

**Michele Bianco**

**Dant\_Tropia**  
**Approccio retorico ai versi mariani**  
**del «sacrato poema»**

Dante conosciuto attraverso le figure





BIBLIOTECA DI SINESTESIE  
105

*Collana fondata e diretta da Carlo Santoli*

*In copertina:* Annunciazione di Jacopo Torriti 1292-1296, Mosaico. Basilica Santa Maria Maggiore, Roma (emiciclo absidale).

Michele Bianco

D a n t \_ T r o p ì a  
Approccio retorico ai versi mariani  
del «sacrato poema»

*Dante conosciuto attraverso le figure*

*Prefazione di*

RINO CAPUTO

*Introduzione di*

ANTONIO D'ELIA

Il volume è stato sottoposto al preliminare vaglio scientifico di un comitato di *referees* anonimi.

Proprietà letteraria riservata  
© 2022 La scuola di Pitagora editrice  
Via Monte di Dio, 14 – 80132 Napoli  
info@scuoladipitagora.it  
www.scuoladipitagora.it

*Responsabile di redazione:* Francesca Cattina

*Published in Italy*

Prima edizione: maggio 2022

Gli e-book della collana Biblioteca di Sinestesie sono pubblicati  
con licenza Creative Commons Attribution 4.0 International

ISBN 978-88-6542-845-0 (versione cartacea)

ISBN 978-88-6542-846-7 (versione digitale in formato PDF)

Stampato in Italia – *Printed in Italy*

# Indice

Prefazione. La retorica come “momento costitutivo” dell’opera dantesca, nella rilettura di Michele Bianco, <i>di Rino Caputo</i>	9
Introduzione. La gradazione del suono-parola nelle transcodifiche della luce peregrinante della <i>Commedia</i> : Dant_Tropia e il cammino disvelante di padre Michele Bianco, <i>di Antonio D’Elia</i>	13
Presentazione. Approccio retorico al testo di Dante	19
Perché il titolo Dant_tropia?	27
Simbologia	31
Premessa: distinzione cromatica delle figure	33
Figure ibride	36
Elenco alfabetico delle figure	39

## Parte prima INFERNO

Capitolo 1. LE TRE DONNE BENEDETTE	45
1. Lettura ritmica	45
– <i>Gli accenti nella grammatica</i>	49
– <i>Gli accenti ritmici del verso</i>	50
– <i>Gli accenti nell’endecasillabo</i>	51
– <i>Gli accenti secondari</i>	53
– <i>Transcodifica dei valori prosodici</i>	54
2. I ritmi danteschi	56
Capitolo 2. LE TRE DONNE BENEDETTE	61
1. Lettura metrica	61
– <i>Le 5 inarcature</i>	64
2. Le figure metriche nel testo di Dante	67

Capitolo 3. LE TRE DONNE BENEDETTE	81
1. Lettura metaplastica	81
– <i>Le assimilazioni</i>	84
2. Metaplasmi in Dante	86
Capitolo 4. LE TRE DONNE BENEDETTE	95
1. Lettura fonica	95
– <i>Le allitterazioni sintetiche</i>	98
– <i>Il fonosimbolismo</i>	102
2. Figure foniche nel testo di Dante	107
Capitolo 5. LE TRE DONNE BENEDETTE	115
1. Lettura acustica	115
– Riprese	118
2. Figure acustiche nel testo di Dante	124
Capitolo 6. LE TRE DONNE BENEDETTE	127
1. Lettura sintattica	127
– <i>Enallage</i>	130
– <i>Ipallage</i>	131
2. Figure sintattiche nel testo di Dante	133
Capitolo 7. LE TRE DONNE BENEDETTE	143
1. Lettura stilistica	143
– <i>Polisemia</i>	146
– <i>Sinonimia</i>	150
2. Stilemi nel testo di Dante	154
Capitolo 8. LE TRE DONNE BENEDETTE	159
1. Lettura metasemica	159
– <i>Metonimie denotative e connotative</i>	167
2. Figure semantiche nel testo di Dante	170

Capitolo 9. Le tre donne benedette	177
1. Lettura metalogica	177
2. <i>Figure logiche nel testo di Dante</i>	181
Conteggi Inferno	185

Parte seconda  
PURGATORIO

Capitolo 1. LA BEATA VERGINE MARIA NEL PURGATORIO	189
Nota introduttiva	189
Exemplum 1	205
Exemplum 2	211
Exemplum 3	219
Exemplum 4	225
Exemplum 5	233
Exemplum 6	241
Conteggi Purgatorio	247
Il carattere del poeta scoperto attraverso le figure	252
Testi del Purgatorio analizzati	253

Parte terza  
PARADISO

Capitolo 1. LA BEATA VERGINE MARIA NEL <i>PARADISO</i>	261
Pregi estetici della poesia e lettura retorico-stilistica dei versi	261
Il trionfo della Madonna e la preghiera di San Bernardo alla Vergine	261
Le polarità del poeta ricavate dai conteggi	295
Distribuzione sintetica delle figure <i>Paradiso</i>	295
 Bibliografia	 301



## Prefazione

# La retorica come “momento costitutivo” dell’opera dantesca, nella rilettura di Michele Bianco

Il titolo è il testo, assicuravano i maestri dello strutturalismo francese del secondo Novecento, accogliendo altresì l’esaltazione in letteratura delle ‘forme brevi’, da Seneca in poi, fino ai grandi moralisti altrettanto francesi del Settecento. E, senza dubbio, nel titolo *Dant\_Tropia* di quest’opera di Padre Michele Bianco c’è tanto del testo proposto. Tanto, ma non tutto.

E non si vuol contrapporre, in tal modo, al discorso analitico innervato al testo l’assunto tematico che viene argomentato. Si vuol dire, però, che la tropia dantesca, che qui viene presentata dallo Studioso in modo originale e innovativo, è consapevole e voluta ancella dell’ermeneutica complessiva, che è, come si noterà, l’alfa e l’omega dell’intentio auctoris: ovvero, il vero Testo di cui il Titolo si fa pur importante precursore.

Michele Bianco intende il suo lavoro come lo “studio retorico sulla poesia di Dante”. Eppure non si riscontra che si è di fronte a uno studio corrivo della ‘retorica’ di Dante.

Bianco stravolge l’idea stessa di retorica e della sua descrizione per accumulo. In tal senso appare lontano, per usare un parallelismo novecentesco, dall’idea prospettata contrastivamente da Pirandello che la retorica sia “il guardaroba dell’eloquenza”, l’abito esteriore che lo scrittore fa indossare alle parole con cui intende nominare le cose.

La retorica di Dante e, in particolare, della *Commedia* è per Bianco la risorsa che, inscindibilmente dalle ‘parole’ che gli stanno a cuore, il poeta peccatore pellegrino utilizza per la finalità del suo dire e, cioè, rappresentare credibilmente l’alta fantasia di una peripezia salvifica garantita e soccorsa dalla celestiale malleveria di Maria, Madre di Dio e ‘sine labe originali concepta’. Ecco perché, nell’allusivo sottotitolo, si ritiene il presente volume, altresì, un “approccio retorico” ai versi mariani del “sacrato poema” e, più apertamente, “Dante conosciuto attraverso le figure”. Del resto, già da tempo, l’Autore ha dedicato un’attenzione mirata alla Madonna nella *Divina Commedia* (“Maria Vergine, Madre e Sposa, in relazione trinitariocentrica e nella dimensione narrativa unitaria storica, simbolico-salvifica, cristotipica ed ecclesiologica medievale”, come recita una perspicua apposizione al titolo di un contributo del 2017, citato nelle note del presente libro).

Lo studioso esegeta Bianco, che è insieme sacerdote cattolico e profondo conoscitore delle grammatiche culturali del Novecento, a partire da quella elaborata da Sigmund Freud, aggiunge, poi, di suo, che la retorica permette di raggiungere “le più intime latebre dell’animo dell’autore”.

Lungi dall’essere, quindi, un ‘guardaroba’ dell’eloquenza, la retorica è momento costitutivo dell’opera dantesca non diversamente, e questa potrebbe essere considerata un’affermazione arrischiata, dalla moderna idea della sua organica presenza in Natura, secondo la tesi di Gregory Bateson in *Mente e Natura*.

Nulla di metafisico in Bianco, perché la sua è una classificazione delle forme della retorica in Dante che, pur utilizzando il lessico tratto dal secolare magazzino, lo riformula e riconverte nella globalità dell’opera linguistico-letteraria e poetica.

Non si possono riassumere in poche righe le innumerevoli e pur nitide pagine con cui Bianco ricostruisce la retorica di Dante in quantità e qualità. Si può tuttavia almeno evidenziare, sinteticamente, che, dopo aver elaborato in modo pressoché anatomico la fenomenologia delle figure e, quindi, dei tropi, Bianco adatta l’inaspettata griglia a uno specimen testuale (*Inferno*, II, vv. 52-140), limitato anche se molto significativo sia nell’intenzionalità poetica di Dante sia nell’ipotesi euristica del suo esegeta e, cioè, appunto, la Madre di Dio promotrice delle premesse del viaggio salvifico del suo devoto attraverso l’intervento coprotagonistico di Lucia (per) e Beatrice: “tai tre donne benedette” (v. 124).

Quanto alla descrizione della Dant\_Tropia, le figure sono intellettive o empiriche, detrattive o ampliative, riunite sotto i distinti cartellini dell’apolineo, le prime, e del dionisiaco, le seconde.

Tali figure vengono esaltate da un tappeto retorico che costituisce l’articolata varietà della lettura che si può dare dell’opera dantesca. E ci saranno, quindi, letture, nell’ordine anche progressivo, ritmiche, metriche, metaplastiche, foniche, acustiche, sintattiche, stilistiche, metasemiche e, infine, metalogiche. La retorica della tradizione non è scomparsa, bensì è ricompresa nella nuova tassonomia, in maniera davvero originale e innovativa e, perciò stesso, talora sconcertante ancor prima che discutibile al tavolo degli addetti ai lavori.

La tensione mariologica di Michele Bianco, peraltro già testimoniata in precedenti lavori, dantologici e non (si pensi, almeno a *Lev Shomeà* del 2019, anch’esso qui citato), fluisce, poi, coerente e ormai distesa, nell’individuazione delle figure della *Commedia* di Dante.

Il mariologo si salda, a questo punto, con l’ermeneuta biblista e dantista, sicché l’istanza teologica e quella poetica, indicata come dicotomica da una secolare esegesi coagulatasi nel primo Novecento, tardo positivistico e idealistico crociano e gentiliano, si armonizzano seguendo, paradossalmente, la ‘poetica’ di Dante fino, appunto, a quella che lo studioso chiama, anche mariologicamente, la “sinestesia delle arti”.

Michele Bianco recupera infatti le categorie dell’apollineo e del dionisiaco, laicamente poetiche quant’altre mai, per affiancarle e, infine, inserirle nella dimensione fideistica della teologia dantesca, non altrimenti dall’operazione che l’Alighieri compie, all’inizio della svolta decisiva del *Paradiso*: la “gloria di colui che tutto move” (*Par.* I, v. 1) può essere rappresentata con i “movimenti umani” (*Par.* XXXIII, v. 37) solo se interviene la Tradizione e la Cultura: “o buono Appollo, a l’ultimo lavoro/ fammi del tuo valor sì fatto vaso” (*Par.* I, v. 13).

In tale direzione, Padre Michele Bianco consegna alla dantologia contemporanea, recuperando il miglior dantismo di Giovanni Pascoli, l’icastica immagine di Maria ‘madre dei poeti’.

Una ‘figura’ che permette anche a tutti noi, smarriti nell’“aiuola che ci fa tanto feroci”, pur qui, nell’“infima lacuna de l’universo”, di inverare il nesso inscindibile di ‘lettera’ e ‘spirito’ che è all’origine della nostra Cultura e della nostra Civiltà.

Rino Caputo  
Professore di Letteratura Italiana  
Direttore della Rivista Internazionale “Dante”



## Introduzione

# La gradazione del suono-parola nelle transcodifiche della luce peregrinante della *Commedia*: Dant\_Tropia e il cammino disvelante di padre Michele Bianco

L'esamina formulata da padre Miche Bianco nel sottile studio *Dant\_Tropia. Approccio retorico ai versi mariani del «sacrato poema». Dante conosciuto attraverso le figure* espone con lucida competenza i sentieri lirici del Pellegrino rilevando da un'antica esegesi, per poi reimpostarne il *ductus* (tracciato intimo della scrittura dantesca) esaminativo in modalità ampiamente autonoma, i processi tecnico-formali della struttura retorica attraverso la quale il suono-pensiero e l'immagine-idea del vocabolo, del sintagma e più in generale dell'ampio assetto linguistico-poematico, si presentano a delineare i semi formanti il genoma dell'*Auctor-Agens*<sup>1</sup>.

La continua analessi-prolessi dello studioso Bianco, volta a smontare e rimontare i segmenti fonico-retorici della parola e del parlato del canto, mostra il preciso itinerario che ha condotto Dante all'enucleazione di un

---

<sup>1</sup> Cfr. G. Contini, *Dante come personaggio-poeta della Commedia*, in Idem, *Un'idea di Dante. Saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 1976 (1<sup>a</sup> ed. 1970), pp. 33-62. Sulla modalità tecnico-esplicativa messa in opera da Dante nella trama linguistica accuratamente esposta seguendo soprattutto l'esempio applicativo della Sacra Scrittura e sulle formularità riguardanti i percorsi semantico-grammaticali in cui il poeta dice il 'sensus profundi' del Mistero, il vasto processo allegorico-anagogico-figurale da Platone ad Aristotele a Dionigi l'Areopagita ad Agostino e ai mistici è impiegato nella sottigliezza lirica in cui la ripresa della 'retorica pagana' ne risistema molti assetti procedurali: cfr. su questo specifico tema l'importante studio di M. Ariani, *I 'metaphorismi' di Dante*, in *La metafora in Dante*, a cura di M. Ariani, Firenze, L.S. Olschki, 2009. E ancora: A. Casadei, *Dante nel ventesimo secolo (e oggi)* e *Dante oltre la Commedia*, in Idem, *Dante oltre la Commedia*, Bologna, il Mulino, 2013. Occorre riferirsi al fondamentale E. Auerbach, *Studi su Dante*, prefazione di D. Della Terza, traduzione di M.L. De Pieri Bonino e D. Della Terza, Milano, Feltrinelli, 2005. In riferimento al rapporto Beatrice-Dante e alla struttura grammaticale-metafisica del "linguaggio peregrinante" C.S. Singleton, *Viaggio a Beatrice*, in Idem, *La poesia della Divina Commedia*, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 169 e 214 e R. Caputo, *Il dantismo di Singleton al di qua e al di là dell'Atlantico*, in *Idee su Dante. Esperimenti danteschi 2012*, Atti del Convegno, Milano 10 maggio 2012, a cura di C. Carù, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2013, (con specifico riferimento alle pp. 15-16). Sul rapporto Dante-Cristo e linguaggio-grammatica orante: cfr. A. D'Elia, *La cristologia dantesca. Logos-Veritas-Caritas: il codice poetico-teologico del Pellegrino*, prefazione di D. Della Terza, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2012.

parlare figurato e di un cantare ragionato, così vogliamo intendere il verso della *Commedia*, che lo studioso Bianco propone quale atto di codificazione profonda del messaggio-lingua che Dante ci trasmette con la *Commedia*. Siamo, pertanto, messi a confronto con la metaforizzazione ampiamente strutturata dal poeta e profondamente ricreata all'incrocio delle sensibilità delle figure-anime che il Pellegrino ci presenta entro la variazione delle immagini che quelle metafore ci porgono in repentine gradazioni catottriche: «lo studioso ha il compito di scoprirli, grazie all'esame accurato delle figure, iniettate, sia pur involontariamente, dall'autore nella propria elaborazione testuale. Configurazioni che scaturiscono dalla intrinseca natura del poeta e non da sovrapposizioni né interferenze esterne»<sup>2</sup>.

Al processo retorico-figurale padre Michele Bianco si riallaccia nel riordinare i nessi tra le forze vitali componenti l'esistere, il dionisiaco e l'apollineo, generando quel ponte ermeneutico mediante il quale la cultura teologico-filosofica e retorico-metrica del poeta vanno ad innestarsi nelle trame inventive di un cammino assai periglioso, il quale ci viene proposto dalla *gradatio* attentamente auscultata e registrata nello studio mediante la transcodifica della variazione della luce: il colore.

E attraverso la lettura dei gradi melico-sintattici il Bianco offre la gamma di intensificazione cromatica dal bianco al nero, evidentemente risvolti del succitato processo apollineo-dionisiaco, per i quali la luce si flette a modularsi e si porge a declinarsi nelle *variationes* che quelle luci-suoni espongono nel giro tonico dei rispettivi regni. Pertanto, l'originalità di tale esame si qualifica nel passaggio accurato dei moduli espositivi cui soggiace la forma-verso mentre essa attua il particolare moto conativo-fatico del suo disvelarsi in una determinata narrazione (dall'oro scuro al verde: dai sintomi della penitenza, dell'atto penitenziale alla trasfigurazione piena del martirio-testimonianza, dai passaggi soavi mediante il cobalto purgatorio all'ineffabile immissione oltre ogni estensione dei sensi, e che solo l'oratio può concedere per sintesi iperbolica):

*oro scuro METAPLASMI*    *viola scuro METALOGISMI*  
*blu scuro METATASSI*    *nero standard METASEMEMI*  
*rosso scuro PERILEXISMI*    *verde scuro DIACUSTISM*<sup>3</sup>.

Padre Michele Bianco affronta con fine argomentare i processi eseguiti delle cause e degli approdi del formulario retorico-ritmico dantesco,

---

<sup>2</sup> M. Bianco, *Perché un approccio retorico al testo dantesco*, in Id., *Dant\_Tropia. Approccio retorico ai versi mariani del «sacrato poema»*. Dante conosciuto attraverso le figure, Napoli, La scuola di Pitagora, "Biblioteca di Sinestesia", 2022, p. 20.

<sup>3</sup> Ivi, p. 34.

mostrando i vari stadi del termine e del suo impiego nelle maglie di gradazione, appunto, che i tempi e i modi peregrinanti consegnano alla memoria pensata del poeta, che li registra nella maturazione del significato e del valore fonico detto (dai metaplasmi ai metalogismi ai metasemeni ai perilixismi ai diacutismi per giungere alle modalità “libere da griglie definitorie”) tra figura di suono e figura di concetto/figura di parlato. All’incrocio tra semantica e sintattica, tra processo logico ed escoriazione del verso nella metafisica piena detta dalla Luce prima ed ultima dell’Empireo:

Il metodo di indagine, in realtà, è quello dell’esplorazione del segno significante, per giungere al sistema dei significati, quello «induttivo», dal particolare al generale, dal prodotto al produttore che ha codificato l’opera. Il processo di codifica da parte dell’autore è, invece, quello «deduttivo», dal necessario al contingente: date certe caratteristiche personali, inevitabilmente scaturiscono certe conseguenze espressive in quello che crei. Lo studioso deve ripercorrere la strada inversa e cioè partire dalla creazione artistica e giungere alla personalità dell’autore: dall’oggetto confezionato al soggetto confezionatore.

Ecco perché uno studio retorico della poesia di Dante. Per scoprire quei tratti creativi che esplicitamente non emergerebbero dal discorso condotto, perché sommersi. Sottoporre al vaglio l’opera del sommo poeta, come dentro ad un crivello o setaccio, non è sterile, ma proficuo. Dall’opera all’operatore<sup>4</sup>.

Lo studio si sofferma, poi, sulla condizione del peccatore-pellegrino-poeta mosso dalla Grazia ad intraprendere altro cammino; aiutato in questo decisivo riproporsi metaforizzante dall’opposizione alle tre fiere attraverso il giungere operante di Virgilio-duce-maestro, che blocca, essendo stato invitato dalla Vergine Maria, la quale ha interpellato Lucia e Beatrice a soccorrere Dante, l’aporetica del buio del novello viandante.

Il poeta dell’*Eneide* agisce allegoricamente per mezzo dell’assimilazione, diremmo dell’esperienza evangelica offerta dal credente poeta al laico peregrino (da Dante a Dante) fino all’epitesi (aggiunta, che è in sé sostituzione ed incremento oggettuale di speranza) dell’uomo Dante, addirittura coinvolto da orante-contemplante nell’ossimorica sequenza della Vergine Madre, del suo parto virgineo, entro l’inaccessibile mistero del Verbo di Dio fattosi Carne di sofferenza e di fragilità (*sarx*, dice Giovanni nel *Prologo* del suo Vangelo). Il quale Verbo ha operato la salvezza attraverso la morte per distruggere il male con la Resurrezione. L’abbassamento del suono-immagine delle anime e l’elevazione della persona del poeta procedente dalla realizzazione cantata per mezzo della proiezione dell’*umbra*

---

<sup>4</sup> Ivi, p. 26.

*futurorum* con il ritmo, variamente impiegato, che è in sé il portato etico del canto stesso dicono che

Il ritmo, dunque, è un valore in condominio tra poesia e musica e costituisce lo “scheletro” di una composizione poetica; esso è basato sulla successione ordinata a intervalli regolari di accenti forti e deboli, a carattere ciclico e percepibile all’orecchio del destinatario, in una struttura metrica di lunghezza prestabilita<sup>5</sup>.

Il padre Bianco procede a scandire i vari gradi di accentazione e a ripresentare con questo studio il valore del suono che Dante suggella nell’endecasillabo, per il quale si concede l’esposizione peregrinante. Veniamo informati dei diversi ritmi che le posizioni metrico-sintattiche propongono e che impongono al concetto-immagine: da qui l’esamina dell’enunciato ritmico dantesco coinvolgente la figura e le sue incardinazioni consequenziali all’enucleazione dell’azione metaforizzante dell’opera.

Alla base dell’esegesi di padre Michele Bianco vi è la profonda esamina della Parola declinata all’interno del colloquio drammaticamente privilegiato dell’io e del tu/Tu nell’attenta lettura rivolta alla Storia e all’uomo. Da qui la riflessione critica esposta nell’accurata indagine documentario-filologica recante le stimmate profonde dello studioso e la ricerca inesausta dell’orante. Ed egli di continuo interroga il testo che ha davanti e dal quale ricava i nessi di una letteratura generata dallo scontro apparentamento dell’individuo con e tra gli individui. Ed in cui la poesia dantesca in specifico espone il *comprehendere* (afferrare la profondità delle tensioni tra idee-linguaggi-poetiche) ermeneutico di padre Bianco.

L’estensione esegetica attivata dallo studioso è inevitabilmente applicata sul *proprio* motivo esistenziale: la vocazione, che è continuo *reditus ad Deum*. E l’esegeta rileggendo, pertanto, i processi speculativi-letterari e tecnici li proietta nel vasto disegno da lui predisposto con intensa ed insistita precisione, innestandoli nel portato valutativo che compone l’etica del proprio discorso-teoria. Costituendo, quindi, il superamento urgente dell’*Anschauung*, e, assieme, reinvestendo quest’ultima nel bisogno di coscienza maturato come intenzionalità di descrivere la *situazione*: il diritto di agire nella coerenza dello sviluppo di un “pensiero” deliberante la scelta di un cammino preciso dell’anima. Procedere, il suo, inteso quale flettere di continuo le ragioni del giudizio, che è promotore e promuovente l’uomo, non solo del Nocevento, ad essere *Jemeinigkei*<sup>6</sup>.

<sup>5</sup> Ivi, p. 49.

<sup>6</sup> Sull’esegesi di padre Michele Bianco ci soffermammo in: A. D’Elia, *L’arte esegetica di Padre Michele Bianco*, in «Sinestesie. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee», XVIII, 2020, pp. 731-732.

Dopo uno spoglio attento coinvolgente vari testi della tradizione poetica italiana, l'esamina si muove a perlustrare i motivi reggenti le varie figure metriche connesse al ritmo-senso del canto. La parola e la terzina si muovono all'insegna dell'osmosi tra figure accumulanti accelerazioni di moti, che producono i ritmi ora cadenti ora leggeri ora veloci dell'endecasillabo, il quale gestisce i comparti tra azione etico-morale/storie incardinate alla noesi dantesca e disvelamenti teologico-narrativi conducenti alle visioni risolutive del poeta e della comunità di lettori alla quale il testo è rivolto.

Vi è anche una ricostruzione storico-filologica del semema ricondotto dal padre Bianco alle connessioni tra i diversi gradi di giudizio diremmo tonico che il concetto media attraverso una determinata sequenza di intrecci sillabici partorienti le figure foniche (paranomasia, allitterazione sintetica, consonanza), attentamente redatte dalla mente lirico-logica del poeta. Il quale abilmente struttura in una accurata trama poemica gli scambi acustici funzionali a detergere l'allegoria da opprimenti connessioni tra indistinte immagini per produrre, invero, l'accumulo necessitante di fonemi conducenti ad una attenta e vibrante lettura sonoro-visiva. Il quale si concede come innovativa gestione del processo di anadiplosi-annominazione-epizeusi-epanalessi-poliptoto. Argutamente intrecciati dalla mente nella gestione della *renovatio* lirica: ossia il pellegrino-Dante.

La sintassi del buio-ombra-Luce viene eseguita con particolare cura dallo studioso Bianco, il quale ci informa dei passaggi tra stadio ritmico-fonico e esautorazione-incremento ad esempio dell'anallage o dell'iperbato; come pure dello studio dei perilexismi operanti a garantire i moti opportunamente redatti nell'interferenza, appositamente voluta da Dante, ora bloccante ora promuovente il cammino per asindeto, in sinonimia crescente, in omonimia soggiacente alle regole filosofico-teologiche del ben argomentare, espresso dal poeta nell'epiteto coinvolgente in sintesi altamente rarefatta, per paradossale che possa apparire, il necessitante pleonasma.

Sulla persona-figura di Maria, il padre Bianco si sofferma ancora nell'enucleazione dell'archetipo per il quale Ella conformandosi all'Agnello ne è prefigurazione compiuta ed atto pieno di rigenerazione: Maria è modello di mansuetudine, è modello di povertà, è modello di temperanza, è modello di castità, è modello di santità. È modello di umiltà: Ella è figura piena della perfezione voluta da Dio<sup>7</sup>. Struttura performativa e chiasmo perenne per Dante e i battezzati; come pure risvolto operativo di sponsale unitività tra Dio e l'uomo.

---

<sup>7</sup> Ci permettiamo rinviare ad un nostro specifico studio sulla poetica mariana di Dante: A. D'Elia, *'ne la faccia che a Cristo / più si somiglia': la poesia mariana di Dante*, prefazione di D. Della Terza, Cosenza, Luigi Pellegrini Editore, 2017.

Maria è sinoddoche iperonimica per la quale l'antonomasia che la dice Madre di Dio progetta i risvolti attuativi del peregrinante-orante, che giunge per Lei a ribaltare la sintattica della "logica formale" e a gestire per metonimia connotativa, ci spiega padre Michele Bianco, i postulati dell'*oratio* soggiacente tanto al suono quanto alla modulazione che per esso la gradazione ritmica crea: l'immagine-parola (Luce effusiva ed invasiva del Cristo-Logos) dal quale tutto procede e nel quale tutto è sussunto in relazione al "termine fisso d'eterno consiglio". Ella procede a verificare gli stilemi umani e le loro tappe in applicazione di grazia; stilemi i quali si presentano mediante questo esame di padre Bianco come compimento della rinnovata grammatica dell'anima (tropia: nell'accezione piena di capovolgimento), intesa sin dalla Selva a ricreare l'individuo e farlo ripartorire quale operazione attuativa dell'esistere dell'Essere. Densa e corposa la *Nota Introduttiva sul Purgatorio: La Vergine Maria: modello di virtù. Breve excursus su Maria donna biblica protagonista nella Comedia*, in cui l'autore, non solo dà luogo ad una serrata analisi mariologica di tutti i versi danteschi dall'*Inferno* al *Paradiso* (che, brevemente, confronta con le lodi osannanti la Vergine, dalle arcaiche, giaculatoriali e litaniche lasse monorime, a quelle più elaborate e ricche di strutture poetiche delle Confraternite dei Laudesi, di Bologna, Firenze e Cortona, e di fra Guittone d'Arezzo e di Bonvesin de la Riva), ma ci presenta Maria come donna biblica protagonista della storia della salvezza dalla *Genesi* all'*Apocalisse*, notando che Dante la chiama "donna" all'inizio e alla fine della sua *Commedia*: "donna è gentil nel ciel che si compiangè (*Inf* II, 94); "donna se' tanto grande e tanto vali" (*Pd* XXXIII, 13), proprio come fanno i testi sacri: "Io porrò inimicizia tra te e la donna" (*Gen* 3, 14); "nel cielo apparve poi un segno grandioso, una donna vestita di sole" (*Ap* 12, 1). E la *Divina Commedia*, nota p. Bianco, inizia e termina nel nome di Maria, che appare come una protagonista principale del «sacrato poema».

Antonio D'Elia  
Docente di Storia della Letteratura Calabrese  
Università per Stranieri Reggio Calabria  
Presidente Accademia Cosentina  
Fondatore Lectura Dantis Cosentina

## Presentazione

### Approccio retorico al testo di Dante

Un approccio retorico al testo dantesco non è proprio velleitario, bensì è felicemente rivelatore del carattere poetico del suo autore. Egli, infatti, ignaro ed inconsapevole, ha trasferito, pur non volendo, nella sua codificazione estetica, dei risvolti soprasegmentali e subliminali che sono indicatori della sua concezione poetica, nonché dei valori concettuali, morali e spirituali che la sorreggono.

Lo studioso ha il compito di scoprirli, grazie all'esame accurato delle figure, iniettate, sia pur involontariamente, dall'autore nella propria elaborazione testuale. Configurazioni che scaturiscono dalla intrinseca natura del poeta e non da sovrapposizioni né da interferenze esterne.

Per esempio, scegliere di slittare, nel campo contenutistico, da un paradigma all'altro, oppure da un sintagma all'altro, non è opzionale, ma rivela una precisa tendenza ed un chiaro orientamento del compositore del testo.

Se invece di scrivere: «*i bambini piangono*», io dico: «*le culle piangono*», io scivolo “*in praesentia*”, perché i bambini possono coesistere con la sede della loro sistemazione, con l'alloggio che li ospita [“*culle*”]. La relazione che corre fra «*bambini*» e «*culle*» è di tipo sintagmatico, perché i due contenuti sono logicamente contigui: la sede per l'insediato; e questa è una pura e semplice “metonimia”.

Altra cosa è, al contrario, scivolare da un paradigma all'altro, perché i paradigmi tra loro sono “*in absentia*”, perché se scelgo il termine «*marmocchio*», oppure «*bebè*», oppure ancora «*neonato*», vuol dire che elegantemente non faccio altro che scartare “*bambino*”, per preferire un “*sosia*”, di senso uguale agli altri paradigmi, ma evasivo nella sostituzione rispetto agli altri, che sono tra loro similari. La relazione tra i vari paradigmi è selettiva, come quella di un sinonimo in confronto all'altro, nel senso che uno esclude l'altro. E allora comporre: «*i marmocchi piangono*» vuol dire prettamente confezionare una metafora, che lavora sull'asse della similarità.

La prevalenza di metafore, in un testo poetico, rivela quanto meno un carattere più “*sognatore*” dell'autore, perché tende ad evadere, mentre l'abbondanza di metonimie tradisce di sicuro un carattere perlomeno più “*rea-*

listico”, legato alla concreta realtà effettuale. E questa è la prima polarità alla cui valutazione soggiace un testo poetico, compreso quello dantesco.

Prediligere, poi, nella creazione di una poesia, figure «empiriche», rispetto a quelle «intellettive», rivela ancora un altro lato del carattere dell’autore. Le figure «empiriche» rappresentano lo strato connettivo della poesia più a livello emozionale, quasi viscerale, mentre quelle «intellettive» coinvolgono la sfera razionale “*apollinea*” dell’emittente e del destinatario di una confezione estetica. La distinzione tra figure «*intellettive*» ed «*empiriche*» può essere schematicamente visualizzata dalla tabella seguente:

### FIGURE

Classe	INTELLETTIVE	EMPIRICHE
MORFOLOGICHE	Aferesi, Anaptissi, Apocope, Assimilazione, Epentesi, Epitesi, Metatesi, Prostesi, Sincope	
METRICHE		Dialefe, Diersi, Inarcatura, Sinalefe, Sineresi
FONICHE ACUSTICHE		Allitterazione, Anadiplosi, Anafora, Annominazione, Antanaclasi, Antimetabole, Assonanza, Consonanza, Diafora, Epanadiplosi, Epanalessi, Epifora, Epizeusi, Paronomasia, Poliptoto, Rima
STILISTICHE	Asindeto, Brachilogia, Epiteto, Omonimia, Perifrasi, Pleonasma, Polisindeto, Sinonimia	
RITMICHE		Anapesto, Dattilo, Endecasillabo, Giambo, Settenario, Trocheo
SINTATTICHE	Anacoluto, Anastrofe, Chiasmo grammaticale, Ellissi grammaticale, Enallage, Endiadi, Ipallage sintattica, Iperbato, Zeugma	Chiasmo lessicale
PASSIVE	Sinestesia sintattica	Onomatopea, Policromia
SEMANTICHE	Antonomasia, Ipallage lessicale, Metafora, Metonimia, Similitudine, Sineddoche, Sinestesia semantica	
LOGICHE	Anticlimax, Antitesi, Climax, Ellissi retorica, Eufemismo, Iperbole, Ironia, Litote, Ossimoro, Paradosso, Preterizione, Reticenza	

Le figure sintattiche [“metatassi”] o quelle semantiche [“metasememi”] e logiche [metalogismi], per esempio, sono per lo più «*intellettive*», perché mettono in moto nel lettore dei meccanismi di comprensione mediati da nozioni mentali, pregresse o addirittura scolastiche astratte. Per esempio, il chiasmo grammaticale: «odi *greggi belar, muggire armenti*», di Giacomo Leopardi, ne “*Il passero solitario*” presuppone, per essere fruito, il richiamo alla memoria della classica nozione di “soggetto” e “predicato”, perché sono queste funzioni che si scambiano di posto nell’enunciato; infatti, nel primo membro, la sequenza è: soggetto [*greggi*] / predicato [*belar*], ma, nel secondo, la successione è inversamente capovolta in: predicato [*muggire*] / soggetto [*armenti*].

Quelle «*empiriche*» sono, invece, figure metriche e fonico-ritmiche, quali, da una parte, quelle relative alla versificazione: metri e ritmi vari [sinalefi, dialefi, sineresi, dieresi, inarcature, giambi, dattili, trochei, anapesti] e, dall’altra, quelle attinenti alla veste acustica dell’enunciato [allitterazioni, paronomasie, iterazioni, rime, assonanze, consonanze, onomatopee]. Sono queste quelle figure che suscitano l’aderenza immediata e concreta del fruitore di un testo in campo istintivo, passionale, impulsivo, “*dionisiaco*”. Mentre il chiasmo «grammaticale» di sopra è a tinte “fredde”, quello «lessicale» seguente: «*sopire, troncare... troncare, sopire*», che il Manzoni ne “*I Promessi Sposi*”, al capitolo 9, mette in bocca al Conte Zio, è a tinte “calde”, perché il coinvolgimento sensitivo acustico della sequenza sonora riecheggia nella sfera emozionale del destinatario e lo soddisfa, benché ribaltata nell’ordine.

È noto che gli impulsi vitali di nietzschiana memoria sono due: «*apollineo*» e «*dionisiaco*».

Apollo, dio dell’armonia e dell’equilibrio, comunica un impulso di bellezza, di serenità, di compostezza, di eleganza e di luce. Corrisponde alla freddezza della mente, più o meno come quella delle figure “intellettive”. Vuoi mettere, in sede pittorica, per esempio, la composizione di Caravaggio, *Giuditta e Oloferne*, 1599 ca., Galleria Nazionale di Arte Antica di Roma, a tinte così cupe e fosche, truculente, sconvolgenti ed impressionanti, con la *Madonna d’Alba*, di Raffaello, 1511 ca., National Gallery of Art, Washington, con le sue atmosfere tenui, composte, dolci, serene e leggere?

Dioniso, dio del vino e della vite, grossolanamente comunica l’impulso all’ebbrezza, al caos sfrenato, allo sconvolgimento, all’esplosione della violenza, alla scompostezza, al tenebroso ed all’occulto. Corrisponde alla dinamica della passione, più o meno come quella delle figure “empiriche”. “Dimmi che tinte usi e ti dirò chi sei”. Ebbene «*dionisiaco*» è il Caravaggio ed «*apollineo*» è Raffaello.

La nostra psiche è caratterizzata da immagini che costituiscono l’essenza della personalità e raccontano la storia di ognuno di noi; la mente ha la capacità di interpretare e trasformare in modo variegato gli *imput* visivi che

pervengono dallo spazio percettivo col valore simbolico e ancestrale del colore. E però, in Caravaggio, isolando i due colori principali, il rosso e il marrone, che esprimono energia vitale e passionalità, il primo, e corporeità e immaterialità, il secondo, otteniamo gli esiti sconcertanti delle immagini riprodotte dianzi. Il rosso, infatti, rappresenta l'operatività, l'eccitazione, l'energia vitale e il dominio; il marrone è il colore solido e corporeo, materiale, mix di rosso, giallo e nero, somma dei colori inattivi, e simboleggia la terra che ingoia tutti i colori della natura e li trasforma in marrone, come avviene per l'autunno, che macera tutti i colori per farli rinascere e riesplodere. In Raffaello a prevalere sono l'azzurro e il rosa; il primo colore esprime la calma, la pace interiore, evoca il bisogno umano, di affetto e di tenerezza, di armonia e di calma; il secondo, che deriva dallo schiarimento del rosso, è il colore dell'amore e dell'affettività e trasmette emozioni e denota fiducia, gioia, buon umore e altruismo, ambienti ovattati ed eterei, simbolo del dare e ricevere amore. I colori parlano di noi e degli artisti che li usano, e danno precise informazioni; le tinte che predominano, nei dipinti, ci dicono chi sono gli artisti e cosa vogliono trasmettere ai fruitori delle loro opere, così come l'approccio retorico, involontariamente, ci indica le preferenze e i gusti del poeta, scrittore o letterato.



Giuditta e Oloferne.



Madonna d'Alba.

In altre parole, ancora, saresti «*empirico*» o «*dionisiaco*», se preferissi, per esempio, l'orologio analogico: intuitivamente dall'angolo delle lancette comparato all'ampiezza del tempo e saresti «*intellettivo*» o «*apollineo*», se preferissi, invece, l'orologio digitale, che ti obbligherebbe ad innestare le cognizioni aritmetiche per decodificare il numero e riferirlo al tempo. E come alla lettura dell'orologio, così questi due parametri diametralmente opposti, applicati all'arte poetica di Dante, possono sortire delle illuminanti conclusioni valutative. E questa è la seconda polarità alla quale si può senz'altro assoggettare un testo poetico, quello dantesco compreso.

Ma esiste ancora una terza polarità. Le figure, infatti, non sono tutte eguali. Già la loro classificazione cromatica lo dimostra. Ma all'interno di

ciascuna classe si possono impiantare due dimensioni, ad estensione diametricale opposta. Un gruppo di figure si proietta verso la contrazione, la riduzione, l'attenuazione, la semplificazione, il ribasso, e, al contrario, un altro gruppo di figure si orienta verso l'incremento, l'espansione, l'accrescimento, l'accentuazione, l'arricchimento.

Le prime si possono definire «*detrattive*» e le altre «*ampliative*».

Le ***Detrattive***, quelle col segno [-] meno, per esempio, sono:

- l'**INARCATURA**, perché spezza la compattezza del discorso;
- la **SINALEFE**, perché contrae due sillabe di parole contigue in una;
- la **SINERESI**, perché contrae due sillabe della stessa parola in una;
- l'**AFERESI**, perché elimina un suono all'inizio di una parola;
- la **SINCOPE**, perché sopprime un fonema all'interno di una parola;
- l'**APOCOPE**, perché cancella un suono in fine di parola;
- l'**ASSIMILAZIONE**, perché semplifica i nessi consonantici scabrosi;
- l'**ELLISSI**, perché omette un segmento discorsivo;
- lo **ZEUGMA**, perché elimina un opportuno predicato;
- l'**ASINDETO**, perché rinuncia alle congiunzioni;
- la **BRACHIOLOGIA**, perché contrae all'osso l'espressione;
- l'**OMONIMIA**, perché risparmia nella creazione di significanti;
- il **PLEONASMO**, perché rallenta inutilmente l'enunciato;
- l'**ANTICLIMAX**, perché mette i contenuti in ordine decrescente;
- l'**ANTITESI**, perché sminuisce la portata del contenuto concomitante;
- l'**ELLISSI**, perché sottace quanto affida alle intuizioni del destinatario;
- l'**EUFEMISMO**, perché offre contenuti crudi, sia pur sotto belle parole;
- l'**IRONIA**, perché lascia intendere l'opposto di quanto afferma;
- la **RETICENZA**, perché sospende bruscamente il discorso verbale.

Le ***Ampliative***, quelle col segno [+] più, per esempio, sono:

- la **DIALEFE**, perché crea una sillaba in più tra due parole contigue;
- la **DIERESI**, perché crea una sillaba in più all'interno di una parola;
- l'**ITERAZIONE**, perché duplica una serie di suoni nella catena parlata;
- il **LATINISMO**, perché arricchisce il lessico con una forma incorrotta primitiva;
- l'**EPENTESI**, perché aggiunge un suono anetimologico in una parola;
- l'**EPITESI**, perché allunga la parola con nuovi fonemi alla sua fine;
- la **PROTESI**, perché all'inizio di una parola attacca suoni nuovi;
- l'**ANACOLUTO**, perché abbonda di soggetti, senza i rispettivi predicati;

- l'**ENDIADI**, perché propone due forme coordinate per esprimere un concetto solo;
- l'**EPITETO**, perché è una aggiunta esornativa per caratterizzare meglio;
- la **PERIFRASI**, perché rappresenta solo una profusione di parole per un contenuto;
- la **SINONIMIA**, perché moltiplica le forme significanti per un contenuto;
- il **POLISINDETO**, perché pratica una esuberanza di congiunzioni;
- il **CLIMAX**, perché dispone i contenuti in ordine crescente;
- l'**IPERBOLE**, perché rappresenta una esagerazione, per eccesso o per difetto;
- la **LITOTE**, perché costruisce una verità, sia pur negandone il contrario;
- l'**OSSIMORO**, perché determina l'arricchimento di un contenuto, sia pur grazie al suo opposto;
- il **PARADOSSO**, perché afferma in ogni caso una verità, sia pur sotto false apparenze;
- la **PRETERIZIONE**, perché aggiunge argomentazioni, proprio quando finge di toglierle.

Ebbene, un carattere “prodigo” è portato di più ad usare, anche se inconsapevolmente, le figure «*ampliative*» ed un carattere “parsimonioso” è attratto, invece, dalle figure «*detrattive*», per la loro sobrietà. È questa la terza polarità al cui vaglio si può sottoporre un testo poetico, anche quello dantesco. È la polarità “concisa ↔ enfatica”, dopo quella “evasiva ↔ realistica”, “intellettiva” ↔ “empirica” o “apollinea” ↔ “dionisiaca”.

Oltre alle precedenti tre polarità, altre indicazioni possono venir fuori dal «*lessico*» dantesco. Non fosse altro perché il lessico contribuisce ad individuare il livello del messaggio linguistico. Come se fosse una quarta polarità: quella “informativa” ↔ “esornativa”. Per spiegare questa diversità si porgono qui di seguito due testi esemplificativi: “*Il treno*” e “*La donzella*”.

Un enunciato dal tono: “*Il treno per Milano parte dal terzo binario*”, oppure: “*Il triangolo ha tre lati e tre angoli*”, tende a mettere in evidenza nient'altro che l'argomento della comunicazione, catturando l'attenzione dei destinatari per farli concentrare solo su ciò che si sta dicendo, senza derogare affatto dal puro piano denotativo, nel quale si deve intendere per forza il senso immediato a cui ci si riferisce. Il livello di questi due precedenti enunciati è, dunque, quello *comunicativo* ed il registro è quello ordinario. Infatti prevale il *contenuto* e la funzione del linguaggio si denomina *referenziale*.

Differentemente il seguente enunciato:

«*La tenera donzella,  
adagiata su morbide coltri,  
il pallido volto  
celava agli astanti  
con soavi veli sericei*»

richiama su di sé l'attenzione dell'ascoltatore, dal momento che il registro dell'espressione è quello elevato. Innanzitutto perché porge una selezione lessicale ricercata e raffinata, inconsueta nel linguaggio comune, come: «*donzella*», «*coltri*», «*celava*», «*astanti*», «*sericei*»; in secondo luogo per i ritmi cadenzati del decasillabo: «*adagiata su morbide coltri*» (3<sup>^</sup>, 6<sup>^</sup> e 9<sup>^</sup> sillaba tonica) e del doppio senario: «*il pallido volto || celava agli astanti*» (2<sup>^</sup> e 5<sup>^</sup> sillaba tonica di ciascun emistichio); poi, ancora, per la paronomasia insita nella sequenza: «*con soavi veli sericei*» col seguente incrocio di fonemi: s/v - v/s, e per l'anastrofe: «*il pallido volto celava agli astanti*», la cui rettifica suonerebbe: “celava il volto pallido agli astanti” ed, infine, per la sinestesia: «*la tenera donzella*», dove «*tenera*» appartiene alla sfera sensoriale del tatto e non si abbinerebbe a «*donzella*», che si può vedere, udire, ma generalmente non “tastare”.

In questo ultimo enunciato, dunque, prevale il registro elevato, perché l'espressione è quella “raffinata”, e la funzione linguistica è quella *estetica*, che nella fattispecie si definisce pure “poetica”.

Si potrebbero visualizzare nella seguente tabella le differenze fra le due espressioni:

ENUNCIATO	“Il treno...”	“La donzella...”
LIVELLO	ordinario	elevato
OGGETTO	contenuto	forma
PIANO	denotativo	connotativo
ESPRESSIONE	immediata	raffinata
FIGURE	comunicative	estetiche
EFFETTO	informativo	esornativo
FUNZIONE	referenziale	poetica

Da un esame del lessico dantesco, in definitiva, si può scoprire il livello espressivo insito nel testo da lui prodotto, se da un confronto percentuale delle seguenti figure [*estiche*]:

- allitterazioni, assonanze, consonanze, iterazioni, paronomasie, ritmiche;
- anastrofi, endiadi, epiteti, latinismi, perifrasi, pleonasmii, sinonimie;
- eufemismi, iperboli, metafore, metonimie, ossimori, sineddoci, sinestemie,

rispetto a tutte le altre [*comunicative*], dovesse emergere una loro prevalenza. Nei confronti del totale novero delle figure quelle *estetiche* rappresentano circa la metà. Si scoprirebbe, in pratica, se l'autore preferisce le figure *estetiche* o semplicemente *comunicative*. Se è dedito all'arte oratoria o semplicemente alla tecnica informativa.

Il metodo di indagine è quello dell'esplorazione del segno significante, per giungere al sistema dei significati, quello «induttivo», dal particolare al generale, dal prodotto al produttore che ha codificato l'opera. Il processo di codifica da parte dell'autore è, invece, quello «deduttivo», dal necessario al contingente: date certe caratteristiche personali, inevitabilmente scaturiscono certe conseguenze espressive in quello che crei. Lo studioso deve ripercorrere la strada inversa e cioè partire dalla creazione artistica e giungere alla personalità dell'autore: dall'oggetto confezionato al soggetto confezionatore.

Ecco perché uno studio retorico della poesia di Dante. Per scoprire quei tratti creativi che esplicitamente non emergerebbero dal discorso condotto, perché sommersi. Sottoporre al vaglio l'opera del sommo poeta, come dentro ad un crivello o setaccio, non è sterile, ma proficuo. Dall'opera all'operatore. "Dimmi che cosa preferisci e ti dirò chi sei".

## Perché il titolo Dant\_Tropia?

Al termine di questo lavoro retorico, che intende esplorare le più intime latebre dell'animo dell'autore attraverso l'analisi delle figure, si noterà che le figure ampliative sono appena 38, confrontate con quelle detrattative, nel numero di 345; le une si orientano verso l'incremento e l'espansione, l'arricchimento, le altre verso la contrazione, la riduzione, il ribasso, e così via. Per queste ultime figure si può parlare di un "approccio entropico". Per entropia, in ambito letterario, quale processo in atto di trasformazione e, in termini generali, di degrado e di disordine di un sistema, non si intende, come per Pynchon, la mancanza di futuro, per il secondo principio della termodinamica, secondo cui, nel grado di dissoluzione in atto, l'avvento irreversibile di entropia porterà l'universo alla morte termica, ma, semplicemente, l'ordine e la razionalità del pensiero, l'organizzazione della società (*Respublica sub Deo*), nella visione di Dante, con la fede teleologica in un progetto divino, nel mescolamento opposto di Caos/Caso/Cosa (anagrammi composti con le stesse quattro lettere!). Il concetto di CAOS, l'*Apeiron*, di Anassimandro, procede, filosoficamente, da quello di NOUS e di LOGOS, razionalità discorsiva e argomentativa complementare e speculare al "disordine originario". Il disordine assume rilevanza nelle parti (visive o letterarie che siano), per la *Gestalt*, la "psicologia della forma": la configurazione delle parti di una struttura viene colta dal soggetto che la percepisce non parte dopo parte, ma nella sua globalità: «il disordine non è l'assenza di qualsiasi ordine, ma piuttosto lo scontrarsi di ordini [apparentemente] privi di mutuo rapporto<sup>1</sup>». La vita stessa è entropica, votata al disordine perenne e al *Caos*, che noi cerchiamo di trasformare in *Logos*. Il concetto di entropia è visto da diversi autori americani, nel secondo dopoguerra, come metafora, tra cui Asimov e Pynchon, per indicare l'esaurimento delle risorse energeti-

---

<sup>1</sup> W. Köhler, *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milano 1998, p. 19.

che e, principalmente, il “terrore nucleare”<sup>2</sup>. In un sistema chiuso l’entropia incrementa al massimo, e però tutto si esaurisce, compreso il sole, un giorno, in base alla legge termodinamica di Rudolf Clausius.

Nell’apparente disordine entropico, si coglie un ordine superiore che sfugge a prima vista: è necessario «dare sostegno all’idea, insensata, che il mondo continui ad essere sensato»<sup>3</sup>. Il concetto di entropia definisce l’ordine in un universo disordinato: trasmettere l’informazione significa introdurre ordine; quantità di ordine e quantità di informazioni sono direttamente proporzionabili. Al contrario, più una situazione è probabile, maggiore è la sua entropia, e meno è probabile che un evento si verifichi, maggiore informazione presenta il suo verificarsi. L’evento abita all’ombra della parola, è un animale metafisico<sup>4</sup>; tra la parola e la luce cade l’ombra, che le permette di splendere. Il Logos è lo strumento fondamentale, la lente di ingrandimento con cui l’uomo legge l’universo: luce/ombra; non detto/detto. La metafora può essere pensata come una struttura dissipativa, soggetta a deviazioni non lineari, che operano all’interno di un sistema aperto nell’epistemologia della complessità. La metafora fonda il linguaggio, è precedente ad esso e senza di essa non ci sarebbe; ma la metafora, fondatezza e percezione, è fluida. Le tecniche reticenti sono affidate alla capacità interpretativa: in alcune figure quali l’ellissi, la litote, la preterizione, la perifrasi, l’eufemismo, l’ampiezza la reticenza è massima. La parola si fa figura di silenzio: «Questa è una parola che si / aggirava accanto alle parole, / una parola sul modello del / silenzio»<sup>5</sup>. In letteratura, in Dante, lo stile entropico intreccia realismo paradossale e visionarietà biblica, in una sbalorditiva cultura interdisciplinare, che abbraccia un nuovo mondo apparentemente labirintico, con una grandiosa rappresentazione plastica dell’Aldilà.

Rimane vero quanto asserisce Pynchon: «quando si diventa troppo concettuali, troppo sottili e remoti, a contatto con la pagina i personaggi muoiono»<sup>6</sup>. L’aspetto acustico percettivo permette di sentire la fissazione delle coordinate, in una tensione apocalittica degli avvenimenti, entro un disegno all’inizio oscuro, di cui si intravedono solo piccole tessere in costante ten-

---

<sup>2</sup> Vd. M. Ashley, “Science Fiction Magazines”, in D. Seed ed., *A Companion to Science Fiction*, Wiley-Blackwell, Oxford 2008, pp. 68-70; N. Wiener “Science Fiction images of Computer and Robots”, in Id., *The Cybernetic Imagination in Science Fiction*, M T Press, Cambridge 1980, pp. 145-148.

<sup>3</sup> G. Almansi, *Prefazione*, in T. Pynchon, *L’incanto del lotto 49*, trad. it. di M. Bocchiola, Einaudi, Torino 2005, p. 9.

<sup>4</sup> Vd. A. Schopenhauer, *Il mondo come volontà di rappresentazione*, II, 17.

<sup>5</sup> P. Celan, *Ciocca di capelli*, in Id., *Poesie*, a cura e con un saggio introduttivo di G. Bevilacqua, A. Mondadori, Milano 1998, p. 151.

<sup>6</sup> T. Pynchon, *Un lento apprendistato*, a cura di M. Bocchiola, Einaudi, Torino 2007, p. 18.

sione e permette di scavare nella realtà dell'uomo e del mondo per svelare l'oltre di tale realtà e per scoprire una verità sfuggente al fine di riconoscere i confini dell'irraggiungibile mistero della vita e del mondo. La poesia che nasce dall'entropia rischiarata e affascina e ammalia e cattura in una polifonia di livelli semantici e in una discussione simbolico-interiore, che coglie l'incoltabilità tra parole e significati, con strumenti retorici metalinguistici, in un'entropia mimetica degli stili, soprattutto in riferimento all'inferno, come allegoria della confusione dei linguaggi. Già Contini aveva evidenziato una «enciclopedia degli stili» nella forma della *Commedia*<sup>7</sup>. E questo discorso vale anche per l'approccio attraverso le figure retoriche, oggetto di analisi del presente saggio<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Vd. G. Contini "Un nodo della cultura medievale: la serie ««Roman del la Rose»-«Fiore» - «Divina Commedia»", in Id., *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino 1976 pp. 245-283: 272.

<sup>8</sup> Per l'aspetto retorico in Dante vd. A. Battistini, *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, Il Mulino, Bologna 2016; A. Jacomuzzi, *Il palinsesto della retorica e altri saggi danteschi*, Olschki, Firenze 1972; L. Marozzi (a cura di), *Dante e la retorica*, Angelo Longo, Ravenna 2017; P.V. Mengaldo, *Linguistica e retorica in Dante*, Nistri Lischi, Pisa 1978; P. Boyde, *Retorica e stile nella lingua di Dante*, Liguori, Napoli 1979; G. Nencioni, *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Einaudi, Torino 1983; C. Marazzini, *Il perfetto parlare. La retorica in Italia da Dante a Internet*, Carocci, Roma 2008; F. Tateo, *Per dire d'amore. Reimpiego della retorica antica da Dante agli Arcadi*, ESI, Napoli 1995; G. Inglese-R. Zanni, *Metrica e retorica nel Medioevo*, Carocci, Roma 2001; M. Cerroni, «*Li versi strani*». *Forme dell'allegoria nella Commedia di Dante*, ETS, Pisa 2003; G. Ledda, *La guerra delle lingue. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Angelo Longo, Ravenna 2002; D. Cofano, *La retorica del silenzio nella «Divina Commedia»*, Palomar, Bari 2003; V. Capelli, *La Divina Commedia. Percorsi e metafore*, Milano 2008. Altri testi saranno indicati in Bibliografia.



