fornire una presentazione il più possibile completa dell'argomento, in modo che il lettore possa formarsi una propria

opinione personale. È bene anche tenere presente che una visione soggettiva dei fatti può essere molto interessante, in quanto più coinvolgente e partecipata, purché si fondi su elementi certi e documentabili.

1. *Presentazione dei fatti*

Gli articoli devono riportare i fatti in modo chiaro ed esauriente. Secondo il modello classico, derivato dal giornalismo anglosassone, l'articolo deve contenere, fin dall'inizio, le risposte alle cinque *W*, le iniziali delle seguenti parole inglesi, corrispondenti ad altrettante domande:

- 1 Who? (chi?): chi sono i personaggi coinvolti?
- 2 What? (che cosa?): che cosa è accaduto?
- 3 Where? (dove?): dove si è svolto il fatto?
- 4 When? (quando?): quando si è verificato il fatto?
- 5 Why? (perché?): quali sono le cause che hanno provocato o favorito il fatto?

6.3 Tipi di informazioni usate in un saggio argomentativo o espositivo

Si può rispettare questa indicazione in modo elastico, tenendo però presente che la risposta a queste domande ci permette di collocare precisamente l'argomento e di chiarirne subito al lettore i suoi elementi essenziali.

La costruzione dell'articolo deve basarsi su una chiara concatenazione logica dei punti trattati e non limitarsi ad una lista di informazioni (o nozioni) messe in fila una dopo l'altra. È importante, per questo, costruire una scaletta che rispetti l'ordine cronologico oppure l'ordine causale (causa-effetto).

Per costruire l'articolo si devono individuare le frasi chiave, quelle cioè che delineano la spiegazione/presentazione dell'argomento e che si desumono dal materiale su cui ci si documenta. È possibile procedere in vario modo:

- evidenziando le parole e le frasi chiave dal materiale di documentazione;
- costruendo una lista di punti chiave, da trattare come altrettanti titoletti dei paragrafi del testo da preparare;
- facendo una breve sintesi del materiale di documentazione e seguendo questa traccia per sviluppare l'argomento.

Dopo la stesura del testo si procede alla correzione per controllare:

- gli errori ortografici;
- i tempi dei verbi: si può scegliere il presente storico, presentando i fatti passati come se avvenissero nel presente, oppure il passato prossimo, passato remoto, imperfetto, si può fare ricorso anche al futuro, in riferimento ad avvenimenti già avvenuti, ma successivi al momento in cui ci si colloca idealmente.
- la completezza;
- la concatenazione logica tra le varie parti (temporale, causale, consecutiva, avversativa ecc.).

Per capire più a fondo le diverse implicazioni di un fatto è opportuno evidenziare le varie opinioni che si possono avere su di esso. Le opinioni possono essere inserite all'interno dello svolgimento o alla fine: basta che sia sempre ben chiaro che si tratta di un commento, di cui è necessario chiarire la fonte, cioè la persona che lo formula. Un

testo giornalistico può esporre l'opinione di chi scrive: è il caso di giornalisti prestigiosi i cui articoli si leggono proprio per sapere cosa l'autore pensa su quel determinato argomento. L'attitudine a vedere gli accadimenti da differenti punti di vista e di esprimere le proprie considerazioni e commenti personali dimostra senso critico e capacità di analisi. Se costruiamo un articolo su un evento storico, è necessario quindi riferire la fonte, cioè il documento da cui abbiamo tratto i diversi punti di vista critici e di cui si possono riportare le citazioni, che vanno sempre poste tra virgolette.

RIFLESSIONE SULLA LINGUA LA NOMINALIZZAZIONE

6.4 La nominalizzazione

La nominalizzazione è l'uso di forme che affidano al nome un significato che potrebbe essere affidato a un verbo, per esempio effettuare un pagamento invece del semplice pagare; prendere in esame invece di esaminare, apportare modifiche invece di modificare. La nominalizzazione può essere molto utile ma se è ingiustificata appesantisce il testo in diversi modi:

il nome indica uno stato o un processo astratto, mentre il verbo indica un'azione, conferendo quindi maggiore dinamismo al testo;

- la nominalizzazione richiede l'uso di pochi verbi, di solito poveri di significato (essere, effettuare, presentare ecc.);

-i nomi portano con sé gli articoli e le preposizioni che allungano il testo con parole che di per sé non hanno significato (le cosiddette parole vuote).

‘Effettuare il pagamento dell'imposta’ invece di ‘pagare l'imposta’ implica l'uso di 5 parole invece di 3; delle 5 parole ben 3 sono vuote, cioè prive di significato; infatti il verbo ‘effettuare’ rimanda il significato al sostantivo (pagamento), e il collegamento tra i sostantivi ‘pagamento e imposta’ richiede l'uso della preposizione di.

Ciò produrrebbe un effetto ancora più fastidioso se fosse necessaria un'ulteriore specificazione come in ‘Effettuare il pagamento dell'imposta di successione’.

Il passivo può essere molto utile, per esempio:

1. quando non si vuole indicare il soggetto logico dell'azione; in tal modo il passivo permette di trasformare una frase come ‘Lei non ha pagato la rata del mutuo’ in ‘La rata del mutuo non è stata pagata’. Il tono delle due frasi, per esempio in una lettera di sollecito, è molto diversa e prefigura strategie comunicative molto diverse: solo la seconda, per esempio, permette di proseguire dicendo ‘Si tratterà probabilmente di un errore della sua banca; la prego di controllare e accertarsi che il pagamento giunga entro 20 giorni per non incorrere nella penale’;

2. quando si vuole trasformare in tema l'oggetto logico; così una frase come ‘I russi hanno sconfitto Napoleone’ può diventare ‘Napoleone è stato sconfitto dai russi’, permettendo di mantenere o trasformare ‘Napoleone’ in tema del discorso. Ciò consente di fare di Napoleone il centro psicologico della frase.

È bene sapere che il passivo comporta alcuni svantaggi comunicativi, qualora non sia giustificato da ragioni pragmatiche:

1. separa il soggetto grammaticale da quello logico o da quello psicologico; in ‘Napoleone è stato sconfitto dai russi’ il soggetto logico dell'azione sconfiggere è ‘i russi’, mentre il soggetto grammaticale e quello psicologico sono ‘Napoleone’; in ‘L'affitto non è stato pagato’ il soggetto logico è addirittura eliminato;

2. impone un numero di parole maggiore;

3. è spesso collegato alla nominalizzazione, proprio per la sua capacità di mettere in secondo piano il soggetto logico e l'azione a vantaggio del risultato, come

nelle forme (entrambe utili, ma in contesti diversi) lei non ha pagato contro il pagamento non è stato effettuato.

Pertanto in mancanza di una utilità consapevole, la forma attiva è da considerarsi più chiara e leggibile della forma passiva. Una nominalizzazione è un nome morfologicamente derivato, inserito in un SN che esprime il contenuto di una intera frase. Una frase può essere presente al posto di un nome in forma estesa come:

Mario crede che Lucia tornerà presto.

Gianni ha detto che il lavoro è stato faticoso.

Ho pensato di avvertire Lucrezia.

Franco ritiene di dover tornare domani

Una nominalizzazione è un nome morfologicamente derivato, inserito in un SN che esprime contenuto di una intera frase. Una frase può essere presente al posto di un nome in forma estesa.

È il caso delle espressioni in corsivo nelle frasi seguenti:

(1) Mario crede *che Lucia tornerà presto*.

(2) Gianni *ha detto che il lavoro è stato faticoso*.

(3) Ho pensato di *avvertire Lucrezia*.

(4) Franco *di dover tornare domani*.

La nominalizzazione permette di esprimere sinteticamente le informazioni presenti in un'intera frase come: *La direzione dell'orchestra è stata perfetta*.

La nominalizzazione si presenta nella forma di un nome derivato, accompagnato da uno o più sintagmi preposizionali, o nella forma di un semplice nome derivato. La nominalizzazione esprime un'idea complessa utilizzando un verbo (o predicato) che possiede la stessa radice della nominalizzazione. L'idea espressa dalla nominalizzazione è, di solito, parafrasabile sostituendo ad essa un'intera frase (subordinata o relativa di un nome semanticamente più povero), avente come predicato quel verbo. Così la nominalizzazione: "La morte di Luigi mi ha sorpreso" sarà parafrasabile nel modo seguente: Che Luigi sia morto mi ha sorpreso. Mentre le nominalizzazioni presenti nelle frasi: Maria ha implorato la sua assoluzione e La folla ha assalito l'assassino del presidente, potranno essere rispettivamente parafrasate con: Maria ha implorato di essere assolta. La folla ha assalito colui che aveva assassinato il presidente.

Si noti che le parafrasi spesso non riflettono perfettamente il contenuto idiosincratice che le nominalizzazioni hanno assunto per la loro natura di voci del lessico. Ad esempio, costruzione oltre al significato di «attività di costruire» o di «ciò che è stato costruito», presenta almeno due altri significati idiosincratici: «edificio in muratura» e «gioco per bambini» (ad es. Ho comprato due scatole di costruzioni per mio figlio).

Invece, il nome delegazione si riferisce a un gruppo di persone delegate a rappresentare un paese (un gruppo politico, un gruppo sindacale, ecc.) e non significa più attività di delegare*.

Sarà pertanto opportuno tener sempre presente il problema dell'idiosincrasia nel lessico costituito da nominali derivati. Tuttavia è possibile mantenere l'ipotesi che il significato delle nominalizzazioni sia ricostruibile attraverso l'uso di parafrasi. Si è detto che una nominalizzazione si presenta come un nome derivato tuttavia, non esiste una identificazione totale tra derivato e nominalizzazione. Se è vero che la nominalizzazione può esprimere una frase come un nome derivato, non è vero che ogni nome derivato costituisca necessariamente una nominalizzazione. Se consideriamo, infatti, nomi come *soldataglia* o *chiodame* (derivati da un punto di vista morfologico, in quanto formati da una radice nominale più un suffisso che aggiunge un particolare significato) non possiamo riconoscere in essi una frase. Questi nominali non sono parafrasabili con una frase subordinata o relativa, implicante un verbo con la stessa radice. Non esiste, quindi, una totale coincidenza tra processi morfologici, che derivano nomi attraverso l'applicazione di particolari regole di formazione, e processi di nominalizzazione. nei processi di nominalizzazione si utilizzano alcuni meccanismi morfologia usati per la formazione dei nomi.

Consideriamo ora la produttività delle nominalizzazioni in quanto meccanismi morfologici. Nel lessico sono presenti infatti dei 'vuoti' anche quando nulla impedisce che certe regole siano applicate per ottenere certi nominali. I principi di formazione delle parole sono cioè soggetti ad eccezioni sia in materia di produttività (quali parole sono 'potenziai' e quali effettive in una lingua), sia in materia di semantica (come il caso di un derivato sia o non sia determinato dai significati che lo compongono, cioè radici e suffissi). La descrizione delle nominalizzazioni sarà suddivisa in due parti: una descrizione semantica e quindi anche una descrizione sintattica.

Si è detto che uno fra gli aspetti più rilevanti del significato delle nominalizzazioni è il fatto che esse sono nomi di parafrasabili con una intera frase. I rapporti strutturali tra il SN e tale frase possono essere di vario tipo. Se si rappresenta esplicitamente la frase nominalizzata, si capisce che il nome derivato è in rapporto con un preciso elemento di essa. In questo senso, le nominalizzazioni possono essere suddivise in due grandi gruppi:

a) nominalizzazioni incentrate su un SN della frase; cioè della possibile parafrasi è espresso come nominale solo un SN. Poiché il predicato della parafrasi può reggere un certo numero e un certo tipo di SN argomentali, sarà possibile avere vari sottotipi di nominalizzazione. Avremo così nominalizzazione incentrate sul soggetto, vale a dire sul SN che sarebbe soggetto se la frase non fosse nominalizzata (*guidatore*); a nominalizzazioni incentrate sul compl. oggetto, cioè sui SN che sarebbe compl. oggetto (ad es. *frullato*) e nominalizzazioni incentrate sul compl. indiretto, vale a dire sui SN costituente il compl. indiretto (ad es. *destinatario*). Infine, il SN su cui è incentrata la nominalizzazione può anche essere un SN che fa parte di un avverbiale.

La possibilità di forme di nominalizzazioni del compl. oggetto e del compl. indiretto dipende, rispettivamente, dalla presenza di almeno due o almeno tre SN nella possibile parafrasi.

b) nominalizzazioni incentrate sul predicato (verbo, aggettivo) della frase; ciò che viene espresso nel nominale derivato è direttamente il predicato della possibile parafrasi (ad es. cambiamento, arrivato).

Appartengono al 1° tipo, nominalizzazioni nelle frasi seguenti: 1 - Ho visto l'uccisore di Giovanni. 2 - È stato ormai identificato l'ucciso. 3 Mario è il destinatario della lettera.

Appartengono al 2° tipo nominalizzazioni come quelle presenti nelle frasi: 1 - L'arrivo di Marco ha stupito tutti. 2- Ho assistito all'uccisione di Luigi. La differenza semantica tra questi due tipi di nominalizzazione può essere osservata nel seguente esempio: 3- Ho visto l'attentato al Papa. 3.1 Ho visto l'attentatore del Papa. Si noti che la prima frase non implica assolutamente che il parlante abbia visto l'attentatore; viceversa la seconda frase non implica affatto che si sia assistito all'evento. Sia (1) che (2) possono essere ricondotte alla frase: qualcuno attende al Papa. In (1) è espresso tramite la nominalizzazione il predicato di tale frase, mentre in (2) è espresso un suo SN.

A differenza delle subordinate esplicite, le nominalizzazioni e le subordinate implicite non danno normalmente alcuna indicazione relativa al tempo, al modo, all'aspetto e alla persona che nel primo caso sono fornite dalla flessione del verbo. Pertanto la subordinata esplicita presente nella frase:

3- Luigi mi ha detto che partirai.

non troverà una adeguata parafrasi (se non appoggiandosi al contesto) nella nominalizzazione presente in 4:

5- Luigi mi ha detto della partenza.

ma solo nella nominalizzazione accompagnata dal possessivo come in (6):

6-Luigi mi ha detto della tua partenza.

L'assenza dell'indicazione della persona fornita in (3) dalla flessione del verbo rende necessario esplicitare, utilizzando altri mezzi linguistici, la persona stessa, pena l'ambiguità della nominalizzazione.

Le nominalizzazioni incentrate su un SN si distinguono per le due seguenti caratteristiche:

esse sono parafrasabili con una frase relativa che modifica un nome poco specificato semanticamente come: a. Ho visto l'uccisore. b. Ho visto l'ucciso. C. Conosco il destinatario. A₁ la persona che avrai/avrò ecc. ucciso b₂. La persona che è stata uccisa C₃. la persona a cui sarà destinato qualcosa. Esse non permettono la compresenza del SN su cui sono incentrate, sia *esso* il soggetto, il complemento oggetto o il complemento indiretto.

Queste nominalizzazioni sono di solito incassate in un'altra proposizione. In tal caso, un SN della frase principale è coreferente con il SN su cui è incentrata la nominalizzazione. Le nominalizzazioni del soggetto comprendono sia la nominalizzazione d'agente (uccisore, violinista) che di strumento (galleggiante, frullatore, colino), che di luogo (il chiuso, l'alto). Le nominalizzazioni d'agente presenteranno il tratto dell'animatezza e della volitività; le nominalizzazioni di strumento presenteranno la caratteristica di avere il tratto (-animato). Esse saranno quindi soggette a differenti restrizioni. Come si è accennato, le nominalizzazioni d'agente saranno parafrasabili con una relativa che abbia come testa un nome

generico come qualcuno/uno/colui che, ecc. Così uccisore sarà parafrasabile nel modo visto. Al contrario, le nominalizzazioni di strumento saranno parafrasabili con relative che hanno come testa un nome come qualcosa/una cosa/ la cosa che; un nominale come frullatore potrà essere parafrasato da:

qualcosa/una cosa/la cosa che serve a frullare X.

Le nominalizzazioni del complemento oggetto che sono incentrate sul complemento oggetto sono: ucciso, raccolto, invenzione, insaccati, conserva, ecc. Anche per queste nominalizzazioni, come per le nominalizzazioni del soggetto, si possono avere nominalizzazioni astratte, concrete e nominalizzazioni con il tratto (+ umano); cfr ad esempio:

- L'invenzione di Mario per farci uscire è stata geniale.

Complementi della nominalizzazione

Le nominalizzazioni si comportano come nomi. Quindi, qualsiasi altra parte della frase cui esse rimandano si voglia esprimere (oltre a quella direttamente espressa dalla radice del nome), deve prendere la forma di un complemento di tale nome. (Per una trattazione sistematica della struttura argomentale del nome, v. IV.2)

Nel caso delle nominalizzazioni incentrate sul predicato, i SN della frase possono essere espressi come SP:

la partenza di Luigi

- il complemento del ponte da parte di Mario
- l'attribuzione delle cariche ai dirigenti da parte del direttore.

CAPITOLO SETTIMO I LINGUAGGI SINTETICI

7.1 Linguaggio e nuovi media

La lingua italiana è conosciuta e praticata dalla grande maggioranza degli italiani. L'ingresso massiccio, negli ultimi vent'anni, dei nuovi media tra i principali strumenti veicolari della lingua, ha avuto e ha effetto su alcune caratteristiche della lingua stessa, che mostra robustezza e versatilità, piegandosi alle esigenze del rapido rimbalzo di messaggini via SMS così come al singhiozzante scambio di battute delle chat; riformula i codici e gli stili dell'epistolarietà classica nelle e-mail e contemporaneamente si adatta alla spettacolarità e all'espressività spinta dell'informazione cartacea, ricca di testi misti, mentre viene costretta alla lapidarietà nei microtesti dei giornali in rete ed è scolpita in blocchi fulminei di notizie giustapposte all'interno degli articoli aggiornati. Ne consegue una totale trasformazione dei modelli di scrittura, perché si passa da un modello argomentativo ad un modello sintetico ed omologato del testo e della comunicazione. La comunicazione avviene in tempi reali ma si trasforma in un linguaggio altamente specialistico e i parlanti finiscono con il comunicare solo per acronimi, assumendo il carattere della fissità e della non-composizionalità.

Naturalmente, una lingua "cresciuta" rapidamente e vorticosamente, ricca e stratificata in varietà regionali, lingue settoriali, usi formali e informali, può soffrire quando curricula scolastici incompleti o insufficienti e scarsa diffusione e radicamento della lettura e dell'esercizio nello scrivere e nel far di conto generano tra giovani e adulti preoccupanti falle nella competenza passiva e attiva e nella comprensione e produzione di testi adeguati alle diverse finalità comunicative che caratterizzano una società moderna, complessa e dinamica. La sfida dei media, vecchi e nuovi, è di favorire l'arricchimento e la diffusione del patrimonio culturale e linguistico nella sua interezza e nelle sue diverse forme, tradizionali e innovative.

7.2 Comunicazione e linguaggio nel mondo digitale

Il settore delle nuove tecnologie digitali e dei nuovi media ha un spazio sempre più rilevante nella nostra vita comunicativa. A ben vedere, la maggior parte della comunicazione interpersonale a distanza avviene ormai attraverso il supporto diretto o indiretto di tecnologie digitali. La posta elettronica tende così a sostituire quella su carta; la telefonia su rete mobile e il VOIP (Voice Over IP, ovvero la telefonia attraverso la rete Internet) tendono a sostituire la telefonia su rete fissa (a sua volta gestita sempre più spesso attraverso centraline digitali); la musica ha già superato la prima generazione di supporti digitali, rappresentata dai CD, indirizzandosi sempre più chiaramente verso formati come l'MP3, adatti alla trasmissione via rete e all'ascolto

attraverso dispositivi portatili; in campo televisivo, al digitale satellitare si affianca il passaggio al digitale anche per le trasmissioni terrestri (un passaggio per il quale proprio il 2010 ha rappresentato l'anno di svolta), e digitale è la quasi totalità dei nuovi schermi televisivi; fotografia, videoregistrazione, cinema sono a loro volta saldamente approdati al mondo digitale, e perfino l'ambito della lettura, che si è rivelato per molti aspetti il più resistente, si apre oggi a libri elettronici e giornali distribuiti via rete.

Certo, il medium non è il messaggio, ma ne influenza largamente l'orizzonte di possibilità e le forme. Non stupisce quindi che questa evoluzione negli strumenti del comunicare abbia effetti estremamente rilevanti sulle sue forme, e in particolare sugli usi della lingua. Non si tratta semplicemente di analizzare prestiti e neologismi di un settore 'alla moda', ma di comprendere il funzionamento e i cambiamenti della lingua nel suo incontro con un ambiente comunicativo nuovo, le cui caratteristiche fondamentali possiamo riassumere, da questo punto di vista, in cinque punti:

- 1) il carattere globale della rete, che determina una forte spinta verso l'uso dell'inglese 'lingua globale' in tutte le situazioni in cui la comunicazione sia anche solo potenzialmente allargata a soggetti appartenenti ad ambiti linguistici diversi (ad esempio, come vedremo, nel caso dei social network);
- 2) la disponibilità di uno spettro assai ampio di strumenti e contesti comunicativi diversi, dalla posta elettronica alla chat, dai siti web tradizionali ai blog, dai forum ai social network, dagli SMS ai sistemi di instant messaging, dai sistemi di messaggistica multimediale alle piattaforme di scrittura collaborativa come i wiki: strumenti caratterizzati dall'uso di registri linguistici diversi, e spesso anche dal ricorso a terminologie specializzate;
- 3) la velocità nello scambio comunicativo, che caratterizza almeno alcuni di questi strumenti: in particolare quelli sincroni, come la chat e l'instant messaging, ma anche alcuni fra quelli asincroni, come la posta elettronica, con la ben nota conseguenza dell'avvicinamento della comunicazione scritta a forme linguistiche proprie dell'oralità;
- 4) la tendenza all'espansione della comunicazione multimediale, che affianca al testo scritto l'uso di immagini e suoni: a partire dalle 'emoticon' (piccole icone destinate a rappresentare azioni o stati d'animo o ad abbreviare forme testuali complesse, realizzabili sia usando segni di punteggiatura – ad esempio la ben nota rappresentazione di un volto sorridente, :-)) – sia in forma grafica) per arrivare ai messaggi MMS, che uniscono testo e immagini o brevi filmati, o allo scambio di foto e video commentati attraverso i social network, o ancora alla fortissima integrazione di codici comunicativi diversi presente all'interno delle pagine web; forme di multimedialità erano e sono naturalmente assai diffuse anche al di fuori del mondo digitale, ma l'integrazione dei diversi codici comunicativi è più frequente e più stretta in un contesto in cui la codifica digitale dell'informazione ne costituisce la base comune (si tratta del fenomeno della cosiddetta *convergenza al digitale*);
- 5) l'integrazione di agenti software all'interno del processo comunicativo, che diventa in tal modo il risultato non solo di atti comunicativi espliciti da parte delle persone coinvolte, ma anche dell'elaborazione o dell'integrazione di tali atti da parte di programmi destinati a semplificare o standardizzare la comunicazione stessa, a renderla suscettibile di elaborazione automatica o a migliorarne l'efficacia; esempi tipici – ma non certo unici – di questa tendenza sono gli strumenti di traduzione automatica, o

quelli che integrano i messaggi con informazioni di geolocalizzazione.

Nelle pagine che seguono partiremo da alcune considerazioni generali relative al ruolo della scrittura nel mondo dei nuovi media, per discutere poi dei mutamenti nell'uso della lingua partendo dal secondo di questi aspetti, la differenziazione degli ambiti e degli strumenti comunicativi, e utilizzandolo come guida nell'analisi – necessariamente non esaustiva – di alcune delle altre caratteristiche sopra ricordate. Come si è già accennato, lo schermo del computer è diventato veicolo di contenuti fortemente multicodicali (è questo ormai il senso probabilmente più comune del termine 'multimedialità'), che integrano testo, immagini, suoni, video. Ma ciò non ha affatto portato a un'eclisse o a un oblio della scrittura. Al contrario, è spesso proprio al codice scritto che è affidata una sorta di 'regia' dell'integrazione multimediale: basti pensare al fatto che i motori di ricerca devono di norma comunque ricorrere a descrizioni testuali per permettere la ricerca e il reperimento di informazione visiva e sonora. L'era della multimedialità non ha insomma portato a un depotenziamento della comunicazione scritta, ma semmai al riconoscimento del suo ruolo centrale anche come strumento di integrazione e raccordo fra codici comunicativi diversi. Il mondo dei media digitali non è del resto caratterizzato da un nuovo 'linguaggio unico', quello della multimedialità, ma da una pluralità di stili e forme espressive corrispondenti a situazioni e necessità differenti, in cui gli specifici 'dosaggi' dei diversi codici danno vita a strutture basate di volta in volta su distinti e particolari equilibri di ruoli e priorità, e in cui la scrittura conserva in moltissime situazioni una posizione di assoluto rilievo. Non stupisce dunque che anche a livello di media digitali e di rete si possano riconoscere e investigare proficuamente forme testuali diverse, caratterizzate da registri e usi linguistici differenti. A ben guardare, è questo il tratto comune delle quattro forme di testualità digitale che – proprio soffermandomi sul loro rapporto con l'uso della lingua – vorrei brevemente discutere nella seconda parte di questo articolo: posta elettronica, blog, messaggistica breve e social network. La posta elettronica è fra le prime forme di scrittura di rete: nasce negli anni '60, con le prime reti di computer, e precede di molto l'avvento del web, avvenuto nella prima metà degli anni '90. Il punto di riferimento 'naturale' per la posta elettronica è certo la scrittura epistolare, ma fra queste due forme di testualità esistono anche importanti differenze, e questo gioco di relazioni e differenze è stato al centro negli ultimi anni di numerose analisi (cf. ad es. Fiorentino 2004 e Pistolesi 2004). In linea generale, la posta elettronica presenta un carattere di maggiore immediatezza e vicinanza al linguaggio parlato (e dunque un rapporto più stretto con l'oralità), ma conserva comunque alcuni aspetti tipici della scrittura epistolare 'codificata'. Innanzitutto il suo carattere almeno in prima istanza asincrono, che distingue l'e-mail da forme di scrittura di rete ancor più vicine all'oralità, come il linguaggio di chat. Come nel caso della corrispondenza tradizionale, l'autore di un messaggio di posta elettronica sa che il suo corrispondente leggerà il messaggio solo dopo un intervallo di tempo (anche se la rapidità dell'inoltro contribuisce a ridurre notevolmente tale intervallo), ma non sa, di norma, esattamente *quando* avverrà la lettura. L'intestazione del messaggio, pur se generata automaticamente, ha la funzione di identificare mittente e destinatario e i rispettivi indirizzi (funzione svolta dalle informazioni riportate sulla busta nel caso della corrispondenza cartacea), e comprende anche le informazioni tradizionalmente legate al timbro postale (data di spedizione, tragitto del messaggio nei suoi passaggi dal

server di provenienza a quello di destinazione). Molto spesso, soprattutto nel caso di corrispondenti non abituali, l'autore del messaggio vi include formule salutarie in apertura e chiusura. La persistenza dei messaggi, che possono essere archiviati, salvati, citati e trasformati in qualcosa di assai simile a un corpus testuale interrogabile e ricercabile, costituisce un ulteriore fattore che avvicina la posta elettronica alla tradizione della corrispondenza epistolare. Anche da questo punto di vista la posta elettronica resta quindi intrinsecamente una forma di scrittura. Accostarla in maniera troppo diretta alla dimensione dell'oralità rischia dunque di essere fuorviante: lo stesso uso di forme linguistiche, lessicali e sintattiche vicine al parlato corrisponde a scelte spesso consapevoli di scrittura, e dunque al riconoscimento e all'uso di specifici registri nell'ambito della testualità scritta. D'altro canto, il registro usato nel caso delle e-mail è più frequentemente e più marcatamente informale di quanto non avvenga nella corrispondenza cartacea, il linguaggio è spesso abbreviato (con la ripresa di molte delle abbreviazioni utilizzate nella lingua di chat), le frasi tendono ad essere più brevi e la sintassi più vicina a quella del parlato. In questi casi, la posta elettronica sembrerebbe essere percepita dall'utente come uno strumento di comunicazione che offre una sorta di 'sincronia ritardata', anziché come totalmente asincrona (cf. Pistolesi 2004 p. 132 e Bazzanella 2005 p. 4), in grado dunque di collegare gli interlocutori in un orizzonte temporale condiviso. A questo si aggiunge anche la sensazione di condividere un luogo virtuale di interazione: non a caso, a differenza della corrispondenza tradizionale, le e-mail non riportano di norma indicazioni relative al luogo in cui i messaggi sono scritti, e gli interlocutori sembrano dare per scontato che lo spazio dello scambio epistolare sia la rete piuttosto che un contesto geografico reale. Queste caratteristiche contribuiscono evidentemente ad avvicinare la posta elettronica al parlato, anche se non nella misura tipica del linguaggio di chat e in generale dei sistemi di messaggistica sincrona. Anche la scrittura dei blog ha profonde radici nella tradizione testuale precedente, e in particolare in due forme testuali assai diffuse: il diario e l'articolo di giornale o rivista (e si potrebbe ancora citare la scrittura epistolare nata per la diffusione pubblica). I blog, o weblog, sono siti web realizzati utilizzando un particolare strumento di gestione dei contenuti (CMS – Content Management System) che semplifica l'operazione di inserimento di testi in rete da parte dell'utente, organizzandoli in maniera automatica sulla base di un layout grafico (*template*) prefissato. I CMS utilizzati per realizzare un blog sono assai semplici, e gestiscono contenuti organizzati in messaggi (post) ciascuno dei quali accompagnato da un titolo, una data e un'ora di inserimento, un autore (la maggior parte dei blog ha un singolo autore, anche se è spesso possibile per i lettori aggiungere commenti), e un insieme di altre caratteristiche specifiche sulle quali non ci soffermiamo in questa sede. Questa struttura ricorda immediatamente quella di un diario, e del resto lo stesso nome 'weblog' potrebbe essere tradotto come 'diario su web'. La forma-diario costituisce così un riferimento per numerosi blog, soprattutto quelli con una impostazione fortemente narrativa, che pongono al centro del loro interesse l'autore e le sue reazioni e riflessioni sugli avvenimenti del giorno, personali e pubblici. Ma non tutti i blog hanno una natura immediatamente diaristica. In effetti, i blog possono avere funzioni assai diverse: possono costituire una palestra di 'personal journalism', e in questo caso il riferimento – rispetto al quale valutare sia gli elementi di continuità sia quelli di innovazione – è il giornalismo su carta; o una funzione di

rassegna e segnalazione (di siti web, di libri, di dischi...), e il riferimento più immediato diventa allora la forma-recensione; o una funzione organizzativa e progettuale, avvicinandosi a una raccolta di documenti e ‘report’ di lavoro articolata in questo caso spesso attorno a più autori anziché attorno a un autore singolo; o ancora una funzione informativo-promozionale sulle novità relative a un’azienda o un prodotto, producendo una sorta di newsletter aziendale. È insomma difficile, al di là della comune struttura basata su una successione cronologica di post relativamente brevi, identificare un modello singolo e uniforme di ‘scrittura di blog’, anche perché fra le tipologie sopra ricordate sono naturalmente possibili (e anzi frequenti) ibridazioni e contaminazioni di ogni genere. A questa pluralità di scopi e funzioni corrisponde dunque l’uso di una grande varietà di registri linguistici diversi (cf. Tavano 2006), accomunati però di norma da livelli piuttosto alti di complessità sintattica e di competenza lessicale: nel blog non sono frequenti abbreviazioni e forme colloquiali, il modello è di norma quello della scrittura argomentativa e non quello dell’oralità. Proprio i blog, che trasferiscono in rete le forme di testualità legate alla scrittura di un ‘pezzo’ relativamente breve e – pur nella successione dei post – di norma concluso e autosufficiente, e che si propongono dunque come qualcosa di abbastanza simile a ‘testate’ editoriali, rappresentano forse la forma di scrittura di rete in cui il rapporto di relazioni e differenze con la scrittura tradizionale è più stretto e nel contempo più articolato. Non a caso il mondo dei blog interagisce in maniera diretta e continua con i media tradizionali (e in particolare con il mondo della carta stampata e del giornalismo radiotelevisivo), riprendendone e commentandone spesso le notizie o, al contrario, alimentandolo con osservazioni e segnalazioni nate in rete. Ed è la scrittura di blog che, spesso più dello stesso giornalismo professionale su web, si pone in diretta continuità con una delle funzioni più rilevanti del giornalismo tradizionale, quella di strumento per eccellenza di formazione e di espressione dell’opinione pubblica.

Anche nel caso dei blog, tuttavia, agli aspetti di continuità con forme di testualità più tradizionali si accompagnano importanti differenze e innovazioni. La più rilevante è nel fatto che i weblog e i loro post fanno pienamente parte della rete di rimandi e collegamenti che costituisce il web. I rimandi da un weblog all’altro, e dai singoli blog e post ad altre risorse di rete, sono quindi frequentissimi, e danno vita a una vera e propria ragnatela di riferimenti incrociati (‘blogosfera’). Gli SMS (brevi messaggi di testo scambiati attraverso le reti di telefonia mobile) e i ‘tweet’ (‘cinguettii’: messaggi non più lunghi di 160 caratteri scambiati in rete attraverso il popolare sistema di messaggistica ‘Twitter’) rappresentano probabilmente la forma più estrema del ‘parlar spedito’. L’uso di abbreviazioni e la focalizzazione del messaggio sulla trasmissione di un singolo contenuto informativo – di norma fortemente legato al momento in cui il messaggio viene scritto, e dunque alla dimensione dello “sta accadendo adesso” – rappresentano caratteristiche tipiche di queste forme di testualità. Ma mentre gli SMS sono in genere inviati da un mittente a un destinatario specifico, i tweet sono di norma pubblici, e – a meno che l’autore non imposti il proprio account in modo da renderlo accessibile solo ai propri amici, o indirizzi esplicitamente il tweet a un singolo destinatario – possono essere letti da chiunque abbia accesso al sistema di messaggistica. Questo carattere pubblico ha reso Twitter un sistema particolarmente adatto a due situazioni specifiche: l’informazione rapida e in tempo reale sull’attualità

(ne è esempio l'uso che di Twitter hanno fatto fra il 2009 e il 2010 gli studenti iraniani impegnati nelle proteste contro il regime), e la creazione di un 'backchannel' per commenti veloci legati a conferenze, congressi, eventi pubblici. Alla base di questi usi in qualche misura specializzati di Twitter è il meccanismo degli 'hash tags': categorie che descrivono il messaggio attraverso una parola chiave o una sigla, inserite all'interno del messaggio stesso facendole precedere dal segno '#'. Sempre all'interno dei tweet, il segno '@' viene invece utilizzato per la menzione di un altro utente del sistema, e l'abbreviazione 'RT' ('ReTweet') per indicare un messaggio ripreso da un altro utente come il tweet: RT @YahooNews: UPDATE: #BP's trial run of #oilspill cap has been extended to monitor it for another 24 hours: <http://yhoo.it/9hB7I2> rimbalza (attraverso il 'RT') un aggiornamento trasmesso via Twitter da Yahoo News, secondo cui il monitoraggio da parte di BP della copertura del pozzo di petrolio danneggiato nel Golfo del Messico sarà esteso per altre 24 ore. Le parole 'BP' ('British Petroleum') e 'oilspill' ('perdita di petrolio') sono precedute da '#', per indicare che rappresentano le parole chiave sotto cui categorizzare il messaggio, mentre il link che lo conclude rimanda a una pagina web con la notizia per esteso. Non avendo un destinatario specifico, è molto frequente che i tweet siano scritti in inglese, anche se a scriverli sono utenti provenienti da altre aree linguistiche. Inoltre, come si è visto, al loro interno sono frequentemente contenuti link che rimandano a pagine o siti web, o a contenuti multimediali (in particolare video e immagini). Come si vede, nonostante la brevità del messaggio le convenzioni che si sono sviluppate attorno a Twitter permettono di ottenere una enorme densità informativa, ma richiedono anche un linguaggio estremamente specializzato, che si allontana non solo dal modello della testualità scritta ma anche da quello del linguaggio parlato. Sempre più diffusi, e non più solo fra un pubblico adolescente, i social network come Facebook rappresentano uno strumento per la gestione di relazioni interpersonali, permettendo al singolo utente di costruire una rete di contatti e di utilizzarla fondamentalmente per due scopi: creare un flusso (feed) di informazioni relativamente alle proprie attività, in un formato che ne consente la raccolta e visualizzazione da parte delle persone con cui si è in contatto sul sistema, e aggregare e visualizzare gli analoghi flussi informativi provenienti dai propri contatti. Questi flussi informativi sono composti da contenuti eterogenei: brevi messaggi 'di stato', in cui l'utente descrive quel che sta facendo, esprime un'opinione su un fatto di attualità, segnala o condivide un contenuto; ma anche messaggi generati automaticamente dalle applicazioni che usiamo (esempio dell'intervento diretto di agenti software nella produzione di contenuti informativi). Anche in questi casi, soprattutto se i propri contatti appartengono ad aree linguistiche diverse, si ricorre spesso all'uso dell'inglese come lingua franca. La gestione dei social network tende sempre più ad allargarsi all'uso di strumenti di comunicazione mobile, come gli smartphone, che permettono di visualizzare e aggiornare in tempo reale sia il flusso informativo proveniente da noi, sia quello relativo ai nostri contatti. In tal modo, gli smartphone allargano la loro funzione comunicativa: non più solo strumenti per telefonare o scambiare SMS, ma terminali informativi utilizzati per veicolare tipologie diverse di comunicazione, accomunate dalla velocità di distribuzione dei messaggi e dalla mediazione ed elaborazione del contenuto da parte di agenti software.

7.3 Gli acronimi: i linguaggi del 2010

L'acronimo (dal greco ἄκρον, *akron*, "estremità" + ὄνομα, *onoma*, "nome"), è una parola formata con le lettere o le sillabe iniziali o finali di determinate parole di una frase o di una definizione.

L'acronimo rientra nella categoria delle sigle se è costituito dalle sole lettere iniziali (*SAUB* = «Struttura Amministrativa Unificata di Base»), o eventualmente sillabe (*SINDIFER* = «Sindacato Dirigenti Ferrovie [dello Stato]») o consonanti e vocali variamente scelte (*SINASCEL* = «Sindacato Nazionale Scuola Elementare»);^[2] si distingue dalle sigle semplici, le cui lettere vanno compitate cioè lette distintamente, come per *CGIL*; le singole iniziali non possono quindi essere separate da punti come nelle altre sigle.^[3] Le frequenti sovrapposizioni fra i due termini, specie nell'uso comune, fanno tuttavia considerare *sigla* e *acronimo* due sinonimi (notare che la sinonimia non indica la perfetta coincidenza di uso e significato).

Altri acronimi non sono sigle, perché sono formati fondendo due parole, in genere eliminando l'ultima o le ultime sillabe della prima parola e la prima o le prime della seconda, in modo tale che le due parole originali sono abbastanza riconoscibili e quindi il significato dell'acronimo è abbastanza trasparente, come in *palacongressi* (palazzo dei congressi): si tratta in questo caso di un vero e proprio sistema di composizione (o formazione) di nuove parole, che si è sviluppato soprattutto recentemente, in particolare a opera di giornalisti e pubblicitari.^[4] Altri esempi di queste forme di parola (dette parole macedonia) sono *cantautore* (*cant[ante]* + *autore*) ed *eliporto* (*eli[cottero]* + *porto*); composti più particolari ed effimeri come *ultimoda* (ultima moda) o *digestimola* (*digestione* e *stimola*); calchi come *stagflazione* (*stagnazione* e *inflazione*, sul modello di *stagflation*).^[5] Questi acronimi non solo non contengono punti, ma sono scritti in minuscolo; solo in pochi casi sono nomi propri e hanno quindi l'iniziale maiuscola.

Un'ulteriore evoluzione dell'acronimia è la fusione di un numero maggiore di parole con soppressione di sillabe in posizioni più varie, come in *postelegrafonico* (*post[ale]* + *telegra[fico]* + *[tele]fonico*); si parla in questo caso di parole macedonia (in inglese *portmanteau*); il processo è detto anche *sincretismo*.^[5]

Gli acronimi sono un fenomeno linguistico recente, essendo divenuti comuni nel corso del XX secolo soprattutto nell'ambito della lingua inglese.

Nella lingua italiana l'uso degli acronimi non è così diffuso, anche se esistono casi storici come FIAT (Fabbrica Italiana Automobili Torino), SIP (Società Idroelettrica Piemontese) e RAI (Radio Audizioni Italiane).

Nelle lingue anglosassoni l'uso e la pronuncia degli acronimi è più sofisticato di quello fatto nell'italiano. In funzione della presenza di vocali e delle regole di pronuncia, gli acronimi possono essere pronunciati come parole vere e proprie (LASER, BASIC), come sequenze di lettere (CD, CPU, NBA, NCAA) o con pronunce particolari come IEEE (*I triple E*) e AAA (*triple A*). Di conseguenza, la classificazione degli acronimi (e la distinzione dalle sigle) non coincide nelle diverse lingue.

In certe lingue la struttura della parola rende difficile la creazione di acronimi. È il caso, ad esempio, del berbero, in cui quasi tutti i nomi (e aggettivi) maschili singolari iniziano per *a-* e quelli femminili per *ta-*: qui l'uso dell'acronimo condurrebbe a infiniti omofoni. L'organizzazione algerina *Agraw Adelsan Amazigh* ("Federazione Culturale Berbera")

viene talvolta citata con l'acronimo *AAA*, ma questo potrebbe essere l'acronimo di infinite altre sigle formate da tre nomi o aggettivi maschili. Per rimediare a questo problema, è stata avanzata la proposta di utilizzare, per le sigle, la prima lettera che segue questi prefissi.

L'acronimo è molto usato in ambito tecnico, ma è diventato spesso parte del parlare quotidiano. Ad esempio "parole" ormai di uso comune come FIAT, LASER, BASIC, JFK, CPU, RAM, CD, USA, ONU, CONI, TAC sono tutte acronimi.

Molti sono gli acronimi che entrano nella lingua quotidiana e vengono usati alla stregua di parole vere e proprie; a volte si tratta di acronimi che, con la loro sinteticità, neutralizzano la connotazione negativa o sgradevole delle parole o frasi che rappresentano. L'acronimo rientra nella categoria delle sigle se è costituito dalle sole lettere iniziali (*SAUB* = «Struttura Amministrativa Unificata di Base»), o eventualmente sillabe (*SINDIFER* = «Sindacato Dirigenti Ferrovie [dello Stato]») o consonanti e vocali variamente scelte (*SINASCEL* = «Sindacato Nazionale Scuola Elementare»);^[2] si distingue dalle sigle semplici, le cui lettere vanno compitate cioè lette distintamente, come per *CGIL*; le singole iniziali non possono quindi essere separate da punti come nelle altre sigle.^[3] Le frequenti sovrapposizioni fra i due termini, specie nell'uso comune, fanno tuttavia considerare *sigla* e *acronimo* due sinonimi (notare che la sinonimia non indica la perfetta coincidenza di uso e significato).

Altri acronimi non sono sigle, perché sono formati fondendo due parole, in genere eliminando l'ultima o le ultime sillabe della prima parola e la prima o le prime della seconda, in modo tale che le due parole originali sono abbastanza riconoscibili e quindi il significato dell'acronimo è abbastanza trasparente, come in *palacongressi* (palazzo dei congressi): si tratta in questo caso di un vero e proprio sistema di composizione (o formazione) di nuove parole, che si è sviluppato soprattutto recentemente, in particolare a opera di giornalisti e pubblicitari.^[4] Altri esempi di queste forme di parola (dette parole macedonia) sono *cantautore* (*cant[ante]* + *autore*) ed *eliporto* (*eli[cottero]* + *porto*); composti più particolari ed effimeri come *ultimoda* (ultima moda) o *digestimola* (*digestione* e *stimola*); calchi come *stagflazione* (*stagnazione* e *inflazione*, sul modello di *stagflation*).^[5] Questi acronimi non solo non contengono punti, ma sono scritti in minuscolo; solo in pochi casi sono nomi propri e hanno quindi l'iniziale maiuscola. Un'ulteriore evoluzione dell'acronimia è la fusione di un numero maggiore di parole con soppressione di sillabe in posizioni più varie, come in *postelegrafonico* (*post[ale]* + *telegra[fico]* + *[tele]fonico*); si parla in questo caso di parole macedonia (in inglese *portmanteau*); il processo è detto anche *sincretismo*. Gli acronimi sono un fenomeno linguistico recente, essendo divenuti comuni nel corso del XX secolo soprattutto nell'ambito della lingua inglese. Nella lingua italiana l'uso degli acronimi non è così diffuso, anche se esistono casi storici come FIAT (Fabbrica Italiana Automobili Torino), SIP (Società Idroelettrica Piemontese) e RAI (Radio Audizioni Italiane). Nelle lingue anglosassoni l'uso e la pronuncia degli acronimi è più sofisticato di quello fatto nell'italiano. In funzione della presenza di vocali e delle regole di pronuncia, gli acronimi possono essere pronunciati come parole vere e proprie (LASER, BASIC), come sequenze di lettere (CD, CPU, NBA, NCAA) o con pronunce particolari come IEEE (*I triple E*) e AAA (*triple A*). Di conseguenza, la classificazione degli acronimi (e la distinzione dalle sigle) non coincide nelle diverse lingue. In certe lingue la struttura

della parola rende difficile la creazione di acronimi. È il caso, ad esempio, del berbero, in cui quasi tutti i nomi (e aggettivi) maschili singolari iniziano per *a-* e quelli femminili per *ta-*: qui l'uso dell'acronimo condurrebbe a infiniti omofoni. L'organizzazione algerina *Agraw Adelsan Amazigh* ("Federazione Culturale Berbera") viene talvolta citata con l'acronimo *AAA*, ma questo potrebbe essere l'acronimo di infinite altre sigle formate da tre nomi o aggettivi maschili. Per rimediare a questo problema, è stata avanzata la proposta di utilizzare, per le sigle, la prima lettera che segua questi prefissi. L'acronimo è molto usato in ambito tecnico, ma è diventato spesso parte del parlare quotidiano. Ad esempio "parole" ormai di uso comune come FIAT, LASER, BASIC, JFK, CPU, RAM, CD, USA, ONU, CONI, TAC sono tutte acronimi. Molti sono gli acronimi che entrano nella lingua quotidiana e vengono usati alla stregua di parole vere e proprie; a volte si tratta di acronimi che, con la loro sinteticità, neutralizzano la connotazione negativa o sgradevole delle parole o frasi che rappresentano. L'acronimo ricorsivo è un particolare tipo di acronimo nel quale una delle lettere che lo compongono (solitamente la prima) è l'iniziale della parola che costituisce l'acronimo stesso. Tale tipo di acronimo è ampiamente diffuso nella comunità hacker.