# Simbologia

↑ = nelle assimilazioni individua il fono che impone almeno un proprio tratto sull'altro;

↓ = nelle assimilazioni individua il fono che subisce almeno un tratto dall'altro del nesso;

˘ = nei versi indica il tempo “forte” del piede classico [*arsi*] o la sillaba ritmica tonale;

◡ = nei versi indica il tempo “debole” del piede classico [*tesi*] o la sillaba atona tonale;

◡ = in fonetica sintattica indica il “fonolegame” che visualizza la sinalefe vocalica;

γ = la “gamma” greca, per la consonante velare occlusiva sonora in [*gatto* = /γatto/];

**k** = la “cappa”, per indicare la consonante velare occlusiva sorda in [*cane* = /kane/];

λ = la “lambda” greca, per indicare la consonante dorsale laterale in [*aglio* = /aλo/];

ñ = la “tilde” per indicare la consonante dorsale nasale sonora in [*ragno* = /raño/];

Ī = la “yod” o semiconsonante breve palatale alta latina in [*SÒMNĪUM* = /SÒMNĪUM/];

Ū = la “wuod” o semiconsonante breve velare latina in [*IĀNŪĀRĪUM* = /IĀNŪĀRĪUM/];

” ” = virgolette “dritte”, per lo più per i titoli e per le evidenziazioni generiche;

“ ” = virgolette “tonde”, per le traduzioni, le chiose o le spiegazioni in genere;

« » = virgolette “caporali” per i termini nozionistici nei discorsi argomentativi e per le citazioni.



## *Premessa*

# Distinzione cromatica delle figure e tabella

Il presente lavoro fa uso dei colori, ovviamente non per una mania cromatica a fini pittorici, ma con intenti distintivi, per riconoscere in base al colore le classi tropiche prese in esame, che sono le sei seguenti:

• <i>oro scuro</i>	<i>METAPLASMI</i>
• <i>viola scuro</i>	<i>METALOGISMI</i>
• <i>blu scuro</i>	<i>METATASSI</i>
• <i>nero standard</i>	<i>METASEMEMI</i>
• <i>rosso scuro</i>	<i>PERILEXISMI</i>
• <i>verde scuro</i>	<i>DIACUSTISMI</i>

**1.** Le prime figure, i **METAPLASMI**, lavorano a cavallo della parola e sono basate sulla mutazione strutturale a fini estetici dell'aspetto esteriore del vocabolo, considerato come l'elemento in funzione significativa sul piano espressivo, anche grafico, oltre che fonico.

La trasformazione o mutazione può avvenire per conservazione (mutazione Ø zero), per aggiunta (addizione), per trasposizione (permutazione), per caduta (soppressione o sottrazione) o per evoluzione (cambiamento o variazione).

I **METAPLASMI** sono:

la metatesi (per permutazione), l'assimilazione (per evoluzione), la prostesi, l'epentesi, l'anaptissi, l'epitesi (per addizione), l'aferesi, la sincope, l'apocope (per soppressione), i latinismi (per conservazione).

**2.** Figure che, invece, lavorano sul concetto e manipolano il pensiero sono i **METALOGISMI**, che lasciano al destinatario la facoltà di interpretare il valore logico complessivo dell'enunciato, anche in barba alle comuni regole linguistiche, con combinazioni nuove di concetti, più o meno correlati con il primitivo autentico discorso espressivo iniziale, che a volte si può anche perdere. Essi sono:

l'ironia (equivoca), l'iperbole (esagerazione), l'antitesi (opposizione), l'ossimoro (contrasto), la litote (negazione), il climax (crescente), l'anticlimax (decescente), l'eufemismo (garbato), la reticenza (sospensione), l'ellissi (omissione), la preterizione (finzione), il paradosso (incredibile).

3. Le figure che, poi, lavorano all'interno dell'enunciato e che riguardano la disposizione sintattica dei segmenti discorsivi componenti la frase, sono le METATASSI, che modificano:

il posto: l'anastrofe, la concordanza: l'anacoluta, la compattezza: l'iperbato, l'ordine: il chiasmo, la pertinenza: l'ipallage, la correttezza: l'enallage, la completezza: l'ellissi, la coordinazione: l'endiadi, e la combinazione: lo zeugma, delle parole nella catena parlata.

4. I METASEMEMI si distribuiscono su due polarità: sintagmatica e paradigmatica, a seconda che la relazione fra il termine espresso e quello sottaciuto sia contigua o simile.

Scambiare un sintagma con un altro vuol dire che fra il termine espresso e quello sottaciuto vi corre una relazione di contiguità logica, per esempio di causa (il «sole») ed effetto (il «calore») = «Ha steso i panni ad asciugare al *sole*», oppure di quantità totale (la «foca») o parziale (la «pelle») = «Ho acquistato una borsa di *foca*».

Scambiare, invece, un paradigma con un altro vuol dire che fra il termine espresso e quello sottaciuto vi corre una relazione di similarità di contenuto, per esempio fra la «primavera» dell'anno astronomico e la «giovinezza» di una esistenza biologica = «La giovinezza è la *primavera* della vita», dove entrambe le accezioni, ciascuna nel proprio campo semantico (astronomico o biologico), suggeriscono comunemente l'idea della “fioritura preliminare”, dell’“esordio biologico” e della “promozione evolutiva”, stagionale od esistenziale, rispetto alla fase della maturazione.

I «metasememi» insistono più sulla parola singola che nella frase. Per questo motivo si distinguono dai «metalogismi», che pure lavorano sul versante dei contenuti. Essi, poi, riguardano il significato piuttosto che la forma espressiva e per questo motivo si distinguono dai «metaplasmi», che pure lavorano sul fronte della singola parola. Tuttavia, il loro pregio non è inferiore, proprio perché l'effetto di straniamento che essi evocano riposa essenzialmente sul piano intellettuale e non tanto su quello empirico; infatti, più che sulla immagine acustica, i «metasememi» lavorano sui contenuti.

Essi sono:

la metonimia, astratta o concreta, causale o consecutiva, denotativa o connotativa, oggettiva o soggettiva, materiale o strumentale, locativa o temporale, la sineddoche, parziale o totale, singolare o plurale, iponimica o iperonimica, l'antonomasia o, altrimenti detta: «sineddoche d'individuo», tanto per rimanere sull'asse «sintagmatico»; sull'asse «paradigmatico», in-

vece, incontriamo innanzitutto, la capofila metafora e poi una sua sottospecie, la sinestesia, oltre che la similitudine, che altro non è che una metafora esplicita, espansa, ampliata.

**5. I PERILEXISMI** sono figure «elocutorie», perché riguardano il modo di parlare, la maniera di esporre, la qualità della narrazione, la tecnica di dire, lo stile di esprimersi, e prendono artigianalmente la denominazione dal greco «περί-» = “intorno”, “circa”, “rispetto a” + «λέξις» = “discorso”, “locuzione”, “dicitura” + «-ισμός» = suffisso nominale deaggettivale con valore astratto.

Essi sono:

- la figura che abbonda di interpunzioni      l'asindeto;
- la figura che crea penuria di parole,      la brachilogia;
- la figura che è una aggiunta esornativa,      l'epiteto;
- la figura che abbonda di significati,      l'omonimia;
- la figura che abbonda di parole,      la perifrasi;
- la figura che è una aggiunta superflua,      il pleonasma;
- la figura che abbonda di congiunzioni,      il polisindeto;
- la figura che abbonda di significanti,      la sinonimia.

**6.** Le ultime, ma non le meno importanti, le figure «fonico-acustiche», sono quelle che lavorano sul suono e che con le proprie prestigiose risorse sonore arricchiscono la veste espressiva, perché le conferiscono pregiati effetti di risonanze acustiche; esse sono quelle che in definitiva riscuotono apprezzamento ai fini estetici empirici e sono:

- la rima, in tutti i suoi schemi, l'assonanza, la consonanza;
- le allitterazioni, la paronomasia, il chiasmo lessicale;
- tutte le iterazioni, sia sintattiche (anafora, epifora, anadiplosi) che lessicali (annominazione, diafora, antanaclasi), ivi compreso il poliptoto;
- le inarcature, che lavorano a cavallo di due versi consecutivi, per assicurare all'enunciato la sua compattezza metrica, piuttosto che la sua unità discorsiva, in modo che il segmento espressivo conservi la propria configurazione ritmica, e che si presentano variegata in cinque tipi: «attributiva», «connettiva», «determinativa», «espansiva» e «predicativa»;
- le figure metriche (sinalefe, sineresi, dialefe, dieresi) e ritmiche: «anapesto», «giambo», «dattilo» e «trocheo», ritmi binari o ternari, ascendenti o discendenti.

Con un'artigianale composizione queste precedenti figure sono state chiamate: «διά-» = “per mezzo di”, “attraverso”, “mediante” + «ἀκουστικ-

κόν» = “ciò che concerne il suono, l’udito e l’ascolto” + «-ισμός» = suffisso nominale, cioè «**DIACUSTISMI**».

La precedente distinzione in classi, tuttavia, non è né rigorosa né perentoria né categorica, ma alcune classi possono contenere dei tropi che solo parzialmente rientrano in essa, perché presentano dei risvolti che sono tipici di altre classi. In pratica sono figure «bi-fronti», con una versione grammaticale ed un’altra lessicale (il «chiasmo»), oppure logica (l’«ellissi»), oppure sono figure «composite», nel senso che con una stessa formulazione lavorano a cavallo di due classi retoriche, cumulandone le prerogative, come l’ipallage (sintattico e semantica), l’endiadi (grammaticale e logica), lo zeugma (logica e sintattica). Nel paragrafo successivo si darà menzione di queste e di altre figure «ibride».

#### Figure «ibride»

Indipendentemente dal colore impresso in questo lavoro alle precedenti figure, va notato, in ogni caso, che alcune di esse non si contentano di lavorare nel proprio campo, anche se prevalente, ma sconfinano talvolta in altri campi e si arrogano dei risvolti complementari. Per esempio:

La SINESTESIA, concepita come il semplice accostamento di sfere sensoriali diverse, senza che una delle due venga adoperata in senso figurato, come nel caso di «voci *bianche*» [“infantili”], o di «colori *freddi*» [“apollinei”], è soltanto una sinestesia “sintattica” e non «semantica». Per esempio in «nel lucido mare freddo», entrambe le sfere sensoriali [VISTA: «*lucido*» e TATTO: «*freddo*»] sono sfruttate in senso proprio, perché il loro significato è esattamente quello che esse veicolano a primo impatto. Infatti, il mare è «*lucido*», perché riflette la luce e contemporaneamente è pure «*freddo*», perché la sua temperatura è bassa.

L’ELLISSI può essere tanto «grammaticale», quanto «logica». Entrambe le specie, in ogni caso, si propongono di conseguire un particolare effetto di concisione espressiva, di icasticità argomentativa, oltre che di attesa e/o di tensione emotiva.

Nell’ellissi “grammaticale” o «**sintattica**», il segmento della catena parlata, intenzionalmente sottaciuto, è agevolmente recuperabile dal contesto, con una semplice operazione di ricostruzione, effettuata con il contributo di altri termini, già precedentemente ed esplicitamente espressi. Per esempio: “Devo *pagare* questa tassa e non posso [Ø]”, dove [Ø = “*pagare*”].

Nell’ellissi «**logica**» o “retorica” la ricompattazione del testo è affidata unicamente alla cooperazione esegetica di un destinatario competente,

il quale, servendosi di particolari sottocodici (storico, religioso, letterario, scientifico, artistico, giuridico, diplomatico), riesce ad integrare quanto manca, anche se non è stato in precedenza menzionato nel contesto discorsivo. Per esempio: “Erano davvero in pericolo i denti e gli occhi prima [Ø = «*nella legge del taglione*»], di più che oggi”, dove chi non conosce la storia dell’impero babilonese non conosce neppure la formula “occhio per occhio, dente per dente” nel Codice di Hammurabi.

Il CHIASMO è un incrocio di quattro elementi, distribuiti in primo e secondo membro. A due a due uguali tra loro, i termini medi: il secondo con il terzo, e i termini estremi: il primo con il quarto. Ora se ad incrociarsi sono gli stessi lessemi (*pioggia col vento e vento con la pioggia*), il chiasmo è «**lessicale**» ed è una vera e propria “iterazione”, acusticamente pregiata, detta anche “antimetabole”, ma se ad incrociarsi sono sì sempre quattro parole, ma non lessicalmente uguali, neanche a due a due, ma parole con la medesima funzione logica, in quanto ricoprono ruoli grammaticali a due a due identici, come per esempio: SOSTANTIVO / ATTRIBUTO ↔ ATTRIBUTO / SOSTANTIVO: «*gli studi leggiadri e le sudate carte*» (Leopardi, *A Silvia*), allora il chiasmo è semplicemente «**sintattico**», senza risvolti empirici, ma soltanto intellettivi.

L’IPALLAGE virgiliana (*Aen.*, I, 7): «*altae moenia Romae*» = “le mura dell’alta Roma” è una impropria attribuzione, perché ad essere alta non è Roma, ma la sua cinta muraria. Riguardo alla concordanza non pertinente l’ipallage è una figura «**sintattica**»; però l’alterazione coinvolge anche il senso, perché l’attinenza dei due contenuti viene perentoriamente modificata. Pertanto, l’ipallage si riveste anche di una connotazione «**semantica**».

Le ITERAZIONI chiamate diafora, annominazione, poliptoto, antanaclasi, epanalessi, per lo più «**lessicali**», non accampano diritti di cittadinanza in campo «**sintattico**», perché dove le metti metti, stanno sempre ben collocate, ma le altre, invece, reclamano dei condizionamenti “sintattici” appropriati, oltre al fatto di porgere, in ogni caso, una veste acustica pregiata per la ripresa dei vocaboli componenti.

L’ANAFORA richiede che il segmento da riprendere stia sempre ed esclusivamente all’inizio del verso e l’EPIFORA alla fine; l’EPIZEUSI scatta soltanto quando la ripresa del vocabolo sia consecutiva, l’ANTIMETABOLE, che altro non è che un «chiasmo lessicale», si configura come un incrocio di quattro termini, a due a due identici: la ripresa c’è, ma nel secondo membro del quartetto essa è invertita rispetto al primo (*cane amico* ↔ *amico cane*); l’ANADIPLOSI lavora su due versi consecutivi: la fine del

primo viene ripresa all'inizio del secondo e l'EPANADIPLOSI ripete alla fine di un verso il suo inizio.

L'OSSIMORO classico prevede lo straniamento di uno dei due segmenti lessicali: «un *eloquente silenzio*» o «un *silenzio assordante*» non vuol dire che il «silenzio» “parli” o “strepiti”, in senso proprio, ma è talmente espressivo che è come se parlasse o frastornasse. Invece, molte volte basta un contatto, una vicinanza, un accostamento «**sintattico**» fra due vocaboli in contrasto, per conclamare prontamente all'ossimoro. In «*tacque* e poi *parlò*», sia “*tacque*” che “*parlò*” sono adoperati in senso proprio, senza scarti «**logici**» e semantici. La configurazione sarà pure ossimorica, ma in realtà si tratta propriamente di una «antitesi», un semplice avvicinamento di significati contrapposti.

L'ENDIADI era classificata dal classicismo nel novero delle figure di «*duplicatio*» (di un unico concetto logico), a loro volta inserite nella più ampia classe dell'«*amplificatio*».

L'uso dell'endiadi, ad ogni modo, è concepito allo scopo di rafforzare, con il contributo lessicale proveniente dalla convergente coordinazione di due forme linguistiche, un concetto, un'immagine o un'idea, grazie proprio al sintagma «**grammaticale**» articolato e complementare che costituisce l'endiadi. La comprensione, però, delle «endiadi» è intuitiva ed è affidata ad una operazione «**logica**» coinvolgente, quella della sintesi rigeneratrice. Il nuovo senso che ne scaturisce riassume in sé, sublimandoli, gli ingredienti originari. Endiadi sono, per esempio, anche quelle «sedimentate», del tipo: «mettere a *ferro e fuoco*»; «parlare *chiaro e tondo*»; «far *fuoco e fiamme*»; «una *pura e semplice* impressione»; «un affare *bell'e buono*»; «una *vera e propria* rovina»; «una *dura e crudele* sorte»; «dire *peste e corna*».

Lo ZEUGMA è un'altra figura «composita», dallo stampo «**logico**» e «**sintattico**», perché esso altro non è che l'«aggiogamento» (dal greco: ζεύγμα, «*zeugma*», cioè: “giogo”, “legame”, “connessione”) **sintattico** di due oggetti in dipendenza di un unico predicato, appropriato, però, soltanto ad uno dei due. I due oggetti, invece, richiederebbero rispettivamente, per correttezza, ognuno un verbo specifico, ma in questa figura è di **logica** pertinenza al predicato solo uno dei due oggetti. Per esempio anche Giacomo Leopardi ha composto uno «zeugma»: “*porgea gli orecchi al suon della tua voce, / ed alla man veloce*” (da: *Canti*, XXI: *A Silvia*, vv. 20 / 21), nel quale si capisce agevolmente che si può porgere l'orecchio alla ‘voce’, ma non alla ‘man veloce’, che, invece, richiede, per una corretta percezione, la vista. Solo un oggetto, il primo [*il suon della voce*], è correttamente pertinente col predicato [*porgea gli orecchi*], ma l'altro, il secondo [*la man ve-*

loce], è legato grammaticalmente allo stesso carro, pur senza logicamente appartenervi di diritto.

Un altro esempio più classico è il verso: “*parlar e lagrimar vedrai insieme*” (Dante, *Inferno*, XXXIII, v. 9), che lascia comprendere che in senso proprio si può vedere ‘lacrimare’, ma se c’è qualcosa che più che ‘vedere’, si deve solo «udire», questa è il ‘parlare’. In questo secondo esempio, pertanto, solo uno dei due oggetti, il «*lagrimar*», è pertinente al predicato «*vedrai*», ma l’altro, il «*parlar*», no. In altre parole, ‘*vedrai*’ si adatta soltanto a ‘*lagrimar*’, non a ‘*parlar*’. Bisogna, allora, recuperare con una integrazione di stampo logico il corretto abbinamento tra «parlare» e «udirai». Ecco perché lo zeugma è una figura logico-sintattica, perché esso lascia intuire con una elementare operazione logica di abbinamento il predicato appropriato che la figura sottace.

FIGURE	CLASSE PREVALENTE	CLASSE SECONDARIA
Sinestesia	<b>semantica</b>	<b>sintattica</b>
Ellissi	<b>sintattica</b>	<b>logica</b>
Chiasmo	<b>lessicale</b>	<b>sintattica</b>
Ipallage	<b>sintattica</b>	<b>semantica</b>
Iterazioni	<b>lessicale</b>	<b>sintattica</b>
Ossimoro	<b>logica</b>	<b>sintattica</b>
Endiadi	<b>grammaticale</b>	<b>logica</b>
Zeugma	<b>sintattica</b>	<b>logica</b>

Le figure appena descritte e sistemate in tabella non si possono “*a priori*” catalogare univocamente, ma in loco, nella trattazione specifica, sono precisate di volta in volta col colore corrispondente alla classe. Poiché alcune figure presentano il limite di una potenziale doppiezza, è preferibile riassumerle in una tabella «pantropica»:

#### Elenco alfabetico delle figure

NOME	CLASSE	ESEMPIO
Aferesi	METAPLASTICA	« <i>l'erbe inaridisse il <u>verno</u></i> »
Allitterazione puntuale	DIACUSTISTICA	« <i>tu non torni al tuo paese</i> »
Allitterazione sintetica	DIACUSTISTICA	« <i>un aratro senza buoi</i> »
Anacoluto	METATATTICA	« <i>cibo <u>che</u> io nacqui per lui</i> »
Anadiplosi	DIACUSTISTICA	« <i>in una capra #/ In una capra</i> »
Anafora	DIACUSTISTICA	« <i>Laudato si'... / Laudato si'...</i> »
Anapesto	DIACUSTISTICA	« <i>soffermati sull'<u>arida sponda</u></i> »
Anastrofe	METATATTICA	« <i>di <u>questi anni</u> il ricordo</i> »
Annominazione	DIACUSTISTICA	« <i>esta selva selvaggia</i> »
Antanaclasi	DIACUSTISTICA	« <i>ragioni che la ragione non sa</i> »

NOME	CLASSE	ESEMPIO
Anticlimax	METALOGICA	«panico, terrore, paura, timore»
Antimetabole	DIACUSTISTICA	«so ciò che piace e mi piace ciò»
Antitesi	METALOGICA	« <u>nulla</u> stringo e <u>tutto</u> abbraccio»
Antonomasia	METASEMANTICA	«il poverello di Assisi»
Apocope	METAPLASTICA	«nel <u>fior</u> [e] fiore degli anni»
Asindeto	PERILEXISTICA	« <u>veni</u> , <u>vidi</u> , <u>vici</u> »
Assimilazione	METAPLASTICA	« <u>sotto</u> il <u>tetto</u> fa freddo»
Assonanza	DIACUSTISTICA	« <u>rimani</u> , <u>mi manchi</u> »
Brachilogia	PERILEXISTICA	« <u>contai i soldi</u> , <u>li intascai</u> »
Cesura	DIACUSTISTICA	«di nere trame    <u>segna l'aria</u> »
Chiasmo grammaticale	METATATTICA	«studi <u>leggiadri</u> e <u>sudate</u> carte»
Chiasmo lessicale	DIACUSTISTICA	«solo io vado, vado solo io»
Climax	METALOGICA	« <u>quvi sospiri</u> , <u>pianti e alti guai</u> »
Consonanza	DIACUSTISTICA	« <u>parlotta</u> la <u>maretta</u> »
Dattilo	DIACUSTISTICA	« <u>prende</u> la <u>piega</u> di <u>sempre</u> »
Diafora	DIACUSTISTICA	«il piacere di piacere a tutti»
Dieresi	DIACUSTISTICA	« <u>inquiète</u> tenebre e <u>lunghe</u> »
Ellissi logico retorica	METALOGICA	«le <u>gomene</u> che [ <u>paiono</u> ] <u>serpi</u> »
Ellissi sintattico grammaticale	METATATTICA	«qui si vive e [ <u>si</u> ] <u>gode</u> »
Enallage	METATATTICA	« <u>sparsa</u> le <u>trece</u> morbide»
Endiadi	METATATTICA	«nella strada <u>e</u> nella polvere»
Epanadiplosi	DIACUSTISTICA	«giorno muore e nasce giorno»
Epanallessi	DIACUSTISTICA	«verranno le stelle / le... stelle»
Epentesi	METAPLASTICA	«il <u>battesimo</u> nel <u>cristianesimo</u> »
Epifora	DIACUSTISTICA	« <u>spegne</u> /... <u>spegne</u> /... <u>spegne</u> /»
Epitesi	METAPLASTICA	«non procedesse avanti più»
Epiteto	PERILEXISTICA	«il <u>lungisaettante</u> Apollo»
Epizeusi	DIACUSTISTICA	«lo aspettano, aspettano in»
Eufemismo	METALOGICA	«è <u>passato a miglior vita</u> »
Giambo	DIACUSTISTICA	«di <u>rozzi blocchi</u> e <u>lunghi pini</u> »
Inarcatura attributiva	DIACUSTISTICA	«e <u>sovrumani</u> / <u>silenzi</u> »
Inarcatura connettiva	DIACUSTISTICA	«sulla / <u>tremola ghiaia</u> »
Inarcatura determinativa	DIACUSTISTICA	«nell'onde / <u>del greco mar</u> »
Inarcatura espansiva	DIACUSTISTICA	« <u>fea feconde</u> / <u>col suo sorriso</u> »
Inarcatura predicativa	DIACUSTISTICA	«a noi <u>prescrisse</u> / <u>il fato</u> »
Ipallage	METATATTICA	« <u>oscuri</u> nella <u>notte solitaria</u> »
Iperbato	METATATTICA	«il bel <u>di storia</u> libro»
Iperbole	METALOGICA	«a casa ho atteso un <u>secolo</u> !»
Ironia	METALOGICA	«dar la <u>modestia</u> alle fanciulle»
Latinismo	METAPLASTICA	«della quiete tu sei l' <u>imago</u> »
Litote	METALOGICA	« <u>non pare</u> uno <u>stinco di santo</u> »
Metafora	METASEMANTICA	«la quercia è <u>regina</u> nel bosco»
Metalespi	METASEMANTICA	«mangia il <u>sudore</u> della fronte»
Metatesi	METAPLASTICA	« <u>singhiozzando</u> va la <u>tacchina</u> »
Metonimia astratta	METASEMANTICA	«la <u>presidenza</u> mandò l'atto»

NOME	CLASSE	ESEMPIO
Metonimia causale	METASEMANTICA	«sto chino a ricevere il <u>sole</u> »
Metonimia concreta	METASEMANTICA	«quel giovane ha del <u>fegato</u> »
Metonimia congiuntiva	METASEMANTICA	«a casa comanda la <u>gonnella</u> »
Metonimia connotativa	METASEMANTICA	«il proclama della <u>corona</u> »
Metonimia consecutiva	METASEMANTICA	«lasciando le <u>sudate</u> carte»
Metonimia denotativa	METASEMANTICA	«avrà pure lui il suo <u>Rubicone</u> »
Metonimia locativa	METASEMANTICA	«passa un <u>pullman</u> che canta»
Metonimia materiale	METASEMANTICA	«non con l' <u>oro</u> , ma col <u>ferro</u> !»
Metonimia oggettiva	METASEMANTICA	«lo dicono <u>le Scritture</u> »
Metonimia soggettiva	METASEMANTICA	«ho acquistato un <u>Picasso</u> »
Metonimia strumentale	METASEMANTICA	« <u>lingua</u> mortal non dice»
Metonimia temporale	METASEMANTICA	«il <u>1950</u> è forte e longevo»
Omonimia	PERILEXISTICA	« <u>la fiera</u> non la portò in <u>fiera</u> »
Onomatopea	DIACUSTISTICA	« <u>tuono</u> rimbombò di schianto»
Ossimoro	METALOGICA	«tenne un <u>eloquente</u> silenzio»
Paradosso	METALOGICA	«il <u>diritto</u> è una forza <u>feroce</u> »
Paronomasia puntuale	DIACUSTISTICA	« <u>la terra</u> dopo arata l' <u>onda</u> »
Paronomasia sintetica	DIACUSTISTICA	« <u>veniva</u> egli con <u>fragore</u> »
Perifrasi	PERILEXISTICA	« <u>L'amor</u> che move il sole e...»
Pleonismo	PERILEXISTICA	«non vorrei uscire <u>fuori</u> con te»
Poliptoto	DIACUSTISTICA	«li' <u>nfiammati</u> <u>infiammar</u> sì»
Polisindeto	PERILEXISTICA	« <u>siede e parla e dice e pensa</u> »
Preterizione	METALOGICA	« <u>Cesare</u> <u>taccio</u> che fece l'erbe»
Protesi	METAPLASTICA	« <u>metti per iscritto</u> in <u>iSpagna</u> »
Reticenza	METALOGICA	«da amico... questo soggetto...»
Rima alternata	DIACUSTISTICA	« <u>vento-fiore-lento-amore</u> »
Rima baciata	DIACUSTISTICA	« <u>pare-mare-sette-lette</u> »
Rima incatenata	DIACUSTISTICA	« <u>vai-ritto-dai-zitto-caro-gitto</u> »
Rima incrociata	DIACUSTISTICA	« <u>muro-prese-scese-duro</u> »
Rima invertita	DIACUSTISTICA	« <u>vale-bere-dura-cura-sere-tale</u> »
Similitudine	METASEMANTICA	«lento come una <u>lumaca</u> »
Sinalefe	DIACUSTISTICA	«a nul-lo-a-ma-to»
Sincope	METAPLASTICA	« <u>quello spirito</u> guerrier»
Sineddoche iperonimica	METASEMANTICA	«il <u>felino</u> a caccia di topi»
Sineddoche iponimica	METASEMANTICA	«tutti lavoriamo per il <u>pane</u> »
Sineddoche parziale	METASEMANTICA	«i mari solcati dalle <u>vele</u> »
Sineddoche plurale	METASEMANTICA	«si aprirono i <u>cieli</u> e piovve»
Sineddoche singolare	METASEMANTICA	«con l' <u>unghia</u> e col <u>dente</u> »
Sineddoche totale	METASEMANTICA	«una borsa di [pelle di] <u>foca</u> »
Sineresi	DIACUSTISTICA	« <u>po-e-ta le-a-le</u> »
Sinestesia	METASEMANTICA	«le stelle, le <u>tacite</u> stelle»
Sinonimia	PERILEXISTICA	«un tipo <u>triste</u> e <u>malinconico</u> »
Trocheo	DIACUSTISTICA	« <u>onde</u> questa <u>prende</u> forza»
Zeugma	METATATTICA	« <u>parlar</u> e <u>lagrimar</u> <u>vedrai</u> »



*Parte prima*

INFERNO



## Capitolo 1

### Lettura Ritmica

#### Le tre donne benedette: *Inferno*, II, 52-140

##### 1. Lettura metrica

Un viaggio che parte dal cielo: Maria nel vestibolo infernale inizia la catena delle intercessioni e delle grazie in favore di Dante: Lucia, Beatrice e Virgilio

*La Vergine Maria incarica santa Lucia di sollecitare Beatrice al soccorso di Dante nella selva*

Io era tra color che son sospesi,  
e donna mi chiamò beata e bella,  
tal che di comandare io la richiesi. 54

Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a dir soave e piana,  
con angelica voce, in sua favella: 57

“O anima cortese mantoana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura,  
e durerà quanto ’l mondo lontana, 60

l’amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che volt’è per paura; 63

e temo che non sia già sì smarrito,  
ch’io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch’i’ ho di lui nel cielo udito. 66

Or movi, e con la tua parola ornata  
e con ciò c’ha mestieri al suo campare  
l’aiuta, sì ch’i’ ne sia consolata. 69

- I' son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare. 72
- Quando sarò dinanzi al signor mio,  
di te mi loderò sovente a lui".  
Tacette allora, e poi comincia' io: 75
- "O donna di virtù, sola per cui  
l'umana spezie eccede ogni contento  
di quel ciel c'ha minor li cerchi sui, 78
- tanto m'aggrada il tuo comandamento,  
che l'ubidir, se già fosse, m'è tardi;  
più non t'è uo' ch'aprirmi il tuo talento. 81
- Ma dimmi la cagion che non ti guardi  
de lo scender qua giuso in questo centro  
de l'ampio loco ove tornar tu ardi". 84
- "Da che tu vuo' saver cotanto a dentro,  
dirotti brevemente", mi rispuose,  
"perch'io non temo di venir qua entro. 87
- Temer si dee di sole quelle cose  
c'hanno potenza di fare altrui male;  
de l'altre no, ché non son paurose. 90
- I' son fatta da Dio, sua mercé, tale,  
che la vostra miseria non mi tange,  
né fiamma d'esto incendio non m'assale. 93
- Donna è gentil nel ciel che si compiangi  
di questo 'mpedimento ov'io ti mando,  
sì che duro giudicio là sù frange. 96
- Questa chiese Lucia in suo dimando  
e disse: – Or ha bisogno il tuo fedele  
di te, e io a te lo raccomando –. 99
- Lucia, nimica di ciascun crudele,  
si mosse, e venne al loco dov'i' era,  
che mi sedea con l'antica Rachele. 102

- Disse: – Beatrice, loda di Dio vera,  
ché, non soccorri quei che t’amò tanto,  
ch’uscì per te de la volgare schiera? 105
- non odi tu la pieta del suo pianto?  
non vedi tu la morte che ’l combatte  
su la fiumana ove ’l mar non ha vanto? - 108
- Al mondo non fur mai persone ratte  
a far lor pro o a fuggir lor danno,  
com’io, dopo cotai parole fatte, 111
- venni qua giù del mio beato scanno,  
fidandomi del tuo parlare onesto,  
ch’onora te e quei ch’udito l’hanno”. 114
- Poscia che m’ebbe ragionato questo,  
li occhi lucenti lagrimando volse;  
per che mi fece del venir più presto; 117
- e venni a te così com’ella volse;  
d’inzan a quella fiera ti levai  
che del bel monte il corto andar ti tolse. 120
- Dunque: che è? perché, perché restai?  
perché tanta viltà nel core allette?  
perché ardire e franchezza non hai? 123
- poscia che tai tre donne benedette  
curan di te ne la corte del cielo,  
e ’l mio parlar tanto ben ti promette?». 126
- Quali fioretti dal notturno gelo  
chinati e chiusi, poi che ’l sol li ’mbianca  
si drizzan tutti aperti in loro stelo, 129
- tal mi fec’io di mia virtude stanca,  
e tanto buono ardire al cor mi corse,  
ch’i’ cominciai come persona franca: 132
- «Oh pietosa colei che mi soccorse!  
e te cortese ch’ubidisti tosto  
a le vere parole che ti porse! 135

Tu m'hai con disiderio il cor disposto  
 sì al venir con le parole tue,  
 ch'i' son tornato nel primo proposto.

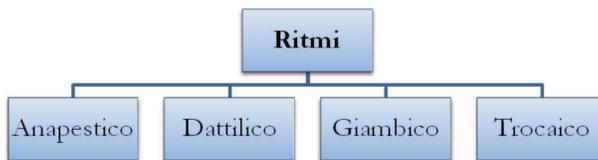
138

Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:  
 tu duca, tu signore, e tu maestro».

Le figure ritmiche sono quelle che esaminano i versi di una poesia tradizionale, per scoprirvi dentro quelle modulazioni della voce, o eventualmente quelle pause, di durata costante che si ripetono regolarmente nella sequenza dei segmenti in una confezione poetica.

Queste figure, insieme con quelle «metriche», «foniche» ed «acustiche», più avanti trattate, entrano a far parte del gruppo artigianalmente chiamato: «**DIACUSTISMI**», cioè: «διά-» = “per mezzo di”, “attraverso”, “mediante” + «ἄκουσι-κόν» = “ciò che concerne il suono, l'udito e l'ascolto” + «-ισμός» = suffisso nominale, per forgiare il senso complessivo di “figure del suono”.

I ritmi possibili della poesia moderna, tuttavia, sono quelli quantitativi classici seguenti:



Dei quattro precedenti quelli che calzano bene su di un endecasillabo, il metro in cui è composta la *Divina Commedia*, sono due: quello dattilico, ternario discendente [˘ ˘ ˘]: una sillaba forte e due deboli, e quello giambico, binario ascendente [˘ ˘]: una sillaba debole seguita da una sillaba forte.

I dattili che entrano in un endecasillabo sono quattro, di cui l'ultimo catalettico [= “senza l'ultima sillaba”], secondo la seguente visualizzazione: 1^ ˘ ˘ | 4^ ˘ ˘ | 7^ ˘ ˘ | 10^ ˘. Di giambi, invece, in un endecasillabo ce ne vanno ben sei, così visualizzati: ˘ 2^ | ˘ 4^ | ˘ 6^ | ˘ 8^ | ˘ 10^ | ˘, con l'ultimo piede, però, smorzato.

Il ritmo, in realtà, è la dolce cadenza regolare che accompagna soprattutto, per esempio, i versi parisillabi, specialmente l'ottonario, metro nel quale vengono di solito composte le filastrocche per i bambini, le nozioni da mandare a memoria e i proverbi anche del tipo normativo:

*Né di Vener né di Marte  
 né si sposa né si parte,  
 non si scrivono le carte,*

*non si dà principio all'arte  
e non cuciono le sarte.*

In questa composizione proverbiale è appunto l'ottonario a dettare legge col suo accattivante ritmo, che prevede gli accenti fissi sulla 3<sup>^</sup> e sulla 7<sup>^</sup> sillaba. Coinvolge l'emotività del lettore e conferisce una veste musicale alla parola.

Il ritmo, dunque, è un valore in condominio tra poesia e musica e costituisce lo "scheletro" di una composizione poetica; esso è basato sulla successione ordinata a intervalli regolari di accenti forti e deboli, a carattere ciclico e percepibile all'orecchio del destinatario, in una struttura metrica di lunghezza prestabilita.

### *Gli accenti nella grammatica*

Già in sede grammaticale si scopre che l'accento non è unico, ma si presenta di quattro tipi diversi:

– L'accento grafico è quello che si segna obbligatoriamente sulle parole scritte quando sono tronche [con l'ultima sillaba tonica], sui monisillabi omofoni, per distinguerli, e su alcuni monosillabi dittongati. Ne fanno fede i seguenti rispettivi esempi: «è» verbo, per distinguerlo dalla congiunzione, «dà» verbo, per distinguerlo dalla preposizione, «sé» pronome personale, per distinguerlo dalla congiunzione, «là» avverbio di luogo, per distinguerlo dall'articolo determinativo femminile singolare, «né» congiunzione negativa, per distinguerla dal pronome, «sì» affermazione, per distinguerla dal pronome riflessivo, «tè» bevanda, per distinguerla dal pronome personale complemento di seconda persona singolare; «più», «già», «può», «giù».

– L'accento fonico è quello che si segna sulle vocali medie toniche, palatale e velare, non sempre, ma solo quando si è intenzionati a fornire esplicita nozione del loro grado vocalico ed in questo caso si usa l'accento acuto [´] per le vocali medie toniche di grado medioalto o semichiuso: la palatale [é] e la velare [ó], oppure si usa l'accento grave [˘] per indicare le vocali medie toniche di grado mediobasso o semiaperto: la palatale [è] e la velare [ò], come appresso esemplificato:

VOCALI MEDIE TONICHE	PALATALI	VELARI
GRADO MEDIOALTO / SEMICHIUSO	<i>néve</i>	<i>órsa</i>
GRADO MEDIOBASSO / SEMIAPERTO	<i>èrba</i>	<i>sòrte</i>

– L'accento tonico è quello che si pronuncia parlando o leggendo e consiste in una elevazione del tono della voce; pertanto una sillaba tonica è quella la cui frequenza vocale è più alta.

– L'accento tonico che coincide con le posizioni delle sillabe predefinite nel ritmo di un verso si definisce accento «ritmico».

### *Gli accenti ritmici nel verso*

I versi si distinguono in:

– Parisillabi, cioè quelli la cui misura è costituita da un numero pari di sillabe (senario, ottonario, decasillabo)

– Imparisillabi, cioè quelli costituiti da un numero dispari di sillabe: settenario, endecasillabo.

In generale i «parisillabi» adottano uno schema ritmico *fisso* e gli «imparisillabi» uno schema *mobile*. Tuttavia non c'è dubbio che in entrambe le categorie la cadenza tonica generata dalla successione degli accenti ritmici, che costituisce appunto il «ritmo» del verso, crea quella pregiata veste estetica che caratterizza la poesia distinguendola dalla prosa.

Il ritmo, in realtà, è «*quella spinta fervida e molle che fa trottare sempre più leggermente e rapidamente il corsiero al suono quadruplici de' suoi zoccoli; il ritmo è ciò che scioglie a un tratto e sgranchisce le gambe al soldato stanco, allo squillo cadenzato delle trombe; il ritmo è ciò che soffiando nel nostro cuore solleva a un tratto la nostra persona e alleggerisce le nostre braccia dando loro non so che piume per remeggiare nell'aria d'accordo con l'intimo movimento del pensiero. Il ritmo una pastoia? Ditele voi, fanciulle innamorate, se è una pastoia il ritmo!*» (G. Pascoli, *Lettera a Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*).

Non è, quindi, un trascurabile orpello il ritmo, se fa *trottare* il cavallo, fa *sciogliere le gambe al soldato stanco*, se *alleggerisce* le braccia delle persone e fa emozionare le *fanciulle innamorate*. Lo si può avvertire anche «*in sé e fuor di sé, ne' battiti del cuore e nel palpitare del vento e nello stormir delle frondi e nel segare delle cicale*»; perciò esso non vale «*solo per i tromboni e per le gran casse*» (G. Pascoli, *Lettera a Giuseppe Chiarini della metrica neoclassica*).

Non solo, ma che dire, poi, anche della preghiera alla Madonna, originaria del III secolo in Egitto, e diffusasi in tutto il mondo liturgico cattolico? Si tratta di una composizione poetica ad andamento ternario, nella fattispecie dattilico, la cui fortuna è senza dubbio debitrice anche alla sua formulazione ritmica:



	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
11. bo/sesto	□	□	□	□	□	■	□	□	□	■	□
11. bo/settimo	□	□	□	■	□	□	■	□	□	■	□
11. bo/ottavo	□	□	□	■	□	□	□	■	□	■	□

1. endecasillabo [VI] «sesto»: bi - tonico [2 soli accenti ritmici]: 6<sup>^</sup> e 10<sup>^</sup> sillaba accentate;

2. endecasillabo [VII] «settimo»: tri - tonico [3 accenti ritmici]: 4<sup>^</sup>, 7<sup>^</sup> e 10<sup>^</sup> sillaba accentate;

3. endecasillabo [VIII] «ottavo»: tri - tonico [3 accenti ritmici]: 4<sup>^</sup>, 8<sup>^</sup>, 10<sup>^</sup> sillaba accentate.

Entrambe le due varianti ritmiche ammesse per l'endecasillabo VII ed VIII, quando gli accenti sono tre, mostrano sempre la 4<sup>^</sup> sillaba tonica fissa nel primo emistichio, anche se poi l'accento successivo cade indifferentemente sulla 7<sup>^</sup> od 8<sup>^</sup> sillaba.

La differenza, poi, tra queste due varianti tri-toniche, quella dell'endecasillabo [VII] «settimo» e quella dell'endecasillabo [VIII] «ottavo», nei confronti dell'endecasillabo bi-tonico [VI] «sesto», risiede nella diversa configurazione compositiva interna delle due accentazioni: mentre il VII e l'VIII sono costituiti da un primo emistichio, che potenzialmente è un *quinario* [4<sup>^</sup> sillaba accentata], il VI contiene come primo emistichio un potenziale *settenario* [6<sup>^</sup> sillaba accentata]. Per essere il *quinario* più corto, gli endecasillabi [VII] e [VIII] meritano l'appellativo di «a minore» e per essere più lungo il *settenario*, l'endecasillabo [VI] si arroga il titolo di «a maggiore».

La lunghezza dei precedenti versi si riferisce, in ogni caso, ai versi «piani», che sono la maggioranza e che terminano con una parola con l'accento sulla penultima sillaba; perciò, se l'ultimo vocabolo di un verso non fosse «piano», ma *sdrucchiolo*, con l'accento sulla terzultima sillaba, o *tronco*, con l'accento sull'ultima sillaba, la lunghezza varierebbe di una sillaba, rispettivamente in più o in meno, rispetto al corrispondente piano. Questo perché un enunciato poetico si fonda sul doppio valore complementare del METRO, ossia della sua lunghezza, la cui unità di misura è la sillaba, e del RITMO, ossia della cadenza dell'accento su alcune sillabe, a volte fisse, a volte variabili in parte. Ne consegue che non tutti gli enunciati di un dato numero di sillabe sono senz'altro «poetici», ma soltanto quelli che ossequiano quello schema ritmico previsto dalla tradizione per quel «metro». Ciò significa che fra i due valori quello che prevale è il «ritmo».

Il «metro» è solo la forma astratta della misura ed il «ritmo» è la materia concreta della sensazione acustica, che sul versante estetico risulta per certi versi più importante e senz'altro più identificativo.

Un endecasillabo, allora, è sempre un endecasillabo, in ossequio al ritmo, anche se misura dodici sillabe, per l'ultimo termine che è sdruc-ciolo, e perciò mostra, per così dire, una coda più lunga dopo l'accento ritmico; ed è sempre un endecasillabo, in ossequio al ritmo, anche se misura solo dieci sillabe, in quanto l'ultimo vocabolo è tronco, e perciò mostra, per così dire, una coda mozza dopo l'accento ritmico. In entrambi i casi, l'essenziale è il conservare sempre la stessa cadenza ritmica.

### *Gli accenti «secondari»*

Come acutamente ha scoperto il Pascoli e ordinatamente espone nella sua *Lettera al Chiarini* (“*Della metrica neoclassica*”), nella parola antica dei Latini gli accenti non erano tutti principali, ma nella concatenazione del parlato esistevano anche accenti secondari, «*che non s'hanno a chiamare secondarii perché sonassero meno forti, ma perché secondario era il loro uffizio*» e «*non sonavano più forti o meno del primo, ma diversamente*».

La distinzione tra «principale» e «secondario» è la stessa distinzione, proposta sempre dal Pascoli nella medesima *Lettera*, tra accento “melodico”, che altro non è che una elevazione del tono della voce e coincide con l'accento grammaticale, e “ritmico”, che è secondario per la grammatica, ma, essendo una battuta percussiva di tempo lungo, ben si presta alla scansione cadenzata del verso, in quanto coincide con una intensificazione del suono sillabico. Così si esprime nella stessa *Lettera* il Pascoli: «*In quel picchietto di note c'è come un flusso e riflusso. Le note cadono e poi rimbalzano. E così di continuo, a precipizio, su e giù, giù e su, come nel cinguettio d'un uccello*». La distinzione tra accento principale e secondario è la stessa che vi è tra “modulazione” e “percussione”, cioè tra melodia e ritmo.

Il Pascoli si è mostrato avvezzo, ad ogni modo, a percepire questo doppio accento anche nella lettura delle poesie scritte in lingua straniera, come ci testimonia personalmente, sempre nella medesima “*Lettera*”: «*io percepiva in quelle odi [straniere] due ritmi: uno proprio; uno, per così dire, riflesso. Era ciò che il poeta voleva: due ritmi. E il ritmo proprio di per sé non sarebbe stato piacevole, o almeno non così piacevole come è nei versi nostrani, ... Ma c'era il ritmo riflesso*».

Nei dettagli l'accento secondario, paragonabile ad un “gregario”, in confronto al principale che funge da “campione”, può essere essenzialmente di due tipi diversi:

1. «rizotonico», quando nei derivati o negli alterati cade sulla “radice” del termine; si prenda, per esempio, il caso di: **ca** - ri - ca *mi* - li - **ta** - re < MĪLĒS = “militare”, “soldato”, “fante”:

(1)                      (2)                      (1),

dove la sillaba «*mi*» conserva sempre l'accento primitivo, però scaduto a secondario [2], perché la “radice” si è allungata col suffisso;

2. «intertonico», quando nella fonetica sintattica del parlato, nel continuo flusso tonico verbale, fra due accenti principali distanti, esso sorregge il peso intermedio della catena parlata, come, per esempio, nel caso seguente: la ca - **du** - ta *del* - la **ne** - ve,

(1) (2) (1)

dove la sillaba «*del*», pur appartenendo ad una preposizione articolata bisillaba, sorregge il “peso” tonico dell'intera arcata verbale fra due accenti «principali» [1].

Questo secondo tipo di accento secondario, indipendentemente dal ritmo complessivo del verso, potrebbe capitare più vicino all'accento principale antecedente [1 ∪ 2 ∪ ∪ 1], come in: **ca** - de *len* - ta la **ne** - ve, ed allora sarebbe «postonico», oppure potrebbe stare più vicino all'accento principale successivo [1 ∪ ∪ 2 ∪ 1], come in: **ca** - de la *bian* - ca **ne** - ve, ed allora sarebbe «protonico». Negli esempi appena riferiti, il ritmo endecasillabico, con a 6<sup>^</sup> sillaba [**ne**] accentata, per giunta con l'accento «principale», è salvaguardato. In tutti i casi, come il “gregario” contribuisce con il suo operato al successo del “campione” in una corsa ciclistica, così l'accento secondario sostiene in poesia con la sua funzione di servizio la qualificata riuscita tonica dell'accento principale.

### *Transcodifica dei valori prosodici*

Sfruttando, allora questa doppia valenza dell'accento, e cioè:

a) quella musicale, avente per correlato fonetico distintivo principalmente l'altezza *tonale*, come avviene di regola nelle lingue romanze;

b) e quella dinamica, fondata non tanto sull'altezza tonale, quanto più sulla lunghezza *quantitativa* (perché dura più a lungo), accomagnata dall'intensità (perché esce più forte nell'espiazione), come avviene nelle lingue classiche,

è sempre possibile impreziosire la versificazione romanza con le cadenze quantitative proprie delle lingue classiche.

Questo trasferimento dalla *tonalità* alla *quantità* per far coincidere le sillabe toniche con le *arsi* richieste dalla configurazione del piede classico, può beneficiare senz'altro anche dell'accento “secondario”.

Quello che è importante, in questi casi, è che i due accenti [“principale” e “secondario”] non debbano occupare posizioni consecutive, ma cadere su

sillabe toniche intervallate da due o tre atone, come se si trattasse di pilastri, per quanto concerne l'elevazione della voce, e di arcate vuote, per quanto riguarda la depressione tonica.

Questa preziosa veste ritmica si basa sulla considerazione che in generale il trasferimento di valore dalla *quantità* alla *melodia* può avvenire perché nelle nostre lingue moderne l'accento tonico della parola, se pur sottolineato dall'intensità della voce, è per lo più accompagnato dall'allungamento della sillaba accentata. Per converso, le sillabe pronunciate più lunghe verranno sentite, a causa di questo condizionamento percettivo, inevitabilmente come accentate rispetto a quelle adiacenti.

Le sillabe atone sono, invece, deboli ed hanno una durata più breve, perciò ricusano l'accento. Già le parole latine con la penultima sillaba breve facevano risalire l'accento ed erano pronunciate sdrucchiole, con l'accento sulla terzultima.

Il parallelo che rende possibile il passaggio tra i valori quantitativi e quelli tonali riposa sull'equazione binaria seguente: SILLABA LUNGA = sillaba tonica e SILLABA BREVE = sillaba atona.

Su questo presupposto è, pertanto, possibile procedere alla transcodifica tra la metrica *quantitativa* classica e quella *tonale* romanza. L'endecasillabo [VIII] «ottavo» [4<sup>^</sup>, 8<sup>^</sup> e 10<sup>^</sup>] si presta ad ospitare il ritmo binario ascendente «giambico» [∪ ∘], se pure le altre rimanenti sillabe pari [2<sup>^</sup> e 6<sup>^</sup>] portano l'accento, anche se «secondario»; e l'endecasillabo [VII] «settimo» [4<sup>^</sup>, 7<sup>^</sup> e 10<sup>^</sup>] si presta ad accogliere il ritmo ternario discendente «dattilico» [∘ ∪ ∘], se pure la 1<sup>^</sup> sillaba è tonica.

Ecco lo schema del «piede» classico inserito nell'endecasillabo tonale:

GIAMBO: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11,

DATTILO: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11,

dove le sillabe sottolineate sono distintive dello schema ritmico tonale endecasillabico, nel primo rigo dell'endecasillabo [VIII] «ottavo» e nel secondo dell'endecasillabo [VII] «settimo»; invece, le sillabe in grassetto, sia quelle del primo rigo che quelle del secondo, costituiscono l'impalcatura quantitativa del «piede» classico, perché sono quelle lunghe, a ritmo ascendente binario per il «giambo» e a ritmo discendente ternario per il «dattilo».

Gli altri due «piedi» classici non si addicono ad un condominio con l'endecasillabo, malgrado questo nella propria duttilità abbia tre accentazioni diverse, perché:

- le sillabe lunghe del TROCHEO [∘ ∪], disposte a ritmo binario discendente, sarebbero soltanto quelle dispari ed escluderebbero perciò la 6<sup>^</sup> e la

10<sup>^</sup> dell'endecasillabo, proprio quelle che invece dovrebbero essere tassativamente accentate per la metrica tonale;

- le sillabe lunghe dell'ANAPESTO [ $\cup \cup \grave{\cup}$ ], dall'accattivante ritmo ascendente ternario, prevedono la nona posizione in *arsi* [= "tempo "forte" del piede, sul quale cade l'*ictus*, con elevazione della voce"], quando, invece, tassativamente in un endecasillabo tonale la 9<sup>^</sup> sillaba deve essere atona.

Non pensiamo, ad ogni modo, di trasformare la metrica *tonale* in metrica *quantitativa*, come un tempo, perché il valore quantitativo delle sillabe, benché ancora oggi esistente, non è, tuttavia, più distintivo, come nella lingua greca e latina. Nelle seguenti coppie: *cane* - *canne*, *pala* - *palla*, *seno* - *senno*, *pena* - *penna*, *casa* - *cassa*, *rupe* - *ruppe*, *moto* - *motto* possiamo rintracciare solo una reminescenza della quantità vocalica, nel primo termine di ogni coppia lunga e nel secondo breve di durata; ma la distinzione vera risiede nella minore o maggiore intensità della consonante successiva, scempia dopo vocale lunga o rafforzata dopo vocale breve.

Pure il nostro autore, grazie allo sfruttamento dell'accento secondario ritmico, che può cadere sulla radice («rizotonico»), o può anche essere, con un criterio di una certa elasticità nella catena parlata, «protonico», «postonico» od «intertonico», ha prodotto, magari non intenzionalmente, alcuni ritmi prosodici classici, prevalentemente coincidenti col giambo: [ $\cup \grave{\cup}$ ], cioè la sequenza binaria ascendente di una breve atona e di una lunga tonica o con il dattilo: [ $\grave{\cup} \cup \cup$ ], cioè una sequenza ternaria discendente di una lunga tonica e due brevi atone. La loro menzione esplicita è nel paragrafo seguente.