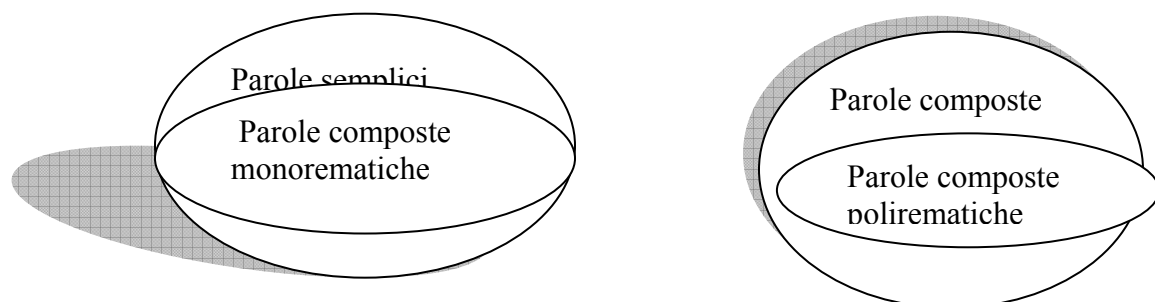
RIFLESSIONI SULLA LINGUA MONOREMATICHE E POLIREMATICHE

7.4 Le monorematiche e polirematiche nella linguistica contemporanea

Il termine polirematica si compone del prefisso poli - ("molti") anteposto all'aggettivo rematico, di uso prettamente linguistico e derivato dal sostantivo rema (greco *rhema*, 'parola, verbo'). attestato in italiano a partire dal 1995 e, come indicato dal dizionario De Mauro (2000), si usa in riferimento ad un gruppo di parole che ha un significato unitario, non desumibile da quello delle parole che lo compongono sia nell'uso corrente sia in linguaggi tecnico-specialistici, come in italiano vedere rosso 'adirarsi' o scala mobile 'crescita dei salari al crescere dell'inflazione, ecc.». In tempi recenti, rispetto alla sua originaria definizione, questo termine ha tuttavia visto modificarsi la rilevanza della non-composizionalità (in relazione al significato unitario non desumibile da quello delle parole che lo compongono»). Oggi infatti, con il termine polirematiche si indicano anche sequenze a carattere composizionale, o comunque non fortemente idiomatiche, soprattutto per ciò che riguarda i linguaggi settoriali e terminologici. In base alla precedente definizione, saranno quindi parole composte polirematiche termini capo stazione anche capi-stazione, o anche capo-stazione ecc. Un passaggio tuttavia complesso della stessa definizione è di certo quello relativo al concetto di "parola", che non viene definito, e di conseguenza a quello di "gruppo di parole" che compone una polirematica. Ricordiamo che definire con precisione cosa sia una parola è un'operazione complessa, che in ogni caso, esula dagli scopi di questo articolo. Tuttavia, pur non potendo qui approfondire ulteriormente questo aspetto, appare necessario fornire delle indicazioni di massima sul concetto di "parola", al solo scopo di offrire elementi non ambigui sia per l'interpretazione di quanto stiamo definendo sia come ausilio alla lettura delle prossime pagine. A tale proposito, notiamo che il lessico grammaticale, come vedremo in seguito, ha applicato una netta divisione: tra parole semplici, da una parte, e parole composte dall'altra, opponendo le une alle altre principalmente su base formale e lessicale. Le parole semplici del lessico-grammaticale sono infatti delle sequenze alfabetiche o alfanumeriche che vengono trascritte senza interruzione di sorta, che possono essere sia unità di significato, qualora abbiano al loro interno almeno un morfema lessicale corredato da pertinenti informazioni grammaticali e flessive, come avviene per i sostantivi sedia o cavalli, sia meri elementi funzionali morfosintattici e grammaticali, come ad esempio la preposizione per o la congiunzione. Il lessico-grammaticale definisce invece come parti composte tutte quelle sequenze di due o più parole semplici, separate da spazi bianchi o caratteri non alfanumerici, e che possono essere sia unità di significato lessicalizzate, come ad esempio carta di credito, sia elementi funzionali morfosintattici e grammaticali,

come ad esempio a cavallo di... usato come preposizione nell'espressione essere a cavallo di una motocicletta

Riguardo quest'ultima definizione è possibile tuttavia affermare che essa sia più generale di quella indicata in precedenza per le polirematiche, e che per certi versi la racchiuda, poiché come abbiamo già potuto notare, all'interno delle definizioni di polirematica rientrano gruppi di parole che hanno un valore esclusivamente lessicale, mentre non vengono presi in considerazione quei gruppi di parole che hanno funzione morfosintattica e grammaticale, quali ad esempio i determinanti composti o le preposizioni composte. In tal senso, le parole composte polirematiche rappresentano il sottoinsieme specifico delle parole composte del lessico-grammaticale. Inoltre, proprio a causa delle specifiche caratteristiche lessicali e semantiche di cui dispongono, le polirematiche si oppongono a loro volta per definizione alle parole composte monotematiche, ovvero a quelle unità di significato in cui due parole semplici si realizzano in una parola unica, come ad esempio capostazione, capistazione, pomodoro, pomidori. Sempre in un'ottica di agglutinazione di morfemi lessicali, saranno invece considerate monotematiche parole semplici come sedia, in cui non c'è fusione di due parole diverse, ma solo di morfemi diversi (lessicali, grammaticali, o derivazionali). Su tali basi, è perciò anche possibile affermare che le parole composte monotematiche siano un sottoinsieme specifico delle parole semplici del lessico-grammaticale in virtù di una definizione che non è solo formale e lessicale, ma che si basa anche su restrizioni più specificamente morfologiche e morfemiche. L'immagine riportata qui di seguito servirà, in termini di insiemi e sottoinsiemi, da supporto grafico alle schematizzazioni fornite in precedenza:



7.5 Discorso scientifico e linguaggio specialistico

Giorgio R. Cardona 1988 (p.300) definisce il linguaggio settoriale (o tecnoletto, microlingua) come un "sottocodice di una lingua di uso specializzato ad un particolare dominio e indirizzato alla sola funzione referenziale", caratterizzato "per la mancanza di ambiguità, polisemia, sinonimia, connotazione; per l' essenzialità dei moduli sintattici, per la mancanza di un' evoluzione interna". Secondo Sager-Dungworth-McDonald (1980) i tre criteri fondamentali a cui deve rispondere una lingua specialistica sono, in ordine gerarchico: *appropriatezza, economia, precisione*. Più ricco l'elenco di Hoffmann (1984), che individua undici caratteristiche: 1) precisione; 2) oggettività; 3) astrattezza; 4) generalizzazione; 5) densità di informazione; 6) sinteticità; 7) neutralità emotiva; 8) mancanza di ambiguità; 9) impersonalità; 10) coerenza logica; 11) uso di termini tecnici definiti, di simboli e figure. Si tratta in realtà di categorie molto generali, in gran parte sovrapponibili: si veda l'ampia area di sovrapposizione del significato di termini ed espressioni come *oggettività/neutralità emotività/impersonalità* (come ci si può esprimere in modo oggettivo, senza manifestare al tempo stesso neutralità emotiva, e senza essere impersonali?), o *esattezza/oggettività/mancanza di ambiguità*. Inoltre, le realizzazioni concrete di ogni caratteristica possono essere di volta in volta molto diverse (ad esempio, l'esattezza è una qualità che può essere posseduta a livelli minimi, come in una 'normale' frase ben formata, o a livelli massimi, come all'interno di una nomenclatura scientifica o in una formula algebrica). Ancora: ciascuna di queste caratteristiche è specifica delle lingue specialistiche (o, quanto meno, di molte di esse), ma in pochissimi testi esse ricorrono tutte insieme. E alcune sono più rilevanti di altre. Sembra perciò importante disporre non solo di una tassonomia, ma anche di una gerarchia delle peculiarità linguistiche di una lingua specialistica. Fra le caratteristiche elencate, ad esempio, sono sicuramente tipiche di un testo specialistico — e perciò ai primi posti di una ideale gerarchia — la *precisione* e la *neutralità emotiva*. *Precisione*: per definizione, ogni termine di una lingua scientifica si deve riferire direttamente al suo significato, senza nessuna intermediazione. È escluso dunque dal linguaggio scientifico l'uso di modi di dire, traslati, eufemismi, ecc. *Neutralità emotiva*: ancora per definizione, ogni linguaggio scientifico esclude connotazioni emotive. La stessa parola, se è usata nella lingua comune può essere ricca di connotazioni, se è usata in contesto scientifico avrà unicamente valore denotativo. Il concetto di scientificità, una volta era dato dalla appartenenza del linguaggio ad un contesto scientifico, ma nel tempo ha assunto un valore diverso e cioè: la convalidazione euristica ed ermeneutica del lemma ad una esplorazione di ricerca. Tullio De Mauro e Gian Luigi Beccaria, hanno sottolineato il fenomeno della specializzazione del lessico comune all'interno di registri linguistici di tipo gergale e professionale. La restrizione e il mutamento delle "significazioni" di una parola quando essa entra nell'uso tecnico e specialistico erano stati notati già da Meillet alla fine del 1800. Importanti principi per l'analisi di concrete produzioni di microlingue, con esempi specifici relativi al discorso scientifico, sono presenti in diverse opere di Zellig S. Harris. In questo lavoro, voglio attirare l'attenzione su alcuni aspetti dello studio delle microlingue nell'ambito del Lessico-Grammatica (cf. Gross 1975, EMDA 1983, Elia 1984, D'Agostino 1984, Elia

D'Agostino, Martinelli 1985, Vietri 2000). Sosterrò, in particolare, che un discorso è da considerarsi "settoriale", cioè prodotto a partire da una microlingua, se, una volta analizzato in base alle tre componenti del Lessico-Grammatica (frasi semplici; frasi a verbo supporto; frasi e sintagmi composti non compositivi), presenta un massimo di contenuto informativo all' interno di una percentuale anche bassa di parole composte (politematiche) di uso tecnico-settoriale. Per parola composta o polirematica, intendo un sintagma con funzioni grammaticali svariate (verbo, nome, aggettivo, avverbio, preposizione, congiunzione) che risponda ad almeno uno dei seguenti tre criteri 1) impossibilità o difficoltà di un' analisi compositiva basata sui significati dei singoli elementi del sintagma: N₀ piantare in asso N₁ = N₀ "abbandonare" N₁ (VERBO) testa di cuoio = "agente speciale" (NOME) carta da zucchero = "varietà di colore azzurro" (AGGETTIVO) un occhio della testa = "molto" (AVVERBIO) N₀ essere in cima a N₁ = N₀ essere "su, sopra" N₁ (PREPOSIZIONE) .

CAPITOLO OTTAVO

ANALISI E CRITICA DEL TESTO NARRATIVO VERGHIANO

8.1 I Malavoglia: La fase avantestuale

Se è possibile datare l'atto di nascita d'un'opera letteraria nella mente del suo autore, diciamo che l'idea dei *Malavoglia* fu concepita dal Verga a partire dal 1874 e si sviluppò attraverso una prolungata e travagliata gestazione avantestuale. Già nel dicembre di quell'anno, inviava all'editore Treves la novella *Le storie del Castello di Trezza* e il «principio» di una seconda («Eccovi la novella; anzi una e mezza»), che era certamente la prima parte di un progettato bozzetto marinaresco avente come titolo *Padron 'Ntoni*.

A meno di un anno di distanza, in una lettera inviata da Catania il 21 settembre 1875 allo stesso editore, precisava di non aver portato a termine *Padron 'Ntoni* («il bozzetto marinaresco di cui conoscete il principio»), perché nel rileggerlo gli era parso «dilavato» ed aveva cominciato «a rifarlo di sana pianta» per renderlo «più semplice, breve ed efficace».

Nella fantasia del Verga si era già avviato un processo di recupero memoriale di personaggi, costumi e paesaggi siciliani che, ovviamente, imponeva la sperimentazione di una nuova scrittura narrativa. Il primo risultato di questa svolta tematica e linguistica era stato registrato con la pubblicazione di un bozzetto rusticano, *Nedda*, composto in soli tre giorni nel gennaio del 1874³⁰. Tuttavia, nonostante la svolta sperimentale e l'interesse per l'argomento, la seconda parte di *Padron 'Ntoni* tardava a venire alla luce e ancora una volta, nell'autunno del 1876, manifestava al Treves la sua insoddisfazione per la «prima parte» già scritta e inviata («non mi piace più e intendo rifarla»), anche se rinnovava il suo impegno per una pubblicazione entro breve tempo. Trascorse gran parte del 1877 in Sicilia senza porre mano al bozzetto, in una crisi di ozio disperato dovuto al dolore per la morte della prediletta sorella Rosa e, soltanto dopo la partenza per Milano nel novembre di

³⁰ Il Verga, negli anni posteriori, racconterà l'occasione che accelerò la sua svolta artistica: "Un giorno, non so come, mi capita fra mano una specie di giornale di bordo, un manoscritto discretamente sgrammaticato e asintattico in cui un capitano raccontava succintamente di certe peripezie superate dal suo veliero. Da marinaio: senza una frase più del necessario; breve. Mi colpì, lo rilessi: era ciò che io cercavo senza rendermene conto distintamente. Alle volte, si sa, basta un punto. Fu un fascio di lucci" (Cfr. L. Russo, *Giovanni Verga, Appendice*, Napoli, Ricciardi, 1919). Il Capuana, recensendo sul *Corriere della sera* del 20-21 settembre 1880 la *Vita dei campi* del grande amico e conterraneo, dirà: "Quando, il Verga scrisse la *Nedda* non credeva d'aver trovato un nuovo filone nella miniera quasi intatta del romanzo italiano" (Cfr. ora L. Capuana, *Verga e D'Annunzio*, Bologna, Cappelli, 1972).

quell'anno, attese al rifacimento di *Padron 'Ntoni*.

Ma intanto l'originario disegno di bozzetto andava mutando in quello di un «racconto», come risulta dalla risposta inviata nel febbraio del '78 al Sonnino, il quale, interessato ai problemi sociali meridionali, si era rivolto allo scrittore per un «lavoretto» da pubblicare nella *Rassegna settimanale*. Il Verga s'impegnava a pubblicare, a partire dal mese di aprile, un racconto di 300 pagine manoscritte corrispondenti a circa «60 colonne»; il Sonnino replicava, insistendo per un «lavoretto» meno esteso e rifiutando la pubblicazione di un lungo racconto. Questa testimonianza conferma la conversione del Verga all'idea di un romanzo, capace di soddisfare quanto aveva «vagheggiato in immaginazione», come scriveva al Capuana in una lettera del 17 maggio 1878, ove alludeva al «sacrificio incruento» che egli aveva consumato dell'originario bozzetto marinaresco. Nella stessa lettera il Verga consultava il suo amico circa il titolo da dare al romanzo e accennava, in forma ancora dubitativa, a quello de *I Malavoglia*: «A proposito, mi hai trovato una 'ngiuria che si adatti al mio titolo? Che ti sembra di *I Malavoglia*? Potresti indicarmi una raccolta di *Proverbi e Modi di dire* siciliani?». Esprimendo il proposito di fare ritorno nell'estate a Catania, faceva alcune puntuali notazioni di metodo artistico: «Pel *Padron 'Ntoni* penso d'andare a stare una settimana o due, a lavoro finito, ad Aci Trezza onde dare il tono locale. A lavoro finito però, se a te non sembrerà strano cotesto, che da lontano in questo genere di lavori l'ottica qualche volta, quasi sempre, è più efficace ed artistica, se non giusta, e da vicino i colori son troppo sbiaditi quando non sono già sulla tavolozza». A distanza di alcuni mesi, in una lettera del 7 novembre del '78 allo stesso Capuana, riferendosi all'interruzione del suo lavoro per angustie e guai personali (la malattia della madre), confessa: «*Padron 'Ntoni* dorme il sonno del giusto da 3 mesi [...]. Figurati se ho avuto testa di mettermi con *Padron 'Ntoni* o *Padron diavolo* coi diavoli che avevo in capo»; tuttavia contava di rimettersi «a lavorare di lena», dichiarandosi «infatuato del suo disegno». Maturava così un progetto narrativo di ampio respiro, giacché la composizione del romanzo s'inseriva nell'accennato disegno del «ciclo della Marea». Questo disegno, in verità, era stato concepito da alcuni mesi, come si rivela dall'annuncio dato a Salvatore Paola Verdura (21 aprile '78) intorno ad un lavoro che gli sembrava «bello e grande» (cfr. *La poetica, Prefazione a «I Malavoglia»*, nota n. 3, p. 79). Il Verga, intanto, andava sperimentando i problemi teorici e linguistico-narrativi legati alla vastità di tale disegno, in esercizi di scrittura preparatori: tra la fine del '77 e l'inizio del '78 cominciava la stesura di *Fantasticheria* e andava componendo i primi racconti di *Vita dei campi*. Qui egli, capovolgendo il rapporto tra il narratore e il narrato, tendeva a realizzare i principi dell'impersonalità e della corrispondenza tra livelli linguistici e livelli socio-culturali dei personaggi per rendere «la forma inerente al soggetto» mediante l'impiego del discorso indiretto libero, del lessico e della sintassi della parlata idiomatica. L'esito di questa sperimentazione doveva definitivamente stabilizzarsi nella coeva scrittura dei *Malavoglia*, la cui stesura veniva continuamente interrotta e ripresa. La morte della madre, sopraggiunta alla fine del '78, lo gettò in uno stato di prostrazione psicologica e intellettuale che gli impedì la necessaria concentrazione per il romanzo («Mi sento istupidito», scrisse in quei giorni ad un amico). La ripresa del lavoro o della voglia di lavorare aveva inizio

nella primavera del '79 ed egli annunciava al Capuana (lettera del 14 marzo 1879) il proposito di trasferirsi da Catania, facendo «assegnamento su *Padron 'Ntoni*» per mantenersi a Firenze o a Milano; desiderava rintanarsi in campagna, sulla riva del mare, fra i pescatori per «coglierli vivi come Dio li ha fatti» ma, al tempo stesso, riconosceva l'opportunità della distanza come fattore necessario ad «un lavoro di ricostruzione intellettuale» capace di sostituire «la nostra mente ai nostri occhi». La consapevolezza metodologica che la narrazione non sia una pura riproduzione fotografica ma una compenetrazione intellettuale dell'autore, chiamato a mediare «*cogitata et visa*», le cose pensate e le cose viste, doveva coincidere con la compiuta coscienza della conquista della propria abilità artistica, come conferma la battuta di una lettera inviata al Capuana di lì a pochi giorni (16 marzo): «credo di esser solo con te e qualcun altro a capire come si faccia a fare lo stufato».

Trasferitosi prima a Firenze e poi a Milano, attese al romanzo tra ricerche, ripensamenti, tagli e rifacimenti. Al Capuana chiedeva la raccolta dei proverbi siciliani del Rapisarda (29 aprile '79), al Treves inviava i primi capitoli del romanzo ma poi tornava a spedire brani completamente rifatti («Eccovi i primi capitoli del romanzo. Io preferisco tagliar via tutta la prima parte sino a pagina 42 (corrispondente alla fine del secondo capitolo) e cominciare subito colla pagina dell'altro brano di manoscritto che vi mando», lettera del 25 aprile '80); al suo editore chiedeva sempre tempo e nell'inviare la prima parte del manoscritto del romanzo «sino alla pagina 202», scioglieva la riserva per il titolo definitivo («Per titolo resta adottato *I Malavoglia*, invece di *Padron 'Ntoni*», lettera del 9 agosto '80). Alcuni rifacimenti furono operati direttamente sulle bozze di stampa e perfino la conclusione del romanzo venne modificata, dopo che il manoscritto autografo era stato consegnato in tipografia, con la soppressione di alcuni particolari e con la stesura *ex novo* delle due ultime pagine.

Documento estremo di questo incessante e profondo travaglio letterario è la nota epistolare con la quale il Verga accompagnò il dono del manoscritto al Capuana, che ne aveva fatto richiesta, per avvertirlo che si trattava «delle bozze infamissime e spesso radicalmente [diverse]» del libro che sarebbe stato stampato: «stavolta non ho ricopiato il ms. che in parte, e la massima parte della composizione e dei mutamenti li ho fatti sull'originale che ho spedito alla tipografia, e che farà incanutire il proto peggio dell'autore» (lettera del 29 agosto '80).

Tantae molis, furono, dunque, *I Malavoglia*, che finalmente videro la luce nel 1881 tra il consenso di pochi e l'indifferenza o l'incomprensione di molti. L'insuccesso iniziale del romanzo non scosse la fede del Verga nella scelta compiuta di un metodo narrativo, come testimonia lo sfogo fatto ancora una volta al Capuana (lettera dell'aprile '81): «*I Malavoglia* hanno fatto fiasco, fiasco completo (...), Il peggio è che io non sono convinto del fiasco, e che se dovessi tornare a scrivere quel libro lo farei come l'ho fatto».

8.2 *La fabula e l'intreccio*

È stato il Capuana a dire per primo che un romanzo come *I Malavoglia* «non si riassume».

In verità, nessun romanzo può mai essere *riassunto* in una scheletrica riduzione dei suoi contenuti narrativi. L'affermazione del Capuana non si esaurisce nell'ovvietà di un'osservazione, poiché vale a sottolineare il complesso rapporto esistente nel romanzo verghiano tra la *fabula* e *l'intreccio*, attraversato continuamente da *motivi legati* e da *motivi liberi* mediante una tecnica di affabulazione che distribuisce la materia narrata senza interruzioni lungo una costante linea di continuità. Le notazioni riassuntive che seguiranno mirano, pertanto, ad esplicitare certe caratteristiche strutturali del testo e a fornire, nello stesso tempo, alcuni elementi di più consapevole lettura.

La *storia* del romanzo è spazialmente situata in un villaggio siciliano, Aci Trezza, distante circa cinque chilometri da Catania, e si svolge per quindici capitoli in un arco cronologico di quindici anni (1863 - 1878); essa tematizza le vicende di una famiglia di pescatori, i Malavoglia, che vantavano una lunga tradizione di probità e di laboriosità.

L'azione narrativa, che segna la rottura della situazione di equilibrio esistente, è data dall'acquisto a credenza di una partita di lupini da parte dei Malavoglia per scopi commerciali.

A partire dal titolo del romanzo, diciamo subito che esso è una «'ngiuria» o un soprannome che, secondo un costume siciliano, si affianca al cognome vero e proprio di una famiglia per caratterizzarne qualche qualità particolare. Il soprannome di Malavoglia, dato ai protagonisti, che in verità si chiamavano Toscano ed erano brava e onesta gente di mare, tradisce subito una chiara intenzione antifrastica.

L'incipit del romanzo è dato dalla presentazione di una specie di ritratto di famiglia dei Malavoglia: il nonno padron 'Ntoni, che «comandava le feste e le quarant'ore»; suo figlio Bastianazzo, «grande e grosso», come dichiara l'accrescitivo del nonne: Maruzza, moglie di quest'ultimo, «una piccina che badava a tessere, salare le acciughe, e far figlioli», soprannominata antifrasticamente la Longa; seguono poi i figli; 'Ntoni, il maggiore, «un bighellone di vent'anni»; Luca, più giudizioso del fratello maggiore; Mena, soprannominata Sant'Agata perché «stava sempre al telaio»; Alessi, «un moccioso tutto suo nonno», e infine Lia, «ancora né cane né pesce».

La presentazione degli altri personaggi avviene nel cap. II con una tecnica teatrale.

Sugli scalini della chiesa del villaggio si trovano raggruppati, con padron 'Ntoni, il sensale Tino Piedipapera, che conosce tutte le beghe paesane in cui resta sempre coinvolto; padron Fortunato Cipolla, ricco possidente e padre di un unico figlio, Brasi, un «bietolone» che per l'eredità cui è destinato rappresenta il più ambito partito matrimoniale; il secondogenito di una povera donna demente, la Locca, sorella dello zio Crocifisso, l'usuraio del paese, e madre di Menico, imbarcatosi nella Provvidenza e perito nel naufragio della barca insieme con Bastianazzo: il gruppo conversa variamente di affari, di pesca e di pettegolezzi paesani. Il riflettore poi si sposta sulla farmacia, luogo di animate discussioni politiche tra lo speciale don Franco, che sa di lettere e di storia e professa idee repubblicane, don Silvestro, il segretario comunale, venuto da fuori, che cerca di trarre profitti privati dalla sua pubblica carica, e don Giammaria, il vicario del paese,

di idee reazionarie e di borboniche nostalgie.

Altro luogo di convegno paesano è l'osteria, ove troviamo una giovane proprietaria, Mariangela, chiamata la Santuzza, perché è la superiora della congregazione delle Figlie di Maria, cui sono associate le ragazze nubili; essa, praticando il contrabbando del vino, è l'amante del suo ricco fornitore, massaro Filippo, e di don Michele, brigadiere delle guardie doganali, che si mostra complice compiacente; all'ingresso dell'osteria, ove avventore fisso è Rocco Spatu, un ozioso ubriacone dedito al contrabbando, troviamo lo zio Santoro, il padre dell'ostessa, cieco, chiedente l'elemosina, che riconosce i compaesani avventori uno per uno dai passi.

Sullo sfondo, nella penombra del tramonto, sfilano in una corale conversazione comaresca i personaggi femminili: comare Grazia Piedipapera, la moglie del sensale, dal quale si distingue per bontà d'animo; la Nuunziata, una giovanissima gravata dalla responsabilità di allevare una schiera di fratellini, orfani di madre e abbandonati dal padre, la cugina Anna, vedova e madre di Rocco Spatu e di numerose figlie da accasare, detta *Cuor contento* per il suo carattere allegro; infine, comare Venera Zuppidda, pettegola e maligna ma anche energica ed autoritaria, tutta presa dal problema matrimoniale della figlia Barbara, di cui intende scegliere a suo piacimento il pretendente.

Una figura ambigua è quella di Vanni Pizzuto, il barbiere del paese, ricettatore di roba proveniente da contrabbando.

Si distacca fra tutti un personaggio isolato, compare Alfio Mosca, un modesto carrettiere, che nutre riservati e inconfessati sentimenti d'amore per Mena Malavoglia, con la quale si attarda dalla finestra in un breve e delicatissimo colloquio notturno.

La situazione prenarrativa del romanzo è data dalla chiamata di 'Ntoni per il servizio militare: essa copre un arco di due anni circa (dal dicembre 1863 al settembre 1865) ma si contrae nel tempo del racconto nella brevità di alcune pagine. La *storia* vera e propria si inizia dopo la metà del primo capitolo ed è introdotta da un avverbio di tempo che segna il trapasso tematico alla situazione narrativa vera e propria: «Intanto l'annata era scarsa perciò si doveva aiutarsi colle mani e coi piedi per mandare avanti quella barca della casa del nespolo». Il passo è un discorso libero che tradisce i pensieri di padron 'Ntoni. Con la tecnica della concatenazione segue poi il passo che puntualizza *l'evento* della storia: «Padron 'Ntoni adunque, per menare avanti la barca aveva combinato con lo zio Crocifisso *Campana di legno* un negozio di lupini da comprare a credenza per venderli a riposto». L'avventura commerciale si trasforma nel giro di poche ore in una tragica disavventura umana ed economica: la *Provvidenza* (con questo nome, antifrasticamente, veniva chiamata la barca dei Malavoglia) durante il viaggio viene sorpresa da una violenta tempesta e s'inabissa in mare con l'intero carico di lupini; nel naufragio periscono Bastianazzo e Menico, il figlio della Lacca, che si era imbarcato come lavoratore pagato a giornata. La disgrazia di quella «brutta domenica di settembre» non viene descritta ma raccontata dalle voci dei paesani di Aci Trezza che, poi, ritroviamo tutti ai funerali di Bastianazzo e nella visita di condoglianze in casa Malavoglia. Il narratore coglie così questa occasione per presentare tutti i personaggi del romanzo, da quelli che già

conosciamo a quelli che come protagonisti o come comparse entreranno nel racconto della storia. Nei primi quattro capitoli si conclude la prima macrosequenza del romanzo: il tempo del racconto ha un netto dominio sul tempo della storia, in quanto la narrazione di eventi di breve durata, procedendo con un ritmo lento, si estende per diverse pagine.

La seconda macrosequenza, che va dal cap. V al cap. IX, abbraccia un periodo di tempo di circa sedici mesi (settembre 1865 - dicembre 1866): 'Ntoni rientra dal servizio militare ma viene arruolato il fratello Luca. I Malavoglia si adoperano per estinguere il debito dei lupini contratto con lo zio Crocifisso, restaurano la *Provvidenza*, che è stata ripescata, si riscattano dalla condizione di lavoratori a giornata e tornano a essere ancora «padroni».

In questo periodo di ripresa economica della famiglia, 'Ntoni corteggia Barbara Zuppidda, che, essendo figlia unica, rappresenta un buon partito, mentre si profila perfino una conveniente combinazione matrimoniale tra Mena e Brasi Cipolla, il ricco e svanito figlio di padron Fortunato. Compare Alfio lascia il paese e, rassegnato, dà il suo addio a Mena. Ma il vento della sfortuna torna a soffiare violentemente sui Malavoglia: muore Luca nella battaglia di Lissa, viene ceduta la casa del nespolo allo zio Crocifisso per trame ordite da don Silvestro che, aspirando alla mano di Barbara Zuppidda, cerca di eliminare la concorrenza di 'Ntoni. In verità, i Malavoglia avrebbero la possibilità di salvare la casa che, essendo intestata a Maruzza (la vedova di Bastianazzo), è gravata da un'ipoteca dotale; padron 'Ntoni, però, rinuncia a questo espediente legale, che gli era stato suggerito dall'avvocato Scipioni, volendo tener fede ai principi dell'onestà e dell'onore.

Don Silvestro ha così buon gioco e, pur di eliminare il rivale 'Ntoni, coinvolge nella rovina un'intera famiglia, consigliando ai Malavoglia di affrancare la casa del nespolo dall'ipoteca dotale e di cederla allo zio Crocifisso a saldo del *debito* dei lupini. I Malavoglia sono costretti a trasferirsi nella casa del beccaio, 'Ntoni viene respinto dalla famiglia degli Zuppiddi, sfuma la combinazione matrimoniale tra Mena e Brasi Cipolla.

Con il cap. X si giunge, nel tempo della storia, alla primavera del 1867.

La narrazione delle vicende dei protagonisti procede con il consueto ritmo altalenante lungo una linea ondeggiante segnata da cadute e da riprese. Nonostante le inquietudini di 'Ntoni, che vuole espatriare per tentare la fortuna, i Malavoglia rialzano ancora le loro sorti in virtù delle loro capacità di esperti pescatori, ma il mare li tradisce una seconda volta: la *Provvidenza* subisce un nuovo naufragio e per poco lo stesso padron 'Ntoni non ci rimette la vita.

A partire dal cap. XI e fino all'epilogo del cap. XV si estende l'ultima macrosequenza del romanzo, che copre il periodo più lungo della vicenda narrativa (1867 - 1877 - 1878). Il procedimento discorsivo è contrassegnato dalla frequenza di ellissi, per cui il tempo del racconto accelera il ritmo della narrazione e contrae il tempo della storia. Gli ultimi cinque capitoli vengono a costituire il cosiddetto «romanzo di 'Ntoni», che assurge al ruolo di protagonista e di personaggio tematico per eccellenza,

Dopo il secondo naufragio della *Provvidenza* e la guarigione di padron 'Ntoni, i Malavoglia riprendono la loro laboriosa attività e s'industriano variamente per

risalire la china, nonostante le nuove e più frequenti inquietudini di 'Ntoni che non sa rassegnarsi alla monotonia di un'esistenza precaria. Scoppia, intanto, il colera e la casa dei Malavoglia è ancora visitata dalla sventura: muore Maruzza, detta la *Longa*.

Segue l'espatrio di 'Ntoni alla ricerca di miglior sorte in qualche grande città.

Padron 'Ntoni è costretto a vendere la *Provvidenza* e a lavorare a giornata con Alessi.

'Ntoni ritorna «dopo tanto tempo ch'era andato a cercar fortuna», ma più povero di prima, anzi «lacerato e pezzente». La disperazione e la rabbia prendono in lui il sopravvento: prima impugna le armi della protesta e si fa velleitario «predicatore» di eversione sociale, ma poi si abbandona alla vita oziosa dell'ubriacone, frequenta l'osteria e si fa mantenere dalla Santuzza, divenuta sua amante, per dedicarsi infine alla pratica del contrabbando, facendo lega con i Pizzuto, i Piedipapera, i Cinghialenta e i Rocco Spatu. La situazione precipita verso la catastrofe. L'incanaglimento di Ntoni è una crisi del sistema etico-familiare dei Malavoglia, che coinvolge la sorella più piccola Lia. La ragazza, sull'esempio del fratello, per civetteria si lascia corteggiare da don Michele, il brigadiere delle guardie doganali, che viene accoltellato da 'Ntoni in una notte durante un'azione di contrabbando.

Segue il processo. In tribunale l'avvocato Scipioni, difensore di 'Ntoni, sostiene la tesi del delitto d'onore, per cui Ntoni avrebbe accoltellato il brigadiere per vendicare la dignità offesa della sorella, 'Ntoni viene condannato a cinque anni di carcere e Lia, volendo sottrarsi alla pubblica vergogna della sua relazione con don Michele, si allontana definitivamente dalla famiglia e dal paese per perdersi, nella città, nel triste mestiere della prostituzione. La vergogna colpisce anche Mena, che, facendosi carico del «disonore» della famiglia rifiuta l'ultima offerta matrimoniale dell'uomo silenziosamente amato, Alfio Mosca. Padron 'Ntoni intanto si spegne, solo e lontano dai nipoti in un ospedale di Catania, dov'era stato trasportato a loro insaputa.

La parabola discendente della narrazione s'incurva nel suo ritmo sinuoso ancora una volta nella parabola ascendente: Alessi sposa Nunziata e riscatta la casa del nespolo. Nel romanzo dei «vinti», però, non c'è posto per il lieto fine. Una sera, dopo cinque anni di carcere, riappare 'Ntoni ma per dare l'ultimo addio alla sua casa e al suo villaggio, decretando così il suo tragico destino di autoescluso per sempre.

8.3 Il tempo e lo spazio

Nelle vicende cronologiche del romanzo che, come si è visto, risultano perfettamente datate nell'arco dei quindici anni, posto tra il 1863 e il 1878, s'inseriscono precisi momenti e situazioni della storia italiana postunitaria.

La battaglia di Lissa del 1866, il colera del 1867, la coscrizione obbligatoria, la costruzione delle strade ferrate presso Catania, la polemica contro Garibaldi e «questi italiani», l'accento a Vittorio Emanuele, il contrasto ideologico tra rivoluzionari repubblicani e clericali espressi nelle baruffe paesane del farmacista con il vicario, l'insofferenza popolare per i sistemi fiscali introdotti dal nuovo Stato

unitario (la rivolta per il dazio sulla pece e sul pelo), la citazione dei giornali democratici e risorgimentali, il *Secolo* e la *Gazzetta di Catania*, le allusioni ai vapori, ai pali del telegrafo e ai pescherecci solcanti il mare della Sicilia orientale, rappresentano precisi richiami di un tempo storico reale. Ciò può far pensare che l'impianto narrativo dei *Malavoglia* sia quello del romanzo storico-sociale. In verità, in perfetta coerenza con i postulati della poetica naturalistica, il romanzo voleva essere uno «studio» della società e doveva, per esser tale, sussumere la storia, non una qualunque storia, ma la *storia contemporanea*. Tuttavia, le vicende della *fabula* del romanzo s'iscrivono in una temporalità interna che è scandita da momenti ciclici quali l'alternanza delle stagioni, la successione dei raccolti, la ricorrenza delle feste religiose (*i Morti, Ognissanti, Natale, Pasqua, ecc.*).

Questi momenti ciclici, con i loro ritmi e le loro scansioni, definiscono la struttura circolare del tempo narrativo dei *Malavoglia*, che è il tempo quotidiano e che a buon diritto è stato classificato «tempo etnologico», ossia un tempo connotato dalle manifestazioni antropologico/culturali tipiche di una determinata popolazione. Tra queste manifestazioni nel romanzo verghiano assumono rilievo il carattere sapienziale della cultura e il carattere corale dei discorsi dei personaggi. La sapienzialità della cultura ha il suo supporto nell'apparato paremiografico del discorso narrativo, in quanto i proverbi esprimono la fissità ideologica o la staticità di una visione del mondo non suscettibile di sviluppo diacronico e, quindi, detemporalizzata nella sua stessa identità ripetitiva. Il proverbio (come pur l'etimo della parola potrebbe suggerire, da *pro*= prima e da *verbum*= parola) è la parola *originaria* dei padri, una sorta di *èpos* primitivo e popolare che rimanda ad un tempo senza tempo e che però si ripete in ogni tempo, in quanto è dotato di una struttura assiologica e, quindi, assume un valore paradigmatico. La coralità è la modalità stilistica di un sistema chiuso di comunicazione, che rimanda all'identità di una esperienza di vita cristallizzata dalla visione del mondo statica e ripetitiva. Il *tempo etnologico* inserendosi nel *tempo storico*, destoricizza quest'ultimo, ne abolisce la linearità progressiva e lo trasforma in ritmi ciclici, sottratti al dinamismo del mutamento e del progresso.

Di qui la *singularità* dei *Malavoglia* come romanzo storico, sottolineata ed evidenziata da Romano Luperini (AA. VV, *Verga, L'ideologia, le strutture narrative, il «caso» critico*, Milella, Lecce, 1982), giacché nel romanzo «il tempo della storia vi sembra annullato» e penetra nel tempo etnologico «solo trasfigurato».

La dimensione ciclica del tempo etnologico si coordina con una corrispondente dimensione spaziale, anch'essa di natura circolare. Infatti, il luogo in cui si svolgono le vicende del romanzo, il villaggio di Aci Trezza, è uno spazio chiuso o un mondo-ambiente.

La casa del nespolo, la farmacia, l'osteria, la chiesa, il sagrato, la bottega del barbiere, le strade, le finestre, la piazza, il ballatoio, la spiaggia sono «punti» che si dispongono nella continuità di un circuito, giacché ciò che avviene in ciascuno di questi punti circola nell'intero universo paesano: del negozio dei lupini si parla per tutto il villaggio, le conversazioni fatte nella bottega del farmacista risuonano nella piazza, le civetterie d'una ragazza (Mangiacarrubbe) che si espone alla finestra diventano oggetto di chiacchiera collettiva per bocca della Zuppidda, e così via per il

resto. Le peculiarità topologiche di questi punti ambientali non sono mai descritte ma presentate, anzi date come note al lettore dal narratore popolare. Al di fuori dello spazio chiuso di Aci Trezza, dominato verticalmente dal cielo stellato, fisso e immobile, e delimitato orizzontalmente dal mare, luogo di sostentamento e anche di morte, si distende lo spazio geografico delle «grosse città», da Catania a Napoli, da Trieste ad Alessandria d'Egitto, che nella loro indeterminata ubicazione rappresentano luoghi di sinistre avventure, di malattie, di morte e di perdizione, da cui non si ritorna o si ritorna per restare poi estranei al paese d'origine. Così il cielo e il mare, per servirci ancora di un'espressione del Luperini, hanno «la stessa funzione epifanica», perché «rivelano un tempo e uno spazio *altri*» (*ibidem*).

La forma ciclica del tempo quotidiano o etnologico e la forma circolare dello spazio chiuso determinano il cronotopo artistico dei *Malavoglia*, in base al quale il villaggio di Aci Trezza si costituisce come *mondo*, come il «piccolo mondo» contrapposto al «grande mondo» e trasfigurato, però, in senso mitico-simbolico.

La trasfigurazione mitico-simbolica, realizzata mediante le coordinate spaziotemporali sopra descritte, annulla le distanze tra passato e futuro in un continuo presente immobile, acronico, detemporalizzato, che relega il tempo storico nello sfondo della narrazione.

Il mondo malavogliesco, caratterizzato da questa prospettiva detemporalizzata, in virtù della trasfigurazione mitico-simbolica si costituisce come «metafora» di tutto il possibile mondo.

Il punto di vista e la voce parlante: le strutture della tecnica narrativa

La comprensione del primo grande romanzo verghiano non rimanda soltanto ai postulati della poetica veristica, definiti in sede teorica dallo scrittore siciliano e assunti concettualmente sotto il canone generale dell'impersonalità dell'arte, ma richiede un preliminare riesame di formule ermeneutiche acquisite dalla critica letteraria ed un richiamo ad alcune fondamentali categorie narratologiche. E ciò perché gli *aspetti* e i *modi* del racconto nei *Malavoglia* s'intrecciano in un'atipica e complessa tecnica narrativa non assimilabile a quella che si può rinvenire nei modelli classici del romanzo realistico ottocentesco³¹.

Già uno dei primi grandi studiosi del Verga, Luigi Russo aveva segnalato nei *Malavoglia* la peculiare modalità discorsiva, evidenziandone i caratteri di *coralità* e di *racconto dialogato*, giacché lo scrittore siciliano ha «la virtù di convocare nell'interno di un periodo tutti i parlanti del paese» e, quindi, «per ognuno che parli, nelle sue parole è l'animo, la voce, il gesto dell'altro», sicché «il racconto è così condotto che non par di ascoltarlo dalla bocca dell'artista, ma a volta a volta dai singoli protagonisti» (L. Russo, G. Verga, op. cit. p. 139 e p. 332). Un altro studioso italiano, un linguista Giacomo Devoto, sottoponendo ad un'acuta analisi la struttura linguistica dei *Malavoglia* per spiegare il fenomeno dell'eclissi del suo autore e, quindi, per reimpostare la questione dell'impersonalità in termini formali più

³¹ Avvertiamo che i termini *aspetti* e *modi* qui sono usati nel senso tecnico e specifico conferito da T. Todorov e, pertanto, rimandiamo alla trattazione dedicata da noi a *Il testo narrativo* in *Strumenti*, Fratelli Conte Editori, Napoli, 1994.

congrui, ha individuato «due piani» discorsivi all'interno del racconto verghiano: il piano del discorso *parlato* direttamente dai personaggi e il piano del discorso *filtrato* dal narratore. Il processo posto in atto dalla tecnica narrativa verghiana, secondo il Devoto, «non è quello di un racconto che sopporta l'imperiosa esigenza del parlato» ma «quello di far confluire la verità e le intemperanze del parlato nella disciplina del racconto»; il *parlato puro* dei personaggi trapassa così nel piano del discorso del narratore che lo «inalvea», debitamente filtrato nel racconto medesimo e, quindi, esso sopravvive «al di là dei limiti assegnati al personaggio» nella forma del discorso indiretto libero mediante l'ellissi dei verbi dichiarativi (G. Devoto, *G. Verga e i «piani del racconto»* (1954), in *Nuovi studi di stilistica*, Le Monnier, Firenze, 1962, p. 205 e sgg.). A titolo esemplificativo, il Devoto per dimostrare che il «personaggio sopravvive anche quando apparentemente sopravviene il narratore con il suo discorso indiretto», esamina un passo del secondo capitolo dei *Malavoglia* in cui si rappresenta Don Giammaria, il vicario del villaggio, mentre attraversa di sera la piazza in compagnia dello zio Crocifisso, il ricco usuraio. Noi lo riproponiamo in termini più estesi per maggiore chiarezza didascalica: «Don Giammaria andava tirandolo per la manica del giubbone per dire corna di questo o di quell'altro, in mezzo alla piazza, all'oscuro; del lumaio che rubava l'olio, di don Silvestro che chiudeva un occhio, e del sindaco "Giufà", che si lasciava menare per il naso. Mastro Cirino, ora che era impiegato del comune, faceva il sagrestano come Giuda, che suonava l'angelus quando non aveva nulla da fare, e il vino per la messa lo comperava da quello che aveva bevuto sulla croce Gesù Crocifisso, ch'era un vero sacrilegio». Il passo risulta strutturato da due microsequenze separate dalla pausa forte del punto fermo: nella prima, il personaggio o l'attore è don Giammaria, il quale si fa soggetto dell'enunciazione a partire dal verbo dichiarativo (*per dire*) che introduce il discorso indiretto; nella seconda, il personaggio o attore è mastro Cirino, il quale però diviene soggetto dell'enunciato in virtù di una trasposizione del discorso diretto nel discorso indiretto libero. Il Devoto osserva che il periodo della seconda microsequenza («Mastro Cirino ecc. ...») non si potrebbe spiegare se non si risalisse ad un *verbum dicendi* di don Giammaria, legittimamente enucleabile da quel *per dire* della prima microsequenza già da noi sottolineato, come se fosse: «Don Giammaria diceva che mastro Cirino...». La trasposizione del discorso indiretto in discorso indiretto libero ha luogo mediante un impiego variamente straniato del «che» («che suonava»; «che aveva bevuto...», «ch'era un vero sacrilegio»); infatti, osserva ancora il Devoto, «il primo *che* non è un pronome relativo, ma il terzo è un *che* quasi consecutivo». Senza dubbio, nel discorso indiretto libero riesce difficile distinguere con precisione se la voce parlante appartenga al personaggio o al narratore, ma al Devoto preme qui suffragare la sua tesi che il parlato *sopravvive* nel racconto al di là del personaggio; nel passo sopra riportato, il parlato di don Giammaria viene colto nel discorso indiretto della prima microsequenza, ma esso resta sopravvivente nella seconda microsequenza, anche quando don Giammaria ha finito di parlare, per cui la struttura del periodo che la compone è spiegata dal parlato del personaggio «inalveato» nel racconto.