## 2. I ritmi danteschi del II canto dell'*Inferno*

### 56 = RITMO GIAMBICO

*e cominciommi a dir soave e piana* = "e **co** - min - **ciom** - mi a **dir** so - a - ve e **pia** - na": ipotizzando sulla 2<sup>^</sup> sillaba un accento secondario «intertonico» [fra due depressioni più marcate], calza bene in questo endecasillabo ottavo [8<sup>^</sup> sillaba accentata] il ritmo tonico alterno sulle sillabe pari, simile a quello quantitativo del giambo [ $\cup \grave{\cup}$ ]

### 59 = RITMO GIAMBICO

*di cui la fama ancor nel mondo dura* = "di **cui** la **fa** - ma an - **cor** nel **mon** - do **du** - ra": perfetto in questo endecasillabo ottavo [8<sup>^</sup> sillaba tonica] è l'andamento alterno binario ascendente con gli accenti sulle sillabe pari, proprio come prevede lo schema ritmico quantitativo del giambo [ $\cup \grave{\cup}$ ]

## 63 = RITMO DATTILICO

*sì nel cammin, che volt'è per paura* = “**sì** nel cam - **min** che vol - **t'è** per pa - **u** - **ra**”: con gli accenti tonici sulla 1<sup>^</sup>, 4<sup>^</sup>, 7<sup>^</sup> e 10<sup>^</sup> sillaba questo endecasillabo settimo [7<sup>^</sup> sillaba accentata] possiede tutti i requisiti del discendente ritmo ternario dattilico [˘ ˘ ˘]

## 65 = RITMO DATTILICO

*ch'io mi sia tardi al soccorso levata* = “**ch'io** mi sia **tar** - di al soc - **cor** - so le - **va** - **ta**”: endecasillabo [VII] «settimo» che si presta ad accogliere il ritmo discendente ternario del dattilo [˘ ˘ ˘] e, cioè, con gli accenti ritmici sulla 1<sup>^</sup>, 4<sup>^</sup>, 7<sup>^</sup> e 10<sup>^</sup> sillaba

## 66 = RITMO GIAMBICO

*per quel ch'i' ho di lui nel cielo udito* = “per **quel** ch'i' **ho** di **lui** nel **cie** - lo - **di** - **to**”: la sequenza tonica di questo endecasillabo [VIII] «ottavo» si snoda attraverso un'alternanza binaria ascendente di sillabe atone [le dispari] e accentate [le pari], proprio come lo schema quantitativo del giambo [˘ ˘] classico

## 74 = RITMO GIAMBICO

*di te mi loderò sovente a lui* = “di **te** mi **lo** - de - **rò** so - **ven** - te a **lu** - i”: con il contributo complementare di un accento rizotonico [lò | de], è possibile rintracciare in questo endecasillabo il ritmo alterno binario ascendente, sulle sillabe pari, che corrisponde allo schema quantitativo del giambo classico [˘ ˘]

## 85 = RITMO GIAMBICO

*Da che tu vuoi saver cotanto a dentro* = “Da **che** tu **vuoi** sa - **ver** co - **tan** - to a **den** - tro”: le sillabe pari risultano toniche in questo endecasillabo [VIII] «ottavo», in alternanza binaria con le dispari, in un andamento ascendente, proprio come prevede lo schema quantitativo del giambo [˘ ˘]

## 88 = RITMO GIAMBICO

*Temer si dee di sole quelle cose* = “Te - **mer** si **de** di **so** - le **quel** - le **co** - se”: risulta evidente che in questo endecasillabo [VIII] «ottavo» le sillabe toniche sono quelle pari, con un andamento alterno binario ascendente, proprio come sul versante della quantità sarebbe costruito un giambo classico [˘ ˘]

## 89 = RITMO DATTILICO

*c'hanno potenza di fare altrui male* = “**c'han** - no po - **ten** - za di **fa** - re al - trui **ma** - le”: gli accenti tonici di questo endecasillabo [VII] «settimo»

coincidono con la cadenza ternaria discendente del dattilo classico [ $\overset{\cdot}{\text{u}} \text{u} \text{u}$ ], sia pur fondata su valori quantitativi

### 90 = RITMO DATTILICO

*de l'altre no, ché non son paurose* = “**de** – l'al - tre **no**, ché non **son** pa - u - **ro** - se”: un accento secondario iniziale sulla prima sillaba [*de*] completa lo schema ritmico discendente ternario del dattilo quantitativo classico [ $\overset{\cdot}{\text{u}} \text{u} \text{u}$ ]

95 = RITMO GIAMBICO di questo ’mpedimento ov’io ti mando = “di **que** - sto ’m - **pe** - di **men** - tooo - v’**io** - ti **man** - do”: quattro accenti su cinque in questo verso sono in origine principali, quello sulla 4<sup>a</sup> sillaba [*pe*], invece, è secondario, di natura «intertonica»; tuttavia il ritmo lo completa, a schema alternato sulle sillabe pari in dimensione ascendente, come il giambo [ $\text{u} \overset{\cdot}{\text{u}}$ ] quantitativo

### 101 = RITMO GIAMBICO

*si mosse, e venne al loco dov’i’era* = “si **mos** - seoe **ven** - neal **lo** - co **do** - v’i’ **e** - ra”: adottando il criterio che le sillabe toniche della metrica romanza tonale equivalgono nella metrica quantitativa classica a quelle lunghe, ossia alle *arsis* [= “tempi «forti» del piede, sul quale cade l’*ictus*, con elevazione della voce”], si scopre che la scansione è sempre binaria ascendente, come nel giambo [ $\text{u} \overset{\cdot}{\text{u}}$ ]

### 102 = RITMO DATTILICO

*che mi sedea con l’antica Rachele* = “**che** mi sedeoa con l’antica Rachele”: la prima sillaba [*che*], con l’intervento di un accento secondario iniziale diventa tonica, proprio come prescrive il ritmo ternario discendente quantitativo del dattilo classico [ $\overset{\cdot}{\text{u}} \text{u} \text{u}$ ], in analogia nella prosodia tonale moderna allo schema endecasillabico 1<sup>^</sup>, 4<sup>^</sup>, 7<sup>^</sup>, 10<sup>^</sup>

### 114 = RITMO GIAMBICO

*ch’onora te e quei ch’udito l’hanno* = “ch’o - **no** - ra **te** e **quei** ch’u - **di** - to **l’han** - no”: in questo endecasillabo [VIII] «ottavo» le sillabe pari risultano opportunamente toniche; pertanto l’andamento ritmico è binariamente alterno ed ascendente, proprio come le quantità del “piede” classico del giambo [ $\text{u} \overset{\cdot}{\text{u}}$ ]

### 118 = RITMO GIAMBICO

*e venni a te così com’ella volse* = “e **ven** - nioa **te** co - **si** co - **m’el** - la **vol** - se”: per la felice coincidenza sillabica fra cadenza tonale e andamento quantitativo alterno binario ascendente, tipico del giambo classico [ $\text{u} \overset{\cdot}{\text{u}}$ ], questo endecasillabo [VIII] «ottavo» si presta adeguatamente ad accogliere nella propria scansione acustica la configurazione giambica

## 125 = RITMO DATTILICO

*curan di te ne la corte del cielo* = “**cu** - ran di **te** ne la **cor** - te del **cie** - lo”: in questo endecasillabo [VII] «settimo» risultano toniche la 1<sup>^</sup>, la 4<sup>^</sup> e la 10<sup>^</sup> sillaba, con un andamento ritmico discendente e ternario, come se si trattasse delle *arsis* [= “tempi «forti» del “piede”, sui quali cade l’*ictus*, con elevazione della voce”] di un dattilo [˘ ˘ ˘] della metrica quantitativa classica

## 128 = RITMO GIAMBICO

*chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca* = “**chi** - **na** - tise **chiu** - si, **poi** che 'l **sol** li 'm - **bian** - ca”: le sillabe pari risultano toniche secondo un ritmo alterno binario ascendente, come il giambo quantitativo classico [˘ ˘]

## 129 = RITMO GIAMBICO

*si drizzan tutti aperti in loro stelo* = “si **driz** - zan **tut** - tisa - **per** - tisa in **lo** - ro **ste** - lo”: la 2<sup>^</sup>, la 4<sup>^</sup>, la 6<sup>^</sup>, l’ 8<sup>^</sup> e la 10<sup>^</sup> sillaba di questo endecasillabo sono accentate, secondo un andamento alterno binario ascendente, proprio come lo schema quantitativo del giambo [˘ ˘]

## 131 = RITMO GIAMBICO

*e tanto buono ardire al cor mi corse* = “e **tan** - to **buo** - nozar - **di** - re al **cor** mi **cor** - se”: l’andamento tonico di questo endecasillabo [VIII] «ottavo» è alterno, ascendente binario, con gli accenti una sillaba no [le dispari] ed una sillaba sì [le pari]; pertanto esso rispecchia lo schema quantitativo breve - lunga del giambo [˘ ˘] classico

## 134 = RITMO GIAMBICO

*e te cortese ch'ubidisti tosto* = “e **te** cor - **te** - se **ch'u** - bi - **di** - sti **to** - sto”: con il contributo di un accento secondario «intertonico» sulla 6<sup>^</sup> sillaba [#*ch'u*-] canonica, l’andamento ritmico alterno, con cadenza binaria ascendente, è completo, proprio come lo schema quantitativo del giambo [˘ ˘] classico

## 139 = RITMO GIAMBICO

*Or va, ch'un sol volere è d'ambidue* = “Or **va**, ch'un **sol** vo - **le** - re è d' **am** - be - **du** - e”: sull’ottava sillaba [*d'am*-] insiste un accento rizotonico [*àm*-bo], che colma il ritmo del verso secondo l’andamento ascendente binario, in associazione combinata con le altre sillabe pari; pertanto la configurazione tonica di questo endecasillabo, anche se [VI] «sesto», è quella del giambo [˘ ˘] classico



## Capitolo 2

### Lettura metrica

#### Le tre donne benedette: *Inferno*, II, 52-140

##### 1. Lettura ritmica

*La Vergine Maria incarica santa Lucia di sollecitare Beatrice al soccorso di Dante nella selva*

Io era tra color che son sospesi,  
e donna mi chiamò beata e bella,  
tal che di comandare io la richiesi. 54

Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a dir soave e piana,  
con angelica voce, in sua favella: 57

“O anima cortese mantoana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura,  
e durerà quanto ’l mondo lontana, 60

l’amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che volt’è per paura; 63

e temo che non sia già sì smarrito,  
ch’io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch’i’ ho di lui nel cielo udito. 66

Or movi, e con la tua parola ornata  
e con ciò c’ha mestieri al suo campare  
l’aiuta, sì ch’i’ ne sia consolata. 69

I’ son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare. 72

- Quando sarò dinanzi al signor mio,  
di te mi loderò sovente a lui”.  
Tacette allora, e poi comincia’ io: 75
- “O donna di virtù, sola per cui  
l’umana spezie eccede ogni contento  
di quel ciel c’ha minor li cerchi sui, 78
- tanto m’aggrada il tuo comandamento,  
che l’ubidir, se già fosse, m’è tardi;  
più non t’è uo’ ch’aprirmi il tuo talento. 81
- Ma dimmi la cagion che non ti guardi  
de lo scender qua giù in questo centro  
de l’ampio loco ove tornar tu ardi”. 84
- “Da che tu vuo’ saver cotanto a dentro,  
dirotti brevemente”, mi rispuose,  
“perch’io non temo di venir qua entro. 87
- Temer si dee di sole quelle cose  
c’hanno potenza di fare altrui male;  
de l’altre no, ché non son paurose. 90
- I’ son fatta da Dio, sua mercé, tale,  
che la vostra miseria non mi tange,  
né fiamma d’esto incendio non m’assale. 93
- Donna è gentil nel ciel che si compiange  
di questo ’mpedimento ov’io ti mando,  
sì che duro giudicio là sù frange. 96
- Questa chiese Lucia in suo dimando  
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele  
di te, e io a te lo raccomando -. 99
- Lucia, nimica di ciascun crudele,  
si mosse, e venne al loco dov’i’ era,  
che mi sedea con l’antica Rachele. 102
- Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,  
ché, non soccorri quei che t’amò tanto,  
ch’uscì per te de la volgare schiera? 105

- non odi tu la pieta del suo pianto?  
non vedi tu la morte che 'l combatte  
su la fumana ove 'l mar non ha vanto? - 108
- Al mondo non fur mai persone ratte  
a far lor pro o a fuggir lor danno,  
com'io, dopo cotai parole fatte, 111
- venni qua giù del mio beato scanno,  
fidandomi del tuo parlare onesto,  
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno". 114
- Poscia che m'ebbe ragionato questo,  
li occhi lucenti lagrimando volse;  
per che mi fece del venir più presto; 117
- e venni a te così com'ella volse;  
d'inanzi a quella fiera ti levai  
che del bel monte il corto andar ti tolse. 120
- Dunque: che è? perché, perché restai?  
perché tanta viltà nel core allette?  
perché ardire e franchezza non hai? 123
- poscia che tai tre donne benedette  
curan di te ne la corte del cielo,  
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?». 126
- Quali fioretti dal notturno gelo  
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca  
si drizzan tutti aperti in loro stelo, 129
- tal mi fec'io di mia virtude stanca,  
e tanto buono ardire al cor mi corse,  
ch'i' cominciai come persona franca: 132
- «Oh pietosa colei che mi soccorse!  
e te cortese ch'ubidisti tosto  
a le vere parole che ti porse! 135
- Tu m'hai con disiderio il cor disposto  
sì al venir con le parole tue,  
ch'i' son tornato nel primo proposto. 138

Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:  
tu duca, tu signore, e tu maestro».

Le figure metriche:

- Diafele
- Dieresi
- Inarcature
- Sinalefe
- Sineresi

sono degli accorgimenti che servono per salvaguardare la lunghezza predefinita del verso e sono operazioni di «fusione» o di «scissione» vocalica, all'interno della stessa voce o tra parole adiacenti dello stesso verso, oppure di «scavalcamento» di componenti segmentarie logicamente unitarie e compatte, per distribuirle in due versi consecutivi, e si possono così raggruppare:

<i>Operazione</i>	<i>Nella stessa voce All'interno di un verso Fra due versi consecutivi</i>	
FUSIONE	<b>sineresi</b>	<b>sinafele</b>
SCISSIONE	<b>dieresi</b>	<b>diafele</b>
SCAVALCAMENTO		<b>inarcatura</b>

Pure le figure «metriche» di questo paragrafo rientrano nel gruppo artigianalmente chiamato: «διά-» = “per mezzo di”, “attraverso”, “mediante” + «ἄκουστικόν» = “ciò che concerne il suono, l'udito e l'ascolto” + «-ισμός» = suffisso nominale, cioè «**DIACUSTISMI**».

Una focalizzazione particolare meritano le «inarcature», come qui di seguito esposta.

Le cinque inarcature

Il nostro poeta ha confezionato alquante inarcature. Andando ben a scrutare al loro interno, quali elementi esse separano in due versi consecutivi, si scopre che la natura della separazione è di cinque tipi. In particolare c'è l'inarcatura «**CONNETTIVA**», nella quale la separazione riguarda le parole “vuote” di significato (articoli, congiunzioni, preposizioni e pronomi), che non hanno peso lessicale, ma fungono da connettori, funzionali a collegare tra loro le parole “piene” del discorso: verbi, nomi, avverbi ed aggettivi.

Tutti i tipi di inarcatura, di cui alcuni praticati pure dal nostro poeta, sono, ad ogni modo, elencati in ordine alfabetico nelle tabelle che seguono:

## INARCATURA ATTRIBUTIVA

<u>separazione</u>	<u>esempi</u>	<u>fonte</u>
attributo/sostantivo	<i>interminati / spazi</i>	Leopardi
sostantivo/attributo	<i>l'incartocciarsi della foglia / riarso</i>	Montale

## INARCATURA CONNETTIVA

<u>separazione</u>	<u>esempi</u>	<u>fonte</u>
articolo/sostantivo	<i>e in una / vista</i>	Tasso
pronome/articolo	<i>ora son io / l'agave</i>	Montale
pronome/congiunzione	<i>sovra questi / e sovra quanti</i>	Tasso
congiunzione/pronome	<i>quando / ti rivolgesti</i>	Montale

## INARCATURA DETERMINATIVA

<u>separazione</u>	<u>esempi</u>	<u>fonte</u>
determinato/determinante	<i>li occhi casti / di Marzia tua</i>	Dante
determinante/determinato	<i>d'adamante / uno scudo</i>	Tasso

## INARCATURA ESPANSIVA

<u>separazione</u>	<u>esempi</u>	<u>fonte</u>
espansione/complemento	<i>misero et vile / per le tue man'</i>	Petrarca
complemento/espansione	<i>il piè de' mietitori / in tre cori</i>	Carducci

## INARCATURA PREDICATIVA

<u>separazione</u>	<u>esempi</u>	<u>fonte</u>
predicato/complemento	<i>rivedere / paranzelle sotto un velo</i>	Pascoli
complemento/predicato	<i>quando il monumento / vidi</i>	Foscolo
soggetto/predicato	<i>la pioggia estiva / lascia una stilla</i>	Pascoli
predicato/soggetto	<i>dorme / quello spirito guerrier</i>	Foscolo

Di qualunque tipo sia, l'«inarcatura», ad ogni modo, per il favore che essa concede all'unità ritmica del verso ed alla sua compattezza metrica, si può agevolmente considerare una figura «metrica», perché essa, a costo di separare segmenti unitari del discorso argomentativo, conferisce, sia pur subliminalmente in maniera sommersa, il primato alla configurazione delle pause ritmiche della versificazione, che contribuiscono a sollecitare una più alta tensione emotiva nel lettore. Nel conflitto fra metrica e logica, dunque, in poesia vince la metrica, sia pur clandestinamente, perché si imprime in un modo sommerso nell'orecchio dell'ascoltatore.

Negli angusti confini di un verso, in realtà, non può entrare un concetto intero, il quale, discorsivamente parlando, per snodarsi richiede dimensioni maggiori di quelle metriche prefissate di un verso. La stringatezza prosastica, con la propria coerenza logica, non può accampare diritti di cittadinanza in poesia, la quale rivendica, invece, il primato dell'espressione armonica e pregiata, in barba a qualsiasi ragionamento corretto ed appropriato.

Nel conflitto tra *suono* e *sensò*, l'inarcatura privilegia la veste sonora e metrico-ritmica della comunicazione ed allora il *sensò* viene sacrificato al *suono* e, cioè, alle esigenze espressive prioritarie della metrica e del ritmo di un enunciato in versi. In altre parole, nello scontro soccombe la logica a tutto vantaggio della confezione poetica. I blocchi logici della prosa non soddisfano i respiri della poesia.

In questo conflitto fra metrica e logica, dunque, in poesia vince la scansione metrica; perciò l'«inarcatura» si può agevolmente considerare una figura «metrica», per il vantaggio che essa accorda all'unità cadenzata e ritmica del verso, a costo di separare blocchi logico-semanticamente unitari del discorso argomentativo.

L'inarcatura, in realtà, è un conflitto di misure tra la lunghezza del verso e la lunghezza del concetto, che normalmente si articola su più ampi segmenti della catena espressiva. Il discorso completo, cioè, non è contenuto nel verso, nei suoi perentori confini, sanciti dal numero delle sillabe e allora, pur di esprimere l'intero suo contenuto, il discorso necessariamente lo scavalca, per continuare il proprio concetto nel verso successivo. L'idea di questo «scavalcamento» è quella che ha poi suggerito di adottare per l'inarcatura in tempi moderni l'equivalente termine francese: “*enjambement*”, dando origine ad un secondo nome di questa figura metrica.

Prendiamo questi due versi immaginari:

*adesso cucino l'anguilla  
pescata nel mar di Comacchio.*

Si tratta di due novenari regolari con le sillabe toniche coincidenti con la 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> ed 8<sup>a</sup> posizione in entrambe le formulazioni. Ebbene, «*l'anguilla / pescata*» costituisce un unico blocco logico, eppure è separato in due versi consecutivi. Ed è questa separazione che generalmente si intende per “inarcatura”.

La misura del verso soddisfa l'orecchio, quella del concetto ossequia, invece, la logica e le due misure procedono con difforme ampiezza: regolare il verso, irregolare, perché proporzionato al contenuto, il concetto.

Questa diversità fra *poesia* e *prosa* la si nota a vista anche nell'andare a capo. La scrittura poetica va a capo quando termina il verso, cioè quando il verso ha raggiunto quel prefissato numero di sillabe, anche se

non ha raggiunto il limite massimo consentito dal margine destro della pagina. La prosa, invece, va punto e a capo quando cambia l'argomento, ma sfrutta tutto il rigo fino al margine della pagina, se non ha terminato di esprimere il proprio concetto. In questo campo la poesia è intenzionale, la prosa, invece, necessitata. Da ciò si evince che la forma poetica assume prerogative tutte proprie, incuranti della logica grafico-espositiva. Dovendo andare a capo, la poesia guarda all'armonia del verso e non al contenuto concettuale espresso. L'inarcatura, quindi, trascurando le regole logiche della prosa, infrange pure il cosiddetto parallelismo fonosemantico e fonosintattico.

## 2. Le figure metriche nel testo di Dante

### 52 = SINALEFE

*Io era* = “**I<sub>o</sub>era**”: «I | **o<sub>e</sub>e** | ra»: la fusione tra [**o<sub>e</sub>e**] si rende necessaria per far collimare la lunghezza sillabica dell'enunciato con la dimensione predefinita metrica del verso

### 52 = SINERESI

*Io era* = “**I<sub>o</sub> era**”: il pronome in prosa è costituito da due sillabe, però la confezione poetica richiede un adeguamento alla lunghezza sillabica prefissata dell'endecasillabo, e perciò le due sillabe [**Ī** | **o**] del pronome si considerano fuse insieme [**Ī<sub>o</sub>**], per valere una sillaba sola

### 52 = DIALEFE

*Io era* = “**I<sub>o</sub> | era**”: «I<sub>o</sub> | e | ra»: pur potendo adottare la formula della ulteriore fusione tra la coda del termine antecedente e la testa di quello seguente [**o<sub>e</sub>e**], il poeta, attenendosi ad un criterio di giustezza metrica, ha lasciato distaccate [**-o<sub>e</sub>#** | **#e-**] le due parole

### 53 = SINALEFE

*beata e bella* = “**beata<sub>e</sub>e bella**”: «be | a | **ta<sub>e</sub>e** | bel | la»: devono valere un'unica sillaba le due vocali adiacenti [**a<sub>e</sub>e**] in ossequio a prevalenti esigenze metriche; esse pertanto si fondono

### 54 = SINERESI

*di comandare io la richiesi* = “**comandare i<sub>o</sub> la**”: per essere il pronome [**Ī** | **o**] un nesso vocalico in iato, perché la vocale alta è accentata e non può svolgere il ruolo di semivocale, nel calcolo delle sillabe metriche deve contare solo una unità; quindi necessariamente le due vocali a contatto [**Ī<sub>o</sub>**] si devono fondere

## 54 = SINALEFE

*di comandare io la richiesi* = “di comandare<sup>o</sup>io la richiesi”: «di | co | man | da | re<sup>o</sup>io | la | ri | chie | si»: per prioritarie ragioni metriche le due vocali adiacenti [e<sup>o</sup>i] si fondono, per contare insieme una sola sillaba

## 55 = SINALEFE

*li occhi suoi* = “li<sup>o</sup>occhi suoi”: «li<sup>o</sup>oc | chi | suoi»: pur essendo il segmento [li | oc] costituito in prosa da sillabe diverse, in poesia si unifica, per consentire al verso di rientrare nel prefissato numero di sillabe

## 56 = SINALEFE

*cominciommi a dir* = “cominciommi<sup>o</sup>a dir”: «co | min | ciom | mi<sup>o</sup>a | dir»: considerando la divisione in sillabe della prosa [i | a], i due segmenti espressivi conterebbero due sillabe ed allora il verso endecasillabo avrebbe una sillaba in più; invece, in poesia, si fondono

## 56 = SINALEFE

*soave e piana* = “soave<sup>o</sup>e piana”: «so | a | ve<sup>o</sup>e | pia | na»: le due vocali a contatto [e<sup>o</sup>e] non solo sono identiche, ma si devono anche ridurre ad una sola, per far rientrare il segmento discorsivo nella lunghezza metrica prefissata del verso; esse, perciò, si fondono, per contare insieme una sola sillaba

## 58 = DIALEFE

*O anima* = “O | anima”: «O | a | ni | ma»: non si fondono le due vocali a contatto, pur essendo in teoria applicabile la sinalefe, perché nell’architettura dell’endecasillabo occorrono due sillabe distinte e allora intenzionalmente si lasciano separate nel calcolo delle unità metriche

## 61 = SINERESI

*l’amico mio, e non de la* = “l’amico mio || e non de la”: la sinalefe tra [mio<sup>o</sup>e] è scongiurata, grazie al fatto che la cesura di questo endecasillabo «a minore» interrompe la fonetica sintattica fra i due emistichi, ma la fusione di [i<sup>o</sup>o], pur essendo prosasticamente uno iato [i | o], per via della vocale alta tonica, si rende necessaria per far collimare l’enunciato con la lunghezza sillabica predefinita del verso

## 61 = DIALEFE

*mio, e non* = “mio, | e | non”: «-o || e»: il poeta volutamente rinuncia ad applicare una possibile fusione [o<sup>o</sup>e] vocalica, non solo per la cesura sottolineata anche dall’interpunzione, ma soprattutto per far coincidere il numero delle sillabe con la lunghezza predefinita del verso; egli, quindi, le intende separate

## 62 = SINALEFE

*piaggia è impedito* = “*piaggia<sup>o</sup>è impedito*”: «*piag | gia<sup>o</sup>è | im | pe di | to*»: le due vocali adiacenti si devono considerare come costituenti una sillaba sola, per via del fatto che nell’endecasillabo quello è il giusto numero necessario predefinito; perciò si fondono

## 62 = DIALEFE

*è impedito* = “*è | impedito*”: «*è | im | pe | di | to*»: non si applica l’unificazione delle due vocali, pur essendo teoricamente possibile per la loro adiacenza, perché la lunghezza sillabica del verso endecasillabo le richiede opportunamente disgiunte

## 62 / 63 = INARCATURA PREDICATIVA

*è impedito / sì nel cammin* = il predicato [*è impedito*] del primo verso è staccato dal complemento [*nel cammin*] del secondo, eppure costituirebbero insieme un unico blocco discorsivo e ciò per prioritarie ragioni di adeguamento alla lunghezza metrica

## 65 = SINALEFE

*tardi al soccorso* = “*tardi<sup>o</sup>al soccorso*”: «*tar | di<sup>o</sup>al | soc | cor | so*»: si devono unire le due vocali contigue [*i<sup>o</sup>a*], per via del fatto che così servono alla confezione dell’endecasillabo, la cui lunghezza metrica non è arbitraria, ma è predefinita

## 66 = DIALEFE

*quel ch’i’ ho* = “*quel ch’i’ | ho*”: «*quel | ch’i’ | ho*»: non è tanto l’apostrofo né la lettera muta ad impedire la congiunzione teoricamente possibile fra due segmenti vocalici contigui, ma piuttosto il numero prefissato delle sillabe del verso, che in quel punto ne richiede due separate

## 66 = SINALEFE

*nel cielo udito* = “*nel cielo<sup>o</sup>udito*”: «*nel | cie | lo<sup>o</sup>u | di | to*»: non perché sono entrambe velari le due vocali [*o<sup>o</sup>u*] contigue, ma perché occorre concentrare la loro emissione di fiato in una sola sillaba, per ragioni di giustizia metrica, esse si unificano

## 67 = SINALEFE

*movi, e con* = “*movi<sup>o</sup>e con*”: «*mo | vi<sup>o</sup>e | con*»: non riesce l’interpunzione ad impedire l’accorciamento sillabico, perché la lunghezza metrica del verso è prioritaria; pertanto le due vocali [*i<sup>o</sup>e*] adiacenti contano una sillaba sola

## 67 = SINERESI

*con la tua* = “*con la tua*”: «*con | la | tua*»: in realtà, se si trattasse di un testo prosaico e non poetico, la vocale alta tonica frantumerebbe l’unità del nesso

[ù | a] per iato, ma, in poesia, esiste questa licenza, che per ragioni metriche due vocali contigue dello stesso vocabolo si possono unire [ù.a], per costituire una sola sillaba con un'unica emissione di fiato

### 67 = SINALEFE

*parola ornata* = “parola<sup>o</sup>ornata”: «pa | ro | la<sup>o</sup>or | na | ta»: le due vocali adiacenti, appartenenti a due voci consecutive l'un l'altra, anche se classificate «dure», tanto che in prosa costituirebbero uno iato [a | o], in poesia si riducono ad una sola emissione di fiato, per valere una sola sillaba, ai fini della giustezza metrica del verso

### 68 = SINALEFE

*mestieri al suo campare* = “mestieri<sup>o</sup>al suo campare”: «me | stie | ri<sup>o</sup>al | suo | cam | pa | re»: il poeta ha ritenuto bene di considerare le due vocali adiacenti [i.a] come facenti parte di un'unica emissione di fiato, di modo che per esigenze di lunghezza metrica nella scansione dell'endecasillabo esse contino una sola sillaba

### 70 = SINERESI

*I' son Beatrice* = “I' son Bea<sup>o</sup>trice”: «I' | son | Bea | tri | ce»: il poeta ha considerato l'incontro delle due vocali «dure» [-ea-] come se si trattasse di un'unica sillaba, condizionato com'era dal criterio della giustezza metrica, mentre in una corretta divisione in sillabe prosastica esse costituirebbero iato [e | a]; esse, pertanto, risultano fuse, unificate in una sola emissione di fiato

### 70 = SINALEFE

*ti faccio andare* = “ti faccio<sup>o</sup>andare”: «ti | fac | cio<sup>o</sup>an | da | re»: le due vocali affacciate la prima in coda al termine antecedente [-cio#] e la seconda in testa alla voce successiva [#an-], si devono considerare congiunte [o.a] in un'unica sillaba per prevalenti esigenze metriche

### 73 = SINALEFE

*dinanzi al* = “dinanze<sup>o</sup>al”: «di | nan | zi<sup>o</sup>al»: come se una delle due vocali [i.a], evidenziate col grassetto, scomparisse, perché sarebbe superflua nel conteggio delle sillabe a fini metrici; una delle due, pertanto, si fonde con l'altra per valere una sillaba sola con un'unica emissione di fiato

### 74 = SINALEFE

*sovente a lui* = “sovente<sup>o</sup>a lui”: «so | ven | te<sup>o</sup>a | lu | i»: contrazione in fonetica sintattica di due vocali contigue in una sola sillaba, tra parole adiacenti, per esigenze metriche

## 75 = SINALEFE

*Tacette allora* = “Tacette<sub>ve</sub> allora”: «Ta | cet | te<sub>ve</sub> | lo | ra»: la -e- e la -a-, a contatto perché una è finale del termine antecedente e l'altra è iniziale del vocabolo successivo, si riunificano in un'unica emissione di fiato per costituire una sola sillaba nel conteggio metrico del verso

## 75 = SINALEFE

*allora, e poi* = “allora<sub>ve</sub> poi”: «al | lo | ra<sub>ve</sub> | poi»: attenendosi ad un criterio di giustezza metrica nel conteggio delle sillabe nel verso, il poeta unifica in un'unica emissione di fiato le due vocali adiacenti [a<sub>ve</sub>e] della fonetica sintattica, per farle valere una sola sillaba

## 75 = DIALEFE

*comincia' io* = “comincia' | io”: «co | min | cia' | i | o»: pur potendo raggruppare le due vocali [a<sub>oi</sub>], contigue in fonetica sintattica, il poeta le ha intenzionalmente mantenute separate nel conteggio metrico delle sillabe nel verso, condizionato dal loro numero prefissato

## 75 = DIALEFE

*comincia' io* = “comincia' i | o”: «co | min | cia' | i | o»: pur potendo teoricamente considerare fuse le due vocali del pronome personale, grazie alla sinalefe [i<sub>o</sub>] in poesia, l'autore si attiene alla normale divisione in sillabe prosastica, che nella voce pronominale prevede uno iato, per via della vocale alta tonica [i], e di conseguenza egli nel giusto conteggio metrico fa valere due sillabe distinte le due vocali separate

## 76 / 77 = INARCATURA ESPANSIVA

*sola per cui / l'umana spezie* = il complemento rappresentato dal pronome relativo [*per cui*] è separato dal soggetto [*l'umana spezie*] della dipendente nel verso consecutivo, introdotta appunto dal pronome: scavalco del verso

## 77 = SINALEFE

*l'umana spezie eccede* = “l'umana spezie<sub>ve</sub> eccede”: «l'u | ma | na | spe | zie<sub>ve</sub> | ce | de»: considerando la normale divisione in sillabe prosastica, le due vocali adiacenti, per appartenere esse a due parole diverse e per essere classificate come «dure», dovrebbero restare separate [-e# | #e-], ma, in ossequio ad un criterio di giustezza metrica, esse si fondono in una sola sillaba

## 77 = SINALEFE

*eccede ogni contento* = “eccede<sub>ve</sub> ogni contento”: «ec | ce | de<sub>ve</sub> | gne | con | ten | to»: col favore della fonetica sintattica, che collega in un *continuum* tutti i suoni della catena parlata, ma soprattutto per le prescrizioni di lun-

ghezza metrica prefissata, la vocale finale della voce antecedente e quella iniziale della voce successiva [-e#o#o-] si fondono insieme, per costituire una sillaba sola

### 77 / 78 = INARCATURA DETERMINATIVA

*ogne contento / di quel ciel* = il determinato [*ogne contento*], per prevalenti esigenze metriche, non è compattato insieme col proprio determinante [*di quel ciel*] nello stesso verso: il segmento discorsivo è unitario, ma la sua seconda componente «scavalca» le ristrettezze del primo verso e sconfina nel successivo

### 79 = SINALEFE

*m'aggrada il tuo* = “m'aggradaoil tuo”: «m'ag | gra | daoil | tuo»: per l'apagamento delle prestabilite condizioni di lunghezza metrica del verso, le due vocali contigue si raggruppano in una sola emissione di fiato, per valere insieme un'unica sillaba

### 79 = SINERESI

*il tuo comandamento* = “il tuo comandamento”: «il | tùo | co | man | da | men | to»: per essere tonica la velare alta, non può sussistere dittongo in prosa, ma iato [ù | o]; eppure in poesia le due vocali attigue appartenenti alla medesima voce pronominale [ùo] si fondono, per contare insieme un'unica sillaba nella giustezza metrica del verso

### 81 = SINALEFE

*aprimi il tuo* = “aprimioil tuo”: «a | prir | mioil | tuo»: le due vocali alte [i | i], che sono identiche, appartengono sì a due voci consecutive in fonetica sintattica, ma distinte; perciò si fondono tra loro, per costituire insieme un'unica emissione di fiato, dato che devono valere per la metrica del verso una sola sillaba

### 81 = SINERESI

*il tuo talento* = “il tuo talento”: «il | tùo | ta | len | to»: se le regole della divisione in sillabe della prosa dovessero valere anche in poesia, lo iato [tù | o], determinato dalla vocale tonica velare [ù], dovrebbe valere due sillabe distinte, ma la metrica imprescindibile del verso impone l'accorpamento delle due vocali [ùo] dello stesso possessivo

### 82 / 83 = INARCATURA PREDICATIVA

*non ti guardi / de lo scender* = il gruppo predicato, composto da verbo reggente e verbo dipendente, risulta separato in due versi consecutivi; eppure logicamente le due parti dovrebbero stare compattati insieme, ma devono obbedire a prioritarie ragioni metriche

83 = **SINALEFE**

*giuso in questo* = “giuso<sup>o</sup>in questo”: «giu | so<sup>o</sup>in | que | sto»: il giunto vocalico [o<sup>o</sup>i], venutosi a creare in fonetica sintattica fra due parole consecutive, deve valere per ragioni di giustezza metrica una sola sillaba; pertanto il poeta lo considera conglobato in un'unica emissione di fiato

83 / 84 = **INARCATURA ESPANSIVA**

*in questo centro / de l'ampio loco* = due complementi tra loro coordinati sono stati separati per ragioni metriche in due versi consecutivi ed il filo del discorso deve scavalcare il primo verso per distendersi anche nel secondo

84 = **SINALEFE**

*loco ove* = “loco<sup>o</sup>ove”: «lo | co<sup>o</sup>o | ve»: la combinazione bivocalica, benché «dura» [o<sup>o</sup>o], deve contare nella metrica del verso una sola sillaba e quindi il poeta la congloba in un'unica emissione di fiato, anche perché favorito dal fatto che le due vocali componenti il nesso, contigue in fonetica sintattica, sono identiche

84 = **DIALEFE**

*tu ardi* = “tu<sup>u</sup> ardi”: «tu | ar | di»: il conteggio delle sillabe in poesia può variare da quello della prosa, eppure il poeta, pur potendo considerare accorpate le due vocali consecutive in fonetica sintattica [u<sup>o</sup>a], le lascia separate [u | a], per far collimare il numero delle sillabe con la lunghezza prefissata del verso

88 = **SINERESI**

*dee* = “dee” [< “deve”]: le due vocali consecutive «dure» [ee], contrariamente alla divisione in sillabe prosastica, nella quale si tengono separate [e | e], in poesia possono essere considerate come un'unica emissione di fiato, per contare ai fini metrici una sola sillaba

89 = **SINALEFE**

*di fare altrui* = “di fare<sup>o</sup>altrui”: «di | fa | re<sup>o</sup>al | tru | i»: appartengono sì alla categoria delle vocali «dure» [e<sup>o</sup>a], ma non per questo in poesia non si possono manipolare fino a farle divenire una sola emissione di fiato e farle così valere una sillaba unica, come conviene all'economia prestabilita dell'endecasillabo

89 = **SINERESI**

*altrui male* = “altru<sup>o</sup>i male”: «al | trù<sup>o</sup> i | ma | le»: dal momento che delle due vocali «dolci» interne al pronome [al | trù | i] la prima porta l'accento in una sequenza tonicamente discendente, questo nesso vocalico si considera in prosa iato [ù | i], ma non importa ciò in poesia, perché questa deve obbe-

dire a precise regole metriche; pertanto le due vocali si raggruppano [uɔi], per costituire insieme una sola sillaba

### 90 = DIERESI

*non son paurose* = “non son pa | u rose”: «non | son | pa | u | ro | se»: non è sempre necessario apporre sulla vocale «dolce» [ü] il segno diacritico della «dieresi» [̈], per considerare la vocale atona scissa dalla compagna in uno iato [a | u], ad imitazione di quanto avviene nella radice [pa | ù | ra], specialmente nella metrica in poesia, dove si ha licenza di manipolare le sillabe per farle coincidere con lo schema predefinito del verso

### 93 = SINALEFE

*d'esto incendio* = “d'esto | incendio”: «d'e | sto | in | cen | dio»: le due vocali limitrofe [oɔi], che si affacciano alla frontiera dei due vocaboli consecutivi, per ragioni di giustezza metrica, devono valere un'unica emissione di fiato, per costituire insieme una sola sillaba

### 94 = SINALEFE

*Donna è gentil* = “Donna | è gentil”: «Don | na | è | gen | til»: secondo un criterio di giustezza metrica le due vocali, sebbene «dure» [aœ], si devono unificare in una sola emissione di fiato, per costituire insieme un'unica sillaba

### 94 / 95 = INARCATURA PREDICATIVA

*si compiange / di questo 'mpedimento* = per l'angusta dimensione metrica dell'endecasillabo, il discorso logico si dispiega su due versi consecutivi, separando inevitabilmente il predicato [*si compiange*] dal suo complemento [*di questo 'mpedimento*], col quale dovrebbe discorsivamente stare strettamente unito

### 95 = SINALEFE

*di questo 'mpedimento ov'io ti mando* = “di questo 'mpedimento | ov'io ti mando”: «di | que | sto | m | pe | di | men | to | v'io | ti | man | do»: le due vocali a contatto, affacciate su termini consecutivi, si devono raggruppare in una sola emissione di fiato, per contare insieme un'unica sillaba, date le prioritarie esigenze metriche

### 98 / 99 = INARCATURA ESPANSIVA

*il tuo fedele / di te*: il soggetto [*il tuo fedele*] resta separato dal complemento successivo [*di te*] nel verso consecutivo, eppure costituirebbero insieme un saldo pacchetto discorsivo unitario: scavalco del verso

99 = **DIALEFE**

*di te, e io* = “di te, | e io”: «di | te, | e | io»: non perché fra le due vocali [e, | e], identiche e consecutive, c'è la virgola, né perché esse sono classificate «dure» e nella divisione in sillabe prosastica costituirebbero uno iato, ma, semplicemente per esigenze di lunghezza metrica del verso, queste due vocali restano ciascuna nella propria frontiera, per costituire due distinte emissioni di fiato

99 = **DIALEFE**

*e io* = “e | io”: non si verificherebbe neppure in prosa la fusione delle due vocali limitrofe [e | io], per via dell'alta tonica [i], ma qui, in poesia, occorre rispettare il numero prefissato delle sillabe nel verso e le due vocali non si possono fondere insieme; quindi restano separate

99 = **DIERESI**

*e io* = “e | i | o”: «e | i | o»: all'interno dello stesso pronome personale, anche senza la segnalazione intenzionale con il segno diacritico della «dieresi»: [i] sulla [i], avviene una scissione fra le due vocali costituenti [i | o], non tanto perché la vocale alta è tonica [i], quanto perché il numero delle sillabe nel verso non deve essere superiore né tanto meno inferiore a quella quantità predefinita per un endecasillabo

99 = **SINALEFE**

*io a te* = “io | a | te”: «i | o | a | te»: malgrado la natura «dura» delle due vocali limitrofe [o | a], esse si devono unificare in una sola emissione di fiato per costituire insieme un'unica sillaba in virtù delle prioritarie esigenze metriche, per far coincidere il numero delle sillabe con la lunghezza prestabilita del verso

102 = **SINERESI**

*che mi sede a con l'antica* = “che mi sede | a con l'antica”: «che | mi | se | de | a | con | l'an | ti | ca»: ai fini metrici occorre eliminare una sillaba per far collimare il loro numero con la lunghezza prestabilita del verso e l'occasione è stata la «sincope» [-eva# > -ea#] di -v-, che ha messo in contatto due vocali [e | a], le quali, benché classificate «dure», si fondono per valere una sola emissione di fiato

107 / 108 = **INARCATURA PREDICATIVA**

*combatte / su la fiumana* = il predicato si trova nel verso antecedente [107] ed il complemento separato nel verso consecutivo [108], eppure insieme essi comporrebbero un segmento discorsivo unitario per senso e per struttura sintattica; ma in poesia la metrica ha la prevalenza sulla logica

## 109 / 110 = INARCATURA ESPANSIVA

*persone ratte / a far lor pro* = scavalcando l'angusta ristrettezza del verso, di lunghezza fissa per metrica, il concetto si distende anche nel consecutivo, tenendo separato l'aggettivo reggente [*ratte*], nell'antecedente, dalla proposizione completiva dipendente [*a far*], nel verso successivo, pur essendo un saldo pacchetto espressivo unitario

## 110 = DIALEFE

*lor pro o a fuggir* = “lor pro | o | a fuggir”: «lor | pro | o | a | fug | gir»: proprio come nella divisione in sillabe prosastica, dove le due vocali «dure» a contatto [o | o] in fonetica, sintattica, non si fondono, così si è regolato il poeta in questo verso, non tanto in ossequio alla prosa, quanto alla metrica

## 110 = DIALEFE

*lor pro o a fuggir* = “lor pro | o | a fuggir”: «lor | pro | o | a | fug | gir»: pur potendo applicare la regola della contrazione vocalica fra due suoni adiacenti, anche se «duri» [o\_a], il poeta, in questo verso, si è attenuto allo iato [o | a], come in prosa, per ragioni metriche

## 112 = SINERESI

*del mio* = “del mio”: «del | mio»: malgrado in prosa la [i] tonica con la vocale successiva costituisca uno iato [i | o], qui, nell'economia del verso poetico, si ha licenza di accorparla con l'altra atona [i\_o], in modo da far coincidere il numero delle sillabe con la lunghezza metrica predefinita del verso

## 112 = DIERESI

*beato* = «be | a | to»: proprio come nella divisione sillabica prosastica, il poeta rinuncia alla fusione di due vocali «dure» [e\_a], consecutive nel corpo della stessa parola, perché così gli conviene ai fini di una coincidenza del numero delle sillabe con la lunghezza metrica predefinita del verso e rinuncia pure al segno diacritico [ ] per segnalarla, in quanto già in origine il nesso è uno iato

## 113 = SINERESI

*del tuo parlare* = “del tuo parlare”: «del | tuo | par | la | re»: invece di considerare le due vocali del pronome come separate [ù | o], secondo come prescrive la prosa, in quanto quella alta è tonica [ù], il poeta le raggruppa in una sola emissione di fiato [ù\_o], per far collimare il numero delle sillabe con la lunghezza prefissata del verso

## 113 = SINALEFE

*parlare onesto* = “parlare onesto”: «par | la | re | o | ne | sto»: anche considerando la sequenza vocalica in fonetica sintattica, per essere il nesso

costituito da suoni «duri», in prosa sarebbe in ogni caso uno iato [e | o], ma in poesia le cose cambiano e per superiori esigenze metriche le due vocali limitrofe affacciate alla frontiera di due termini consecutivi si fondono

#### 114 = SINALEFE

*onora te e quei* = “onora **te**e quei”: «o | no | ra | **te**e | quei»: le due vocali limitrofe, a contatto in fonetica sintattica, affacciate alla frontiera di due forme consecutive [e<sub>1</sub>e], si unificano in una sola emissione di fiato, perché nell’economia del verso prevale la compattezza metrica

#### 116 = SINALEFE

*li occhi* = “**li**occhi”: «**li**oc | chi»: come se si trattasse di una caduta vocalica, una delle due limitrofe alla frontiera delle due voci consecutive scompare, o meglio viene assorbita dall’altra [i<sub>1</sub>o] per superiori esigenze metriche

#### 118 = SINALEFE

*e venni a te* = “e venni**ia** te”: «e | ven | **ni**a | te»: quasi come in un dittongo, con una vocale alta e l’altra bassa, le due vocali limitrofe [i<sub>1</sub>a], alla frontiera di due forme consecutive, ai fini metrici, si raggruppano in una sola emissione di fiato, per contare insieme un’unica sillaba

#### 119 = SINALEFE

*d’inanzi a quella* = “d’inanzi**ia** quella”: «di | nan | **zi**a | quel | la»: poiché per ragioni metriche la sillaba [#quel-] deve occupare il quarto posto del verso, è necessario contrarre le due precedenti vocali come se rappresentassero un dittongo [i<sub>1</sub>a], in modo da valere una sola emissione di fiato e da contare di conseguenza un’unica sillaba

#### 120 = SINALEFE

*del bel monte il corto* = “del bel monte**il** corto”: «del | bel | mon | **te**il | cor | to»: si concluderebbe ad un dittongo [e<sub>1</sub>i], se questo nesso vocalico si trovasse nel corpo della stessa parola e non a cavallo di due termini consecutivi diversi, in quanto costituirebbe per esigenze metriche una sola sillaba

#### 120 = SINALEFE

*il corto andar* = “il corto**an**dar”: «il | cor | **to**an | dar»: poiché il giunto vocalico viene a trovarsi fra la sesta e l’ottava sillaba, canonicamente toniche per un endecasillabo, esso che si trova in mezzo deve valere una sola emissione di fiato e si contrae, per contare tutto quanto soltanto la settima sillaba atona

## 121 = DIALEFE

*Dunque: che è?* = “Dunque che | è”: «Dun | que | che | è»: non conveniva al poeta raggruppare le due [e.é], in quanto sarebbe saltata la misura regolare del verso, perciò egli le mantiene separate nel conteggio delle sillabe

## 123 = DIALEFE

*perché ardire* = “perché | ardire”: «per | ché | ar | di | re»: non è perché la [-è#] porta l’accento, né perché le due vocali limitrofe consecutive [-é# | #a-] sono classificate «dure», si devono mantenere separate [é | a], nella scansione del verso, ma è per far collimare il numero di sillabe del verso con la sua predefinita lunghezza metrica

## 123 = SINALEFE

*ardire e franchezza* = “ardire. e franchezza”: «ar | di | re. e | fran | chez | za»: il nesso vocalico in fonetica sintattica si fonde [e. e], in modo da costituire un’unica emissione di fiato e valere una sola sillaba ai fini metrici

## 124 / 125 = INARCATURA PREDICATIVA

*tre donne benedette / curan di te* = pur costituendo una stretta unità logica e discorsiva la sequenza di soggetto [*donne*] e predicato [*curano*], questi due segmenti argomentativi, in ossequio a prevalenti esigenze metriche, risultano scissi in due versi, magari consecutivi, e ciò frantuma la compattezza razionale dell’enunciato

## 127 / 128 = INARCATURA ESPANSIVA

*dal notturno gelo / chinati e chiusi* = il complemento di causa efficiente [*dal notturno gelo*] è allacciato logicamente al soggetto [*chinati e chiusi*], ma nell’architettura metrica della poesia devono stare distaccati in due versi consecutivi

128 = SINALEFE *chinati e chiusi* = “chinati. e chiusi”: «chi | na | ti. e | chiu | si»: le due vocali limitrofe [i. e], affacciate alla frontiera di due termini consecutivi, per esigenze di lunghezza metrica, sono considerate un’unica emissione di fiato per costituire insieme una sola sillaba

## 129 = SINALEFE

*tutti aperti* = “tutti. aperti”: «tut | ti. a | per | ti»: l’ultima vocale della forma antecedente [-i#] e la prima della voce successiva [#a-] confluiscono in una sola sillaba, col risultato di accorciare l’enunciato, in modo tale che rientri nella lunghezza prefissata dell’endecasillabo

129 = **SINALEFE**

*aperti in loro* = “apert<sup>o</sup>i<sup>n</sup>”: «a | per | ti<sup>o</sup>i<sup>n</sup> | lo | ro»: fusione di due vocali tra due forme adiacenti, che riducono le originarie due sillabe ad una sola

131 = **SINALEFE**

*tanto buono ardire* = “tanto buon<sup>o</sup>ardire”: «tan | to | buo | no<sup>o</sup>ar | di | re»: occorre in questo endecasillabo far collimare con la lunghezza predefinita del verso il numero delle sillabe costituenti ed allora questo nesso vocalico [o<sup>o</sup>a] di frontiera tra due voci consecutive si è contratto per contare una sola emissione di fiato

131 = **SINALEFE**

*ardire al cor* = “ardire<sup>o</sup>al cor”: «ar | di | re<sup>o</sup>al | cor»: sono «dure» le due vocali [e<sup>o</sup>a] alla frontiera di due termini consecutivi; tuttavia, in poesia, per motivi di giustezza metrica, possono concentrarsi fino a valere una sola emissione di fiato

136 = **SINALEFE**

*con disiderio il cor* = “con disiderio<sup>o</sup>il cor”: «con | di | si | de | rio<sup>o</sup>il | cor»: il legame fonosintattico fra due parole consecutive fa sì che per ragioni metriche le due vocali affacciate in vista l’un l’altra [o<sup>o</sup>i] si raggruppino, per costituire insieme un’unica sillaba

136 / 137 = **INARCATURA PREDICATIVA**

*m’hai... disposto / sì al venir* = separazione in due versi consecutivi di due segmenti verbali [mi hai disposto || a venire] coordinati sì in unità logica, ma prioritariamente soggetti a regole di giustezza metrica

139 = **SINALEFE**

*un sol volere è d’ambidue* = “un sol volere<sup>o</sup>è d’ambidue”: «un | sol | vo | le | re<sup>o</sup>è | d’am | be | du | e»

In margine a questo percorso di indagine metrica, non che costituisca una «figura» come le altre, ma per una mera curiosità compositiva, si pongono i seguenti tre endecasillabi «tronchi», legati insieme dalla stessa rima incatenata:

119 = **ENDECASILLABO TRONCO**

*d’inanzi a quella fiera ti levai* = «d’i | nan | zi<sup>o</sup>a | quel | la | fie | ra | ti | le | v<sup>o</sup>ai»

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10:

il verso termina con un dittongo tonico discendente che costituisce una sillaba sola e pertanto esso misura una sillaba in meno, in quanto dopo la decima posizione, che deve essere canonicamente tonica, non vi sono altre sillabe

## 121 = ENDECASILLABO TRONCO

*Dunque: che è? perché, perché restai? =*

«Dun | que | che | è | per | ché | per | ché | re | stai»

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10:

questo endecasillabo misura solo dieci sillabe, manca l'undicesima, perché dovendo occupare la decima posizione fissa l'accento della parola tronca, non vi sono dopo ulteriori sillabe

## 123 = ENDECASILLABO TRONCO

*perché ardire e franchezza non hai? =*

«per | ché | ar | di | re. e | fran | chez | za | non | hai»

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10:

il verso dal punto di vista ritmico non fa una grinza, però metricamente misura una sillaba in meno, in quanto la decima posizione fissa è occupata dal monosillabo tonico [*hai*], che non continua con una ulteriore sillaba

### Capitolo 3

## Lettura Metaplastica

### Le tre donne benedette: *Inferno*, II, 52-140

#### 1. Lettura metaplastica

*La Vergine Maria incarica santa Lucia di sollecitare Beatrice al soccorso di Dante nella selva*

Io era tra color che son sospesi,  
e donna mi chiamò beata e bella,  
tal che di comandare io la richiesi. 54

Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a dir soave e piana,  
con angelica voce, in sua favella: 57

“O anima cortese mantoana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura,  
e durerà quanto ’l mondo lontana, 60

l’amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che volt’è per paura; 63

e temo che non sia già sì smarrito,  
ch’io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch’i’ ho di lui nel cielo udito. 66

Or movi, e con la tua parola ornata  
e con ciò c’ha mestieri al suo campare  
l’aiuta, sì ch’i’ ne sia consolata. 69

I’ son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare. 72

- Quando sarò dinanzi al signor mio,  
di te mi loderò sovente a lui”.  
Tacette allora, e poi comincia’ io: 75
- “O donna di virtù, sola per cui  
l’umana spezie eccede ogni contento  
di quel ciel c’ha minor li cerchi sui, 78
- tanto m’aggrada il tuo comandamento,  
che l’ubidir, se già fosse, m’è tardi;  
più non t’è uo’ ch’aprirmi il tuo talento. 81
- Ma dimmi la cagion che non ti guardi  
de lo scender qua giù in questo centro  
de l’ampio loco ove tornar tu ardi”. 84
- “Da che tu vuo’ saver cotanto a dentro,  
dirotti brevemente”, mi rispuose,  
“perch’io non temo di venir qua entro. 87
- Temer si dee di sole quelle cose  
c’hanno potenza di fare altrui male;  
de l’altre no, ché non son paurose. 90
- I’ son fatta da Dio, sua mercé, tale,  
che la vostra miseria non mi tange,  
né fiamma d’esto incendio non m’assale. 93
- Donna è gentil nel ciel che si compiange  
di questo ’mpedimento ov’io ti mando,  
sì che duro giudicio là sù frange. 96
- Questa chiese Lucia in suo dimando  
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele  
di te, e io a te lo raccomando -. 99
- Lucia, nimica di ciascun crudele,  
sì mosse, e venne al loco dov’i’ era,  
che mi sedea con l’antica Rachele. 102
- Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,  
ché, non soccorri quei che t’amò tanto,  
ch’uscì per te de la volgare schiera? 105

- non odi tu la pieta del suo pianto?  
non vedi tu la morte che 'l combatte  
su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? - 108
- Al mondo non fur mai persone ratte  
a far lor pro o a fuggir lor danno,  
com'io, dopo cotai parole fatte, 111
- venni qua giù del mio beato scanno,  
fidandomi del tuo parlare onesto,  
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno". 114
- Poscia che m'ebbe ragionato questo,  
li occhi lucenti lagrimando volse;  
per che mi fece del venir più presto; 117
- e venni a te così com'ella volse;  
d'inzani a quella fiera ti levai  
che del bel monte il corto andar ti tolse. 120
- Dunque: che è? perché, perché restai?  
perché tanta viltà nel core allette?  
perché ardire e franchezza non hai? 123
- poscia che tai tre donne benedette  
curan di te ne la corte del cielo,  
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?». 126
- Quali fioretti dal notturno gelo  
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca  
si drizzan tutti aperti in loro stelo, 129
- tal mi fec'io di mia virtude stanca,  
e tanto buono ardire al cor mi corse,  
ch'i' cominciai come persona franca: 132
- «Oh pietosa colei che mi soccorse!  
e te cortese ch'ubidisti tosto  
a le vere parole che ti porse! 135
- Tu m'hai con disiderio il cor disposto  
sì al venir con le parole tue,  
ch'i' son tornato nel primo proposto. 138

Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:  
tu duca, tu signore, e tu maestro».

Le figure di questo paragrafo lavorano sulla singola parola e riguardano il suo aspetto esteriore mutato nella struttura a fini estetici. Nella modifica non è coinvolto il contenuto della parola, ma soltanto la sua veste espressiva, a livello di significante, sul versante fonico, acustico e grafico. Esse sono:

- Aferesi
- Anaptissi
- Apocope
- Assimilazione
- Epitesi
- Epentesi
- Latinismi
- Metatesi
- Prostesi
- Sincope
- Dissimilazione

così sistemate: per conservazione i **LATINISMI** e poi:

	per <u>soppressione</u>	per <u>evoluzione</u>	per <u>trasposizione</u>	per <u>aggiunzione</u>
all'inizio	AFERESI	ASSIMILAZIONE	METATESI	PROTESI
all'interno	SINCOPE	ASSIMILAZIONE	METATESI	EPENTESI
all'interno	SINCOPE	DISSIMILAZIONE	METATESI	ANAPTISSI
alla fine	APOCOPE	ASSIMILAZIONE	METATESI	EPITESI

In particolare si porge qui di seguito un breve approfondimento sulla figura metaplastica evolutiva dell'assimilazione.

## ASSIMILAZIONI

L'assimilazione è un «metaplasmo», cioè un processo di modifica della parola, annoverato per lo più dalla grammatica storica, che studia le trasformazioni della lingua nel tempo, dovute al continuo ed ininterrotto uso, che sulla bocca dei parlanti, da genitori a figli, da maestri a scolari, da insegnanti a discepoli, si è venuto ad esercitare nel corso dei secoli sulla sua forma originaria e primitiva.

Il risultato di una «*assimilazione*» è, dunque, una trasformazione nell'ambito della parola, chiaramente di un «volgarismo», perché il «lati-

nismo» è la ripresa integrale dalla lingua morta di un lessema, che non ha conosciuto né subito la corruzione dell'uso da parte dei parlanti nei secoli.

Queste trasformazioni assimilatrici pure esse assurgono, con la loro valenza equilibratrice dei suoni, ad un primato estetico, se non altro perché esse costituiscono un arrotondamento acustico della lingua che smussa le asprezze articolatorie, contribuendo, così, a creare un'armonia fonatoria nel parlato.

Oltre all'«armonia fonatoria», con l'«assimilazione», si consegue pure un certo agio pratico delle articolazioni. Per comodità articolatoria, infatti, il parlante, invece di passare in rapida successione da un suono all'altro nella sequenza brusca di un nesso consonantico, che metterebbe a dura prova i propri organi fonatori, direttamente risolve semplificando il nesso in un amalgama fonetico più comodo. Si pensi, per esempio, a  $[-K^+ + ^+T > tt-]$  in **PECTŪS** > *petto*; a  $[-P^+ + ^+T > tt-]$  in **SCRĪPTUM** > *scritto*; a  $[-P^+ + ^+S > ss-]$  in **ĪPSUM** > *esso*; a  $[-B^+ + ^+L > ll-]$  in **SŪB+LĒVO** > *sollevo*; a  $[-D^+ + ^+P > pp-]$  in **ĀD+PENDĒRE** > *appendere*; a  $[-L^+ + ^+U > ll-]$  in **VŌLŪI** > *vollì*; a  $[-K^+ + ^+L > kky-]$  in **AURICŪLAM** > *orecchia*.

L'origine del mutamento fonetico, tuttavia, risiede non solo sulla comodità articolatoria dell'emittente, ma anche nell'abitudine percettiva acustica dell'orecchio del destinatario; quindi le «assimilazioni» si generano sia per l'agio articolatorio del parlante, che per l'inveterata assuefazione percettiva acustica da parte del destinatario.

Questo processo, in fisica articolatoria, si definisce: «strategia del minimo sforzo», grazie al quale sia all'emittente che all'ascoltatore risulta più economico formulare o percepire una realizzazione omologa in uno o più versanti. Per questo motivo in una conversazione gli organi articolatori ed acustici si dispongono in una certa posizione stabilmente comoda.

Ebbene, l'influsso esercitato da un'articolazione consonantica “forte” provoca la trasformazione dell'altra “debole” adiacente, sia immediatamente prima che dopo. Il fono “forte” rende, così, simile a sé quello “debole”, imponendogli almeno un proprio tratto fonetico che lo compone, o sul versante della sonia o della genia o della topia, assimilandoselo rispettivamente per «omosonia» (= stessa configurazione di sonorità) o per «omogenia» (= stesso processo generativo) o per «omotopia» (= comunanza di luogo e di organi fonatori).

In altre parole, un suono “debole” assume in parte o in tutto i tratti di un altro suono “forte” adiacente. Al termine del processo assimilatorio, allora, viene a coincidere almeno uno dei tratti del fono “forte” in quello “debole”, se la modificazione è «parziale», ma collimano tutti e tre [tòpico, gènico, sònico], se la trasformazione è «totale».

Un secondo parametro, almeno, oltre questo dell'estensione [*totale* ↔ *parziale*] appena enunciato, è quello della direzione. Quando, infatti, non si tratta di assimilazioni «bi-direzionali» [*reciproche* o *bilaterali*], le direzioni

in cui procedono le assimilazioni “mono-direzionali” possono essere due: o “in avanti”, o “all’indietro”. In queste due direzioni, tra loro diametralmente opposte, si esercitano le azioni modificanti dei foni modificatori sugli altri contigui, che subiscono, sia totalmente che parzialmente, le trasformazioni innescate dai primi.

Ebbene, la direzione «in avanti» si ha quando la consonante che viene scritta prima a sinistra, percorrendo lo stesso verso grafico, assimila a sé quella che viene scritta dopo a destra; la direzione «all’indietro», invece, si consuma quando la consonante di destra, che nella sequenza grafica viene scritta dopo, assimila a sé in retroazione quella di sinistra, che nella sequenza grafica è già stata scritta prima.

La direzione «in avanti», sia grafica che orale, stabilisce che l’assimilazione è comunemente definita progressiva, nel senso che l’azione alteratrice procede verso il fono successivo, oppure «*conservativa*» o «*perseverativa*», nel senso che le proprietà foniche del suono precedente si continuano a mantenere, in tutto o in parte, in quello seguente.

La direzione «all’indietro», stabilisce, invece, che l’assimilazione, sia orale che scritta, è detta comunemente regressiva, nel senso che l’azione alteratrice procede in senso retroattivo, retrocedendo su posizioni foniche precedenti, oppure anche «*anteposizionaria*» o semplicemente «*anticipatoria*», nel senso che le proprietà foniche, tutte o soltanto alcune, del suono successivo vengono già impostate in anticipo nell’articolazione precedente, prima ancora di articolare la successiva, i cui tratti, in tutto o in parte, emergono così già nel fono anteriore, in una sorta di anticipazione articolatoria.

Le assimilazioni nel testo dantesco sono, tuttavia, già evolutivamente sedimentate nella lingua italiana sotto il profilo diacronico della grammatica storica. Le assimilazioni dantesche, pertanto, sono impiantate nei «volgarismi», perché sono questi lessemi che nell’arco dei secoli sulla bocca dei parlanti hanno subito trasformazioni, anche sul fronte della semplificazione armonizzatrice; i «latinismi», invece, sono delle riprese più o meno integrali dei lessemi classici, che non hanno generalmente subito modificazioni nel tempo.

## 2. Metaplasmi in Dante

Una di queste figure, l’apocope, si rinnova a piè sospinto e viene ripresa parecchie volte nel testo dantesco, il più delle volte per ragioni di adeguamento alla lunghezza metrica dell’endecasillabo; pertanto merita, nel presente esame, il primo posto. Alcune di esse, storicamente sedimentate, sono consuete in lingua nazionale, altre sono tipiche del testo dantesco. Eccole qui di seguito elencate le apocopi, che in grammatica si definiscono «*troncamenti*», senza l’apostrofo, come, invece, usano le «elisioni»:

52 <i>color</i> = “color[o]”	52 <i>son</i> = “sono”: son[o]	4 <i>tal</i> = “tale”: tal[e]
55 <i>Lucevan</i> = “Lucevan[o]”	56 <i>dir</i> = “dire”: dir[e]	59 <i>ancor</i> = “ancora”: ancor[a]
63 <i>cammin</i> = “cammin[o]”	66 <i>quel</i> = “quello”: quel[lo]	67 <i>Or</i> = “Ora”: Or[a]
70 <i>son</i> = “sono”: son[o]	71 <i>tornar</i> = “tornar[e]”	72 <i>amor</i> = “amor[e]”
73 <i>signor</i> = “signor[e]”	78 <i>quel</i> = “quel[lo]”	78 <i>minor</i> = “minor[e]”
80 <i>ubidir</i> = “obbedir[e]”	82 <i>cagion</i> = “cagion[e]”	83 <i>scender</i> = “scender[e]”
84 <i>tornar</i> = “tornar[e]”	85 <i>saver</i> = “saper[e]”	87 <i>venir</i> = “venir[e]”
88 <i>Temer</i> = “Temer[e]”	90 <i>son</i> = “sono”: son[o]	91 <i>son</i> = “sono”: son[o]
94 <i>gentil</i> = “gentil[e]”	94 <i>ciel</i> = “ciel[o]”	108 <i>mar</i> = “mare”: mar[e]
109 <i>fur</i> = “fur[ono]”	110 <i>lor</i> = “loro”: lor[o]	110 <i>lor</i> = “loro”: lor[o]
117 <i>venir</i> = “venir[e]”	120 <i>bel</i> = “bello”: bel[lo]	120 <i>andar</i> = “andar[e]”
125 <i>curan</i> = “curan[o]”	126 <i>parlar</i> = “parlar[e]”	126 <i>ben</i> = “bene”: ben[e]
128 <i>sol</i> = “sole”: sol[e];	129 <i>drizzan</i> = “drizzan[o]”	130 <i>tal</i> = “tale”: tal[e]
131 <i>cor</i> = “cuore”: cuor[e]	136 <i>cor</i> = “cuore”: cuor[e]	137 <i>venir</i> = “venir[e]”
138 <i>son</i> = “sono”: son[o]	139 <i>sol</i> = “solo”: sol[o]	

Tutti gli altri «metaplasmi» sono elencati di seguito in ordine di versi:

#### 52 = LATINISMO

*era* = “ero”: conservazione, previa consueta apocope storica, della forma originaria dell'imperfetto latino *ERAM* [= “ero”], diversamente dall'evoluzione italiana standard, che invece ha subito l'influsso di adeguamenti analogici con altre voci verbali

#### 52 = APOCOPE STORICAMENTE SEDIMENTATA

*era* = “ero”: dalla primitiva forma latina *ERAM* si è staccata la consonante finale, in ossequio al criterio generalizzato della preferenza per le sillabe «libere», mediante un processo di soppressione, comune anche alla lingua nazionale

#### 55 = LATINISMO

*li occhi suoi* = “gli occhi suoi”: conservazione nell'articolo della laterale nella sua configurazione apicale [-L- > *li*], anziché dorsale [-L- > -*li*-], come si è sviluppata nella lingua moderna, in provenienza dalla base originaria latina: *ILLI* < *ILLE* = “quello”: metaplasmo in gran parte a lievitazione [Ø = zero]

#### 55 = AFERESI

*li occhi suoi* = “gli occhi suoi”: caduta nell'articolo della sillaba breve iniziale [#*IL*-] rispetto all'intera base primitiva latina: [*l̥*]*LI* < *ILLI* < *ILLE* = “quello”

## 55 = ASSIMILAZIONE STORICAMENTE SEDIMENTATA

*li occhi* = “gli occhi”: per l’evoluzione della -L- complicata latina dopo la velare [KL] si è avuta assimilazione delle due consonanti venutesi a trovare a contatto dopo la caduta della vocale breve intermedia: ÖCŪL-I [< ÖCŪL-UM = “occhio”], nel senso che l’occlusiva trasferisce sulla successiva laterale le sue caratteristiche fonetiche [ $K^{\uparrow} + {}^{\uparrow}L > kk$ ] in una direzione progressiva e in una dimensione totale e così si conserva nel testo dantesco

## 58 = SINCOPE

*mantoana* = “mantovana” > *manto*[v]ana: caduta dal corpo interno della parola della consonante labiodentale fricativa sonora [-v-] in posizione protonica, accorgimento che crea degli echi allitteranti plurimi con l’*incipit* del verso [**O anima**]

## 60 = AFERESI

*’l mondo* = “il mondo”: articolo determinativo < İLLUM, accusativo latino di İLLE = “quello”, previa soppressione della vocale breve iniziale [İ] LLUM, in ossequio ad un preciso criterio di giustezza metrica

## 60 = APOCOPE STORICAMENTE SEDIMENTATA

*’l mondo* = “il mondo”: articolo determinativo < İLLUM, accusativo latino di İLLE = “quello”, previo abbandono della sillaba finale: İL[-LUM#], secondo lo sviluppo fonetico in chiave diacronica dal latino all’italiano per la grammatica storica

## 62 = DISSIMILAZIONE

*diserta* = “deserta”: i due suoni vocalici identici medio-palatali [-e-] all’interno della parola si differenziano, grazie al fatto che il primo si trasforma poeticamente in [-i-], di modo che la doppia presenza originaria [*deserta*] nello stesso termine si riduca ad una soltanto

## 67 = LATINISMO

*movi* = “muovi”: conservazione dell’originaria forma latina della vocale tonica [-O-] medio - velare < MÖV-I < MÖVĒO = “mettere in movimento”, anzichè accogliere la diacronica evoluzione in dittongo [#muo-], come è avvenuto nella lingua nazionale

## 68 = AFERESI

*campare* = “scampare”: rifiuto per soppressione del prefisso iniziale, parte integrante del verbo composto del basso latino \*ĒX [= “via da”] - CĀMPĀRE [< CĀMPUM = “campo [di battaglia]”] = “schivare il pericolo”, “uscir salvo”, “restare illeso”, che nella lingua nazionale ha regolarmente dato [“scampare”]

## 71 = ASSIMILAZIONE PARZIALE REGRESSIVA

*vegno* = “vengo”: rispetto all’esito comune della lingua nazionale questo verbo contiene una originalità, cioè una evoluzione palatale: VĚNĪO = -N<sup>+</sup> + <sup>†</sup>I > ñ-, ossia la *yod* [I] ha imposto con una operazione retroattiva in sede tòpica alla dentale [N] la propria palatalità, trasformandola in nasale dorsopalatale [ñ], in un processo storicamente sedimentato

## 71 = LATINISMO

*del* = “dal”: < DĒ [= “da”] + ĬLLUM [= “quello”]: conservazione dell’integrale forma latina della preposizione DĒ, scevra dal contatto con ĀB [= “da”, con valore di moto da luogo], come nell’italiano standard [DĒ + ĀB = “da”]

## 71 = LATINISMO

*loco* = “luogo”: < LÖCUM = “luogo”, “posto”, “dimora”, senza la consueta dittongazione che si è sviluppata nell’italiano standard, in ossequio alla personalità di Beatrice, interlocutrice erudita, soggetto, come il poeta, avulso dalla “*volgare schiera*” [verso 105]

## 71 = SINCOPE

*disio* = “desidero” < DĒSĪDĒRO = “desidero”, “voglio”, “bramo”: la sillaba breve [DĒ], nonché l’attigua vibrante [R], che nell’originale latino e nell’esito italiano prosastico sono presenti, sono cadute all’interno di questo lessema verbale, per una sorta di licenza poetica, ammissibile per ragioni di giustezza metrica

## 73 = LATINISMO

*signor* = “signore”: conservazione della vocale originaria latina di SĒNĪOREM [= “più vecchio”] > *signore*, in un vocabolo metaplastico per assimilazione [-N<sup>+</sup> + <sup>†</sup>I > ñ-] consonantica, ma a lievitazione [Ø] «zero» per ciò che concerne l’assetto vocalico

## 73 = ASSIMILAZIONE PARZIALE REGRESSIVA

*signor* = “signore”: conformemente all’esito italiano standard, in questo vocabolo, storicamente sedimentato, vi è stata assimilazione, perché: SĒNĪOREM [= “più vecchio”] > *signore*, ossia -N<sup>+</sup> + <sup>†</sup>I > ñ-, in quanto la *yod* [I] ha imposto con un intervento di retroazione in sede tòpica alla dentale [N] la propria palatalità, trasformandola in nasale dorsopalatale [ñ]

## 77 = SINCOPE

*ogne contento* = “ogni contenuto”: «con | ten | [u] | to»: occorre accorciare il verso di una sillaba e la risorsa è stata quella dell’eliminazione dal cor-

po della parola di una vocale [-u-] ed il termine, dalle quattro originarie, si è ridotto a tre sillabe, soddisfacendo, così, la prescrizione metrica del verso

### 78 = LATINISMO

*li cerchi sui* = “i cerchi suoi”: conservazione della consonante laterale originaria della base primitiva latina ĪLLI < ĪLLE = “quello”, quando nell’italiano comune si è ammutolita; pertanto: -ĪLLI > *li-*, previa aferesi della sillaba iniziale

### 78 = AFERESI

*li cerchi sui* = “i cerchi suoi”: caduta in chiave diacronica della sillaba iniziale [#ĪL-], parte integrante della primitiva base [ĪLLI, nominativo plurale < ĪLLE = “egli”], nell’evoluzione fonetica che c’è stata dal latino all’italiano; pertanto: -ĪLLI > *li-*

### 83 = LATINISMO

*giuso* = “giù”: dal latino classico DĒŌRSUM > DĒŌSUM > DIŪSUM > IŪSUM nel tardo latino > *giuso*, quindi la forma ricalca la base latina, specialmente con la conservazione della sillaba finale, anche se in quella iniziale c’è stata evoluzione diacronica della voce classica

### 83 = EPITESI

*giuso* = “giù”: dal latino classico DĒŌRSUM > DĒŌSUM > DIŪSUM > IŪSUM nel tardo latino > *giuso*, questa voce nei confronti dello sviluppo dell’italiano standard ha aggiunto per ricalco dall’originale l’ultima sillaba -SUM > *so-*

### 83 = LATINISMO

*de lo scender* = “dallo scendere”: senza la lievitazione dal contatto delle due preposizioni [DĒ + ĀB = “da”], che in lingua nazionale ha dato lo schiarimento dell’originaria DĒ > “da”, nel testo dantesco viene conservata la primitiva forma latina [*de*]

### 84 = LATINISMO

*de l’ampio loco* = “dall’ampio luogo”: per introdurre il complemento di moto da luogo, il poeta, invece di uniformarsi all’esito dell’italiano standard [DĒ + ĀB = “da”], preferisce mettere in bocca all’illustre poeta latino Virgilio l’originaria forma latina [DĒ > “da”]

### 84 = LATINISMO

*loco* = “luogo”, alla latina < LŌCUM = “luogo”, “posto”, “dimora”, con lo scarto dall’italiano standard, dove si sviluppa una dittongazione; ma nel dialogo questo lessema è messo in bocca allo scrittore latino Virgilio

## 88 = SINCOPE

*si dee* = “si de[v]e”: ai fini metrici occorre eliminare una sillaba del verso e l’occasione favorevole è sorta nel verbo [“deve”], dove, sopprimendo la consonante labiodentale fricativa sonora [-v-], due identiche vocali sono venute a stretto contatto e pertanto, dopo la caduta di [-v-], si è potuto per sineresi contrarre il verso di una sillaba

## 92 = LATINISMO

*non mi tange* = “non mi tocca”, “non mi colpisce”, “non mi turba” < TANGIT < TANGĒRE = “toccare”: conservazione erudita della primitiva forma latina quasi inalterata, che il poeta mette in bocca a Beatrice per farla comparire come una persona dotta

## 93 = AFERESI

*d’esto incendio* = “di questo incendio”: «di [qu]esto»: forma abbreviata del dimostrativo, che consente di ridurre metricamente a due [*d’e* | *sto*] le tre sillabe originarie [di | que | sto] e ciò mediante la soppressione della testa [qu] del dimostrativo

## 94 = ASSIMILAZIONE TOTALE REGRESSIVA

*Donna* = “[Ma]donna”: < DŎMŃNA = “donna”, “signora”, “padrona di casa”: in sede di fonetica storica, ormai sedimentato, l’originario nesso composto [-MN-], secondario in quanto risultato dalla «sincope» della vocale breve [-ĭ-], si è sviluppato in italiano nella prospettiva di una semplificazione [M<sup>+</sup> + <sup>†</sup>N > nn-], dove la dentale -N- retroagisce sulla labiale -M- e la trasforma: metaplasmo evolutivo

## 95 = AFERESI

*questo ’mpedimento* = “questo ’[i]mpedimento”: «questo [i]mpedimento»: per favorire la coincidenza metrica delle sillabe con la lunghezza del verso, il poeta non ha esitato a sopprimere la vocale iniziale [#i-] del vocabolo ed a sostituirla con l’apostrofo

## 96 = LATINISMO

*duro giudicio* = “la severa sentenza”, “il rigoroso decreto”, “la irremovibile decisione”: forma latineggiante, che non ha subito come i volgarismi la corruzione dell’utenza parlante < IŪDĪCĪUM = “giudizio”: conservazione quasi integrale dell’originaria voce latina

## 96 = LATINISMO

*frange* = “spezza”, “interrompe”, “annulla”, “piega”, “trasgredisce”: forma erudita di tradizione dotta e non soggetta alle evoluzioni diacroniche pro-

dotte dall'uso volgare ininterrotto < FRANG-IT < FRANGĔRE = “infrangere”: metaplasmo per conservazione

#### 102 = LATINISMO

*mi sede* = “mi sedevo”: terminazione desinenziale alla latina < SĔDĒBAM = “sedevo”, che non ha subito come in lingua nazionale l'adeguamento analogico con le altre forme delle voci verbali corrispondenti, perché il poeta ha preferito conservare l'uscita primitiva

#### 102 = SINCOPE

*che mi sede* = “dove mi sede[v]o”: la forma dell'imperfetto meriterebbe canonicamente una -v- in derivazione dell'antica -B- [< SĔDĒBAM = “sedevo”], se non che la metrica ha avuto la meglio in questo contrasto; infatti occorre rendere contigue due vocali [e∨a], per conglobarle insieme nella stessa sillaba, e pertanto è rimasta soppressa poeticamente la -v-

#### 106 = LATINISMO

*non odi tu la pieta del suo pianto* = “non odi tu la **pieta** del suo pianto”: «non | o | di | tu | la | **pie** | ta | del | suo | pian | to»: la sesta sillaba [**piè**] è tonica, non per evoluzione diacronica di tradizione ininterrotta dal latino volgare [accusativo: PIĒTĀTEM > “pietà”], ma per conservazione dal nominativo classico [PIĒTAS], con l'accento sulla prima sillaba: metaplasmo a lievitazione [Ø] zero

#### 110 = LATINISMO

*lor pro* = “il proprio utile”: ripresa integrale dell'antica preposizione latina PRŌ = “a vantaggio di”, “in favore di”, “a beneficio di”, sostantivata per mutazione linguistica dell'originaria parte del discorso

#### 110 = ASSIMILAZIONE TOTALE REGRESSIVA

*lor danno* = «danno» < DĀMNUM = “danno”, “svantaggio”, “perdita”, lessema sedimentato nella fonetica storica, ma sottomesso ad evoluzione diacronica: metaplasmo a semplificazione del nesso consonantico nasale [-M<sup>+</sup> + <sup>+</sup>N > n-], in cui la dentalità della -N- si trasferisce sulla labiale -M-

#### 111 = SINCOPE

*dopo cotai parole* = “cotai”: «cota[l]i»: per un adeguamento alla lunghezza metrica del verso occorre eliminare una sillaba, con lo stratagemma di mettere due vocali a contatto, creando così un dittongo [ai]: dove prima c'erano due sillabe [ta | li], ora ce n'è una sola [tai] e ciò grazie alla soppressione di [l]

112 = **LATINISMO**

*del mio beato scanno* = “dal mio seggio celeste”: «dal» < [DĒ > “da”] + articolo, come nella primitiva forma preposizionale latina, senza passare per l’evoluzione della lingua nazionale [DĒ + ĀB = “da”], anche perché in questo caso è Beatrice a parlare, senza contaminazioni *volgari*: metaplasmo a conservazione, senza lievitazione

116 = **AFERESI**

*li occhi*: “gli occhi”: l’intera forma primitiva latina dell’articolo: [ĬL]LI < ĬLLI < ĬLLE [= “quello”] ha subito una eliminazione all’inizio per soppressione della sillaba breve [#ĬL-] e pertanto si è semplificata nel testo poetico di Dante

116 = **LATINISMO**

*li occhi*: “gli occhi”: il nesso consonantico primitivo dell’articolo [ĬLLI < ĬLLE = “quello”], anziché evolversi come ha fatto in lingua nazionale, dando come esito la laterale dorsale [ĬLLI > *gli*], ha conservato l’originaria palatale apicale [ĬLLI > *li*]; pertanto questa forma è in buona parte un metaplasmo a lievitazione [Ø = zero]

116 = **ASSIMILAZIONE STORICAMENTE SEDIMENTATA**

*li occhi*: “gli occhi”: “occhi” < ÖCŮL-I [< ÖCŮL-UM = “occhio”]: venute a contatto la velare con la palatale [KL], dopo la caduta della vocale breve intermedia [-Ů-], si assimilano [K<sup>†</sup> + <sup>†</sup>L > *kk*], in direzione progressiva e con una estensione totale, per l’evoluzione della -L- complicata postconsonantica e così rimane nel testo di Dante

122 = **LATINISMO**

*nel core allette* = “accogli”, “nutri”, “coltivi” < ALLECTĀRE = “attrarre” < ALLĪCĒRE = “adescare”: metaplasmo con la conservazione dell’originaria forma latina, quasi integrale, se non fosse per l’assimilazione [-K<sup>†</sup> + <sup>†</sup>T > *tt-*]

122 = **ASSIMILAZIONE STORICAMENTE SEDIMENTATA**

*allette* = “attiri”: metaplasmo soggetto ad assimilazione anteponizionale con estensione totale < ALLECT-ES = “alletti”: [-K<sup>†</sup> + <sup>†</sup>T > *tt-*]: forma latineggiante previa evoluzione del nesso consonantico occlusivo

124 = **SINCOPE**

*tai tre donne* = “**ta**”: «**ta**[*l*]**i**»: grazie alla soppressione di [*l*], vengono a trovarsi a contatto due vocali che già di per sé costituiscono dittongo [**ài**] e pertanto da due sillabe primitive [ta | li] ne risulta una soltanto [**ta**i] e ciò in

ossequio alle prescrizioni della lunghezza metrica del verso: caduta di un fonema all'interno di una voce

### 128 = AFERESI

*li 'mbianca* = “li imbianca”: «li [i]mbianca»: soluzione originale questa della soppressione, per giunta visualizzata pure con l'apostrofo iniziale, della vocale iniziale [i], per ottenere una espressione snella, senza la cacofonia delle due vocali identiche a contatto

### 130 = LATINISMO

*virtude* = “virtù”: quasi integralmente questo lessema ricopia la base etimologica latina < VIRTŪTEM = “valore”, “forza”, “virtù”, se non fosse per la sonorizzazione della dentale postonica, e non ha seguito l'esito apocopato italiano

### 131 = LATINISMO

*buono ardire* = “buon”: in italiano di norma, non fosse altro per cacofonia, l'aggettivo perde la vocale finale per troncamento, ma qui in poesia la conserva, fedele all'etimologia latina < BŌNUM = “buono”, a costo di creare la sinalefe

### 138 = SINCOPE

*proposto* = “propos[i]to”: «pro | po | s[i] | to»: la lunghezza sillabica della parola cambia dopo la soppressione della vocale atona intermedia [i]: da quattro diventa di tre sillabe e conseguentemente cambia pure la classe tonica da sdrucciola [pro | pò | si | to = ◡ ◡ ◡ ◡] a piana [pro | pò | sto = ◡ ◡ ◡]: tanto occorre per soddisfare le esigenze metriche di questo verso

### 140 = ASSIMILAZIONE PARZIALE REGRESSIVA

*signore* = “signore”: se la configurazione vocalica di questo metaplasmo risente dell'origine latina classica [SĒNĪŌREM = “più vecchio” > *signore*], la consonante nasale ha, invece, seguito la corruzione del latino volgare di tradizione ininterrotta; pertanto [N<sup>↓</sup> + ↑I > ñ], dove la *yod* [I] retroagisce sulla dentale antecedente [N] e la trasforma in dorsopalatale [-gn-], sempre nella classe omogènica nasale sonora, in un processo storicamente sedimentato

### 140 = LATINISMO

*signore* = “signore”: la prima sillaba [#se-] contiene ancora la primitiva vocale del compartivo latino SĒNĪŌREM [= “più vecchio”] > *signore*, in un metaplasmo coinvolto peraltro anche da assimilazione consonantica, come l'italiano; ma sul versante vocalico ricalca l'originaria forma latina

## Capitolo 4

### Lettura fonica

#### Le tre donne benedette: *Inferno*, II, 52-140

##### 1. Lettura fonica

*La Vergine Maria incarica santa Lucia di sollecitare Beatrice al soccorso di Dante nella selva*

Io era tra color che son sospesi,  
e donna mi chiamò beata e bella,  
tal che di comandare io la richiesi. 54

Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a dir soave e piana,  
con angelica voce, in sua favella: 57

“O anima cortese mantoana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura,  
e durerà quanto ’l mondo lontana, 60

l’amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che volt’è per paura; 63

e temo che non sia già sì smarrito,  
ch’io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch’i’ ho di lui nel cielo udito. 66

Or movi, e con la tua parola ornata  
e con ciò c’ha mestieri al suo campare  
l’aiuta, sì ch’i’ ne sia consolata. 69

I’ son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare. 72

- Quando sarò dinanzi al signor mio,  
di te mi loderò sovente a lui”.  
Tacette allora, e poi comincia’ io: 75
- “O donna di virtù, sola per cui  
l’umana spezie eccede ogni contento  
di quel ciel c’ha minor li cerchi sui, 78
- tanto m’aggrada il tuo comandamento,  
che l’ubidir, se già fosse, m’è tardi;  
più non t’è uo’ ch’aprirmi il tuo talento. 81
- Ma dimmi la cagion che non ti guardi  
de lo scender qua giù in questo centro  
de l’ampio loco ove tornar tu ardi”. 84
- “Da che tu vuo’ saver cotanto a dentro,  
dirotti brevemente”, mi rispuose,  
“perch’io non temo di venir qua entro. 87
- Temer si dee di sole quelle cose  
c’hanno potenza di fare altrui male;  
de l’altre no, ché non son paurose. 90
- I’ son fatta da Dio, sua mercé, tale,  
che la vostra miseria non mi tange,  
né fiamma d’esto incendio non m’assale. 93
- Donna è gentil nel ciel che si compiange  
di questo ’mpedimento ov’io ti mando,  
sì che duro giudicio là sù frange. 96
- Questa chiese Lucia in suo dimando  
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele  
di te, e io a te lo raccomando -. 99
- Lucia, nimica di ciascun crudele,  
sì mosse, e venne al loco dov’i’ era,  
che mi sedea con l’antica Rachele. 102
- Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,  
ché, non soccorri quei che t’amò tanto,  
ch’uscì per te de la volgare schiera? 105

- non odi tu la pieta del suo pianto?  
non vedi tu la morte che 'l combatte  
su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? - 108
- Al mondo non fur mai persone ratte  
a far lor pro o a fuggir lor danno,  
com'io, dopo cotai parole fatte, 111
- venni qua giù del mio beato scanno,  
fidandomi del tuo parlare onesto,  
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno". 114
- Poscia che m'ebbe ragionato questo,  
li occhi lucenti lagrimando volse;  
per che mi fece del venir più presto; 117
- e venni a te così com'ella volse;  
d'inanzi a quella fiera ti levai  
che del bel monte il corto andar ti tolse. 120
- Dunque: che è? perché, perché restai?  
perché tanta viltà nel core allette?  
perché ardire e franchezza non hai? 123
- poscia che tai tre donne benedette  
curan di te ne la corte del cielo,  
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?». 126
- Quali fioretti dal notturno gelo  
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca  
si drizzan tutti aperti in loro stelo, 129
- tal mi fec'io di mia virtude stanca,  
e tanto buono ardire al cor mi corse,  
ch'i' cominciai come persona franca: 132
- «Oh pietosa colei che mi soccorse!  
e te cortese ch'ubidisti tosto  
a le vere parole che ti porse! 135
- Tu m'hai con disiderio il cor disposto  
sì al venir con le parole tue,  
ch'i' son tornato nel primo proposto. 138

Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:  
tu duca, tu signore, e tu maestro».

Le figure fonetiche:

- Allitterazione
- Assonanza
- Consonanza
- Paronomasia

sfruttano l'impalcatura fonetica della composizione per creare effetti di suono armonico, in modo da rendere più gradevole ed incisivo il contenuto dell'enunciato, che si imprime meglio nell'orecchio dell'ascoltatore, grazie anche al corredo emozionale che veicola.

Anche queste figure «foniche» rientrano nel gruppo artigianalmente chiamato: «διά-» = “per mezzo di”, “attraverso”, “mediante” + «ἀκουστικόν» = “ciò che concerne il suono, l'udito e l'ascolto” + «-ισμός» = suffisso nominale, cioè «**DIACUSTISMI**».

Un approfondimento preliminare, prima dell'esposizione in ordine di versi, merita la figura dell'allitterazione, specialmente nella sua versione “sintetica” e nella sua combinazione con il “fonosimbolismo”, che potenzialmente essa veicola.

## ALLITTERAZIONI «S I N T E T I C H E»

Come per la rima, anche per le allitterazioni, esistono dei surrogati. Per la rima si può parlare di “assonanza”, se la ripresa riguarda solo le vocali e non le consonanti, oppure di “consonanza”, se la ripresa riguarda soltanto le consonanti e non le vocali; per le allitterazioni analogamente, quando non sono riprese integrali, si può pensare all'affinità, alla somiglianza o alla vicinanza di due suoni, correlati fra loro per almeno due tratti fonetici in comune su tre, che ne evocano nell'ascoltatore la parentela acustica.

Questo tipo “surrogato” di allitterazioni si può definire: allitterazioni «paràfone», perché si richiamano le une con le altre per la comunanza di quei tratti fonetici coincidenti che le legano. Il vocabolo nasce da «παρά» (/parà/ = “vicino”, “rasente”, “presso”) + «φωνή» (/fonè/ = “suono”, “voce”, “grido”), in analogia, per esempio, a “parafarmaco”, che non è identico al farmaco, ma gli somiglia ed è ad esso connesso, in quanto contribuisce al conseguimento del medesimo effetto terapeutico.

Anche i «paràfoni», dunque, sono delle allitterazioni, magari incomplete, difettive, imperfette, «sintetiche», ma che richiamano in buona parte

la conformità originaria di due suoni appartenenti alla medesima famiglia fonetica. Allo stesso modo che due individui che hanno in comune lo stesso cognome, in qualche modo sono allacciati da una medesima relazione familiare che li collega tra loro, così pure le consonanti hanno delle caratteristiche che le accomunano, in sede di configurazione sonora, di impostazione generativa o di luogo articolatorio.

Parlando di «paràfoni», non si fa altro, in realtà, che parlare di allitterazioni «sintetiche» o «parallitterazioni». Si tratta della ripetizione dei fasci di fibre foniche costituenti un suono della fonazione. In particolare, sono «paràfone» due consonanti quando contengono identità di classe tòpica (stesso luogo di articolazione) e insieme di classe gènica (medesima impostazione generativa), oppure di classe tòpica e insieme di classe sònica (stessa configurazione di sonorità), oppure ancora identità di classe gènica e insieme di classe sònica.

Le allitterazioni «paràfone», allora, scaturiscono dall'accostamento di fonemi per due terzi tra loro simili, che rilanciano all'orecchio di un ascoltatore le proprie caratteristiche fonetiche comuni, sì da risultare gradevoli alla percezione acustica, per il riecheggiare di tratti a ripresa più o meno consecutiva. La portata acustica di ciascun fono è in realtà triplice e se i «paràfoni» si scompongono nei propri fattori costitutivi, si scoprono le relazioni latenti, con l'individuazione di quei fasci di fibre foniche attivi e comuni. Nome, cognome e soprannome: Tizio *Caio Sempronio* è generalmente affine a *Caio Giunio Sempronio*, ma non ha niente a che fare, per esempio, con *Valerio Tito Adriano*.

La poesia, in realtà, è un rivestimento festoso e paludato dell'espressione linguistica; la funzione estetica o poetica è un'espressione concentrata sul livello del messaggio, con l'esaltazione della peculiarità del segno, e ritiene pressoché banale il contenuto della catena parlata.

Uno dei pregi estetici è senz'altro fornito dalla ripresa di suoni identici o simili a breve distanza, come se l'eco ancor viva nell'orecchio dell'ascoltatore si ristorasse felicemente col ritorno nuovamente alla ribalta delle caratteristiche sonore del significante appena ascoltato.

Questo pregio allitterativo si può scoprire pure nella comune e popolare codificazione identificativa («*Padre Pio*»), che ancora oggi risulta più adoperata dell'attuale appellativo: «San Pio». La ragione, infatti, sta nella fonetica allitterativa, in quanto le due #P- iniziali a così breve distanza non possono che carpire il gradimento espressivo dei fedeli parlanti; pertanto la formula «*Padre Pio*», rinforzata per giunta dalla terza #P-, pure iniziale, di: «*da Pietrelcina*», risulta più fortunata, perché più orecchiabile. Non perché nel passato questa formula si è così sedimentata nell'acustica dell'immaginario collettivo e così è rimasta pure oggi, perché «*Padre Pio*» lo dicono di preferenza pure i giovani, che non hanno conosciuto di persona il frate

con le stimmate, come è avvenuto per qualche anziano, ma semplicemente perché la codificazione allitterativa è più pregiata.

Oltre che in sede religiosa, l'allitterazione funziona anche in campo commerciale, dove la pubblicità serve per presentare il prodotto in vendita con una veste più attraente. Si pensi, per esempio, ad una nostrana intestazione di un esercizio commerciale urbano: "*Pizze e Delizie*", dove si ripete il segmento *-iz-* e neppure in posizione iniziale. La ripresa, infatti, nell'insegna pubblicitaria dell'affricata dentale (*-z-*), a breve distanza, produce un effetto più attraente e convincente sul potenziale pubblico acquirente, al quale è copertamente indirizzata per interesse questa camuffata comunicazione linguistica.

Le allitterazioni sono, appunto, la ripetizione dei fasci di fibre foniche costituenti un suono della fonazione. Questa replica acustica, non soltanto vocale, ma anche e soprattutto consonantica, può avvenire sia all'inizio che nel corpo di due voci più o meno vicine. Se questa ripresa è integrale, tutti e tre i fasci di fibre foniche sono ripetuti punto per punto a breve distanza e l'allitterazione è «puntuale»; se, invece, vengono ripresi a breve intervallo solamente due dei tre fasci di fibre foniche componenti, allora i suoni si somigliano e si possono considerare «richeggianti» e l'allitterazione è «sintetica», nel senso che assembla in un'unica sintesi fonatoria le caratteristiche comuni di due consonanti simili sulla base delle seguenti tre relazioni:

- 1) consonanti sintopiche (stesso luogo articolatorio);
- 2) consonanti singeniche (stessa famiglia articolatoria);
- 3) consonanti sinsòniche (stesso carattere di sonorità),

attenendosi a sintetizzare solo due delle precedenti tre relazioni. Tanto basta per risvegliare nell'orecchio del destinatario la somiglianza delle due percezioni, il che produce un effetto estetico, senz'altro maggiore di quello basato sulla ripresa piatta ed integrale dell'intero terzetto dei fasci di fibre foniche, come avviene nell'allitterazione puntuale.

Infatti, l'allitterazione definita «sintetica» con la ripresa a breve distanza nella catena parlata, dei «paràfoni», ossia dei fonemi tra loro somiglianti, risulta, in definitiva, più seducente e fascinosa, perché è in parte (per due terzi) sommersa e non chiaramente né completamente evidente e perciò funziona come un inserto subliminale. Per due terzi, infatti, i fasci di fibre foniche di due consonanti simili coincidono e si richiamano l'un l'altro, proprio grazie alle due componenti sulle quali corre il binario della loro similarità. Essi nascondono a livello profondo una relazione sommersa, meno piatta e meno scontata di quella che emergerebbe in una allitterazione manifesta («puntuale»), ovvero una relazione «subliminale» (dal latino: SÛB = «sotto» e LĪMĒN = «soglia»), che li rende più efficaci e gradevoli a livello acustico percettivo.

Uno solo dei tre caratteri fonetici indentificativi del fono è privato e le due consonanti relativamente a quel tratto difforme possono essere:

- a) etero-tòpiche, se coincidono nella propria configurazione gènica e sònica;
- b) etero-gèniche, se coincidono nella propria configurazione tòpica e sònica;
- c) etero-sòniche, se coincidono nella propria configurazione tòpica e gènica.

Quelle «sintetiche», dunque, sono un surrogato di allitterazioni, che si potrebbero anche definire «parallitterazioni», ed il loro effetto estetico nell'enunciato poetico dipende molto dalla loro concentrazione nel segmento linguistico: più ce ne sono in un verso e maggiore risulta il pregio acustico e la gradevolezza percettiva nella lettura da parte del destinatario.

La terza relazione, quella del tratto fonetico "privato", che non coincide in una coppia di consonanti allitteranti «sintetiche», risulta oppositiva; infatti:

1) la *-t-* e la *-d-*, per esempio, tra loro sintòpiche dentali e singèniche occlusive, sono però «eterosòniche» [sorda ↔ sonora], sul versante della sonia, e, grazie a questa componente divergente che le oppone, noi distinguiamo, per esempio, "*tetto*" da "*detto*";

2) la coppia *-m/n-*, ancora, per esempio, singènica nasale e sinsònica sonora, è perciò «eterotòpica», nel senso che il luogo di articolazione [labiale ↔ dentale] varia e tale opposizione ci consente di distinguere, per esempio, "*lume*" da "*lune*";

3) la *-s-* e la *-z-*, per ulteriore esempio, sono entrambe sintòpiche dentali e sinsòniche sorde; però sul fronte della generazione articolatoria sono tra loro «eterogèniche»; perché il processo generativo [fricativo ↔ affricato] è diverso e grazie a questa caratteristica oppositiva noi distinguiamo, per esempio, "*passo*" da "*pazzo*".

Senza di queste componenti oppositive confonderemmo i lessemi precedenti che nel contesto entropico distintivo del sistema linguistico italiano veicolano significati diversi. La lingua, infatti, sfrutta il carattere fonologico discordante tra foni «sinteticamente» allitteranti, per assegnare a suoni in parte simili sensi diversi. Questo sfruttamento entropico economizza le risorse del linguaggio, nel senso che un piccolo scarto fonico produce una grande differenza di significato. Il che è dimostrato dall'esistenza delle coppie minime distintive, come quelle sopra menzionate, in cui la differenza di un solo tratto fonetico è sufficiente ad individuare significati diversi.

L'«eterotopia» [labiodentale ↔ dorsopalatale] delle due fricative sorde seguenti: "*fame*" ↔ "*sciame*", "*afa*" ↔ "*ascia*", "*scròfa*" ↔ "*scòscia*", ci consente, infatti, di distinguere due significati diversi;

• l'«eterogenia» [laterale ↔ nasale] tra le seguenti due dorsopalatali sonore dà come risultato la distinzione tra “*piglia*” ↔ “*pigna*”, “*staglio*” ↔ “*stagno*”, “*raglio*” ↔ “*ragno*”;

• l'«eterosonia» [sorda ↔ sonora] fra le due consonanti velari occlusive seguenti: “*callo*” ↔ “*gallo*”, “*vacante*” ↔ “*vagante*”, “*care*” ↔ “*gare*”, finisce per mettere in relazione oppositiva due lessemi appartenenti a campi semantici diversi.

Dagli esempi appena riportati si evince che il tratto discordante (quello “privato” di ciascuna consonante, la terza relazione che non è comune nella coppia), è il carattere distintivo.

La [t] e la [d], per esempio, concordano in “omotopia”, perché entrambe dentali e insieme concordano pure in “omogenia”, perché entrambe occlusive, ma divergono per “eterosonia”, perché la [t] è sorda e la [d] è sonora. Ecco allora che “*salto*” ↔ “*saldo*”, “*quanto*” ↔ “*quando*”.

La [t] e la [s], poi, concordano per “omotopia”, perché entrambe dentali e insieme concordano pure per “omosonia”, perché entrambe sorde, ma discordano, invece, per “eterogenia”, perché la [t] è occlusiva e la [s] è fricativa. Di conseguenza: “*terra*” ↔ “*serra*”, “*tane*” ↔ “*sane*”.

La [m] e la [n], infine, concordano in “omogenia”, perché entrambe nasali; concordano insieme pure in “omosonia”, perché entrambe sonore, ma divergono, invece, per “eterotopia”, in quanto la [m] è bilabiale e la [n] è apicodentale. Il risultato è che “*rame*” ↔ “*rane*”, “*timo*” ↔ “*tino*”.

Le consonanti delle antecedenti coppie alla fine allitterano lo stesso, anche se con uno dei tre tratti fonetici componenti che tra loro contrasta, perché in buona parte sono equivalenti, sia per l'una che per l'altra relazione comune su tre. Esse sono simili, malgrado non siano tra loro né perfettamente né completamente identiche sul piano fonico.

## FONOSIMBOLISMO

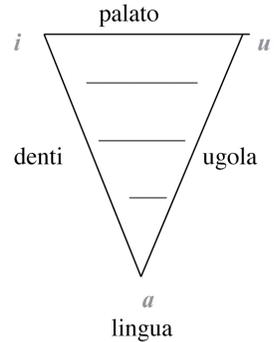
A ridosso delle figure allitterative, siano esse «puntuali» o «sintetiche», è opportuno aprire i confini epistemologici anche alla sfera emotiva che viene attivata dall'acustica dei fonemi costituenti la catena parlata, quando vengono elargiti in modo copioso e ravvicinato a breve distanza dal poeta.

Per spiegare le indicazioni fonosimboliche si analizzano prima le vocali e poi le consonanti. I fonemi, in realtà, sono suoni della catena parlata che in ogni caso riscuotono un effetto empirico, che è come una ricaduta emozionale sull'ascoltatore, sulla base della loro caratteristica fonatoria, per esempio dura o molle, aperta o chiusa, secca o risonante, liscia o percussiva. Dallo schema seguente è possibile ricavare le posizioni delle vocali, mentre nella tabella si scoprono i loro connotati fonetici (serie e grado)

spaccato di una

BOCCA parlante

(triangolo vocalico)



<u>serie</u> → <u>grado</u> ↓	ANTERIORE PALATALE	CENTRALE	POSTERIORE VELARE
<i>alto o chiuso</i>	<b>i</b>		<b>u</b>
<i>medioalto o semichiuso</i>	<b>é</b>		<b>ó</b>
<i>mediobasso o semiaperto</i>	<b>è</b>		<b>ò</b>
<i>basso o aperto</i>		<b>a</b>	

La parte del palato verso l'esterno della bocca e verso i denti è ossea e dura e le vocali articolate dalla lingua che si solleva sotto questa zona vengono chiamate *tout-court* «palatali», mentre le altre vocali realizzate dalla lingua che si solleva all'indietro sotto l'arco palatale interno alla bocca verso la gola, che è cartilagineo e molle, vien detto 'velo' palatino; queste vocali costituiscono un'altra serie e si definiscono «velari».

Una marginale curiosità è quella del medico, che per visitare a scopo diagnostico la gola di un paziente e poterci vedere dentro, gli suggerisce di aprire la bocca e di pronunciare **-a-**, perché si tratta di una vocale bassa che consente di tenere la lingua distesa e adagiata sul fondo della bocca, senza intercettare la vista del medico.

Fonosimbolicamente emerge, allora, che il senso di **chiarezza** e di **penetrante incisività** viene, poi, veicolato dalla vocale palatale alta della serie **anteriore** (-i-) in: «*squilli*», «*fischio*», «*stridulo*», «*Cigola*», «*sibilo*», specialmente perché è tonica, così come, al contrario, **cupa**, **oscura**, **chiusa** e **profonda** risulta l'impressione suscitata dai termini: «*cucco*», «*rigurgito*», grazie al timbro cupo della vocale velare tonica della serie **posteriore** -u-. Basti pensare alla distinzione cromatica fra i due termini «*celestes*» e «*azzurro*»: quello più chiaro è il «*celèste*» e quello più marcato è l'«*azzùrro*». **Ampiezza** e **gravità** stimola, invece, la vocale aperta **-a-** in: «*fischiante*»,

«sciacquo», «battito», «rombando», «strisciare», soprattutto perché porta l'accento tonico.

Passando, infine, dalle vocali alle consonanti, si possono ricavare le indicazioni allusive, evocative e sommerse in base alle classi geniche dei fonemi che le accomunano.

Per esempio, è innegabile che i fonemi occlusivi (-t-, -d-, -k-, -b-, -ɣ-) in: «rintocchi», «cucco», «battito», «rombando», «rigurgito» suggeriscano un'idea di **durezza, forza, rigidità, stabilità e percussione** nell'ascoltatore, così come la presenza delle consonanti fricative (-f-, -s-, -ʃ-) in: «fischiante», «sciacquo», «sibilo», «strisciare» producano un effetto emozionale di **soffiante passaggio, liscio e scorrevole**.

I fonemi nasali (-m-, -n-, -ɲ-, -ŋ-, -ŋ-) dal canto loro, ispirano una sensazione di **rimbalzo, risonanza, di eco, sonorità e clamore**, se non altro per la loro prevalente fuoriuscita nasale.

**Tenuità, mollezza e liquidità**, invece, comunica la consonante palatale laterale -l- in: «squilli», «stridulo», «Cigola», «sibilo». **Energia, movimento e vitalità** esprime, poi, la consonante vibrante palatale -r-, come risulta in: «rintocchi», «stridulo», «rombando», «strisciare», «rigurgito».

Anche in fatto di orecchio e di sensazioni, il nostro poeta, in definitiva, non è secondo a nessuno. Quanto detto è attinto in parte da B. Calonego, *Il Fonosimbolismo*, in: *Sottotesto Fonologico*, 1 e 2a, *Il Crocevia* (v. «Figure fonologiche», in «Il linguaggio figurato»), ed è pienamente condivisibile. Questi sostiene che il potere suggestivo della poesia si affida in larga misura anche alla dimensione sonora, e in particolare alle figure foniche, quali l'onomatopea, l'allitterazione, la rima, ecc. Recenti ricerche psicologiche attestano l'esistenza di un simbolismo intrinseco a determinati fonemi. Le vocali chiuse e anteriori, come < i > ed < e >, sono sentite come più alte, più chiare e più piccole di quelle posteriori, < o > ed < u >, mentre le vocali aperte come < a > ed < ò > suggeriscono idee, di ampiezza, larghezza, rotondità, ma anche di gravità, solennità, ecc. (vd. M. Della Casa, *Leggere e scrivere poesia nella scuola*, ed. La Scuola, Brescia 1989). Esempio di suoni chiari:

*«Quale ne' plenilunii sereni  
Triviale ride tra le ninfe etterne  
che dipingono lo ciel per tutti i seni...»*  
(Dante, *Paradiso* XXIII, 25-27);

esempio di suoni gravi:

*«E caddi come corpo morto cade»*  
(Dante, *Inferno* V, 141).

Anche le consonanti sono ricche di potenzialità simboliche. Esistono due tipi di fonosimbolismo, di primo grado (di tipo acustico-percettivo-onomatopeico: i suoni della lingua riproducono i suoni di cose o eventi) e di secondo grado (di tipo metaforico: i suoni della lingua richiamano sensazioni di tipo non acustico, oppure suggeriscono idee particolari, suggestioni, ecc.). Un classico esempio di fonosimbolismo di primo grado é dato dal verso virgiliano:

*«Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum»*  
(Virgilio, *Aeneis* VIII, 596),

in cui il suono cupo delle < u > evoca il rimbombo degli zoccoli dei cavalli.

Sul fonosimbolismo di primo grado, si innesta il più duttile e variato simbolismo di secondo grado, che investe fattori sinestetici, mentali, emozionali, morali, di carattere. Per esempio, le idee, espresse semanticamente, di **forza**, **durezza**, **decisione**, possono essere rafforzate iconicamente da fonemi di tipo percussivo (< p >, < t >, < k >); al contrario le idee di **debolezza**, **mollezza**, ecc., da suoni chiari, liquidi, molli, rotondi (< a >, < e >, < d >, < m >, < n >, < l >, ecc.).

Un altrettanto classico esempio di fonosimbolismo di secondo grado, di tipo sinestetico, è dato dai versi che seguono, pure essi virgiliani:

*«Et iam summa procul villarum culmina fumant  
maioresque cadunt altis de montibus umbrae»*  
(Virgilio, *Egloga* I, 82-83),

in cui il suono cupo delle < u > evoca le ombre della sera imminente, con un suggestivo “trasferimento” dal piano uditivo al piano visivo.