La tesi dei «due piani» del racconto, sostenuta dal Devoto, è stata messa in discussione da uno dei maggiori esponenti della critica stilistica, l'austriaco Leo

Spitzer, il quale ha richiamato l'attenzione sull'originalità della tecnica verghiana derivata da un particolare uso del discorso indiretto libero o *erlebte Rede* (*discorso rivissuto*). Secondo lo Spitzer, la peculiarità della tecnica narrativa dei *Malavoglia* non è da ritrovare nell'articolazione in due piani del discorso, per cui si avrebbe la confluenza del parlato nel racconto, ma piuttosto «nella filtrazione *sistematica* della [...] narrazione di un romanzo intero, dal primo fino all'ultimo capitolo, attraverso un coro di parlanti popolari semireale [...], che si aggiunge alla narrazione a mezzo di discorsi e gesti»; e ciò perché il narratore «ha scelto di raccontare gli avvenimenti come si riflettono nei cervelli e nei cuori dei suoi personaggi». Il coro dei parlanti popolari è incaricato così di un ruolo diegetico e diviene un gestore della narrazione. *L'erlebte Rede*, il discorso rivissuto, diviene così «parola corale» (L. Spitzer, *L'originalità della narrazione nei «Malavoglia», in «Belfagor», XI, 1956, pp. 37 - 53*). Lo Spitzer, a comprova del suo assunto, opportunamente ricorda le modalità affabulatorie dell'intreccio del capitolo terzo, ove non si descrive direttamente la morte di Bastianazzo sulla barca della *Provvidenza* carica di lupini ma «il processo per cui questa morte diventa realtà per il villaggio». Il capitolo terzo, infatti, si apre con una premonitrice descrizione della tempesta notturna, e il lessico, le analogie, le similitudini tradiscono l'eco di un parlato collettivo, di un coro di parlanti che condividono comuni schemi mentali e culturali di rappresentazione del fenomeno: «Dopo mezzanotte il vento s'era messo a fare il diavolo, come se sul tetto ci fossero tutti i gatti del paese, e a scuotere le imposte. Il mare si udiva muggire attorno ai *fariglioni* che pareva ci fossero riuniti i buoi della fiera di S. Alfio, e il giorno era apparso nero peggio dell'anima di Giuda. Insomma una brutta domenica di settembre, di quel settembre traditore che vi lascia andare un colpo di mare fra capo e collo, come una schioppettata fra i fichidindia». Il riflettore del narratore penetra nelle case del villaggio, nell'osteria, nella bottega del barbiere, nelle strade, nella chiesa e noi ascoltiamo i pensieri dei personaggi drammatizzati nei gesti, nelle fissazioni mentali, nei tic, attraverso pettegolezzi e chiacchierate che si raccordano circolarmente in un contesto discorsivo e fanno procedere la macchina narrativa del racconto; i gesti e le parole o i silenzi dei personaggi sono coerenti con i punti di vista di ciascuno di essi: così «Maruzza la Longa non diceva nulla, com'era giusto, ma non poteva star ferma un momento, e andava sempre di qua e di là per la casa e pel cortile, che pareva una gallina quando sta per far l'uovo», L'inquietudine di Maruzza si prolunga nell'ansia presaga di padron 'Ntoni, che era il solo a stare sulla riva «per quel carico di lupini che vi aveva in mare colla *Provvidenza* e suo figlio Bastianazzo per giunta». Ma non meno presaga della morte di Bastianazzo è la saccenteria di padron Cipolla che se ne sta nella bottega del barbiere, sciorinando opinioni di calcolante prudenza e massime dettate da umori misonoetici: egli non avrebbe mai dato «due baiocchi di Bastianazzo e di Menico della Locca, colla *Provvidenza* e il carico dei lupini» e, infine, «stringendosi nelle spalle», sputa la conclusiva sentenza: «- Adesso tutti vogliono fare i negozianti, per arricchire? [...] e poi quando hanno perso la mula vanno cercando la cavezza».

Alle parole di padron Cipolla fanno eco le battute nella bettola di compare Piedipapera che, riprendendo una considerazione di compare Zuppiddu sullo zio Santoro raggomitolato sotto la tettoia a chiedere l'elemosina in nome della sua

cecità, si abbandona a questa riflessione «- Bastianazzo sta peggio di lui, a quest'ora [...], e mastro Cirino ha un bel suonare la messa; ma i Malavoglia non ci vanno oggi in chiesa; sono in collera con Domeneddio, per quel carico di lupini che ci hanno in mare». Si osservi nel passo come la tecnica del riflettore, impiegata nell'uso narrativo, focalizzi il funzionale avversativo «*ma*», che stabilisce una sorta di relazione logica tra il «bel suonare la messa» di mastro Cirino e i Malavoglia che «non ci vanno oggi in chiesa», caricandosi di concomitanti valenze causali e parenetico-finali: i tocchi di campana sono ripetuti perché i Malavoglia non vanno in chiesa e, al tempo stesso, risuonano come un vano conato d'appello affinché essi vi si rechino. La mossa sintattica del discorso è funzionalizzata ancora una volta ad «illuminare» lo stato di angoscia economica e affettiva degli sfortunati inquilini della casa del nespolo, i quali si spingono all'infrazione di una ritualità domenicale -- l'andare a messa - e restano chiusi nel loro dolore. La diserzione dal rito domenicale è ancora una volta un atto di prefigurazione della mortale disgrazia di Bastianazzo ma diviene racconto attraverso il commento di Piedipapera che, dopo una pausa descrittiva, riprende la parola per ribadire la versione in chiave di blasfema ribellione e di devianza ereticale: «Oggi [...] padron 'Ntoni vuol fare il protestante come don Franco lo speciale», il coro dei parlanti si sposta dalla bettola in chiesa e qui le prime parole sono messe in bocca all'equivoca e pur sempre concupita ostessa, che aveva lasciato l'osteria «tirandosi dietro gli avventori» tra ammiccamenti e pettegolezzi: «Ci sono i diavoli per aria! diceva la Santuzza facendosi la croce coll'acqua santa. Una giornata da far peccati!». La prima esclamazione della Santuzza (*Ci sono i diavoli per aria!*) è una ripresa ecolalica in forma diretta dell'enunciato descrittivo che segna l'*incipit* del capitolo («Dopo la mezzanotte il vento s'era messo a fare il *diavolo*»); le allusioni al *diavolo*, nell'uno e nell'altro caso, sono locuzioni metaforiche, che designano fenomeni temporaleschi (venti, lampi, tuoni, piogge) per estensione analogica di una credenza popolare siciliana, secondo la quale - come ha segnalato il Luperini - i diavoli scatenerebbero tempeste nel giorno di festa (primo maggio) dei Santi Filippo e Jacopo, protettori degli ossessi o indemoniati; le locuzioni metaforiche sopra richiamate tradiscono il loro carattere di linguaggio orale-popolare e attestano come il narratore e il personaggio si esprimano con il medesimo linguaggio collettivo.

Anche la seconda esclamazione della Santuzza (*Una giornata da far peccati!*) è, seppure meno scoperta, una ripresa ecolalica, in quanto si sintonizza con le battute di Piedipapera, il quale poco prima aveva fatto risaltare il «peccato» dei Malavoglia che non si recavano a messa per quel carico di lupini minacciato in mare dai «diavoli» della tempesta; l'esclamazione della Santuzza è meno acre e meno crudamente canzonatoria e vale come una sorta di comprensione giustificativa, ma conserva le connotazioni della corallità popolare. La ripresa dell'acre e maldicente moralismo pseudoreligioso avviene però, sempre in chiesa, con l'aspra rampogna della Zuppidda: «Comare la Longa non ci viene in chiesa, eppure ci ha il marito in mare con questo tempaccio! Poi non bisogna stare a cercare perché il Signore ci castiga!». La maldicenza assurge alla presunzione della maledizione divina: si prefigura ancora la morte di Bastianazzo come castigo di Dio, ma in virtù di uno straniamento logico che capovolge il rapporto di causa ed effetto; nel ragionamento

della Zuppidda, messo in atto attraverso le giustapposizioni tipiche della mente popolare e primitiva, i Malavoglia sono puniti perché non vanno in chiesa, mentre tutti sappiamo che in «quella brutta domenica di settembre» i Malavoglia non vanno in chiesa perché la tempesta li tiene sospesi nell'angosciosa previsione di un sinistro evento temuto e il castigo di Dio non c'entra affatto.

La coralità dei parlanti sopravviene nell'intermezzo di un discorso narrativizzato, in virtù del quale il narratore riassume il pensiero collettivo dei personaggi per acuire il dramma dei Malavoglia, messo in stridente risalto dall'impietosa e strana logica «delle cose di questo mondo», che fa della pioggia tenebrosa una cieca distributrice di disgrazie e di fortune. «Ciascuno non poteva fare a meno di pensare che quell'acqua e quel vento erano tutt'oro per i Cipolla; così vanno le cose in questo mondo, che i Cipolla, adesso che avevano la paranza bene ammarrata, si fregavano le mani vedendo la burrasca; mentre i Malavoglia diventavano bianchi e si strappavano i capelli, per quel carico di lupini che avevano preso a credenza dallo zio Crocifisso Campana di legno». Si noti come tra le pieghe del discorso narrativizzato s'insinui un segmento percettivo ritraente la disperazione dei Malavoglia (*diventavano bianchi e si strappavano i capelli*); segno che il narratore non solo «parla» ma anche «vede», e vede con *gli occhi dei personaggi*. Il discorso narrativizzato torna a saldarsi circolarmente con il discorso diretto di uno dei personaggi, la Vespa, la quale volge la disgrazia dei Malavoglia nella «vera disgrazia» dello zio Crocifisso «che ha dato i lupini a credenza». Ritroviamo lo zio Crocifisso «con tanto di rosario in mano» in chiesa, ove fra «un'avemaria e l'altra si parlava del negozio dei lupini e della *Provvidenza* che era in mare e della Longa che rimaneva con cinque figli»; in chiesa ritroviamo ancora padron Cipolla, colto nella ripetitività della sua gestualità fisica (*stringendosi nelle spalle*) e nella fissità mentale del suo misoneismo di benestante fortunato (*Al giorno d'oggi [...] nessuno è contento del suo stato e vuol pigliare il cielo a pugni*). Il gran cicaleccio si chiude infine con le ultime battute di compare Zuppiddu (*sarà una brutta giornata pei Malavoglia*) e di Piedipapera (*non vorrei trovarmi nella camicia di compare Bastianazzo*).

Quando scende la sera «triste e fredda», il coro dei parlanti si sposta all'osteria, nelle strade, alla *sciara*, nel ballatoio senza variazione di tema. Perfino lo speciale interviene col sarcasmo di una battuta («*Bella Provvidenza, eh! Padron 'Ntonil*»), ricondotta dal narratore con una breve chiosa didascalica alla dimensione corale (*Ma lo speciale è protestante ed ebreo, ognuno lo sapeva*). Nella scena finale della coralità paesana campeggia Marezza, la moglie di Bastianazzo: sull'imbrunire si reca alla *sciara* e aspetta scrutando il mare; poi «il più duro o il più compassionevole» dei suoi compaesani la prende per il braccio per condurla a casa; gli avventori dell'osteria si affacciano in silenzio sulla porta «per vederla passare come fosse già una cosa curiosa», si ode un *requiem eternam*³² biascicato dallo zio Santoro, e poi un'invocazione disperata alla Vergine Maria di quella «poveretta che

³² Lo scrupoloso rispetto del Verga per la parlata popolare si spinge fino alla sottigliezza grafica, che preferisce l'errata scrittura di *eternam* a quella corretta dittongata nella sillaba iniziale (*aeternam*; egli scrive la parola come viene pronunciata e come potrebbe scriverla uno dei suoi personaggi latinamente analfabeti).

non sapeva di essere vedova», dinanzi alla quale nel ballatoio sta il mormorante coro del villaggio che affida la notizia del mortale evento già consumato al gesto e al silenzio: «Dinanzi al ballatoio della sua casa c'era un gruppo di vicine che l'aspettavano, e cicalavano a voce bassa fra di loro. Come videro da lontano, compare Piedipapera e la cugina Anna le vennero incontro, colle mani sul ventre, senza dir nulla. Allora ella si cacciò le unghie nei capelli con uno strido disperato e corse a rintanarsi in casa», Scomparsa Maruzza dalla scena, l'inesausto coro di parlanti popolari riprende la sua voce per sancire definitivamente un atto di morte, riguardato non più sotto l'aspetto umano ma sotto l'aspetto economico, giacché la continuazione del racconto trova in quest'ultimo il centro tematico propulsore dell'energia narrativa: «- Che disgrazia! dicevano sulla via. E la barca era carica! Più di quarant'onze di lupini!».

Abbiamo voluto percorrere analiticamente l'intero capitolo in modo più esteso di quanto faccia lo Spitzer per compiere in un più ampio contesto una verifica della sua formula ermeneutica, che riporta l'originalità della tecnica narrativa del Verga ad un uso particolare dell'erlebte Rede e ad una filtrazione sistematica della narrazione attraverso un coro di parlanti popolari semi-reale. Senza dubbio l'erlebte Rede noto del Verga nei *Malavoglia* è il classico e tradizionale discorso indiretto libero, ottenuto per ellissi del verbo dichiarativo reggente; è anche questo, ma come discorso rivissuto non si esaurisce in un semplice accorgimento sintattico, in quanto investe l'intero apparato linguistico-concettuale dell'affabulazione (lessico, similitudini, analogie, metafore, schemi di riferimento culturale) e si dispone come un'accorta strategia funzionalizzata a definire di volta in volta nella trama narrativa il «punto di vista» e la «voce parlante». Tutto ciò vale a spiegare l'originalità della tecnica verghiana, o meglio, la sua atipicità rispetto ai modelli canonici fissati dai narratologi, segnatamente dal Pouillon, dal Todorov e dal Genette. I *Malavoglia*, infatti, non ricalcano il modello narrativo *a focalizzazione zero*, in cui il punto di vista del narratore coincide con il punto di vista dell'autore eterodigetico e onnisciente, che percepisce il narrato «dal di dentro» e ne sa più dei personaggi (*Narratore > personaggio*); né ricalcano il modello *a focalizzazione interna*, in cui il narratore percepisce il narrato «con» il personaggio o i personaggi (*Narratore = personaggio*), a seconda che si tratti di una prospettiva *fissa o variabile*; neppure ricalcano il modello *a focalizzazione esterna*, in cui il narratore realizza una visione «dal di fuori» e racconta attraverso i dialoghi, i gesti, il comportamento dei personaggi, dei quali ne sa meno (*Narratore < personaggio*). Il Verga nei *Malavoglia* regola l'informazione narrativa in modo eclettico; di qui l'atipicità della tecnica del suo racconto.

Talora, infatti, la voce parlante è quella di chi surroga la funzione del narratore onnisciente che, pur collocandosi all'interno della narrazione, ne sa più dei personaggi e, quindi, anticipa eventi con procedimenti anacronistici di tipo prolettico e si apre varchi per accedere all'intimità dei loro pensieri e dei loro sentimenti; si consideri, per esempio, il passo del capitolo primo, ove si accenna al saluto rivolto da Ntoni alla Sara di comare Tudda mentre il treno sta per partire: «Alla Longa, l'era parso rubato a lei quel saluto; e molto tempo dopo, ogni volta che incontrava la Sara di comare Tudda, le voltava le spalle»: il primo segmento è lo svelamento di un

sentimento del personaggio; il secondo è un'anticipazione di comportamenti futuri; la medesima anacronia prolettica riscontriamo nella chiusura del capitolo, ove la morte di Bastianazzo viene anticipata con una chiosa conclusiva del narratore che, dopo aver ceduto la parola al personaggio, ridiventa la voce parlante predittiva di chi sa tutto: «Dice che i denari potete mandarli a sua madre, la Locca, perché suo fratello è senza lavoro - aggiunse Bastianazzo, e questa fu l'ultima sua parola che si udì».

Inoltre, per il fatto che - come si è visto - il coro dei parlanti è chiamato a cooperare diegeticamente nel racconto, il narratore a tratti ne sa quanto i personaggi; ma ciò comporta continuamente non solo lo spostamento della voce parlante ma anche la modalità dei punti di vista; punto di vista e voce parlante, dunque, non sono né *unici* né *fissi* ma *multipli e mobili*.

La molteplicità e la modalità dei punti di vista e delle voci parlanti hanno luogo però all'interno di un universo che non è soltanto discorsivo ma mentale o culturale: il coro dei parlanti è portatore di una vera e propria *Weltanschauung* o visione del mondo e ciascuno dei parlanti, ossia dei personaggi o degli attori, riflette in sé e a suo modo come una monade leibniziana questo medesimo e unico mondo; la coralità dei personaggi verghiani che linguisticamente si manifesta nella fissità degli stilemi, nella ripresa ecolalica, nella stereotipia degli epiteti appositivi e aggettivali, nella ripetitività gestuale, nella immutabilità sapienziale dei proverbi, in ultima analisi si rivela di natura metafisica o ontologica, perché viene a costituire il fondamento del loro *essere*. A comprova sollecitiamo l'esame di alcuni passi del secondo capitolo dei *Malavoglia*, sui quali ha già richiamato l'attenzione lo Spitzer per salvare l'«essere corale» dei personaggi del romanzo:

Sulla strada si udivano passare lentamente dei carri.

– Notte e giorno c'è sempre gente che va attorno il mondo, osservò poi compare Cipolla.

E adesso che non si vedeva più né mare né campagna, sembrava che non ci fosse al mondo altro che Trezza, e ognuno pensava dove potevano andare quei carri a quell'ora.

Siamo al tramonto; padron 'Ntoni, padron Cipolla, compare Piedipapera, lo zio Crocifisso, il fratello di Menico conversano presso gli scalini della chiesa; Trezza è già avvolta dalle ombre della sera e il narratore affida la rappresentazione dell'«altrove» ad un verbo di percezione acustica (*si udivano*), che scandisce il cigolio ritmato di carri sulla strada; l'oscurità si anima del senso del mistero dell'«altrove»: quei carri sembrano vicini perché se ne ode il rumore, lontani perché non si vedono; la strada, nel discorso diretto di uno spirito sedentario quale padron Cipolla, nel tempo della notte, assume il rilievo di un cronotopo carico di una valenza simbolica esprimente l'erratica peregrinazione per il vasto mondo.

Il narratore filtra questo stato d'animo mediante un trapasso espressivo che collega un avverbio del presente (*adesso*) ad imperfetti verbali (*vedeva, sembrava, pensava*), restringe l'universo di Trezza ai limiti della percezione visiva (*non si vedeva*), che abolisce la relazione spaziale con il *mare e la campagna*, crea la

distanza del campo lungo con deittici di lontananza (*quei carri a quell'ora*) e, narrativizzando il suo discorso, penetra onniscientemente nella riflessione dei suoi personaggi per restituirla nella forma di un sentimento corale della misteriosità («*ognuno pensava dove...*»).

Proseguendo nel capitolo leggiamo:

«[...] e come il paese stesso andava addormentandosi, si udiva il mare che russava lì vicino, in fondo alla straduccia, e ogni tanto sbuffava, come uno che si volti e si rivolti pel letto. Soltanto laggiù all'osteria, dove si vedeva il lumicino rosso, continuava il baccano, e si udiva il vociare di Rocco Spata il quale faceva festa tutti i giorni».

Notiamo qui ancora una volta l'impiego del verbo *udire* («*si udiva il mare*»; «*si udiva il vociare*»), che per la sua frequenza (lo ritroveremo in un altro passo successivo da esaminare) dà luogo ad una vera e propria isotopia sonora. Anche qui l'atmosfera notturna è ricercata acusticamente: la percezione visiva è ridotta al punto luminoso del *lumicino rosso* dell'osteria; ad essa si sovrappone il *baccano* degli avventori, sovrastato dal *vociare* di Rocco Spatu. Il mare, che russa, sbuffa e si agita mentre il paese si addormenta, acquista i connotati antropomorfici di una presenza inquieta e diviene una fantasmizzazione minacciosa di pericoli.

Segue poi nell'ordine narrativo il colloquio notturno tra Mena e compare Alfio:

Compare Rocco ha il cuore contento, disse dopo un pezzetto dalla sua finestra Alfio Mosca, che pareva non ci fosse più nessuno.

.....

– Non ce l'avete il cuore contento voi? (Mena)

– Eh! ci vogliono tante cose per avere il cuore contento! (Alfio)

.....

– Guardate quante stelle che ammiccano lassù! rispose Mena dopo un pezzetto. Ei dicono che sono le anime del Purgatorio che se ne vanno in Paradiso.

.....

Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i *Tre re* scintillavano sui *fariglioni* colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della *Provvidenza* che era in mare, né della festa dei Morti; - così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno.

Il nonno s'affacciò ancora due o tre volte sul ballatoio, prima di chiudere l'uscio, a guardare le stelle che luccicavano più del dovere, e poi borbottò: - «Mare amaro!».

Rocco Spatu si sgolava sulla porta dell'osteria davanti al lumicino -«Chi ha il cuor contento sempre canta» conchiuse padron 'Ntoni.

La coralità nei pezzi narrativi sopra riportati è orchestrata mediante isotopie o omologie espressive, corrispondenze semantiche, stilemi fissi, ritorni ecolalici, i

quali sono rifrazioni individuali di pensieri e sentimenti collettivi. Il sintagma *cuor contento*, riferito a Rocco Spatu, apre il colloquio amebeo tra compare Alfio e Mena, ma ritorna in chiusura di capitolo sulla bocca di padron 'Ntoni con la fissità di un luogo comune; però nell'uno e nell'altro caso serve per veicolare stati d'animo contrastanti: in compare Alfio vela l'ansia di un sentimento amoroso sospeso, che si vuol fare strada attraverso parole lontanamente allusive e dirette a provocare una risposta della destinataria, la quale giunge puntualmente nella forma di una domanda provocatrice (- *Non ce l'avete il cuore contento voi?*) tale da consentire ad Alfio un'esclamazione carica di un sospiro malinconico e meno reticente nella sua allusività (- *Eh! ci vogliono tante cose per avere il cuore contento*); in padron 'Ntoni la stessa locuzione, in modo egualmente oppositivo, svela l'ansia per l'incerto e minacciato viaggio della *Provvidenza*.

Il colloquio tra Alfio e Mena prosegue brevemente con un invito di quest'ultima alla contemplazione del cielo stellato, che poi viene rimirato dalla stessa Mena tra i pensieri del suo soliloquio notturno (*Guardate quante stelle che ammiccano lassù; Le stelle ammiccavano più forte*); anche padron 'Ntoni si indugia a guardare le stelle che luccicavano più del dovere: *il più forte*, riferito al luccichio delle stelle, trapassa dal soliloquio di Mena a quello del nonno nella variante *più del dovere*: segno questo che i due personaggi hanno una percezione comune, la quale rimanda ad un angoscioso sentimento comune inespresso, come si evince dall'omissione del termine comparativo richiesto da *più forte e da più del dovere* (*Più forte e più del dovere* rispetto a che cosa, se non rispetto alla speranza di un viaggio in acque tranquille della *Provvidenza?*). Ma l'angosciosa previsione della catastrofe viene presentificata da Mena in raffigurazioni fantasmatiche di morte e di oltremondana sopravvivenza consolatrice che hanno un referente nell'immaginario collettivo popolare (*Ei dicono che sono le anime del Purgatorio che se ne vanno in Paradiso*: sottolineiamo anche noi, come Nencioni, lo spessore corale di *quell' ei dicono*, che esprime l'universo delle credenze condiviso dal personaggio). Le raffigurazioni fantasmatiche di Mena prendono per così dire corpo nella percezione antropomorfizzante della costellazione dei *Tre Re*, il cui gioco di luce riflessa sui *faraglioni* si anima per analogia e similitudine in immagini di martirio (*i Tre Re scintillavano sui fariglioni colle breccia in croce, come Sant'Andrea*). Lo stesso sentimento di angosciosa predizione ritroviamo nella evocazione proverbiale di padron 'Ntoni «Mare amaro», ove l'aggettivo (*amaro*) semantizza il sostantivo (*mare*), incorporandolo al suo interno per attrazione fonetica di tipo paronomastico (*a - mar - o*); anche qui il referente collettivo è un sistema di credenze condiviso, derivato dalla sapienza gnomica.

Proseguendo nella lettura del monologo interiore di Mena, ritroviamo altre repliche stilistico-espressive: *il mare che russava lì vicino, in fondo alla straduccia*, descritto nella pagina precedente nel ritrarre il paese che andava addormentandosi, viene ora ripercipito da Mena: *Il mare russava ira in fondo alla stradiciuola, adagio, adagio*; Mena riascolta il rumore dei carri cigolanti nel viaggio notturno per il mondo, facendo risuonare le parole dette prima da padron Cipolla e immettendosi nel circuito collettivo del pensiero degli abitanti di Trezza, dove *ognuno pensava dove potevano andare quei carri a quell'ora*; risuonano, dunque, in un concerto

corale le parole e i pensieri dei compaesani di Trezza, ma per acuire in Mena il senso della solitudine e il senso misterioso di un «altrove» illimitato e sconosciuto, che a sua volta sconosce il palpito della pena di un amore inconfessato e forse impossibile, come sconosce il travaglio di una minaccia incombente su di lei e sulla sua famiglia: *e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della Provvidenza che era in mare, né della festa dei Morti; così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno*. Il ballatoio stesso diviene lo spazio limitato, il punto fermo assorbito e inghiottito dal mondo grande e terribile, la cui indifferenza è la stessa impassibilità del destino o dell' *Ἀνάγκη* o necessità, che incombe su tutti e su ognuno.

La coralità verghiana rivela così due dimensioni: una dimensione orizzontale, che lega i personaggi tra loro in un comune sentire e pensare e una dimensione verticale, che riconduce questo comune sentire e pensare ad un'unica e medesima *weltanschauung*. Osserva lo Spitzer, con grande finezza di acume, che nel Verga la coralità, esprimendosi attraverso la ripetizione di certe battute, ubbidisce ad un principio epico-ritmico paragonabile a quello omerico: «Mena e padron 'Ntoni e padron Cipolla - scrive il citato studioso - ubbidiscono a quel ritmo omerico»; Mena, che filtra le cose esteriori attraverso la sua coscienza, è essa stessa «un essere corale» che pensa con l'anima folklorica del villaggio e le battute del suo pensiero non sono altro che il ritmo di questo pensiero collettivo e, pertanto, «quel *Così pensava Mena* è situato su un crocevia in cui si incontrano i principi ritmici del pensiero corale e quelli dell' *erlebte Rede* individuale».

Senza dubbio lo Spitzer ha fatto progredire la comprensione della coralità verghiana spostando la sua attenzione sulle strutture discorsive del romanzo per individuarne gli aspetti tecnico-formali. La formula ermeneutica da lui proposta suscita alcuni dubbi e solleva non facili problemi. Egli, come abbiamo già ricordato, riconduce l'originalità della tecnica verghiana ad una «filtrazione sistematica» della narrazione «attraverso un coro di parlanti popolari semi-reale (in cui il parlato potrebbe essere realtà oggettiva - ma non si sa davvero se lo è), che si aggiunge alla narrazione a mezzo di discorsi e gesti». Il concetto di «filtrazione sistematica» contraddice la successiva affermazione, secondo la quale questa filtrazione avverrebbe attraverso un coro di parlanti che si aggiunge alla narrazione a mezzo di discorsi e gesti; il coro dei parlanti, dunque, *narra*, ha cioè una funzione diegetica, ma aggiunge la sua narrazione alla narrazione del narratore, se no di chi? Viene però a mancare per questa ragione la *sistematicità* della filtrazione da parte del coro e si ricade nella teoria dei «due piani del racconto» del Devoto, che lo stesso Spitzer intendeva superare. Ambiguo e confuso si rivela l'attributo «semi-reale» riferito al coro dei parlanti popolari, il cui parlato potrebbe essere ma anche non essere «realtà oggettiva».

A nostro avviso il concetto che rende più comprensibile la peculiarità della tecnica verghiana è quello di «dialogicità», intesa non alla maniera del Russo come «racconto dialogato» messo in movimento dalla interazione discorsiva tra i personaggi ma nel senso forte e pregnante del Bachtin, ossia in un senso *pluridiscorsivo, plurivoco e parodico*, che coinvolge il rapporto tra l'autore e la materia narrata, tra l'autore e il narratore, tra il narratore e i personaggi. Avviene,

dunque, che l'autore, rapportandosi alla materia narrata, cede il suo punto di vista al narratore, il quale si sposta nell'ottica dei personaggi e, come voce parlante, cerca di riprodurre in forma parodica o mimetica il «discorso altrui in lingua altrui»; di qui la plurivocità del racconto verghiano. La formula ermeneutica della «filtrazione sistematica» e dei corollari che lo Spitzer ne deduce ignora questa problematica dialogica, alla quale bisogna pur far capo. In questa direzione critica l'obiezione più radicale allo Spitzer è stata mossa da Guido Baldi, secondo cui «Non si comprende che cosa voglia intendere esattamente lo Spitzer quando parla di "filtrazione sistematica" di tutta la narrazione "attraverso un coro di parlanti semireale [...]». A quanto pare, lo Spitzer non distingue chiaramente come è pur possibile fare, il "narratore" virtuale dal coro reale dei personaggi concreti, il cui parlato è sicuramente realtà oggettiva. Se invece con l'espressione "coro di parlanti semireale" vuole indicare il solo "narratore", nella sua qualità di portavoce della collettività, non vede come esso non costituisce il filtro sistematico di tutto il narrato» (G. Baldi, *L'artificio della regressione*, op. cit., nota n. 2 di p. 76). Al fine di fare emergere la distinzione tra narratore e coro dei parlanti il Baldi riesamina un segmento narrativo già analizzato dallo Spitzer. All'altezza dell'inizio del primo capitolo dei *Malavoglia*, ove si allude alle battute di don Silvestro su padron 'Ntoni (*un codino marcio, un reazionario [...] che cospirava per il ritorno di Franceschello*), leggiamo: «Padron 'Ntoni invece non lo conosceva neanche di vista Franceschello, e badava agli affari suoi». Secondo lo Spitzer ci troviamo di fronte ad «una risposta che riproduce le parole di auto-difesa di padron 'Ntoni», una risposta espressa nella forma *dell'erlebte Rede*; per il Baldi invece non si tratta della risposta *realmente* data, bensì della «risposta virtuale che padron 'Ntoni avrebbe potuto pronunciare, ma non si sa se abbia pronunciato (o pensato) di fatto, e che il "narratore" si assume per delega, identificandosi mimeticamente con il personaggio» (*Ibidem*, p. 78). Il Baldi spiega con la nozione di «risposta virtuale» la *semi-realtà* o la *pseudo-oggettività* del discorso corale dei parlanti, cioè le formule ermeneutiche adottate dallo Spitzer, ma al tempo stesso ne elimina la confusa contaminazione tra *chi vede e chi parla*, facendo emergere la distinzione tra il coro reale dei personaggi concreti, il cui punto di vista orienta la prospettiva narrativa e il narratore virtuale che si costituisce di volta in volta voce parlante. Per un'ulteriore verifica della distinzione operata dal Baldi, prendiamo in esame un passo narrativo del capitolo terzo, già da noi citato più sopra, dove lo speciale non risparmia a padron 'Ntoni la battuta crudamente sarcastica: «Bella *Provvidenza*, eh! Padron 'Ntoni! Ma lo speciale è protestante ed ebreo, ognuno lo sapeva». Nel giro di un breve periodo troviamo il discorso diretto del personaggio (*Bella Provvidenza, eh! Padron 'Ntoni*), il discorso corale dei parlanti popolari nella forma *dell'erlebte Rede* (*Ma lo speciale è protestante ed ebreo*), il discorso del narratore (*ognuno lo sapeva*). La distinzione tra il coro e il narratore è segnata da un repentino trapasso dal *presente* («è miscredente ed ebreo») all'*imperfetto* («lo sapeva») dei tempi verbali: il presente appartiene al coro dei parlanti, in quanto ne attualizza il discorso; l'imperfetto invece narrativizza il discorso, e quindi appartiene al narratore. Sul piano della prospettiva, la segmentazione del passo rivela ancora il punto di vista dello speciale anticlericale e giacobino, il quale a sua volta è riguardato dal punto di vista del coro carico di

pregiudizi popolari per tutto ciò che possa risuonare vagamente e impropriamente in senso ereticale; al punto di vista del coro si omologa quello del narratore, che pur rimane distinto con la sua identità e che però non è un personaggio ma una pura *funzione* narrativa.

A voler essere sottili per ragioni di maggiore chiarezza specificherà ancora che la voce parlante dei personaggi è una voce «dicente», quella del narratore una voce «narrante», quella del coro ora l'una ora l'altra e, a volte, l'una e l'altra a seconda dell'accorta regia dell'autore. Per esplicitare la complessa montatura della tecnica dei *Malavoglia* il Baldi, ricorrendo ad una nozione di chiara suggestione freudiana, la qualifica come «artificio della regressione», in base al quale *l'autore*, cioè Giovanni Verga in carne, ossa, mente e spirito non presenta «i fatti dal proprio punto di vista di intellettuale borghese, con i parametri di giudizio, la scala dei valori, i moduli espressivi che ad esso competono» ma delega «la funzione narrativa ad un anonimo "narratore" popolare, che appartiene allo stesso livello sociale e culturale dei personaggi che agiscono nella vicenda ed è portatore della visione caratteristica di un *milieu* subalterno, provinciale e rurale» (*Ibidem*, p. 75). L'autore, dunque, si eclissa e affida il compito diegetico ad un narratore popolare *interno* al mondo narrativo; questo narratore, secondo il Baldi, «è una presenza sensibile, tanto da ereditare, per certi aspetti, persino l'azione del narratore onnisciente del romanzo tradizionale, di tipo manzoniano o balzachiano, poiché interviene nella narrazione coi suoi commenti, introduce similitudini e paragoni, dà ragguagli e giudizi sui personaggi, penetra nel loro intimo per rilevarne pensieri e sentimenti, o addirittura anticipa al lettore gli eventi che verranno»; tuttavia, pur mantenendo la sua distinta individualità di voce narrante egli, per il fatto che regredisce all'ambiente socio-culturale narrato, fa proprio il linguaggio dei personaggi oppure lascia a loro l'idea di gestire il racconto. Il particolare uso del discorso indiretto libero non consente ri taglio netto tra la voce del narratore e la voce dei personaggi. Allo stesso modo si ha una continua mobilità e una frequente contaminazione dei punti di vista: il narratore ha certamente la sua prospettiva, ma spesso s'immerge in quella singola di un personaggio o in quella collettiva e variegata del coro dando luogo così a quella costante compromissione di voci e di prospettive che abbiamo unificato con il concetto di «dialogicità».

Rileggiamo, a titolo di verifica testuale, alcuni segmenti narrativi del capitolo quarto che si apre con la rappresentazione indiretta dello zio Crocifisso: «Egli era un buon diavolaccio, e viveva imprestando agli amici, non faceva altro mestiere, che per questo stava in piazza tutto il giorno colle mani nelle tasche, o addossato al muro della chiesa, con quel giubbotto tutto lacero che non gli avreste dato un baiocco; ma aveva denari sin che ne volevano, se qualcheduno andava a chiedergli dodici tari glieli prestava subito, col pegno, perché "chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno", a patto di averli restituiti la domenica, d'argento e con le colonne, che ci era un carlino dippiù, com'era giusto, perché "con l'interesse non c'è amicizia". Comprava anche la pesca tutta in una volta, con ribasso, quando il povero che l'aveva fatta aveva bisogno subito di denari, ma dovevano pesargliela con le sue bilancie, le quali erano false come Giuda, dicevano quelli che non erano mai contenti, ed hanno un braccio lungo e l'altro corto, come San Francesco, e anticipava

anche la spesa per la ciurma, se volevano, e prendeva soltanto il denaro anticipato, e un rotolo di pane a testa, e mezzo quartuccio di vino, e non voleva altro, ch  era cristiano, e di quel che faceva in questo mondo avrebbe dovuto dar conto a Dio [...]. – Egli badava agli affari suoi, ed avrebbe prestato anche la camicia; ma poi voleva essere pagato, senza tanti cristi; ed era inutile stargli a contare ragioni, perch  era sordo, e per di pi  era scarso di cervello».

Il personaggio qui viene descritto e non direttamente presentato *in medias res*, in modo drammatizzato attraverso le sue parole e i suoi gesti. La descrizione appartiene ovviamente al narratore, ma risulta animata da una complicata struttura dialogica, perch  in essa - camaleonticamente - confluiscono e s'incrociano voci e prospettive diverse. Nell'ossimoro iniziale (*buon diavolaccio*) pare che si registri il punto di vista dello zio Crocifisso (o di un Piedipapera a lui legato da complicit  di mediatore d'affari), che impresta agli amici per bont  e non per usura, ma anche il punto di vista dell'opinione collettiva e, soprattutto, di quanti patiscono gli esosi interessi dei suoi prestiti; la descrizione del narratore procede con brevi notazioni indiziarie per qualificare i tratti fisiognomici, psicologici e comportamentali del personaggio (*e viveva imprestando...*), poi declina gradualmente fino a fare emergere la voce e la prospettiva dello zio Crocifisso, ancorata saldamente alle ferree leggi utilitaristiche contemplate nelle massime della logica usuraia; il segmento discorsivo *e se qualcuno andava a chiedergli dodici tar  glieli prestava subito* appartiene alla voce del narratore; segue poi, dopo una breve locuzione di trapasso (*col pegno*), il segmento che riproduce la voce e la prospettiva dello zio Crocifisso, cui si sovrappone la prospettiva rovesciata dei suoi sfruttati clienti (*con ribasso, quando il povero diavolo che l'aveva fatta aveva bisogno subito di denari, ma dovevano pesargliela con le sue bilancie, le quali erano false come Giuda, dicevano quelli che non erano mai contenti, ed hanno un braccio lungo e l'altro corto, come San Francesco*). Si osservi nel passo citato qui sopra la proposizione parentetica (*dicevano quelli...*): il narratore sembra riportare la voce delle vittime dello zio Crocifisso, che bollano di «falsit » le sue bilance con una similitudine richiamantesi ad un antonomastico personaggio evangelico (*Giuda*), ma l'intera frase pu  essere riferita al vecchio usuraio come replica difensiva contro i suoi detrattori, i quali «non erano mai contenti» e, quindi, lanciavano l'accusa di frode nel peso; si noti ancora la *variatio* dei tempi verbali nelle due coordinate relative: «le quali (le bilance) erano false come Giuda [...] ed hanno un braccio lungo e l'altro corto»: il passaggio dall'imperfetto al presente attualizza in voce dicente la parlata popolare dei malcapitati clienti dello zio Crocifisso.

Il Verga aveva appreso dal Flaubert che l'autore nella sua opera dev'essere come Dio nell'universo: presente dovunque e non visibile in alcun luogo. In uno scrittore, dunque, che dichiara apertamente e coerentemente pratica la poetica dell'impersonalit , decretando l'ostracismo dell'autore, pu  essere difficile individuare le modalit  del rapporto dialogico che egli istaura con il narratore cui affida il compito diegetico.

Ma *poich  l'autore* non pu  essere soppresso ed egli, per quanto resti invisibile,   sempre presente come una sorta di *deus absconditus*, l'ufficio ermeneutico non pu  rinunciare a disoccultare la sua nascosta presenza. Anche in

questo caso sollecitiamo ancora una volta il testo del romanzo, riportandoci al secondo capitolo, in quel punto in cui si svolge un fitto dialogo tra compare Cipolla, compare Piedipapera, padron 'Ntoni e il figlio della Locca: il tema della conversazione volge sulla scarsezza della pesca: padron Cipolla sentenza che «prima della rivoluzione era un'altra cosa. Adesso i pesci sono maliziati»; padron Ntoni, sciorinando la sua sapienza marinaresca, prima obietta che «le acciughe sentono il grecale ventiquattr'ore prima di arrivare» e che «l'acciuga è un pesce che ha più giudizio del tonno», poi, con una rapida giustapposizione argomentativa, sostiene che ora i pesci «di là dal Capo dei Mulini, li scopano dal mare tutti in una volta, colle reti fitte»; replica ancora padron Cipolla «che i pesci si spaventano e non si fanno più vedere» a causa di «quei maledetti vapori che vanno e vengono, e battono l'acqua con le loro ruote»; interviene il figlio della Locca che se ne «stava ad ascoltare a bocca aperta, e si grattava il capo, - Bravo! disse poi. Così pesci non se ne troverebbero più nemmeno a Siracusa né a Messina, dove vanno i vapori. Invece li portano di là a quintali con la ferrovia». L'osservazione del figlio della Locca spazza via le argomentazioni degli interlocutori: padron 'Ntoni tace, padron Cipolla, indispettito, fa una ritirata strategica e pilatescamente si lava le mani, tanto a lui la questione della scarsezza dei pesci non importa dal momento che ha le sue chiuse e le sue vigne che gli danno il pane, ma Piedipapera assesta uno scapaccione all'insolente ragazzo, reo di avere spiazzato i grandi con un'inchioidante osservazione, «per insegnargli l'educazione» e lo zittisce con un grave ammonimento: «Bestia! quando parlano i più grandi di te sta zitto».

La situazione descritta appare subito grottesca e comica per un ribaltamento di posizioni: nella disputa sui pesci si contrappongono giudizi e pregiudizi, e il narratore interno registra con eguale distanza gli uni e gli altri; l'emergenza del comico ha luogo per il fatto che il giudizio di verità, che dà lo scacco ai pregiudizi di uno sputasentenze quale padron Cipolla e di un pur esperto uomo di mare quale padron 'Ntoni (chiuso, però, nell'immobile orizzonte delle sue arcaiche conoscenze), viene fatto pronunciare dal figlio della Locca, un ragazzo «minchione»», messo a tacere da uno scappellotto assestato da Piedipapera in nome della senile autorità. Il comico esplose sempre in un gioco di contrapposti punti di vista: al punto di vista del pregiudizio, che capovolge il rapporto di verità e falsità, si contrappone il punto di vista della riflessione, che in virtù dell'ironia svela quel rapporto capovolto e ristabilisce la verità del giudizio. Nel distacco ironico del narratore interno o del coro narrante si presentifica il punto di vista *dell'autore*, che resta invisibile ma è *implicito* e che, come tale, ha il suo destinatario ideale in un *lettore implicito* di estrazione borghese. L'ironia verghiana si svela così un espediente tecnico dell'impersonalità. Va ascritto al merito di Romano Luperini avere individuato la possibilità di fare emergere nei *Malavoglia* la differenza tra il punto di vista dell'autore e quello del narratore, spiegando certi meccanismi della tecnica verghiana mediante un peculiare procedimento definito *artificio dello straniamento* (Cfr. R. Luperini, *L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, Savelli, Roma, 1974, pp. 47-48). *Lo straniamento*, secondo la formula teorica offerta dai formalisti russi (Sklovskij e Tomasevskij), è un effetto ottico dovuto sul piano rappresentativo alla trasformazione della «percezione» in «visione»: l'oggetto della realtà non viene

rappresentato secondo gli scherni percettivi autorizzati dall'abitudine ma viene guardato in modo nuovo come se fosse «visto» per la prima volta. In un racconto di Tolstoj, per esempio, l'effetto di straniamento è ottenuto con l'adozione del punto di vista di un cavallo per fare risaltare l'assurdità del concetto di proprietà privata. Nei *Malavoglia* però la tecnica dello straniamento, secondo il Luperini, ha un impiego rovesciato, in quanto se nel romanziere russo «lo straniamento» si realizza nel rappresentare ciò che è «normale» come se fosse «strano», il Verga rappresenta ciò che è «strano» (o ciò che comunque turba la nostra coscienza morale) come se fosse «normale». Che, per esempio, «la vera disgrazia» - secondo la Vespa - sia quella dello zio Crocifisso che ha dato i lupini a credenza e non dei Malavoglia che hanno perduto un familiare nel naufragio della *Provvidenza*, rappresenta la punta estrema dello straniamento rovesciato: che tale ottica deformante appartenga non ad un singolo personaggio ma al narratore regredito al livello popolare e, quindi all'intera comunità del villaggio, si coglie nel commento corale del naufragio della *Provvidenza* a chiusura del terzo capitolo, ove la morte di Bastianazzo viene del tutto ignorata: «- Che disgrazia! dicevano sulla via. E la barca era carica! Più di quarant'onze di lupini!». Ma in verità la logica dello straniamento rovesciato, determinato dal primato dell'interesse economico, s'insinua, sia pure con una diversa gradualità, nell'ottica di padron 'Ntoni, per il quale la morte di Bastianazzo nel contesto della disgrazia assume una posizione «contigua» rispetto a quella «centrale» della perdita dei lupini, come si riscontra nella pagina iniziale del terzo capitolo: «Sulla riva c'era soltanto padron 'Ntoni, per quel carico di lupini che vi aveva in mare colla *Presidenza e suo figlio Bastianazzo per giunta*».