Fuori del testo, il potere simbolico dei suoni è assai limitato. Il simbolismo intrinseco dei fonemi si attualizza nella cornice specifica del testo, come risultante di una pressione esercitata sui suoni dal senso del messaggio e dalle particolari combinazioni formali realizzate. L’ abbinamento tra fonemi e simboli è il seguente:

PROPRIETÀ SONORE

SINGOLI FONEMI

ONOMATOPEE NATURALI

PAROLE ONONOMATOPEICHE

Acuto

**I, E**

*Dlin dlin, plin plin*

Tintinnio, squillo, ticchettio, cinguettio, frinire, trillo;

PROPRIETÀ SONORE

SINGOLI FONEMI

Grave

**U, O** chiusa (còda), **A**

ONOMATOPEE NATURALI PAROLE ONONOMATOPEICHE	<i>Pum, bang, uuuh, bau</i> Russare, tuono, ululare, muggito, ruggire, grugnito, tonfo, rombo, raspare, gracchiare;
PROPRIETÀ SONORE SINGOLI FONEMI ONOMATOPEE NATURALI PAROLE ONONOMATOPEICHE	<u>Aperto</u> , sonoro (vocali aperte) <b>A, O</b> (pòsa) <i>Bam, crac, don</i> Baccano, fracasso, boato, sonoro, fragoroso;
PROPRIETÀ SONORE SINGOLI FONEMI ONOMATOPEE NATURALI PAROLE ONONOMATOPEICHE	<u>Chiuso</u> , attenuato (vocali chiuse) <b>I, U</b> <i>Cric, cip cip, din</i> Zittire, pigolare, brusio, sussurro, flebile;
PROPRIETÀ SONORE SINGOLI FONEMI ONOMATOPEE NATURALI PAROLE ONONOMATOPEICHE	<u>Secco</u> , percussivo <b>P, T, B, T, D, C</b> , dura (cane) <i>Pum, bum, toc toc, dong, crash, clock</i> Percuotere, pacca, battere, spaccare, fracassa- re, colpire, crepitare, detonazione, scheggiare, battito, scricchiolio;
PROPRIETÀ SONORE SINGOLI FONEMI ONOMATOPEE NATURALI PAROLE ONONOMATOPEICHE	<u>Sibilante</u> , soffiante, ronzante <b>S, F, Z</b> <i>Puf, pfui, pss, sss, scioh!, zaffete</i> Sibilare, fruscio, fischio, zufolo, soffiare, fola- ta, friggere, sferzata, ronzio, zanzara;
PROPRIETÀ SONORE SINGOLI FONEMI ONOMATOPEE NATURALI PAROLE ONONOMATOPEICHE	<u>Vibrante</u> <b>R</b> <i>Gre gre, fru fru, brrr, taratà</i> Tremare, garrulo, gracidare, gorgheggiare, ronfare, ringhiare, rabbrivire, scrosciare, mormorio;
PROPRIETÀ SONORE SINGOLI FONEMI ONOMATOPEE NATURALI PAROLE ONONOMATOPEICHE	<u>Risonante</u> , rimbombante <b>M, N</b> <i>Dong, din don, ron ron</i> Rombo, muggire, rintonare, scampanio;
PROPRIETÀ SONORE SINGOLI FONEMI ONOMATOPEE NATURALI PAROLE ONONOMATOPEICHE	<u>Molle</u> , acquatico <b>L</b> <i>Glu glu, splash, clip clop</i> Zampillare, bollire, fluire, diluviare, leccare, linfa.

(vd. M. Della Casa, *Leggere e scrivere poesia nella scuola*, cit.)

## 2. Figure foniche nel testo di Dante

Nel testo dantesco (II canto dell'*Inferno*), l'«assonanza» e la «consonanza», pur essendo figure «foniche», compaiono poco, in quanto costituiscono dei surrogati della *rima*, due tipi di rima difettosi e carenti; Dante, che è un perfezionista, non le utilizza perché non predilige i surrogati, tanto meno quelli fonetici.

## 52 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*son sospesi* = “son sospesi”: la precarietà della situazione è affidata fonosimbolicamente alla scivolosa instabilità, liscia e sfuggibile, della dentale fricativa *-s-*, che si ripete e si richiama

## 57 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*angelica voce, in sua favella* = “angelica voce, in sua favella”: le fricative [-v-, -s-, -f-, -v-] e le affricate [-g-, -c-], entrambe eterosoniche, la fanno da padrone, in questo verso, e, con il loro tono sfumato, sembrano sottolineare la fine delicatezza celestiale della conversazione di Beatrice

## 58 = ALLITTERAZIONE PLURIMA

*O anima... mantoana* = “**O** anima... mantoana”: ripresa plurima di fonemi consecutivi all'interno dello stesso verso che, nella posizione rispettiva di inizio e fine verso, rilancia all'orecchio l'eco sonoro, per la cui riuscita il poeta non ha esitato a creare la sincope di *-v-*: [manto[v]ana]

## 58 = PARONOMASIA

*anima... mantoana* = “**anima mantoana**”: «n / m ↔ m / n»: ripresa intrecciata di fonemi identici, anche nasali singènici, con l'effetto che le due parole con suoni ripetuti, ma con significati diversi, sembra che si “bisticcino”

## 59 = PARONOMASIA

*ancor nel mondo dura* = “**ancor** nel mondo **dura**”: «r / d ↔ d / r»: accostamento magistralmente artefatto di voci che hanno suoni fonetici identici, anche se invertiti fra loro, ma significati del tutto divergenti, con il risultato di conseguire come un «bisticcio» di termini nel verso

## 61 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*l'amico mio, e non de la ventura* = “l'**amico mio**, e **non** de la ventura”: il clamore e la risonanza di una stridente esperienza umana di amicizia avversata, che viene enunciata nel verso, vengono sottolineati fonosimbolicamente dalla sequenza delle nasali [m] labiale ed [n] dentale, entrambe sonore

## 63 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*nel cammin, che volt'è per paura* = “nel **cammin**, **che** **volt'è** **per** **paura**”: le serie di occlusive sorde: [k] velare, [t] dentale e [p] labiale, riprese più volte nel discorso, suscitano una sensazione di perentorietà nell'esperienza emotiva enunciata nel verso, grazie al loro carattere fonetico secco e percussivo

## 66 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*quel ch'i' ho di lui nel cielo* = “quel **ch'i' ho** di **lui** nel **cielo**”: la delicatezza, la sensibilità, la morbidezza del messaggio, trapela dalla serie di laterali [-l-] a cadenza ravvicinata, col loro suono molle, tenue e lieve, in concordia con il contenuto del testo in questo verso

## 72 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*amor mi mosse, che mi fa parlare* = “**amor mi mosse**, **che mi** fa parlare”: la ripresa della stessa identica consonante nasale sonora [m], per ben quattro volte nello stesso verso, non fa altro che rimarcare, con la sua risonanza, l'intensità dell'emozione, in concomitanza con il contenuto del messaggio racchiuso nel verso

## 73 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*Quando sarò dinanzi al signor* = “**Quando sarò dinanzi** al **signor**”: tutte consonanti dentali, di vario assortimento genico [-d- occlusivo, -z- affricato ed -s- fricativo] e sònico [-d- sonoro e -z- / -s- sordo], per indicare fonosimbolicamente una tensione emotiva nella dinamica dello scorrere del tempo dal presente al futuro: frequente ripresa di foni dentali

## 78 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*quel ciel c'ha minor li cerchi* = “quel **ciel c'ha** **minor li cerchi**”: i suoni ripresi frequentemente in questo verso sono tutti palatali, tanto quello affricato [ç], quanto quello laterale [l] che quello vibrante [r], quasi a voler sottolineare fonosimbolicamente, con la loro scorrevolezza, l'idea della debolezza del movimento della Luna

## 79 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*tanto m'aggrada il tuo comandamento* = “**tanto m'aggrada** il **tuo comandamento**”: la concentrazione dei suoni occlusivi in questo verso, sia sordi [-t-] che sonori [-ɣ-, -d-], suggerisce fonosimbolicamente, con il carattere vigoroso dei fonemi, l'indicazione della perentorietà persuasiva della richiesta

## 83 = ASSONANZA

*in questo centro* = “in **questo centro**”: «**e - o | e - o**»: emergono due termini consecutivi nel verso, con le medesime vocali nello stesso ordine e con gli

stessi accenti, e ciò per onorar l'arte poetica che sul rilancio della sonorità fonda le sue basi

#### 84 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*de l'ampio loco ove tornar tu ardi* = “**de** l'ampio loco ove **tornar tu ardi**”: la decisa volontà enunciata nell'espressione del verso è corredata anche fonosimolicamente dalla concentrazione di consonanti occlusive [la labiale: -p-, le dentali: -d- e -t- e la velare: -k-], profuse a piene mani dall'autore ad ogni piè sospinto

#### 84 = PARONOMASIA

*tornar tu ardi* = “**tornar tu ardi**”: «t / r ↔ r / t»: l'intreccio fonetico così ravvicinato non può sfuggire neppure ad un ascoltatore distratto, il quale percepisce la somiglianza acustica dei termini in ballo, ma contemporaneamente pure la loro diversità in fatto di significati, e questo è un «litigio» tra parole

#### 85 = PARONOMASIA

*Da che tu... cotanto a dentro* = “**Da** che **tu...** cotanto a **dentro**”: «d / t ↔ t / d»: il contrasto che nasce dalle opposizioni consonantiche invertite fra il primo ed il secondo membro, con i termini medi e quelli estremi a due a due uguali, coinvolge non poco l'orecchio dell'ascoltatore, anche se distratto

#### 85 = PARONOMASIA

*tu vuo' saver cotanto* = “**tu vuo' saver cotanto**”: «t / v ↔ v / t»: il pregiato incrocio fra una sorda [t] ed una sonora [v], oltre che fra una occlusiva [t] ed una fricativa [v], per non dire della differenza topica tra una labiale [v] ed una dentale [t], innesca un effetto espressivo nell'enunciato che non lascia indifferenti

#### 87 = ASSONANZA

*non temo... qua entro* = “non **temo...** qua **entro**”: «e - o | e - o»: internamente allo stesso verso, due vocaboli con la componente vocalica coincidente, grazie all'accento alla fine, gratificano non poco sul piano sonoro l'orecchio del destinatario

#### 89 = ASSONANZA

*di fare altrui male* = “di **fare** altrui **male**”: «a - e | a - e»: è sì interna al verso, ma è pur sempre una ripresa bivocalica, che ristora l'orecchio con la medesima sonorità

#### 95 = ASSONANZA

*questo 'mpedimento* = “questo 'mpedimento”: «e - o | e - o»: uno dopo l'altro, questi due vocaboli posseggono la medesima terminazione toni-

ca e vocalica, per creare un'eco sonora, anche se all'interno dello stesso verso

### 95 = PARONOMASIA

*'mpedimento ov'io ti mando* = “'mpedimento ov'io ti mando”: «d / t ↔ t / d»: i suoni molto simili tra loro, perché entrambi dentali occlusivi, si intrecciano armoniosamente, in modo da creare una sonorità accattivante, anche se in termini dal senso differente

### 96 = PARONOMASIA

*duro giudizio* = “duro giudizio”: «d / u ↔ u / d»: il «bisticcio» di parole è evidente ed emerge dal capovolgimento dell'ordine degli stessi fonemi nel secondo membro, in un intreccio sonoro a dir poco accattivante

### 105 = CONSONANZA

*la volgare schiera* = “la volgare schiera”: «-are# | -era#»: dall'ultima vocale tonica in giù, fino alla frontiera terminale delle due voci consecutive, i suoni fonetici si ripetono: in particolare si ripete la consonante [r], con un effetto armonizzatore

### 105 = PARONOMASIA

*volgare schiera* = “volgare schiera”: «a / r ↔ r / a»: i due fonemi che si ripetono sono pure consecutivi, ma in ordine inverso tra il primo ed il secondo membro, a due a due uguali, nei termini medi ed estremi dell'incrocio

### 105 = PARONOMASIA

*volgare schiera* = “volgare schiera”: «r / e ↔ e / r»: al termine delle due voci consecutive si ripetono gli stessi fonemi, anche se capovolti nell'ordine, quasi ad evidenziare il contrasto semantico fra le due parole coinvolte

### 106 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*odi tu la pieta del suo pianto* = “odi tu la pieta del suo pianto”: le occlusive fanno bella mostra di sé in questo verso, anche se appartenenti a topie differenti [dentale: d, t e labiale: p] e pure a sonie opposte [sorde: t, p e sonora: d]; tutte però sono percussive e servono ad evidenziare la profondità [del pianto] nel verso enunciata

### 110 = PARONOMASIA

*far lor pro* = “far lor pro”: «o / r ↔ r / o»: così vicine, così brevi e così invertite nella sonorità queste due parole, che non possono evitare di farsi riconoscere come in un «litigio», perché il significato cambia, ma i fonemi sono gli stessi

## 110 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*far lor pro o a fuggir lor* = “**far lor pro o a fuggir lor**”: la ripresa continua della vibrante [r] sottolinea in questo verso l’energia con la quale le azioni menzionate [*far* e *fuggir*] si compiono e questo grazie anche al fonosimbolismo della vibrazione ininterrotta e continua del fonema [r] ripetuto

## 112 = ASSONANZA

*beato scanno* = “**beato scanno**”: «a - o | a - o»: la componente consonantica all’interno delle terminazioni delle due voci consecutive dello stesso verso differisce, ma le vocali coincidono, anche tonicamente, in una accattivante eco

## 116 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*li occhi lucenti lagrimando volse* = “**li occhi lucenti lagrimando volse**”: il turbamento emotivo di Beatrice non poteva essere fonosimbolicamente rappresentato meglio che dalla serie di laterali [-l-] che, con il loro tenore molle, riescono ad imprimere all’enunciato un carattere di patetica delicatezza e di interiore debolezza

## 119 = PARONOMASIA SINTETICA

*a quella fiera ti levai* = “a quella **fiera** ti levai”: «f / e ↔ e / v»: le due consonanti coinvolte ai termini estremi nel processo paronomastico sono eterosoniche [f sorda ↔ sonora v], ma i loro rispettivi tratti topici [labiodentale] e genici [fricativo] coincidono, tanto basta per conclamare ad una combinazione «paràfona», che unitamente alla identica vocale, si intreccia in una espressione sonoramente accattivante

## 124 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*tai tre donne benedette* = “**tai tre donne benedette**”: è innegabile che in questo ritaglio di verso le dentali [la sorda -t- e la dentale -d-] la facciano da padrone, il che fonosimbolicamente conferisce al discorso un carattere perentorio, sicuro, certo, preciso, forte, dato il tipo «percussivo» delle due consonanti occlusive

## 125 = PARONOMASIA

*curan di te ne la corte* = “**curan di te ne la corte**”: «r / n ↔ n / r»: le consonanti evidenziate si intrecciano come in un incrocio, a due a due uguali, le medie tra di loro e le estreme fra loro, di modo che le parole che le contengono sembrano riecheggiare gli stessi suoni

## 125 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*curan di te ne la corte del cielo* = “**curan di te ne la corte del cielo**”: l’abbondanza delle occlusive, con il loro suono di carattere «percussivo», sia

le due velari [k], che le quattro dentali [d e t], con la ripresa dei tratti sordi [k / t] o tòpici [t / d], sembrano sottolineare maestosamente, grazie al loro fonosimbolismo, l'atmosfera solenne nella quale si svolge la scena

### 125 = PARONOMASIA

di te ne la corte del cielo = “**di te ne la corte del cielo**”: «d / t ↔ t / d»: le dentali del primo membro si ribaltano nell'ordine nel secondo membro, cioè gli stessi suoni si ripetono e sembrano accomunare le voci che li contengono in un «bisticcio» di parole

### 126 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*mio parlar tanto ben ti promette* = “**mio parlar tanto ben ti promette**”: le consonanti occlusive labiali [la sorda p e la sonora b] e la dentale [t] si ripetono di frequente in questa frazione di verso, innescando un richiamo sull'onda tòpica [p / b] e sorda [p / t]; esse, pertanto, imprimono fonosimbolicamente all'enunciato un carattere di sicurezza, stabilità e decisione, in tutta linea con quanto si sta proferendo

### 128 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca* = “**chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca**”: i fonemi occlusivi sordi [k / p] e labiali [p / b], reiterati più volte in questo verso, non sono casuali, ma sembrano fonosimbolicamente sottolineare, con la loro durezza percussiva secca, la decisa forza delle risorse della natura operante efficacemente in sede vegetale

### 129 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*si drizzan tutti aperti in loro stelo* = “**si drizzan tutti aperti in loro stelo**”: sia il richiamo sordo [s / z / t / p] che quello occlusivo [d / t / p], nonché quello «affricativo» [s / z] tra le consonanti del verso, suggeriscono fonosimbolicamente l'idea della perentorietà e della prontezza nel dinamico processo di conversione dallo stato di quiete [*chiusi*] a quello di moto [*drizzan*], grazie al carattere percussivo e passante dei fonemi più volte reiterati

### 131 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*ardire al cor mi corse* = “**ardire al cor mi corse**”: la frequenza della ripetizione della consonante vibrante [r], ripresa più volte in misura integrale in poco più di un emistichio, sottolinea fonosimbolicamente l'energia con la quale si promuove nell'animo del poeta la sua risorsa rigeneratrice

### 133 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*pietosa colei che mi soccorse* = “**pietosa colei che mi soccorse**”: [p / t / k] sono tre fonemi consonantici occlusivi sordi ed in questo contesto, con la

loro frequenza, non fanno altro che sottolineare fonosimbolicamente la certezza di quanto si proferisce con decisione nell'enunciato

#### 134 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*te cortese ch'ubidisti tosto* = “**te cortese ch'ubidisti tosto**”: la concentrazione di occlusive [t / k e b / d] in questo verso, con il proprio carattere «percussivo», rispecchia in chiave fonosimbolica esattamente il senso di decisa azione operante, pronta ed efficace, che trapela tra le righe

#### 134 = CONSONANZA

*ubidisti tosto* = “**ubidisti tosto**”: «-isti# | -osto#»: dopo la vocale tonica delle due voci consecutive del medesimo verso, le due consonanti, unite nello stesso nesso in fine di parola, rimano allo stesso modo

#### 135 = PARONOMASIA

*le vere parole* = “**le vere parole**”: «l / r ↔ r / l»: i fonemi si ripetono, magari in ordine rovesciato tra il primo ed il secondo membro, ma il significato delle voci che li contengono è diverso, come se esse «litigassero»

#### 135 = ASSONANZA

*parole che ti porse* = “**parole che ti porse**”: «o - e | o - e»: ripresa nello stesso verso di due fonemi dall'accento alla fine delle voci, identici anche per il grado mediobasso o semiaperto della vocale tonica

#### 135 = PARONOMASIA

*le vere parole che ti porse* = “**le vere parole che ti porse**”: «r / p ↔ p / r»: con l'artificio fonetico del riprendere gli stessi suoni in ordine ribaltato tra il primo ed il secondo membro, a due a due uguali, i medi e gli estremi tra loro, il poeta crea un effetto pregiato di contrasto fra i significati delle voci che li contengono

#### 139 = PARONOMASIA

*Or va, ch'un sol volere* = “**Or va, ch'un sol volere**”: «r / v ↔ v / r»: incrocio capovolto di quattro fonemi a due a due uguali, i medi e gli estremi tra loro, di modo che i vocaboli che li contengono sembrano «bisticciare», in quanto i loro suoni si ripetono, ma il senso di ciascuno cambia

#### 140 = PARONOMASIA

*signore, e tu maestro* = “**signore... maestro**”: «o / e ↔ e / o»: quasi a sottolineare la differenza tra il padrone [*signore*] e l'educatore [*maestro*], intervengono anche i suoni vocalici, oltre ovviamente al significato; infatti, questi suoni risultano invertiti nell'ordine e nell'accento nei due vocaboli, come in un «litigio» di parole



## Capitolo 5

### Lettura acustica

#### Le tre donne benedette: *Inferno*, II, 52-140

##### 1. Lettura acustica

*La Vergine Maria incarica santa Lucia di sollecitare Beatrice al soccorso di Dante nella selva*

Io era tra color che son sospesi,  
e donna mi chiamò beata e bella,  
tal che di comandare io la richiesi. 54

Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a dir soave e piana,  
con angelica voce, in sua favella: 57

“O anima cortese mantoana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura,  
e durerà quanto ’l mondo lontana, 60

l’amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che volt’è per paura; 63

e temo che non sia già sì smarrito,  
ch’io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch’i’ ho di lui nel cielo udito. 66

Or movi, e con la tua parola ornata  
e con ciò c’ha mestieri al suo campare  
l’aiuta, sì ch’i’ ne sia consolata. 69

I’ son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare. 72

- Quando sarò dinanzi al signor mio,  
di te mi loderò sovente a lui”.  
Tacette allora, e poi comincia’ io: 75
- “O donna di virtù, sola per cui  
l’umana spezie eccede ogni contento  
di quel ciel c’ha minor li cerchi sui, 78
- tanto m’aggrada il tuo comandamento,  
che l’ubidir, se già fosse, m’è tardi;  
più non t’è uo’ ch’aprirmi il tuo talento. 81
- Ma dimmi la cagion che non ti guardi  
de lo scender qua giù in questo centro  
de l’ampio loco ove tornar tu ardi”. 84
- “Da che tu vuo’ saver cotanto a dentro,  
dirotti brevemente”, mi rispuose,  
“perch’io non temo di venir qua entro. 87
- Temer si dee di sole quelle cose  
c’hanno potenza di fare altrui male;  
de l’altre no, ché non son paurose. 90
- I’ son fatta da Dio, sua mercé, tale,  
che la vostra miseria non mi tange,  
né fiamma d’esto incendio non m’assale. 93
- Donna è gentil nel ciel che si compiange  
di questo ’mpedimento ov’io ti mando,  
sì che duro giudicio là sù frange. 96
- Questa chiese Lucia in suo dimando  
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele  
di te, e io a te lo raccomando -. 99
- Lucia, nimica di ciascun crudele,  
sì mosse, e venne al loco dov’i’ era,  
che mi sedea con l’antica Rachele. 102
- Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,  
ché, non soccorri quei che t’amò tanto,  
ch’uscì per te de la volgare schiera? 105

non odi tu la pieta del suo pianto?  
 non vedi tu la morte che 'l combatte  
 su la fumana ove 'l mar non ha vanto? - 108

Al mondo non fur mai persone ratte  
 a far lor pro o a fuggir lor danno,  
 com'io, dopo cotai parole fatte, 111

venni qua giù del mio beato scanno,  
 fidandomi del tuo parlare onesto,  
 ch'onora te e quei ch'udito l'hanno". 114

Poscia che m'ebbe ragionato questo,  
 li occhi lucenti lagrimando volse;  
 per che mi fece del venir più presto; 117

e venni a te così com'ella volse;  
 d'inanzi a quella fiera ti levai  
 che del bel monte il corto andar ti tolse. 120

Dunque: che è? perché, perché restai?  
 perché tanta viltà nel core allette?  
 perché ardire e franchezza non hai? 123

poscia che tai tre donne benedette  
 curan di te ne la corte del cielo,  
 e 'l mio parlar tanto ben ti promette?». 126

Quali fioretti dal notturno gelo  
 chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca  
 si drizzan tutti aperti in loro stelo, 129

tal mi fec'io di mia virtude stanca,  
 e tanto buono ardire al cor mi corse,  
 ch'i' cominciai come persona franca: 132

«Oh pietosa colei che mi soccorse!  
 e te cortese ch'ubidisti tosto  
 a le vere parole che ti porse! 135

Tu m'hai con disiderio il cor disposto  
 sì al venir con le parole tue,  
 ch'i' son tornato nel primo proposto. 138

Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:  
tu duca, tu signore, e tu maestro».

In questa indagine si esaminano quelle figure che lavorano sui valori sonori delle parole, che negli enunciati vengono ripetute integralmente [di posizione] o quasi, con sfumature sommerse di senso [di contenuto], oppure vengono usate per riprendere terminazioni uguali o per imitare nella pronuncia suoni esterni ai quali si riferiscono [di ricalco], per creare, nella comunicazione, preziosi effetti espressivi di incisiva seduzione e di marcato estetismo. Sono figure del gruppo “artigianalmente” chiamato: «διά-» = “per mezzo di”, “attraverso”, “mediante” + «ἄκουσι-κόν» = “ciò che concerne il suono, l'udito e l'ascolto” + «-ισμός» = suffisso nominale, cioè «**DIACUSTISMI**», e sono così classificate:

Di Posizione	Di Ricalco	Di Contenuto
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Anadiplosi</li> <li>• Anafora</li> <li>• Epanadiplosi</li> <li>• Epizeusi</li> <li>• Epanalessi</li> <li>• Epifora</li> <li>• Chiasmo Lessicale</li> <li>• Antimetabole</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rima</li> <li>• Onomatopea</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Annominazione</li> <li>• Poliptoto</li> <li>• Antanaclasi</li> <li>• Diafora</li> </ul>

Riesce conveniente porgere a questo punto alcune precisazioni sulle **RI-PRESE**

Nella famiglia delle figure retoriche, contraddistinte con l'etichetta «fono-sintattiche», spiccano le iterazioni, il cui precipuo compito è quello di marcare la comunicazione espressiva con l'opportuna ripetizione, al bisogno, di un tratto della catena parlata, per rivestirlo a festa. Ecco perché esse si studiano in un'analisi estetica del linguaggio poetico, specialmente se appartiene ai poeti affermati.

Le iterazioni, in definitiva, sono delle riprese a breve distanza di un segmento linguistico, per ragioni di incisività nell'espressione e per rendere la confezione comunicativa sempre più pregiata ed accattivante. Ma le «ripresе» non solo investono il versante “sintattico”, ma anche quello “acustico”, in quanto è un identico lessema che si ripete.

Esse, infatti, si distinguono in due tipi:

- a) strettamente sintattiche, se ammettono una posizione nell'enunciato;  
 b) lessicali, se la ripresa contempla variazioni nel significato delle parole.

Quelle strettamente «sintattiche» sono:

- a. 1) l'ANAFORA, se la ripresa avviene sempre all'inizio di ciascun verso o strofa consecutiva, per esempio:

#*Laudato si'*, mi' Signore, # *Laudato si'*, mi' Signore, # *Laudato si'*, mi' Signore,

da "*Il Cantico delle Creature*" di San Francesco d'Assisi, noto anche come "*Cantico di Frate sole*";

oppure:

#*Per me si va...* # *Per me si va...* # *Per me si va...*

dal Canto terzo dell'*Inferno* nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri (vv. 1-3);

- a. 2) l'EPIFORA, detta anche «epistrofe», se la ripresa avviene sempre alla fine di enunciati consecutivi, versi, strofe o frasi, per esempio:

*Più sordo e più fioco / s'allenta, si spegne.* # / *Sola una nota / ancor trema, si spegne,* # / *risorge, trema, si spegne*#,

da "*La pioggia nel pineto*" (vv. 75-79), *Alcyone*, di Gabriele D'Annunzio;

oppure:

*e non aspetto nessuno*#: *e non aspetto nessuno*#: *non aspetto nessuno*#

dalla poesia di Clemente Rebora: "*Dall'immagine tesa*" (vv. 4, 9, 13), tratta dalla raccolta *Canti anonimi*;

- a. 3) l'ANADIPLOSI, se l'inizio di un verso riprende la fine del verso precedente: come finisce un verso, così comincia il successivo; in altre parole, il primo termina con l'espressione che si ripete all'inizio del secondo, per esempio:

*in una capra solitaria.* # / #*In una capra dal viso semita,*

dalla poesia “*La capra*” (vv. 10-11), di Umberto Saba, inserita nella sezione *Casa e campagna* del *Canzoniere*;

oppure, ancora meglio:

«*Questi*», e mostrò col dito, «è **Bonagiunta**, # / #**Bonagiunta da Lucca**...»,

dal Canto XXIV (vv. 19-20), del *Purgatorio* ne *La Divina Commedia* di Dante Alighieri;

a. 4) l’EPANADIPLOSI (detta anche «epanastrofe»), se l’inizio di un verso o di una frase coincide con la sua fine, cioè se il poeta o lo scrittore preferisce ripetere al termine del verso o della frase le parole dette all’inizio dell’enunciato, per esempio:

#**dov’ero?** *Le campane / mi dissero **dov’ero***, #,

dalla poesia “*Patria*” (vv. 18-19), di Giovanni Pascoli, tratta dal libro *Myrica*;

oppure, per meglio dire:

#**Prendi** partito accortamente, **prendi**; #,

dalla Canzone CCLXIV: *I’ vo pensando, et nel penser m’assale* (verso 23) dei “*Rerum vulgarium fragmenta*” (*Canzoniere*) di Francesco Petrarca;

a. 5) l’EPANALESSI, se la ripresa avviene in qualsiasi posto dell’enunciato, senza intervalli fissi, ma indifferentemente all’inizio, al centro od alla fine di un segmento espressivo, al fine di conseguire un ampliamento emozionale della comunicazione, per esempio:

#“*Ma bene... **ma bene**... ma bene...*” - diceva gesuitico e tardo / lo Zio di molto riguardo “*Ma bene... **ma bene**... ma bene...*” #,

dalla poesia di Guido Gozzano: “*L’amica di nonna Speranza*” (III, vv. 9-10), in *Colloqui*;

oppure, se si preferisce:

#*ma passavam **la selva** tuttavia, / **la selva**, dico, di spiriti spessi*#,

dal Canto quarto dell’*Inferno* nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri (vv. 65-66);

a. 6) l’EPIZEUSI, se la ripetizione avviene subito di seguito, senza interruzione, ma consecutivamente, senza altre parole di mezzo, senza intervalli, non importa se all’inizio, al centro od alla fine di un enunciato, per esempio:

#*Amore, / amor, di nostra vita ultimo inganno, / t'abbandonava*#,

dal componimento di Giacomo Leopardi: “*Ad Angelo Mai*” (vv. 128-130) nei *Canti*, III;

oppure, sempre di Giacomo Leopardi:

#*O natura, o natura, / perché non rendi poi / quel che prometti allor?#*,

dalla lirica “*A Silvia*” (vv. 36-38), appartenente ai *Grandi Idilli* nei *Canti*, XXI;

a. 7) l'ANTIMETABOLE, se la ripresa dei due lemmi è in ordine invertito rispetto al primo membro, di modo che ne risulti un incrocio a «χ», come se fosse un chiasmo lessicale. L'antimetabole, pertanto, lavora su due coppie consecutive di lemmi, in cui la prima è in ordine diretto e la seconda in ordine opposto, di modo che i termini estremi tra loro e i termini medi tra loro coincidano, per esempio:

«*E così, non potendo ottenere che ciò che è giusto sia forte, si è fatto sì che ciò che è forte sia giusto*», dai “*Pensieri*” di Blaise Pascal, numero 285 a pagina 226 nella traduzione italiana di A. Bausola e R. Tapella, Bompiani, Milano 2009;

oppure, ancora più classico, l'esempio seguente in latino:

«*ēdē ut vīvas, nec vīvē ut ēdas*» = “mangia per vivere, e non vivere per mangiare”, tratto dalla “*Rhetorica ad Herennium*”, IV, 28, 39, in cui più agevolmente si può scorgere che il verbo «vivere» si trova nei medi ed il verbo «mangiare» è collocato negli estremi.

L'antimetabole è detta anche «antimetatesi».

Quelle «lessicali» o semantiche sono:

b. 1) la DIAFORA, cioè il riutilizzo per lo più enfatico di un termine usato in precedenza, ma con una diversa sfumatura, magari con un nuovo significato, attribuitogli da un codice linguistico alternativo. La diafora si ha quando la parola è la stessa, ma il significato è diverso, per esempio:

«*l'uomo è uomo quando apprezza la superiorità di un altro uomo, e ce lo dice*»,

da “*Il Sindaco del Rione Sanità*”, di Eduardo De Filippo (Atto II, 1960), dove la voce «uomo» la prima volta è adoperata in senso generico, ma la seconda volta contiene un'accezione morale;

oppure,

passando dalla drammaturgia alla narrativa, ecco un altro esempio:

«*La mattina seguente Don Rodrigo si destò Don Rodrigo*»,

da *“I Promessi Sposi”* di Alessandro Manzoni, Capitolo VII, dove la prima volta l’accezione di «Don Rodrigo» è semplicemente anagrafica, ma la seconda volta è psicologica;

b. 2) l’ANTANACLASI, con qualche marginale variazione nella forma nella parola ripetuta, si usa prevalentemente nei dialoghi tra personaggi che interloquiscono in una recita e consiste sostanzialmente nella ripresa di un termine con senso diverso, grazie alla polisemia, che consente di inserire per due volte in un enunciato lo stesso vocabolo, usandolo ogni volta con un significato differente dall’altro, per esempio:

*«la lingua non ha osso, ma rompe l’osso»*, è un proverbio in cui si mette in contrasto il senso di «osso», la prima volta denotativamente con accezione anatomica, ma la seconda volta in senso figurato connotativo di «integrità morale», «reputazione personale», «conformazione psicologica», «stima di sé stessi», «decoro umano», cioè nel senso di mortificazione della reputazione individuale;

oppure, esempio classico:

*«Il cuore ha delle ragioni che la ragione non conosce»*, pensiero numero 277 di Blaise Pascal in *“Pensieri”*, tradotti in italiano da P. Serini, Einaudi, Torino 1967, dove si vede agevolmente che «ragioni» significa la prima volta = “motivi”, “esigenze”, “argomentazioni” e «ragione» la seconda volta = “facoltà logica ed intellettuale”, “capacità di pensare e collegare concetti”;

ma più forbito ancora è l’esempio tratto dalla *“Institutio Oratoria”* di Quintiliano, Libro IX, capitolo 3, paragrafo 68, in cui si presenta una conversazione tra padre e figlio sull’attesa della morte, durante la quale la parola «aspettare» assume un diverso significato, a seconda che la adoperi il figlio o il padre. Ecco in italiano:

*«Quando Proculeio lamentava di suo figlio che stava aspettando [= “desiderando”] la sua morte, e lui rispose che di certo non l’aspettava [= “la rinviava”], allora Proculeio disse: “Bene, ti prego almeno di aspettare” [= “procrastinare”, “differire”, “ritardare”, cioè di non ucciderlo subito],*

e nell’originale latino:

*«Cum Proculeius quereretur de filio, quod is mortem suam expectaret, et ille dixisset se vero non expectare: “Immo”, inquit, “rogo expectes”»;*

b. 3) l’ANNOMINAZIONE, cioè la ripresa di un lessema variato nella forma, nel senso che spesso il lemma originale e quello ricavato sono colle-

gati dalla stessa radice, tanto che questa iterazione prende anche il nome di «*figura etimologica*», come i seguenti esempi illustrano:

«*esta selva selvaggia e aspra e forte*»,

tratto dal Canto I dell'*Inferno* nella *Divina Commedia* di Dante Alighieri, verso 5, dove si può vedere che l'aggettivo «*selvaggia*» deriva dal sostantivo primitivo «*selva*»;

oppure, sempre restando nella *La Divina Commedia* di Dante Alighieri, abbiamo:

«*Amor, ch'a nullo amato amar perdona*»,

il verso 103 del Canto V dell'*Inferno*, dove ancora meglio risalta il rapporto etimologico comune fra «*amor*», sostantivo, «*amato*», participio passato e «*amar*», verbo all'infinito;

più carica risulta, infine, la seguente terzina dantesca:

«*L'animo mio, per disdegnoso gusto, / credendo col morir fuggir disdegno, / ingiusto fece me contra me giusto*»,

(vv. 70-72 del Canto XIII dell'*Inferno* nella *La Divina Commedia* di Dante Alighieri), dove due coppie di lemmi si fronteggiano: la prima mostra il primitivo «*disdegno*», da cui deriva l'aggettivo «*disdegnoso*», e la seconda il composto prefissato negativo «*ingiusto*» dalla positiva base «*giusto*»;

ma, lasciando Dante, possiamo trovare un esempio anche in Guido Gozzano:

«*Il farmacista nella farmacia / m'elogiava un farmaco sagace*»

(“*La signorina Felicita, ovvero La felicità*”, *I colloqui*, VII, vv. 1-2), dove non occorre spendere parole per dimostrare l'attinenza etimologica dei tre lemmi evidenziati in grassetto;

e, per finire, pure in Eugenio Montale:

«*nelle sere tempestose: / è una tempesta anche la tua dolcezza*»

(“*Dora Markus*”, *Le occasioni*, vv. 18-19), dove con chiarezza emerge l'ovvio rapporto di parentela etimologica fra «*tempesta*» e il suo derivato «*tempestose*»;

b. 4) il POLIPTÒTO: l'«*annominazione*» non va confusa con il POLIPTÒTO. La differenza è che l'«*annominazione*» è una ripresa che differisce nella derivazione (*selva* ↔ *selvaggia*), pur conservando la stessa radice

etimologica, nel poliptòto, invece, è soltanto la desinenza (*rido* ↔ *ride*) che differisce nella ripresa, ma il vocabolo è il medesimo. Sarà pure una finezza accademica questa sottile distinzione nel campo delle iterazioni, ma non bisogna fare a torto di ogni erba un fascio.

Il POLIPTÒTO, allora, è una ripresa di un termine variato solo nella desinenza, nel quale la modifica è limitata al “genere” (*amico* ↔ *amica*), al “numero” (*gatta* ↔ *gatte*), al “modo” (*cantava* ↔ *cantasse*), al “tempo” (*dormivi* ↔ *dormisti*) ed alla “persona” (*verremmo* ↔ *verreste*).

Una variazione, infatti, della funzione morfosintattica (genere e numero nei nomi e modo, tempo e persona nei verbi), cioè una ripresa in forme diverse della flessione di una stessa parola, non si qualifica come “annominazione”, ma come «**poliptòto**» = “multi-caso”, dal greco: *πολύς* = “ampio”, “numeroso”, “molto” e *πρωτός* = “cascato”, “andato a finire”, “riuscito”, “caduto giù”, “precipitato”.

Anche il latino è lingua “flessiva”, perché la desinenza combina il numero, il genere e il caso: «*lupus est homo homini*» (Plauto, *Asinaria*, atto II, scena IV, verso 495); «*quantum nomen eius fuerit, quantae opes, quanta in omni genere bellorum gloria, quanti honores populi Romani*» (Cicerone, *Pro Deiotaro*, 12); «*si canimus silvas, silvae sint consule dignae*» (Virgilio, IV *Bucolica*, verso 3); ancora in Plauto (*Aulularia*, I, 1, versi 42-43): «Staphyla: Nam cur me *miseram* verberas? Euclito: ut *miseram* sis atque ut te dignam *mala malam* aetatem exigas», infatti, sono esempi di poliptòto.

In italiano: «*Cred'io ch'ei credette ch'io credesse*» (Dante, *Inferno*, XIII, 25), oppure, più avanti: «*infiammò* contra me li animi tutti; / e li *nfiammati infiammar* sì Augusto» (Dante, *Inferno*, XIII, 67-68); «*Io credea, e credo, e creder credo* il vero» (Ariosto, *Orlando Furioso*, canto IX, ottava 23, verso 7), sono altrettanti esempi di poliptòto.

## 2. Figure acustiche nel testo di Dante

### 59-60 = ANADIPLOSI

*dura, / e durerà* = il verbo “durare” è sistemato alla fine del verso antecedente 59 ed immediatamente all’inizio del verso consecutivo 60, come per creare un allacciamento sull’onda sonora fra i due segmenti della catena parlata e rimarcarli

### 59-60 = POLIPTOTO

*dura, / e durerà* = lo stesso lessema verbale “durare” viene ripreso prima al presente e subito dopo al futuro; quello che cambia è soltanto la desinenza [-a# ↔ -erà#] della coniugazione verbale: ripresa con mutazione flessiva

59-60 = **ANTIMETABOLE**

*nel mondo dura, / e durerà quanto 'l mondo* = due coppie di lessemi [«mondo» e «durare»] sono collocate nell'enunciato come termini medi [«durare»] ed estremi [«mondo»], di modo che l'ordine dei vocaboli nel primo membro risulta ribaltato nel secondo, come un incrocio lessicale a «χ»

72 = **EPANALESSI**

*amor mi mosse, che mi fa parlare* = “**mi** mosse... **mi** fa”: il pronome personale complemento [**mi**] viene ripreso in posizione proclitica rispetto al predicato nello stesso verso per ben due volte, senza un intervallo fisso, per intensificare l'espressione

99 = **EPANALESSI**

*di te, e io a te lo raccomando* = “di **te** e io a **te**”: lo stesso pronome personale complemento viene ripreso a breve distanza nello stesso verso e la libera ripetizione risalta con evidenza all'orecchio del destinatario

104-105 = **EPANALESSI**

*quei che t'amò... / ch'uscì per te* = “quei **che** t'amò... / **ch'**... **te**”: due pronomi [*relativo e personale*] si ripetono in due versi consecutivi e sono sempre gli stessi, ma non hanno la pretesa di collocarsi in posizioni fisse

106-107 = **ANAFORA**

*non odi... / non vedi* = la negazione [*non*] viene ripresa sempre all'inizio di due versi consecutivi, quasi per rimarcare festosamente la veste espressiva dell'enunciato, ed attirare, con questo espediente acustico, l'attenzione del destinatario

110 = **EPANALESSI**

*far lor pro... lor danno* = “far **lor** pro... **lor** danno”: ripresa a breve distanza e senza condizionamento di intervalli fissi dello stesso pronome, persino nella veste metaplastica tronca, con l'effetto gratificante e gradevole all'orecchio per l'eco che suscita

114 = **EPANALESSI**

*ch'onora te e quei ch'* = “**ch'**onora te e quei **ch'**”: la stessa forma pronominale relativa [*che*] si ripete acusticamente nello stesso verso due volte, in posizione libera da condizionamenti di intervalli fissi, anche se tra la prima e la seconda volta cambia il referente di cui fa le veci, ma sempre con un richiamo come di un'eco

## 116-118 = RIMA EQUIVOCA

*volse# / ... / ... volse#* = “rivolse... volle”: nel verso 116 il verbo all’infinito è “volgere” e nel verso 118 il verbo all’infinito è “volere”, entrambi al passato remoto, adattati rimicamente l’uno all’altro

## 121 = EPIZEUSI

*perché, perché* = ripresa del medesimo avverbio interrogativo [*perché*] a cadenza immediata, senza interruzione né altre parole di mezzo, ma consecutivamente, con l’effetto di creare mediante il rimarco sonoro sensi di coinvolgente attesa nel destinatario

## 122-123 = ANAFORA

*perché... / perché* = all’inizio di due versi consecutivi emerge sempre l’avverbio interrogativo [*perché*], che viene lì collocato apposta per creare sensi di sospensione emotiva nel destinatario, grazie agli stessi suoni significanti

## 133-135 = EPANALESSI

*colei che mi soccorse! / e te... ch’ubidisti... / a le... parole che ti porse* = “colei **che** mi soccorse! / e te... **ch**’ubidisti... / a le... parole **che** ti porse”: «*che... ch’... che*»: ripresa in tre versi consecutivi della stessa voce pronominale [*che*], senza condizionamenti di posizione ad intervalli fissi

## 140 = EPANALESSI

*tu duca, tu signore, e tu maestro* = “**tu... tu... tu**”: il pronome personale [**tu**], ripetuto tre volte nello stesso verso, anche se non consecutivamente, ma ad intervalli fissi alterni, rimarca insistentemente l’importanza della persona [“Virgilio”] alla quale si riferisce ed accresce nel destinatario la risonanza emozionale della comunicazione

## Capitolo 6

### Lettura sintattica

#### Le tre donne benedette: *Inferno*, II, 52-140

##### 1. Lettura sintattica

*La Vergine Maria incarica santa Lucia di sollecitare Beatrice al soccorso di Dante nella selva*

Io era tra color che son sospesi,  
e donna mi chiamò beata e bella,  
tal che di comandare io la richiesi. 54

Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a dir soave e piana,  
con angelica voce, in sua favella: 57

“O anima cortese mantoana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura,  
e durerà quanto ’l mondo lontana, 60

l’amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che volt’è per paura; 63

e temo che non sia già sì smarrito,  
ch’io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch’i’ ho di lui nel cielo udito. 66

Or movi, e con la tua parola ornata  
e con ciò c’ha mestieri al suo campare  
l’aiuta, sì ch’i’ ne sia consolata. 69

I’ son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare. 72

- Quando sarò dinanzi al signor mio,  
di te mi loderò sovente a lui”.  
Tacette allora, e poi comincia’ io: 75
- “O donna di virtù, sola per cui  
l’umana spezie eccede ogni contento  
di quel ciel c’ha minor li cerchi sui, 78
- tanto m’aggrada il tuo comandamento,  
che l’ubidir, se già fosse, m’è tardi;  
più non t’è uo’ ch’aprirmi il tuo talento. 81
- Ma dimmi la cagion che non ti guardi  
de lo scender qua giù in questo centro  
de l’ampio loco ove tornar tu ardi”. 84
- “Da che tu vuo’ saver cotanto a dentro,  
dirotti brevemente”, mi rispuose,  
“perch’io non temo di venir qua entro. 87
- Temer si dee di sole quelle cose  
c’hanno potenza di fare altrui male;  
de l’altre no, ché non son paurose. 90
- I’ son fatta da Dio, sua mercé, tale,  
che la vostra miseria non mi tange,  
né fiamma d’esto incendio non m’assale. 93
- Donna è gentil nel ciel che si compiange  
di questo ’mpedimento ov’io ti mando,  
sì che duro giudicio là sù frange. 96
- Questa chiese Lucia in suo dimando  
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele  
di te, e io a te lo raccomando -. 99
- Lucia, nimica di ciascun crudele,  
sì mosse, e venne al loco dov’i’ era,  
che mi sedea con l’antica Rachele. 102
- Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,  
ché, non soccorri quei che t’amò tanto,  
ch’uscì per te de la volgare schiera? 105

non odi tu la pieta del suo pianto?  
 non vedi tu la morte che 'l combatte  
 su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? - 108

Al mondo non fur mai persone ratte  
 a far lor pro o a fuggir lor danno,  
 com'io, dopo cotai parole fatte, 111

venni qua giù del mio beato scanno,  
 fidandomi del tuo parlare onesto,  
 ch'onora te e quei ch'udito l'hanno". 114

Poscia che m'ebbe ragionato questo,  
 li occhi lucenti lagrimando volse;  
 per che mi fece del venir più presto; 117

e venni a te così com'ella volse;  
 d'inanzi a quella fiera ti levai  
 che del bel monte il corto andar ti tolse. 120

Dunque: che è? perché, perché restai?  
 perché tanta viltà nel core allette?  
 perché ardire e franchezza non hai? 123

poscia che tai tre donne benedette  
 curan di te ne la corte del cielo,  
 e 'l mio parlar tanto ben ti promette?». 126

Quali fioretti dal notturno gelo  
 chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca  
 si drizzan tutti aperti in loro stelo, 129

tal mi fec'io di mia virtude stanca,  
 e tanto buono ardire al cor mi corse,  
 ch'i' cominciai come persona franca: 132

«Oh pietosa colei che mi soccorse!  
 e te cortese ch'ubidisti tosto  
 a le vere parole che ti porse! 135

Tu m'hai con disiderio il cor disposto  
 sì al venir con le parole tue,  
 ch'i' son tornato nel primo proposto. 138

Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:  
tu duca, tu signore, e tu maestro».

Ogni mutazione di posto [*iperbato*, *anastrofe*] che contravvenga all'ordine della costruzione diretta della frase [*soggetto-predicato-complemento*], o una formulazione contraria alla normale struttura sintattica di essa [*chiasmo*, *ellissi*, *endiadi*], o una operazione difforme dalla corretta concordanza e pertinenza fra i segmenti componenti dell'enunciato [*ipallage* ed *enallage*], o dal biunivoco rapporto fra soggetto e predicato [*anacoluto* e *zeugma*], costituisce una «metatassi».

Le «metatassi», dunque, sono costituite dalle seguenti figure:

- Anastofe
- Iperbato
- Ipallage Enallage
- Anacoluto
- Zeugma
- Chiasmo Grammaticale
- Ellissi Sintattica
- Endiadi

Prima di elencare le «metatassi» reperite nel testo dantesco, è opportuno un approfondimento sull'*enallage* in generale e sull'*ipallage* in particolare, la quale dell'*enallage* è una varietà, un aspetto singolare, una sottospecie.

## ENALLAGE

L'*enallage* è una figura sintattica e grammaticale e consiste nell'alterazione più o meno arbitraria della funzione linguistica nella catena parlata; in altre parole è lo scambio funzionale di classi grammaticali, non proprio corretto in prosa, che si esplicita in particolare nei casi seguenti:

A. il verbo al posto del sostantivo, per esempio: «il *mangiare* [“il cibo”, “l'alimentazione”, “il pasto”] è buono»; sostituzione di un nome con un verbo, per esempio: «il *parlare* [per: «la parola»] è facile, l'*agire* [per: “l'azione”] no»;

B. l'aggettivo al posto dell'avverbio, per esempio: «parla *chiaro* [“chiaramente”], quando ti rivolgi a me»; sostituzione di un avverbio con un aggettivo, per esempio: «cammina *spedito* [per: “speditamente”]»;

C. il tempo presente al posto del futuro nei verbi, per esempio: «mi ha riferito che *parte* [“partirà”] domani»; scambio di due voci di forme verbali, per esempio: «*vengo* [per: “verrò”] domani»;

D. il genere transitivo del verbo al posto dell'intransitivo, per esempio: «si mise a *correre* [“per”] la salita»; «il maestrale *urla* il [“sul”] mare» (Carducci); «*ritornami* [“restituiscimi”] il libro»;

E. l'infinito “storico” al posto dell'indicativo, per esempio «tutti *correre* [“correvano”] ai ripari, *sgombrare* [“sgombrarono”] la piazza e *fuggire* [“fuggivano”]»;

F. il presente “narrativo” al posto del passato remoto, per esempio «l'altro giorno chi ti *incontro* [“incontrai”] nel piazzale?»;

G. la concordanza “a senso” tra i numeri plurale e singolare, per esempio «un gruppo di ragazze *cantavano* [“cantava”] a distesa»; «una serie di danni *resero* [“rese”] impraticabile il ponte»;

H. l'accusativo “alla greca”, cioè l'uso del complemento oggetto al posto del complemento di limitazione, per esempio «sparsa [“quanto a”] *le trecce* morbide / lenta [“rispetto a”] *le palme* (Manzoni, *Adelchi*, Coro dell'atto IV, versi 1-3)»;

I. accusativo preposizionale: aggiunta preliminare della preposizione “a” al complemento oggetto, che andrebbe retto direttamente dal predicato, senza preposizioni intermedie: «chiamò [*a*] Pasquale» [“chiamò Pasquale”]; «la maledizione colpisce [*a*] chi la manda» [“colpisce chi la manda”];

L. l'attributo semanticamente pertinente al sostantivo proprio, riferito in concordanza ad un altro sostantivo del contesto, per esempio «*altae* monia Romae» (Virgilio, *Eneide*, libro I, verso 7) [“le mura dell'*alta* Roma”: l'attributo *altae* va riferito correttamente a “mura” e non a “Roma” (nonostante questa città sorga su sette colline!)]. Questo “scambio di pertinenze” prende più frequentemente, per correttezza, il nome di «ipallage».

L'enallage, in definitiva, è il cambiamento della funzione grammaticale di un elemento linguistico nella catena parlata.

## IPALLAGE

L'ipallage, in realtà, è un caso particolare di «enallage», che è il cambiamento della funzione grammaticale di un elemento linguistico nella catena parlata. Nel caso specifico l'*ipallage* è una figura sintattico-semanticale, che assegna ad un oggetto una pertinenza, che invece, come appropriato riferimento, sarebbe più confacente all'oggetto vicino. Si esamini, per esempio, il seguente verso del Pascoli, tratto dalla poesia *Arano* (vv. 5-6), della raccolta *Myricae*:

*un ribatte /  
le porche con sua marra paziente,*

dove il termine «*paziente*» a prima vista sembrerebbe, per concordanza e per posizione, riferito al sostantivo «*marra*», come se poi gli attrezzi agricoli fossero dotati di caratteristiche morali e psicologiche umane e invece, a ben guardare, «*paziente*» è logicamente riferito a «*un* [coltivatore]».

Nella sua formulazione completa l'ipallage, in verità, si articola su quattro termini: due sostanze e due pertinenze. Si veda a tal proposito il famoso esametro virgiliano (*Aen.*, VI, 268):

*Ibant obscuri sola sub nocte per umbram*

[I due (Enea e la Sibilla nel vestibolo di Dite)] “andavano oscuri nella notte solitaria attraverso la tenebra”, nel quale le due sostanze (i due sostantivi: da una parte «i viandanti [Enea e la Sibilla]» e dall'altra «la notte») sono simmetricamente scambiate con le loro rispettive pertinenze (gli attributi: «oscuri» e «solitaria»). È, infatti, ovvio che ad essere «oscura» è la notte e ad andare «solitari» sono i due viandanti, ma la poesia, quella vera, che crea sempre degli scarti logici con la prosa, non tiene conto delle proprietà espositive, anzi si diverte a trasgredirle, e, pertanto, nell'ipallage virgiliana risulta che i viandanti siano oscuri e la notte sia solitaria.

Stessa cosa (per citare un esempio in italiano) è l'ipallage carducciana (da *Il bove*, verso 14 del sonetto in *Rime Nuove*, libro II, IX componimento):

*il divino del pian silenzio verde*

nella quale lo scambio simmetrico coinvolge i due sostantivi: «*pian*» e «*silenzio*» con i loro rispettivi attributi: «*divino*» e «*verde*». Queste ultime due pertinenze risultano nell'esempio scambiate di riferimento. Se, a questo punto, Giosuè Carducci avesse voluto rettificare secondo i parametri della comprensione prosaica questo endecasillabo, avrebbe dovuto lasciar scritto così: “Nel divino silenzio del pian verde”, senza alterare il ritmo bitonico del proprio endecasillabo. Avrebbe creato sì un chiasmo grammaticale (attributo / sostantivo - sostantivo / attributo), ma avrebbe azzerato l'ipallage, livellandone logicamente l'esposizione. È comprensibile, infatti, che ad essere “verde” è la pianura e ad essere “divino” è il silenzio.

Una ‘impertinenza’ verbale, orbene, è pure quella dell'*ipallage*, che istituisce delle concordanze disordinate, sia dal punto di vista sintattico-grammaticale, che logico-semantico.