Tuttavia, come ha osservato il Baldi al Luperini, l'artificio dello straniamento si dispiega lungo il romanzo anche nella forma «canonica» o «regolare», ossia non rovesciata; in questo caso il narratore popolare sospende momentaneamente l'artificio della regressione e fa coincidere il suo punto di vista con quello dell'autore. A titolo di verifica, si rilegga nel primo capitolo il passo in cui don Franco lo speciale, acceso da furore giacobino, giurava a padron 'Ntoni che «se arrivavano a mettere insieme un po' di repubblica [...] soldati non ce ne sarebbero stati più [...]. Allora padron 'Ntoni lo pregava e lo strapregava per l'amor di Dio di fargliela presto la repubblica, prima che suo nipote 'Ntoni andasse soldato, come se don Franco ce l'avesse in tasca». Qui il segmento narrativo finale, espresso nella forma comparativa ipotetica (*come se don Franco ecc.*), è una chiosa del narratore che prende le distanze dal suo personaggio, per cui il suo punto di vista è simmetricamente sovrapponibile a quello dell'autore. Altrove, nel romanzo, una tale sovrapposizione ha luogo in una perfetta corrispondenza tra i punti di vista del personaggio, del narratore e dell'autore; si veda, per addurre ancora un esempio, il brano del sesto capitolo, che descrive l'incontro dei Malavoglia con l'avvocato Scipioni, presso lo studio di quest'ultimo: l'avvocato, che «li fece andare e venire due o tre volte prima di dar loro pratica», è colto mentre si arrotola le sigarette in un atteggiamento di superiore distacco professionale nei confronti dei suoi clienti, i quali «andavano tutti in processione, l'uno dietro l'altro [...], per aiutare a ire le proprie ragioni [...]. Quando poi l'avvocato ebbe letto le carte, e poté capire qualche cosa dalle risposte ingarbugliate che doveva strappare con le tenaglie a padron 'Ntoni, mentre gli altri

se ne stavano appollaiati sulle loro scranne senza osare di fiatare, si mise a ridere di tutto cuore, e gli altri ridevano con lui, senza sapere perché, per ripigliar fiato». La distanza dell'avvocato Scipioni, propria dell'intellettuale borghese, ha il suo contrappunto nell'ironia del narratore, che fa emergere al livello di comportamento la condizione di inferiorità dei suoi personaggi popolari.

Diamo atto al Luperini di avere individuato nell'artificio dello straniamento rovesciato il meccanismo narrativo capace di disoccultare «la divergenza fra il punto di vista del narratore [...] e quello dell'autore» «attraverso lo "scarto ironico" su cui si fonda [...] la possibilità sempre latente eppur mai esplicitamente espressa di un diverso giudizio»; tuttavia, dobbiamo anche ammettere che tale *scarto ironico*, come comprovano gli esempi di sopra, si registra talora tra il punto di vista del narratore e dei personaggi e che, pertanto, la presenza dell'autore, per quanto invisibile in omaggio alla tecnica dell'impersonalità, si avverte nei casi di straniamento non rovesciato.

Il sistema dei personaggi: la tematica e lo stile

Le considerazioni che siamo venuti esponendo non esauriscono però la questione dei punti di vista, che ora occorre riesaminare in rapporto ai personaggi al fine di ricostruire il sistema dei corrispettivi ruoli tematici e, di cogliere, quindi, l'istanza ultima e autentica del messaggio verghiano.

Nelle pagine precedenti abbiamo già avuto occasione di sottolineare che i personaggi dei *Malavoglia* si muovono nell'orizzonte di una comune *Weltanschauung*, dominata dalle medesime esigenze economicistiche e, quindi, cala una medesima etica utilitaristica e privatistica, praticata in una società patriarcale, agricola, conservatrice e arretrata sul piano dello sviluppo produttivo. La massima fondamentale di questa etica è di badare agli affari propri: padron `Ntoni - dice il narratore popolare - era uno che «badava agli affari suoi» e ripeteva la formula a mo' d'insegnamento pedagogico all'inquieto nipote `Ntoni che, al tempo della «rivoluzione» fatta in paese per il dazio sulla pece, voleva correre pure in piazza (- *Tu bada ai fatti tuoi, che tutti costoro gridano ognuno per il suo interesse, e l'affare più grosso per noi è quello del debito*, cap. VII). Ma anche lo zio Crocifisso «era di quelli che badano ai fatti propri» (cap. VII) e soleva ripetere che «chi è galantuomo bada ai fatti suoi» (capi VII). Il medesimo ritornello ritroviamo in bocca alla Santuzza, che apostrofa il padre, lo zio Santoro, il quale, avendo ricevuto due centesimi di elemosina da don Silvestro, aveva espresso qualche giudizio negativo su quei compaesani che nel baccano della rivolta per il dazio della pece gridavano di: volere uccidere tutti, sindaco e segretario compresi.(- *A voi che ve ne importa? gli diceva sua figlia, appena don Silvestro se ne andava. Questi non sono affari nostri. L'osteria è come un porto di mare, chi va e chi viene, e bisogna essere amici con tutti, e fedeli con nessuno; per questo l'anima l'abbiamo ciascuno la sua, e ognuno deve badare ai suoi interessi, e non fare giudizi temerari contro il prossimo*, (cap. VII).

Così egualmente, durante le esequie di Bastianazzo in chiesa, passato il

temporale, «i confratelli avevano fretta di spicciarsi, e di andarsene ognuno per i fatti propri, ora che il tempo s'era rimesso al buono» (cap. IV).

L'etica utilitaristica e privatistica pervade, dunque, tutti i personaggi, perché ne anima la comune visione del mondo. Ad una più attenta considerazione non sfugge tuttavia che la comune visione del mondo, ancorata alla medesima etica utilitaristica, si dialettizza in punti di vista oppositivi e contrastanti. La logica dell'interesse privato governa sia i ragionamenti dello zio Crocifisso che i ragionamenti di padron 'Ntoni, ma tra i due personaggi corre una incommensurabile distanza: gli *affari propri* dello zio Crocifisso sono gli interessi dell'usuraio calcolatore, egoistici, ristretti quasi alla pura sfera biologica dell'individuo; gli *affari propri* di padron 'Ntoni trascendono quelli del singolo, sono gli interessi vitali di un'intera famiglia e, quindi, si dilatano in una sfera sociale per assurgere alla dignità dei valori. Ma c'è di più. L'etica familistica di padron 'Ntoni tocca anche il piano elevato della moralità del dover essere, che non si lascia condizionare da situazioni empiriche e di fatto: «bisogna pagare il debito allo zio Crocifisso, e non si deve dire di noi che «il galantuomo come impoverisce diventa birbante», (cap. IV) egli va ripetendo come se ponesse in atto la prescrizione di un intransigente imperativo categorico. In uno dei momenti più drammatici questa moralità del dover essere esplose come volontà sacrificale di negazione antieconomica e perfino di rifiuto del garantismo legale.

L'avvocato Scipioni aveva tranquillizzato i Malavoglia che la casa e la barca erano beni dotali di Maruzza e, quindi, senza il consenso non potevano essere alienate, ma per padron 'Ntoni i lupini bisognava pagarli. La maestà della coscienza morale non si lascia soffocare dalle angustie dei cavilli giuridici ed esplose nella sua trasparente risolutezza: «Non c'era che dire. Adesso che l'avvocato non era più là, bisognava pagarli. Padron 'Ntoni scrollando il capo borbottava: «Questo poi no! questo non l'hanno mai fatto i Malavoglia. Lo zio Crocifisso si piglierà la *casa*, e la barca, e tutto, ma questo poi no!». A questa imperiosa decisione gridata ad alta voce fa eco la parola sommessa ma non meno elevata della Longa, che già si dispone alla rinuncia dell'ipoteca dotale su consiglio di don Silvestro: «- I lupini li abbiamo presi tutti!» (cap. VI). Eppure, questa limpida etica dell'onestà e della dignità dei Malavoglia viene deformata dall'ottica paesana fino ad essere puntualmente capovolta in inettitudine pratica, in incapacità amministrativa, in una vera e propria stramberia, giusto il detto che *la buonafede sta di casa in via dei rinchioni, dove si vende la corda per impiccarsi* (cap. V): «Bisognava pensare a rinnovare il Consiglio; padron 'Ntoni non ce lo volevano, perché ci aveva la testa stramba, ed era stato causa della morte di Bastianazzo [...], poi in quell'affare dei lupini aveva fatto mettere la mano nel debito a sua nuora, e l'aveva lasciata in camicia. Se gli interessi del Comune li faceva a quel modo! ... » (cap. VII).

La dinamica narrativa del romanzo verghiano si attua, dunque, attraverso un mobile e intrecciato gioco di punti di vista, i quali, però, secondo un'esatta osservazione del Baldi, non restano «in uno stato di disgregazione atomistica» ma si coagulano in due poli contrapposti, quello della famiglia dei Malavoglia e quello della collettività del villaggio; siffatta «radicale contrapposizione», sempre secondo il Baldi, qualifica l'universo sociale del racconto malavogliesco come «società antagonistica». La polarità dell'antagonismo etico-sociale si manifesta al livello dei

rapporti dei personaggi, i quali risultano organizzati, per usare una formula del Luperini, in un «sistema binario»: da una parte si hanno i Malavoglia, cui si aggregano Alfio Mosca e la Nunziata che condividono i valori della cultura patriarcale (famiglia, lavoro, dignità personale, onestà di coscienza), dall'altra parte il vasto stuolo dei compaesani, legati esclusivamente all'egoismo degli interessi economici, la cui espressione ideologicamente più rappresentativa s'incarna nell'usuraio zio Crocifisso, nel sensale Piedipapera, nell'ambizioso e manovriero segretario comunale don Silvestro, Il Luperini trasferisce lo schema dell'opposizione binaria anche all'interno della famiglia Malavoglia, ove si attua secondo la formula del «maschio contro maschio e femmina contro femmina» (padron 'Ntoni > 'Ntoni, 'Ntoni > Alessi, Mena > Lia; una particolare modalità di rapporto binario è costituita dalla coppia Rocco Spatu/ 'Ntoni, accomunati dalla medesima spinta all' eversione e al vagabondaggio ma separati dalla diversità delle origini, che alla fine decide della diversità del loro destino: Rocco Spatu appartiene al mondo di Trezza e può continuare a vivere e a convivere con esso senza contraddizione interiore; 'Ntoni appartiene al mondo dei Malavoglia, dal quale si è escluso con un atto di ribellione, infrangendone l'etica patriarcale: egli, quindi, è un soggetto disintegrato nell'uno e nell'altro dei due mondi e deve *andarsene*, perché è divenuto un apolide, un uomo senza famiglia e senza paese come quel mare di Aci Trezza che «gli brontolava lì sotto» e «non ha paese nemmeno lui».

A nostro avviso però lo schema del sistema binario, proposto dal Luperini può risultare semplificante e riduttivo, in quanto non spiega certe varianti e, quindi, non riesce a coprire la molteplicità e la specificità dei rapporti tra i personaggi del romanzo verghiano, i quali esprimono relazioni di *contiguità* e di *similarità* secondo le direzioni semantiche del discorso teorizzate da Roman Jakobson³³.

Spetta al Baldi il merito di avere applicato alla tecnica verghiana della narrazione il concetto linguistico di «procedimento metonimico» formulato dal citato studioso russo, giacché l'opposizione tra il punto di vista del villaggio e quello dei Malavoglia si combina nell'asse narrativo del racconto mediante una «giustapposizione a livello di contiguità sintagmatica» (G. Baldi op. cit., p. 90). Noi riteniamo di dover estendere legittimamente tanto il concetto di *contiguità* quanto il concetto di *similarità* al sistema dei personaggi per definire e qualificare la peculiarità dei loro rapporti e per trarre, infine, coerenti inferenze interpretative del messaggio verghiano.

La *similarità* regola i rapporti dei personaggi all'interno di ciascuno dei due sottosistemi conviventi ad Aci Trezza: quello del villaggio e quello dei protagonisti. Lo zio Crocifisso, compare Piedipapera, padron Cipolla, la Santuzza, ecc. sono varianti tipologiche assimilabili per la medesima concezione e pratica di vita ispirata all'economismo degli interessi; lo stesso dicasi per l'opposto versante dei

³³ Qui, per comodità didascalica, ci limitiamo a ricordare il passo attinente all'argomento introdotto: "Lo sviluppo del discorso può aver luogo secondo due differenti direttrici semantiche: un tema conduce ad un altro sia per similarità sia per continuità. La denominazione più appropriata per il primo caso sarebbe *direttrice metaforica*; per il secondo *direttrice metonimica*, poiché esse trovano la loro espressione più sintetica rispettivamente nella metafora e nella metonimia" (R. Jakobson, *Saggi di linguistica generale*) Feltrinelli, Milano, 1966 p. 10).

Malavoglia, fedeli e tenaci cultori dell'onesta etica familiare: Bastianazzo «non si sarebbe soffiato il naso» (cap. 1) senza il permesso di suo padre; Luca è un ragazzo giudizioso; Mena è «una vera Malavoglia» (cap. VII). Alessi è «un moccioso tutto suo nonno» (cap. I); Maruzza incarna la dolorosa figura materna che s'identifica con il genio familiare fino al punto di sacrificare i suoi beni dotali e di rivivere la disgrazia dei lupini come espiazione di una colpa collettiva («i lupini li abbiamo presi tutti [...] e il Signore ci ha castigati tutti insieme col prendersi mio marito», (cap. VI); nelle vene di 'Ntoni scorre pure «il sangue dei Malavoglia» e in certi momenti «quel ragazzo aveva il cuore più grande del mare» (cap. X).

La *contiguità* regola, invece i rapporti esterni tra i personaggi appartenenti ai due sottosistemi. Il procedimento metonimico del narratore interno realizza l'ordine della contiguità col rappresentare i due sottosistemi, pur diversi, sempre *coesistenti*; la diversità fra i Malavoglia e il restante mondo paesano di Aci Trezza è un dato oggettivo e originario, che non si eleva mai ad una presa di coscienza soggettiva per mettere in moto un processo di conflittualità dialettica: la tesi e l'antitesi coesistono in modo giustapposto senza la tensione della *negazione determinata* che ne faccia esplodere la contraddizione. I Malavoglia rimangono identici a se stessi, e diversi dai loro compaesani di Aci Trezza prima, durante e dopo l'avventura del loro declassamento economico; da padroni e da subalterni lavoranti a giornata, essi praticano in modo inalterato i valori della loro etica; dall'altra parte, identici a se stessi e diversi dai Malavoglia restano i compaesani di Aci Trezza, i quali fanno valere sempre il medesimo criterio economicistico nel giudicare le alterne e cicliche fortune di casa Malavoglia (*Oramai come padron 'Ntoni maritava la nipote, e la Provvidenza s'era rimessa in gambe, tutti tornavano a far buon viso ai Malavoglia, cap. IX; dei Malavoglia adesso non ne vogliono nemmeno i cani, cap. IX*).

I Malavoglia a loro volta, pur nella distanza morale che li diversifica dal restante mondo di Aci Trezza, patiscono e accettano questa ferrea logica economicistica come se fosse una immutabile e necessaria legge di natura, anzi vi si adattano con spirito di paziente rassegnazione; le manovre di padron 'Ntoni per l'accasamento matrimoniale di Mena con Brasi Cipolla, bietolone ma destinatario unico dell'eredità paterna, l'impossibile amore di Mena per compare Alfio (*vi avrei detto di sì anche quando avevamo la Provvidenza e la casa del nespolo, se i miei parenti avessero voluto, cap. XV*) e il suo stesso rifiuto finale opposto alle offerte matrimoniali di Alfio (*Io non sono da maritare [...] giacché nessuno oserebbe prendersela una Malavoglia dopo quello che è successo, ibidem*) si integrano coerentemente nel quadro di riferimento dell'ethos paesano che è assimilato con il latte materno e depositato fin nelle viscere infantili e permane in ciascun personaggio come una sorta di *undergrund* o fondamento originario del suo essere (*I bambini giocavano ai nocciuoli, e se rilessi si fermava a guardare colle gambe aperte, gli dicevano: Tu vattene se non hai nocciuoli per giuocare. - Ora vi pigliano la casa, cap. VI*).

La *contiguità*, dunque, attuata con un procedimento metonimico del discorso narrativo, definisce il duplice e ambiguo rapporto di comune appartenenza culturale e di diversità morale dei personaggi; ma è proprio la natura doppia e ambigua di questo rapporto che non conferisce all'antagonismo tra i Malavoglia e gli altri

abitanti del villaggio la tensione del conflitto sociale e dello stesso conflitto morale, il quale in definitiva non s'inasprisce fino al limite di una opposizione frontale e aperta, volutamente dirompente e coscientemente contrastiva.

Il sistema dei personaggi sembra articolarsi così, in coerenza con il livello stilistico, orizzontalmente secondo un tipo di relazione «paratattica» senza una gerarchia verticale di tipo «ipotattico». Per queste ragioni non ci pare felicemente centrata l'interpretazione del Luperini, che vede nel declassamento dei Malavoglia la causa della loro diversità rappresentata dal Verga non «al livello di una contrapposizione morale, ma invece a quello oggettivo e materialistico di una contrapposizione sociale» (*L'orgoglio e la disperata rassegnazione*, op. cit., p. 42). Giustamente fa rilevare il Baldi che l'opposizione nel romanzo non trae l'origine da «una frattura sociale, dal fatto contingente della declassazione» ma «da un'opposizione di fondo che ad essa preesiste» e che però non passa mai «dal piano oggettivo a quello soggettivo dei personaggi», poiché «assumere consapevolmente il conflitto e portarlo alle estreme conseguenze con una volontà deliberata di critica e di rottura implicherebbe un alto livello di coscienza di fronte alla negatività della realtà data; mentre dai Malavoglia i valori sono vissuti naturalmente, acriticamente, esattamente come la collettività del villaggio vive naturalmente i principi dell'economicità e della lotta per la vita» (*L'artificio della regressione*, op. cit., p. 96 e p. 110).

All'interno del sistema dei personaggi quelli che presentano, per così dire, un minor tasso di contiguità e si pongono in un versante oppositivo, sia pure per diverse ragioni, sono don Silvestro il segretario e don Franco lo speziale, e a buon diritto: l'uno e l'altro appartengono ai forestieri, a quelli venuti da *fuori* - per dirla con la Zuppidda - «a scrivere sulla carta i bocconi che vi mangiate [...], o a pestare fiori di malva nel mortaio, e ingrassarsi col sangue di quei del paese» (cap. XV). Don Silvestro, arrivista e ambizioso, è il genio machiavellico del paese, di quel machiavellismo tipico dell'intellettuale piccolo borghese che, occupando una pubblica carica, se ne serve con spregiudicato pragmatismo per tornaconto personale; egli s'inserisce nel mondo paesano di Aci Trezza ma per dominarlo dal di fuori e per piegarlo ai suoi disegni, conosce i piccoli trucchi della legge e fa valere i tortuosi espedienti legali in un mondo di analfabeti a seconda delle circostanze; collude con i contrabbandieri ma al momento del processo contro 'Ntoni, dandosi al contrabbando e reo di avere accoltellato don Michele brigadiere delle guardie doganali, consiglia l'avvocato Scipioni d'impostare la difesa sul piano dell'«onore» ('Ntoni avrebbe accoltellato don Michele che aveva insidiato la sorella Lia) perché non fosse svelata la sua compromissione nell'attività del contrabbando; consiglia i Malavoglia di recarsi presso l'avvocato Scipioni per i necessari pareri legali dopo la disgraziata vicenda dei lupini, ma al momento opportuno, aspirando al matrimonio con Barbara Zuppidda e trovandosi 'Ntoni come concorrente, non esita a rovinare i Malavoglia, i quali si lasciano da lui persuadere a far togliere a Maruzza i vincoli dell'ipoteca dotale sulla casa del nespolo e sulla *Provvidenza*. L'etica utilitaristica di don Silvestro può coniugarsi con quella del villaggio ma solo in superficie, in quanto è aggressiva, spregiudicata, senza scrupoli, calcolata: è l'etica «borghese» e «cittadina» e, come tale, si differenzia da quella «provinciale» e «popolare» degli

abitanti di Acì Trezza, che la praticano in modo difensivo e per ragioni di sopravvivenza. Il segretario comunale non la spunta, tuttavia, con la Zuppidda e il suo orgoglioso puntiglio di avere la figlia Barbara «ai suoi piedi» resta alla fine frustrato: egli non solo resta un estraneo per la comunità di Acì Trezza ma si è reso responsabile e colpevole del turbamento *dell'ordo rerum* del mondo di un tempo, quando «ognuno si conosceva, e si sapeva quel che faceva, e quel che aveva sempre fatto suo padre e suo nonno, e perfino quel che mangiava, e quando si vedeva passare uno si sapeva dove andava, e le chiuse erano di quelli che c'erano nati e il pesce non si lasciava prendere da questo e da quello. Allora la gente non si sbandava di qua e di là, e non andava a morire all'ospedale» (cap. XV). La lode del tempo passato è qui pronunciata dalla voce della Zuppidda, che tralascia per un istante la sua abituale maldicenza e si abbandona ad una nostalgica evocazione corale; il narratore interno registra fedelmente questa voce, ma *l'autore*, assente o invisibile, insinua il suo pessimismo e la sua diffidenza nei confronti della trasformazione in atto del mondo popolare-provinciale ad opera dell'emergente borghesia cittadina. Don Silvestro assurge così al rilievo di personaggio tematico, in cui si concentra simbolicamente la sfiducia delle classi popolari nei confronti *dell'intelligenza* borghese tendente ad esercitare il suo dominio come arte di sfruttamento e di spoliazione dei ceti subalterni, sfiducia che riflette anche il punto di vista del nascosto autore.

Don Franco il farmacista è il personaggio caratterizzato da una ideologia manifesta non integrabile nel chiuso e limitato sistema del mondo provinciale di Acì Trezza: egli si atteggia ad intellettuale giacobino e rivoluzionario, sa di lettere, tiene a portata di mano la Storia della Rivoluzione francese, legge e fa leggere la stampa democratica, repubblicana, anticlericale come il *Secolo* e quella risorgimentale conce la *Gazzetta di Catania*, polemizza con il parroco don Giammaria borbonico e reazionario, sente il bisogno di spiattellare le sue idee per una sorta d'igiene mentale (per «non andare a letto a neo' di bruti»), fa della spezieria un luogo di permanente discussione. Tutte le vicende di Acì Trezza sono rivissute attraverso l'ottica delle sue idee di «liberale», e la piccola storia del villaggio diviene uno spaccato della grande storia. Quando nel paese scoppia la «rivoluzione delle donne» per il dazio sulla pece, egli applaude al popolo che «levava la testa» e si fa persuasore della rivoluzione, predicando che non bisognava «badare al dazio del sale o al dazio della pece, ma casa nuova bisognava fare, e il popolo aveva ad essere re» (cap. VII); in altra circostanza scarica i suoi umori ideologici nell'esercizio moralistico, passando in rassegna i notabili o i «pezzi grossi» del villaggio per sottolineare gli effetti corruttori o «la conseguenza del sistema» che trasforma tutti in «canaglia»: «- Tutto il sistema è così; pagar degli sfaccendati per non far niente, e farci le corna a noi che li paghiamo! ecco che cos'è. Della gente che ha quattro tari al giorno per stare a passeggiare sotto le finestre della Zuppidda [don Michele]; e don Giammaria che si pappa la lira al giorno per confessare la Santuzza, e sentire le porcherie che gli racconta; e don Silvestro che ... so io! e mastro Girino che è pagato per romperci gli stivali colle sue campane, ma i lumi poi non li accende, e si mette in tasca l'olio, che lì, al municipio poi, ci son altre porcherie! in fede mia! E volevano far casa nuova di tutto nella baracca, ma poi si sono intesi un'altra volta, don Silvestro e gli altri, e non

ne hanno parlato più... Tale e quale quegli altri ladri del Parlamento, che chiacchierano e chiacchierano fra di loro; ma ne sapete niente di quel che dicono? Fanno la schiuma alla bocca, e sembra che vogliano prendersi pei capelli di momento in momento, ma poi ridono sotto il naso dei minchioni che ci credono. Tutte vesciche pel popolo che paga i ladri e i ruffiani e gli sbirri come don Michele» (cap. XII). Da questa critica e denuncia del *sistema* il giacobino speciale passa alla speranza, all'invocazione o alla ricerca di «uomini nuovi»; crede di trovare uno di questi uomini nello scontento e inquieto 'Ntoni, che «ha del talento» e, seppure «vede le cose all'ingrosso, così alla carlona [...], il sugo c'è; non è colpa sua se non sa esprimersi meglio; è colpa del governo che lo lascia nell'ignoranza». Così con inarrestabile fede pedagogica e rivoluzionaria il farmacista cerca di istruire ed educare il suo grezzo discepolo con il verbo dei giornali repubblicani, ma con scarso profitto perché «'Ntoni si seccava a leggere» (cap. XIII).

Abbiamo voluto ritagliare i tratti ideologici del personaggio, estraendoli isolatamente dal contesto narrativo per evidenziare la sottile operazione antifrastica compiuta dall'autore. Da questi tratti isolati il profilo dello speciale sembrerebbe delinearsi come quello di un intellettuale giacobino, velleitario e incompreso quanto si voglia, ma espressione di una cultura superiore e di una coscienza politica più avanzata. Una tale immagine però ne falserebbe il ruolo tematico. Essa va, dunque, ricontestualizzata per ricomporla con altri tratti caratteristici. Don Franco agli occhi degli abitanti di Aci Trezza appare un *protestante e un ebreo*, ma uno di «quelli della rivoluzione, per affamare la gente» (cap. VII); predica la rivoluzione ma «sottovoce» perché non lo oda sua moglie; vuole «buttar tutto a gambe in aria, e far casa nuova» (*ibidem*), ma cambia discorso e parla del bel tempo se la *Signora* si affaccia alla finestra; don Silvestro, pratico e scettico, non prende sul serio le sue prediche e i suoi programmi di «liberale», dissimulando con l'attenzione e il silenzio la sua diffidenza di fondo («Andate a fidarvi di quel che vuol fare uno che ha paura della moglie», *ibidem*); alla stessa moglie lo speciale si rivela uno sciocco che non saprà fare mai gli interessi suoi, «uno di quei grulli che abbaiano alla luna», il contrario di don Silvestro, il quale «è un uomo che ha stomaco» e al quale nessuno oserebbe dire in faccia ciò che tutto il paese sa, cioè che ha truffato venticinque onze a donna Rosolina. Il narratore popolare così va registrando i punti di vista del villaggio sullo speciale per pennellare, al tempo stesso, la sua personalità; poi lo mostra direttamente nell'azione durante l'escussione dei testimoni al processo di 'Ntoni. Il furente repubblicano lascia quel giorno il suo cappellaccio nero, a larghe falde, che all'epoca era una specie di contrassegno ideologico dei radicali, e si presenta davanti alla giustizia «pallido peggio di 'Ntoni Malavoglia che stava dietro la grata», facendosi consigliere di omertosa prudenza: «Volete che andiamo tutti in galera? Sappiate che colla giustizia bisogna dir sempre di no, e che noi non sappiamo niente» (cap. XIV).

Dopo il processo è più arrabbiato di prima ma non tiene più cattedra perché teme di compromettersi, e sfoga la sua rabbia pestando gli unguenti nel mortaio.

Don Franco, dunque, è un rivoluzionario a parole, fino al fuoco escluso. Alla luce di questi tratti caratteristici complementari si scopre il procedimento antifrastico della sua costruzione di personaggio tematico. All'interno di siffatta costruzione

antifrastica s'insinua quello «scarto ironico», che fa emergere - come ha ben detto il Luperini - il punto di vista dell'autore il quale trasferisce nella figura dello speciale il suo amaro e disincantato pessimismo nei confronti delle pose rivoluzionarie del velleitario intellettualismo borghese. Un eguale pessimismo si trasferisce anche nella figura di don Silvestro, che svela l'altra faccia dell'intellettualismo borghese, quella dell'astuto pragmatismo degli affari e del potere esercitato senza scrupoli di sorta.

L'ideale di vita della borghesia si era venuto formando storicamente in opposizione tanto al mondo aristocratico-terriero quanto al mondo popolare-rusticano. Il Verga, prendendo coscienza critica della negatività della realtà, non accorda all'ideale borghese dell'epoca positivista la sua fiducia morale, ma non ha prospettive alternative da proporre. Di qui il ripiegamento della sua attenzione alle classi subalterne. Senza idoleggiamenti populistici ne scopre da «osservatore, mediante l'artificio della regressione, gli interni limiti culturali ed etico-politici, l'immobilismo ciclico e destoricizzato, le dinamiche conflittuali, gli antagonismi attivati dall'egoismo degli interessi»³⁴; eppure, contro l'angusto mondo chiuso da questi confini si ritrova un sistema di valori autentici: sono i valori dell'unità familiare, del sacrificio personale per questa unità, della laboriosità, dell'onestà; sono i valori dei Malavoglia, ai quali l'autore accorda la sua fiducia morale. Abbiamo già segnalato che questi valori non s'innalzano a coscienza critica soggettiva, perché i Malavoglia non trascendono gli orizzonti culturali di Aci Trezza; tuttavia, la manovra stilistico-retorica messa in atto dal narratore in alcuni passi fondamentali del romanzo lascia scoprire l'accordo della fiducia morale dello scrittore, per non dire il suo consenso, alla tavola dei valori dei Malavoglia. Si leggano, a comprova, quei brani del capitolo XI che trattano del colloquio tra padron 'Ntoni e 'Ntoni e tra Maruzza e 'Ntoni, deciso ormai a consumare l'avventura di «spatriare». Dice Maruzza al figlio: «Mi sento vecchia![...], mi sento vecchia! guardami in faccia! ora non ho più la forza di piangere tanto, come quando mi hanno portato la notizia di tuo padre e di tuo fratello, [...]. No, figlio mio, non son più quella! Allora quando fu di tuo padre e di tuo fratello ero più giovane e forte. Il cuore si stanca anche lui, vedi, e se ne va a pezzo a pezzo, come le robe vecchie si disfanno nel bucato. Ora mi manca il coraggio, e ogni cosa mi fa paura; mi pare di bevermi il cuore, come quando l'onda vi passa sulla testa, se siete in mare. Tu vattene, se vuoi; ma prima lasciami chiudere gli occhi». Questa eloquenza conativa e parenetica è inusitata in una creatura paziente e taciturna quale è Maruzza, che fin dalle prime pagine conosciamo come «una piccina che badava a tessere, a salare le acciughe, e a far figliuoli, da buona massaia». La stessa animazione parenetica e conativa, sostenuta dagli incrollabili principi di una saggezza atavica spirante un'aura biblica, ritroviamo in un precedente colloquio tra il nonno e il nipote: «Tu hai paura del lavoro, hai paura della povertà; ed io che non ho più né le tue braccia né la tua salute non ho paura [...]. Tu hai paura di dover guadagnare il pane che mangi; *ecco cos'hai!* Quando la buon'anima di tuo

³⁴ Che il Verga non indulgesse ad idoleggiamenti populistici di tipo idealizzante si può dedurre da questa scheda tratteggiata durante la stesura del romanzo: "*Fondamento dei caratteri locali, pei Malavoglia*. =Religione-Superstizione, accomodata al tornaconto materiale. =Morale-Io, =Patria-Interesse. =Carattere estremo. =Istruzione-Nulla, limitata denaro" (Cfr. L. Perroni, *Preparazione dei "Malavoglia"*, in *Studi critici su Giovanni Verga*, Roma, 1934, p. 116.

nonno mi lasciò la *Provvidenzaa* e cinque bocche da sfamare, io era più giovane di te, e non avevo paura; ed ho fatto il mio dovere senza brontolare; e lo faccio ancora, e prego Iddio di aiutarmi a farlo sempre sinché ci avrò gli occhi aperti, come l'ha fatto tuo padre, e tuo fratello Luca, benedetto! che non ha avuto paura di andare a fare il suo dovere. Tua madre l'ha fatto anche lei il suo dovere, povera femminuccia, nascosta tra quelle quattro mura; e tu non sai quante lagrime ha pianto, e quante ne piange ora che vuoi andartene; che la mattina tua sorella trova il lenzuolo tutto fradicio!».

C'è dell'oratoria in questi passi, la quale, come ha ben notato il Baldi, segna «uno scarto netto rispetto al duro, impassibile verismo verghiano, rivelando scopertamente la volontà di creare effetti patetici, di indurre il lettore alla commozione»; essa altresì, a confronto con l'abituale «linguaggio scarno ed elementare» dei due personaggi, «rivela subito il suo carattere di falsificazione, di sovrapposizione manipolatoria da parte della retorica personale dello scrittore» (G. Baldi, op, cit., p. 128).

Da quanto siamo venuti esponendo il sistema dei personaggi nei *Malavoglia* risulta caratterizzato da una fondamentale *staticità*: ciascuno di essi presenta uno statuto fisso e inalterato, una fisionomia ontologicamente definita e, quindi, sempre identica a se stessa, a cui si riconducono coerenti modi di vedere, di pensare, di giudicare, di dire e di agire costantemente espressi secondo schemi ripetitivi e non evolutivi.

Il livello dei personaggi nella sua staticità e nella sua ripetitività riproduce la struttura ciclica della temporalità della narrazione, il ritmo alternante e senza sviluppo delle vicende narrate che circolarmente ritornano alle situazioni di partenza, l'immobilità storica e detemporizzata dello stesso sistema etico-politico di Acì Trezza attraversato da una permanente dicotomia che contrappone i Malavoglia e gli altri abitanti del villaggio.

'Ntoni è l'unico personaggio dinamico del romanzo: egli rappresenta *l'uomo nuovo* nell'universo di Acì Trezza, un elemento di rottura dei punti di vista in esso dominanti, un soggetto che, evolvendosi, prende coscienza della propria e della altrui condizione di vita, la medesima cosa non si può dire del figlio di padron Fortunato, che per bocca di don Silvestro viene associato al Malavoglia (*di uomini nuovi non c'erano altri che 'Ntoni di padron 'Ntoni e Brasi Cipolla*, cap. X); vero è che Brasi, sposando l'avvenente Mangiacarrubbe contro la volontà paterna, compie un apparente gesto di ribellione e di libertà, ma resta pur sempre un «bietolone», un individuo senza testa e senz'anima, che, per il fatto di essere un «buon partito», profitta del suo stato per soddisfare impulsi e desideri di primitivo; il suo gesto ha l'automatismo degli esseri inferiori, e chi profitta di lui è in realtà la Mangiacarrubbe. Neppure la «vanerella» Lia presenta effettivi tratti del personaggio dinamico; consuma la sua evoluzione rapidamente nel breve giro di due capitoli, passando dalla colpa alla pena dell'autoesclusione. (– *Voglio andarmene! non voglio starci più qui!* – [...], e se ne andò davvero, e nessuno la vide più, cap. XIV).

L'evoluzione di 'Ntoni presenta una ben più complessa diversità e s'inserisce nella trama narrativa, pur se da questa non può essere extrapolata, come una sorta di romanzo nel romanzo. A buon diritto è stato proposto di ridurre il romanzo dei

Malavoglia a «romanzo di 'Ntoni Malavoglia» (Cfr. PM. Sipala, *Il romanzo di 'Ntoni Malavoglia e altri saggi*, Patron, Bologna, 1983), facendo assurgere il personaggio ad eroe eponimo. 'Ntoni, infatti, per il suo dinamismo non solo svolge la funzione attanziale di personaggio-commutatore, ma per dirla con le parole del Sipala - rappresenta «il più coerente portatore della tesi verghiana sino ai suoi effetti catastrofici» ed è, quindi, da considerare «il più vinto dei vinti», anzi «l'unico vero vinto».

La tesi verghiana, come sappiamo, è quella già programmaticamente formulata in *Fantasticheria* (allorquando uno di quei piccoli, o più debole, o più incauto, o più egoista degli altri volle staccarsi dai suoi per vaghezza dell'ignoto, o per brama di meglio o per curiosità di conoscere il mondo; il mondo da pesce vorace ch'egli è, se lo ingoiò, e i suoi più prossimi con lui) e poi ripresa nella Prefazione edita del romanzo (come probabilmente devono nascere e svilupparsi nelle più umili condizioni, le prime irrequietudini pel benessere; e quale perturbazione debba arrecare [...] la vaga bramosia dell'ignoto, l'accorgersi che non si sta bene, o che si potrebbe star meglio). 'Ntoni, dunque, svolge il ruolo primario di personaggio tematico.

La *fabula* del romanzo si apre e si chiude con la sua partenza: l'esordio e la conclusione vengono così a saldarsi in una struttura circolare. 'Ntoni fin dal primo capitolo viene presentato come l'anello più debole della catena familiare dei Malavoglia: *un bighellone di vent'anni*, cui il nonno non risparmia qualche scappellotto e qualche pedata, giacché preferisce portare le braccia a spasso piuttosto che servirsene per *buscarsi il pane* e si lagna sempre della *minestra di casa sua*. La sua partenza per il servizio militare mette a soqquadro il quieto vivere dell'intera famiglia. La foto inviata da Napoli, che lo ritrae in un fittizio ambiente di *lusso bello, lisciato, e ripulito*, e le lettere, con le allusioni alle donne che scopavano le strade con le *gonnelle di seta*, al teatro di Pulcinella, alle pizze consumate dai signori *a due centesimi*, costituiscono i primi documenti psicologici di una presa di coscienza che «non si sta bene» e che «si potrebbe star meglio». Alla luce delle esperienze della vita cittadina, la vita trascorsa dentro la cerchia antica di Acì Trezza diviene il ricordo di un'esistenza penosa, il cui rifiuto è già intimamente consumato. Il ritorno ad Acì Trezza, dopo il servizio militare, determina una progressiva sindrome di disadattamento; l'impatto con la civiltà urbana e le esperienze di una vita diversa durante il soggiorno napoletano gli hanno fatto aprire «gli occhi come i gattini dopo i quaranta giorni che son nati» (cap. XII).

La crisi di disadattamento, prima di maturare al livello di coscienza, viene camuffata inizialmente con comportamenti adattivi di tipo secondario o surrogatorio (*la domenica andava a gironzolare attorno all'osteria, dove la gente non aveva altro da fare che ridere e spassarsi senza pensare che il giorno dopo si tornava a fare quel che si era fatto, in tutta la settimana*, cap. IX) oppure viene elusa o bloccata con dispositivi di rimozione e di regressione alla oziosa insensatezza del pensiero erratico e perfino alla passiva stupidità animale (*stava delle ore intere seduto sugli scalini della chiesa, col mento in mano, a veder passar la gente, almanaccando su quei mestieri in cui non ci era nulla da fare. La domenica almeno si godeva quelle cose che si hanno senza quattrini, il sole, lo star colle mani sotto le ascelle a non far*

nulla, e allora gli seccava anche quella fatica di pensare al suo stato, di desiderare quelle cose che aveva visto da soldato, col ricordo delle quali ingannava il tempo nei giorni di lavoro. Gli piaceva stendersi come una lucertola al sole, e non far altro, ibidem).

La coscienza della crisi esplode nella forma della protesta esistenziale e della negazione dell'etica malavogliesca del lavoro, del sacrificio, della solidarietà domestica, della tradizione. Al nonno, che gli va ribadendo la necessità di «vivere come siamo nati» e gli richiama con la consueta saggezza proverbiale l'esemplarità della vita degli uccelli nidificanti sempre negli stessi luoghi («*Ad ogni uccello, suo nido è bello*». *Vedi quelle passere? le vedi? Hanno fatto il nido sempre così, e torneranno a farcelo, e non vogliono andarsene*, cap. XI), 'Ntoni risponde: «Io non sono una passera. Io non sono una bestia come loro! [...] Io non voglio vivere come un cane alla catena, come l'asino di compare Alfio, o come un mulo da bindolo a girar la ruota» (*Ibidem*). La coscienza esistenziale qui si afferma con un atto di rimozione del rimosso e del regredito; la passiva stupidità animale esemplificata prima con la similitudine della *lucertola al sole*, in cui pur s'era acquietato oziosamente il pensiero vagabondo di 'Ntoni, viene subitamente negata con uno scatto deciso e radicale: un uomo è un uomo, non una passera o un cane o un asino o un mulo. L'esistenza alienata, rappresentata prima nella tediosa *routine* della vita quotidiana e nel tentativo della gente di svagarsi la domenica all'osteria per non pensare *che il giorno dopo si tornava a fare quel che si era fatto in tutta la settimana* (il leopardiano «travaglio usato!»), ora viene tradotta nell'efficace immagine del *mulo da bindolo*, condannato sempre *a girar la ruota*; attraverso questo movimento di pensiero l'esistenza alienata prende coscienza della sua stessa alienazione e si prepara a spezzare le catene della ciclicità temporale che la condanna alla ripetitività, alla *routine* quotidiana, a girare come una ruota che ridecrive il cerchio dell'identico.

La presa di coscienza esistenziale si evolve in quella sociale, tumultuosamente, confusamente, contraddittoriamente. Dapprima s'insinua un bisogno vago e impreciso di mutamento, di riscatto e di rivincita (*Non voglio più farla questa vita. Voglio cambiar stato, io e tutti voi. Voglio che siamo ricchi*, cap. XI); poi, dopo l'avventura dell'espatrio, 'Ntoni ritorna ad Aci Trezza più povero di prima, e in lui si fa strada la sofferta riflessione sull'origine della sperequazione sociale, sui processi di accumulazione della ricchezza, sui meccanismi dello sfruttamento. Il narratore sorprende questi momenti di riflessione in lunghe pause di monologo interiore del personaggio, il quale «almeno voleva sapere perché al mondo ci doveva essere della gente che se la gode senza far nulla, e nasce colla fortuna nei capelli, e degli altri che non hanno niente, e tirano la carretta coi denti per tutta la vita?» (cap. XII)³⁵. 'Ntoni conosceva bene le origini di quelli che a Trezza comandavano a bacchetta: «erano venuti su dal nulla, che tutti lo sapevano, in paese, come avevano fatto i loro denari a soldo a soldo» (*Ibidem*). Scopre la maschera della dignità sociale, giacché chi «non

³⁵ Richiamiamo l'attenzione sull'estremismo espressivo del Verga che, nel discorso indiretto libero del passo sopra citato, per eccesso di mimetismo del linguaggio parlato segna con il punto interrogativo finale la "domanda" di 'Ntoni come se fosse una interrogativa diretta, mentre si tratta di una interrogativa indiretta dipendente da "voleva sapere perché".

riesce ad acchiappare la fortuna è un minchione» e per questo «don Silvestro, lo zio Crocifisso, padron Cipolla non erano minchioni, e tutti facevano loro festa, perché quelli che non hanno niente stanno a guardare a bocca aperta i ricchi e i fortunati, e lavorano per loro, come l'asino di compare Mosca, per un pugno di paglia». In un sistema così fatto, che senso ha rompersi la schiena per padron Cipolla o lavorare notte e giorno per mettere insieme una lira, che regolarmente si prende lo zio Crocifisso? La contestazione del sistema, regolato dalla fissità e iniquità dei meccanismi sociali che incatenano l'esistenza nel perpetuo ciclo dell'alienazione, si anima di rabbia e d'invidia sociale: «Che gliene importava della barca e della casa? Poi veniva un'altra malannata, un altro colera, un altro guaio e si mangiava la casa e la barca, e si tornava di nuovo a fare come le formiche. Bella cosa! E poi quando aveva la casa e la barca, che non si lavorava più? o si mangiava pasta e carne tutti i giorni? Mentre laggiù dov'era stato lui, c'era della gente che andava sempre in carrozza, ecco quello che faceva» (*Ibidem*). La rabbia e l'invidia sociale in qualche momento d'illuminazione intellettuale si compongono e si elevano sul piano ideologico anche in virtù della predicazione rivoluzionaria dello speciale, che soffia sui fuochi della sua agitazione e del suo malcontento, e Ntoni si fa «predicatore» della contestazione radicale del sistema e, come lo speciale, vuol «dare un calcio al mondo come era fatto adesso, e rifarlo da capo» (*Ibidem*). Ma non tarda a capire che anche lo speciale «era di quelli che avevano acchiappato la fortuna» e «si godeva il ben di Dio», stando bellamente in ozio a chiacchierare e a pestare acqua sporca nel mortaio. La tensione ideologica decade, la coscienza critica si ottunde e non si organizza in un disegno coerente a sostegno di una prassi conseguente, e Ntoni finisce col pensare che la «rivoluzione» sia un affare privato dello speciale, al punto da disarmarlo una volta con questa insulsa domanda: «voi cosa lui date per fare la rivoluzione?» (cap. XIII). L'arresto dello sviluppo intellettuale, che blocca la coscienza critica nei limiti del puro egoismo individuale, prepara la regressione e la corruzione morale del personaggio. Ntoni così trapassa dall'etica dei Malavoglia all'etica del villaggio. Non sfugge d'altra parte alla sua percezione che i «colletti bianchi» di Aci Trezza esercitano le pubbliche cariche con un senso spregiudicato dei propri affari non inferiore a quello di uno zio Crocifisso e d'un Piedipapera: don Silvestro truffa venticinque onze a donna Rosolina, don Michele ostenta i suoi galloni, si becca quattro tari al giorno bighellonando di qua e di là e collude con i contrabbandieri. La logica del primitivo arriva subito a siffatte conclusioni non prive di consequenzialità: «Loro erano padroni di mettere le mani su ogni cosa, e prendere quello che volevano; ma gli altri, se cercavano a rischio della pelle di fare come volevano, per sbarcare la loro roba, passavano per ladri, e li cacciavano peggio dei lupi con le pistole e le carabine» (cap. XIII). Il capovolgimento della morale pubblica determina anche la distorsione della coscienza etica personale: «- Ma rubare ai ladri non è stato mai peccato» (*Ibidem*). La protesta di Ntoni, venendo meno la prospettiva dell'azione politica, decade a puro risentimento, ad invidia sociale, a desiderio di rivalsa personale: egli non combatte i signori del dominio sociale e della ricchezza per eliminare il sistema delle disuguaglianze ma per essere uno di loro, per sostituirsi a loro.