## 2. Figure sintattiche nel testo di Dante

## 53 = IPERBATO

*donna mi chiamò beata e bella* = “donna beata a bella mi chiamò”: forzata interposizione del predicato fra sostantivo ed attributo, che logicamente costituirebbero un segmento unitario, ma in questa sequenza il blocco risulta, invece, separato

## 53 = ENDIADI

*beata e bella* = “felicamente beata”: coordinazione di due aggettivi combinati insieme per ottenere un significato univoco

## 54 = ANASTROFE

*di comandare io la richiesi* = “io la richiesi di comandare”: scambio di posto fra proposizione reggente [*richiesi*] e dipendente [*comandare*], che non coincide con l'ordine normale della costruzione diretta

## 54 = ENALLAGE

*la richiesi* = “le richiesi”: scambio del complemento di termine [“le”] con il complemento oggetto [«la»] = il soggetto non chiede la donna, ma chiede alla donna: alterazione funzionale della classe grammaticale

## 55 = ANASTROFE

*Lucevan li occhi suoi* = “gli occhi suoi luccicavano”: mutazione di posto nella catena discorsiva fra soggetto [*li occhi suoi*] e predicato [*Lucevan*], con alterazione dell'ordine normale della costruzione diretta

## 55 = ELLISSI GRAMMATICALE - SINTATTICA

*Lucevan... più che la stella* = “Luccicavano... più di quanto [splendeva] la stella”: l'omissione del predicato [Ø = “splendeva”] richiede per la sua reintegrazione soltanto una operazione sintattica, in quanto il contenuto “brillante” risulta già espresso in precedenza nello stesso verso

## 56 = ANASTROFE

*cominciommi* = “mi comincio”: costruzione pronominale enclitica, che nella normale formulazione sintattica andrebbe bene soltanto nei modi indefiniti [gerundio, infinito, participio] e nell'imperativo, ma non con l'indicativo [“mi comincio”] = scambio di posto fra complemento e predicato

## 56 = ENDIADI

*soave e piana* = “piacevolmente soave”: espressione di due termini tra loro coordinati che insieme sorreggono un unico concetto logico sintetico

## 56 = ENALLAGE

*soave e piana* = “soavemente e semplicemente”: scambio funzionale di due classi grammaticali: l’aggettivo variabile al posto dell’avverbio invariabile: sostituzione di una parte del discorso con un’altra

## 59 = IPERBATO

*ancor nel mondo dura* = “ancora dura nel mondo”: impropria inserzione del complemento di luogo [*nel mondo*] nel bel mezzo di un segmento discorsivo unitario, costituito da avverbio [*ancor*] e predicato [*dura*]

## 59-60 = CHIASMO GRAMMATICALE - SINTATTICO

*nel mondo dura, / e durerà quanto 'l mondo* = incrocio a «X» di quattro elementi, a due a due uguali, con ribaltamento dell’ordine nel secondo membro: COMPLEMENTO [*nel mondo*] / PREDICATO [*dura*] ↔ PREDICATO [*durerà*] / COMPLEMENTO [*quanto 'l mondo*]: i termini medi sono «predicati» e gli estremi «complementi»

## 60 = ELLISSI SINTATTICO - GRAMMATICALE

*durerà quanto 'l mondo* = “durerà [tanto] quanto il mondo”: omissione di un correlativo [Ø = “tanto”], comprensibile al lettore dalla consueta formulazione di una comparazione di uguaglianza e reintegrabile grazie ad un adeguato retroterra grammaticale

## 60 = ELLISSI SINTATTICO - GRAMMATICALE

*durerà quanto 'l mondo* = “durerà quanto [dura] il mondo”: soppressione del predicato [Ø = “dura”], sottaciuto a bella posta in ossequio al criterio stilistico della «*brevitas*», ma che in precedenza risulta già espresso [*durerà*] e perciò agevolmente recuperabile

## 60 = ENALLAGE

*durerà... lontana* = “durerà a lungo”, cioè «*lontana* nel tempo», quindi «arriverà lontano»: sottile e singolare scambio dell’avverbio [“lontano”] con l’aggettivo [*lontana*]

## 62 = ANASTROFE

*ne la diserta piaggia è impedito* = “è impedito nel pendio deserto”: il predicato è collocato alla fine, dopo il complemento, e questa configurazione altera l’ordine normale della costruzione diretta

## 65 = IPERBATO

*io mi sia tardi al soccorso levata* = “io mi sia levata tardi al soccorso”: un infelice inserimento dal punto di vista prosastico è quello a cui si assiste in questa espressione, in quanto ben due complementi [*tardi al soccorso*] sono

stati collocati all'interno del predicato composto dall'ausiliare e dal participio [*sia... levata*], il che turba la normale costruzione sintattica diretta

66 = **IPERBATO**

*ho di lui nel cielo udito* = “ho udito di lui nel cielo”: inserimento in un segmento sintattico unitario, costituito da ausiliare e verbo dello stesso predicato, di un corpo estraneo, formato da due espansioni complementari, con modifica della corretta costruzione diretta, che finisce alterata

68 = **ENALLAGE**

*campare* = “scampo”, “salvezza”, “sopravvivenza”: sostituzione del sostantivo [«scampo»] col verbo di senso equivalente [*s*]*campare* al modo infinito, con alterazione della funzione grammaticale delle due parti variabili del discorso

71 = **ANASTROFE**

*ove tornar disio* = “dove desidero tornare”: gruppo predicato invertito rispetto all'ordine normale diretto tra verbo in servizio di accompagnamento [*disio*] e verbo principale all'infinito [*tornare*], di senso compiuto

72 = **IPERBATO**

*amor mi mosse, che mi fa parlare* = “mi mosse l'amore che mi fa parlare”: inopportuno inserimento fra due segmenti discorsivi tra loro direttamente e strettamente coordinati [*amor... che*], rappresentati da sostantivo e rispettivo pronome relativo, di un elemento verbale estraneo

74 = **ANASTROFE**

*di te mi loderò* = “mi loderò di te”: inversione di due segmenti sintattici, con l'anticipazione del complemento sul predicato verbale, composizione che altera la corretta costruzione diretta dell'enunciato

79 = **ANASTROFE**

*m'aggrada il tuo comandamento* = “il tuo comandamento m'aggrada”: posticipazione del soggetto [*il tuo comandamento*] dopo il predicato [*m'aggrada*], con ordine sintattico inverso rispetto alla corretta costruzione diretta

79 = **ANASTROFE**

*tanto m'aggrada* = “m'aggrada tanto”: l'avverbio correlativo [*tanto*], che introduce la proposizione consecutiva del verso successivo, dovrebbe stare immediatamente prima della proposizione che introduce e non prima del predicato reggente [*m'aggrada*], in una combinazione che altera alquanto la normale costruzione diretta del periodo

## 80 = ENALLAGE

*se già fosse, m'è tardi* = “se già fosse [eseguito], sarebbe tardi”: il corretto periodo ipotetico dell'irrealtà poggia sul modo congiuntivo [*fosse*] nella protasi, al quale fa da corrispettivo nell'apodosi il modo condizionale [“sarebbe”] e non l'indicativo [*è*]; ma qui per ovvie ragioni metriche si sostituisce un modo verbale con un altro

## 81 = ELLISSI SINTATTICO - GRAMMATICALE

*più non t'è uo' ch'* = “non ti è necessario [niente] più che”: omissione, condizionata dall'andamento metrico del verso, di un segmento indefinito [ $\emptyset$  = “niente”], necessario alla compiuta composizione espressiva dell'enunciato e ricavabile dalla struttura stessa della frase

## 81 = IPERBATO

*più non t'è uo' ch'* = “non ti è necessario più che”: dislocazione anticipata del correlativo [*più*], quando dovrebbe stare a diretto contatto con la particella correlata [*che*], combinazione che altera la costruzione diretta della frase per l'improprio inserimento, all'interno della correlazione, di un predicato nominale [*non t'è uo'*]

## 82 = ENALLAGE

*la cagion che* = “la ragione per cui”: commutazione del complemento di causa [“per cui”] con il complemento oggetto [*che*], con evidente alterazione in prosa dei collegamenti sintattici, basata sullo scambio funzionale di classi grammaticali diverse

## 83 = ENALLAGE

*de lo scender* = “dalla scesa”: sostituzione di un sostantivo [“scesa”] con il verbo [*scender*] dal senso equivalente; operazione sintattica che in ogni caso modifica la classe funzionale di due parti variabili del discorso [il verbo al posto del sostantivo]

## 86 = ANASTROFE

*dirotti* = “ti dirò”: inversione di posto fra il pronome personale complemento [*ti*] e la voce verbale reggente [*dirò*], all'indicativo futuro, con uno scarto enunciativo rispetto alla lingua nazionale, dove solo i modi indefiniti [gerundio, participio, infinito] del verbo ammettono la posizione enclitica del pronome

## 88 = ANASTROFE

*Temer si dee* = “si deve temere”: il verbo servile [*si deve*] di solito nella versione prosastica precede il verbo principale all'infinito, dal senso compiuto

[*Temer*]; però nel verso in esame beneficia di una certa elasticità sintattica, una licenza compositiva, che lo sposta dopo

#### 89 = ANASTROFE

*fare altrui male* = “fare male altrui”: secondo la compiuta costruzione diretta prosastica il complemento oggetto [*male*] precede gli altri [*altrui*], complemento di termine; invece, in questa espressione, la combinazione dei segmenti complementari è invertita

#### 90 = IPALLAGE

*non son paurose* = “non sono pericolose”, da incutere turbamento: la paura è un moto della sfera emotiva umana, ma qui l’aggettivo è riferito, con una “impertinenza” sintattica, a «*cose*» (verso 88): improprio scambio di concordanza

#### 94 = IPERBATO

*Donna è gentil* = “[*vi*] è una Donna gentile”: il verbo [*è*] è collocato nel bel mezzo del gruppo soggetto ed interrompe la sequenza unitaria di sostantivo [*Donna*] e attributo [*gentil*], modificando impropriamente la corretta costruzione sintattica con l’inserimento di un segmento discorsivo estraneo

#### 94 = ELLISSI GRAMMATICALE - SINTATTICA

*Donna è gentil nel ciel* = “[*vi*] è una Donna gentile nel cielo”: l’avverbio di luogo “*vi*”, senz’altro per ovvie ragioni metriche, è stato omesso [ $\emptyset$  = “*vi*”]; tuttavia, il suo recupero nell’enunciato riposa agiatamente sul complemento di stato in luogo successivo [*nel ciel*], in una compiuta riformulazione secondo il senso comune

#### 96 = ANASTROFE

*duro giudicio là sù frange* = “annulla la severa sentenza là su”: il predicato posposto alla fine dell’enunciato, come lo stile latino, ma non secondo la corretta costruzione diretta italiana: scambio di posizione

#### 97 = ENALLAGE

*in suo dimando* = “a suo volere”, per essere aiutata a soddisfare il proprio desiderio: il sostantivo deverbale [*dimando*] è una creazione poetica, grazie ad uno scambio funzionale di classi grammaticali

#### 98-99 = ANASTROFE

*ha bisogno il tuo fedele / di te* = “il tuo fedele ha bisogno di te”: il soggetto [*il tuo fedele*], per lo meno secondo i canoni linguistici italiani della costruzione diretta, deve stare all’inizio dell’enunciato, ma in questa espressione, per una licenza poetica, lo troviamo posposto al suo predicato [*ha bisogno*]

98-99 = **CHIASMO GRAMMATICALE - SINTATTICO**

*ha bisogno... / di te, e io a te lo raccomando* = all'interno di questo enunciato come termini medi troviamo due sintagmi pronominali, quasi identici [*di te* ↔ *a te*], e come termini estremi emergono due sintagmi verbali [*ha bisogno* ↔ *lo raccomando*], ed il loro dispiegamento tra il primo ed il secondo membro è capovolto a «χ» [verbo / pronome ↔ pronome / verbo]

101-102 = **ENALLAGE**

*al loco... / che mi sedea* = “al luogo in cui mi sedevo”: sostituzione del complemento di luogo [“in cui”] con il complemento oggetto [*che*], in ossequio ad esigenze metriche, ma grammaticalmente discutibile, anche perché «*sedea*» è un verbo intransitivo e non ammette oggetti: scambio funzionale di classi grammaticali

103 = **IPERBATO**

*Beatrice, loda di Dio vera* = “Beatrice, autentica lode di Dio”: inserimento improprio di un determinante [*di Dio*] nel corpo di una combinazione salda, costituita da sostantivo [*loda*] e relativo attributo [*vera*]; formulazione disordinata rispetto alla costruzione diretta, nella quale il determinante deve occupare l'ultimo posto

107-108 = **CHIASMO GRAMMATICALE - SINTATTICO**

*combatte / su la fumana... 'l mar non ha vanto* = due membri di un insieme espressivo si fronteggiano: nel primo la sequenza è di PREDICATO [*combatte*] e sintagma NOMINALE [*su la fumana*], ma nel secondo l'ordine è rovesciato in sintagma NOMINALE [*'l mar*] e PREDICATO [*non ha vanto*]: incrocio sintattico a «χ»

110 = **ENALLAGE**

*lor pro* = “il proprio utile”: trasformazione in sostantivo dell'originaria preposizione latina PRŌ = “a vantaggio di”, “in favore di”, “a beneficio di”, con alterazione della classe grammaticale per cambio di funzione linguistica di un anello della catena parlata

112 = **IPALLAGE**

*del mio beato scanno* = “dal posto in cui io stavo beata”: non è beato lo [*scanno*], anche se celestiale, ma l'anima che lo occupa: scambio di pertinenza

113 = **IPALLAGE**

*del tuo parlare onesto* = “di te onesto che parlavi”: non è onesto il discorso, ma l'interlocutore che lo proferisce: scambio di pertinenza

## 113 = ENALLAGE

*del tuo parlare onesto* = “della tua parola onesta”: il poeta ha preferito sostituire “parola”, che è un sostantivo, con «*parlare*», che è un verbo, operando così una trasformazione di una parte del discorso con un'altra e promuovendo, in definitiva, un mutamento della funzione grammaticale dei segmenti linguistici nella catena parlata

## 114 = ELLISSI GRAMMATICALE - SINTATTICA

*ch'onora te e quei ch'udito l'hanno* = “che onora te e [onora] quanti lo hanno sentito”: soppressione del predicato [ $\emptyset$  = “onora”] per il secondo complemento oggetto [*quei*], ma facilmente ricostruibile sintatticamente, perché già espresso in precedenza

## 114 = CHIASMO GRAMMATICALE-SINTATTICO

*onora te... udito l'hanno* = “onora te... l'hanno udito”: la struttura sintattica dell'espressione è: VERBO [*onora*] / PRONOME [*te*] ↔ PRONOME [*lo*] / VERBO [*hanno*], con un ribaltamento dell'ordine tra il primo ed il secondo membro, di modo che i termini medi e quelli estremi fra loro coincidano in un incrocio a « $\chi$ »

## 114 = ANASTROFE

*udito l'hanno* = “lo hanno udito”: la corretta sequenza sintattica in prosa fra le due componenti di una voce verbale nei tempi composti è: ausiliare e participio e non il contrario: participio [*udito*] ed ausiliare [*hanno*], come talvolta in poesia, magari per ragioni rimiche, il che distorce la normale costruzione diretta

## 116 = IPERBATO

*li occhi lucenti lagrimando volse* = “volse gli occhi lucenti lagrimando”: inserimento improprio, secondo la corretta costruzione diretta di un segmento estraneo nel corpo della frase nucleare, in questo caso costituita da predicato [*volse*] / complemento oggetto [*occhi*], due anelli della catena parlata strettamente allacciati insieme dal punto di vista discorsivo

## 116 = ANASTROFE

*li occhi lucenti... volse* = “volse... gli occhi lucenti”: il predicato [*volse*] dovrebbe precedere il complemento oggetto [*li occhi lucenti*], stando alla normale costruzione diretta prosastica, ma qui nel verso si ha licenza di turbare poeticamente quest'ordine

## 118 = CHIASMO GRAMMATICALE - SINTATTICO

*venni a te... ella volse* = nel mezzo ci sono due PRONOMI come termini medi dell'espressione ed all'esterno come termini estremi troviamo due

VERBI, che si intrecciano fra loro, in maniera da comporre un incrocio a «X»: verbo [*venni*] / pronome [*te*] ↔ pronome [*ella*] / verbo [*volse*]

#### 119 = ANASTROFE

*d'inzani a quella fiera ti levai* = “ti levai dinanzi a quella fiera”: costruzione alla latina, col predicato al termine dell'enunciato, mentre la corretta sequenza sintattica sarebbe quella di collocare il complemento [*dinanzi a quella fiera*] dopo il predicato [*ti levai*]: distorsione dell'ordine normale della frase

#### 119-120 = IPERBATO

*a quella fiera ti levai / che... ti tolse* = “ti levai a quella fiera che ti tolse”: forzato inserimento di un predicato [*ti levai*] all'interno di un nesso strettamente compatto, costituito da due anelli della catena parlata inseparabili: il sostantivo [*quella fiera*] ed il rispettivo pronome relativo [*che*], con interruzione della corretta sequenza sintattica

#### 120 = ANASTROFE

*del bel monte il corto andar* = “il corto andare del bel monte”: anticipazione del determinante sul determinato, con alterazione della costruzione diretta, che prevede il determinato [*il corto andar*], sistemato prima del determinante [*del bel monte*]

#### 120 = ENALLAGE

*il corto andar* = “il corto percorso”, “l'itinerario corto”, “il corto tragitto”: scambio di una classe grammaticale con un'altra: invece del sostantivo [= “cammino”], il poeta ha preferito il verbo [*andar*], dal senso equivalente

120 = ANASTROFE *il corto andar ti tolse* = “ti tolse il corto andar”: posticipazione del predicato [*ti tolse*] dopo il complemento oggetto [*il corto andar*], con mutamento dell'ordine normale sintattico della frase, contrariamente alla costruzione diretta

#### 122 = ANASTROFE

*tanta viltà nel core allette* = “accarezzi [accogli, nutri, coltivi] tanta viltà nel cuore”: singolare formulazione dell'enunciato con i segmenti invertiti: invece di piazzare prima il predicato [*allette*], come sarebbe normale, il poeta preferisce, alla latina, collocare prima i complementi [*tanta viltà nel core*] ed alla fine il predicato: gli anelli componenti la catena parlata non rispettano la normale costruzione diretta

#### 123 = ENALLAGE

*ardire* = “ardimento”: sostituzione di un sintagma nominale [“ardimento”] col verbo corrispondente di significato [*ardire*], con relativo scambio fun-

zionale di classi grammaticali: un anello espressivo della catena parlata muta funzione linguistica

### 123 = ENDIADI

*ardire e franchezza* = “un coraggio disinvolto”, “un animo sicuro”, “un ardimento palese”: con due parole coordinate mediante una semplice congiunzione copulativa si esprime un concetto unitario e sintetico

### 123 = ANASTROFE

*ardire e franchezza non hai* = “non hai ardire e franchezza”: il predicato [*non hai*] alla fine dell’enunciato andrebbe bene alla latina, ma nella corretta costruzione diretta moderna esso deve precedere i due complementi oggetto [*ardire e franchezza*]: scambio di posizione sintattica

### 126 = ENALLAGE

*'mio parlar* = “le mie parole”: preferenza per una parte del discorso [verbo: *parlar*] nei confronti di un'altra [nome: “parole”], con uno scambio funzionale di classi grammaticali nella catena parlata, perché un nome è sostituito con il corrispondente verbo

### 126 = ANASTROFE

*tanto ben ti promette* = “ti promette tanto ben”: posticipazione del predicato verbale [*promette*] dopo il complemento oggetto [*tanto ben*], manipolazione questa, singolare, ma impropria nei confronti di una corretta costruzione diretta, che vede prima il predicato e poi il complemento

### 127-128 = ANASTROFE

*dal notturno gelo / chinati e chiusi* = “chinati e chiusi dal notturno gelo”: il complemento d'agente deve seguire il participio e non precederlo, ma in questo enunciato viene alquanto alterata la normale costruzione sintattica della frase

### 128 = ENDIADI

*chinati e chiusi* = “ritirati in se stessi”: coordinazione convergente di due lessemi [*chinati e chiusi*], articolati e complementari, per rafforzare l'immagine espressa nel verso, alla quale contribuiscono validamente

### 129 = ENALLAGE

*in loro stelo* = “nel loro stelo”: evidentemente, per ragioni di giustezza metrica, l'autore ha preferito la preposizione semplice [*in*] al posto di quella articolata [“nel”], ordinariamente composta con l'articolo determinativo davanti al possessivo [*loro*], compiendo una “impertinenza” sintattica

## 131 = ENALLAGE

*buono ardire* = “ardimento”, “coraggio”, “audacia”: il verbo [*ardire*] al posto del sostantivo equivalente di senso [“ardimento”]: scambio di una parte del discorso con un’altra, di una classe grammaticale con un’altra, di una funzione linguistica con un’altra

## 131 = ANASTROFE

*al cor mi corse* = “mi scese nel cuore”: lo scambio di posizione sintattica fra il predicato [*mi corse*] ed il complemento di luogo [*al cor*] è evidente, nell’enunciato di questo verso, e presenta una palese alterazione della corretta costruzione diretta prosastica

## 136 = IPERBATO

*m’hai con desiderio il cor disposto* = “mi hai disposto il cuore col desiderio”: dal punto di vista grammaticale l’ausiliare [*hai*] si combina strettamente con il participio [*disposto*] della voce verbale composta, eppure in questo verso fra i due segmenti inseparabili vi è stato introdotto un corpo estraneo, costituito da due complementi [*con desiderio il cor*]

## 136 = ANASTROFE

*con desiderio il cor* = “il cuore con desiderio”: il complemento oggetto [*il cor*] precede nella costruzione diretta normale tutti gli altri complementi; invece, in questo verso, è insediato dopo l’altro [*con desiderio*], con lo scambio di posto fra di loro

## 138 = ELLISSI GRAMMATICALE - SINTATTICA

*i’ son tornato nel primo proposto* = “io sono tornato al [mio] mio primo proposito”: se è il poeta che “ritorna”, s’intende che è lui [*i’*] a tornare sul primo convincimento suo stesso [ $\emptyset$  = “mio”]: omissione di un anello della catena parlata ricostruibile con la prima persona del pronome personale [*i’*], già espressa in precedenza

## 138 = ENALLAGE

*proposto* = “proposito”: il sostantivo, per inderogabili esigenze metriche, ha ceduto il posto al participio del verbo [“proporre”], e con ciò è stato adottato dal poeta, in questo verso, uno scambio funzionale di classi grammaticali diverse: una parte del discorso [participio] al posto di un’altra [sostantivo]

139 = ENALLAGE *volere* = “volontà”: sostituzione del sostantivo [“volontà”] con il verbo [*volere*] corrispondente, con alterazione della funzione grammaticale fra classi diverse

## Capitolo 7

### Lettura stilistica

#### Le tre donne benedette: *Inferno*, II, 52-140

##### 1. Lettura stilistica

*La Vergine Maria incarica santa Lucia di sollecitare Beatrice al soccorso di Dante nella selva*

Io era tra color che son sospesi,  
e donna mi chiamò beata e bella,  
tal che di comandare io la richiesi. 54

Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a dir soave e piana,  
con angelica voce, in sua favella: 57

“O anima cortese mantoana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura,  
e durerà quanto ’l mondo lontana, 60

l’amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che volt’è per paura; 63

e temo che non sia già sì smarrito,  
ch’io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch’i’ ho di lui nel cielo udito. 66

Or movi, e con la tua parola ornata  
e con ciò c’ha mestieri al suo campare  
l’aiuta, sì ch’i’ ne sia consolata. 69

I’ son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare. 72

- Quando sarò dinanzi al signor mio,  
di te mi loderò sovente a lui”.  
Tacette allora, e poi comincia’ io: 75
- “O donna di virtù, sola per cui  
l’umana spezie eccede ogni contento  
di quel ciel c’ha minor li cerchi sui, 78
- tanto m’aggrada il tuo comandamento,  
che l’ubidir, se già fosse, m’è tardi;  
più non t’è uo’ ch’aprirmi il tuo talento. 81
- Ma dimmi la cagion che non ti guardi  
de lo scender qua giù in questo centro  
de l’ampio loco ove tornar tu ardi”. 84
- “Da che tu vuo’ saver cotanto a dentro,  
dirotti brevemente”, mi rispuose,  
“perch’io non temo di venir qua entro. 87
- Temer si dee di sole quelle cose  
c’hanno potenza di fare altrui male;  
de l’altre no, ché non son paurose. 90
- I’ son fatta da Dio, sua mercé, tale,  
che la vostra miseria non mi tange,  
né fiamma d’esto incendio non m’assale. 93
- Donna è gentil nel ciel che si compiange  
di questo ’mpedimento ov’io ti mando,  
sì che duro giudicio là sù frange. 96
- Questa chiese Lucia in suo dimando  
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele  
di te, e io a te lo raccomando -. 99
- Lucia, nimica di ciascun crudele,  
sì mosse, e venne al loco dov’i’ era,  
che mi sedea con l’antica Rachele. 102
- Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,  
ché, non soccorri quei che t’amò tanto,  
ch’uscì per te de la volgare schiera? 105

- non odi tu la pieta del suo pianto?  
non vedi tu la morte che 'l combatte  
su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? - 108
- Al mondo non fur mai persone ratte  
a far lor pro o a fuggir lor danno,  
com'io, dopo cotai parole fatte, 111
- venni qua giù del mio beato scanno,  
fidandomi del tuo parlare onesto,  
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno". 114
- Poscia che m'ebbe ragionato questo,  
li occhi lucenti lagrimando volse;  
per che mi fece del venir più presto; 117
- e venni a te così com'ella volse;  
d'inanzi a quella fiera ti levai  
che del bel monte il corto andar ti tolse. 120
- Dunque: che è? perché, perché restai?  
perché tanta viltà nel core allette?  
perché ardire e franchezza non hai? 123
- poscia che tai tre donne benedette  
curan di te ne la corte del cielo,  
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?». 126
- Quali fioretti dal notturno gelo  
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca  
si drizzan tutti aperti in loro stelo, 129
- tal mi fec'io di mia virtude stanca,  
e tanto buono ardire al cor mi corse,  
ch'i' cominciai come persona franca: 132
- «Oh pietosa colei che mi soccorse!  
e te cortese ch'ubidisti tosto  
a le vere parole che ti porse! 135
- Tu m'hai con disiderio il cor disposto  
sì al venir con le parole tue,  
ch'i' son tornato nel primo proposto. 138

Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:  
tu duca, tu signore, e tu maestro».

Nella lettura stilistica le figure «elocutorie», riguardano il modo di parlare, la maniera di esporre, la qualità della narrazione, la tecnica di dire, lo stile di esprimersi, e prendono la denominazione di «*PERILEXISMI*», dal greco «περί-» = “intorno”, “circa”, “rispetto a” + «λέξις» = “discorso”, “locuzione”, “dicitura” + «-ισμός» = suffisso nominale deaggettivale con valore astratto.

I *PERILEXISMI* sono:

- Sinonimia (abbondanza di significati)
- Omonimia (abbondanza di significati)
- Perifrasi (abbondanza di parole)
- Epiteto (aggiunta esornativa)
- Asindeto (abbondanza di interpunzioni)
- Pleonasma (aggiunta superflua)
- Brachilogia (penuria di parole)
- Polisindeto (abbondanza di congiunzioni)

Le figure «elocutorie», non riguardano la singola parola, ma lavorano sull'espressione globale della frase, che prende una piega stilistica particolare in base ai «perilexismi» adoperati dall'autore.

Prima di iniziare l'esame dei «perilexismi» danteschi, è opportuno definire il concetto di *polisemia* in genere, di *omonimia* in particolare, e di *sinonimia*.

## POLISEMIA

È una figura elocutoria, un «perilexismo», dal greco «περί-» = “intorno”, “circa”, “rispetto a” + «λέξις» = “discorso”, “locuzione”, “dicitura”, “modo di dire”, “maniera di parlare” + «-ισμός» = suffisso nominale deaggettivale con valore astratto, per ottenere, in definitiva, il senso complessivo di «figura riguardante l'elocuzione».

È un pregio di ricchezza linguistica, perché consiste nella capacità di un significante di esprimere più di un significato, e questo “doppio senso” impreziosisce con la propria ambiguità il modo di parlare. Per esempio:



Si evince che alcuni significanti risultano depositari di due significati. Talvolta anche di più; infatti «*ara*» può significare anche “egli *ara*”, voce del verbo “arare”, oltre a quei due sensi evidenziati nello schema; «*fiera*» può anche significare “orgogliosa”, “altera”, “valorosa”, oltre a quei due sensi evidenziati nello schema, e «*retta*», nell’espressione codificata: «dar *retta*», può significare anche “attenzione”, “ascolto”, “riguardo”, oltre a quei due sensi evidenziati nello schema precedente.

I precedenti esempi sono, dunque, «polisemici», nel senso che hanno più (< πολύς = “molto”, “numeroso”, “ampio”) di un significato (< σημα = “segno”, “indizio”, “segnale”), cioè sono “termini dai molti significati” e, poiché il significante è unico, uguale per tutti i significati ad esso allacciati, questo vocabolo unico può definirsi «isònimo», cioè a dire: ἴσος = “uguale”, “stesso”, “equivalente”, “pari”, “simile” e ὄνομα = “nome”, “parola”, “denominazione”, ma ciascuno dei significati che veicola è detto «omòni-mo», cioè ὁμοίος = “uguale”, “simile”, “identico” e ὄνομα = “nome”, “parola”, “denominazione”; in definitiva e in altre parole: “contenuto [diverso] che porta lo stesso nome [di un altro]”.

Gli «omònimi» hanno, tra l’altro, a giudizio dei più accreditati linguisti, questa particolarità in più rispetto ai «polisemici», e cioè che appartengono a **classi grammaticali diverse**, tanto che nei vocabolari sono considerati addirittura lessemi separati; essi sono, in definitiva, parti del discorso differenti, in principal modo: **verbo ↔ sostantivo o verbo ↔ aggettivo o verbo ↔ pronome**, come dimostrano i seguenti casi:

*bara* [quell’individuo “bara” al gioco ↔ la “bara” era fatta di legno pregiato];

- basto* [io “basto” a me stesso ↔ il carico fu trasportato a “basto” dal carrettiere];
- cassa* [il giudice “cassa” la sentenza ↔ metti questi libri nella “cassa” di legno];
- costa* [quanto “costa” quella camicia? ↔ lungo la “costa” sorgono delle ville];
- faccia* [lei “faccia” pure come crede] ↔ la sua “faccia” diventò scura per l’ira];
- letto* [ho “letto” quell’articolo ↔ mettiti a “letto” e riposati ben bene];
- pari* [con quest’ombrello tu “pari” la pioggia ↔ sono due ufficiali di “pari” grado];
- riso* [l’amico ha “riso” per l’accaduto ↔ condisci il “riso” col pesto];
- sale* [egli “sale” lungo la montagna ↔ spargi un pò di “sale” su quella pietanza];
- saliva* [ella “saliva” in fretta per le scale ↔ pulisci quella “saliva”];
- salutare* [si mise a “salutare” ↔ è proprio “salutare” questa passeggiata];
- stesse* [si comporta come se già “stesse” a casa ↔ sono le “stesse” dell’anno scorso];
- suole* [egli “suole” riposare dopo pranzo ↔ queste scarpe hanno le “suole” nuove].

In questi processi di significazione, non si instaura direttamente la cosiddetta «corrispondenza biunivoca», come nelle vie cittadine, dove a ciascun portone corrisponde esclusivamente un numero civico ed a ciascun numero civico corrisponde esclusivamente un portone. Infatti, già l’evoluzione polisemica dimostra il contrario e questo contrario emerge tanto a livello semantico, quanto sul versante fonetico.

Tra grafema e fonema, in effetti, la relazione non è sempre del tutto esclusiva, ma si possono verificare dei casi in cui dei grafemi siano abbinati a un doppio fonema ed, inversamente, casi in cui dei fonemi siano rappresentati da due (o tre) grafemi. Se il regime di collegamento delle due risorse fosse quello della «corrispondenza biunivoca», inequivocabilmente a ciascun grafema il suo fonema e, viceversa, a ciascun fonema il suo grafema, in una inossidabile saldatura unica. Eppure non è così.

Grafemi «bifonematici» sono, per esempio:



	→ →	/è/ = palatale medioalta o semichiusa:	<i>neve, sera, mela</i>
	↑		
-e-	→ →		
	↓		
	→ →	/ɛ/ = palatale mediobassa o semiaperta:	<i>erba, ecco, essere</i>
	→ →	/ğ/ = apicopalatale affricata sonora:	<i>giallo, gente, giro</i>
	↑		
-g-	→ →		
	↓		
	→ →	/ɣ/ = dorsovelare occlusiva sonora:	<i>gatto, gobba, gufo</i>
	→ →	/ò/ = velare medioalta o semichiusa:	<i>pomo, noce, odore</i>
	↑		
-o-	→ →		
	↓		
	→ →	/ɔ/ = velare mediobassa o semiaperta:	<i>toro, coccio, sosta</i>
	→ →	/s/ = apicodentale fricativa sorda:	<i>spago, scuro, stanza</i>
	↑		
-s-	→ →		
	↓		
	→ →	/ʃ/ = apicodentale fricativa sonora:	<i>disgelo, sdentato, snodo</i>
	→ →	/z/ = apicodentale affricata sorda:	<i>marzo, azione, forza</i>
	↑		
-z-	→ →		
	↓		
	→ →	/ʒ/ = apicodentale affricata sonora:	<i>azzurro, orzo, zero</i>

Fonemi, invece, «digrammatici», rappresentati, cioè, dalla sequenza di due lettere consecutive [“digramma”], o talvolta costituiti addirittura da tre grafemi [“trigrammi”], sono, per esempio, i seguenti e neppure essi rispettano la cosiddetta «corrispondenza biunivoca»:

FONEMI	DIGRAMMI	TRIGRAMMI	ESEMPI
/č/	[-ci-]		<i>ciabatta, ciotola, ciurma</i>
/k/	[-ch-]		<i>chiave, chiodo, chiuso, cheta</i>
/ğ/	[-gi-]		<i>giacca, gioco, giunco</i>
/ɣ/	[-gh-]		<i>ghenga, ghianda, ghiotto, ghiro</i>
/λ/	[-gl-]		<i>vegli, gigli, fogli, maglina</i>
/λ/	[-gli-]		<i>raglia, toglie, aglio, pagliuca</i>
/ñ/	[-gn-]		<i>fogna, ligneo, ragno, ignudo</i>
/š/	[-sci-]		<i>sciame, sciocco, conosciuto</i>
/š/	[-sc-]		<i>conosce, scivolo, pasce, scipito</i>

Come a livello fonetico esiste la configurazione reciproca, tra grafemi bifonemati e fonemi digrammatici, così anche sul versante semantico esiste l'inverso degli «omonimi» e si tratta dei «sinonimi».

## SINONIMIA

Il ricorso ai «sinonimi» impreziosisce la catena parlata in un altro senso, perché tende a risolvere le ambiguità ed affida ad una quantità di significanti diversi quell'unico significato che si vuol comunicare. La sicurezza della comprensione è massima. Nella enunciazione discorsiva, per di più, la «sinonimia» consente di variegare il lessico, per non ripetere sempre la stessa parola e, nello stesso tempo, di confermare il contenuto con felice accuratezza, senza tema di equivoci.

Come la polisemia, anche la «sinonimia» è una figura elocutoria e consiste nell'adoperare parole dal senso uguale per rafforzare il contenuto della comunicazione. La «sinonimia» è pure essa un "perilexismo", un modo di parlare con abbondante chiarezza espositiva, che tende a confermare il concetto di cui si sta parlando, proponendolo, di volta in volta, con sfaccettature diverse.

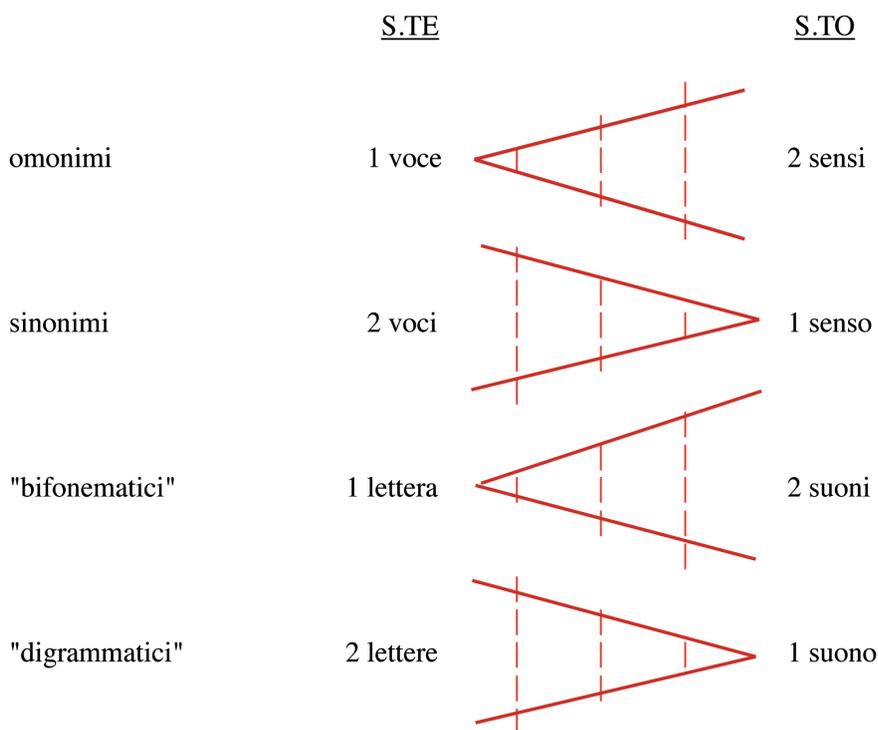
Va da sé, a questo punto, che neppure i «sinonimi» rispettano la cosiddetta "corrispondenza biunivoca", perché i diversi vocaboli correlati al medesimo contenuto non sono esclusivi, ma sommativi, ciascuno col proprio contributo al significato complessivo. Essi, infatti, significano: σύν = "con", "insieme", "in coesistenza" e ὄνομα = "nome", "parola", "denominazione". I «sinonimi» lavorano, allora, in concomitanza, veicolando ciascuno la propria quota di senso per comporre la totalità del contenuto globale.

Per esempio:

avaro taccagno	generoso liberale	pitocco spilorcio
timore apprensione	gioia letizia	malumore malinconia
tristezza mestizia	gaiezza allegria	terrore raccapriccio
paura spavento	felice contento	bianco chiaro
guardare scrutare	buio tetro	abito vestito
nero scuro	affetto amore	carino leggiadro

amabile grazioso	faccia viso	cominciare iniziare
finire terminare	danzare ballare	tutelare difendere
lampo fulmine	implorare supplicare	evitare scansare

«Sinonimi» e «omonimi» sono complementari tra loro, nel senso che i «sinonimi» abbondano di significanti e gli «omonimi» di significati, in conformazione analoga ai grafemi «bifonematici» ed ai fonemi «digrammatici» sul versante fonetico, come di seguito schematizzato:



I fonemi digrammatici ([gn] = /ñ/) stanno ai grafemi bifonematici ([g] = /ğ/ ↔ /γ/), come i sinonimi (“tristezza” e “mestizia”) stanno agli omonimi («ho letto» ↔ «a letto») e i fonemi digrammatici stanno ai sinonimi, come i grafemi bifonematici stanno agli omonimi. Le proporzioni sono presto stabilite, tenuto conto che per analogia la relazione 1 : 2 riguarda tanto gli omonimi, sul versante semantico, quanto i grafemi bifonematici, in sede fonetica, e la relazione 2 : 1 riguarda tanto i sinonimi in campo semantico, quanto per analogia anche i fonemi digrammatici in ambito fonetico. Inol-

tre, l'inverso degli omonimi (1 sola parola per 2 sensi) in sede semantica è rappresentato dai sinonimi (2 parole per 1 solo senso), così come l'inverso dei grafemi bifonemici (1 solo segno per 2 suoni) è rappresentato dai fonemi digrammatici (2 segni per 1 solo suono) in campo fonetico.

Per evitare l'omonimia, che potrebbe alla lunga risultare una possibile fonte di equivoco, un numero sempre più ampio di parlanti beneventani preferisce pronunciare "A.S.Ì.A.", con l'accento sulla -Ì-, per indicare la locale "Azienda Specializzata per l'Igiene Ambientale", in modo da non cadere in equivoco dicendo "Àsia", con l'accento sulla #À-, nel qual caso confonderebbero il continente del pianeta Terra con l'azienda della Nettezza Urbana.

Analogamente, alcuni altri parlanti beneventani pronunciano "Sabàto" il fiume che scorre nel proprio territorio comunale, per distinguerlo da "sàbato", il giorno della settimana. Ma quando era ancora vivo Monsignor Raffaele Calabria, l'arcivescovo di Benevento, anche nei suoi confronti si esplicava questa procedura tonica, per distinguerlo dall'omografo nome della regione geografica; infatti, l'arcivescovo veniva pronunziato con la [i] tonica: «Calabria» e la regione continuava ad essere proferita con l'accento sulla [à]: «Calàbria».

E così si tenevano distinti i due contenuti, anche grazie agli accenti, oltre che al contesto interlocutorio. Come, del resto, si riesce agevolmente a distinguere contenuti diversi in base agli accenti nei seguenti omografi: «ancóra» da «àncora», «consóli» da «cònsoli», «perdóno» da «pèrdono», «compito» da «còmpito», «leggère» da «lèggere», «capitàno» da «càpita-no», «subito» da «sùbito».

Mediante questo espediente essi incrementano, con un semplice spostamento di accento, il numero delle voci significative, promuovendo, nella catena parlata, la dimensione della «ridondanza», in base alla quale la sicurezza della comprensione è affidata a maggiori segmenti significanti, che vengono codificati per aumentare l'inequivocabilità dell'espressione.

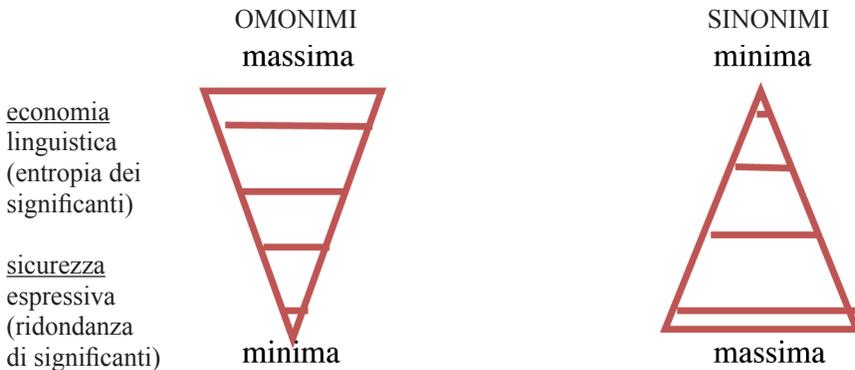
La situazione inversa sarebbe, invece, quella dell'«entropia», che, riducendo il numero dei significanti, configura una comunicazione senz'altro più economica, perché sfrutta al massimo quei pochi significanti di cui dispone per caricarli di sensi espressivi plurimi diversi, ma rischia l'incomprensione comunicativa, soprattutto se i segmenti significanti della catena parlata restano avulsi dal contesto discorsivo.

Nell'«omonimia», data la relazione di uno a due fra significante e significato, i valori dell'economia linguistica sono inversamente proporzionali a quelli della sicurezza espressiva. Come a dire che più alta è l'economia e più bassa risulta la chiarezza del messaggio. Se, infatti, i Beneventani pronunziassero sempre "Àsia", per indicare sia la Ditta della Nettezza Urbana che il continente extraeuropeo, o «Sàbato», per significare sia il giorno che il fiume,

o “Calàbria”, per riferirsi tanto all’arcivescovo quanto alla regione, economizzerebbero sì in fatto di parole, ma rischierebbero di creare confusione espressiva, specie quando non si percepisce il contenuto del resto del discorso. Quindi, maggiore è l’economia, minore risulta potenzialmente la sicurezza comunicativa. L’«omonimia», in realtà, indulge al criterio dell’«entropia», secondo il quale un solo vocabolo può all’occorrenza servire a più contenuti, come se in un armadio ci fosse un unico abito che, di volta in volta, si potesse adattare, secondo l’occasione, a più di una persona.

Nella «sinonimia», il procedimento che utilizza più di una voce per significare lo stesso contenuto, in rapporto di due ad uno, la relazione fra i valori dell’economia linguistica e quelli della sicurezza espressiva, è sempre inversamente proporzionale, nel senso che minore è l’economia linguistica e maggiore risulta la sicurezza espressiva, come dire che più si spreca e più si acquista in garanzia cognitiva. Il fatto di distinguere «A.S.Ì.A.» (ditta) da «Àsia» (continente) o «Sabàto» (fiume) da «sàbato» (giorno) o «Calabria» (arcivescovo) da «Calàbria» (regione) è uno spreco di parole sì, ma non si può certamente sostenere che i due contenuti, più o meno omografi, si confondano. La «sinonimia» inclina, perciò, al criterio della «ridondanza», in cui un contenuto si può rivestire di più abiti significativi. Come se in un armadio ci fossero più vestiti sempre per lo stesso individuo.

Le relazioni fra «omonimi» e «sinonimi», per quanto concerne i parametri della “economia linguistica” e della “sicurezza espressiva”, sono così graficamente rappresentate:



In altre parole, i parlanti che si prefiggessero l’obiettivo di perseguire ad ogni costo l’economia linguistica e adottassero il criterio della penuria di significanti per investire in economia, si dovranno, poi, rassegnare di incorrere nel rischio comunicativo, rasentando il pericolo di essere fraintesi, cioè di perdere in sicurezza espressiva, cadendo così nell’entropica configurazione dell’ambiguità discorsiva. Pure Pinocchio l’indomani avrebbe fatto il bravo, ma questo “domani” ogni mattina veniva sempre puntualmente

procrastinato, perché non era concretamente precisato con degli opportuni complementari significanti accessori.

Per converso, i parlanti che, invece, non badassero a sprechi linguistici, potranno essere tacciati sì di impantanarsi in prolissità superflue, di essere pesantemente ridondanti, ma potranno tranquillamente riposare su sette cuscini, per il fatto che il contenuto della propria comunicazione in maniera indubitabile raggiungerà il destinatario in tutta sicurezza. Se Pinocchio avesse arricchito quel penoso “domani” con delle precisazioni aggiuntive, per esempio la data e/o il giorno della settimana, si sarebbe inchiodato nella svolta del proprio comportamento in direzione dei valori più moralmente apprezzabili.

Passando al versante fonetico, con 21 grafemi si ottengono nella lingua nazionale ben 32 fonemi: -a-, -b-, -č-, -d-, -è-, -e-, -ę-, -f-, -ğ-, -γ-, -i-, -k-, -l-, -λ-, -m-, -ŋ-, -n-, -ŋ-, -ñ-, -ó-, -o-, -q-, -p-, -r-, -s-, -ş-, -š-, -t-, -u-, -v-, -z-, -z-. Ciò vuol dire che c'è già una certa economia, che inclina all'«entropia», ma non è la massima consentita, perché non vi è completa «corrispondenza biunivoca», dove a ciascun carattere è inequivocabilmente associato il proprio suono particolare e, viceversa, dove a ciascun fonema è chiaramente assegnato un proprio particolare carattere, senza che si debba incorrere in ambiguità acustiche.

## 2. Gli stilemi nel testo dantesco

### 53 = SINONIMIA

*beata e bella* = “beata dal punto di vista celestiale e bella spiritualmente”: la convergenza di due voci tra loro diverse per mirare più o meno allo stesso significato: stile espressivo fondato sull'abbondanza di significanti

### 56 = SINONIMIA

*soave e piana* = “gradevolmente semplice e semplicemente gradevole”: stile ridondante per l'affidamento di uno stesso concetto a due vocaboli dal significato più o meno simile: abbondanza di significanti

### 71 = PERIFRASI

*loco ove tornar disio* = “il Paradiso”: con un congruo giro di parole, anche per presentare le mire dell'interlocutrice, il poeta menziona indirettamente la sede in cui Beatrice è felice, per il quale sarebbe bastato solo un termine [“Paradiso”]

### 76-78 = PERIFRASI

*virtù, sola per cui / l'umana spezie eccede ogni contento / di quel ciel* = “la virtù teologale della fede”: per esprimere la sostanza di una delle virtù teologali, il poeta ricorre ad un discorso lungo di tre versi, abbondando nel-

la definizione con un lungo giro di argomentazioni, in luogo di una parola sola [“fede”]

78 = **PERIFRASI**

*quel ciel c'ha minor li cerchi sui* = “il cielo della Luna”, individuato con un giro di parole dalla dimensione della sua circonferenza, per evidenziare con chiarezza un particolare inequivocabile, con un procedimento espressivo più ridondante

80 = **PLEONASMO**

*ubidir... m'è tardi* = “obbedire [mi] sarebbe tardi”: per una espressione più intensa ed efficace, anche il pronome personale complemento aiuta, ma sintatticamente è del tutto superfluo, è semplicemente un rafforzativo discutibilmente utile

83 = **PLEONASMO**

*scender qua giuso* = “scendere”: il «*modus eloquendi*» ricco, ampio e sfarzoso scaturisce dalla considerazione che l'avverbio di luogo “giuso” = “giù” è in questo verso una parola superflua aggiunta nella frase, che non è grammaticalmente necessaria al discorso [implicita nel concetto veicolato dal predicato; infatti, non si può, a rigore, scendere su], ma che ad ogni modo fornisce all'enunciato un valore rafforzativo, nell'intento di ottenere uno stile espressivo dotato di maggiore intensità ed efficacia

84 = **PERIFRASI**

*de l'ampio loco* = “dal Paradiso”, che nel sistema fisico della *Divina Commedia*, è collocato nell'«Empireo», ampio cielo immateriale, governato dai cori angelici, che ospita in persona tutti i beati: giro di parole al posto di un vocabolo unico

93 = **PLEONASMO**

*né fiamma... non m'assale* = “né fiamma mi assale”: due negazioni [né... non] affermano, invece qui la frase è negativa; ma nell'intento di intensificare l'espressione, il poeta ha voluto rafforzare il concetto, aggiungendo nell'enunciato una seconda negazione, l'avverbio “non”, anche se è superfluo e non necessario al discorso

94 = **BRACHIOLOGIA**

*Donna è gentil* = “vi è una Donna gentile”: per brevità del discorso, ma anche perché condizionato da esigenze metriche, il poeta in questo enunciato ha voluto sopprimere intenzionalmente, in ossequio al criterio della «*brevitas*», tanto l'avverbio di luogo [“vi”], quanto l'articolo indeterminativo [“una”]: concisione espressiva

## 100 = EPITETO

*Lucia, nimica di ciascun crudele* = “Lucia, la nemica di ogni crudeltà”: in chiave rafforzativa e nella prospettiva di una migliore caratterizzazione, il poeta aggiunge un valido aspetto al personaggio, non ultimo in ossequio ad esigenze esornative

## 101-102 = PERIFRASI

*al loco dov' i' era, / che mi sedea con l' antica Rachele* = “in Paradiso” [nella Candida Rosa]: quante precisazioni pur di evitare un nome solo: [“Paradiso”]! I giri di parole costituiscono sì delle maggiori caratterizzazioni, ma non ossequiano la tecnica della «*brevitas*»

## 102 = PLEONASMO

*che mi sedea* = “dove [io] sedevo”: il pronome [*mi*] è superfluo ai fini della comunicazione, che ne può fare ottimamente a meno, senza perdere contenuti significativi, ma riempie il verso di una sillaba metricamente necessaria e si attiene alla logica dei verbi intransitivi pronominali

## 103 = EPITETO

*Beatrice, loda di Dio vera* = “Beatrice, l'autentica lode di Dio”: precisazione dell'immagine spirituale di Beatrice, che la completa e la onora con un appellativo apprezzabilmente esaltante, che risulta di classe esornativa

## 104-105 = PERIFRASI

*quei che t'amò tanto, / ch'uscì per te de la volgare schiera* = “Dante”, riconoscibile attraverso un giro di parole, dispiegate su due versi, che connotano le sue caratteristiche psicologiche [*t'amò*] e morali [“si elevò dalla massa della gente comune”]: stile circonlocutorio e sovrabbondante in luogo di un solo nominativo

## 108 = PERIFRASI

*su la fiumana ove 'l mar non ha vanto* = “nel peccato”, che è un gorgo turbinoso di un fiume più vorticoso dello stesso mare, che non gli prevale: il ricorso ad una definizione attinta dal campo semantico idrografico [*fiumana... mar*], per indicare semplicemente il “peccato”, è un giro di parole, prestigioso sì, ma prolisso

## 116 = SINONIMIA

*li occhi lucenti lagrimando volse* = “volse gli occhi luccicanti per le lacrime”: gli occhi lacrimosi sono automaticamente luccicanti: doppia sicurezza comunicativa, affidata a due sinonimi per esprimere un concetto unitario

119-120 = **PERIFRASI**

*quella fiera... / che del bel monte il corto andar ti tolse* = “la lupa”: con un efficace giro di parole il poeta riesce ad identificare concretamente quella generica belva, facendo esplicito riferimento alla “lupa”, che, nella “selva oscura”, gli aveva sbarrato la strada più corta per raggiungere il colle della salvezza

121-123 = **ASINDETO**

*che è? ... perché restai? / perché... allette? / perché... non hai?* = il segno di interpunzione [?] la fa da padrone in questi versi, a piè sospinto, incalzante, secondo un ritmo discorsivo dinamico, snello e veloce, in ossequio al criterio stilistico della «*brevitas*»

125 = **PERIFRASI**

*ne la corte del cielo* = “in Paradiso”: come se il regno di Dio somigliasse ad una *corte* regale terrena: per esprimere un concetto semplice bastava una parola soltanto; invece, lo sfoggio dei termini diplomatici [*corte del cielo*] allunga la frase ed impreziosisce il discorso

128 = **SINONIMIA**

*chinati e chiusi* = “chinati su se stessi, raccolti e celati”: due termini coordinati per esprimere un concetto unitario: stile ridondante per l’abbondanza di significanti

140 = **BRACHIOLOGIA**

*tu duca, tu signore, e tu maestro* = in ossequio alla procedura della «*brevitas*», il poeta, per non appesantire il discorso, sottintende: “sarai”, “svolgerai il ruolo di”, “mi farai da”, dopo ogni pronome [*tu*] personale: stile secco ed asciutto, incisivo



## Capitolo 8

### Lettura Metasèmica

#### Le tre donne benedette: *Inferno*, II, 52-140

##### 1. Lettura metasèmica

*La Vergine Maria incarica santa Lucia di sollecitare Beatrice al soccorso di Dante nella selva*

Io era tra color che son sospesi,  
e donna mi chiamò beata e bella,  
tal che di comandare io la richiesi. 54

Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a dir soave e piana,  
con angelica voce, in sua favella: 57

“O anima cortese mantoana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura,  
e durerà quanto ’l mondo lontana, 60

l’amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che volt’è per paura; 63

e temo che non sia già sì smarrito,  
ch’io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch’i’ ho di lui nel cielo udito. 66

Or movi, e con la tua parola ornata  
e con ciò c’ha mestieri al suo campare  
l’aiuta, sì ch’i’ ne sia consolata. 69

I’ son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare. 72

- Quando sarò dinanzi al signor mio,  
di te mi loderò sovente a lui”.  
Tacette allora, e poi comincia’ io: 75
- “O donna di virtù, sola per cui  
l’umana spezie eccede ogni contento  
di quel ciel c’ha minor li cerchi sui, 78
- tanto m’aggrada il tuo comandamento,  
che l’ubidir, se già fosse, m’è tardi;  
più non t’è uo’ ch’aprirmi il tuo talento. 81
- Ma dimmi la cagion che non ti guardi  
de lo scender qua giù in questo centro  
de l’ampio loco ove tornar tu ardi”. 84
- “Da che tu vuo’ saver cotanto a dentro,  
dirotti brevemente”, mi rispuose,  
“perch’io non temo di venir qua entro. 87
- Temer si dee di sole quelle cose  
c’hanno potenza di fare altrui male;  
de l’altre no, ché non son paurose. 90
- I’ son fatta da Dio, sua mercé, tale,  
che la vostra miseria non mi tange,  
né fiamma d’esto incendio non m’assale. 93
- Donna è gentil nel ciel che si compiange  
di questo ’mpedimento ov’io ti mando,  
sì che duro giudicio là sù frange. 96
- Questa chiese Lucia in suo dimando  
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele  
di te, e io a te lo raccomando -. 99
- Lucia, nimica di ciascun crudele,  
si mosse, e venne al loco dov’i’ era,  
che mi sedea con l’antica Rachele. 102

Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,  
ché, non soccorri quei che t'amò tanto,  
ch'uscì per te de la volgare schiera? 105

non odi tu la pieta del suo pianto?  
non vedi tu la morte che 'l combatte  
su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? - 108

Al mondo non fur mai persone ratte  
a far lor pro o a fuggir lor danno,  
com'io, dopo cotai parole fatte, 111

venni qua giù del mio beato scanno,  
fidandomi del tuo parlare onesto,  
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno". 114

Poscia che m'ebbe ragionato questo,  
li occhi lucenti lagrimando volse;  
per che mi fece del venir più presto; 117

e venni a te così com'ella volse;  
d'inanzi a quella fiera ti levai  
che del bel monte il corto andar ti tolse. 120

Dunque: che è? perché, perché restai?  
perché tanta viltà nel core allette?  
perché ardire e franchezza non hai? 123

poscia che tai tre donne benedette  
curan di te ne la corte del cielo,  
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?». 126

Quali fioretti dal notturno gelo  
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca  
si drizzan tutti aperti in loro stelo, 129

tal mi fec'io di mia virtude stanca,  
e tanto buono ardire al cor mi corse,  
ch'i' cominciai come persona franca: 132

«Oh pietosa colei che mi soccorse!  
 e te cortese ch'ubidisti tosto  
 a le vere parole che ti porse! 135

Tu m'hai con disiderio il cor disposto  
 sì al venir con le parole tue,  
 ch'i' son tornato nel primo proposto. 138

Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:  
 tu duca, tu signore, e tu maestro».

Segue una delucidazione circa le figure «semantiche», che lavorano sui contenuti delle singole parole:

- gli assi del linguaggio, cioè quello *paradigmatico* e quello *sintagmatico*;
- le trasformazioni semantiche, quelle sull'asse *paradigmatico* e quelle sull'asse *sintagmatico*;
- i tipi della metonimia, con qualche esempio per ciascun tipo;
- la distinzione fra la metonimia denotativa e quella connotativa;
- la “stella” metonimica, con alcune relazioni sintagmatiche;
- i tipi delle sineddoci, divise in due categorie e tre classi ciascuna;
- la nozione di iponimo ed iperonimo nella sineddoche «semicale».

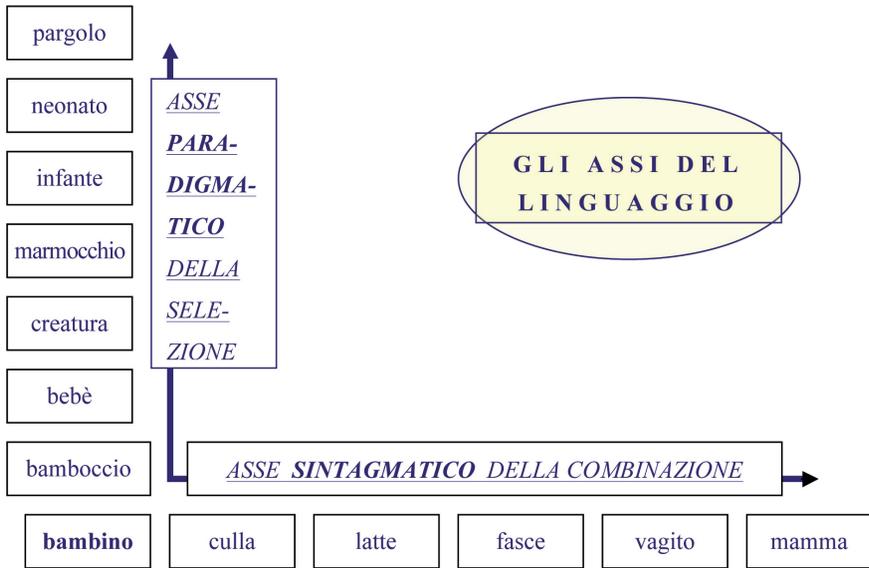
I metasememi sono delle figure che lavorano sui contenuti e non sulla forma espressiva; ciò nonostante, il loro pregio non è inferiore, anche se l'effetto di straniamento che evocano riposa più sul piano intellettuale che acustico. Essi, tuttavia, insistono più sulla parola singola che nella frase.

Lo scambio di un contenuto con un altro non è, ad ogni modo, arbitrario, ma soggiace a delle regole precise, che si snodano su due distinti assi, su ciascuno dei quali, l'attinenza di un significato taciuto a cui si allude con quello realmente espresso, è legata a relazioni incontrovertibili di similarità o di contiguità.

Queste due ultime polarità contraddistinguono due rispettivi «*assi*» del linguaggio:

- 1) quello paradigmatico, lungo il quale si possono individuare i significati legati tra loro per similarità;
- 2) quello sintagmatico, lungo il quale si possono individuare i significati legati tra loro per contiguità logica.

La relazione tra le due polarità è evidenziata dal seguente grafico:



Sull'asse paradigmatico della sostituzione avviene la *selezione* delle forme da comunicare e su quello sintagmatico della concatenazione avviene la *combinazione* tra loro delle forme prima scelte per comunicare. Sull'asse della selezione le unità significative sono i paradigmi e su quello della combinazione le unità sono i sintagmi.

Va da sé che i paradigmi costituiscono il serbatoio entro il quale si possono selezionare i contenuti logicamente “simili”, per sostituirne uno con un altro che verrà scartato e i sintagmi costituiscono i rami che partono dal tronco centrale e con questo relazionati, tanto che uno di essi può prenderne efficacemente il posto, perché è concatenato col tronco e si combina con esso; per dirla in altre parole, i sintagmi sono dei contenuti logicamente “contigui”.

I paradigmi, pertanto, intrattengono fra loro rapporti di sostituibilità; di conseguenza, dopo la selezione di un paradigma, gli altri vocaboli simili sono «*in absentia*», in quanto scartati e non menzionati.

I sintagmi, invece, sono le unità semantiche in relazione tra loro di concatenazione e sono esplicitamente menzionati «*in praesentia*» nella combinazione necessaria a costruire comprensibilmente l'enunciato.

Entrambi gli assi [*paradigmatico* e *sintagmatico*] sono necessari alla comunicazione. Senza i paradigmi, la comunicazione sarebbe vuota; senza i sintagmi, la comunicazione sarebbe cieca. La complementarità dei due assi emerge pure praticamente nell'alimentazione e nell'abbigliamento.

Le portate di un pranzo: (pasta - carne - verdura), servito e consumato, rappresentano i sintagmi concatenati in atto tra loro, mentre un pranzo, in

potenza, alternativo e sognato (riso - pesce - insalata), al massimo sarebbe il frutto di un'operazione di cambiamento, ma in realtà è assente sulla tavola.

Ogni capo di vestiario, come ciascun segno linguistico, provvisto di suono e senso, è sempre in relazione non solo paradigmatica con quello scartato e non indossato, ma contemporaneamente pure in relazione sintagmatica con gli altri capi compresenti, che completano l'abbigliamento della persona. Una giacca, per esempio, ha per *paradigmi* la - casacca o la - giubba, mentre ha per *sintagmi* i - pantaloni, la - camicia e le - scarpe, per non parlare eventualmente del - cappello.

La complementarità dei due assi funziona pure in campo psicologico e morale, a proposito del carattere di una persona. Saldamente ancorato alla realtà e con i piedi per terra risulta il carattere delle persone orientate sulla dimensione sintagmatica ed allineate sulla polarità combinatoria «*in praesentia*». Sognatore, invece, con la testa per aria, alla ricerca di alternative possibili, è il carattere delle persone distolte e lontane dalla realtà, orientate ed allineate «*in absentia*» verso la dimensione paradigmatica di mondi immaginabili e selezionabili dalla polarità alternativa. Possessivo, realista, individualista ed avaro il primo, in quanto sintagmatico; distaccato, fantasioso, altruista e generoso il secondo, in quanto paradigmatico.

Grosso modo, tali caratteri distintivi emergono dalla seguente tabella sintetica:

Caratteri	ASSE PARADIGMATICO	ASSE SINTAGMATICO
unità	paradigmi	sintagmi
valore	similarità	contiguità
operazione	selezione	combinazione
visibilità	« <i>in absentia</i> »	« <i>in praesentia</i> »
risultato	sostituzione	concatenazione

Il locutore, allora, prima deve selezionare dal vocabolario i termini più a lui congeniali e più utili al proprio discorso, e, poi, dovrà combinarli secondo le regole del suo sistema di comunicazione in una codificazione significativa e coerente.

Le figure della metasemia sono queste:

- Metafora
- Metonimia
- Similitudine
- Sineddoche
- Sinestesia
- Antonomasia

– La metafora è un’operazione semantica di sostituzione di un paradigma con un altro equivalente sul piano della somiglianza: la «*vetta*» della matita = la “punta”;

– la sinestesia è una sottospecie di metafora, nella quale i termini usati appartengono a sfere sensoriali: suono «*vellutato*» = “tenue”, “delicato”, “leggero”, attributi simili alle caratteristiche del *velluto* che appartiene, però, alla sfera tattile e non sonora;

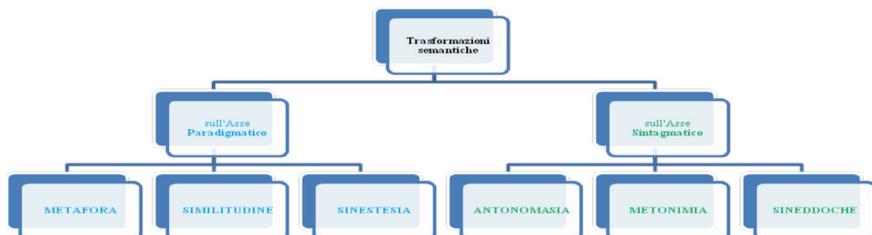
– la similitudine non è altro che una metafora per esteso, non contratta, ma esplicitamente ampliata: è approfittatore *come* uno sciacallo (< è uno *sciacallo*, nella formulazione compressa metaforica);

– la metonimia è la capofila sintagmatica, in quanto sostituisce un sintagma con un altro, col quale si pone in relazione di contiguità logica: beviamo un «*bicchierino*» = un “liquore” (contenuto del *bicchierino*);

– la sineddoche è nient’altro che una metonimia quantitativa, nel senso che, nello scarto semantico, il sintagma sostituito è con quello espresso in relazione di “quantità”, come evidenziato nel grafico della pagina seguente, nel quale risulta che, per esempio, una pelliccia di «*marmotta*» non è confezionata con la marmotta intera (il totale), ma soltanto con la sua “pelle”; se «*il mio tetto*» (la parte) saluto, vuol dire che dico addio a tutta la “casa”; «*l’inglese*» (al singolare, per intendere tutti quelli che sono “inglesi”) è in genere flemmatico; si aprirono «*i cieli*» (al plurale, per indicare il “cielo” unico) e piovve a dirotto; con quei soldi non mi ci devo mica acquistare «*il pane*» (un iponimo specifico di “vivanda”, “alimento”, “cibo” in genere); sui «*mortali*» (l’iperonimo generico per significare gli “uomini” in particolare) continua a splendere il sole;

– l’antonomasia è, infine, imparentata con la sineddoche: «*sineddoche d’individuo*» (P. Fontanier, *Des Figures du discours autres que les tropes*, Maire-Nyon, Paris 1827, voce menzionata alle pagine 70-71 del “*Dizionario di linguistica*”, a cura di Gian Luigi Beccaria, Einaudi, Torino, 2004), perché scambia un nome proprio con uno comune: «*Il Poeta Maledetto*» = “Charles Baudelaire”, oppure un nome comune con uno proprio: «*è un gran Casanova*» = “è un gran seduttore”.

I «metasememi», sono sei, tre per ciascun asse:



In particolare, per tutte le forme di metonimie, viene proposto il seguente schema:

TIPO	TRASLAZIONE	ESEMPIO
Astratta	L'astratto al posto del concreto	<i>la Direzione</i> = "il Direttore" annuncia che <i>l'infanzia</i> = "i bambini" va a scuola il decreto <i>della Presidenza</i> = "del Presidente";
Concreta	Il concreto al posto dell'astratto	ha <i>del fegato</i> = "del coraggio" far onore <i>alla maglia</i> = "alla squadra" è un tipo <i>di polso</i> = "di energica fermezza";
Congiuntiva	L'elemento per chi sta ad esso unito	<i>le gonnelle</i> = "le donne" vanno a passeggio <i>i bastoni</i> = "i vecchi" si riuniscono intervennero pure <i>le divise</i> = "i militari";
Denotativa	Il denotato per il connotato	fu vittima <i>di Venere</i> = "della libidine" avrà pure tu il <i>Rubicone</i> = "decisione finale" <i>il ciel più chiaro</i> = "l'Empireo";
Connotativa	Il connotato per il denotato	<i>Lo real manto</i> = "il principale cielo" il discorso <i>della corona</i> = "del re" <i>i rosso-neri</i> = "il Milan" giocano veloci;
Causale	La causa al posto dell'effetto	a ricevere <i>la carità</i> = "l'elemosina" con <i>il lavoro</i> = "il guadagno" delle tue mani a ricevere <i>il sole</i> = "il calore del" che asciuga;
Consecutiva	L'effetto al posto della causa	<i>le sudate</i> = "faticose" carte di studio mettiamoci a parlare <i>al fresco</i> = "all'ombra" <i>i pallidi</i> = "gli ammalati" si curano in clinica;
Locativa	Il luogo al posto dell'insediato	gli parlò <i>col cuore</i> = "con affetto" <i>la panchina</i> = "l'allenatore" lo sostituì <i>un pullman</i> = "i gitanti" che cantava;
Temporale	Il tempo al posto del vivente	<i>il Seicento</i> = "gli artisti del" fu barocco <i>le prime ore</i> = "i docenti delle" sono più chiare <i>il 1950</i> = "i nati nel" è una classe longeva;
Oggettiva	Il prodotto al posto del produttore	<i>la circolata</i> = "l'angelo che girava" lo dicono <i>le Scritture</i> = lo dicono "i Profeti" <i>la melodia</i> = "l'angelo che cantava";
Soggettiva	L'autore al posto dell'opera	domani portate <i>Dante</i> = "La Divina Commedia" hanno <i>Mosè e i Profeti</i> = "le Scritture di e dei" interroga su <i>Manzoni</i> = "I Promessi Sposi";
Materiale	La materia al posto dell'oggetto	suonano bene <i>gli ottoni</i> = "le trombe" osservate <i>i marmi</i> = "le statue" del Canova curati con <i>la lana</i> = "le maglie di";
Strumentale	Lo strumento al posto dell'attività	è una buona <i>forchetta</i> = "mangiatore" <i>lingua</i> = "eloquenza" mortal non dice il primo <i>violino</i> = "suonatore" è bravo

### Metonimia denotativa e connotativa

Il denotato è quello a cui rimanda direttamente il termine espresso nel suo significato immediato.

Il connotato, invece, è quel significato al quale in regime sommerso si vuole alludere, senza farlo comparire nell'enunciato; è quel termine nascosto tra le righe.

Le «Idi» significano il 15 del mese, ma, col contributo del sottocodice storico, significano l'uccisione di Cesare.

La metonimia connotativa esprime il CONNOTATO (al posto del denotato) e quella denotativa enuncia il DENOTATO. Il significato sommerso è sottaciuto.

“Pure tu avrai il tuo *Rubicone*” significa in sostanza che pure tu avrai il tuo momento delle decisioni irreversibili. “Passaggio irreversibile” = CONNOTATO, al quale si giunge col contributo della Storia, “Rubicone” = denotato, fiume della Romagna.

Nella metonimia, però, non rientra il legame «*quantitativo*», perché questo è esclusiva prerogativa della *sineddoche*, la quale nient'altro è che una metonimia «*quantitativa*», nel senso che, nel trasferimento semantico, il sintagma sostituito sta con quello espresso in relazione di quantità.

In realtà la metonimia appartiene al polo sintagmatico, in quanto sfrutta delle relazioni di contiguità logica tra un significato e gli altri con esso correlati. Per esempio, il significato di “acqua” è logicamente connesso con quello di “bottiglia”, perché in questa essa è contenuta [*la sede per l'inse-diato*]; con quello di “pioggia”, perché questa è fatta di acqua [*la materia per l'oggetto*]; con quello di “limpidezza”, “semplicità” e “purezza”, perché per le sue caratteristiche essa evoca queste dimensioni [*il denotato per il connotato*]; con quello di “muffa”, perché questa è il suo lento prodotto nel tempo [*la causa per l'effetto*]; con quello di “doccia” [*lo strumento per l'opera*], perché questa si pratica per mezzo dell'acqua. I precedenti contenuti rappresentano i sintagmi, anche se non sono tutti quelli possibili legati per contiguità logica col concetto centrale di “acqua”.

A dimostrazione che i rapporti metonimici sono di classe sintagmatica, si utilizza la «Stella Metonimica».

## – La stella metonimica



Ecco, infine, anche la precisazione schematica delle SINEDDOCHI:

SINEDDOCHE	PARTICOLARIZZANTE	GENERALIZZANTE
spaziale	<i>parziale</i>	<i>totale</i>
numerale	<i>singolare</i>	<i>plurale</i>
semicale	<i>iponimica</i>	<i>iperonimica</i>
PROCESSO RETORICO	riduttivo specificante	espansivo globalizzante

In merito alla sineddoche semicale, occorre partire, per la sua spiegazione, dalla considerazione che le cosiddette parole “piene” [di significato] sono «pacchetti» di *sèmi*, cioè di unità minime di significato.

Un significato più specifico è quello più ricco di *sèmi*, cioè di unità minime semantiche componenti l'intero pacchetto del significato complessivo della parola “piena” [di significato], mentre uno più generico è quello più povero di *sèmi*, meno articolato e meno nutrito di unità semantiche componenti l'intero pacchetto semantico. Nei due significati [*specifico* e *generico*] quello che cambia è la cosiddetta «*portata sèmica*», ossia quel valore costituito dal numero di unità semantiche componenti l'intero pacchetto del significato di una parola “piena”.

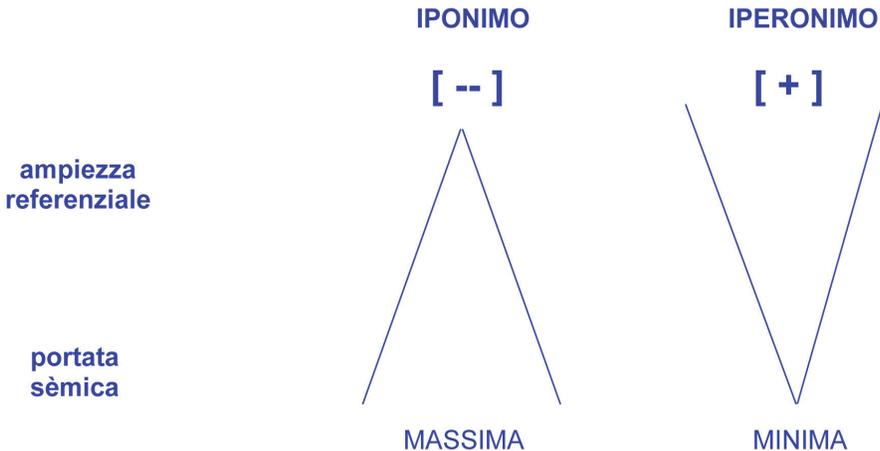
La «*portata sèmica*» di un vocabolo, però, stabilisce un rapporto inverso alla sua «*ampiezza referenziale*» e, per ampiezza referenziale, si intende

quel numero di individui reali a cui il significato della parola “piena” si riferisce. Più un termine è preciso nella significazione, con una ricchezza di *sèmi* notevole, e meno abbraccia nella propria accezione individui esterni a cui si riferisce.

Tra *albero* e *pioppo*, il primo si riferisce ad un gran numero variegato di piante e l'altro no; però, dal punto di vista del significato, il primo è più generico e l'altro più specifico. La ricchezza di *sèmi* nel vocabolo *albero* è, quindi, inferiore a quella di *pioppo*, se non altro perché il *sèma* “idrofilo” che si addice convenientemente a *pioppo*, non si può attribuire ad *albero*.

Ebbene, un termine sovraordinato che vanta una grande «*ampiezza referenziale*» [per esempio *albero*], non può contenere una grande «*portata sèmica*», come un altro termine sottordinato [per esempio *pioppo*], il quale non ha certo una grande «*ampiezza referenziale*», ma può, invece, vantare senz'altro una maggiore «*portata sèmica*». Il termine sovraordinato si definisce IPERONIMO ed il termine sottordinato si qualifica come IPONIMO.

Il rapporto tra l'ampiezza referenziale e la portata sèmica dell'iponimo e dell'iperonimo è così visualizzata:



Quindi, quanto più povera è l'ampiezza referenziale, più diventa ricca la portata sèmica: questo succede nell'iponimo, e quanto, invece, più ricca è l'ampiezza referenziale, allora diviene più povera la portata sèmica, così come succede nell'iperonimo. In definitiva, quando è ricca l'una, diventa povera l'altra e quando è minima l'una, diviene massima l'altra, il che conduce senz'altro ad affermare che il rapporto tra la misurazione dell'ampiezza referenziale e quella della portata sèmica nell'iponimo e nell'iperonimo è inversamente proporzionale.

In questa sede, illuminante diviene la considerazione della seguente catena semantica, nella quale si passa consecutivamente da un iperonimo ad

un iponimo ed il termine intermedio rispetto al superiore è iponimo, ma, nei confronti dell'inferiore, diventa iperonimo:



Orbene, quando uno scrittore rinuncia ad esprimere l'iponimo per privilegiare il suo iperonimo, allora compone una sineddoche iperonimica; se, viceversa, preferisce menzionare l'iponimo e tacere l'iperonimo, allora compone una sineddoche iponimica.

Analizziamo i «metasememi» danteschi.

## 2. Le figure semantiche nel testo dantesco

### 52 = METAFORA

*tra color che son sospesi* = “coloro che sono titubanti”: l'espressione è accreditabile sul piano fisico, anche se proviene in realtà da una origine psicologica: contenuto simile trasferito da un campo semantico all'altro

### 53 = SINEDDOCHE IPERONIMICA

*donna* = “Beatrice”: Beatrice è una [*donna*], ma non tutte le donne sono [“Beatrice”]: predilezione per il generico iperonimo al posto dello specifico iponimo

### 57 = METAFORA

*con angelica voce* = “con voce bonaria e delicata”, come se fosse quella di un angelo

### 58 = METAFORA

*cortese* = “garbata”, come quella di un cortigiano educato in un ambiente raffinato, compito e riguardoso: dal campo semantico spirituale a quello diplomatico

### 59 = METONIMIA LOCATIVA

*nel mondo* = “tra la gente”, che abita nel mondo: predilezione per la sede al posto dell'insediato che la occupa

### 60 = METONIMIA LOCATIVA

*'l mondo* = “gli uomini” sparsi sulla terra: si esprime il contenente per il contenuto

## 63 = METONIMIA CONCRETA

*nel cammin* = “nel percorso”: il [*cammino*] è l’attività concreta del soggetto che la compie, invece il [“percorso”] è l’ideale linea astratta che percorre chi cammina: la predilezione espressiva va al contenuto concreto, piuttosto che al concetto astratto dell’estensione lineare

## 66 = METONIMIA LOCATIVA

*nel cielo udito* = “tra i beati” che stanno in cielo: preferenza accordata alla sede [*cielo*] rispetto agli insediati [“beati”]: il «*cielo*» non parla, i “beati” sì: il luogo per l’abitante

## 66 = SINEDDOCHE IPERONIMICA

*nel cielo* = “in Paradiso”: il Paradiso è collocato sicuramente in [*cielo*] (IPERONIMO), secondo l’opinione tradizionale, ma non ogni cielo è [“Paradiso”] (IPONIMO), che è solo uno, magari il più luminoso e prestigioso degli altri, ma sottordinato rispetto al generico «*cielo*» sovraordinato: preferenza per l’iperonimo

## 67 = SINESTESIA

*la tua parola ornata* = “la tua parola armoniosa”: la [*parola*] è un prodotto che ricade sotto il senso dell’UDITO, invece una creazione [*ornata*] è percepibile attraverso la VISTA: accostamento di sfere sensoriali diverse

## 67 = METONIMIA STRUMENTALE

*con la tua parola* = “col tuo eloquio”: la [*parola*] è il mezzo per comporre una allocuzione [= l’opera], un discorso, una [“elocuzione”]: lo strumento al posto dell’opera

## 73 = METAFORA

*signor* = “Dio”: come sulla terra ci sono i “padroni” della proprietà, così in Cielo c’è Iddio, il “padrone” del mondo: dal campo semantico teologico a quello economico

## 77 = SINEDDOCHE IPERONIMICA

*contenuto* = “contenuto terreno”: ogni valore del mondo è un [*contenuto*], ma non ogni contenuto è sempre “terreno”: predilezione per l’iperonimo al posto dell’iponimo

## 81 = METAFORA

*aprimi* = “manifestarmi”, proiettandolo all’esterno, come quando si apre una porta per uscire, in questo caso dal chiuso della propria mente: dal campo semantico intellettuale a quello spaziale

## 84 = METAFORA

*tu ardi* = “tu desideri”, tanto intensamente nelle dinamiche dell’animo, che sembra che tu sprigioni all’esterno fiamme e scintille, come se bruciassi o ardessi: traslato dal campo semantico emotivo psicologico a quello termico fisico

## 89 = SINEDDOCHE IPERONIMICA

*fare altrui male* = “nuocere”, “danneggiare”, “ledere”: non tutto il male [IPERONIMO] viene per nuocere [IPONIMO]: il concetto di «*male*» è generico ed è povero di *sèmi*, ma, in questo, è preferito nella codificazione poetica: sostituzione dell’iponimo con l’iperonimo

## 92 = METONIMIA CONSECUTIVA

*la vostra miseria* = “la vostra infelicità”, “la vostra disgrazia”, “la vostra sventura”: la [*miseria*] è il prodotto di una situazione esistenziale avversa, che la genera: scambio della causa con l’effetto

## 93 = METAFORA

*d’esto incendio* = “dell’Inferno”: l’inferno è la condizione delle anime dannate, che stanno nel tormento perché hanno rifiutato Dio e bruciano dall’ardente desiderio di ricongiungersi a Lui, come se stessero nelle fiamme di un *incendio*: scarto dal campo semantico spirituale a quello termico fisico

## 95 = SINEDDOCHE IPERONIMICA

*questo impedimento* = “questo sbarramento”, “questo blocco”, “questa ostruzione”: l’*impedimento* è un contenuto generico, riferibile a tante situazioni diverse, ma qui è mirato alla forzata interruzione del viaggio del poeta nella selva, a causa della comparsa di tre belve: l’IPERONIMO [*impedimento*] per l’IPONIMO [“interruzione”]

## 96 = METAFORA

*duro giudizio* = “severa sentenza”, che richiama la durezza fisica di un minerale inerte, quando, invece, qui, per similarità, si riferisce ad una situazione giuridica, quella della giustizia divina: «*duro*», pertanto, equivale ad “austero”, “inflexibile”, “inesorabile”

## 96 = METAFORA

*frange* = “piega”, “interrompe”, “annulla”, come se si trattasse di qualcosa di fisico che si rompe; qui si tratta della volontà divina che si infrange: dal campo semantico spirituale a quello materiale

## 97 = METONIMIA CONSECUTIVA

*in suo dimando* = “a sua disposizione”, perché esaudisse i propri desideri: si domanda [EFFETTO] perché si desidera [CAUSA] e non si desidera solo perché si richiede: invece di eprimere la causa, prevale nel testo la conseguenza

## 100 = METONIMIA CONCRETA

*nimica di ciascun crudele* = “nemica di ogni crudeltà”: si preferisce, in questo passo, l’uso del lessema concreto [uomo *crudele*], al posto di quello astratto [“crudeltà”]: traslazione semantica dall’astratto al concreto

## 103 = METONIMIA ASTRATTA

*loda di Dio vera* = “autentica [donna] degna di lode da parte di Dio”: si punta direttamente sul lessema astratto [*loda*], quando in realtà si tratta concretamente di una persona reale [Beatrice]: l’astratto al posto del concreto

## 106 = METONIMIA CONSECUTIVA

*del suo pianto* = “del suo tormento”, “del suo sconforto”, “della sua disperazione”, tutte dinamiche interiori che rappresentano le cause emotive del [*pianto*] esteriore: l’angoscia [CAUSA] provoca il pianto [CONSEGUENZA] e non l’inverso: preferenza espressiva per l’effetto al posto della causa

## 107 = METAFORA

*la morte* = “il pericolo della dannazione eterna”: non si tratta della morte fisica, come da un primo significato letterale in senso proprio potrebbe emergere, ma, in realtà, si tratta del concetto della morte traslato in campo semantico spirituale: dallo spirito al biologico

## 108 = METAFORA

*la fiumana* = “la turbolenza delle passioni peccaminose”, paragonata alla piena di un fiume vorticoso, più impetuoso dello stesso mare: dal campo semantico morale a quello idrografico

## 108 = METONIMIA CAUSALE

*’l mar non ha vanto* = “l’energia del moto ondoso non prevale”: il mare [la CAUSA] produce le onde [l’EFFETTO] impetuose: la predilezione espressiva va alla causa piuttosto che alla conseguenza

## 112 = METONIMIA CONCRETA

*scanno* = “posto”, che per essere celeste in Paradiso, non è certo materiale: quindi la predilezione va al concreto [*scanno*], piuttosto che all’astratto [“posto”]

## 116 = SINESTESIA

*li occhi lucenti lagrimando* = “gli occhi luccicano perché bagnati dalle lacrime”: così vicine queste due sfere sensoriali: VISTA [*lucenti*] e TATTO [*lagrimando*], che destano sicura meraviglia nell’ascoltatore destinatario

## 120 = METONIMIA ASTRATTA

*il corto andar* = “la strada breve”: fra “strada” e «*andar*» vi corre una relazione come fra concreto [“strada”] ed astratto [*andar*]; quindi, l’espressione preferita dall’autore è quella astratta

## 125 = METAFORA

*ne la corte del cielo* = “nella sede celeste”, “nel regno del Paradiso”, “nella dimora divina”, come se si trattasse di una corte regale sulla terra: traslato sull’asse della similarità dal campo spirituale a quello materiale

## 127-128 = SINESTESIA

*dal notturno gelo / ... 'l sol li 'mbianca* = “dopo il gelo notturno illuminati dalla luce del sole”: due sfere sensoriali a contatto: TATTO [*gelo*] e VISTA [*'mbianca*]

## 127-130 = SIMILITUDINE

*Quali fioretti... / ... / ... / tal mi fec'io* = due situazioni esperienziali a confronto, sull’onda della similarità «*in praesentia*», che trasmigrano dal campo semantico vegetale a quello emozionale psicologico personale, correlate da [*Quali* (127) ... *tal* (130)]

## 128 = METONIMIA CAUSALE

*'l sol li 'mbianca* = “la luce prodotta dal sole”: il sole [CAUSA] è la fonte della luce diurna [EFFETTO]: preferenza per esprimere la causa al posto dell’effetto

## 131 = SINEDDOCHE IPERONIMICA

*al cor mi corse* = “mi scese”: le discese [IPONIMO] sono fatte in genere con moti di corsa, ma non tutte le corse [IPERONIMO] sono sempre in discesa: preferenza espositiva per l’iperonimo

## 131 = SINEDDOCHE IPONIMICA

*al cor mi corse* = “mi venne”: l’andare ed il venire [IPERONIMO] sono in generale dei moti di passo, ma, una loro specifica attuazione, si può eseguire di corsa [IPONIMO]: preferenza espressiva per l’iponimo

## 135 = METONIMIA CAUSALE

*a le vere parole* = “alle parole efficaci”: se non sono veritiere le «*parole*», non sortiscono effetto, ciò vuol dire che la “verità” [CAUSA] determina la valida incisività [EFFETTO] di un discorso

## 136 = METONIMIA LOCATIVA

*il cor* = “l’animo”, localizzato per tradizionale ubicazione nel «*cuore*»: preferenza per la sede in luogo dell’insediato



## Capitolo 9

### Lettura metalogica

#### Le tre donne benedette: *Inferno*, II, 52-140

##### 1. Lettura metalogica

*La Vergine Maria incarica santa Lucia di sollecitare Beatrice al soccorso di Dante nella selva*

Io era tra color che son sospesi,  
e donna mi chiamò beata e bella,  
tal che di comandare io la richiesi. 54

Lucevan li occhi suoi più che la stella;  
e cominciommi a dir soave e piana,  
con angelica voce, in sua favella: 57

“O anima cortese mantoana,  
di cui la fama ancor nel mondo dura,  
e durerà quanto ’l mondo lontana, 60

l’amico mio, e non de la ventura,  
ne la diserta piaggia è impedito  
sì nel cammin, che volt’è per paura; 63

e temo che non sia già sì smarrito,  
ch’io mi sia tardi al soccorso levata,  
per quel ch’i’ ho di lui nel cielo udito. 66

Or movi, e con la tua parola ornata  
e con ciò c’ha mestieri al suo campare  
l’aiuta, sì ch’i’ ne sia consolata. 69

I’ son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco ove tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare. 72

- Quando sarò dinanzi al signor mio,  
di te mi loderò sovente a lui”.  
Tacette allora, e poi comincia’ io: 75
- “O donna di virtù, sola per cui  
l’umana spezie eccede ogni contento  
di quel ciel c’ha minor li cerchi sui, 78
- tanto m’aggrada il tuo comandamento,  
che l’ubidir, se già fosse, m’è tardi;  
più non t’è uo’ ch’aprirmi il tuo talento. 81
- Ma dimmi la cagion che non ti guardi  
de lo scender qua giù in questo centro  
de l’ampio loco ove tornar tu ardi”. 84
- “Da che tu vuo’ saver cotanto a dentro,  
dirotti brevemente”, mi rispuose,  
“perch’io non temo di venir qua entro. 87
- Temer si dee di sole quelle cose  
c’hanno potenza di fare altrui male;  
de l’altre no, ché non son paurose. 90
- I’ son fatta da Dio, sua mercé, tale,  
che la vostra miseria non mi tange,  
né fiamma d’esto incendio non m’assale. 93
- Donna è gentil nel ciel che si compiange  
di questo ’mpedimento ov’io ti mando,  
sì che duro giudicio là sù frange. 96
- Questa chiese Lucia in suo dimando  
e disse: - Or ha bisogno il tuo fedele  
di te, e io a te lo raccomando -. 99
- Lucia, nimica di ciascun crudele,  
sì mosse, e venne al loco dov’i’ era,  
che mi sedea con l’antica Rachele. 102
- Disse: - Beatrice, loda di Dio vera,  
ché, non soccorri quei che t’amò tanto,  
ch’uscì per te de la volgare schiera? 105

- non odi tu la pieta del suo pianto?  
non vedi tu la morte che 'l combatte  
su la fiumana ove 'l mar non ha vanto? - 108
- Al mondo non fur mai persone ratte  
a far lor pro o a fuggir lor danno,  
com'io, dopo cotai parole fatte, 111
- venni qua giù del mio beato scanno,  
fidandomi del tuo parlare onesto,  
ch'onora te e quei ch'udito l'hanno". 114
- Poscia che m'ebbe ragionato questo,  
li occhi lucenti lagrimando volse;  
per che mi fece del venir più presto; 117
- e venni a te così com'ella volse;  
d'inanzi a quella fiera ti levai  
che del bel monte il corto andar ti tolse. 120
- Dunque: che è? perché, perché restai?  
perché tanta viltà nel core allette?  
perché ardire e franchezza non hai? 123
- poscia che tai tre donne benedette  
curan di te ne la corte del cielo,  
e 'l mio parlar tanto ben ti promette?». 126
- Quali fioretti dal notturno gelo  
chinati e chiusi, poi che 'l sol li 'mbianca  
si drizzan tutti aperti in loro stelo, 129
- tal mi fec'io di mia virtude stanca,  
e tanto buono ardire al cor mi corse,  
ch'i' cominciai come persona franca: 132
- «Oh pietosa colei che mi soccorse!  
e te cortese ch'ubidisti tosto  
a le vere parole che ti porse! 135
- Tu m'hai con disiderio il cor disposto  
sì al venir con le parole tue,  
ch'i' son tornato nel primo proposto. 138

Or va, ch'un sol volere è d'ambedue:  
tu duca, tu signore, e tu maestro».

I «metalogismi» sono figure che lavorano di concetto e manipolano il pensiero, allontanandolo dall'originario senso letterale, che viene così abbandonato, e lasciano al destinatario la facoltà di interpretare il valore logico complessivo dell'enunciato, anche in barba alle comuni regole discorsive.

In un sintagma «metalogico» si perde, dunque, la veridicità dei dati, per la violazione delle comuni regole linguistiche e, perciò, si è liberi di creare nuove combinazioni di concetti, più o meno correlate con il primitivo autentico discorso espressivo iniziale, che a volte si può anche perdere.

La portata d'azione dei «metalogismi» è quello dell'intera frase, nella quale essi spaziano e si distinguono, perciò, dai *metasememi*, perché questi modificano il senso di una sola parola. I più comuni e frequenti, sono:

- Iperbole
- Litote
- Ossimoro
- Climax
- Antitesi
- Paradosso
- Anticlimax
- Ellissi retorica
- Reticenza
- Preterizione
- Eufemismo
- Ironia

– Il climax procede per gradazioni di intensità successive crescenti (e l'anticlimax decrescenti) nell'avanzamento espressivo di una serie di concetti sequenziali;

– l'ironia introduce un equivoco nell'espressione di un pensiero enunciato, di modo che il destinatario nella comprensione ne colga l'esatto senso opposto;

– il paradosso è l'affermazione di una verità sotto mentite spoglie, apparentemente contrastante con l'opinione comune, tanto che riesce incredibilmente sorprendente;

– l'eufemismo si ha quando, per ragioni di rispetto sociale, si vuole attenuare o sfumare un concetto scabroso, che risulterebbe alle orecchie di un destinatario troppo crudo ed irritante, se espresso nella sua naturale portata reale;

– l'ellissi retorica è la soppressione per «*brevitas*» di un anello della catena parlata, la cui ricostruzione è affidata unicamente al destinatario,

alle sue abilità ermeneutiche, alle proprie competenze culturali ed alla sua cooperazione esegetica, grazie alle quali egli dovrà inserire nei posti vuoti quanto è stato intenzionalmente omesso e che praticamente risulta «*in absentia*»;

– l'iperbole è l'esagerazione, per eccesso o per difetto, di un concetto reale e sconfinata nella presentazione di situazioni impossibili nella grandezza e nella piccolezza eccessive;

– la litote procede attraverso la negazione del contrario, anche se in conclusione è positiva, perché due negazioni affermano;

– l'ossimoro è dittologico, perché lavora nell'ambito di due parole coordinate in coppia; infatti, consiste nello stridente accostamento di due termini apparentemente contraddittori di senso opposto;

– la reticenza è una sospensione esplicita del discorso («...»), per meglio lasciar immaginare al destinatario la continuazione dopo la brusca interruzione allusiva;

– la preterizione è un artificio logico che finge di passare sotto silenzio («*per non parlare di*»), ma che in effetti non fa altro che esaltare quello che si dichiara ufficialmente di voler emarginare;

– l'antitesi è l'accostamento di due concetti in stridente contrasto logico tra di loro, che, così ravvicinati, acquistano maggior rilievo e sono espressivamente più efficaci.

## 2. Le figure logiche nel testo dantesco

### 52 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*tra color che son sospesi* = “tra coloro che sono oscillanti [nel Limbo] fra dolore e felicità”: omissione di un segmento discorsivo [Ø = “nel Limbo”], da recuperare mediante il contributo ermeneutico di un lettore competente in letteratura

### 61 = ANTITESI

*l'amico mio, e non de la ventura* = accostamento di due termini concettuali [*mio e non de la ventura*] in contrasto positivo ↔ negativo tra di loro in un metalogismo di contrasto

### 75 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*Tacette allora, e poi comincia' io* = “Tacque... e poi cominciai [a parlare] io”: l'omissione [Ø = “a parlare”], in ossequio alla tecnica della «*brevitas*», lascia un vuoto espositivo, ma qui è ricolmabile grazie ad una valutazione complessiva del discorso, operata da un destinatario competente mediante una adeguata griglia ermeneutica

## 75 = ANTITESI

*Tacette allora, e poi comincia' io* = “Tacque... cominciasti [a parlare] io”: l'interlocuzione acquista maggior rilievo, se espressa con contenuti dal senso opposto [*Tacette* ↔ “parlare”] e ravvicinati nello stesso verso

## 79 = ANTITESI

*m'aggrada il tuo comandamento* = “mi piace la tua ingiunzione”, “provo gusto per la tua intimazione”, “apprezzo la tua imposizione”: accostamento di sensi opposti [positivo ↔ negativo], in così breve spazio, che non posso lasciare indifferente il lettore

## 80 = IPERBOLE

*l'ubidir, se già fosse, m'è tardi* = “se già avessi obbedito, sarebbe tardi”: singolare esagerazione entropica nella prontezza, spinta al massimo grado, fino all'assurdo, con lo stravolgimento della giusta dinamica logico-temporale, per cui quello che in tempi ragionevolmente brevi, magari brevissimi, dovrebbe avvenire, nel migliore dei casi, subito dopo [*l'ubidir*], si pretenderebbe già eseguito prima del [*comandamento* (verso 79)], quando, invece, dovrebbe essere normalmente questo a precedere l'adempimento dell'altro

## 82 = LITOTE

*non ti guardi* = “ti esponi”, “affronti”, “intraprendi”: per non adoperare direttamente termini scabrosi e sconvenienti, meglio parlare per contrari, magari negandoli, e lasciare poi alla mente ascoltatrice la decodificazione

## 86 = IPERBOLE

*brevemente* = “in poco tempo”: un discorso lungo sette terzine non è proprio «breve», ma questa espressione è basata su di un eccesso di riduzione della portata semantica autentica originaria, su di una amplificazione per difetto del concetto reale

## 90 = LITOTE

*non son paurose* = “sono tranquille”, “sono pacifiche”, “sono quiete”: il procedimento logico è quello prima di capovolgere il senso nel suo opposto e poi di negarlo, per confezionare una espressione più mentalmente efficace

## 92 = LITOTE

*non mi tange* = “mi risparmia”, “mi schiva”, “mi rispetta”: Beatrice, anima beata, è immune dalla miseria dei dannati, ma, per dire questo, il poeta ricorre all'artificio di negare l'opposto del concetto

## 93 = IPERBOLE

*incendio* = “tormento”: è la pena dei dannati sicuramente sconcertante, avvilente ed umiliante, ma che poi sia paragonabile ad un «*incendio*» di ben vaste proporzioni, questa idea è una concezione esagerata per eccesso, rispetto alla situazione reale

## 95 = EUFEMISMO

*'mpedimento* = “minaccia”, “incursione”, “intimidazione”: un concetto scabroso viene rivestito con un ridimensionamento meno brusco, per non irritare la suscettibilità del lettore: si sfuma ciò che risulta crudo alle orecchie del destinatario

## 107 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*la morte che 'l combatte* = “la morte [dell'anima] gli muove guerra”: omissione di una precisazione [Ø = “dell'anima”, “spirituale”, “della salvezza”], lasciata intendere intuitivamente al destinatario competente in materia spirituale

## 108 = LITOTE

*'l mar non ha vanto* = “arretra”, “cede”, “indietreggia”: prima si forgia il senso opposto e poi lo si nega: è il procedimento tipico della litote, che costringe a ragionare alquanto prima della comprensione definitiva e, pertanto, l'espressione, capovolta e negata, resta più impressa nella mente

## 121-123 = CLIMAX

*perché restai? / perché tanta viltà nel core allette? / perché ardire e franchezza non hai?* = “perché resisti? perché alberghi nel cuore tanta viltà? perché non hai coraggio né lealtà?”: tre interrogativi retorici dal contenuto in ordine di intensità sempre crescente

## 127-128 = ANTITESI

*notturmo... / ... 'mbianca* = “il buio della notte ↔ il bianco della luce solare”: contrasto cromatico oltre che termico: accostamento di concetti dal senso opposto

## 127-128 = ANTITESI

*gelo / ... 'l sol* = “il gelo della notte ↔ il tepore dei raggi solari”: contrasto termico oltre che cromatico: magistrale connubio di ingredienti dal senso opposto

## 128-129 = ANTITESI

*chinati... / si drizzan* = “di notte stanno chini ↔ di giorno si raddrizzano”: in appena due versi consecutivi, due concetti fra loro così contrastanti e così ad arte accostati

## 128-129 = ANTITESI

*chiusi... / ... aperti* = “di notte chiusi ↔ di giorno aperti”: come se non bastasse il conflitto fra la notte e il giorno, per rinforzo vi è pure quello posturale [*chiusi* ↔ *aperti*]: combinazione concentrata e snella di concetti contrapposti accostati

## 140 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*tu duca* = “tu [sarai il mio] duca”: dal discorso narrativo, si evince questa ricostruzione del vuoto [Ø = “sarai il mio”], per brachilogia, lasciato alla intuizione del destinatario competente

## 140 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*tu signore* = “tu [sarai il mio] signore”: l’omissione [Ø = “sarai il mio”] non è recuperabile da espressioni precedenti, ma è ricostruibile soltanto grazie all’intervento ermeneutico del lettore competente

## 140 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*tu maestro* = “tu [sarai il mio] maestro”: l’anello della catena discorsiva che manca [Ø = “sarai il mio”] si può restaurare competently solo tenendo presente l’intero senso espositivo da parte di un esegeta letterario

## 140 = ANTICLIMAX

*duca... signore... maestro* = “comandante... reggitore... istruttore”: in ordine decrescente di importanza per un compagno di viaggio sono collocati questi appellativi nello stesso verso, con intensità via via sempre minore

### *La figura del poeta attraverso i calcoli*

Come risulta dai conteggi dalla seguente pagina, ci sono alcune conclusioni da trarre in base al calcolo comparato delle figure usate dall’autore.

Decisamente scarso, innanzitutto, è il peso delle figure *ampliative* [122], rispetto a quelle *detrattive*, sul totale [415]; pertanto, il carattere del nostro poeta inclina decisamente alla parsimonia, ben lungi dalla prodigalità.

Per quanto concerne, poi, le sue doti esornative [193] sul totale [415], poco al di sotto della metà [208] richiesta, è evidente che il testo si equilibra bene sulla linea equipollente, bilanciando le figure *estetiche* con quelle *comunicative*.

Il numero delle figure sintagmatiche [23] risulta essere preponderante rispetto a quelle paradigmatiche [16], ad indicare la realistica concretezza del poeta.

Infine, la relativa superiorità delle figure *empiriche* [166], rispetto a quelle *intellettive* [134], indica una maggiore inclinazione dell’autore per la musicalità coinvolgente della composizione.

## Conteggi – Inferno

<b>Figure</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Numero</b>	
<b>A.) Ritmiche</b>			
	Dattili	6	
	Giambi	15	
	<b>Totale</b>		<b>21</b>
<b>B.) Metriche</b>			
	Dialefi	13	
	Dieresi	3	
	Inarcature	12	
	Sinalefi	43	
	Sineresi	12	
	Tronchi	3	
	<b>Totale</b>		<b>86</b>
<b>C.) Foniche</b>			
	Allitterazioni	22	
	Assonanze	6	
	Consonanze	1	
	Paronomasie	16	
	<b>Totale</b>		<b>45</b>
<b>D.) Acustiche</b>			
	Anadiplosi	1	
	Anafore	2	
	Antimetaboli	1	
	Epanalessi	7	
	Epizeusi	1	
	Poliptoti	1	
	Rime	1	
	<b>Totale</b>		<b>14</b>
<b>Totale Figure Classe Diacustica (A+B+C+D)</b>			<b>166</b>
<b>Metaplastiche</b>			
	Aferesi	8	
	Apocopi	44	
	Assimilazioni	8	
	Dissimilazioni	1	
	Epitesi	1	
	Latinismi	23	
	Sincopi	8	
<b>Totale Figure Classe Metaplastica</b>			<b>93</b>

<b>Figure</b>	<b>Tipologia</b>	<b>Numero</b>
<b>Sintattiche</b>		
	Anastrofi	24
	Chiasmi	5
	Ellissi	7
	Enallagi	18
	Endiadi	4
	Ipallagi	3
	Iperbati	11
<b>Totale figure classe Sintattica</b>		<b>72</b>
<b>Stilistiche</b>		
	Asindeti	1
	Brachilogie	2
	Epiteti	2
	Perifrasi	9
	Pleonasmi	4
	Sinonimie	4
<b>Totale figure classe Perilexistica</b>		<b>22</b>
<b>Semantiche</b>		
	Metafore	12
	Similitudini	1
	Sinestesie	3
<b>A.) Totale figure polo Paradigmatico</b>		<b>16</b>
	Metonimie	16
	Sineddochi	7
<b>B.) Totale figure polo Sintagmatico</b>		<b>23</b>
<b>Totale figure classe semantica A+B</b>		<b>39</b>
<b>Logiche</b>		
	Anticlimax	1
	Antitesi	7
	Climax	1
	Ellissi	6
	Eufemismi	1
	Iperboli	3
	Litoti	4
<b>Totale figure classe Metalogica</b>		<b>23</b>

*Parte seconda*

Purgatorio



## Capitolo 1

# La beata Vergine Maria nel «*Purgatorio*»

### NOTA INTRODUTTIVA

*La Vergine Maria: modello di virtù  
Breve excursus su Maria donna biblica protagonista nella Comedia<sup>1</sup>*

Nell'immaginario viaggio nei tre regni ultraterreni narrato dal protagonista Dante nella *Divina Commedia* (databile a cavallo della Pasqua del 1300, celebrata la domenica 10 aprile, e svoltosi in una settimana, dal giovedì 7 al giovedì 14) egli, dal 9 al 13, permase in Purgatorio e li incontrò le anime dei penitenti che espiavano le proprie inclinazioni al peccato.

Esse erano alloggiate in cornici concentriche che circondavano la montagna del Purgatorio, a foggia di tronco di cono, con la base nel polo antartico e con la cima verso i cieli. Ciascuna cornice ospitava le anime espianti via via sempre più in alto, secondo la levità del vizio capitale che le aveva segnate, i più gravi vicino alla Terra ed i più leggeri verso il Cielo, sopra l'Eden.

Per ogni espiazione i penitenti esperivano degli esempi del vizio punito e contestualmente dei modelli di virtù corrispondente da imitare. La Vergine Maria è un modello proposto ben nove volte alle anime in via di purificazione, per la sua umiltà, mansuetudine, povertà, temperanza,

---

<sup>1</sup> Alla Madonna in Dante ho dedicato ampie riflessioni, anche a braccio, nel contesto della *Lectura Dantis*, nelle Cattedrali di Salerno e di Campagna; oltre ai riferimenti bibliografici alle mie opere, che saranno indicati qui di seguito, per una disamina articolata e completa della mia "mariologia dantesca", che traccia una sintesi organica, con scelta bibliografica, dal 1800 ad oggi, si rinvia a A. Puglia, "A margine della *Lectura Dantis* salernitana di Michele Bianco. 'La Madonna nella *Divina Commedia*': Maria Vergine, Madre e Sposa, in relazione trinitariocentrica e nella dimensione narrativa unitaria storica, simbolico-salvifica, cristotipica ed ecclesiologica medievale", in Ead., *Michele Bianco e la "sinestesia delle arti"*. *Un cuore ascoltante per vedere la voce. La sua opera filosofica, storica, letteraria e teologica. Con un saggio sulla mariologia storico-simbolica di Dante*, Ed. Buonaiuto, Sarno 2017, pp. 32-43.



castità e santità, come risulta dalla tavola successiva, senza escludere la sollecitudine con cui corse dalla cugina Elisabetta, attraversando di fretta la montagna:

VIZIO	CORNICE	CANTO	VIRTÙ	MODELLO
Superbia	I	X	<b>Umiltà</b>	<i>Maria accoglie l'Annunciazione</i>
Invidia	II	XIII	<b>Carità</b>	<i>Vinum non habent</i>
Ira	III	XV	<b>Mansuetudine</b>	<i>Maria bonaria ritrova Gesù</i>
Ira	III	XV	<b>Mitezza</b>	<i>Figliuol mio, perché hai così verso noi fatto?</i>
Accidia	IV	XVIII	<b>Sollecitudine</b>	<i>Maria corse con fretta da Elisabetta ad Ebron</i>
Avarizia	V	XX	<b>Povertà</b>	<i>Maria partorì in una stalla</i>
Gola	VI	XXII	<b>Temperanza</b>	<i>Maria alle nozze di Cana</i>
Lussuria	VII	XXV	<b>Castità</b>	<i>Maria "non conosce uomo"</i>
-----	Eden	XXIX	<b>Santità</b>	<i>Maria destinataria di benedizioni</i>

Come si evince dall'illustrazione della montagna del Purgatorio, il vizio della superbia è il più grave e quello della lussuria è il più leggero. Pur se «nessuna critica, per quanto avveduta, può vantarsi di stabilire con assoluta



certezza le cause da cui ha avuto origine un'opera d'arte<sup>2</sup>», nondimeno, il poeta, nella ripartizione dei sette esempi delle virtù mariane per le sette categorie degli espanti, ha sicuramente rielaborato poeticamente lo schema di Corrado di Sassonia, che ripete quasi *verbatim*:

«Ipsa est Maria, quae omni vitio caruit, et omni virtute claruit. Ipsa, inquam, est Maria quae a septem vitiis capitalibus fuit immunissima et virtutibus eis contrariis fuit munitissima.

Maria enim contra *superbiam* fuit profundissima per *humilitatem*;

Maria contra *invidiam* affectuosissimam per *caritatem*;

Maria contra *iram* mansuetissima per *lenitatem*;

Maria contra *avaritiam* tenuissima per *sedulitatem*;

<sup>2</sup> A. Pagliaro, *Nuove letture dantesche*, Le Monnier, Firenze 1966 p. 8.



Maria contra *gulam* temperatissima per *sobrietatem*;  
 Maria contra *luxuriam* castissima per *verginitatem* fuit<sup>3</sup>».

Dante immagina di aver iniziato il suo *descensus* nell'oltretomba nel tempo pasquale del 1300 (cfr. *Inf*I, 1 e ss.) - l'anno del primo grande giubileo indetto da Bonifacio VIII con la Bolla *Antiquorum habet fida relatio* del 22 febbraio di quell'anno<sup>4</sup> -, con un attraversamento redentivo del triplice regno ultraterreno per il rinnovamento della sua vita e di quella di tutti gli uomini. Il poeta ci dice di aver compiuto il suo viaggio nell'Inferno, nel Purgatorio e nel Paradiso in un anno di grazia, non solo e non tanto per far conoscere la sua vicenda personale di convertito dall'errore e dalla colpa, visitando l'Inferno; di espiatore su per le pendici del Purgatorio, fino alla conquista della libertà morale; e di privilegiato visitatore del Paradiso, ascendente per le varie sfere celesti fino all'Empireo, con la visione finale e beatificante, ma anche e soprattutto per tracciare il cammino della conversione, della rinascita cristiana e della salvezza temporale ed eterna «in pro del mondo che mal vive» (*Pg* XXXIII, 103). Dante guarda il mondo degli

<sup>3</sup> Corradus de Saxonia, *Speculum seu salutatio beatae Mariae Virginis ac sermones mariani, denuo edidit iuxta codices mss. P. De Alcantara Martínez*, Ad Claras Aquas (Grottaferrata), Collegii S. Bonaventurae 1975, cap. IV, pp. 203-204; vd., anche, Hugonis de Sancto Victore, *Sermones centum*, in Id., *In Assumptione beatae Mariae sermo XLVI*, in *PL*, vol. CLXXVII, col. 1025b.