La degradazione etico-politica del personaggio fa tutt'uno con la sua

degradazione psicologica: il rifiuto del lavoro come fatica e sfruttamento si trasforma nel vizio dell'ozio, e questo nello smemoramento dell'ubriachezza; l'opposizione all'autorità, incarnata nel gallonato don Michele, diviene un conflitto personale per un affare di donne (Santuzza e Lia); l'aspirazione alla ricchezza si fa pratica illecita del contrabbando; l'abbandono della famiglia si corrompe ancor più nell'approdo alla mala compagnia dei Piedipapera, dei Cinghialenta, dei Pizzuto e dei Rocco Spatu, che esprimono il livello più basso e più degradato dell'etica del villaggio. La logica discendente di questa parabola esistenziale ha il suo punto d'arrivo nell'omicidio tentato con l'accoltellamento di don Michele alla *sciara* nella notte del contrabbando. Seguono, dopo, l'arresto, il processo, la condanna, il carcere, il ritorno ad Aci Trezza in «una sera, tardi», la partenza definitiva e l'addio al paese.

Sappiamo che il Verga, in una prima stesura, aveva concluso il romanzo con l'addio di 'Ntoni alla famiglia e che scrisse le ultime due pagine mentre il manoscritto si trovava in una tipografia per la stampa. Fu, questo, un felice gesto di artista che permise di conferire al personaggio tutta la sua dimensione tragica. L'addio di 'Ntoni alla famiglia si completa con l'addio al villaggio, giacché la tragedia del vagabondaggio e dello sradicamento di 'Ntoni si consuma nel conflitto tra l'etica della famiglia e l'etica del villaggio, il quale definisce la struttura dialettica dell'intero romanzo. Il narratore mantiene aperta questa dialettica fino all'ultima pagina, sottolineando impassibilmente l'oppositività dei termini e l'impossibilità della loro composizione. Contraendo il tempo storico della narrazione con un andamento favolistico che riconduce le vicende a ritmi cronologici vaghi e indeterminati, il narratore ci riporta nella casa del nespolo, ormai definitivamente riscattata da Alessi che ha sposato la Nunziata e messo al mondo dei figlioli, cui Mena, dopo la definitiva rinuncia dell'offerta matrimoniale di Alfio, prodiga cure materne. Manca padron 'Ntoni, che «aveva fatto quel viaggio lontano, più lontano di Trieste e d'Alessandria d'Egitto» e i Malavoglia, quanti di loro sono rimasti, se ne stanno attorno al desco «e pensavano e pensavano a tutto quello che era accaduto, che sembrava scuro scuro». Il ritorno di 'Ntoni avviene in tale contesto cronologicamente indeterminato e il suo arrivo è presentificato attraverso indizi altrettanto vaghi e indeterminati, che valgono ad anticipare la sua perdita d'identità: «Una sera, tardi, il cane si mise ad abbaiare dietro l'uscio del cortile, e lo stesso Alessi, che andò ad aprire, non riconobbe 'Ntoni il quale tornava colla sporta sotto il braccio, tanto era mutato, coperto di polvere, e colla barba lunga».

Il ritorno al «nido» segna la piena presa di coscienza di un irreversibile processo di estraneazione dal medesimo, sottolineata perfino al livello indiziale dal latrato del cane: «Ei non sembrava più quello [...]; fino il cane gli abbaiava, ché non l'aveva conosciuto mai». La vicenda di 'Ntoni non può essere assimilata paradigmaticamente a quella del figliol prodigo, che se ne va via di casa per entrare in rapporto con il mondo esterno, idealizzato come luogo di fortuna e di ricchezza, e che poi, a seguito della crisi di questo rapporto, ritorna per la riconquista degli antichi oggetti d'amore perduti. Anch'egli, come il figliol prodigo, viene sfamato, ma la minestra gli va «tutta in veleno». Il mondo extrafamiliare, il villaggio, è divenuto un fantasma persecutore, che impone la difesa dell'occultamento: «qui non posso starci, ché tutti mi conoscono, e perciò son venuto di sera». Il ritorno a casa,

determinato dalle ansie persecutorie, riattiva però le ansie depressive del distacco e della perdita degli oggetti d'amore familiari; la riconquista di questi oggetti non avviene e non può avvenire nello spazio della realtà ma in quello di breve durata della memoria: «Ti rammenti [dice 'Ntoni al fratello Alessi] le belle chiacchierate che si facevano la sera, mentre si salavano le acciughe? e la Nunziata che spiegava gli indovinelli? e la mamma, e la Lia, tutti lì, al chiaro di luna, che si sentiva chiacchierare per tutto il paese, come fossimo tutti una famiglia?». L'urto tra la realtà e la memoria, acuito dalla confluyente sofferenza delle angosce persecutive e delle angosce depressive, crea alla fine lo spazio della coscienza tragica di chi sa di non poter vivere né all'altezza dell'etica dei Malavoglia, offesa nell'inviolabilità dei suoi principi, né al livello dell'etica del villaggio, del mondo esterno, che non concede ai perdenti, ai *vinti* dignità e diritto di cittadinanza: «anch'io allora non sapevo nulla, e qui non volevo starci, ma ora che so ogni cosa devo andarmene».

'Ntoni voleva espatriare per amore di una vita diversa, tradendo i domestici Lari; ora è costretto ad autopunirsi e ad autoescludersi con un volontario esilio, senza seduzioni di ricchezza e verso l'ignoto per negare la sua identità, quasi per una sorta di contrappasso analogico imposto da quelle divinità familiari. La riconversione alla religione della famiglia impone pure il distacco dalla gente del villaggio, di cui ripudia l'etica dopo averla praticata fino al limite del delitto. E così egli prende commiato anche dal paese.

La narrazione si avvia alla conclusione con richiami paralleli e con corrispondenze simmetriche. 'Ntoni prima aveva voluto visitare ogni angolo della risorta casa del nespolo, ora riguarda per l'ultima volta il suo paese addormentato, ricostruendone i ritmi cadenzati e abituali di vita. *Sunt lacrimae rerum*: voci non umane e anonime parlano ora di 'Ntoni e a 'Ntoni: «il cane gli abbaiava dietro e gli diceva col suo abbaiare che era solo in mezzo al paese»; «il mare gli brontolava la solita storia lì sotto, in mezzo ai *fariglioni*, perché il mare non ha paese nemmeno lui»; poi «cominciarono ad udirsi certi rumori ch'ei conosceva, e delle voci che chiamavano dietro gli usci, e sbatter d'imposte, e dei passi per le strade buie». Lo sguardo di 'Ntoni si sposta dal «paese nero», avvolto nelle ombre notturne, al cielo stellato. All'alba torna «a chinare il capo sul petto, e a pensare a tutta la sua storia»: la vita di Aci Trezza riprende, ognuno si accinge a ricominciare la sua giornata, che sarà quella di sempre, e «il primo di tutti a cominciare la sua giornata è stato Rocco Spatu». E 'Ntoni lascia il paese, «perché fra poco comincerà a passar gente».

La conclusione del romanzo, al livello di tecnica rappresentativa, si organizza nel testo attraverso un procedimento discorsivo di *accumulazione e di enumerazione*, per usare una terminologia cara al Debenedetti.

L'accumulazione si attua per sequenze paratattiche, che allineano in modo giustapposto e in rapporto di contiguità una serie di elementi tratti dal vero per coglierli in una visione d'insieme e realizzare una prospettiva globalizzante; l'enumerazione tende invece a dare risalto, a focalizzare i singoli elementi e a staccare ogni sequenza dalla trama sintattica che la tiene legata. Nella pagina verghiana i due procedimenti, apparentemente contrastanti, coesistono, anzi costituiscono due aspetti dell'unico procedimento metonimico, che caratterizza la direzione del discorso narrativo. L'accumulazione, che solitamente attua la paratassi

per mezzo dell'asindeto, nel testo verghiano si frantuma nell'enumerazione con l'inserimento del polisindeto («Così stette un gran pezzo pensando a tante cose, guardando il paese nero, e ascoltando il mare che gli brontolava lì sotto. E ci stette fin quando cominciarono ad udirsi certi rumori ch'ei conosceva, e delle voci che si chiamavano dietro gli usci, e sbatter d'imposte, e dei passi per le strade buie»). L'accumulazione e l'enumerazione si compenetrano e si convertono reciprocamente l'una nell'altra; la loro continuità è assicurata dall'uso del verbo al passato, ossia dal perfetto e dall'imperfetto: il perfetto rappresenta azioni e percezioni in atto del soggetto agente («E se ne andò», « si fermò ad ascoltare»; «stette un gran pezzo pensando»; «Egli levò il capo a guardare»; «Allora tornò a chinare il capo»; «ripresela sua sporta»); l'imperfetto, che esprime «la gradazione più continuativa del passato» (Debenedetti), riproduce descrittivamente la durata ciclica, senza inizio e senza fine, delle cose naturali e degli eventi umani attraversati dalla memoria («ascoltando il mare che gli brontolava di sotto»; «cominciarono ad udirsi certi rumori ch'ei conosceva; e delle voci che si chiamavano dietro gli usci»; «Sulla riva, in fondo alla piazza, cominciavano a formicolare de lumi», «levò il capo a guardare i Tre Re che luccicavano, e la Puddara che annunciava l'alba»); «le case spuntavano ad una ad una»; «nella bottega di Pizzuto c'era il lumicino³⁶, e Rocco Spatu colle mani in tasca che tossiva e sputacchiava»).

Il gioco dell'accumulazione e dell'enumerazione, che a prima vista sembra asservito alle istanze veristiche dell'impersonalità, fa emergere *alla fine: il piano* simbolico della narrazione descrittiva, e con esso il *punto di vista* dell'autore che subentra e si sovrappone al narratore. Il riferimento a Rocco Spatu, che esprime la degradazione infima dell'etica del villaggio, non è una notazione di folklore paesano. Dentro le mura di Aci Trezza c'è posto per i personaggi «statici» come Alessi e Rocco Spatu, i quali simboleggiano, l'uno al livello più alto e l'altro al livello più basso, le due etiche che *dialetticamente* si fronteggiano, quella dei Malavoglia e quella della restante comunità paesana. Alessi e Rocco Spatu, ciascuno a suo modo, sono i «vincitori», perché riattualizzano nel ciclo dell'identico e, quindi, *conservano* i propri costumi e gli originari ritmi di vita di Aci Trezza. 'Ntoni simboleggia l'unico personaggio «dinamico», che cerca di sottrarsi alla staticità del mondo primitivo, ritualizzando le leggi e i meccanismi di riproduzione; egli investe nei momenti più lucidi della sua coscienza critica tanto il sistema etico della famiglia quanto il sistema paesano delle disuguaglianze sociali, e vuole rifare il mondo da capo, ma resta un «vinto». Il mondo, che non si fa cambiare, si vendica di lui, decretandone l'ostracismo nella forma dell'autoesclusione. Vale qui servirsi ancora di una puntuale notazione del Baldi, secondo il quale «il punto di vista di 'Ntoni, che inizialmente si poneva in posizione alternativa rispetto ai due poli della narrazione, caricandosi di una potenziale funzione di critica, si annulla così due volte e perde ogni autonomia,

³⁶ Si legge nel saggio del Russo (*op. cit.*, p. 170): «Vanni Pizzuto accende il lumicino». Anche del bravo Omero si dice che qualche volta sonnecchiasse! Il lumicino, in verità, era acceso ad alba perché non era stato spento, durante la notte; sappiamo che la bottega del barbiere in ore notturne era luogo di non leciti convegni. Non avrebbe d'altra parte, l'accensione del lumicino all'alba. Così Rocco Spatu comincia la sua pomata «il primo di tutti» non perché si sia levato dal letto all'alba ma perché ha trascorso la notte fuori casa.

lasciando incontrastato il campo alle due ottiche dominanti della famiglia e del villaggio» (op. cit, p. 131).

La trasfigurazione simbolica dei personaggi, elevati a soggetti emblematici, come abbiamo sopra anticipato, fa emergere il punto di vista dell'autore al livello ideologico. L'impassibilità dell'«osservatore», che ha registrato i dati negativi della realtà data, si carica infine del pessimismo dello scrittore. Il Verga non sa o non può offrire alternative alla negatività della realtà medesima e non crede alla possibilità di una sua trasformazione ad opera del proletariato il quale, non essendo capace di storia, viene risucchiato e disperso, vinto e travolto dalla «fiumana del progresso» di una storia più grande, fatta da altri. Il pessimismo del Verga impedisce di considerare i Malavoglia, al di là della vicenda di restaurazione materiale ed etica del «nido» ad opera di Alessi, un romanzo a lieto fine. Ma lo sbocco ideologico di ogni prospettiva pessimistica è sempre una visione fatalistica, che si rassegna alla conservazione dello status quo dell'essere sociale e trasforma il temporale ordine storico nell' intemporalità della necessità naturale, imposta da un trascendente destino.

La connotazione fatalistica è la marca di serietà e di gravità del pessimismo verghiano, il cui nucleo ideologico è dato cogliere, ad un livello profondo, nelle strutture stilistiche del discorso narrativo dei Malavoglia.

Il Verga, come abbiamo visto nel corso della nostra esposizione, assegna la responsabilità del racconto ad un narratore popolare o ai personaggi del mondo narrato. Di qui l'oralità corale del discorso dialogato, realizzato mimeticamente attraverso l'*erlebte Rede*, che si caratterizza per la peculiarità della scarsa articolazione sintattica, per la fissità dei luoghi comuni, per il ricorrente formolismo gnomico, per la convenzionalità gestuale, per le modulazioni idiomatiche, coerenti con gli schemi di riferimento socio-culturale; le caratteristiche dell'*erlebte Rede* si traspongono nel discorso indiretto libero e nel monologo interiore dei personaggi, che talora si spinge alle soglie del flusso di coscienza; di qui anche l'energia narrativa delle situazioni parlate, che si compongono circolarmente a mosaico conformemente alla circolarità del chiuso spazio in cui si muovono i personaggi (la casa del nespolo, il ballatoio, l'osteria, la farmacia, la chiesa, la sciarra); il continuum del racconto è tramato da tecniche di concatenazione³⁷, di accumulazione, di enumerazione che sono da ricondurre al dominio del procedimento metonimico del

³⁷ La *tecnica della concatenazione* è un artificio stilistico mediante il quale si vuole assicurare la compattezza o il *continuum* narrativo, in modo da evitare nel lettore la percezione di improvvisi trapassi temporali del racconto. Essa consiste nel saldare due sequenze o due capitoli con una ripresa lessicale, che ripete all'inizio di una sequenza o di un capitolo parole usate nella sequenza o nel capitolo precedente. Per esemplificare citiamo: "– *Che disgrazia! dicevano sulla via. E la barca era carica! Più di quarant'onze di lupini*", finale del cap. III; "*Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza*", inizio del cap. IV; "*Mio fratello Luca sta meglio di me a fare il soldato! brontolava 'Ntoni nell'andarsene*", finale del cap. VII; "*Luca, poveretto, non ci stava né meglio né peggio*" inizio del cap. VIII; si osservino queste due sequenze nel cap. IX: "– *Io non ci sono avvezza a star nella camera di sopra come i colombi [...]. Però Comare Venera aveva dichiarato: - Prima che mia figlia vada a dormire nella stanza dei colombi bisogna sapere a chi resta la casa*". L'artificio della concatenazione ricalca, in verità, il modello dei canti o dei racconti popolari e, quindi, risulta una modalità dell'artificio della regressione.

discorso. Tuttavia l'insieme di queste modalità non esaurisce le qualità espressive dello stile verghiano, che nel senso retorico alto è *comicotragico*; il trattino d'unione dei due termini vale ad indicare due piani di rappresentazione ma anche la loro costante relazione, giacché la rappresentazione comica è in funzione della rappresentazione tragica. Nel primo capitolo dei *Malavoglia* il fatto tematico, per esempio, è la chiamata di 'Ntoni per il servizio militare; padron 'Ntoni si rivolge ai pezzi grossi del paese per evitare la partenza del nipote e il farmacista gli va predicando che «se arrivavano a mettere assieme un po' di repubblica [...], soldati non ce ne sarebbero stati più [...]. Allora padron 'Ntoni lo pregava e lo strapregava per l'amor di Dio di fargliela presto la repubblica, prima che suo nipote andasse soldato». Altrove, nel capitolo XIII, per citare un altro esempio, alle prediche rivoluzionarie del farmacista 'Ntoni replica: «- E voi cosa mi date per fare la rivoluzione?». Il narratore regredito qui si rapporta agli oggetti tersatici (la repubblica e la rivoluzione) assumendo il punto di vista dei personaggi; la comicità è da ritrovare nello scarto deviante tra l'oggetto che viene rappresentato e la rappresentazione di esso, ossia, per dirla con la sottigliezza dialettica di Guido Guglielmi (cfr. *Il mito dei «Malavoglia»*, in *Ironia e negazione*, Einaudi, Torino, 1974) tra «la cosa della rappresentazione» e «la rappresentazione della cosa»; padron 'Ntoni e 'Ntoni si rappresentano la «cosa» cioè la repubblica e la rivoluzione, ma la loro rappresentazione ha luogo ad un livello di non comprensione della cosa rappresentata. La commedia però si muta in tragedia quando s'insinua occultamente il punto di vista dell'autore, il quale, rapportandosi all'oggetto rappresentato e al modo di rappresentarlo dei suoi personaggi, mostra la grande distanza esistente tra il piano della realtà e il piano della loro comprensione. In altri termini, la comicità si attua al livello dei *significanti*, ossia nel modo con cui i personaggi *significano* la loro esperienza esistenziale, mentre la tragicità si attua al livello di *interpretanti*, che appartengono all'autore o al lettore, giacché i personaggi non hanno la consapevolezza storica e critica dei fatti vissuti da loro medesimi. La piccola storia degli abitanti di Acì Trezza, e quindi dei Malavoglia, si muove all'interno della più grande storia nazionale del nuovo Stato unitario italiano, che determina trasformazioni economico-produttive e muta i rapporti giuridico-amministrativi con i cittadini mediante nuovi vincoli (sistema fiscale, obbligatorietà del servizio militare).

I protagonisti del romanzo, impenetrabilmente chiusi nel loro mondo provinciale, rimangono al di sotto della comprensione della loro realtà vissuta. Al di là dei confini di Acì Trezza c'è un universo incompreso e incomprensibile e, come tale, estraneo e minaccioso. Dentro quel confine è possibile vivere o sopravvivere: sopravvivono Mena e Alfio nella sacrificale negazione di un profondo amore in nome dei comandamenti imposti dall'etica patriarcale, sopravvive Rocco Spatu che vaga come un «vitellone» nei recinti del villaggio. Varcare quel *limen* è una colpa che reclama l'espiazione. Ma la grande storia, quella che resta incompresa ai personaggi del romanzo, irrompe nella piccola storia del villaggio, scardinando e dissolvendone le antiche e non scritte leggi. Il Verga è ideologicamente e tematicamente consapevole che la storia è dominata dalla «fiumana del progresso», e riscoprendo e rievocando il mondo primitivo e patriarcale, non intende contrapporlo

come alternativa al nascente mondo borghese-capitalistico, perché la storia ignora il movimento regressivo. Egli sa «dove vada questa immensa corrente dell'attività umana» ma osa porsi l'inquietante domanda del «come ci va». La sua risposta è nel romanzo dei «vinti», dove la critica della realtà storica si esibisce nella pura e semplice descrizione impersonale senza alcun trascendimento di speranze utopiche o di progetti rivoluzionari. Anzi, l'idea stessa di rivoluzione viene *comicamente* manipolata attraverso la figura macchiettistica dello speciale e, poi, *tragicamente* deformata attraverso le vicende di Ntoni. L'approdo alla coscienza tragica del Verga nei *Malavoglia* è, dunque, l'esito estremo della maturata consapevolezza che il progresso si compie come incontestabile direzione del destino storico e si consuma vittoriosamente sui «deboli che restano per via», ai quali egli può concedere, in certe pause liriche dell'evocazione nostalgica del loro piccolo mondo antico, non un consenso ideologico ma una solidarietà sentimentale.

8. 2 L'amante di gramigna

Parecchi³⁸ anni or sono, laggiù lungo il Simeto, davano la caccia a un brigante, certo Gramigna, se non erro, un nome maledetto come l'erba che lo porta, il quale da un capo all'altro della provincia s'era lasciato dietro il terrore della sua fama. Carabinieri, soldati e militi a cavallo lo inseguivano da due mesi, senza esser riusciti a mettergli le unghie addosso. Era solo, ma valeva per dieci, e la sua pianta minacciava di abbarbicare. Per giunta si approssimava il tempo della messe, il fieno era già steso pei campi, le spighe chinavano il capo e dicevano di sì ai mietitori che avevano già la falce in pugno, e nonostante nessun proprietario osava affacciare il naso al disopra della siepe del suo podere, per timore di incontrarvi Gramigna che se ne stesse sdraiato fra i solchi, colla carabina fra le gambe, pronto a far saltare il capo al primo che venisse a guardare nei fatti suoi. Sicché le lagnanze erano generali. Allora il prefetto si fece chiamare tutti quei signori della questura, dei carabinieri, e dei compagni d'armi, e disse loro due paroline di quelle che fanno drizzar le orecchie. Il giorno dopo un terremoto per ogni dove; pattuglie, squadriglie, vedette per ogni fossato, e dietro ogni muricciolo; se lo cacciavano dinanzi come una mala bestia per tutta una provincia, di giorno, di notte, a piedi, a cavallo, coi telegrafo. Gramigna sgusciava loro di mano, e rispondeva a schioppettate se gli camminavano un po' troppo sulle calcagna. Nelle campagne, nei villaggi, per le fattorie, sotto le frasche delle osterie, nei luoghi di ritrovo, non si parlava d'altro che di lui, di Gramigna, di quella caccia accanita, di quella fuga disperata; i cavalli dei carabinieri cascavano stanchi morti; i compagni d'armi si buttavano rifiniti per terra in tutte le stalle, le pattuglie dormivano all'impiedi; egli solo, Gramigna, non era stanco mai, fuggiva sempre, s'arrampicava sui precipizi, strisciava fra le messi, correva carponi nel folto dei fichidindia, sgattaiolava come un lupo nel letto asciutto dei torrenti. Il principale argomento di ogni discorso, nei crocchi davanti agli usci del villaggio, era la sete divorante che doveva soffrire il perseguitato, nella pianura immensa, arsa, sotto il sole di giugno. I fannulloni spalancavano gli occhi.

Peppa, una delle più belle ragazze di Licodia, doveva sposare in quel tempo compare Finu «candela di sego» che aveva terre al sole e una mula baia in stalla, ed era un giovanotto grande e bello come il sole, che portava lo stendardo di Santa Margherita come fosse un pilastro, senza piegare le reni.

La madre di Peppa piangeva dalla contentezza per la gran fortuna toccata alla figliuola, e passava il tempo a voltare e rivoltare nel baule il corredo della sposa, «tutto di roba bianca a quattro» come quella di una regina, e orecchini che le arrivavano alle spalle, e anelli d'oro per le dieci dita delle mani; dell'oro ne aveva quanto ne poteva avere Santa Margherita, e dovevano sposarsi giusto per Santa Margherita, che cadeva in giugno, dopo la mietitura del fieno. «Candela di sego» nel tornare ogni sera dalla campagna, lasciava la mula all'uscio della Peppa, e veniva a dirle che i seminati erano un incanto, se Gramigna non vi appiccava il fuoco; e il graticcio di contro al letto non sarebbe bastato a contenere tutto il grano della

³⁸ La prima parte, contenente la lettera dedicatoria a S. Farina, è analizzata nella Poetica nel capitolo della «Fase verista».

raccolta, che gli pareva mill'anni di condursi la sposa in casa, in groppa alla mula baia. Ma Peppa un bel giorno gli disse: - La vostra mula lasciatela stare, perché non voglio maritarmi.

Il povero «candela di sego» rimase sbalordito e la vecchia si mise a strapparsi i capelli come udì che sua figlia rifiutava il miglior partito del villaggio. - Io voglio bene a Gramigna, le disse la ragazza, e non voglio sposare altri che lui!

- Ah! gridava la mamma per la casa, coi capelli grigi al vento, che pareva una strega. - Ah! quel demonio è venuto sin qui a stregarmi la mia figliuola!

- No! rispondeva Peppa coll'occhio fisso che pareva d'acciajo. - No, non è venuto qui.

- Dove l'hai visto dunque?

- Io non l'ho visto. Ne ho sentito parlare. Sentite! ma lo sento qui, che mi brucia!

In paese la cosa fece rumore, per quanto la tenessero nascosta. Le comari che avevano invidiato a Peppa il seminato prosperoso, la mula baia, e il bel giovanotto che portava lo stendardo di Santa Margherita senza piegar le reni, andavano dicendo ogni sorta di brutte storie, che Gramigna veniva a trovarla di notte nella cucina, e che glielo avevano visto nascosto sotto il letto. La povera madre aveva acceso una lampada alle anime del purgatorio, e persino il curato era andato in casa di Peppa, a toccarle il cuore colla stola, onde scacciare quel diavolo di Gramigna che ne aveva preso possesso. Però ella seguitava a dire che non lo conosceva neanche di vista quel cristiano; ma che la notte lo vedeva in sogno, e alla mattina si levava colle labbra arse quasi avesse provato anch'essa tutta la sete ch'ei doveva soffrire.

Allora la vecchia la chiuse in casa, perché non sentisse più parlare di Gramigna; e tappò tutte le fessure dell'uscio con immagini di santi.

Peppa ascoltava quello che dicevano nella strada dietro le immagini benedette e si faceva pallida e rossa, come se il diavolo le soffiasse tutto l'inferno nella faccia.

Finalmente sentì dire che avevano scovato Gramigna nei fichidindia di Palagonia. - Ha fatto due ore di fuoco! dicevano, c'è un carabiniere morto, e più di tre compagni d'armi feriti. Ma gli hanno tirato addosso tal gragnuola di fucilate che stavolta hanno trovato un lago di sangue dove egli si trovava.

Allora Peppa si fece la croce dinanzi al capezzale della vecchia, e fuggì dalla finestra.

Gramigna era nei fichidindia di Palagonia, che non avevano potuto scovarlo in quel forteto da conigli, lacero, insanguinato, pallido per due giorni di fame, arso dalla febbre, e colla carabina spianata: come la vide venire, risoluta, in mezzo alle macchie dei fichidindia, nel fosco chiarore dell'alba, ci pensò un momento, se dovesse lasciare partire il colpo. Che vuoi? le chiese. Che vieni a far qui?

- Vengo a star con te; gli disse lei guardandolo fisso. Sei tu Gramigna?

- Sì, son io Gramigna. Se vieni a buscarti quelle venti oncie della taglia, hai sbagliato il conto.

- No, vengo a star con te! rispose lei.

- Vattene! diss'egli. Con me non puoi starci, ed io non voglio nessuno con me! Se vieni a cercar denaro hai sbagliato il conto ti dico, io non ho nulla, guarda! Sono due giorni che non ho nemmeno un pezzo di pane.

- Adesso non posso più tornare a casa, disse lei; la strada è tutta piena di soldati.

- Vattene! cosa m'importa? ciascuno per la sua pelle!

Mentre ella voltava le spalle come un cane scacciato a pedate, Gramigna la chiamò. - Senti, va' a prendermi un fiasco d'acqua, laggiù nel torrente, se vuoi stare con me bisogna rischiar la pelle.

Peppa andò senza dir nulla, e quando Gramigna udì la fucilata si mise a sghignazzare, e disse fra sé: - Questa era per me. - Ma come la vide comparire poco dopo, col fiasco al braccio, pallida e insanguinata, prima le si buttò addosso, per strapparle il fiasco, e poi quando ebbe bevuto che pareva il fiato le mancasse le chiese - Sei scappata? Come hai fatto?

- I soldati erano sull'altra riva, e c'era una macchia folta da questa parte.

- Però t'hanno bucata la pelle. Hai del sangue nelle vesti?

- Sì.

- Dove sei ferita?

- Sulla spalla.

- Non fa nulla. Potrai camminare.

Così le permise di stare con lui. Ella lo seguiva tutta lacera, colla febbre della ferita, senza scarpe, e andava a cercargli un fiasco d'acqua o un tozzo di pane, e quando tornava colle mani vuote, in mezzo alle fucilate, il suo amante, divorato dalla fame e dalla sete, la batteva. Finalmente una notte in cui brillava la luna nei fichidindia. Gramigna le disse - Vengono! e la fece addossare alla rupe, in fondo al crepaccio, poi fuggì dall'altra parte. Fra le macchie si udivano serpeggiare le fucilate, e l'ombra avvampava qua e là di brevi fiamme. Ad un tratto Peppa udì un calpestio vicino a sé e vide tornar Gramigna che si strascinava con una gamba rotta, e si appoggiava ai ceppi dei fichidindia per ricaricare la carabina. - È finita! gli disse lui. Ora mi prendono; - e quello che le agghiacciò il sangue più di ogni cosa fu il luccicare che ci aveva negli occhi, da sembrare un pazzo. Poi quando cadde sui rami secchi come un fascio di legna, i compagni d'armi gli furono addosso tutti in una volta.

Il giorno dopo lo strascinarono per le vie del villaggio, su di un carro, tutto lacero e sanguinoso. La gente che si accalcava per vederlo, si metteva a ridere trovandolo così piccolo, pallido e brutto, che pareva un pulcinella. Era per lui che Peppa aveva lasciato comparire Finu «candela di sego»! Il povero «candela di sego» andò a nascondersi quasi toccasse a lui di vergognarsi, e Peppa la condussero fra i soldati, ammanettata, come una ladra anche lei, lei che ci aveva dell'oro quanto Santa Margherita! La povera madre di Peppa dovette vendere «tutta la roba bianca» del corredo, e gli orecchini d'oro, e gli anelli per le dieci dita, onde pagare gli avvocati di sua figlia, e tirarsela di nuovo in casa, povera, malata, svergognata, brutta anche lei come Gramigna, e col figlio di Gramigna in collo. Ma quando gliela diedero, alla fine del processo, recitò l'avemaria, nella casermeria nuda e già scura, in mezzo ai carabinieri; le parve che le dessero un tesoro, alla povera vecchia, che non possedeva più nulla e piangeva come una fontana dalla consolazione. Peppa invece sembrava che non ne avesse più di lagrime, e non diceva nulla, né in paese nessuno la vide più mai, nonostante che le due donne andassero a buscarsi il pane

colle loro braccia. La gente diceva che Peppa aveva imparato il mestiere, nel bosco, e andava di notte a rubare. Il fatto era che stava rincantucciata nella cucina come una bestia feroce, e ne uscì soltanto allorché la sua vecchia fu morta di stenti, e dovette vendere la casa.

- Vedete! le diceva «candela di sego» che pure le voleva sempre bene. - Vi schiaccierei la testa fra due sassi pel male che avete fatto a voi e agli altri.

- È vero! rispondeva Peppa, lo so! Questa è stata la volontà di Dio.

Dopo che fu venduta la casa e quei pochi arnesi che le restavano se ne andò via dal paese, di notte come era venuta, senza voltarsi indietro a guardare il tetto sotto cui aveva dormito tanto tempo, e se ne andò a fare la volontà di Dio in città, col suo ragazzo, vicino al carcere dove era rinchiuso Gramigna. Ella non vedeva altro che le gelosie tetre, sulla gran facciata muta, e le sentinelle la scacciavano se si fermava a cercare cogli occhi dove potesse esser lui. Finalmente le dissero che egli non ci era più da un pezzo, che l'avevano condotto via, di là del mare, ammanettato e colla sporta al collo. Ella non disse nulla. Non si mosse più di là, perché non sapeva dove andare, e non l'aspettava più nessuno. Vivacchiava facendo dei servizi ai soldati, ai carcerieri, come facesse parte ella stessa di quel gran fabbricato tetro e silenzioso, e pei carabinieri poi che le avevano preso Gramigna nel folto dei fichidindia, e gli avevano rotto la gamba a fucilate, sentiva una specie di tenerezza rispettosa, come l'ammirazione brutta della forza. La festa, quando li vedeva col pennacchio, e gli spadini lucenti, rigidi ed impettiti nell'uniforme di gala, se li mangiava cogli occhi, ed era sempre per la caserma spazzando i caméroni e lustrando gli stivali, tanto che la chiamavano «lo strofinacciolo dei carabinieri» Soltanto allorché li vedeva caricare le armi a notte fatta, e partire a due a due, coi calzoni rimboccati, il revolver sullo stomaco, o quando montavano a cavallo, sotto il lampione che faceva luccicare la carabina, e udiva perdersi nelle tenebre lo scalpito dei cavalli, e il tintinnio della sciabola, diventava pallida ogni volta, e mentre chiudeva la porta della stalla rabbriviva; e quando il suo marmocchio giocherellava cogli altri monelli nella spianata davanti al carcere, correndo fra le gambe dei soldati, e i monelli gli dicevano «il figlio di Gramigna, il figlio di Gramigna!» ella si metteva in collera, e li inseguiva a sassate.

Analisi testuale

Per trovare il «coraggio divino di eclissarsi e sparire nella sua opera» l'autore ne affida al racconto ad un narratore popolare che lo ripete con la semplicità di chi l'ha «raccolto per i viottoli dei campi». Ed in effetti le scelte linguistico-narrative che strutturano la narrazione appartengono alla maniera di raccontare tipica del popolo per lessico, sintassi, ripetizioni, immagini, ordine fabulare, temporalità, spazialità, modi di presentazione dei personaggi, visione del mondo. A partire dalla denominazione del bandito protagonista - Gramigna - il commento che se ne offre («un nome maledetto come l'erba che lo porta», «la mala pianta minacciava di attecchire») con la suggestione della reminiscenza evangelica e del referente campagnolo, ci trasporta immediatamente nel mezzo di un mondo agricolo-paesano in cui si collocano con naturalezza espressioni come «affacciare il naso al di sopra della siepe», «guardare nei fatti suoi», «quei signori della questura», «due paroline di quelle che fanno drizzar le orecchie» «se lo cacciavano dinanzi», «sgusciava loro di mano», «gli camminavano un po' troppo sulle calcagna» ecc.

La sintassi è semplice e lineare, i periodi, se mai sono lunghi, mancano però di grosse impalcature di subordinate e risultano di frasi aggregate, a scopo esplicativo, per completare o ingrandire il nucleo semantico fondamentale. Si veda, per esempio, il seguente segmento narrativo: «"Candela di sego" nel tornare ogni sera dalla campagna, lasciava la mula all'uscio della Peppa e veniva a dirle che i seminati erano un incanto, se Gramigna non vi appiccava il fuoco, e il graticcio di contro al letto non sarebbe bastato a contenere tutto il grano della raccolta, che gli pareva mill'anni di condursi la sposa in casa, in groppa alla mula baia». Qui la contentezza del promesso sposo si manifesta attraverso una sequenza di coordinate da cui dipende una o al massimo un paio di subordinate elementari: si noti il nesso che nella frase «che gli pareva mill'anni...» e la sua ambigua natura di dichiarativa coordinata a che i seminati erano un incanto o di esplicativa causale, come il ca della sintassi siciliana. Questa è chiaramente la natura del che nel segmento «Gramigna era nei, che non avevano potuto scovarlo in quel forteto da conigli». In alcuni costrutti ellittici la pregnanza dei sostantivi rimpiazza l'assenza dei verbi, ad esempio: **MMA di AlagonA** «Il giorno dopo un terremoto per ogni dove, pattuglie, squadriglie, vedette per ogni fossato e dietro ogni muricciolo»; «La festa, quando li vedeva col pennacchio, e gli spalmi lucenti,...». Ma la più efficace tecnica mimetica del parlar popolare è quella della ripetizione. Questo artificio, che consiste nel ritorno di parole, frasi, gruppi di frasi, alcune volte è solo un chiaro riferimento alla maniera di esprimersi del popolo come è, per esempio, la sostituzione sistematica del nome di compare Finu col suo soprannome, candela di sego, che rimanda ad un tipico Liso paesano; oppure, per citare qualche altro esempio, il continuo richiamo a Santa Margherita, patrona di Licodia, e - evidentemente - «personaggio» popolare fino a diventare termine di paragone; ovvero ancora la ricorrente notazione ambientale dei fichidindia, elemento fortemente caratterizzante del paesaggio locale. Alcune volte invece la ripetizione, sempre coerente coi moduli espressivo-culturali del popolo, completa la tipizzazione psico-fisica dei personaggi; ad esempio: «...la vecchia si mise a strapparsi i capelli...», chiaro indizio di disperazione come «Ah!

gridava la mamma per la casa, coi capelli grigi al vento, che pareva una strega»; qui alla disperazione si aggiunge una nota parossistica deformante; altro esempio è il ritorno del modificatore aggettivale, aggregato ad un cruento richiamo di sofferenza, due volte per Gramigna, una volta per Peppa. In alcuni casi il ritorno di una serie di frasi ora del narratore, ora inserite in un discorso narrativizzato come espressione corale di una vox populi, serve a sottolineare il doloroso mutamento di situazione ed è quindi un elemento strutturante. Es. : «... compare Finu “Candela di sego” che aveva terre al sole ed una mula baia in stalla, ed era un giovanotto grande e bello come il sole, che portava lo stendardo di Santa Margherita come fosse un pilastro, senza piegare le reni»: la caratterizzazione del personaggio corrisponde in un primo momento al compiacimento del narratore per la fortuna di Peppa, ma poi si legge: «Le comari che avevano invidiato a Peppa il seminato prosperoso, la mula baia, e il bel giovanotto che portava lo stendardo di Santa Margherita senza piegare le reni, andavano dicendo ogni sorta di brutte storie,» che è chiaramente un sentire e un parlare collettivo.

Lo stesso meccanismo vale per il segmento: e il corredo della sposa, «tutto di roba bianca a quattro» come quella di una regina, e orecchini che le arrivavano alle spalle, e anelli d'oro per le dieci dita delle mani; dell'oro ne aveva quanto ne poteva avere Santa Margherita...» che ritorna in «,.. ammanettata, come una ladra anche lei, lei che ci aveva dell'oro quanto Santa Margherita!» La povera madre di Peppa dovette vendere «tutta la roba bianca» del corredo, e gli orecchini d'oro, e gli anelli per le dieci dita, onde pagare gli avvocati di sua figlia... ». Ma l'artificio della ripetizione raggiunge sorprendenti effetti di «verità» espressiva nel seguente dialogo in cui la parola-chiave di una battuta diventa cardine della battuta successiva, come è proprio della tecnica discorsiva di chi adotta un linguaggio scarno ed essenziale, scevro di ornamenti e tergiversazioni: è il primo dialogo tra Gramigna e Peppa:

- Che vuoi? le chiese. Che vieni a far qui?
- Vengo a star con te; gli disse lei guardandolo fisso. Sei tu Gramigna?
- Sì, son io, Gramigna. Se vieni a buscarti quelle venti oncie della taglia, hai sbagliato il conto.
- No, *vengo a star con te!* rispose lei.
- Vattene! diss'egli. *Con me non puoi starci...».*

Tipico del parlar popolare è pure il linguaggio immaginifico ricco di metafore e paragoni per lo più tratti dall'ambiente e dai modi di vivere dei personaggi che attraverso le immagini evidenziano il loro universo culturale. Così la «mala pianta» «candela di sego» «lo strofinacciolo dei carabinieri» «quel demonio» ecc. sono le metafore di carattere etico/estetico che assolvono ad una funzione giudicante insieme con le frequenti similitudini che ispessiscono e colorano il tessuto linguistico; il nesso modale «come» o la relativa «che pareva» sono, tra le «ripetizioni», quelle più spontanee e più naturali: come una mala bestia, come un lupo, come il sole, come uno stendardo, come quella di una regina, che pareva una strega, che pareva d'acciaio, come un fascio di legna, che pareva un pulcinella, come una fontana, come una bestia feroce, ecc. sono i «puntelli» esplicitivi cui si appoggia la voce narrante. L'ordine mentale del narratore e le «certezze» che governano il sistema osservante si traducono in un ordine fabulare lineare e

isocronico. Dopo l'avvertenza iniziale che dichiara un recupero memoriale (Parecchi anni or sono...) rispetto al presente (se non erro) il procedimento narrativo si realizza in modo «naturale» senza analepsi nè prolessi, con la semplice giustapposizione (la 2^a sequenza) delle storie di Gramigna e di Peppa prima della loro fusione (3^a sequenza) e successiva ulteriore separazione (4^a e 5^a sequenza).

Perfettamente consona all'atteggiamento spesso onnisciente del narratore popolare è l'ambientazione geografica e quindi la chiara indicazione dello spazio del racconto: il narratore fa riferimento con disinvoltura e senza spiegazioni soverchie ai luoghi nominati (Simeto, Licodia) o anonimi (la provincia, la città, i campi, la pianura ecc.) come chi è abituato a muoversi dentro e li conosce bene. Meno esplicita e più generica è l'indicazione del tempo. L'epoca storica che si individua sullo sfondo è quella dell'Italia postunitaria; lo si deduce dal riferimento ai carabinieri, al prefetto, alla questura. La temporalità nel discorso narrativo ha, come si è già detto, una sua struttura isocronica e l'accelerazione del ritmo per via di diversi sommari conferisce vivacità al racconto, tuttavia la forte caratterizzazione stagionale dell'inizio sembra improntare e cristallizzare il resto della narrazione, nonostante alcuni generici trapassi temporali (un bel giorno, allora, finalmente, quando gliela diedero, allorché la sua vecchia fu morta, dopo che fu venduta la casa, ecc.), per la presenza di alcuni efficaci elementi simbolici che, esaltando la vicenda appassionata sembrano sottrarla al tempo della storia per inserirla in quello del mito o della leggenda popolare. Il momento stagionale profilato all'inizio è quello della mietitura, ma l'incipiente estate raggiunge l'acme del fulgore nella pianura immensa, arsa, sotto il sole di giugno, in cui assume un rilievo parossistico e simbolico la sete divorante di Gramigna, che, da semplice fenomeno fisiologico, entrando come principale argomento di ogni discorso, nei crocchi, davanti agli usci del villaggio, diviene l'elemento più caratterizzante della ferocia e della solitudine del bandito e perfino della sua cupa grandezza. La sete tormenta i lunghi incubi notturni di Peppa che, alla mattina si levava con le labbra arse, la sete ispira il primo atto d'amore ch'ella compie per Gramigna procurandogli da bere, la sete ancora è la costante tortura di un travolgente e disperato rapporto di donazione totale. La sete e la febbre, il luccicare degli occhi, l'agghiacciarsi del sangue sono i folli segni di quel delirio che la credenza popolare interpreta come una fascinazione demoniaca («quel demonio è venuto sin qui a stregarmi la mia figliuola»), onde le pratiche esorcistiche della lampada accesa alle anime del purgatorio, l'intervento del curato con la stola destinata a scacciare quel diavolo di Gramigna, le immagini di santi poste dietro le fessure dell'uscio: il narratore non è estraneo a questa credenza, anzi la ribadisce con un intervento onnisciente evidenziando l'esaltazione di Peppa che «si faceva pallida e rossa, come se il diavolo le soffiasse tutto l'inferno nella faccia». L'eccezionalità dei segni marca l'eccezionalità dei personaggi e la loro natura passionale in cui la spinta erotica, pur implicita nella vicenda, scompare al livello linguistico nel quale il narratore popolare, con il riserbo tipico di una certa cultura «regredita», lascia affiorare solo l'aspetto «eroico» volontaristico e - per così dire - socialmente ed eticamente accettabile. Gramigna e Peppa sono personaggi del popolo, i loro nomi, così buffi, non lascerebbero presagire nulla di grande, eppure la loro «costruzione» contiene gli «ingredienti» della tragedia antica, i toni invece rinviano all'area non

meno coinvolgente della leggenda popolare, modulabile da un aedo cantastorie.

Gramigna, l'eroe negativo, nasce già segnato da un fato di emarginazione e di disperazione, è l'incarnazione del furore; i suoi caratteri distintivi sono la forza, l'astuzia, la straordinaria vitalità, ma anche la brutalità verso la donna che gli si è donata, da lui strumentalizzata per fini di sopravvivenza; marcia ineluttabilmente verso la catastrofe.

Peppa invece è il paradigma della precarietà del destino umano, su lei si abbattè lo stordimento, l'accecamento, la follia, la rovina, ma resiste e, pur travolta dalla sciagura, conserva una sua pertinace fissità che le consente di sopravvivere.

Su questi personaggi il narratore popolare riversa tutta la sua rispettosa ammirazione nonostante la cruda oggettività con cui li «accompagna» al fallimento. Gramigna «era solo ma valeva per dieci» e suscita un terremoto tra le forze dell'ordine, la cui resistenza non è minimamente paragonabile alla sua: «egli solo, Gramigna, non era stanco mai, non dormiva mai, fuggiva sempre, s'arrampicava sui precipizi, strisciava fra le messi, correva carponi nel folto, sgaiattolava come un lupo nel letto asciutto dei torrenti». La straordinaria varietà verbale delle proposizioni in asindeto, rende l'ansia e l'angoscia, ma anche la vitalità del protagonista e l'interesse del narratore, l'ostinazione di Peppa è annunciata dall'«occhio fisso che pareva d'acciaio» e dal suo starsene «rincantucciata nella cucina come una bestia feroce» ma la sua trepida femminilità è rivelata dai suoi pallori, dai suoi tremori e dai suoi brividi d'ansia. La forza e la passione che spirano da questo straordinario personaggio femminile inducono l'autore a violare le consegne dell'impersonalità per far capolino da un'osservazione che culturalmente travalica lo spazio del narratore popolare, perché lascia il mondo magico-fatalistico per parlare di «ammirazione brutta della forza».

La «scienza del cuore umano» che è già «il frutto della nuova arte» è pervenuta alle «conquiste... delle verità psicologiche» ed ha lasciato questa «traccia delle labbra che [...] mormorarono [...] il fiat creatore».

RIFLESSIONI SULLA LINGUA COSTRUTTI NOMINALI –ANOMALIA SINTATTICA

8.2 *Un giudizio critico*

Afferma Nencioni che invitare un fiorentino a parlare della lingua dei *Malavoglia* significa fargli sentire a un tempo i suoi limiti e la complessità del tema. Per valutare, infatti, il testo di una lingua che non sia un codice occorre possedere la «competenza», nel senso tecnico in cui usano la parola oggi i linguisti, cioè di competenza naturale, etnica di quella lingua. E se il testo non ci è contemporaneo (tutti sanno che la stessa memoria di un parlante non più giovane contiene elementi di diacronia), occorre integrare la competenza naturale con una competenza acquisita, come è obbligato a fare l'interprete di opere letterarie italiane che superino il suo ciclo di esperienza diretta; sì, anche il sociologo della letteratura, in quanto la lingua costituisce un fattore e documento primario della socialità dell'individuo. Per Danesi Bondoni il discorso indiretto libero è individuabile mediante tratti pertinenti che si distinguono in rivelatori primari, cioè costanti grammaticali di natura formale, e rivelatori secondari, cioè elementi variabili e meno formalizzati. Rivelatori primari sono la trasposizione, che investe tempi, modi e persone del verbo, pronomi personali, avverbi circostanziali, aggettivi e pronomi dimostrativi e possessivi, trasformandoli da elementi formali del discorso diretto in elementi formali del discorso indiretto; e l'indipendenza del costrutto del *verbum dicendi* o *putandi*. Rivelatori secondari sono tutti quegli elementi del parlato, principalmente di carattere enfatico e idiomatico, che collaborano al riempimento lessicale o sintattico del costrutto; essi da un lato sono legati al contenuto, dall'altro ricorrono con più o meno frequenza a seconda che lo scrittore inclini più o meno al discorso diretto. Possono essere formule asseverative, imprecative o esecrative, appellativi, frasi nominali, frasi interrogative o esclamative, topicalizzazioni, proverbi. Quanto alla sua contestualizzazione, cioè alle relazioni sintagmatiche che il discorso indiretto libero contrae col piano della narrazione e con le altre due modalità enunciative (discorso diretto e discorso indiretto),

Minore attenzione è stata rivolta ai costrutti nominali in Verga, nonostante che di essi si avvalga il discorso indiretto libero, specialmente quello che più si orienta sul parlato. Giulio Herczeg, lo studioso che, relativamente all'italiano, se n'è occupato in modo sistematico, nel libro *“Lo stile nominale in italiano”* ha tenuto presenti i testi verghiani ed ha più volte esemplificati con loro brani i vari tipi di costrutto da lui individuati. Vediamo così che il Verga usa le enumerazioni appositive in funzione modale-associativa, i sostantivi astratti in costrutti appositivi o in funzione indipendente (pp. 78, 87, 89-92), le apposizioni di ripresa, i sostantivi retti dalla

preposizione *con* in funzione modale-associativa . Non usa invece mai il tipo enumerativo e associativo modale della costruzione appositiva, e Herczeg se ne meraviglia (p. 162); come si meraviglia che Verga non usi le enumerazioni appositive in funzione descrittiva, e ricorra alla pesante successione di frasi verbali indipendenti, dimostrandosi per questo aspetto un tradizionalista (pp. 18-20). È tuttavia sorprendente che tra i numerosi esempi verghiani di costrutti nominali adottati da Herczeg non ve ne sia nessuno tratto dai *Malavoglia*. Del resto anche nel breve scritto “*Tipi impressionistici nella costruzione della frase italiana moderna*” lo stesso Herczeg, mostrando periodi costituiti da giustapposizioni di sostantivi-guida indipendenti, seguiti da complementi nominali o da frasi relative, cita un esempio dal *Mastro-don Gesualdo* ed uno dalle novelle; e nel saggio “*Infinito descrittivo e narrativo in italiano*” Verga non è neppure citato. Anche Riccardo Ambrosini, rilevando nella novella *Agonia di un villaggio* la presenza di molte frasi nominali, quasi « una continua serie di proposte tematiche, mai chiuse sempre aperte alla indeterminatezza delle sensazioni », e indicando la reperibilità del fenomeno in altre novelle, non fa alcun riferimento ai *Malavoglia*. Un esame minuto ed accorto invece mostrerebbe che dei costrutti nominali sono presenti, nei *Malavoglia*, i tipi che convengono al tipo di discorso indiretto libero proprio di quel romanzo, e mancano per converso quelli propri al descrittivismo impressionistico, all'analisi *ab extra* e all'argomentare deduttivo dell'autore. Anche le carenze di Verga, torniamo a ripeterlo, sono significative; di Verga che il 12 maggio 1881 scriveva a Francesco Torraca: « A me è parso che la descrizione nei *Malavoglia* doveva essere tanto più sobria, quanto meno è il sentimento della natura in quegli uomini primitivi ». Certo, ad un siffatto esame occorrerà applicarsi col sussidio di una teoresi grammaticale più avanzata, quella almeno che informa il bel saggio di Bice Garavelli Mortara “*Fra norma e invenzione: lo stile nominale*”, il quale purtroppo si muove fra esempi tratti soltanto da scrittori italiani del Novecento. L'anomalia sintattica è spia acutissima della tecnica stilistica dei *Malavoglia*, è la gracilità e anormalità sintattica del periodo verghiano, rilevata come difetto già dalla prima critica del romanzo (Renier, Scarfoglio, il primo Cesareo). Ed era facile ad un lettore aduso alla architettonica prosa di tradizione classica notare, anche fuori dalle strutture modellate sul parlato, lo scarso sviluppo e rigore della subordinazione (povertà dei congegni di articolazione funzionale, il famoso *che* « illogico » o « floscio ») e l'accrescimento del periodo per coordinazione impropria, cioè non motivata logicamente. Ne risultava un periodo di corto respiro, privo della capacità di crescita organica se non di quella per giustapposizione elementare; con una inevitabile violazione di quel « filo del discorso » che costituisce da secoli la norma della nostra lingua scritta e che ancor oggi si ritiene fattore essenziale della coerenza di un contesto ben scompaginato.

La soluzione linguistico-stilistica della « dialettalità sintattica » (cioè l'adozione, ad asse del racconto, dell'ottica «popolare») ha infatti come esiti tendenziali la «neutralizzazione dell'intervento giudicante e quindi critico del narratore », l'assunzione in blocco e la ipostatizzazione della datità fenomenica, sottratta alla verifica analitica e corrosiva del confronto di “codici” [dei codici interni del mondo di Trezza con codici esterni].

CAPITOLO NONO ANALISI E CRITICA DEL TESTO POETICO

9.1 Scostamenti e Modulazioni

Come il suonatore di lira tocca le corde del suo strumento per cavarne suoni dolci e melodiosi, così lo scrittore manipola lo strumento-lingua per cavarne vibrazioni inedite e suggestive. Secondo alcuni studiosi la letteratura è da considerare come uno “scostamento”, nell’uso della lingua, dalle norme codificate. Lo scrittore, si dice, sottopone la parola a un trattamento che piega (quando non le viola) le regole della fonologia, della sintassi e anche le regole d’uso sociale della lingua ai suoi disegni di poeta, di narratore o drammaturgo.

9.2 Concatenazione sintagmatica e sequenza delle immagini

Ciò che interessa maggiormente in questa nostra riflessione sulla natura della letterarietà, e pertanto della funzione poetica, non sono soltanto gli scostamenti, ossia le deviazioni, dalle norme comuni ma, soprattutto, le modulazioni che lo scrittore-poeta riesce a ottenere con l’espressione linguistica giocando con la finezza dell’invenzione, accostando sensazioni, percezioni, consonanze e dissonanze di alta suggestione. In particolare egli costruisce catene d’immagini là dove la lingua quotidiana si aspetterebbe una catena di sintagmi. Questa è l’interpretazione più convincente da dare all’affermazione di Jakobson (1966) secondo il quale nell’opera poetica c’è una sorta di equivalenza tra l’asse della selezione (asse paradigmatico) e l’asse della successione o concatenazione (asse sintagmatico). Negli esempi che riportiamo — tratti da Dante, Petrarca, Pascoli — l’accostamento consecutivo di immagini risulta infatti prevalere sulle sequenze sintagmatiche usuali.

➤ *Vergine Madre, figlia del tuo figlio,
umile ed alta più che creatura*
Dante, *Paradiso*, XXXIII, 1-2

➤ *Erano i capei d’oro a l’aura sparsi
che e mille dolci nodi gli avoigea,
e ‘I vago lume oltra misura ardea
di quei begli occhi, chr ne son sì scarsi;
e ‘I viso di pietosi color’farsi,
non so se vero o falso, mi pareo:
i’ che l’e’sca amorosa al petto avea,*

qual meraviglia se di sùbito arsi?
 Petrarca, *Canzoniere*, XC, 1-8

➤ *Benedetto sia 'I giorno, e 'I mese, et l'anno,
 et la stagione, e 'I tempo, et l'ora, e 'I punto,
 e 'I bel paese, e 'I loco ov'io fui giunto
 da' duo begli occhi che legato m'anno;
 et benedetto il primo dolce affanno,
 ch'i' ebbi ad esser con Amor congiunto,
 et l'arco, et le saette ond'i'fui punto,
 et le piaghe che 'nfin al cor mi vanno.*
 Petrarca, *Canzoniere*, LXI. 1-8

➤ *Sogno d'un dì d'estate.*
Quanto scampanellare
tremulo di cicale!
Stridule pelfilare
moveva il maestrale
le foglie accartocciate.
 Pascoli, *Patria*, 1-6

Un testo poetico-letterario non si distingue, dunque, da un testo quotidiano semplicemente per la trasgressività dell'autore nei riguardi delle regole di concatenazione delle unità linguistiche, ma anche per quel trattamento originale della lingua, quel procedere per immagini e per allusioni che collocano il messaggio letterario tra ambiguità e luminosa significazione. E, insomma, quell'insieme di interventi e di effetti che possiamo definire “modulazione dell'espressione”, intendendo qui per “espressione” il linguaggio della letteratura e della poesia.

9.3 Lessico, connotazioni e nuclei tematici

Le selezioni originali di vocaboli, gli accostamenti arditi o inediti, la manipolazione sapiente delle parole sono tutti artifici della modulazione dell'espressione e della creazione letteraria. Mediante tali operazioni il poeta-scrittore modifica il valore semantico dell'espressione, crea nuovi significati o nuove associazioni di significanti-significati, li carica di connotazioni nuove dando in tale modo vita a figure e immagini spesso lontane dall'uso corrente e quotidiano. Sofferamoci sul rapporto esistente tra denotato e connotazioni. Caricare la parola di connotazioni inattese o nuove crea immagini e sensazioni fuori dell'ordinario: il ricondurre una semplice connotazione a una vera e propria denotazione (trasformare, dunque, un significato secondario o aggiuntivo in un significato primario) è in letteratura una manipolazione altrettanto feconda. Prendiamo come esempio la parola “donna” che, secondo il vocabolario, è “l'individuo femminile della specie umana, opposto e complementare all'uomo”. Se tale

definizione ci dà il denotato, fra le possibili connotazioni aggiuntive di “donna” si potranno avere: “bellezza”, “dolcezza”, “ispirazione”, “delicatezza”, “freschezza”, “tenerezza”, “sensibilità”, “sorella”, “madre”, “sposa”, “fedeltà”, “focolare” e, sul versante negativo: “peccato”, “seduzione”, “inganno”, “capriccio”, “debolezza”, “inferiorità”, “corpo”, “tradimento” e così via. Volendo illustrare un esempio di slittamento dal denotato di una parola a una sua connotazione possiamo riferirci all’aggettivo participiale “ridente” (denotato: “colui che ride”) che nella composizione poetico-letteraria di Leopardi diventa «occhi ridenti e fuggitivi» (*A Silvia*). Questi artifici della creazione letteraria si giocano dunque all’interno di quelle famiglie di parole semanticamente, linguisticamente e psicologicamente correlate, che siamo soliti indicare come aree o campi lessicali quando derivano dallo stesso lessema-radice (*lettera, -erale, -eratura, -ura, -ore, ecc.*) e aree o campi semantici quando si riferiscono alla stessa nozione concettuale (è il caso di “donna” illustrato sopra). Le operazioni di cui stiamo parlando conducono a quegli aspetti dell’opera poetica e non poetica che definiamo temi o nuclei tematici e che tanta rilevanza hanno nella tessitura dell’opera d’arte e nella conseguente attività di analisi testuale.

9.4 La retorica e i suoi artefici

Ma bastano gli artifici e gli abbellimenti della retorica a produrre un buon testo letterario? La risposta è, ovviamente, negativa e ci viene confermata dallo slittamento di significato che lo stesso termine “retorica” ha registrato. Nel linguaggio comune odierno esso è, infatti, sinonimo di pavoneggiamento del discorso, enfasi del gestire, discorso vuoto condito di immagini speciose, insomma espressione del nulla per mezzo del troppo. In queste pagine noi ci occupiamo, però, della retorica in senso tecnico, per scoprire come essa può contribuire a trasformare la lingua quotidiana in lingua letteraria. Se la retorica nasce nella Grecia antica come “l’arte del bel parlare”, ben presto i suoi precetti vengono estesi anche al “bello scrivere” rendendo la retorica e la poetica due discipline in qualche modo imparentate. Nei ginnasi e nelle università d’Europa sono stati impartiti per secoli dei corsi che insegnavano gli artifici, gli abbellimenti, le figure retoriche, appunto, che servono a ornare il discorso o la composizione letteraria. Anche per l’esperto più collaudato, è difficile districarsi nella rigogliosa terminologia elaborata dalla retorica in oltre due millenni di vita: da Gorgia ad Aristotele, a Cicerone, a Tertulliano, al Rinascimento, ai giorni nostri. Per orientarsi occorre semplificare ed esemplificare. Secondo un orientamento consolidato due sono i tipi di figure da prendere in considerazione: le cosiddette figure retoriche di parola (dette anche tropi oppure traslati) e le figure retoriche di pensiero. Le figure retoriche di parola consistono nella trasposizione del significato da una parola a un’altra come avviene nella metafora (“Quell’uomo è un leone”, cioè “è forte come un leone”), nella metonimia (“Mi piace Mozart”, cioè “la musica di Mozart”), nella sineddoche (“Mio fratello è un appassionato di vela”, cioè “Mio fratello è appassionato dello sport della barca a vela”), e come avviene in tante altre figure di parola catalogate dalla retorica. Quanto alle figure di pensiero, queste consistono in “modulazioni” del pensiero e dell’espressione che coinvolgono più parole e che spesso superano i confini della frase e del periodo. Fra queste possiamo ricordare l’antitesi, il paragone, l’apostrofe,

l'ossimoro, l'allegoria, l'allusione, cui si aggiungono molte altre figure. Poiché ogni figura retorica di parola comporta sempre anche una modulazione del pensiero, d'ora in avanti verranno presentate tutte usando l'espressione semplificata di "figura retorica", inclusiva di entrambi i tipi. Occorre, infine, ricordare l'esistenza di un'altra categoria di artifici, non più retorici, che concorrono a variare l'espressione: le figure sonore. Queste agiscono sulla materia fonica della lingua producendo ritmo e musicalità. Le più ricorrenti sono l'afèresi, l'assonanza, l'elisione.

9.5 Retorica, tecnica e ispirazione poetica

Quando la lingua di tutti i giorni viene, per così dire, trattata per mezzo degli artifici della retorica, essa si trasfigura con due possibili esiti: si fa "poesia" (in versi o no) oppure finisce negli affollati mercatini del manierismo dai discorsi tronfi, sovraccarichi di ornamenti e poveri di contenuti.

Non basta gonfiare il discorso di metafore, metonimie, personificazioni o chiasmi per avere un'opera letteraria. Si prendano, ad esempio, le poesie secentesche barocche di Giovan Battista Marino o anche di Gabriello Chiabrera; si legga il sonetto che segue dedicato dal Marino alla sua donna (*Ai biondi capelli della sua donna*).

➤ *A l'aura il crin ch'a l'auro il pregio ha tolto,
sorgendo il mio bel Sol del suo oriente,
per doppiar forse luce al dì nascente,
da' suoi biondi volumi avea disciolto.*

➤ *Parte scherzando in ricco nembo e folto
piovea sopra i begli omeri cadente,
parte con globi d'or sen già serpente
tra' fiori or del bel seno or del bel volto.*

➤ *Amor vid'io, che fra i lucenti rami
de l'aurea selva sua, pur come sòle,
tendea mille al mio cor lacciuoli ed ami;
e nel sol de le luci uniche e sole
intento, e preso dagli aurati stami,
volgersi quasi un girasole il sole.*

In questi versi c'è ricerca di effetti e c'è sfoggio di tecnica. Ci sono metafore (il sole, l'oro, i rami, la selva), ci sono iperboli («volgersi quasi un girasole il sole»), c'è la figura della personificazione («Amor»), ma manca il soffio vivificante della poesia. Qui il puro esercizio retorico sostituisce l'ispirazione, la moda sostituisce la genialità e la funzione poetica risulta assente. Nello svolgersi della storia letteraria queste cadute della creatività sono ricorrenti e si verificano molto spesso dopo fasi particolarmente propositive e innovative. Guardiamo, per esempio, alla tarda poesia cortese, al petrarchismo, al manierismo barocco: ebbene, in tutti questi casi la retorica soffoca la poesia; avviene, cioè, proprio il contrario di quanto dovrebbe avvenire. Se leggiamo,

invece, le poesie di Petrarca, di Leopardi o di Pascoli, ci accorgiamo subito di come gli artifici retorici — e anche metrici — da loro utilizzati si pongano al servizio di un'ispirazione poetica che tutto illumina e domina.

9.6 *Lingua e Stile*

Le manipolazioni che si fanno del codice linguistico a livello di suoni, parole, denotazioni e connotazioni, di schemi sintattici, così come le modulazioni che si fanno dell'espressione allo scopo di sfruttare tutte le risorse espressive della lingua e del pensiero non esauriscono l'impegno dello scrittore-artista. Occorre anche considerare il vario e fantasioso gioco dei registri linguistici messi a disposizione dalla realtà sociale (italiano ricercato, formale, informale, familiare, popolare; dialetti) e dalla realtà geografica (regionalismi, dialettismi, forestierismi) che può condurre a una scrittura monocorde (monolinguisimo) oppure a una scrittura polifonica di codici, di varietà e di registri (plurilinguisimo). Sono altresì da valutare la pianificazione che l'autore fa dell'intreccio rispetto alla fabula, l'atteggiamento di partecipazione o di straniamento tra l'autore e la sua opera, e le variazioni d'intensità che egli distribuisce all'interno della stessa. Questo insieme di scelte, di operazioni e di atteggiamenti costituisce la *parole* dello scrittore e ci porta a definire meglio il concetto di stile. Nella storia della cultura e nei dibattiti attuali stile e stilistica vengono spesso fatti coincidere, riduttivamente, con la retorica, specie in riferimento all'elocutio (abbellimento dei concetti con figure), alla dispositio (organizzazione sapiente delle parti) e all'inventio (ricerca e scelta degli argomenti). Tutti questi aspetti hanno fatto sì che oggi, intorno al termine "stile", si sia generata una certa ambiguità semantica. Per stile, infatti, si intende sia l'insieme delle regole di scrittura di un particolare genere codificato, per cui si parla di stile giornalistico, stile epistolare, stile commerciale, sia la "grammatica personale dell'espressione" dello scrittore singolo che, in questo modo, sancisce la creatività e la propria unicità.

9.7 *Analisi fonico-timbrica*

Analizzare l'aspetto fonico equivale ad analizzare l'aspetto sonoro: rime, assonanze, consonanze e figure retoriche di suono in genere (onomatopea, allitterazione). Spesso, infatti, a suoni aspri corrispondono sensazioni di sofferenza: l'onomatopea suggerisce i suoni stessi ("Don...Don" delle campane in "*Nebbia*" di Pascoli); l'allitterazione, ossia la ripetizione di vocali, consonanti o sillabe all'inizio o all'interno di più parole in un verso o in versi vicini, suggerisce rapporti di significato (es. "E **nella notte nera come il nulla**" in "*Il Tuono*" di Pascoli: rende il senso di cupa angoscia che pervade l'oscurità silenziosa sul punto di venir lacerata dal fragore improvviso del tuono).

E' bene soffermarsi anche sugli *ENJAMBEMENTS* (le frasi non coincidono sintatticamente con un verso, ma proseguono nel verso successivo, annullando, così, la pausa di fine verso).

L'enjambements può suscitare effetti diversi:

- il primo effetto è quello di dilatare il ritmo del componimento;

➤ altro effetto è quello di porre in particolare rilievo le parole che vengono separate in modo innaturale (“perché gli occhi dell’uom cercan morendo il Sole...” in *“Dei Sepolcri”* di Foscolo. La parola “Sole”, rimanendo isolata, si carica di significato).

L’analisi dell’aspetto metrico comporta l’esame di:

- versi
- strofe
- tipo di componimento
- tipo di rime

In questa fase va rilevato se il poeta rispetta del tutto o in parte le norme della tradizione poetica oppure se le viola, se istituisce nuove regole.

Durante l’Ottocento, ma soprattutto agli inizi del Novecento, i poeti, desiderosi di sperimentare nuove tecniche espressive, imposero un taglio netto con la tradizione, inaugurando un nuovo modo di concepire la struttura del verso. Nacque il verso libero, che assegna un’importanza fondamentale alla disposizione grafica delle parole nello spazio bianco della pagina, conferendo loro una rilevanza assolutamente specifica nel complesso del testo poetico.

Riguardo il modo in cui i temi vengono disposti all’interno del testo, si hanno vari tipi di struttura:

- struttura “lineare”: i temi si susseguono in progressione ordinata;
- struttura “a elementi paralleli”: uno o più temi si ripetono, con eventuali variazioni, nel medesimo ordine;
- struttura “circolare”: il tema con cui la poesia inizia ritorna nel finale, dopo una serie variata di altri temi;
- struttura “a intreccio”: i diversi temi sono distribuiti nel testo in ordine sparso o con apparente disordine.

Riguardo le scelte del poeta in ordine sia all’uso linguistico generale (linguaggio colto, prezioso oppure quotidiano, dialettale, ecc.) sia all’utilizzo di particolari parole, in quanto ripetute più volte o perché collocate in posizione di rilievo, acquistano nel testo il valore di parole – chiave.

Accanto alle parole – chiave è opportuno ricercare nel testo poetico anche i campi semantici, cioè quegli insiemi di parole di significato simile, “spie” degli intendimenti del poeta.

Riguardo l’uso da parte del poeta delle figure retoriche, è soprattutto grazie a tali figure che si manifesta nella lirica quella capacità evocativa di significati nascosti, che ne costituisce gran parte del fascino.

RIFLESSIONI SULLA LINGUA FONI E TONI

9.8 La fonostilistica

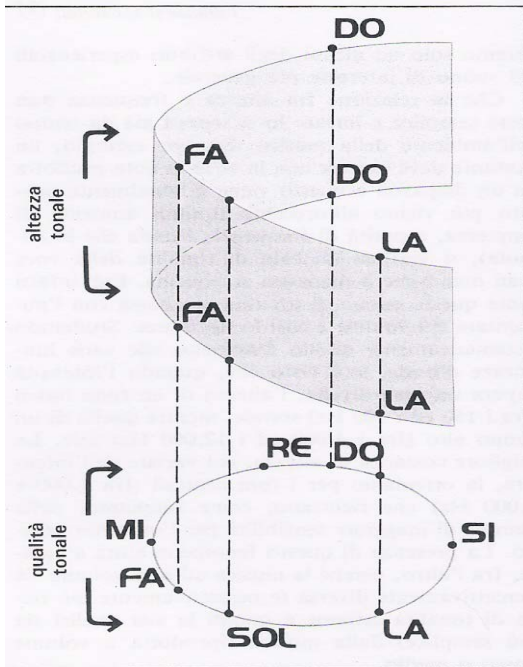
*Il «castello incantato» dello stile tra retorica, linguistica e critica letteraria*³⁹...

Silvestri definisce lo “*stile*”: 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 browser virtuale e affascinante. Basti ripensare alle sue «figure», ai generi letterari che essa legittima, 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.

9.9 Tra suono e fono

Sappiamo che fin dai tempi della Grecia antica la notazione musicale indica con lo stesso simbolo dei toni che sono separati da uno spazio fisso o suoi multipli, cioè da una o più ottave. Si indicavano, e si indicano tuttora, come la stessa nota, variabile per altezza, dei toni di frequenza ben diversi fra loro e come nota distinta dei toni di frequenza immediatamente adiacente. In effetti anche un orecchio assolutamente non esercitato è in grado di cogliere la stessa qualità tonale in un do centrale ed in un do basso della tastiera (sente cioè la stessa nota ma più in basso), mentre avverte come nota assai distinta dal do centrale il si che immediatamente lo precede. Espresi in frequenza il do centrale e quello basso sono quantitativamente più distanti ma qualitativamente equivalenti. Per spiegare questo fenomeno in principio si era messa in risalto la regolarità dei rapporti di

³⁹ SILVESTRI (1994:44).



frequenza delle varie note lungo l'unica dimensione lineare della frequenza (Helmholtz). Révész (1912-1946) ha introdotto, in accordo con la posizione di Hornbostel (1923), una teoria a due componenti sull'altezza, in base alla quale l'altezza tonale è una componente che si può raffigurare in un diagramma secondo un orientamento lineare, mentre la qualità tonale è una componente circolare: l'associazione delle due componenti si può raffigurare in una forma a spirale che integra le due dimensioni. Ad ogni giro di questa spirale corrisponde esattamente un'ottava musicale. In tal modo si vede che tutti i punti congiunti lungo la verticale sono uguali fra loro perché cadrebbero nello stesso punto sulla proiezione circolare della spirale e quindi sono riconosciuti come la stessa nota.

Roiha (1966), nella sua opera sulla psicologia della musica, ha denominato tonalità la variabile ciclica e brillantezza la variabile lineare. La tonalità è più forte e ricca nell'ambito dell'ottava centrale (per usare una terminologia visiva la "saturazione" dei toni centrali è più pronunciata). Nelle frequenze più alte e più basse cede, fino a svanire, la discriminazione della tonalità, mentre resiste, fino ai limiti di udibilità, quella della brillantezza. Anche in questo caso, come è stato acutamente suggerito da Hornbostel, è possibile cogliere una ulteriore analogia, questa volta fra la brillantezza dei colori e quella dei toni.



L'esplorazione del timbro è particolarmente complessa e richiederebbe una accurata analisi dei profili di risonanza che non può ovviamente trovare spazio in questa sede. Basti dire che la relazione fra il timbro che noi apprezziamo e le armoniche (toni sotto multipli di quello fondamentale) compresenti col tono di base o fondamentale, comunemente considerata nei testi di fisiologia ed acustica come esaurientemente esplicativa, è sì presente ma non è esclusiva. Il timbro (Révész, 1946) è influenzato anche dalla presenza di vibrazioni non periodiche (i rumori), dalle variazioni periodiche dell'intensità della stimolazione e da una sensazione di ricchezza e corposità proporzionale alla complessità del profilo (e quindi alla ricchezza in componenti parziali ed alla concordanza e discordanza di fase) dell'onda sonora.

La fonostilistica studia la fonologia diacronica. L'allitterazione è costituita dalle figure sequenziali sulle quali abbiamo richiamato l'attenzione e 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 anziché 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 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 culminativa degli elementi fonici. L'accento, poiché ha funzione culminativa, può avere anche funzione demarcativa, 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, 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-diesizzato⁴⁰;

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

⁴⁰ MULJACIĆ (1960:392).

volle superare la dicotomia saussuriana fra analisi sincronica e diacronica della lingua. Il vero studio diacronico è, per i fonologisti, 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 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*", un'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 descrivere⁴¹:

- *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

⁴¹ SILVESTRI (1999: 14 ss).

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*

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 allontanato), 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 elemento⁴².

⁴² ELIA (1985:23).

Morfie ritmiche

La dislocazione del culmini accentuativi nella 2[^], 6[^], 8[^], 12[^] sede dà vita a quattro morfie, prima bimembre, la seconda quadrimembre, la terza bimembre, la quarta quadrimembre.

ANALISI DELLE MORFIE	
1 [^] morfia uA	Assenza di figure sequenziali endomorfe, presenza di un fenomeno di iterazione e di specularità transmorfe con la 2 [^] morfia;
2 [^] morfia uauÈ	Assenza di figure sequenziali endomorfe, presenza di una iterazione transmorfe con la 3 [^] morfia e di un parallelismo transmorfe con la 3 [^] e 4 [^] morfia. Per le altre figure sequenziali transmorfe vedi il commento alla 1 [^] morfia;
3 [^] morfia è O	Assenza di figure sequenziali endomorfe. Per quelle transmorfe vedi il commento alla 2 [^] morfia. La e di 7 [^] sede fa eco alla e che chiude la 2 [^] morfia;
4 [^] morfia e è i A	Presenza di un fenomeno di iterazione endomorfe. Per le figure transmorfe vedi il commento alla 2 [^] morfia;
Figure sequenziali	Le figure sequenziali presenti in questo verso sono: 3 iterazioni, 1 parallelismo specularità;
Iterazione	La prima iterazione (1 [^] , 2 [^] , 3 [^] , 4 [^] sede) è sintagmatica bifonica bimembre imperfetta transmorfe (uAua); la seconda iterazione (6 [^] , 7 [^] sede) è semplice bimembre discendente transmorfe (È è); la terza iterazione (9 [^] e 10 [^] sede) semplice bimembre atona endomorfe (eé). Le ultime due iterazioni sono loro isobariche isofoniche imperfette.
Parallelismo	Il parallelismo (6 [^] , 7 [^] , 9 [^] , 10 [^] , sede) è isobarico monofonico bimembre imperfetto ravvicinato transmorfe (E è.e é);
Specularità	La specularità (1 [^] , 2 [^] -4 [^] , 5 [^] sede) è isobarica bifonica bimembre imperfetta discontinua transmorfe (uA.au).
TIMBRI VOCALICI	
	Analisi della frequenza delle fonie. Le fonie coinvolte sono: 4 E, 3 A, 3 U, 1 O, 1 I;
	Analisi della 'rilevanza' delle fonie nelle morfie ritmiche: E: è rilevante nella 2 [^] morfia (uauÉ); A: è rilevante nella 1 [^] morfia (uA) e nella 4 [^] (eéiA); U: non è rilevante in questo verso; O: è rilevante nella 3 [^] morfia (èO); I: non è rilevante in questo verso.
	Analisi dei timbri vocalici in relazione alle figure sequenziali: E: è in gioco nella iterazione e nel parallelismo; A: è in gioco nella iterazione e nella specularità;

	U: è in gioco nella iterazione e nella specularità; O: non entra in gioco in nessun fenomeno sequenziale.
	Analisi dei fonie in sillaba tonica. Le vocali toniche sono: A È O A; Considerandole come in sequenza, si registra la funzione cornice espressa da A che apre e chiude la sequenza.

Titolo italiano: L'alabastro

a a o
###

Nel titolo è presente una iterazione semplice bimembre discendente di timbro A
Primo verso (italiano): *Per divertirsi a volte prende l'equipaggio*

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
e	i	e	i	a	O	e	E	e	e	I	A	o
"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"	"
=====1						=====1						
=====2						=====2						
- (-----)												

Morfie ritmiche

La dislocazione dei culmini accentuativi nella 4[^], 7[^], 9[^], 13[^] sede dà vita a quattro morfie: la prima quadrimembre, la seconda trimembre, la terza bimembre, la quarta quadrimembre.

	ANALISI DELLE MORFIE
1 [^] morfia eieI	presenza di una iterazione endomorfica e di un parallelismo (p transmorfico con la 4 [^] morfia presenza di un parallelismo (p transmorfico con la 2 [^] la 3 e la 4 [^] morfia;
2 [^] morfia aO	assenza di figure sequenziali endomorfiche. Per gli altri fenomeni sequenziali transmorfici vedi il commento alla 1 [^] morfia;
3 [^] morfia e E	assenza di figure sequenziali endomorfiche, presenza di una iterazione transmorfica con la 4 [^] morfia';
4 [^] morfia eeiA	assenza di figure sequenziali endomorfiche. Per quelle transmorfiche vedi il commento alla 1 [^] , 2 e 3 morfia. Le e di 9 [^] e 10 [^] sede fanno eco alla

	tonica che chiude la 3 [^] morfia;
Figure sequenziali	Le figure sequenziali presenti in questo verso sono: 2 iterazioni, parallelismi. Manca la specularità;
Iterazione	la prima iterazione (1 [^] , 2 [^] 3 [^] ,4 [^] sede) è sintagmatica bifonica bimembre imperfetta endomorfica (eiei); la seconda iterazione (1 [^] , 8 [^] , 9 [^] , 10 [^] sede) semplice quadrimembre ascendente-discendente transmorfica (eEee);
Parallelism	il parallelismo p1 (1 [^] , 2 [^] ; 3 [^] , 4 [^] , 10 [^] , 11 [^] sede) è diabarico bifonico bimembre allontanato imperfetto transmorfico (eieei); il parallelismo p2 (4 [^] , 5 [^] , 6 [^] ,11 [^] , 12 [^] ,13 [^] sede) è Isobarico trifonico bimembre imperfetto allontanato transmorfico (iaOiAo).
TIMBRI VOCALICI	
	Analisi della frequenza delle fonie. Le fonie coinvolte sono: 6 E, 3 I, 2 A, 2 O;
	Analisi della 'rilevanza' delle fonie nelle morfie ritmiche: E: è rilevante nella 3 [^] morfia (eE). I: è rilevante nella 1 [^] morfia (eieI); A: è rilevante nella 4 [^] morfia (eeiA); O: è rilevante nella 2 [^] morfia (aO);
	Analisi dei timbri vocalici in relazione alle figure sequenziali: E è in gioco in tutti i fenomeni paragrammatici del verso; I: è in gioco in tutti i fenomeni paragrammatici del verso; A: è in gioco nel parallelismo;
	Analisi delle fonie in sillaba tonica. Le vocali toniche sono: i O E A. Considerandole come in sequenza, non si registrano fenomeni paragrammatici. Tuttavia si nota che ciascuno dei timbri presenti in questo verso ha un rappresentante accentato.

L'albatro e il poeta

per dilet'ta:rsi so'vε:nte le 'fju:rne

kattu'ra:no 'dε:λλ'a:lbatrī ma'ri:ni

'gra:ndi ut'fε:lī ke se'gwɔ:no indo'lε:nti

kom'pa:ŋŋi di 'vja:dɔzo il basti'mε:nto

ke fivo'la:ndo va su a'ma:ri a'bi:ssi

La figura dell' albatro e quella del poeta sono costruite su binari paralleli e corrispondenti: metafore della libertà e della caduta.

L'area semantica su cui poggia il raffronto analogico ruota attorno al termine «ala», la cui posizione logica riguarda il diverso uso che ne fa Baudelaire a proposito dell'albatro. Sul piano analogico “le ali di gigante” diventano l'emblema della forza interiore dell'albatro-poeta, creatura di elezione e di elevazione. Il titolo che Baudelaire ha dato alla lirica rispecchia appieno il suo piano intenzionale, perché nella metafora dell' albatro-poeta si coagula l'altissima idea che egli ha sempre avuto del poeta, rivissuto in un perenne contrasto con una società che lo emargina, non comprendendolo e schernendolo. La forza espressiva della poesia risiede non solo nel tema trattato, dalla fortissima carica autobiografica, ma soprattutto nell'accostamento del poeta all'albatro e nella comunanza dei loro destini: la caduta, l'estraneità, la derisione, il dramma dell'incomprensione, il senso dell'immobilità e del naufragio.

Il tema riguardante il ruolo del poeta nella società in cui vive è stato particolarmente sentito da Baudelaire, il quale gli ha dedicato una serie di liriche che ce lo presentano nei modi più vari:

* il poeta maledetto, così connotato: la nascita eccezionale; la coscienza di essere una creatura di elevazione e di maledizione; il rapporto conflittuale con una società inerte, passiva, priva di grandi slanci e che affonda in un tedio opprimente; il destino di sofferenza e di emarginazione; la maledizione che incombe su di lui sin dal momento della nascita, frutto non di un atto d'amore ma di un piacere vacuo e passeggero (*Benedizione*);

* il poeta veggente, presente, in *Elevazione*, soprattutto nell'immagine finale, ove Baudelaire riprende la figura del poeta come «colui che intende la segreta lingua dei fiori e delle cose mute»;

* il poeta simbolista, tipico di *Corrispondenze*, ove appare come un "decifratore di simboli". Il suo compito è quello di decodificare il linguaggio simbolico della natura. Essa ci parla attraverso la corrispondenza di profumi, di suoni, di colori;

* il poeta testimone del dolore, la cui voce si colora di tinte sacrali, solenni. Il suo messaggio diventa amplificato, animato da una fortissima capacità di penetrazione e di espansione. Egli rappresenta la luce che tutti aspettano per avere rischiarato il cammino, racchiude in sé quella sicurezza che incoraggia l'uomo sperduto nel sentiero della vita. Diviene infine il testimone del suo dolore eterno (*I fari*);

* il poeta nel suo travaglio creativo, scrutato in un momento fugace della sua *bohème* nel suburbio parigino ove gli amanti fremono di segrete passioni, rivissuto mentre combatte la battaglia quotidiana contro quei versi che vivono nell'astratto dei suoi pensieri ma che non riescono a trasformarsi in linguaggio poetico (*Il sole*).

Da questa tipologia differenziata di figure di poeti, si deduce in Baudelaire una personalità complessa e variegata, la cui area espressiva e psicologica racchiude in sé una molteplicità di disposizioni interiori. Domina una ambivalenza di fondo ove

coesistono dialetticamente gli opposti: la maledizione originaria (*Benedizione*), assorbendo l' «lo» lirico e spingendolo ad elevarsi ai livelli della veggenza (*Elevazione*) e della interpretazione dei simboli emananti dalla natura (*Corrispondenze*), lo induce a mettere a nudo il cuore in pena (*I fari*) e a ricercare con religiosa dedizione le più inedite sfumature che rendano musicale il suo verso (*Il sole*).

Il tema del viaggio in mare sarà frequente nella poesia baudleriana e comparirà in molte liriche de *I fiori del male* come espressione di uno stato d'animo di liberazione, di una tendenza all'evasione verso mondi lontani (*Un viaggio a Citera*). Il viaggio diventa respiro dell' anima che anela a proiettarsi in atmosfere esotiche (*Profumo esotico*); sogno continuo che prende vita sotto le sollecitazioni olfattive dei capelli di una donna (*La capigliatura*). Il viaggio è un «fuoco» che «arde il cervello» e che fa scendere «giù nell'ignoto, sia l'Inferno o il Cielo, alla ricerca di qualcosa di nuovo!» (*Il viaggio*)

9.10 La produzione degli studenti del corso di laurea triennale in Lettere Moderne Anno Accademico 2009/2010

Alunna: Napolitano Immacolata matricola: 0312600337

Corso di laurea triennale in Lettere Moderne, Anno Accademico 2009/2010

Insegnamento: Italiano scritto I anno I classe

Prof.ssa: Ritamaria Bucciarelli

ESERCIZI

- Manipolazione deittica

Giovanni Verga – “I Malavoglia” – (I parte, capitolo 4)

«Il peggio era che i lupini li avevano presi a credenza, e lo zio Crocifisso non si contentava di "buone parole e mele fradicie", per questo lo chiamavano Campana di legno, perché non ci sentiva di quell'orecchio, quando lo volevano pagare con delle chiacchiere, e diceva che "alla credenza ci si pensa". Egli era un buon diavolaccio, e viveva imprestando agli amici, non faceva altro mestiere, che per questo stava in piazza tutto il giorno, colle mani nelle tasche, o addossato al muro della chiesa, con quel giubbone tutto lacero che non gli avreste dato un baiocco; ma aveva denari sin che ne volevano, e se qualcheduno andava a chiedergli dodici tari glieli prestava subito, col pegno, perché "chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno" a patto di averli restituiti la domenica, d'argento e colle colonne, che ci era un carlino dippiù, com'era giusto, perché "coll'interesse non c'è amicizia". Comprava anche la pesca tutta in una volta, con ribasso, e quando il povero diavolo che l'aveva fatta aveva bisogno subito di denari, ma dovevano pesargliela colle sue bilance, le quali erano false come Giuda, dicevano quelli che non erano mai contenti, ed hanno un braccio lungo e l'altro corto, come san Francesco; e anticipava anche la spesa per la ciurma, se volevano, e prendeva soltanto il denaro anticipato, e un rotolo di pane a testa, e mezzo quartuccio di vino, e non voleva altro, ché era cristiano e di quel che faceva in questo mondo avrebbe dovuto dar conto a Dio».

SVOLGIMENTO

La peggior cosa era che i lupini li avevano acquistati in fiducia, e lo zio Crocifisso non si accontentava di sole parole, proprio per questo lo chiamavano “Campana di legno”. Egli viveva prestando soldi, per cui stava tutto il giorno in piazza, con le mani in tasca appoggiato al muro della chiesa, indossava una giacca consumata, al quale nessuno mai avrebbe dato valore; ma invece aveva moltissimi soldi e se qualcuno gli avesse chiesto dodici tari glieli avrebbe prestati subito, ma col pegno, perché “chi fa credenza senza pegno, perde l'amico, la roba e l'ingegno” a patto che il prestito sarebbe stato restituito al più presto, sostituendo il denaro anche con gioielli, perché quando si parla dei propri interessi si perde ogni legame di affetto. Egli a volte comprava tutta la pesca di una giornata a basso prezzo, pesando la merce con le sue bilance truccate, in quanto aveva bisogno subito di tutti i suoi denari. Prendeva solo il denaro che aveva prestato e se la ciurma accettava, egli era disposto a dare un pezzo di pane e un bicchiere di vino a testa, senza pretendere altro perché si sentiva cristiano e di quel che faceva sulla terra doveva rendere conto a Dio.

- **PARAFRASI**

Baudelaire Charles – Da I fiori del male – “Corrispondenze” (i primi 14 versi)

E' un tempio la Natura ove viventi
 pilastri a volte confuse parole
 mandano fuori; la attraversa l'uomo
 tra foreste di simboli dagli occhi
 familiari. I profumi e i colori
 e i suoni si rispondono come echi
 lunghi che di lontano si confondono
 in unità profonda e tenebrosa,
 vasta come la notte ed il chiarore.

Esistono profumi freschi come
 carni di bimbo, dolci come gli òboi,
 e verdi come praterie; e degli altri
 corrotti, ricchi e trionfanti, che hanno
 l'espansione propria alle infinite
 cose, come l'incenso, l'ambra, il muschio,
 il benzoino, e cantano dei sensi
 e dell'anima i lunghi rapimenti.

- **SVOLGIMENTO**

La Natura è un tempio dove incerte parole
 mormorano pilastri che sono vivi,
 una foresta di simboli che l'uomo
 attraversa nei raggi dei loro sguardi familiari.

Come echi che a lungo e da lontano
 tendono a un'unità profonda e buia
 grande come le tenebre o la luce
 i suoni rispondono ai colori, i colori ai profumi.

Profumi freschi come la pelle d'un bambino
 vellutati come l'oboe e verdi come i prati,
 altri d'una corrotta, trionfante ricchezza

che tende a propagarsi senza fine così
 l'ambra e il muschio, l'incenso e il benzoino
 a commentare le dolcezze estreme dello spirito e dei sensi.

- **PARAFRASI, ANALISI E COMMENTO**

Giovanni Pascoli – “L’Assiuolo”

Dov’era la luna? ch  il cielo
notava in un’alba di perla,
ed ergersi il mandorlo e il melo
parevano a meglio vederla.
Venivano soffi di lampi
da un nero di nubi laggi ;
veniva una voce dai campi:
chi ...

Le stelle lucevano rare
tra mezzo alla nebbia di latte:
sentivo il cullare del mare,
sentivo un fru fru tra le fratte;
sentivo nel cuore un sussulto,
com’eco d’un grido che fu.
Sonava lontano il singulto:
chi ...

Su tutte le lucide vette
tremava un sospiro di vento:
squassavano le cavallette
finissimi sistri d’argento
(tintinni a invisibili porte
che forse non s’aprono pi ?...);
e c’era quel pianto di morte...
chi ...

- **SVOLGIMENTO**

Giovanni Pascoli – “L’Assiuolo

Parafraresi

Mi domando dove fosse la luna, visto che il cielo aveva un colore chiaro e il mandorlo e il melo sembravano sollevarsi per vederla meglio. Da nuvole nere in lontananza venivano dei lampi mentre una voce nei campi ripeteva: chi ...

Solo poche stelle brillavano nella nebbia bianca: sentivo il rumore delle onde del mare, sentivo un rumore tra i cespugli, sentivo un’agitazione nel cuore al ricordo di una voce che evocava un dolore antico. Si sentiva un singhiozzo lontano: chi ...

Sulle vette dei monti illuminate dalla luna, soffia un vento leggero mentre il canto delle cavallette sembra il suono dei sistri funebri che bussano alle porte della morte che forse

non si aprono più?... e continua insistentemente un pianto funebre ... chiù...

Analisi

Questa poesia fa parte di *Myricae* e fu pubblicata per la prima volta nel 1897 sul “*Marzocco*”.

Da un punto di vista metrico, la poesia è composta da tre strofe di sette novenari più il ritornello “chiù” che rima con il sesto verso di ogni strofa, ognuna delle quali sviluppa, in maniera progressiva, la tematica misteriosa che pervade l’intero componimento; si noti come l’ultimo verso di ogni strofa è in realtà il richiamo, riprodotto in forma onomatopeica, dell’assiuolo.

Da un punto di vista contenutistico, Pascoli descrive uno scenario notturno in maniera complessa e multiforme, utilizzando numerose indicazioni sensoriali, uno scenario dominato dal verso dell’assiuolo, un piccolo rapace notturno, simile al gufo.

L’apertura del quadro è, in apparenza, quasi impressionistica: si tratta infatti della descrizione di un’alba lunare. Il poeta non esplicita chiaramente se la luna sia già sorta o illumini il cielo negli attimi appena precedenti alla sua comparsa, ma il critico Giuseppe Nava ritiene che si tratti proprio di questa seconda ipotesi che, in questo caso, costituirebbe un fine parallelismo con “*La sera fiesolana*”, dove D’Annunzio descrive uno scenario simile (vv. 8,9).

La natura pascoliana è coinvolta interamente in questo evento: gli alberi e le piante risultano antropomorfizzati e si innalzano per osservare meglio lo spettacolo.

Nelle strofe successive questo scenario viene ripreso: dall’analogia “*nebbia di latte*” della seconda e dallo scenario sereno della terza “*le lucide vette*”, che introducono il lettore ad un clima di quiete.

Tuttavia, è opportuno notare come questo clima sia solamente illusorio e limitato ai primi versi delle strofe, che devono quindi venire analizzate in maniera più critica.

Infatti all’ “*alba di perla*” del v.2 seguono i “*soffi di lampi*” e il “*nero di nubi*” che suggeriscono in maniera vaga e indefinita un senso diffuso di insicurezza e pericolo che sembra attanagliare il poeta.

La stessa funzione viene assunta dall’onomatopea del v.12 (*fru fru*), che si allarga a un’immagine più completa nei due versi successivi; infine, nella terza strofa, l’inquietudine diventa palese ma al contempo più misteriosa, con il riferimento simbolico ai “*sistri d’argento*” che vengono scossi dalle cavallette.

Nell’espressione della sua inquietudine, Pascoli ha calibrato sapientemente le sue scelte: oltre al già citato “*chiù*” che chiude ogni strofa, si nota una progressione in climax dalla “*voce dai campi*” del v.7, al “*singulto*” del v.15, fino al “*pianto di morte*” finale del v.23.

Inoltre il raffinato riferimento ai “*sistri d’argento*” va fatto risalire alla cultura misterica egizia: i sistri, piccoli strumenti in argento, venivano suonati durante il culto di Iside, che doveva promettere la resurrezione dopo la morte; mettere in dubbio tale resurrezione equivale, in Pascoli, a non avere fiducia in una giustizia superiore in grado di placare i torti subiti (basti pensare all’uccisione del padre avvenuta il 10 agosto 1867, e rievocata in “*X agosto*”, o ai numerosi lutti familiari sopportati duramente dal poeta).

Quindi emerge come i richiami degli animali abbiano sempre un loro preciso significato fonosimbolico che carica di grande importanza ogni verso di Pascoli, che il poeta non lascia mai al caso.

Da un punto di vista formale e stilistico, questo componimento si inserisce a pieno nella più tipica produzione del poeta romagnolo.

In primo luogo appaiono estremamente importanti le analogie diffuse nel testo pascoliano: il cielo che “*notava in un alba di perla*” al v.2, i “*soffi di lampi*” e il “*nero di nubi*” dei vv.5 e 6, il cullare del mare del v.11 e il sospiro di vento che “*tremava*” sulle lucide vette al v.17 e 18.

Ma grande importanza hanno anche le sinestesie (che si sovrappongono alle analogie in molti casi): basti pensare ai già citati “*soffi di lampi*”, al cullare del mare e al tremare del vento.

L'uso di queste figure retoriche al posto dei più convenzionali paragoni o metafore, si inserisce, pienamente nella poetica decadente: il poeta, per cogliere la trama di fitte “corrispondenze” che lo domina (basti ricordare il sonetto “*Corrispondenze*” di Charles Baudelaire del 1857) deve usare un linguaggio che colga direttamente il suo significato profondo; ciò è in aderenza con la poetica espressa dall'autore stesso nel “*Fanciullino*” (1897), dove esprimeva l'esigenza poetica dell'utilizzo di un linguaggio nuovo, intuitivo, capace di saltare i passaggi logici razionali e cogliere l'essenza intima del reale.

Ma emblematica di tale concezione della realtà è anche la scelta pascoliana di inserire due interrogative nel testo: una in apertura e l'altra, ben più rilevante e densa di significati, al v.22.

Stilisticamente importante è anche il fonosimbolismo: oltre al già citato richiamo dell'assiuolo, rilevanti sono le allitterazioni che dominano molti versi (ad esempio il v.2 è caratterizzato dalla L, il v.3 dalla M, il v.6 dalla N, il v.7 dalla V), o addirittura gruppi interi di versi: basta osservare i versi 12-16, caratterizzati tanto dall'onomatopea “*fru fru*”, quanto da una ripresa della F e della U, che accentuano il carattere di smarrimento e dubbio esistenziale del poeta.

Ma sono anche altri gli aspetti stilistici rilevanti nella lirica.

Basti pensare alle anafore diffuse, che rendono in maniera quasi cumulativa ed incessante l'affollarsi delle sensazioni (visive, uditive, tattili), ben presenti nella prima strofa e una situazione analoga si ripete anche più avanti nel testo.

Infine anche la sintassi assume un ruolo importante nel componimento: si può notare la preferenza pascoliana per la paratassi, un carattere comune a tutta la sua produzione. Questa negazione della sintassi classica e tradizionale (basata su impalcature logico razionali esplicitate dall'ipotassi) riflette l'intimo turbamento del poeta, che non è più in grado di cogliere un senso univoco nel reale, ma ne ha percezioni isolate e fulminee, che sono le manifestazioni della rete di corrispondenza sottesa alla realtà.

Dunque, è emerso in questa analisi, un ritratto del Pascoli poeta ben più profondo di quanto non sia stato colto dalla critica a lui contemporanea: infatti sia i giudizi di D'Annunzio del 1892 (che accolse bene la seconda pubblicazione di *Myrica*, valutando però le poesie di Pascoli come piccoli quadretti idillici, senza considerarne la trama intima e simbolica) che quelli di Benedetto Croce del 1907 (che considerava la poesia sostanzialmente in chiave “classica”, rifiutando quindi la frammentarietà diffusa in

molti versi pascoliani) non colsero la vera natura della produzione del poeta. Nell'analisi critica dei testi pascoliani, infatti, la critica recente ha cercato di puntare l'attenzione più sulle manifestazioni proprie del carattere del poeta, sui suoi turbamenti, sulle conseguenze di quest'ultimi nella sua visione del reale e nella concezione della parola sulla pagina sui collegamenti tra Pascoli e la poesia ottocentesca sia italiana che straniera, in particolar modo decadente, cogliendone uno spessore assolutamente unico.

Commento

Questa poesia, pubblicata per la prima volta nel 1897, fa parte di *Myricae*. Pascoli descrive un paesaggio notturno dove prevale il sentimento dell'estasi; difatti dice che la notte è meravigliosa, il cielo è chiaro come l'alba e perfino gli alberi sembrano sporgersi per vedere meglio la luna che è nascosta tra le nubi. Il paesaggio descrittivo è reso ancora più incantevole dalla melodia del mare e dai fruscii dei cespugli che sembrano quasi rasserenare l'anima, ma al contempo è disturbato dai lampi, dalle nubi e dalla nebbia che fanno da cornice al richiamo lugubre e lamentoso dell'assiuolo che costituisce il motivo conduttore della poesia. Il canto lamentoso dell'uccello notturno, il cui verso chiude ogni strofa, suscita inquietudine, evoca tristi ricordi, racchiude in sé il mistero della morte. Il suono dell'uccello notturno pare quasi la voce stessa del suo cuore del poeta angosciato.

Attraverso il paesaggio notturno e le immagini della natura, il poeta esprime la propria realtà interiore, dà forma alla propria visione della vita come doloroso procedere verso la morte, che gli impedisce di godere pienamente della magia di una notte di luna.

• Commento e confronto

Giovanni Verga, *I Malavoglia* (ultima parte, capitolo 2)

«Le stelle ammiccavano più forte, quasi s'accendessero, e i tre re scintillavano sui fariglioni colle braccia in croce, come Sant'Andrea. Il mare russava in fondo alla stradiciuola, adagio adagio, e a lunghi intervalli si udiva il rumore di qualche carro che passava nel buio, sobbalzando sui sassi, e andava pel mondo il quale è tanto grande che se uno potesse camminare e camminare sempre, giorno e notte, non arriverebbe mai, e c'era pure della gente che andava pel mondo a quell'ora, e non sapeva nulla di compar Alfio, né della Provvidenza che era in mare, né della festa dei Morti; - così pensava Mena sul ballatoio aspettando il nonno».

Alessandro Manzoni, *Addio ai monti* (Ultima parte)

«Ma chi non aveva mai spinto al di là di quelli neppure un desiderio fuggitivo, chi aveva composti in essi tutti i disegni dell'avvenire, e n'è sbalzato lontano, da una forza perversa! Chi, staccato a un tempo dalle più care abitudini, e disturbato nelle più care speranze, lascia que' monti, per avviarsi in traccia di sconosciuti che non ha mai desiderato di conoscere, e non può con l'immaginazione arrivare a un momento stabilito per il ritorno! Addio, casa natia, dove, sedendo, con un pensiero occulto, s'imparò a distinguere dal rumore de' passi comuni il rumore d'un passo aspettato con un misterioso timore. Addio, casa ancora straniera, casa sogguardata tante volte alla

sfuggita, passando, e non senza rossore; nella quale la mente si figurava un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa. Addio, chiesa, dove l'animo tornò tante volte sereno, cantando le lodi del Signore; dov'era promesso, preparato un rito; dove il sospiro segreto del cuore doveva essere solennemente benedetto, e l'amore venir comandato, e chiamarsi santo; addio! Chi dava a voi tanta giocondità è per tutto; e non turba mai la gioia de' suoi figli, se non per prepararne loro una più certa e più grande».

• SVOLGIMENTO

Commento: *I Malavoglia*

Di sera le stelle scintillavano vigorosamente, riflettendo il loro bagliore sugli scogli del mare.

In quella notte infinita, si sentiva per strada un carro trainato dai buoi che sobbalzava sui sassi, c'era anche altra gente che camminava per strada, e Mena intanto aspettava il nonno sul ballatoio, pensando che quelle persone non avrebbero saputo nulla di compar Alfio e della provvidenza che era in mare.

Commento: *Addio ai monti*

Addio ai monti si rifà all'aspetto sentimentale e malinconico di Lucia nei confronti della sua terra natia, dalla quale non si è mai allontanata prima.

Lucia ricorre spesso alla parola "addio" proprio per sottolineare un allontanamento che potrà durare molto tempo, anche se nessuno può realmente sapere per quanto Renzo e Lucia dovranno sopportare le ingiustizie, i soprusi e i dispetti del signorotto Don Rodrigo.

Infatti si dà inizio ad una serie di addii: ai monti sorgenti delle acque; alla casa natia, nella quale imparò a distinguere ogni minimo rumore; alla casa dove la sua mente si figurava un soggiorno tranquillo e perpetuo di sposa; alla sua chiesa, dove cantava le lodi al signore e si sentiva di animo sereno, nella quale si era promessa di preparare un rito, dove i propri cuori e l'amore dovevano essere solennemente benedetti da Dio.

Confronto: *I Malavoglia – Addio ai monti*

Confrontando queste due opere, l'elemento che più emerge è l'abbandono della propria terra e della propria casa natia, che tormenta i protagonisti delle opere.

Inoltre l'intromissione di personaggi, come zio Crocifisso e Don Rodrigo che ostacolano e modificano la loro vita serena e il futuro desiderato.

Riassunto

Cesare Pavese, *La luna e il falò*

«C'è una ragione perché sono tornato in questo paese, qui e non invece a Canelli, a Barbaresco o in Alba. Qui non ci sono nato, è quasi certo; dove son nato non lo so; non c'è da queste parti una casa nè un pezzo di terra nè delle ossa ch'io possa dire "Ecco cos'ero prima di nascere". Non so se vengo dalla collina o dalla valle, dai boschi o da una casa di balconi. La ragazza che mi ha lasciato sugli scalini del duomo di Alba, magari non veniva neanche dalla campagna, magari era la figlia dei padroni di un

palazzo, oppure mi ci hanno portato in un cavagno da vendemmia due povere donne da Monticello, da Neive o, perché no, da Cravanzana. Chi può dire di che carne sono fatto? Ho girato abbastanza il mondo da sapere che tutte le carni sono buone e si equivalgono, ma è per questo che uno si stanca e cerca di mettere radici, di farsi terra e paese, perché la sua carne valga e duri qualcosa di più che un comune giro di stagione.

Se sono cresciuto in questo paese, devo dir grazie alla Virgilia, a Padrino, tutta gente che non c'è più, anche se loro mi hanno preso e allevato soltanto perché l'ospedale di Alessandria gli passava la mesata. Su queste colline quarant'anni fa c'erano dei dannati che per vedere uno scudo d'argento si caricavano un bastardo dell'ospedale, oltre ai figli che avevano già. C'era chi prendeva una bambina per averci poi la servetta e comandarla meglio; la Virgilia volle me perché di figlie ne aveva già due, e quando fossi un po' cresciuto speravano di aggiustarsi in una grossa cascina e lavorare tutti quanti e star bene. Padrino aveva allora il casotto di Gaminella - due stanze e una stalla - la capra e quella riva dei noccioli. Io venni su con le ragazze, ci rubavamo la polenta, dormivamo sullo stesso saccone, Angiolina la maggiore aveva un anno più di me; e soltanto a dieci anni, nell'inverno quando morì la Virgilia, seppi per caso che non ero suo fratello. Da quell'inverno Angiolina giudiziosa dovette smettere di girare con noi per la riva e per i boschi; accudiva alla casa, faceva il pane e le robiole, andava lei a ritirare in municipio il mio scudo; io mi vantavo con Giulia di valere cinque lire, le dicevo che lei non fruttava niente e chiedevo a Padrino perché non prendevamo altri bastardi.

Adesso sapevo ch'eravamo dei miserabili, perché soltanto i miserabili allevano i bastardi dell'ospedale. Prima, quando correndo a scuola gli altri mi dicevano bastardo, io credevo che fosse un nome come vigliacco o vagabondo e rispondevo per le rime. Ma ero già un ragazzo fatto e il municipio non ci pagava più lo scudo, che io ancora non avevo ben capito che non essere figlio di Padrino e della Virgilia voleva dire non essere nato in Gaminella, non essere sbucato da sotto i noccioli o dall'orecchio della nostra capra come le ragazze».

Svolgimento

Riassunto in 20 righe

Il romanzo rappresenta il crollo dei miti dell'infanzia e la consapevolezza della solitudine irrimediabile, sentita come un preludio di morte.

Anguilla, protagonista del romanzo, racconta di essere tornato al paese, in cui era stato allevato come trovatello, alla ricerca delle proprie radici.

Egli non sa come sia propriamente nato, né se la madre che lo abbandonò sugli scalini del duomo di Alba veniva dalla campagna o era figlia di grandi padroni, sa solo di essere stato allevato nel paese di Virgilia e Padrino.

Questi lo prelevarono dall'ospedale di Alessandria dietro compenso di uno scudo d'argento (cinque lire di allora), per le spese di mantenimento.

Al brefotrofio c'era anche chi prendeva una bambina per farla loro serva.

Virgilia prese Anguilla con sé perché aveva già due figlie e sperava che, quando il trovatello fosse cresciuto, avrebbe lavorato con loro in una grossa cascina.

Padrino possedeva allora il casotto di Gaminella, formato da due stanze e una stalla.

Così Anguilla crebbe con le ragazze, Angiolina era la maggiore, aveva solo un anno più di lui e quando morì Virgilia dovette smettere di giocare e addossarsi tutte le faccende di casa che prima erano compito della madre.

Anguilla aveva solo dieci anni e dopo il tragico evento, seppe che non era loro fratello, che era un bastardo, come lo chiamavano i suoi compagni di scuola e lui rispondeva in rime perché non capiva il significato di quel nome, che non era nato a Gaminella, né sbucato da sotto i noccioli o dall'orecchio della capra come le ragazze e viveva in una famiglia di miserabili.

Riassunto in 10 righe

Il protagonista, Anguilla, ritorna nel paese in cui crebbe per ricercare le proprie radici.

Egli non sa come sia nato e né se derivasse da una famiglia ricca o povera, sa solo di essere stato allevato da Virgilia e Padrino e cresciuto alla Gaminella, il casotto che possedevano, formato da due stanze e una stalla.

Virgilia e Padrino avevano due figlie e presero Anguilla con sé in modo che quando sarebbe cresciuto, avrebbe lavorato con loro in una grossa cascina.

Molto presto morì Virgilia e Angiolina, la figlia maggiore dovette addossarsi di tutte le faccende domestiche.

Poco dopo, a soli dieci anni, Anguilla seppe di essere un trovatello, quindi di essere un bastardo come lo chiamavano i suoi compagni di scuola e di non essere nato a Gaminella.

Riassunto in 1 rigo

Anguilla, protagonista del romanzo, ritorna nel suo paese di origine per ricercare le proprie radici.

• **Articolo di giornale**

SVOLGIMENTO

Ragazzo picchiato dalla polizia: Manganelli ordina ispezione

A riferirlo, tramite il senatore Idv Pedica, è Stefano Gugliotta, arrestato in contemporanea agli scontri dopo Roma - Inter. La madre: "Delinquente o meno, non si tratta così una persona".



Stefano Giugliotta, fermato e malmenato dalla polizia, il tutto ripreso da un cellulare dall'alto. E' successo a Roma, lo scorso 5 maggio, durante Roma - Inter di Coppa Italia. La vittima però con la partita non aveva niente a che fare. Le immagini

sono state consegnate dalla famiglia del giovane a “Chi l'ha visto?” che ha pubblicato il video sul proprio sito.

I FATTI - Stefano Gugliotta, il 25enne picchiato, esce di casa alle 21,40. Siamo in viale Pinturicchio, nei pressi dello stadio Olimpico. Percorre 400 metri e viene fermato. Da qui in poi quel che accade è contenuto nel video. Gugliotta è in compagnia di un amico con una felpa bianca. Questi scende, viene rincorso per un po', poi corre via. L'altro, Gugliotta, con una maglia rossa, viene strattonato. Il giovane si difende. Arriva un altro poliziotto e poi altri agenti che circondano il ragazzo sulla moto e lo malmenano.

ROMA - Il capo della polizia, Antonio Manganelli, ha disposto “una rigorosa attività ispettiva” per verificare la correttezza dell'operato delle forze di polizia nel corso degli incidenti provocati a Roma al termine della partita Inter - Roma. Manganelli ha affidato l'indagine sugli incidenti al questore di Roma e al responsabile dei reparti mobili del dipartimento di Pubblica Sicurezza. L'indagine ispettiva è stata decisa da Manganelli dopo aver visionato le immagini diffuse dalle emittenti televisive, dalle quali, è detto in una nota del dipartimento di Pubblica Sicurezza, “emerge l'esigenza di verificare con immediatezza la correttezza dell'operato delle forze di Polizia”. L'indagine, avviata dal capo della Polizia, prefetto Antonio Manganelli, sugli incidenti di Roma, ha lo scopo di fornire “la più ampia collaborazione alla magistratura incaricata di ricostruire la vicenda ai fini dell'accertamento della verità”. Lo riferisce una nota del dipartimento di Pubblica Sicurezza, che spiega anche come l'indagine “è volta anche a tutelare l'immagine dell'istituzione, delle donne e degli uomini della Polizia che lavorano nell'interesse dei cittadini, con onestà, professionalità e dedizione”.

VOLEVANO RINUNCIASSI A VISITE MEDICHE – “Quando sono stato portato in cella mi è stato chiesto di firmare un foglio con una X già sbarrata, dove si leggeva che avrei rifiutato visite mediche supplementari, ma mi sono opposto. Solo dopo ho potuto firmare un foglio con le caselle ancora vuote”. Queste le parole di Stefano Gugliotta, il giovane arrestato mercoledì nel quartiere Flaminio in contemporanea agli scontri avvenuti all'esterno dell'Olimpico dopo la finale Roma-Inter.

A riferirlo il senatore dell'Idv, Stefano Pedica, che ha incontrato il ragazzo nel carcere di Regina Coeli. “Non riesco a capire perché gli agenti mi sono venuti addosso”, avrebbe ancora detto il giovane a Pedica precisando che prima di scendere da casa, avrebbe “bevuto due o tre birre”. Il senatore dell'Idv ha annunciato un'interrogazione parlamentare per capire “perché questo giovane incensurato è ancora in carcere”. Pedica ha detto che probabilmente “Gugliotta dovrebbe essere visitato anche alla colonna vertebrale”. “Ci indigniamo a vedere immagini che parlano da sole - ha spiegato Pedica a proposito di un video in cui si vedono i momenti dell'arresto del ragazzo - finora non sono arrivate ancora le scuse ai familiari del giovane da parte di chi governa quei poliziotti”. Per l'esponente dell'Idv “servono telecamere nelle celle delle carceri e nelle caserme”.

I senatori del Pd hanno predisposto un'interrogazione competente per chiedere al governo un approfondimento “senza omissioni e reticenze” su quanto è accaduto a Stefano Gugliotta. “Occorre, infatti, ricostruire esattamente i fatti - spiega il senatore Felice Casson, primo firmatario dell'interrogazione - e verificare se vi siano state

responsabilità da parte delle forze di polizia. Per questo il Pd del Senato presenterà un'interrogazione urgente ai ministri competenti affinché vengano in Parlamento per chiarire, fatta salva l'autonomia dell'autorità giudiziaria, quanto è realmente accaduto.

“Stefano e' molto agitato. Non riesce a capacitarsi di quello che gli è successo”. A parlare è la mamma di Stefano Gugliotta. “Gli agenti - spiega la donna con un filo di voce perché non dorme da venerdì sera - avevano la possibilità di identificarlo con tutta calma ma così non è stato. Meno male che ci sono tanti testimoni”. E aggiunge: “A prescindere dal fatto che uno possa essere un delinquente o meno, non si tratta così una persona”.

La Polizia assicura che se ci sono stati abusi, questi saranno puniti. “Trattandosi di fatti per i quali pende un procedimento penale - si legge - e' necessario attendere le valutazioni dell'autorità giudiziaria”.

“La vicenda di Stefano Gugliotta si inserisce in un clima di abusi che sempre più frequentemente vedono giovani cittadini vittime di pesanti interventi di operatori delle forze dell'ordine. Le immagini del Tg3 e di altre emittenti tv sono inequivocabili, e non può essere certo una giustificazione il ritenere il ragazzo un possibile tifoso ultrà, peraltro fatto smentito dai genitori”, affermano in una nota Paolo Cento ed Elettra Deiana, della segreteria nazionale di Sinistra Ecologia Libertà.

“Chiediamo un incontro al Prefetto e al Questore perché riteniamo che questo clima vada interrotto al più presto con direttive chiare sulle gestione dell'ordine pubblico e sul rigoroso rispetto della legge da parte delle forze dell'ordine”.

La violenza “è un fenomeno che c'è sempre stato, ma solitamente si rivolgeva a persone senza difesa, migranti, tossicodipendenti. Quando succede a ragazzi che hanno una famiglia alle spalle naturalmente c'è una reazione”. Così ai microfoni di CnRmedia Haidi Giuliani, madre di Carlo. “Nella scorsa legislatura - aggiunge - è stato rigettato un disegno di legge che prevedeva di apporre un segno alfanumerico sulle divise e sui caschi degli agenti impegnati in compiti di ordine pubblico per renderli riconoscibili. Noi nella vicenda di mio figlio abbiamo sempre indicato le responsabilità partendo dall'alto: quelle politiche, quella della catena di comando e così via. L'ultima responsabilità è quella di un carabiniere di leva che portava la divisa da soli sei mesi. A Genova - afferma - naturalmente non erano tutti delinquenti gli agenti in divisa. Però io da nove anni ripeto: quelli perbene, che facevano il loro lavoro onestamente, perché non hanno mai trovato la dignità di parlare e denunciare i colleghi?”.

INDAGINI PM PER IDENTIFICARE AGENTI, ALL'ESAME DEL PM IL FILMATO DEL PESTAGGIO - E' all'esame del pubblico ministero Francesco Polino il filmato del presunto pestaggio di Stefano Gugliotta da parte di agenti di polizia in servizio d'ordine per la finale di Coppa Italia Inter - Roma. La prima attività del magistrato sarà quella di identificare gli agenti che compaiono nel video e sentirli. Dopo la convalida del fermo per resistenza a pubblico ufficiale di Gugliotta, avvenuta nei giorni scorsi, il pm Polino sta ricostruendo i termini della vicenda. Allo stato, secondo quanto si è appreso, la procura non procede ancora nei confronti degli agenti ripresi nel video. Gli

accertamenti, per il momento, vengono eseguiti nell'ambito del fascicolo processuale aperto dopo gli incidenti avvenuti al termine della partita. Se dovessero emergere fattispecie penalmente rilevanti a carico dei poliziotti sarà aperto un altro fascicolo. A sollecitare accertamenti nei confronti degli agenti è stato il difensore di Gugliotta, Cesare Piraino, il quale ha depositato oggi una memoria al riguardo. Il penalista ha già chiesto al tribunale del riesame, ed allo stesso gip che l'ha emessa, la revoca dell'ordinanza di custodia cautelare.

- **Saggio breve**

ARGOMENTO: **Innamoramento e amore.**

DOCUMENTI



R. Magritte, *Gli amanti* (1928)



A. Canova, *Amore e Psiche* (1788-93)



M. Chagall, *La passeggiata* (1917-18)

«L'innamoramento introduce in questa opacità una luce accecante. L'innamoramento libera il nostro desiderio e ci mette al centro di ogni cosa. Noi desideriamo, vogliamo assolutamente qualcosa per noi. Tutto ciò che facciamo per la persona amata non è far qualcosa d'altro e per qualcun altro, è farlo per noi, per essere felici. Tutta la nostra vita è rivolta verso una meta il cui premio è la felicità. I nostri desideri e quelli dell'amato si incontrano. L'innamoramento ci trasporta in una sfera di vita superiore dove si ottiene tutto o si perde tutto. La vita quotidiana è caratterizzata dal dover fare sempre qualcosa d'altro, dal dover scegliere fra cose che interessano ad altri, scelta fra un disappunto più grande ed un disappunto più lieve. Nell'innamoramento, la scelta è fra il tutto e il nulla. [...] La polarità della vita quotidiana è fra la tranquillità ed il disappunto; quella dell'innamoramento fra l'estasi e il tormento. La vita quotidiana è un eterno purgatorio. Nell'innamoramento c'è solo il paradiso o l'inferno; o siamo salvi o siamo dannati».

F. ALBERONI, *Innamoramento e amore*, Milano 200

<p>Odio e amo. Forse mi chiedi come io faccia. Non so, ma sento che questo mi accade: è la m croce</p> <p>CATULLO, I sec. a.C. (trad. F. Della Corte)</p>	<p>Tu m'hai amato. Nei begli occhi fern lucava una blandizie femminile; tu civettavi con sottili schermi, tu volevi piacermi, Signorina; e più d'ogni conquista cittadina mi lusingò quel tuo voler piacermi!</p> <p>Unire la mia sorte alla tua sorte per sempre, nella casa centenaria! Ah! Con te, forse, piccola consorte vivace, trasparente come l'aria, rinnegherei la fede letteraria che fa la vita simile alla morte... G. GOZZANO, <i>La signorina Felicità ovvero la felicità</i>, VI, vv. 290-301, da <i>I colloqui</i>, 1911;</p>
<p>Siede la terra dove nata fui su la marina dove 'l Po discende per aver pace co' seguaci sui. Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende, prese costui de la bella persona che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende. Amor, ch'a nullo amato amar perdona, mi prese del costui piacer sì forte, che, come vedi, ancor non m'abbandona. Amor condusse noi ad una morte. Caina attende chi a vita ci spense.</p> <p>DANTE_, <i>Inferno</i>, V, vv. 97-107</p>	<p>Io ti sento tacere da lontano. Odo nel mio silenzio il tuo silenzio. Di giorno in giorno assisto all'opera che il tempo, complice mio solerte, va compiendo. E già quello che ieri era presente divien passato e quel che ci pareva incredibile accade. Io e te ci separiamo. Tu che fosti per me più che una spos Tu che volevi entrare nella mia vita, impavida, come in inferno un angelo e ne fosti scacciata. Ora che t'ho lasciata, la vita mi rimane quale un'inedegna, un'inutile soma, da non poterne avere più alcun bene. V. CARDARELLI, <i>Distacco Poesie</i>, 1942</p>
<p>Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte ingenerò la sorte. Cose quaggiù sì belle altre il mondo non ha, non han le stelle. Nasce dall'uno il bene, nasce il piacer maggiore che per lo mar dell'essere si trova; l'altra ogni gran dolore, ogni gran male annulla.</p>	

Bellissima fanciulla,
dolce a veder, non quale
la si dipinge la codarda gente,
gode il fanciullo Amore
accompagnar sovente;
e sorvolano insiem la via mortale,
primi conforti d'ogni saggio core.

G. LEOPARDI, *Amore e morte*, vv. 1-16, 1832

SVOLGIMENTO

Innamoramento e amore

L'innamoramento e l'amore sono dei sentimenti molto complicati, che vengono percepiti da ogni individuo in maniera diversa. Rendendoci incontrollabili, proviamo nuove sensazioni e allo stesso tempo ci rendono confusi di ciò che ci sta accadendo.

L'innamoramento è quella molla che spinge i nostri sentimenti più forti verso un'altra persona, in quanto avvertiamo verso di essa un intenso coinvolgimento e attrazione, o anche più comunemente definito infatuazione, che può finalizarsi nell'amore, che è il sentimento totalizzante e di completo appagamento.

Secondo Alberoni, l'innamoramento è un processo che può essere paragonato a quello della conversione religiosa o politica. Le persone che si innamorano vogliono cambiare anche se in maniera totalizzante, per Alberoni l'innamoramento funziona da input iniziale al "Grande cambiamento", l'amore e l'innamoramento sono visti come un'elevazione a ciò che è superiore, come un qualcosa che ci estrae dalla vita quotidiana che oscilla tra la "tranquillità" e il "disappunto" e ci eleva ad uno stato di estasi, ma anche di tormento; se infatti, la vita è un Purgatorio, l'amore per Alberoni si dibatte tra i due estremi dell'Inferno e del Paradiso.

Questa immagine di sacralità attribuita all'amore viene ripresa anche da Chagall nel suo quadro autobiografico in cui si ritrae vestito di nero mentre tiene per mano Bella che sta volando; in questo quadro sembra che l'amore permetta alla donna di librarsi, di essere più leggera; infatti il sentimento dell'amore ci fa sentire straniti, sulle nuvole, come se volassimo e tutta la realtà ci sembra inconcreta. A questa immagine vengono collegati anche altri elementi di spunto sacro (come il tappeto sotto a Chagall o anche il calice, che sembra richiamare il sacro Graal), si capisce come l'artista consideri sacra l'unione tra lui e Bella.

Ma non sempre l'amore e l'innamoramento sono ricondotti al sacro, come nel caso di Catullo, che nel suo "Odio e amo", vede nell'amore e nell'odio la sua "croce", il suo soffrire in questo mondo. Quello cantato da Catullo, è un amore che assume dei tratti carnali e sensuali, come quello proposto, per certi aspetti dal A.Canova, nella sua celebre scultura che ritrae "Amore e Psiche" in una sottile, quanto più raffinata nota di erotismo: i due amanti si guardano affettuosamente mentre si stringono in un tenero abbraccio, tra le due figure sembra sprigionarsi il desiderio del dio verso la sua amata.

L'amore carnale torna anche in Dante quando nel v capitolo dell' "Inferno" descrive e partecipa, in quanto personaggio, all'amore tra Paolo e Francesca, egli racconta la

tragedia dei due e la loro storia, ne acuisce la compassione fino a fargli perdere i sensi. Quella di Dante non è tanto la cronaca dell'amore e della morte dei due adulteri, quanto più il racconto del destino umano in tutta la vastità dei suoi significati, calcando la mano sull'imperfezione umana: l'imperscrutabile mistero del nostro rapporto con Dio, il dramma del bene e del male, della salvezza e della perdizione. In Dante appare questo continuo e appassionato riferimento alla dimensione dell'uomo e a quella dell'Essere che lo trascende.

Anche Gozzano con "La signorina Felicita ovvero la felicità", racconta l'amore per una donna conosciuta durante una villeggiatura in campagna, lei è il simbolo di quel mondo di provincia, semplice e tranquillo. Nelle prime tre strofe, il poeta ricorda e rivede la città di Ivrea e la Dora Baltea che scende azzurra dai monti. Lei l'aveva amato, ella faceva di tutto per piacergli e lui ne era lusingato. A volte, Gozzano era trattenuto dalla signorina Felicita a cena e ricorda quando per la partita giungeva l'illustre gruppo del paese: il notaio, il sindaco, il dottore. Lui, poeta, era un giocatore distratto, che preferiva starsene silenzioso in cucina tra gli odori di erbe aromatiche. Amore e innamoramento tornano anche in Leopardi ed assumono qui il loro valore in base al celebre binomio "amore – morte"; essi sono per il poeta come due fratelli che si identificano nelle cose più grandi e belle. L'amore dona un enorme piacere, uno dei più grandi che l'uomo nella sua vita potrà mai provare, mentre la morte è generatrice di ogni male.

Leopardi spesso dice che l'innamorato invidia colui che muore in quanto si sente particolarmente tormentato; questo tema dell'amore come "tormento" quando non c'è o quando non può essere realizzato, è quello descritto anche dal Cardarelli nel suo "Distacco", quando nella frase finale sostiene che ora che ha lasciato l'amore "la vita mi rimane quale indegna, un'inutile soma, da non poterne più alcun bene". Il tema del distacco è molto caro al poeta. Il silenzio trasmette il senso di una malinconia autunnale che accomuna l'io ed i luoghi esterni, che diventano specchio di un rimpianto e di un senso di solitudine e di abbandono. Il cuore del poeta è, solo dopo la fine di un amore importante e la terra diventa un cimitero di ricordi, un luogo deserto e desolante, senza più neppure l'attesa o la speranza di colmare un vuoto troppo grande. Il tempo scorre inesorabilmente e la vita sembra non promettere più "alcun bene".

Il bacio che si danno gli amanti, protagonisti del quadro di Renè Magritte, è forte e appassionato, ma i due protagonisti non riescono a raggiungere una totale unione, in quanto, durante l'atto, sono separati da un velo bianco che impedisce loro la comunicazione. Nel quadro di Chagall si può notare il rapporto tra l'uomo e la donna. L'uomo, al centro del dipinto, rappresenta l'artista stesso, che guarda direttamente l'osservatore. Con la mano sinistra tiene la mano della moglie, che sembra spiccare il volo, come se dovesse fuggire lontano se lui le lasciasse la mano. Ma il vero protagonista del quadro è l'amore. Quell'amore tanto gioioso e felice che fa innalzare cuori ed anime. Mentre il primo piano è occupato da un bicchiere di vino, usato per brindare al miracolo dell'amore.

Quell'amore, che è mistero della vita, come un fascio di luce intenso si annida dentro di sé, nei propri cuori e tutti cercano di esprimere al meglio e in ogni modo, col sorriso, una carezza, una poesia come i grandi autori citati, ma anche con una canzone, come spesso si fa oggi giorno.

Tutti appena si sentono felici brindano al miracolo dell'amore, ma questo deve essere curato nel tempo in modo da renderlo sempre più piacevole.

Come dice Catullo esiste amore e odio; questi sono sentimenti molto vicini tra di loro, basta uno sguardo per innamorarsi e una parola per odiarsi. Tutti dentro di sé hanno questi sentimenti innati che spesso vengono placati e non si dà sfogo alla propria personalità, ma se siamo stati creati con amore e siamo produttori di amore, è bene che questo sentimento salti fuori dalle proprie anime per rendere il mondo più bello.

CAPITOLO DECIMO GLI ESITI DI UNA RICERCA

10.1 Lettura e comprensione

Francesco Terrone è nato a Mercato San Severino (SA) il 5 giugno 1961. Ha conseguito la Laurea in Ingegneria Meccanica presso la Facoltà di Ingegneria dell'Università "Federico II" di Napoli, ove successivamente si è abilitato all'esercizio della professione. E' fondatore e presidente della società di Ingegneria *Sidelmed S.p.A.*

ATTIVITA' PROFESSIONALE

Giornalista pubblicitario, iscritto all'Ordine dei giornalisti della Regione Campania. Fondatore e presidente Edizioni I.R.I.S. S.p.A. Ha istituito, con la prof.ssa Rita Occidente Lupo (Direttore del giornale online "Dentro Salerno"), la rassegna di salotti letterari tematici.

ATTIVITA' CULTURALE

Fondatore e presidente della Fondazione *Francesco Terrone*, Salerno 2012. Fondatore del *Nuovo Parnaso dell'Ingegno della Poesia*, Villa Flora, Fisciano (SA) 2013. Fondatore e presidente dell' *Accademia Internazionale per lo sviluppo delle scienze, arte, cultura Federico II*, 2010. Partecipa al progetto di ricerca che ha il contributo scientifico e patrocinio morale dall'Università degli Studi di Salerno afferente alla cattedra di Italiano scritto prof.ssa R. Bucciarelli "*Quando la poesia diventa musica*". Istituisce il premio di critiche ed espressioni pittoriche con l'alto patrocinio dell'Università degli Studi di Salerno e Sidelmed S.p.A., Salerno 2011. Partecipa al progetto di ricerca con il contributo scientifico dell'Università degli Studi di Salerno e della Facoltà di Scienze umanistiche e della formazione, DISPAC:DIPSUM, corso di lingua italiana 2012-2013 alla cattedra della prof. ssa Ritamaria Bucciarelli.

ATTIVITA' DIDATTICA E SCIENTIFICA

2009/2010 - Seminario sul *"Il testo poetico una lezione di poesia"*, condotto presso la cattedra di Italiano scritto facoltà di Lettere e Filosofia corso di Italiano scritto dell'Università degli studi di Salerno. Collaboratore scientifico e professionale al progetto *"Quando la poesia diventa musica"*, con pubblicazione degli esiti della ricerca con un volume intitolato *"Lo screening del testo poetico"*.

2009/2010 - *Il testo poetico*: laboratorio di scritture, condotto presso la cattedra di Laboratorio di italiano di editoria e pubblicistica facoltà di Lettere e Filosofia corso di Italiano scritto dell'Università degli Studi di Salerno.

2011/2012 - Seminario in video lezione *"Morfie allitterative del testo poetico"* condotto presso la cattedra di Ulteriori conoscenze linguistiche: Italiano di base online dell'Università di Venezia Cà Foscari.

2012/2013 - Seminario in Blended *"Gli alunni incontrano il poeta"* dell'Università degli Studi di Salerno e della Facoltà di Scienze umanistiche e della formazione, DISPAC: DIPSUM, corso di lingua italiana 2012-2013 alla cattedra della prof. Ritamaria Bucciarelli.

10.2 La maieutica d'autore: lettura e comprensione

Francesco Terrone descrive le morfie del suo cuore

Cos'è una poesia? Come nasce una poesia?

La poesia è la dialettica che scalfisce nei cuori il senso dell'amore, della pace, della libertà, delle emozioni. La poesia è un'arte, uno stato d'animo, è la sensibilità che ti sorprende quando il cuore è colmo di gioia o pieno di dolore!

La poesia è l'autenticità di un sentimento che dona quella magia che non ritrovi quando la parola diventa solo uno strumento. La poesia non è fatta di parole inventate, né può essere dedicata a cose mai esistite o a momenti mai vissuti. La poesia è tutto ciò che serve al mondo per farlo essere più mondo per chi vive il mondo.

Come nasce una così autentica stagione umana, la poesia?

Essa nasce da un suono, dal canto di un uccello, dal volo di una farfalla; nasce da tutto ciò che crea il senso della vita, che chiamo "folgorazioni emotive", la percezione dell'animo sensibile a tutto ciò che il mondo esterno suggerisce, per poi essere assimilata, elaborata da quella grande macchina che chiamo: fedele mamma dalle celesti note, "la mente"; ceppo di vita, macchina che consuma il tempo, crogiuolo di propulsioni di forza che dà la forza suprema per esistere e morire. La poesia nasce dai sogni non vissuti, dagli Angeli nei cieli infiniti. La poesia nasce da quegli uomini e quelle donne che in terra vorrebbero volare e non possono volare, perché sono nati senza le ali...

Francesco Terrone

A sera

Passa il giorno
e viene la sera..

A sera..
apro la porta
ed il buio di casa
mi assale..
Mi assale
la solitudine,
la stanchezza
di una vita vissuta
tra asfalto ed alberghi,
tra applausi e successi..

Cosa ho costruito..
Cosa non ho costruito..?
se non piccoli sogni
cavalcanti
in un mare
di speranze...

Amore e perdono

Perdonami..
mio Signore..
io che non sono altro
che un filo d'erba
attaccato agli orizzonti
del tuo infinito.

Amami,
come tu sai amare,
guidami,
dove tu vuoi che io vada,
guardami,
come tu vuoi che io ti guardi,
riscaldami,
come tu vuoi che io ti riscaldi
con il calore
della preghiera
e l'ardore della Fede.

È buio,
osservare il cielo
senza le stelle,
senza il tuo respiro
e la tua presenza
Padre mio..

Insegnami,
insegnami a perdonare,
come tu sai perdonare..

Capolavoro

Il capolavoro
 più grande
 sei tu,
 tu..
 che lasci
 sorridere,
 piangere, disperare
 chi arrossisce
 a tal tuo
 fascino
 di donna
 baciata
 dal cielo.

Sei per me
 una notte
 bugiarda,
 appari,
 scompari,
 mi fai danzare
 con il tuo
 fantasma
 di donna
 mistero
 e tra le mani
 mi lasci
 un pugno
 di fili d'erba
 di un prato
 di emozioni,
 che non ha mai
 visto le nostre
 emozioni..

Diventi sempre
 più brava
 a smarrire
 nel gomito
 di lana.
 Chi
 T'ama..!

Cenere d'amore

Cos'è
la lontananza
quando di mezzo
c'è l'amore..?

Un fuoco
dentro,
che ti brucia
il cuore
fino a farlo
diventare
cenere..

I nostri passi

Mano
nella mano
percorreremo
i sentieri
dell'infinito
nel bisbiglio
degli angeli
che
accompagneranno
i nostri passi
su di un tappeto
di fili d'erba,
tanti fili d'erba
quante sono
le stelle
nell'universo
e gli infinitesimi
di cuore
nell'immensità
dell'animo
umano..!

Miraggio e tormento

Quante notti
 ad occhi spalancati
 guardavo nel vuoto
 della mia stanza
 il tuo volto,
 cercavo
 di accarezzarti,
 cercavo
 con la mia anima
 di illuminare
 quel buio e vederti,
 di vederti meglio,
 ma era miraggio,
 miraggio di emozioni
 e passioni..

Rimaneva,
 ancora una volta
 compagna
 delle mie notti,
 la mia solitudine,
 erano lunghe,
 lunghissime
 quelle notti d'inverno,
 sembrava vivere
 momenti di vita
 smarriti
 e senza senso..

Mi aggrappavo
 alla notte,
 quasi a sfidare
 quelle notti,
 ma il buio
 era anch'esso fantasma,
 illusione di momenti
 di vita senza la vita,
 rimanevo a combattere,
 con il mio nulla,
 aspettando
 che l'alba,
 di nuova vita

veniva a confortare
il mio dolore,
il mio tormento
di notti
senza te..!

1.1 Gli esiti della ricerca

La poesia risponde a un'esigenza profondamente umana e cioè riflette sulla vita e la interpreta in forma d'arte. Ciascuno di noi ha bisogno di farlo; il poeta è colui che riesce a parlare dei fatti, delle cose, dei sentimenti, delle idee, con un linguaggio denso e aperto a molteplici significati.

Anche la letteratura in prosa si propone questo fine; tuttavia sono caratteristiche specifiche della poesia la musicalità (ovvero la frequenza di effetti ritmici e sonori grazie alla scelta e alla disposizione delle parole) e la maggiore concentrazione espressiva (ovvero il ricorso a parole che contengono e richiamano a molteplici significati, oltre a quello letterale). Che cosa ha a che fare la poesia con la vita di noi uomini? Nella quantità di impegni e svaghi che affollano la quotidianità, perché dedicare tempo a questo genere letterario? Si potrebbe rispondere in generale che grazie alla poesia ciascuno può conoscere se stesso; attraverso le parole del poeta si approfondisce la conoscenza di sé e si definisce la propria visione del mondo. La poesia rivela il mondo. Un testo poetico mostra gli oggetti, le persone, i sentimenti e le situazioni, anche quelle più banali, secondo un'angolazione impreveduta che permette di considerare la realtà in modo nuovo e di conoscerla in profondità. La poesia apre al mondo. La poesia mette in contatto con altre visioni del mondo, in cui è possibile riconoscersi o da cui si prendono le distanze; essa consente di penetrare in profondità nel pensiero di un altro.

Consideriamo ad esempio i seguenti versi: *Quanta paura!/quanta paura (F. Terrone Quanta paura)*. Queste parole esprimono in modo assoluto una visione disperata dell'esistenza, nella quale la vita non ha nulla da offrire se non amarezza e noia. Il lettore è introdotto direttamente nel mondo interiore del poeta, vede la realtà con i suoi occhi e si confronta con lui, aderendo al suo pensiero o prendendone le distanze. Ho molto riflettuto su quelli che sono, da un punto di vista linguistico, i caratteri intrinseci della lingua poetica e, come tutte le riflessioni, anche la mia è provvisoria e imperfetta. Se adesso provo ad enunciare questi caratteri, li intendo solo come due possibili percorsi cognitivi, magari più modestamente e anche più pericolosamente, come due *Holzwege*, due heideggeriani "sentieri dei boscaioli" sul cui accidentato percorso non esiterò a perdermi nell'infinito incanto della "foresta" poetica. Pertanto sul piano dell'istanza di strutturazione, la sequenzialità formale e sul piano dell'istanza di rappresentazione, l'anomalia semantica. Qui intendo, in via preliminare, e prima di trattare gli aspetti specifici della prima istanza, sottolineare in ogni caso una differenza fondamentale tra lingua "normale" o *referenziale* e lingua "poetica" o *evocativa*. La prima infatti si basa sulle relazioni sistemiche delle unità che la costituiscono e sulle regole di combinazione che la governano e codifica secondo adeguate standardizzazioni concettuali la sua condivisa rappresentazione del

mondo; la seconda si manifesta solo attraverso la sequenza degli elementi che la costituiscono e in essa sono irrilevanti (e, in ogni caso, puramente strumentali per il suo “supporto” linguistico) regole e relazioni della specifica lingua di strutturazione. La sequenzialità formale e in particolare ai livelli di analisi della testualità poetica delle liriche di F. Terrone, che, nella sfera della sequenzialità, sono per me distinti in macrolivelli o giunture e in micro livelli o morfie e sono pertanto così identificabili. Per ognuno di essi risulterà possibile una valutazione “paragrammaticale”, che ne evidenzierà la peculiarità sequenziale, da intendersi in questa sede come mia percezione della “misura delle parole”. Tra le giunture individuo nei macrolivelli secondo una scala fenomenica decrescente le giunture macrotestuali che sono individuabili nella sequenzialità di una raccolta poetica o di un testo poetico assai esteso. Un caso evidente è, nelle liriche di F. Terrone, il rapporto contrastivo tra *Il silenzio dei fiori* in terza rima (numero d'ordine X), *Vale la pena di viverlo* in strofe libere con rime e rime al mezzo (numero d'ordine XI) da una parte e dall'altra. Sono inoltre riconoscibili le giunture endotestuali, nella sequenzialità di una giuntura macrotestuale delle liriche: *Il granellino di sabbia / I sentieri della vita* in cui si sequenzializza nei versi iniziali un'iterazione semplice trimembre. Le giunture intratestuali sono riconoscibili nella sequenzialità di una giuntura intratestuale come: *...granellino è costretto a lasciare un'anima e continuare a lasciarsi guidare dal vento per chissà quale altro futuro, forse...* I versi delle liriche di F. Terrone costituiscono incastri minimi isobarici e incatenati e della “specularità” in congiunzione allitterativa, che si deve intendere come condivisione da parte dei paragrammi della stessa sede sequenziale. Tra le morfie individuo nei microlivelli secondo una scala fenomenica decrescente in morfie ritmiche ad incastro riconoscibili nella sequenzialità delle giunture micro testuali che si costituiscono in rapporto al gioco sequenziale di sedi sillabiche toniche e atone, lunghe e brevi, etc. e secondo canoni di predicibilità metrica, ma anche secondo processualità testuali imprevedibili all'interno di una sequenzialità poetica. Si riscontrano ancora morfie sillabiche riconoscibili nella sequenzialità delle morfie ritmiche; sono configurazioni sillabiche più o meno “canoniche” e le loro complicazioni all'interno di ciascun sistema linguistico sono valutabili sul piano del “peso” di una durata complessiva. Le morfie foniche sono riconoscibili nelle liriche di F. Terrone nella sequenzialità delle morfie sillabiche nel rispetto di eventuali convenzioni metriche che ne provochino l'azzeramento o la valorizzazione (ad es. casi di sinalefe, dieresi, etc.) e si propongono secondo scale di minore o maggiore “delicatezza” (ad es. nel caso delle vocali si può, non si deve distinguere tra gradi di apertura o di durata; nel caso delle consonanti si può, non si deve distinguere tra semplici e geminate: non sono in gioco infatti funzioni fonematiche distintive, ma livelli di percezione della “materia fonica”).

Le mòrfie articolatorie sono identificabili nella sequenzialità delle mòrfie foniche (vocaliche e consonantiche). Andando oltre la vecchia distinzione fra vocoidi e contoidi le condizioni di differenza e ripetizione riguarderanno luoghi diaframmatici e modi di realizzazione secondo criteri di percezione più o meno “raffinata” della già evocata “materia fonica” (ad es. presenza o assenza di avanzamento del luogo diaframmatici, presenza o assenza di sonorità). A conclusione di questa parte introduttiva alla dimensione della “sequenzialità formale” della lingua poetica vale forse la pena di sottolineare che il mio costante riferimento alla fonetica articolatoria non esclude un analogo (e, forse, più efficace) riferimento alla fonetica acustica e alle sue più recenti elaborazioni informatiche. Ma a ciò *provideant...* altri “*consules*” o “addetti ai lavori”. Le modalità fenomeniche di questa sequenzialità poetica sono la differenza e la ripetizione. Esse si manifestano in “figure”, che sono già state chiamate e che d’ora in poi saranno chiamate paragrammi. Infatti, se il linguaggio referenziale o “normale” si basa necessariamente su una “grammatica” suoi “principi” e particolare per i suoi “parametri”, la lingua poetica, secondo un necessario parallelismo antitetico, è organizzata secondo una “paragrammatica” le cui modalità fenomeniche sono appunto (per ora) quelle appena dette. Le occorrenze della sequenzialità paragrammaticale sono - in via provvisoria e sperimentale - le seguenti:

- pervasivo/parziale. Il paragramma è pervasivo quando occupa la totalità (o la quasi totalità) del livello testuale sottoposto ad analisi, è parziale quando ciò non avviene;
- isobarico/diabarico. Qualsiasi paragramma è isobarico se ha lo stesso peso sequenziale nelle sue parti costitutive, è diabarico quando ciò non avviene;
- omotopico/allotopico. Si definisce omotopico il paragramma che occupa la stessa sede sequenziale di un altro paragramma; allotopico è il paragramma che non si trova in questa condizione;
- perfetto/ imperfetto. Un paragramma è perfetto quando esso presenta corrispondenze multiple ed esaustive tra le sue parti; in tutti gli altri casi il paragramma si definirà imperfetto.

Tutti gli esempi di occorrenze paragrammaticali sono tratti dall’*Anima* di F. Terrone; i livelli di analisi presi in considerazione sono pertanto quelli del microlivello e vanno dalle mòrfie ritmiche a quelle articolatorie.

F. Terrone esplora le vie più recondite dei sentieri del suo cuore, ne ascolta le vibrazioni più intime e s’interroga” *L’anima...Cos’è l’anima...? un sospiro, un sorriso, un’emozione... oppure... una semplice attività cognitiva i cui frammenti sono gli infinitesimi di un ricordo. Per Francesco Terrone l’anima è... come componente*

*del fantastico...
e del ricordo
umano...,
l'insieme del soffio...
e della materia,
l'insieme
di polvere di stelle
che navigano
che navigano...*

10.2 Dalla comprensione alla critica

L'ANIMA

*L'anima,
cos'è l'anima..?*

*un sospiro, un sorriso,
una lacrima*

un'emozione...,

*oppure il ricordo
di ciò che è esistito
che esiste e staziona
in fondo alle parti
più remote ed intime
della nostra mente..?*

*Immagino l'anima
come componente del fantastico
e del ricordo umano*

*l'insieme del soffio
e della materia,*

*l'insieme di polvere di stelle
che navigano, che navigano
in fondo ai cuori
ed in fondo agli spazi infiniti
dell'universo
dove il concetto fisico del tempo
si incarna con il concetto metafisico
della materia e della stessa vita.*

*Un cuore non vive
senza amare,
un cuore non può vivere
senza un'anima...,*

*un cuore senz'anima
può solamente battere,
battere*

*ed aspettare che il tempo
inesorabilmente passi
e con esso per sempre
l'esistenza della vita...!*

La poesia è un dischiudersi dell'anima che si immerge nella vita, la accoglie, condividendone la fugacità e al tempo stesso la sua "forza vitale", per dirla con Shopenhauer. Così sembra essere la poesia di Francesco Terrone: un uguale alternarsi tra il congiungimento dell'essere verso l'interno e un aprirsi verso l'esterno; è un saper ascoltare, quasi contemplativamente direi, per poi mettere in parole l'anima del mondo.

Per Francesco Terrone la poesia è, potremmo dire con Maria Zambrano, «...fuga e ricerca, bisogno e spavento; un andare e ritornare, un chiamare per fuggire; un'angoscia senza limiti e un amore esteso».

È un sogno, probabilmente: «A volte la mia mente/ prende il volo/ e non riesco più a fermarla/ mi sembra una nuvola impazzita/ che buca i cieli,/ buca spazi senza fine,/ orizzonti eterni/ fino a diventar logora,/ stanca/ e precipita in labirinti/ senza luce,/ privi di emozioni.../ per continuare a sognare».

È necessaria domanda: «Cos'è l'anima?» si chiede il poeta.

E allora come avvicinarsi alla poesia e, in particolare, a quella di Francesco Terrone?

Per quanto mi riguarda - spinta dalla volontà di comprendere pienamente il testo - ricerco nella lettura dei versi (spesso ripetuta e ripetuta) tutte le sfumature possibili, anche le più segrete, che essi potenzialmente possono comunicare. Il testo deve "parlare" e l'interprete deve far sì che ciò accada. Egli dovrà essere «...veicolo vivente del testo stesso... e sarà tanto più bravo quanto più, sentendolo dire il testo, lo spettatore capirà che egli lo ha capito... in ogni sua sfumatura» (Pier Paolo Pasolini).

Il compito dell'interprete è quello di rendere "viva" la parola scritta fino a quel momento di fatto "morta"!

La recitazione si basa su un metodo. L'approccio interpretativo di tipo stanislavskyano, dà - a mio avviso - gli strumenti giusti per approfondire, in primo luogo, l'aspetto psicologico che il testo inevitabilmente contiene. Da qui nasce la necessità di andare alla ricerca di un'affinità tra il mondo interiore dell'autore che si esplica attraverso le sue parole e quello dell'interprete che deve esternare le emozioni interiori attraverso l'interpretazione e l'elaborazione, a livello intimo, del sottotesto del messaggio da trasmettere. È come se si attuasse un processo graduale attraverso il quale l'interprete parte prima dalla capacità di creare fuori e dentro di sé il silenzio, poi procede al rilassamento muscolare, seguito dallo sviluppo

dell'espressività fisica, per poi impostare la voce che, melodiosamente e ritmicamente, deve dare corpo a quelle parole che potrebbero rimanere puro suono se l'interprete fosse incapace a dar loro significato. All'interno di questo metodo, l'immaginazione, lo sviluppo dell'attenzione, l'esatta e nitida pronuncia, sono funzioni determinanti per identificare il tempo/ritmo per la più efficace e chiara interpretazione. Di fronte al testo poetico, l'interprete deve procedere con l'analisi logico-grammaticale per poi risalire allo stato d'animo e alle intenzioni dell'autore. I tratti psicologici verranno riprodotti attraverso le modulazioni foniche ed espressive dell'attore/interprete che, per consentire il fluire delle emozioni in modo naturale e spontaneo, deve partire da una condizione di assoluta distensione (esercitata/indotta attraverso il training fisico e basata sulla respirazione) e da una totale predisposizione ad assumere nuove forme. In questo modo si apre una ricchezza di significato che si dispiega in maniera progressiva: la parola poetica non ha solo un significato letterale/denotativo, ma anche figurato perché essa acquista un senso altro che le deriva da implicazioni soggettive, allusive, emotive. Ne consegue che il testo poetico è nella sua essenza polisemico perché è impossibile poterne trovare un significato definitivo ed univoco, altrimenti l'interpretazione di ciascun lettore perderebbe la sua stessa ragione di essere.

Così, nella poesia di Francesco Terrone *L'Anima*, nel momento in cui si pronuncia l'espressione "Cos'è l'anima...?" gli elementi fonici che la caratterizzano hanno una funzione espressiva, emotiva, soggettiva che sottendono un particolare modo di concepire la stessa anima. L'anima è una parola, potremmo dire, fortemente evocativa. E ancora, la poesia *Sentieri* contiene espressioni, domande latenti ed implicite, modalità di pensiero che non sono puramente rappresentative e descrittive, ma essenzialmente immaginative, passionali, desiderative, emozionali.

Cosa prova l'autore quando scrive: «A volte la mia mente/ prende il volo/ e non riesco più a fermarla...»? Nel leggerla e interpretarla, si fanno strada dentro di me una serie di immagini che cominciano ad animarsi per poi provocare/evocare emozioni che non possono essere taciute: ed allora l'autore le "scrive" e l'interprete le "dice" assecondando una sorta di prassi che scandisce una sequenza: pensiero, movimento, emozione parole.

Annalisa Galdi

10. 2 Poesia e musica

Sentimento

Sul mare luccica la luna in transito biancheggia il corpo di una bestia acquamarina ed è un incrocio tra il cielo e il fondo cosa mai vista s'inabissa quando s'alza; uh maronna mia questo cos'è? Castellammare pesce non ce n'è.	5 10
Sul mare luccica la nostra barca tesa nel vento il suo nome è "sentimento"; stella d'argento sono contento tu m'hai portato nella mano in cima al mondo; stiamo a vedere quando uscirà con gli occhi cosa ci domanderà.	15 20
Sopra il mare non passa mai il tempo tempo che non passa mai ci cercò, ci trovò.	20 25
Ma noi chi siamo che ci facciamo cosa vendiamo delle cose che più amiamo; e stare soli in mezzo al mare con la paura ogni tanto di affogare. Diceva Ulisse: chi m' o' ffa fa', la strana idea che c'ho di libertà.	25 30
Sopra il mare non passa mai il tempo tempo che non passa mai ci cercò ci trovò. ⁴³	30 35

⁴³ F.Mesolella, M.Tronco, G.D'Argenzio, F.Spinetti, D.Ciaramella, G.Servillo, *Sentimento*, musica della Piccola Orchestra Avion Travel, voce di G.Servillo, edizione Sugar, 2000.

"Ed ecco a un tratto il vento cessò; e bonaccia / fu, senza fiati: addormentò l'onde un dio". *Odissea*, XII, 168-169, traduzione di Rosa Calzecchi Onesti, Einaudi, Torino 1963.

Zenti'mε:nto
zul 'ma:re lut'tfi:ka
la 'lu:na in tran'si:to
bjaj'kε:dɔʒa il 'kɔ:rpo
di 'u:na 'bε:stja akkwama'ri:na
ed 'ε un iŋ'krɔ:tʃo t
ra il 'tʃε:lo e il 'fɔ:ndo
'kɔ:za mai 'vi:sta
s ina'bi:ssa 'kwa:ndo 's a:ltsa
u ma'rɔ:nna mja
'kwε:sto 'kos ε
kastellam'ma:re 'pε:ʃfe non' tʃe 'n ε

Sul mare addormentato dal dio, Ulisse incontra, maliose ed incantatrici, le Sirene; vince il loro canto - gli sono sfavorevoli gli dèi - solo con una disperata affermazione di volontà. Da sottolineare (la precisazione ritornerà alla fine) che nel lessico omerico δάμωυ significa anche “nume distributore di sorte favorevole o avversa” ed in senso più ampio “sorte umana, destino”.

Il δάμωυ che vigila sul mare conosce i suoi misteri e sa come fronteggiarli; gli è alleata Selene che di notte guida il cammino dei naviganti. Essa talvolta è complice intrigante di vite che s'incontrano, talaltra è indifferente spettatrice di rotte che si perdono nel mistero del mare e di sogni che si avverano o svaniscono.

Di fronte al mistero, lo sgomento; dal che si fanno strada i sentimenti.

Scriva Buzzati nel romanzo *Il deserto dei Tartari*:

“Angustila era pallido, ora non si lasciava più i baffetti, ma fissava dinanzi a sé la penombra. Gravava oramai nella sala il sentimento della notte, quando le paure escono dai decrepiti muri e l'infelicità si fa dolce, quando l'anima batte orgogliosa le ali sopra l'umanità addormentata⁴⁴”.

Credo si possa parlare di un “sentimento del mare”, analogamente al “sentimento della notte” di Buzzati, ogni qual volta il tema del mare, tòpos fuori e dentro metafora, è crocevia di fantasia e realtà o fa da sfondo all'incontro di ragione e sentimento.

Come nella canzone della Piccola Orchestra Avion Travel⁴⁵.

⁴⁴ Dino Buzzati, // *deserto dei Tartari*, cap. Vili, in *Romanzi e racconti* a cura di Giuliano Gramigna, Mondadori, Milano 1995⁶.

⁴⁵ La Piccola Orchestra Avion Travel è una formazione di sei musicisti casertani nata nel 1980 e segnalatasi nel

Il testo è composto di trentasei versi di varia misura metrica (dal quinario al verso di tredici sillabe), variamente rimati, divisi in tre strofe irregolari e due ritornelli uguali di tre versi ciascuno dopo la seconda strofa e in coda.

Il tema iniziale di *Sentimento* introduce un “sentimento del mare” che prelude ad un complesso “sentimento della vita” come ricerca e coscienza di sé e dell'altro.

L'incipit della prima strofa composta di undici versi non rimati, tranne gli ultimi due in rima baciata *cos'è: non ce n'è*, presenta un'immagine da manuale: una luna in transito (sintagma volutamente antilirico che svincola il testo, qui come in seguito, da certe possibili e facili sdolcinature), quasi frettolosa di recarsi altrove, apre una scena dal prevalente tono descrittivo.

Viene subito alla mente "Sul mare luccica / l'astro d'argento,/ placida è l'onda / prospero è il vento" di quella *Santa Lucia* di Cossovich e Cottrau del 1848 (pubblicata due anni dopo) con la quale - a detta di Borgna⁴⁶ e di Liperi⁴⁷ - ha inizio la storia della canzone italiana.

Ma viene anche alla mente un'immagine virgiliana che - tra le altre - può costituire una delle lontane matrici del *tòpos*:

*Adspirant aurae in noctem nec candida cursus
luna negai, splendet tremulo sub lumine pontus.*⁴⁸

Non a caso ho citato l' *Eneide*: non suoni irriverente l'accostamento della letteratura alta ad un genere che per troppo tempo è stato liquidato - *tout court* - col termine di “canzonetta” e confinato nella cultura d'evasione, come ho già avuto modo di dire all'inizio.

Il ritorno al testo presenta una bestia acquamarina, un'onda, frutto di un incrocio tra ciclo e fondo marino, induce stupore e sgomento: sinuosa nelle forme, s'inabissa allorché si alza. L'immagine del moto ondoso è resa in modo efficacissimo ai versi 6 e 8 attraverso una sorta di struttura chiastica: *cielo/ s'alza, fonda/ s'inabissa* nella quale il campo semantico dei sostantivi richiama quello delle rispettive voci verbali. La cresta dell'onda si alza al cielo mentre il ventre - la parte depressa - è attratto verso il fondo: è un “moto” che caratterizza - in senso analogico - anche il sentimento, inteso come

1987 vincendo la sezione rock del Festival di Sanremo. Nel '92 con *Bellosguardo* e, l'anno dopo, con *Oppia* il gruppo registra successo di critica e di pubblico, come nel '95 con *Finalmente fiori* e l'anno successivo con il CD *La guerra vista dalla luna*, breve opera rappresentata al Teatro Parioli di Roma il 15 maggio 1995. La colonna sonora del film di Renato De Maria *Hotel paura* segna l'esordio musicale nel mondo del cinema. Col brano *Dormi e sogna* il gruppo guadagna il "Premio della critica" e della "Giuria di qualità"; anche l'album *Girano* nel '99 conferma il loro successo, come pure la colonna sonora di *Tipota*, cortometraggio di Fabrizio Bentivoglio. Nel 2000 la Piccola Orchestra vince il Festival di Sanremo con la canzone *Sentimento*.

⁴⁶ Gianni Borgna, *Storia della canzone italiana*, Mondadori, Milano 1998.

⁴⁷ Felice Liperi, *Storia della canzone italiana*, RAI-ERI, Roma 1999.

⁴⁸"Spirano aure su la notte, una luna chiara /scopre la rotta alle navi, il mare trema di luce". *Eneide*, Versione di Ezio Cetrangolo, Sansoni, Firenze 1967², VII, 8-9.

acquisizione di una coscienza di sé e dell'altro; sentimento che è tanto più elevato quanto più profondo, simile all'altalenante moto delle onde.

Da notare l'immagine quasi ossimorica risultante dall'unione dei due termini *bestia acquamarina*, in *bestia* l'incontro tra la spirante alveolare /s/ e la dentale sorda a/ nel fonema /st/ determina un suono aspro e prezioso dal punto di vista lessicale e semantico; posto in posizione terminale del verso ne allunga il ritmo e nel contempo sul piano del significato attenua il senso di sgradevolezza insito nella parola *bestia*.

Il mostro genera smarrimento e stupore resi con una tipica esclamazione napoletana di invocazione alla Madonna.- *uh maronna mia* alla quale segue una notazione geografica con il toponimo *Castellammare* che ancora ad un luogo fisico la scena descritta e ricorda che la canzone è di un gruppo campano. La considerazione in chiusura della prima strofa, dal tono prevalentemente descrittivo, che nel mare di Castellammare non c'è pesce, incupisce l'immagine di un mare abitato da un mostro che sostanzialmente non incute paura; sgomento, sì.

La seconda strofa di nove versi (in rima baciata il 14, il 15 e il 16; poi il 19 e il 20) si apre con l'anafora del verso 1 alla quale segue una *nostra barca* spinta dal vento.

Con una sorta di zeugma (*la nostra barca / tesa nel vento* sta per "la vela tesa al vento [spinge] la barca") ed un lessico essenziale è presentata una significativa immagine che ricorda altra barca ben più famosa, anch'essa calata in un contesto fortemente analogico: il *Phaselus ille* di catulliana memoria⁴⁹.

Qui la barca - come tutte - ha un nome: *sentimento*; nome che non necessita di giustificazioni né di chiarimenti.

Una stella luminosa che per metafora è d'argento, metafora a sua volta della "coscienza di sé", indica il cammino verso "la cuna del mondo", che poi - per contrasto - è lo stesso percorso negli abissi dell'animo, riproponendosi l'immagine della parte alta dell'onda, opposta al ventre, quella che si alza quando l'altra s'inabissa.

La stella subisce un processo di antropomorfizzazione tipico della poesia panica: i suoi occhi domandano.

Poi il refrain di tre versi liberi, iterato anche alla fine, il cui tema è un tempo inteso piuttosto come esperienza interiore, alla Bergson, per intenderci, che come tempo reale, oggettivo, esterno alla coscienza.

Il secondo emistichio del verso 21 *non passa mai il tempo* è ripetuto nel verso successivo con inversione dei termini che, però, conservano le stesse funzioni sintattiche e logiche precedenti; due forme verbali tronche spezzano il ritmo della frase del verso 23.

Nella terza strofa di dieci versi le domande: chi siamo; che senso ha la vita; che cosa diamo delle cose a cui teniamo maggiormente. Da notare la forte opposizione concettuale ed emozionale fra *vendiamo e amiamo*.

⁴⁹ "Phaselus ille, quem videtis, hospites", carne numero 4 in Catullo, *Le poesie* a cura di Francesco Della Corte, Fondazione Lorenzo Valla, Mondatori, Milano 1998.

I primi tre versi presentano in posizione terminale tre voci verbali in rima baciata e in climax ascendente: *siamo, facciamo, amiamo*; *amiamo* è in rima al mezzo con *vendiamo* nello stesso verso; rima baciata *mare: affogare*; rima alterna *fa': libertà*.

All'idea di un mare che può diventare ostile si accompagnano la solitudine e la paura di affogare, paure che prendono chi è in balia delle onde. Scrive Alvaro:

*Il mare è cattivo come è solito la notte quando si ritrova
solo,
come gli uomini quando sono soli*⁵⁰.

Ma qui il pericolo della solitudine è relativo, come lascia intendere il clitico *nostra* posto accanto a *barca*.

Il naufrago Ulisse, goffamente, in napoletano, ma ancorandosi grazie a questo espediente linguistico al quotidiano di Castellammare, si chiede il perché del suo andare caparbiamente per mare ad affrontare tanti pericoli⁵¹. La forma idiomatica *c'ho* - che tra l'altro è trascritta in modo per niente ortodosso⁵² - esclusiva della lingua parlata conferma il proposito di conferire attraverso il linguaggio popolarità alla figura di Ulisse, attingendo, tuttavia, all'universalità della sua immagine. Egli è mosso da una strana idea della libertà, come i gabbiani di Cardarelli⁵³ che sono in perpetuo volo.

⁵⁰ Corrado Alvaro, *Il mare*, in *Opere. Romanzi brevi e racconti* a cura di Geno Pampaloni, Bompiani, Milano 1994.

⁵¹ Con la figura di Ulisse inserita in questo contesto, si ripropone un'immagine dell'eroe omerico molto vicina all'uomo dei nostri giorni che si interroga sulla propria identità e sul proprio destino: come Pulisse pascoliano dei *Poemi conviviali* che, nell'imminenza della fine, chiede con insistenza alle Sirene, alle cui insidie prima è scampato, chi sia, senza ricevere risposta: "Son io! Son io, che torno per sapere! / Che molto io vidi, come voi vedete / me. Sì; ma tutto ch'io guardai nel mondo, mi riguardò; mi domandò: Chi sono? / [...] Ma, voi due, parlate! / Ma dite un vero, un solo a me, tra il tutto, / prima ch'io muoia, a ciò ch'io sia vissuto! / [...] Solo mi resta un attimo. Vi prego! / Ditemi almeno chi sono io! chi ero! / E tra i due scogli si spezzò la nave". Giovanni Pascoli, *L'ultimo viaggio*, da *Poemi conviviali*, vv. 1138-1141; 1149-1151; 1156-1158, in *Poesie* a cura di Augusto Vicinelli, Mondadori, Milano 1997.

⁵² Cfr Luca Serianni con la collaborazione di Alberto Castelveccchi, *Italiano. Grammatica. Sintassi. Dubbi*. Con un glossario di Giuseppe Patota, Garzanti, Milano 1997, p. 511

⁵³ "Non so dove i gabbiani abbiano il nido,/ ove trovino pace./ Io sono come loro,/ in perpetuo volo./ La vita la sfioro/ com'essi l'acqua ad acciuffare il cibo./ E come forse anch'essi amo la quiete,/ la gran quiete marina,/ ma il mio destino è vivere/ balenando in burrasca". *Gabbiani* in Vincenzo Cardarelli, *Opere* a cura di Delia Martignoni, Mondadori, Milano 1993³.

Il gesto fonico tra memoria e ritmo

Gli autori F. Mesolella, M. Tronco, G. D'Argenzio, F. Spinetti, D. Ciaramella, G. Servillo hanno instaurato un dialogo meditativo denso ed endogeno con l'immensità equorea tale da ben rendere "il sentimento del mare" che ogni uomo riesce a captare per calarsi nel profondo alla ricerca di quella corrente sotterranea in cui vibra l'essenza primordiale della lingua evocativa e della poesia. La prima strofa è composta da primi undici versi che non sono rimati e, pertanto, il suono viene cadenzato dal fenomeno della ripetizione, cioè dalle figure sequenziali e allitterative, che rientrano in una dimensione più vasta del linguaggio poetico, di grande valenza stilistica. Il sintagma iniziale è reso da un'immagine visiva altalenante di: "Sul mare luccica/la luna in transito" e da foni che producono le stesse emozioni resi dalla presenza dei parallelismi. Questo fenomeno è presente nei primi due versi con ripetizioni di sequenze identiche non contigue con una forma di parallelismo ravvicinato, producendo così amorfie ritmiche, secondo lo schema: (U/A/e-U/ i/ a (UU/AA) "Sul mare luccica" e (A/U/a/I/A/i/o) (AA/II) "la luna in transito". Il parallelismo di monofonie vocaliche coincide con paragrammi sovrapposti della differenza (contrasto ed incastro). Inoltre l'equivalenza parafrastica anaforica d'inizio nella prima e nella seconda strofa di tipo verticale "Sul mare luccica / Sul mare luccica " produce iterazioni di morfie allitterative di sillabe contigue (UU/AA/EE/II/AA). Le iterazioni sono semplici bimembri e di polifonie vocaliche. Il mare diviene specchio della terra e dell'io, come dimensione ontologico - esistenziale, come orizzonte fisico e simbolico sul quale ogni entità oscilla come un pendolo tra allontanamento ed avvicinamento, tra captazione e dispersione: l'ulisseide viene dal mare, va verso la terra solo per ritornare al mare, poiché esso altro non è che la proiezione-rappresentazione della mente che indaga la natura, l'anima e il mondo. Il verso quattro poi è reso da una polirematica "acquamarina" e da foni vocalici e consonantici in incastro e in contrasto come "bestia acquamarina" (ST/IA- UA/IA (AAAA). Il contrasto è dato:... *dall'incontro tra la spirante alveolare /S/ e la dentale sorda/T/ e nel fonema /ST/ determina un suono aspro ... e dai fonemi /UA-IA/ che determinano un contrasto di apertura e di altezza("a" di massima apertura e di minima altezza "u" di minima apertura e di massima). Questa stessa parola produce un incastro melodioso, grazie all'iterazione quadrimembre (AAAA), che contribuisce a dare toni di flussi e riflussi continui e l'io poetico parla quasi esclusivamente attraverso i ritmi del mare. Per quanto attiene il ritmo musicale dopo una breve introduzione resi in toni bassi, la musica fa da sottofondo alle parole, quasi cullandole con alternanze di note alte e basse come:*

pp

Sul mare lucente
la luna in transito

biancheggia il corpo di una bestia acquamarina

Il tono aumenta e diventa alto nel tratto che accompagna i versi quattro, cinque, sei, per ben rendere ... *il moto che caratterizza in senso analogico anche il sentimento inteso come acquisizione di una coscienza di sé.* Culmina nel verso nono, quando accompagna il verso : “uh madonna mia “ cioè quando la forza evocativa del verso poetico diventa massima, grazie non solo all’esclamazione “uh” frammentata in tratti, ma anche dalla posizionali delle parole che in ordine danno un’ enfasi seguito da silenzi cioè: uh “madonna mia” e dal modificatore aggettivale che non si stacca dal sostantivo. La canzone tutta esprime un serrato colloquio con il mare e con l’uomo di mare “Ma noi chi siamo/ che ci facciamo”, ma l’uomo di mare non l’avverte come tale perché il mare è la vita e nel contempo un rischio “...il tempo che non passa mai /ci cercò ci trovò”, ma vale la pena di correrlo, vale la pena di viverlo. Il mare non è solo il destino, la sua verità chiusa del suo uomo è anche la voce eterna della sua esistenza, che lascia indelebili le nostre parole su ogni flutto e nei nostri cuori: “Sopra il mare non passa mai il tempo/ tempo che non passa mai/ ci cercò, ci trovò... “.

a la ... sopra il mare non passa mai il tempo

Bibliografia

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;

ABBRUZZESE – DEL LAGO 2000 = 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;

BACCHELLI 1962 = Bacchelli R., *Leopardi: commenti letterari*, Milano Mondadori, 1962;

BARBERI-SQUAROTTI = 1960 Barberi, Squarotti, G., *Attrazione e realtà*, Rusconi Paolazzi, Milano 1960;

BATTAGLIA 1968 = Battaglia, S., *L'ideologia letteraria di G. Leopardi*, Napoli, Liguori, 1968;

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;

BELSKI 1996 = Belski, F., *Transitorietà e parzialità della traduzione. Autore e traduttore a confronto*. Milano, Università Bocconi, 1996;

BERONESI 1993 = Beronesi 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;

BIASIN 1985 = Biansin G.P., *Il vento di Debussy: la poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1985;

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;

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], 1989;

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, 1977;

CAMILLI 1965 = Camilli A., - Fiorelli Piero a cura di, *Pronuncia e grafia dell'italiano*, (BLN, n° 2), Firenze, 1965;

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., *La 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, 1965;

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, 2005;

DARDANO-TRIFONE 1997 = Dardano M., Trifone P., *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli, 1997;

DARDANO, TRIFONE 1997 = Dardano M. Trifone P.; *Una grammatica completa e rigorosa*, Milano, Zanichelli, 1997;

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, 1988;

DE SAUSSURRE 1990 = De Saussure, *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, 1985;

HARRIS 1982 = Zellig Harris, A., *Grammar of English on Mathematical Principles*, New York Wiley, 1982;

LAMIROY 1983 = Lamiroy B., *La linguistique comparée et l'argumentation en syntaxe*", in C. Angeltet et al.(eds.), *Langue, dialecte, littérature*, Leuven University Press, 1983;

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 complément*, 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, 2003;

FRECCERO 1989 = Freccero, J., *Dante. La poetica della conversione*, ed.it. a cura di C.C., Bologna, Il Mulino, 1989;

G. FREDDI, A. FERRARI 1996, 30, in Sobrero A., *Capire, parlare, scrivere*, Torino, Sei, 1996;

GAGLIARDI 1988 = Gagliardi, C., *Studi di fonostilistica inglese*. Abano, Piovan Editore, 1988;

GATTO 1941 = Gatto A., *Poesie*, Firenze Vallecchi 1941, nuova edizione Firenze, Vallecchi, 1941;

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, 1950;

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 ;

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, 1982;

HYMAN 1981 = Hyman L., *Fonologia*, Bologna, Il Mulino, 1981;

- INSANA 2002 = Insana J., *La stortura*, Milano, Garzanti, 2002;
- KATAMBA 1999 = Katamba F.; *La sillaba in Luganda fonologia e morfologia*, in der H. van Hulst e NA Ritter (eds) *la sillaba: Viste e fatti*. BERLINO, Mouton de Gruyter, Londra, Curzon press, 1999.
- 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;
- MARINONI, SALSA, VILLA (Tomo B), 2006, in Jule, 1997, *Introduzione alla linguistica*, Bologna, Il Mulino, 2006;
- MARTINELLI 1983 = Martinelli M., *Sur la distinction entre compèments de verbe et de frase*, in *Lingyisticae Investigationes*, 1983 ;
- MULJACIC 19660 = Muljacić Ž. *Fonologla generale e fonologia Italiana*, Bologna 1960;
- 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 Ser Gianni 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;
- SILVESTRI 1996 = Silvestri D., *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica*, Napoli, Arte tipografica, 1996
- SIMONE 1978 = Simone R, *Fondamenti di Linguistica*, Bari, La terza, 1978.
- SIMONE, in Masini 2007, *Fondamenti di linguistica*, Roma, Laterza, 2007.
- SOBRERO 1993 = Sombrero A., a cura 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;

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;

<http://it.wikipedia.org/wiki/Unicode>

<http://it.wikipedia.org/wiki/Morfema>, morfemi.

<http://it.wikipedia.org/wiki/Morfema>, Classificazione dei morfemi.

<http://it.wikipedia.org/wiki/Sintagma>, Sintagma.

<http://it.wikipedia.org/wiki/Sintagma>, Struttura del sintagma

<http://host.uniroma3.it>, Raffaele Simone, Università Roma Tre, Roma, Verbi sintagmatici come categoria e come costruzione.

<http://www.scuolainsiemeweb.it/esame/prove/testo.pdf>, Definizione di testo.

<http://xoomer.virgilio.it/max.prada/pdf/4%20testo.pdf>

<http://www.scuolainsiemeweb.it/esame/prove/testo.pdf>

Indice

Premessa

Capitolo primo

L'italiano d'oggi e le sue varietà

- 1.1 Le varietà situazionali, funzionali e strutturali dell'italiano.
Cenni introduttivi.
- 1.2 Le varietà strutturali: italiano scritto e parlato
- 1.3 Le varietà situazionali e funzionali: registri e sottocodici
- 1.4 Fra parlato e scritto
- 1.5 Strategie diverse per scopi diversi
- 1.6 La superficie linguistica
- 1.7 La scansione logica e scansione psicologica
- 1.8 L'italiano d'oggi: le varietà sociali e geografiche

Riflessione sulla lingua

- Lo studio delle costruzioni grammaticali
- 1. 9 I codici e simboli di comunicazione
- 1. 10 Morfema, sequenze e sintagmi

Capitolo secondo

Il testo e le sue caratteristiche

- 2. 1 La lingua come sistema virtuale
- 2. 2 Definizione di testo
- 2. 3 Gli elementi costitutivi del testo
- 2. 4 La coesione testuale
- 2. 5 La presenza di un argomento centrale
organicamente sviluppato
- 2. 6 La coerenza semantica e stilistica
- 2. 7 La struttura interna del testo

Riflessione sulla lingua

- Lo studio delle costruzioni sintattiche
- 2. 8 Le costruzioni grammaticali

- 2.9 Il lessico-grammatica
- 2.10 Il verbo nella frase
- 2.11 Individuazione di una frase semplice

Capitolo terzo

Tipi di testo: una classificazione funzionale

- 3.1 Teoria di Werlich
- 3.2 Il testo narrativo
- 3.3 Il testo descrittivo
- 3.4 Il testo argomentativo
- 3.5 Il testo informativo
- 3.6 Il testo regolativo

Riflessione sulla lingua

La frase minima

- 3.7 La distribuzione nominale e le proprietà distribuzionali

Capitolo quarto

Tipi di testo: una tipologia pragmatica

- 4.1 La tipologia di Werlich e di Sabatini
- 4.2 La proposta di classificazione
- 4.3 I testi con discorso molto vincolante
- 4.4 Testi scientifici
- 4.5 Testi giuridici
- 4.6 Testi tecnici
- 4.7 I testi con discorso mediamente vincolante
- 4.8 I testi di studio
- 4.9 I testi di divulgazione e di informazione comune

Riflessione sulla lingua

La deissi comunicativa

- 4.10 La deissi sociale

Capitolo quinto

Parafrasi - Sintesi - Riscrittura

- 5.1 Che cos'è una parafrasi
- 5.2 La parafrasi tra equivalenza e riformulazione discorsiva
- 5.3 Come si riassume e si parafrasa un testo
- 5.4 Come si produce una sintesi valida

Riflessione sulla lingua

L'analisi trasformazionale

5.5 L'analisi trasformazionale

8. 1 L'amante di gramigna

Riflessioni sulla lingua**Costrutti nominali e anomalia sintattica**

8.2 Un giudizio critico

Capitolo nono**Analisi e critica del testo letterario**

9.1 Scostamenti e modulazioni

9.2 Concatenazioni sintagmatica e sequenza delle immagini

9.3 Lessico, connotazioni e nuclei tematici

9.4 La retorica e i suoi artefici

9.5 Retorica, tecnica e ispirazione poetica

9.6 Lingua e stile

9.7 Analisi fonico-timbrica

Riflessioni sulla lingua**Foni e Toni**

9.8 La fonostilistica

9.9 Tra suono e fono

9.10 La produzione degli studenti del corso di Laurea

in Lettere Moderne – Anno Accademico 2009/2010

9.11 Gli esiti di una ricerca :*La fonostilistica del testo poetico*9.12 **Dalla comprensione alla critica: Anna Lisa Galdi****Capitolo sesto****Saggistica e Redazione**

6.1 Il saggio a carattere informativo

6.2 La redazione giornalistica

6.3 Tipi di informazioni usate in un saggio
argomentativo o espositivo**Riflessione sulla lingua**

La nominalizzazione

6.4 La nominalizzazione

Capitolo settimo

I linguaggi sintetici

- 7.1 Linguaggio e nuovi media
- 7.2 Comunicazione e linguaggio nel mondo digitale
- 7.3 Gli acronimi: i linguaggi del 2010

Riflessioni sulla lingua

Monorematiche e polirematiche

- 7.4 Le monotematiche e polirematiche
nella lingua contemporanea
- 7.5 Discorso scientifico e linguaggio settoriale

Capitolo ottavo

- 8. 1 L'amante di gramigna

Riflessioni sulla lingua

Costrutti nominali e anomalia sintattica

- 8.2 Un giudizio critico

Capitolo nono

Analisi e critica del testo letterario

- 9.1 Scostamenti e modulazioni
- 9.2 Concatenazioni sintagmatica e sequenza delle immagini
- 9.3 Lessico, connotazioni e nuclei tematici
- 9.4 La retorica e i suoi artefici
- 9.5 Retorica, tecnica e ispirazione poetica
- 9.6 Lingua e stile
- 9.7 Analisi fonico-timbrica

Riflessioni sulla lingua

Foni e Toni

- 9.8 La fonostilistica
- 9.9 Tra suono e fono
- 9.10 La produzione degli studenti del corso di Laurea
in Lettere Moderne – Anno Accademico 2009/2010
- 9.11 Gli esiti di una ricerca :*La fonostilistica del testo poetico*
- 9.12 Dalla comprensione alla critica: Anna Lisa Galdi