<sup>4</sup> Vd. Ms originale, Biblioteca Apostolica, Arch. Cap. San P., caps I, fasc. 118, 2016, sez. 11 c e L. Tommasetti et collegi adlecti Romae virorum [tomi XXIV], Augustae Taurinorum: Seb. Franco, H. Fory et Henrico Dalmazzo editoribus, poi A. Vecco et sociis, 1857-1872, vol. IV, 1859, pp. 156-165.

uomini dal punto di vista di Dio, una volta terminato il suo mistico viaggio, e, con un'alta coscienza religiosa, rappresenta l'oltretomba come la visione della vita umana che si è fissata per l'eterno, nel bene e nel male. Egli *viator* e agente vive, come peccatore, espiante e graziato, le vicende che racconta, una volta libero dagli interessi e dalle passioni terrene, e narra per beneficio dell'umanità il processo di redenzione al quale è stato miracolosamente ammesso dal Signore, facendolo ripassare per le vie del male e risentire gli aspetti del peccato e delle tentazioni, da cui è libero all'atto di scrivere e consegnare all'umanità il suo messaggio<sup>5</sup>.

La centralità di Maria nel «sacrato poema» è ineludibile: Dante canta Maria dal suo preludio giù nella selva: «Donna è gentil nel ciel che si compiangi, / di questo impedimento ov'io ti mando, / sì che duro giudizio là sù frange» (*Inf* II, 94-96), al meraviglioso finale su nell'Empireo: «Vergine madre, figlia del tuo figlio» (*Pd* XXXIII, 1). A ragione Maria si può considerare l'ispiratrice e la motrice del «poema sacro<sup>6</sup>». Biblicamente le figure che principiano e chiudono le scritture sono da ritenersi protagoniste<sup>7</sup>, e, questo titolo, di donna biblica protagonista, spetta di diritto a Maria, che apre e chiude la *Divina Commedia*. Se Maria può essere definita la «madre dei poeti» che, dai primordi della storia della letteratura ad oggi, non le hanno fatto mancare le lodi, ancor più lo è di Dante, vero innamorato e devoto della Vergine, il cui nome, per sua ammissione, egli invocava dalla mattina alla sera: «il nome del bel fiore ch'io sempre invoco / e mane e

<sup>5</sup> Per la genesi della *Commedia*, le sue fonti e gli orientamenti della critica, vd. M. Bianco, *Lev Shomeà (I Re 3, 9) «Un cuore ascoltante». Da Dante a Luzi. Epifania del divino, ierofania e amor di Patria. Saggi letterari*. Con interventi di saluto di Epifanio Ajello, Rino Caputo, Angelo Fàvaro, Giulio Ferroni, Alberto Granese, Maura Locantore, Carlo Santoli e Giorgio Bárberi Squarotti. Introduzione e cura di Anella Puglia, Edizioni Sinestesie, Avellino 2019, pp. 63-138.

<sup>6</sup> Per la presenza della Madonna all'inizio e alla fine della *Divina Commedia* e dell'*Itinerarium* di San Bonaventura vd. M. Bianco, *Reditus ad Deum. Filosofia e teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*, con la prefazione di Giorgio Bárberi Squarotti, Edizioni Sinestesie, Avellino 2012, p. 379-412; per Maria ispiratrice e motrice vd. Id., *Lev Shomeà (I Re 3, 9) «Un cuore ascoltante». Da Dante a Luzi. Epifania del divino, ierofania e amor di Patria*, cit., pp. 202, 55, dove si citano gli autori antichi che sostengono questa tesi: Tommaseo, Balbo, Benassuti, Poletto, Bartolini, e, fra i moderni, Martinelli, D'Elia, Capelli, Nicodemo e altri).

<sup>7</sup> Il concetto di protagonista, nel Medioevo, è ancora più esteso. Scrive Battaglia: «nella dimora medievale ogni personaggio che sia autenticamente cristiano è sempre un documento della fede e tende a mutarsi in un simbolo, in una vivente allegoria. Ciascuno è un campione e un esperimento d'introspezione, secondo il metodo agostiniano delle confessioni [...] nella civiltà medievale nessuno può sottrarsi alla sorte universale [...] e pertanto qualunque personaggio può aspirare al ruolo di primario attore» (S. Battaglia, *Mitografia del personaggio*, Rizzoli, Milano 1968, p. 41). Se ogni personaggio può aspirare al ruolo di protagonista primario, si capisce, ancor più, quale sia la funzione di chi si ritiene, stando all'analisi dei versi danteschi, «motrice e ispiratrice» della *Comedia*.

sera» (*Pd* XXIII, 88-89). Ogni creatura eccezionale come Elena, Didone, Beatrice, Laura, ispirò elevati sentimenti e suscitò poeti in ogni tempo. Anche il sole, la luna, le stelle, i fiori, gli uccelli ebbero Pascoli, Leopardi, Rimbaud, Kleist, Gogol', Gessner, ecc. Non ci meravigliamo affatto che si canti il capolavoro dell'amore increato, l'«Achiropita», «non fatta da mani d'uomo», il «termine fisso d'eterno consiglio» (*Pd* XXXIII, 3): è una pura coincidenza che questa definizione sia data al canto XXXIII e al verso tre? La *Divina Commedia* finisce con il numero tre, la firma trinitaria di Dio nella materia. Il numero tre, numero trinitario, si connette alla sostanza dottrina; il poema si compone di 14.233 versi in cui ritorna martellante il tre; tre regni, tre fiere, tre furie, tre volti mostruosi di Caino, tre donne, tre gradini del Purgatorio, tre virtù cardinali, tre persone della *Santissima Trinità*, 33 canti per ogni Cantica, col multiplo di tre, strofe di tre versi concatenati uno/ tre e due/ uno, la cui somma  $2+1=3$ ... triregno e terza rima in un Dante uno e trino, autore, narratore e attore. Se si fa la somma di 14.233 versi, a partire dall'ultima cifra, si ha  $3 + 3 + 2 + 4 + 1 = 13$ , ossia 1 e 3 e 3 e 1 =  $1/3$ : Dio Uno e Trino<sup>8</sup>. Il “sole senza macchia”, la “stella del mattino”, la “rosa mistica”, la “Panaghia”, la “Santissima”, la “concepita senza peccato originale”, l’“aurora nascente”, e via enumerando<sup>9</sup>, ebbe migliaia di poeti i cui versi formano quell'immenso poema che è l'*Ave Maria*, dai provenzali ai trovatori, mescolati ai primi vagiti della nostra lingua *in fieri* del XIII secolo; dalle rime mariane bolognesi e genovesi: *Ave verzene Maria*, *Ave verzene amorosa*, al sonetto di fra Guittone d'Arezzo, «pulcherrimus

<sup>8</sup> Per un approccio quantistico e numerologico alla *Divina Commedia* vd. M. Bianco, *Lev Shomeà (I Re 3, 9) «Un cuore ascoltante». Da Dante a Luzi. Epifania del divino, ierofania e amor di Patria. Saggi letterari*, cit., pp. 162 e ss.

<sup>9</sup> Tutte le lodi osannano la Vergine, dalle arcaiche, giaculatoriali e litaniche, consistenti in un'unica lassa monorima, come nella più antica composizione, anteriore al 1254, nata nell'ambito delle confraternite dell'Italia centrale e settentrionale e soprattutto delle compagnie dei laudesi: “Rayna possentissima, sovr' el ciel si' asaltata”, alle più ricche di struttura poetica delle confraternite di Bologna, Firenze, Cortona, a quelle più drammatiche e penitenziali dei disciplinati umbri. In esse la Madonna è invocata “verginale stella matutina” (*Triv* L 9, 21), “stella diana, chiara stella tramontana” (*Aret* L 48, 1, 30), “altissima luce” (*Cort* L 8, 3-5), “stella chiara matutina, stella sovr' ogn' altra bella, stella [...] stella delle stelle (*Mgf*)”, “rosa bianca e vermiglia, sovr' ogn' altro fiore auiente” (Garzo dell'Incisa, *Laudario* di Cortona di 66 Laudi, 1270-1297), “piena luna novella” (*Vergen pulzella, per merzé*, 44, 5), “stella del mare” (*PL* XXIII, col. 842, ma “stilla del mare”, in origine: cfr. *PL* 23, col. 789; si veda l'inno *Ave maris stella*, attribuito ad Ambrogio Autperto). Per questi titoli vd. G. Bertoni, *Il Duecento*, Vallardi, Milano 1954; G. Corsi, *Rimatori del Trecento*, Utet, Torino 1969; A. Tenneroni, *Inizi di antiche poesie religiose e morali*, Olschki, Firenze 1909; G. Varanini-L. Banfi-A. Cerruti Burgio (a cura di), *Laude cortonesi dal secolo XIII al XV*, Olschki, Firenze 1981-1985, vol. 2, e G. Contini (a cura di), “Laudario di Cortona XIV”, in *Id, Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1960.

inventor in lingua materna<sup>10</sup>», *Donna del cielo, gloriosa madre* (si noti il “donna è gentil nel ciel di *Inf* II, 94 di Dante) a fra Bonvesin de la Riva, che tradusse rime e laudi duecentesche e alcune leggende mariane molto gradite e diffuse al suo tempo<sup>11</sup>, a fra Jacopone da Todi, che si può considerare il primo e vero poeta mariano, le cui laudi sono stimate come «i più preziosi gioielli di cui s’arricchisca l’antico nostro Parnaso<sup>12</sup>», che rende omaggio all’*Ave Maria* con una parafrasi dialogata: *Ave piena di grazia e di virtute*<sup>13</sup>. Si disse, e a ragione, che tutti i poeti d’Italia posero un fiore sull’altare della Madonna; gli stranieri, per la devozione degli italiani alla Vergine, chiamarono Maria «Castellana d’Italia»<sup>14</sup>. La *Divina Commedia* attinge alle sorgenti pure della fede cattolica; è il poema che eterna l’orma del pensiero italico e presenta, in una unità sorprendente, tutto un mondo di diverse ed inesauribili armonie, che hanno per principio e fine l’ideale della bellezza sovrana che è Dio uno e Trino, e, di riflesso, la beltà di Maria, che si affianca alla Beata Triade (*Quaternitas*). L’unità spirituale del poema riposa sull’ideale mariano; Maria è l’ultimo gradino al di qua dell’Infinito, di Dio. La *Divina Commedia* è la storia della purificazione umana per mezzo della grazia del Redentore; Maria ne è la Madre, la Corredentrica. Ella interviene nel poema sin dal principio, quando si muove a pietà di Dante, sperduto nella selva, e induce, mediatrice Lucia, Beatrice alla sua liberazione; e, alla fine del mistico viaggio, è per l’intercessione di lei, mediatore San Bernardo, che il poeta ottiene la sublime grazia della visione di Dio. Tra il primo sguardo all’inghiù di Maria, rivolto al peccatore dell’Inferno, Dante, e l’altro all’insù, a Dio, in suo favore, in Paradiso, si svolge tutta la mirabile azione del «sacrato poema». Maria è la Donna gentile che si compiangere (*secum plangere*), si addolora e manifesta tutto il suo materno affetto e la sua viscerale misericordia, e dona il suo cuore appassionato (in senso biblico bruciante d’amore, *rehêm*, ventre, utero, *pl. rahamîm*, fonte generativa di ogni amore, accento materno di Dio che ci ama e non può fare a meno di amare, le cui viscere gemono di compassione: cfr. *Os* 11, 18 e *Is* 49, 15. *Rehêm* deriva dal verbo *râham*, amare di intimo amore, che rinvia alle viscere della mamma che si commuove, donde prendersi cura, proteggere, avere pietà, benevolenza e compassione, che indicano la tenerezza del grembo di Dio. La lingua ebraica conosce lessemi quali, *rahamîm*

<sup>10</sup> Benvenuto da Imola, *Comm.* al canto 24 del *Purgatorio*, v. 56.

<sup>11</sup> vd. A. Gaspari, *Storia della letteratura italiana*, trad. dal tedesco di V. Rossi con aggiunte dell’autore, Loescher, Torino 1900, vol. I, pp. 117-118.

<sup>12</sup> F. Giusiana, *Dal cattolicesimo alle lettere italiane*, Tip. dell’Oratorio di San Francesco di Sales, Loescher, Torino 1887, vol. I, pag. 13.

<sup>13</sup> vd. G. Marotta, *L’ideale mariano e la poesia italiana nei secoli XIII, XIV e XV*, Cortellazzo, Vigevano 1912, p. 260.

<sup>14</sup> E. Quinet, *Le rivoluzioni d’Italia*, Crivelli, Torino 1849<sup>4</sup>, p. 76.

tenerezza materna, *râham*, amore di compassione, *hesed*, amore puro. Da notare che il nome Maria, in ebraico Miriam, è composto dalle stesse lettere di *rahamîm* tranne la *het*. La misericordia, Gesù, irrompe nella storia grazie al sì di Maria, madre e figlia della misericordia) al figlio smarrito nella selva. Nel vestibolo dell'Inferno Maria appare come Corredentrica universale e Mediattrice (vd. *Pd XXXIII*, 14-15); da lei viene ogni grazia, perché è la mediattrice di tutte le grazie: «senza la Vergine non avremmo né il viaggio di Dante, né la *Divina Commedia*<sup>15</sup>»; grazie a Maria Dante inizia il viaggio e visita l'Inferno, percorre il Purgatorio «la terra di Maria<sup>16</sup>», e ascende i vari cieli fino alla visione finale di Dio (vd. *Pg X*, 43, *Pd XXXII*, 4 e 43-50, *XXXIII*, 34 e ss.).

Si noti che Maria frange lei stessa il duro giudizio di morte, che incombe sullo sventurato Dante, e lo trasforma in una sentenza di perdono giudiziale, inducendo Dio a fargli grazia; tale è il suo potere di Madre sul Figlio! Ella dà origine alla catena delle intercessioni delle persone tutte care a Dante: Lucia, la grazia illuminante; Beatrice, la grazia preveniente; Virgilio, la grazia operante o in azione, a nome e per conto della Vergine Maria. All'inizio della *Divina Commedia*, nel vestibolo infernale, Maria non è chiamata per nome, a motivo del luogo di perdizione in cui non si possono nominare né Lei, né il Divin Figlio, ricorrendo il poeta a perifrasi: «Donna è gentil nel ciel» (*Inf II*, 94) e «un possente con segno di vittoria coronato» (*Inf IV*, 53-54). Maria è Corredentrica nel vestibolo dell'Inferno, Madre di misericordia nell'Antipurgatorio, Mediattrice nel Purgatorio e Regina dell'universo nel Paradiso. Dante nel vestibolo infernale, dove la Madonna non è presente, perché è in cielo, raffigura Maria nelle vesti di Domina, di Signora, in linea con la teologia mariana dei secoli XI e XII, che fanno prevalere nella considerazione di Maria l'aspetto regale. Maria è Signora e Regina del Cielo, assunta e incoronata, e, come nelle liriche dell'amor cortese dei trovatori occitanici, è l'antidoto principale dell'amore terreno<sup>17</sup>. Nelle funzioni di regina - come le regine umane - Maria non si muove (come farà con la cugina Elisabetta, presentata ormai come modello di umiltà, di amorevole sollecitudine e di povertà dalla tradizione francescana, che, al tempo di Dante, si impone come paradigma<sup>18</sup>), ma ella, con la sua autorità, proprio come fa una regina, comanda che Lucia vada al suo co-

<sup>15</sup> L. Portier, «La Vierge Marie dans la *Divine Comédie*», in «Bulletin de la Société d'Etudes Dantesques» (dicembre 1952), pp. 157-172.

<sup>16</sup> A. Curtayne, *A recall to Dante*, Sheed and Ward, London 1932, pp. 215-233.

<sup>17</sup> vd. M.T. Bellenzier, «Donna», in S. de Fiore-S. Meo, *Dizionario di mariologia*, Edizioni Paoline, Cinisello Balsamo 1986, pp. 499-510.

<sup>18</sup> Sugli influssi del francescanesimo pauperista su Dante vd. M. Bianco, *Lev Shomeà (I Re 3, 9) «Un cuore ascoltante»*. *Da Dante a Luzi. Epifania del divino, ierofania e amor di Patria. Saggi letterari*, cit., pp. 154-186.

spetto e le impartisce l'ordine di soccorrere Dante: «ed io a te lo raccomando» (*Inf* II, 99); e, con Lucia, si muove tutta la beata catena soccorritrice (Beatrice e Virgilio), per volontà della Vergine, dato che le tre donne benedette (Maria *in primis* e Lucia e Beatrice *in secundis*) si prendono cura di lui nella corte. Si noti che Dante dicendo corte fa riferimento alla Regina che dimora col Re (la Santissima Trinità); non è improbabile un riferimento al ruolo della Regina Madre presso il Figlio Re (*gebirah*), come nell'antico oriente, intercedente a favore del suo popolo. Sarà con il sorgere degli ordini mendicanti, soprattutto del francescanesimo, che alla Madonna assisa in trono (*kyriotissa*) si sostituisce la Madre che allatta il suo bambino in abiti dimessi, povera e umile e obbediente al Padre. Insomma Maria è ora un modello di virtù, come sarà presentata nel *Purgatorio* di Dante. «Dante ha largamente e profondamente mostrato di tenere la Madonna al centro della sua vita spirituale, e ben al centro della sua poetica creazione<sup>19</sup>», considerandola «une expression de dévotion et de sa reconnaissance envers cette Divine Mère<sup>20</sup>». «Nell'orfano Dante rimane perenne l'inappagata nostalgia delle materne carezze; e, privato prima del tempo dei genitori veri, proverà continuamente il bisogno di crearsi, con l'immaginazione, un altro padre e un'altra madre<sup>21</sup>». Gli antichi commentatori non pensarono affatto che sotto il velame della Donna gentile si adombrasse la madre di Dio; solo nel 1500 si opinò che non fosse esclusivo il senso allegorico e si ipotizzò una persona reale, come Rachele o Sant'Anna; fu solo a partire dal Tommaseo, seguito quasi all'unanimità dai commentatori posteriori, che si individuò nella Donna gentile la Vergine Maria<sup>22</sup>. La letteratura italiana, alle origini e in seguito, può dirsi il canto della Madonna; il secolo d'oro della nostra lingua è pur quello dei poeti mariani. Dante, nella sua *Commedia*, si inginocchia davanti a Maria ben 38 volte ed è Essa, ben a ragione, il fermaglio d'oro e di diamante della sua triplice epopea: nell'*Inferno* è Corredentrice e Regina, non invocata per nome per squisita venerazione, che si compiange degli impedimenti che incontra il poeta nella «selva selvaggia e aspra e forte» (*Inf* I, 5). Se, poi, dalla «città dolente» (*Inf* III, 1), passiamo al «secondo regno / dove l'umano spirito si purga / e di salire al ciel diventa degno» (*Pg* I, 4-6); e quindi «alle beate genti» (*Inf* I, 120), allora, ad ogni passo, c'incontriamo con Maria. Se, nell'*Inferno*, si intravede come potenza che va man mano eliminando gli ostacoli diabolici al cammino del poeta, prenderà

<sup>19</sup> A. Chiari, *Studi danteschi*, Magenta, Varese 1966, p. 3.

<sup>20</sup> A.H. Lépiciér, *La Vierge Marie dans le Poème de Dante*, Imp. Austin, Paris 1934, p. 281.

<sup>21</sup> G. Papini, *Dante vivo*, Libreria Editrice Fiorentina, Firenze 1941, pp. 68-69.

<sup>22</sup> Per l'unità del poema e per le varie ipotesi sulla Donna gentile nel corso dei secoli vd. M. Bianco, *Lev Shomeà (I Re 3, 9) «Un cuore ascoltante»*. *Da Dante a Luzi. Epifania del divino, ierofania e amor di Patria. Saggi letterari*, cit., p. 93 e pp. 202 e ss.

poi più soavi atteggiamenti nel *Purgatorio*, consolando e incoraggiando, per assumere, infine, nella terza cantica, i fulgori della gloria. Maria negli ultimi canti del *Paradiso* appare raggianti come stella, luminosa come zaffiro, sfolgorante e olezzante rosa del Giardino Celeste, oggetto di compiacenza degli angeli e dei santi, come quella che «a Cristo / più si somiglia» (*Pd* XXXII, 85-86). All' *Ave Maria* Dante destinò passi smaglianti e i versi più belli. Nel canto X del *Purgatorio* c'è la rappresentazione plastica della salutatione Angelica. L' *Ave Maria gratia plena* risuona come armonia celeste nel coro dei santi del canto XXXII del *Paradiso*. Alle soglie del *Purgatorio* si è presentata come «quella / ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave» (*Pg* X, 41-42) e al canto XV il poeta ce la descrive: «In su l'entrar, con atto / dolce di madre dicer: Figliuol mio / perché hai tu così verso noi fatto? / Ecco, dolenti, lo tuo padre e io /, ti cercavamo» (*Pg* XV, 88-92). Più innanzi ce la fa vedere quando «corse con fretta alla montagna» (*Pg* XVIII, 100) dalla cugina Elisabetta per aiutarla nei tre mesi che precedevano il suo parto, modello di caritatevole sollecitudine e di premura, e ci fa anche sapere come «a la croce si cambiò Maria» (*Pg* XXX, 6) e nel *Paradiso* la saluta poi come «il bel fior» (*Pd* XXIII, 88), la «rosa in che'l verbo divino / carne si fece» (*Pd* XXIII, 73-74) «il bel zaffiro» (*Pd* XXIII, 101), «quella pacifica oriafiamma» (*Pd* XXXIII, 127), «la meridiana face / di caritate, e giusto, intra'mortali / di speranza fontana vivace» (*Pd* XXXIII, 10-12), la «bellezza, che letizia / era ne li occhi a tutti li altri santi» (*Pd* XXXI, 134-135), la «regina che puoi / ciò che tu vuoi» (*Pd* XXXIII, 34-35). E, infatti, l'arcangelo Gabriele «per entro il cielo scese [come] una facella, / formata in cerchio a guisa di corona / e cinsela e girossi intorno ad ella» (*Pd* XXIII, 94-96). L'arcangelo, espressione dell'amore di tutti gli angeli, gira attorno a «l'alta letizia che spira del ventre / che fu albergo del nostro disiro; / e girerommi, donna del ciel, mentre / che seguirai tuo Figlio, e farai dia / più la spera suprema perché li entre» (*Ivi*, 104-108). E, mentre terminava la melodia cantata dall'angelo, «tutti li altri lumi / facean sonare il nome di Maria» (*Ivi*, 110-111). I beati se ne stettero poi lì davanti al poeta «“Regina coeli” cantando sì dolce / che mai da me non si parti diletto» (*Ivi*, 128-129). Il canto dell' *Ave Maria* il poeta lo aveva sentito già all'inizio delle sue ascensioni celesti da Piccarda: «così parlammi, e poi cominciò “Ave / Maria” cantando, e cantando vanio» (*Pd* III, 121-122). E, finalmente, la *santa orazione* di San Bernardo, grandiosa antifona mariana conclusiva che maestosamente corona l'ufficio della *Divina Commedia*, in una summa mariana in cui dottrina e arte sublimi e inarrivabili esprimono il calore di un affetto reale e sentito, non studiato o letterario, del poeta, che dilata il suo cuore; è il canto della visione suprema, il canto di Dio, il trionfo di Cristo in cui Maria ha la parte migliore, la più spontanea e commovente. È davvero per bellezza e intensità di affetto il canto di Maria: «Vergine madre, figlia del tuo figlio / umile e alta più che creatura, / termine fisso d'eterno consiglio, / tu

se' colei che l'umana natura / nobilitasti sì, che 'l suo fattore / non disdegnò di farsi sua fattura. / Nel ventre tuo si raccese l'amore / per lo cui caldo nell'eterna pace / così è germinato questo fiore. / Qui se' a noi meridiana face / di caritate, e giusto, intra 'mortalì / se' di speranza fontana vivace. / Donna, se' tanto grande e tanto vali, / che qual vuol grazia ed a te non ricorre, / sua disianza vuol volar sanz' ali. / La tua benignità non pur soccorre / a chi domanda, ma molte fiata / liberamente a dimandar precorre. / In te misericordia, in te pietate, in te magnificenza, in te s'aduna / quantunque in creatura è di bontate» (*Pd XXXIII*, 1-21)<sup>23</sup>. L'aspetto intertestamentario della "donna biblica protagonista" quale Madre Corredentrice, nel vestibolo infernale, dotata di una singolare Potenza, che le permette di frangere l'inappellabile giudizio divino di condanna e di mutarlo in favore di Dante, Mediatrice di tutte le grazie e modello di virtù e di misericordia, nel *Purgatorio*, e Regina di tutti i santi e del cielo e della terra, nel *Paradiso*, è ineludibile nel «sacrato poema». Maria, donna biblica protagonista della storia della salvezza, è presente dal *Genesi* all'*Apocalisse*, cioè dal primo all'ultimo libro, così come, nel poema dantesco, ella appare nel vestibolo infernale ed è propinqua al Padre all'atto della Sua visione finale, da parte del poeta, su richiesta di San Bernardo, e per sua [=di Maria] intercessione. Non a caso Dante chiama Maria "Donna", che subito ci rinvia all'origine della storia della salvezza di *Gen 3*, 15 (e ad altri momenti cruciali del suo sviluppo, a Cana, ai piedi della Croce, al segno grandioso apparso nel cielo in *Apocalisse 12*): «Io porrò inimicizia fra te e la donna, fra il tuo seme e il seme di lei: esso [ma Dante leggeva nella *Vulgata* essa, *ipsa*] ti schiaccerà la testa». Queste parole, pronunciate da Dio, subito dopo la caduta dei nostri progenitori, Adamo ed Eva (Eva tentata dal diavolo cade in peccato e trascina nel fallo Adamo, capostipite dell'umanità) promettono e contrappongono un nuovo Adamo e una nuova Eva, Gesù e Maria, che lotteranno e sconfiggeranno il serpente antico, riscattando l'umanità dalla caduta originaria. «Si tratta di una profezia, anzi della prima profezia messianica<sup>24</sup>». Nuovo Adamo e nuova Eva: «Lui il Redentore, Lei la corredentrice<sup>25</sup>». Se

<sup>23</sup> Per questi aspetti mariologici vd. M. Bianco, *Reditus ad Deum. Filosofia e teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*, cit., pp. 379-412; Id., *Lev Shomeà (1 Re 3, 9) «Un cuore ascoltante»*. *Da Dante a Luzi. Epifania del divino, ierofania e amor di Patria. Saggi letterari*, cit., pp. 131-132 e 200 e ss.; Id., *Il credo di Dante nella Divina Commedia*, Edizioni Il Ponte, Avellino 2006, pp. 45-47 e 62-71. Sto analizzando l'aspetto di Maria donna biblica protagonista della storia della salvezza e, in questo contesto, sto approfondendo la mariologia dantesca. Il presente saggio, che costituisce un approccio retorico ai versi mariani, ha toccato, di volo, temi e motivi che saranno sviscerati a fondo in una monografia in elaborazione.

<sup>24</sup> A. Piazza, "Maria nell'Antico Testamento", in AA.VV., *Enciclopedia Mariana "Theotokos"*, Bevilacqua & Salari, Genova-Milano 1959, p. 18.

<sup>25</sup> M. Cimarosa, *Genesi 1-11. Alle origini dell'uomo*, Queriniana, Brescia 1984, p. 93.

i protagonisti della *historia salutis* sono Adamo/Cristo, per indicare la caduta e la redenzione, coprotagonisti sono Eva/Maria, che, parimenti, significano la caduta e la corredenzione. L'opera della Redenzione universale, iniziata già nell'Annunciazione, si conclude ai piedi della Croce ove è Maria con Giovanni (le due scene sono lumeggiate bene da Dante: «che poco / pù alla croce si cambiò Maria» (*Pg* XXXIII, 5-6)). Nell'agire di questa Donna promessa da Dio, subito dopo la caduta dei progenitori «nella pienezza dei tempi [...] nato da donna» (*Gal* 4, 4), è adombrata la storia della salvezza; è la donna di *Gen* 3, 15, la donna della «salvezza del mondo<sup>26</sup>». «Per Evam mors, vita per Mariam<sup>27</sup>». Lo spagnolo Alfonso X il Saggio, del XIII secolo, nelle sue *Canticas de Santa Maria*, afferma che «Fra Eva ed Ave c'è una grande differenza: Eva ci chiuse i cieli, Maria, con l'Ave, ne schiuse le porte<sup>28</sup>». La combinazione filologica per cui il vocabolo Eva rovesciato dà Ave (ossia il saluto di Maria) ha mosso la penna dell'antico anonimo autore di una sequenza: «Triste fuit in Eva ve / sed ex Eva format ave / versa vice, sed non prave<sup>29</sup>». Essa è pure ricordata nell'inno ecclesiale *Ave Maris stella*: «Sumens illud Ave / Gabrielis ore / funda nos in pace / mutans Aevae nomen<sup>30</sup>». Questa combinazione non sfuggì a Dante, se nel canto XXXII del *Paradiso*, a Maria che richiuse la piaga aperta da Eva, l'angelo rivolge il saluto: «'Ave, Maria, gratia plena'» (*Pd* XXXII, 96), avendo prima affermato: «La piaga che Maria richiuse e unse / [...] è colei [Eva] che l'aperse e che la punse» (*Ivi*, 4 e 6). Nel secolo XIII quasi tutte le laudi mariane, allora in voga, iniziavano con l'*Ave*: «Ave Maria di grazia fontana», canta Bianco da Siena, nella XXI lauda della sua innologia<sup>31</sup>. Maria è presente all'inizio della missione del Figlio, come già detto dianzi, a Cana di Galilea, chiamata dal Figlio “donna”: «che c'è fra me e te, o donna? Non è ancora giunta la mia ora» (*Gv* 2, 4). Qui la sua «mediazione materna<sup>32</sup>», e la sua attenzione premurosa verso gli sposi, la rendono «motrice dell'azione di Cristo<sup>33</sup>». Da Cana alla Croce; anche qui il Figlio la chiama “donna” come a Cana: «donna ecco il tuo Figlio» (*Gv* 19, 26). «La missione di Maria, benché tutta avvolta dal soprannaturale, è ca-

<sup>26</sup> Vd. P. Evdomikov, *La donna e la salvezza del mondo*, Jaca Book, Milano 1980.

<sup>27</sup> Girolamo, *Epistola 22 ad Eustochium*, n. 21.

<sup>28</sup> C. Cecchelli, *Conferenze. Mater Christi*, Francesco Ferrari, Roma 1946, vol. 1, p. 2.

<sup>29</sup> J. Kehrein, *Lateinische Sequenzen des Mittelalters*, Aus Hss. Und Drucken Herausg, Kupferberg, Mainz 1873, p. 148.

<sup>30</sup> Venanzio Fortunato, *Opere*/1, VIII, 5, “De Sancta Maria”, Città Nuova, Roma 2001, p. 265.

<sup>31</sup> Per gli attributi di Maria: *Mater, Virgo, Regina* nell'innografia medievale, vd. M. Bianco, *Reditus ad Deum. Filosofia e teologia in San Bonaventura fra preghiera e mistica*, cit., pp. 361-378.

<sup>32</sup> Giovanni Paolo II, *Redemptoris Mater*, 38.

<sup>33</sup> S.M. Manelli, *Mariologia biblica*, Casa Mariana, Frigento 1989, p. 327.

ratterizzata da un elemento costante: il dolore che a fianco di Gesù sofferente la consacra Corredentrice<sup>34</sup>». Ma Maria è anche, alla fine della scrittura, la “donna vestita di sole” di *Apocalisse* 12, 1-18: «Poi un grande segno apparve nel cielo, una donna rivestita di sole, con la luna sotto i suoi piedi e una corona di 12 stelle sul capo» (*Ap* 12, 1). Sole, luna, corona di stelle indicano il trionfo di Maria nella sua gloria di Madre di Dio «vestita di sole». Il richiamo alla donna di *Gen* 3, 15 è lapalissiano: «donna indicata dal libro della *Genesi* (3, 15) all’inizio e dall’*Apocalisse* (12, 1) al termine della storia della salvezza<sup>35</sup>». E non passi sotto silenzio il fatto che in *Genesi* 3, 15 e in *Apocalisse* troviamo gli stessi personaggi: la donna, il serpente o drago, la stirpe del serpente e la stirpe della donna. La parola Donna apre e chiude la Bibbia (*Gen* 3, 15-*Ap* 12, 1) e la *Divina Commedia*: «Donna è gentil nel ciel» (*Inf* II, 94) e «Donna, se’ tanto grande e tanto vali» (*Pd* XXXIII, 13). Quanto scrive Padre Stefano Maria Manelli sintetizza benissimo ciò che si è fin qui detto: «la parola “Donna” risulta essere un termine quasi da alfa e omega, che appare *ab initio* in *Gn* 3, 15, momento primo e cruciale della storia umana - e percorre, si può dire - tutta la Rivelazione scritta, riapparendo in altri quattro momenti decisivi in *Gal* 4, 4, all’origine umana di Cristo; a Cana di Galilea, nell’ “ora” della prima manifestazione messianica e salvifica di Cristo; sul Calvario, nell’ora della Passione e Morte per il compimento della redenzione; nell’*Apocalisse*, infine, all’atto ultimo della manifestazione di Cristo quale giudice e sovrano dell’universo<sup>36</sup>». Tre donne benedette, dunque, proteggono Dante «tre donne benedette/ curan di te ne la corte del cielo» (*Inf* II, 124-125): Maria, simbolo concreto della misericordia di Dio, Lucia della giustizia, e Beatrice dell’amore; simbolo della grazia preveniente la prima, della grazia illuminante e soccorrente le altre due: «tre attributi divini che Dante però conosce, *per speculum in aenigmate*, come perfezione partecipata alle tre donne benedette<sup>37</sup>». La protezione della donna, per Dante, è utile, preziosa per l’uomo. Il suo viaggio si compie perché tre donne l’aiutano, come gli rivela Virgilio nella «selva selvaggia» (*Inf* I, 5), quando, per paura, vorrebbe abbandonare la sua impresa: «valle / che m’avea di paura il cor compunto» (*Inf* I, 14-15). La prima è Maria, che Virgilio non nomina, come non fa mai il nome di Cristo, durante il viaggio infernale. Quei nomi sarebbero contaminati se pronunciati nel regno del peccato. La Regina del Cielo è “Donna gentil”, una locuzione che pare sia presa di peso dalla *Vita Nova*, dove Dante definisce “don-

<sup>34</sup> M. Làconi, “Maria nel Nuovo Testamento”, in AA.VV., *Enciclopedia Mariana*, “Theotokos”, cit, p. 37.

<sup>35</sup> Giovanni Paolo II, *Redemptoris Mater*, 24.

<sup>36</sup> S.M. Manelli, *Mariologia biblica*, cit., p. 389.

<sup>37</sup> M. Simonelli, “Contributi al testo critico del *Paradiso*”, in «Studi Danteschi» 32, 2 (1954), pp. 5-205: 141.

na pietosa” e poi “donna gentile” Beatrice: «Ond’io, accorgendomi del mio travagliare, levai gli occhi per vedere se altri mi vedesse. Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, sì che tutta la pietà pareva in lei accolta. Onde, con ciò sia cosa che quando li miseri veggiono di loro compassione altrui, più tosto si muovono a lagrimare, quasi come di se stessi avendo pietade, io senti’ allora cominciare li miei occhi a volere piangere; [...] dinanzi da li occhi di questa *gentile* [...] pietosa donna» (*Vita Nova* XXXV, 1-2). Oltre al riferimento a *gentile*, abbiamo anche le ricorrenze *pietosamente*, *pietà*, *compassione*, *lagrimare*, *pietade*, *piangere*, che ci rinviano al «si compiangere» (*Inf* II, 94). Se Dante attribuisce chiaramente a Beatrice le funzioni di pietosa, misericordiosa e gentile, è solo perché, ora, nella *Divina Commedia*, è essa stessa a diventare figura di Maria; Beatrice è «un’apparizione muta [che solo] una volta concede il suo saluto<sup>38</sup>». Se la *Vita Nova*, oltre che “libro della memoria” e “romanzo d’amore”, è un “itinerario verso Dio”, con Beatrice come guida, è probabile che Beatrice sia figura di Maria, se si considerano i numerosi accostamenti delle due donne. L’itinerario si conclude con la *visio Dei*, grazie all’intercessione di un’altra guida, San Bernardo, e, infine, della Vergine, a cui il mistico Dottore rivolge la preghiera, che esaudisce la richiesta. Beatrice, oltre che “figura Christi”, come rileva Singleton, a mio parere, può considerarsi, a pieno titolo, anche “figura Mariae”; se Beatrice è la guida verso Dio «nel grande dramma della salvezza che è la vita [...] Dante può benissimo [...] vedere nella donna amata [...] la mediazione della grazia divina, per la sua salvezza, la sua perfezione, la sua illuminazione e la sua unificazione interiore<sup>39</sup>»; «lei non è Cristo [...] ma si può pensare che Cristo sia in qualche modo Beatrice<sup>40</sup>». Ora, in senso stretto, a mediare, in ordine alla grazia, è solo Maria; Beatrice, come tutti i beati, può solo intercedere! Maria, Gentile e Misericordiosa per eccellenza (è la grazia preveniente), si è impietosa di Dante e l’affida a Lucia, da lei convocata, ovverosia alla Vergine martire siracusana che, per tradizione, salva la vista. E Lucia viene ad illuminare il poeta perché appunto è la grazia illuminante: una donna chiama l’altra. Lucia fa a sua volta intervenire Beatrice a convincere Virgilio di fare da guida a Dante. Il colloquio fra il poeta pagano relegato nel Limbo e la «donna di virtù» (*Inf* II, 76), scesa dal Cielo, senza i riferimenti mariani alla grazia soccorritrice, è da romanzo cavalleresco. Solo ritenendo Maria figura comprimaria e protago-

<sup>38</sup> I. Baldelli, “Realtà personale corporale di Beatrice”, in M. Picchio Simonelli (a cura di), *Beatrice nell’opera di Dante e nella memoria europea 1920-1990*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Istituto Universitario Orientale, Napoli, 10-14 dicembre 1990), Cadmo, Firenze -Napoli 1991, pp. 137-155: 145.

<sup>39</sup> Ch. Singleton, *Viaggio a Beatrice*, Il Mulino, Bologna 1968, pp. 15-16: 55.

<sup>40</sup> *Ivi*, p. 47.

nista della storia della salvezza, è possibile cogliere il senso del viaggio di Dante, che parte dalla grazia messa in moto proprio dalla Vergine che si serve di altre guide: Lucia, Beatrice, Virgilio, Bernardo, che hanno ruoli diversi e sussidiari, finalizzati al grandioso epilogo dell'*esse cum Deo et in Deo* di Dante, grazie a Maria. Beatrice svolge una funzione salvifica e di redenzione e però si sovrappone a Cristo. Beatrice non è allegoria di Cristo, ma incarna la sua stessa funzione salvifica<sup>41</sup>. Lo stesso può dirsi, e in senso più pieno e teologicamente esatto, di Maria. L'inizio del cammino di redenzione si apre con l'intervento di Maria. Lungo tutte le cornici del *Purgatorio* saranno scanditi gli esempi della vita della Madonna e l'ultima visione Dante l'otterrà per intercessione della Vergine Madre. Sono queste circostanze che inducono a ritenere la *Divina Commedia* un poema anche mariano: alla nostra salvezza è preposta la Madre del Redentore. Il *Purgatorio* può essere definito un trattato di ascetica: San Bonaventura nell'opuscolo *De triplici via. Alias Incendium amoris* (1259-1260), VII, 3-18, distingue le tre vie della perfezione in purgativa, illuminativa e unitiva: potrebbero essere le tre vie di Dante? Nell'*Itinerarium* le intertestualità sembrerebbero confermarlo: «Hac est igitur via trium dierum in solitudine; hac est triplex illuminatio unius dei, et prima et sicut *vespera*, secunda sicut *mane*, tertia sicut *meridies*<sup>42</sup>». Si faccia un confronto intertestuale con Dante: *Lo giorno se n'andava* (*Inf* II, 1) (*vespera* in Bonaventura); «Già era 'l sole a l'orizzonte giunto» (*Pg* II, 1) (*mane* in Bonaventura); «teneva il sole il cerchio di merigge» (*Pg* XXXIII, 104) (*meridies* in Bonaventura). La *Divina Commedia* si può definire un canto mariano: in apertura, come un raggio di sole che illumina il cammino, appare Lei. Per le cornici della seconda cantica ci sono esempi della vita della Madonna; Lei è presente nel Paradiso terrestre; nel poema sono cantate le più belle preghiere della fede mariana: *Salve Regina*, *Litanie*, *Ave Maria*, *Regina Coeli*. Nel canto XXIII del *Paradiso* avviene il trionfo di Maria. Dal momento in cui Dante pensò alla struttura della *Divina Commedia* il suo pensiero corse a Maria, grazia preveniente nella bolgia universale, modello di santità per le anime purganti e Regina della Gloria in Cielo. Dante ci lascia una traccia della sua devozione a Maria attraverso Beatrice, che più che una causa, fu un'occasione del suo culto, allorché la vede sedere: «in parte ove s'udiano parole de la regina della gloria» (*Vita Nova* V, 1) e «lo signore de la giustizia chiamoe questa gentilissima a gloriare sotto la insegna di quella regina benedetta, virgo Maria, lo cui nome fue in grandissima reverenzia ne le parole di questa Beatrice beata» (*Ivi*, XXVIII, 1); e ancora: «la gentil donna [...] per lo suo valore fu posta da l'altissimo signore nel ciel de l'umiltate, ov' è Maria» (*Ivi* XXXIV,

<sup>41</sup> Vd. Ch. Singleton, *Saggio sulla Vita nuova*, Il Mulino, Bologna 1968 p. 31-38.

<sup>42</sup> Bonaventura, *Itin.* I, 3.

7). Dante menziona la *donna gentile* nei capitoli XXXV-XXXIX della *Vita Nova*, spesso sottolineando il suo aspetto pietoso: «ovunque questa donna mi veda, sì si faceva d'una vista pietosa e d'un colore palido quasi come d'amore» (*Vita Nova* XXXVI, *incipit*). Beatrice diventa simbolo, nella *Divina Commedia*, e Donna gentile, nel *Convivio*. Quanto dice lo Zuccante: «la donna gentile e Beatrice, ecco i due punti, di partenza e d'arrivo della creazione filosofica di Dante: ecco il *Convivio* e la *Divina Commedia*<sup>43</sup>) può valere per Maria, ispiratrice e motrice della *Divina Commedia*, presente all'inizio e alla fine della sua stesura. E voglio terminare queste brevi riflessioni citando il Pascoli, che sintetizza mirabilmente la visione dantesca del «sacrato poema»: «E che vide [Dante]? Cioè, che contemplò? La Trinità a parte a parte, e poi insieme il Dio Uno e Trino, per ispirazione della Vergine Madre, sposa dello Spirito Santo. La quale inizia e termina il poema sacro<sup>44</sup>». Dopo questa doverosa parentesi esegetica e diegetica, che avrei dovuto aprire all'inizio del lavoro, ma che ho volontariamente differito a metà del suo svolgimento, nel contesto del *Purgatorio*, che è «la terra di Maria», torniamo all'analisi stilistica e retorica dei mirabili versi, soffermandoci con particolare riguardo sugli esempi di umiltà, mansuetudine, povertà, temperanza, castità e santità.

---

<sup>43</sup> G. Zuccante, «La donna gentile e la filosofia del *Convivio* di Dante», in Id., *Fra il pensiero antico e il moderno*, Hoepli, Milano 1905, p. 247.

<sup>44</sup> G. Pascoli, *La Trinità*, in *La mirabile visione*, in Id., *Prose*, A. Mondadori, II/2, Milano 1952, p. 1320.

## Ĕxĕmplum 1

### a) modello di UMILTÁ: *Purgatorio*, X, 34-45

*Maria accetta dall'arcangelo Gabriele l'annuncio del concepimento e della nascita di Gesù*

L'angel che venne in terra col decreto  
de la molt'anni lagrimata pace,  
ch'aperse il ciel del suo lungo divieto, 36

dinanzi a noi pareva sì verace  
quivi intagliato in un atto soave,  
che non sembiava imagine che tace. 39

Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave!';  
perché iv'era imaginata quella  
ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave; 42

e avea in atto impressa esta favella  
'Ecce ancilla Dei', propriamente  
come figura in cera si suggella. 45

34 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*L'angel* [Ø = "Gabriele"]: segmento discorsivo reintegrabile mediante le competenze letterarie ed il contributo interpretativo del destinatario

34 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*venne in terra* [Ø = "dalla Vergine Maria"]: integrazione affidata all'intuizione ermeneutica del destinatario competente

34 = METONIMIA / OGGETTIVA

*col decreto* = "con l'annuncio", il prodotto al posto del produttore, cioè "la Volontà Divina", che annunciava agli uomini la riconciliazione:

## 34 / 35 = INARCATURA DETERMINATIVA

*decreto / de la... pace* = separazione in due versi consecutivi del determinato dal determinante

## 35 = IPERBATO

*la molt'anni lagrimata pace* = “la pace desiderata per molti anni”: inserimento di un segmento discorsivo estraneo [*molt'anni*] all'interno di un blocco sintattico unitario, costituito da articolo [*la*] e participio aggettivato [*lagrimata*]

## 35 = METONIMIA / CONCRETA

*lagrimata* = “compianta”, “invocata”, “sospirata”, “implorata”, “rimpianata” con le lacrime, segno visibile esterno concreto del pianto interiore: il concreto per l'astratto

## 35 = METONIMIA / CONSECATIVA

*pace* = “perdono”: [non è la pace che assicura il perdono, ma è il perdono (CAUSA) che produce la pace (EFFETTO)] = l'effetto al posto della causa

## 35 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*pace* [Ø = “fra Dio e l'uomo”]: segmento discorsivo mancante, ma recuperabile tramite l'intuitiva competenza letteraria del lettore

## 36 = METONIMIA / LOCATIVA

*ch'aperse il ciel* = “apri il regno di Dio”: scambio del luogo per l'insediato

## X, 36 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*aperse il ciel del suo lungo* = “aperse il ciel del suo lungo”: la laterale sonora [-l-], che prevale in questo tratto poetico, non è casuale, ma orientata ad ispirare nel destinatario l'idea soprasegmentale della “rilassatezza”, della “consolazione”, della “letizia” [della riacquistata pace], emozioni alimentate fonosimbolicamente dalla ripresa integrale degli stessi tratti fonetici a breve distanza

## 36 = METONIMIA / CAUSALE

*divieto* = “chiusura”: non è la “chiusura” (EFFETTO), per quanto prolungata, che produce il «divieto» (CAUSA), ma il contrario: la causa al posto dell'effetto

## 37 = ELLISSI SINTATTICO – GRAMMATICALE

*pareva* = “[Ø = “l'arcangelo Gabriele”] *pareva*”: soggetto sottaciuto, ma reintegrabile desumendolo dal verso 34 precedente

## 37 = PARONOMASIA

*pareva... verace* = “*pareva... verace*”: |e/v↔v/e|: ripresa intrecciata di fonemi identici

## 37 = RITMO GIAMBICO

*dinanzi a noi pareva sì verace* = “di - nan - zia noi pa - re - va sì ve - ra - ce”: alternativamente una sillaba atona ed una tonica, a ritmo ascendente, proprio come sul fronte quantitativo si configurerebbe un giambo con l’alternanza di una sillaba breve ed una lunga [˘ ˆ]

## 37 = PARONOMASIA

*pareva... verace* = “*pareva... verace*” = |r/e↔e/r|: ripresa intrecciata di fonemi identici

## 37 = METAFORA

*verace* = “vivo”, “reale”, “animato”, come se fosse «vero» e non finto, benché fosse soltanto un bassorilievo marmoreo

## 38 = METONIMIA / CAUSALE

*intagliato* = “scolpito”, “inciso”, “stampato”, situazione che rappresenta il risultato dell’«intagliare» (CAUSA): non si intaglia perché è scolpito, ma si scolpisce (EFFETTO) perché si intaglia: la causa in luogo dell’effetto

## 38 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*intagliato* = “[Ø = “nel marmo”] *in un atto*”: l’omissione del locativo è reintegrabile grazie alla ricostruzione ermeneutica del destinatario

## 38 = RITMO DATTILICO

*quivi intagliato in un atto soave* = “**qui** - vi<sup>in</sup> - ta - **glia** - to<sup>in</sup> un **at** - to so - **a** - ve”: il ritmo ternario generato da una sillaba tonica [1<sup>^</sup>, 4<sup>^</sup>, 7<sup>^</sup>, 10<sup>^</sup>] e di due atone successive si configura proprio come lo schema quantitativo di un dattilo [ˆ ˘ ˘]

## 39 = LITOTE

*non sembrava... che tace* = “sembrava che parlasse”: negazione del contrario

## 39 = SINESTESIA

*immagine che tace* = accostamento di due sfere sensoriali diverse (VISTA *immagine* + UDITO *tace*, cioè = “muta”), anche senza lievitazione di significato, ma in senso proprio

## 39 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*non sembiava imagine* = “**non sembiava imagine**”: le nasali [*n, m*], sia pur eterotopiche [dentale ↔ labiale], di questo passo poetico sembrano fonosimbolicamente far risuonare la voce dell’Angelo dell’Annunciazione, quasi che, con la ripresa frequente dei tratti fonici comuni delle due consonanti «paràfone», il poeta voglia sottolineare la “risonanza”, il “rimbombo”, la “eco” escatologica dell’Annuncio a Maria

## 40 = ANASTROFE

*Giurato si saria* = “si sarebbe giurato”: inversione della normale costruzione sintattica diretta

## 40 = METONIMIA / OGGETTIVA

*dicesse* = “parlasse” [il «dire» è il contenuto del “parlare”]: l’oggetto al posto dell’attività

## 40 = METONIMIA / DENOTATIVA

*‘Ave!’* = [nel sottocodice biblico questo saluto costituisce l’inizio dell’“Annunciazione”], quindi si esprime il DENOTATO non in senso proprio, ma in quanto rimando alla sequenza biblica (CONNOTATO): il denotato al posto del connotato

## 41 = METONIMIA / CAUSALE

*imaginata* = “raffigurata” [tra l’«immagine» e la “raffigurazione” intercorre una relazione di CAUSA ed EFFETTO: si scolpisce perché prima si ha una immagine mentale e non si concepisce immaginazione perché si scolpisce]

## 41-42 = INARCATURA CONNETTIVA

*quella / che* = a cavallo di due versi si stende un unico blocco logico, costituito da un pronome dimostrativo e da un pronome relativo, due parole “vuote”

## 41-42 = METONIMIA / CONNOTATIVA

*quella / che* = “la Vergine Maria”, che nel sottocodice biblico viene connotata come colei che collaborò con l’amorevole Volontà Divina per redimere il genere umano: il CONNOTATO («corredentric») per il DENOTATO “Maria”

## 42 = ANTONOMASIA

*l’alto amor* = “il divino amore” [tra «alto» e “Dio” intercorre una relazione antonomastica nella varietà sintagmatica quantitativa della sineddoche generalizzante: tra tutte le realtà «alte», in particolare c’è “Dio”, che a volte viene pure definito con una Sua eccellente qualità, cioè “l’Altissimo”]

## 42 = METONIMIA / CAUSALE

*aprir* = “attivare”, “rendere operante”, “far fruttare”, tutte operazioni che presuppongono a monte l’«apertura» dinamica dell’azione redentrica: la CAUSA al posto dell’EFFETTO [si può procedere (EFFETTO) perché si è deliberatamente aperto (CAUSA) e non si apre perché si è proceduto]

## 42 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*l’alto amor volse la chiave* = “l’alto amor volse la chiave”: una sequenza ravvicinata di [-l-], consonante liquida, suggerisce quasi il senso della “liberalizzazione”, del “discioglimento”, della “dolcezza” [della riapertura del Cielo], con la ripresa integrale a breve distanza degli stessi fasci di fibre foniche laterali sonori

## 42 = METONIMIA / CONCRETA

*volse la chiave* = “diede inizio”, “avviò il procedimento”, “promosse l’attivazione”, termini ASTRATTI rappresentati nel testo da uno CONCRETO «*chiave*»: il concreto al posto dell’astratto

## 42 = ANASTROFE

*ad aprir... volse* = “volse ad aprir”: [alterazione della corretta costruzione sintattica diretta]

## 43 = SINEDDOCHE / IPERONIMICA

*in atto* = “nell’atteggiamento” [tutti gli atteggiamenti (IPONIMO) sono posizioni attualizzate, ma non tutte le attualizzazioni (IPERONIMO) sono “atteggiamenti”]: l’iperonimo al posto dell’iponimo

## 43 = IPALLAGE

*impressa* = “risonante”: [ciò che è proprio dell’immagine è attribuito alla voce]: scambio di pertinenze, con traslazione semantica

## 43 = SINESTESIA

*impressa... favella* = [accostamento della sfera sensoriale del TATTO «*impressa*» a quella dell’UDITO «*favella*»]: «*impressa*» vale “memorizzata”, con slittamento semantico

## 43 = METONIMIA / STRUMENTALE

*favella* = “discorso” [la “parola” è il mezzo che veicola il concetto]: lo strumento al posto dell’opera

## 44 = LATINISMO

*ecce* = “ecco”: conservazione nel testo dell’antica forma latina originaria: metaplasmo a lievitazione zero [Ø]

## 44 = ASSIMILAZIONE TOTALE REGRESSIVA

*ecce* = “ecco”: metaplasmo ad evoluzione diacronica < EN- (prefisso) + CĚ = “questo”, -CI- nell’antico sanscrito [Pianigiani]: l’affricata -Ć- retroagisce e trasforma la nasale antecedente [-N<sup>↓</sup> + <sup>↑</sup>Ć > ěĉ-]

## 44 = LATINISMO

*ancilla* = “serva”: metaplasmo a livitazione zero [Ø], per conservazione nel testo dell’originaria forma latina

## 44 = ASSIMILAZIONE PARZIALE REGRESSIVA

*ancilla* = “serva”: metaplasmo con evoluzione in dimensione diacronica < ANCĪLLĀ (forma diminutiva, = “ancella”, “serva”, “schiava”) < ANCU-LAM (forma primitiva, = “fantesca”, “serva”, “cameriera”, in servizio nei tempi pagani): la mutazione vocalica da velare [-U-] a palatale [-I-] nella forma diminutiva si trascina dietro pure la consonante da velare [-K-] a palatale [-ĉ-]: la vocale retroagisce ed impone alla consonante antecedente la propria impostazione tōpica [-K<sup>↓</sup> + <sup>↑</sup>I > ĉi-]

## 45 = SIMILITUDINE

*come figura* = comparazione esplicita fra due realtà scultoree [in marmo ed in cera]

## 45 = METONIMIA / MATERIALE

*in cera* = “statuaria”: [la materia «cera» al posto dell’oggetto “statua”]

45 = ANASTROFE *in cera si suggella* = “si imprime nella cera”: [scambio di posizioni sintattiche che altera la corretta costruzione diretta]

## 45 = METONIMIA / CONSECUTIVA

*si suggella* = “si imprime”, in relazione con il «*sigillo*», dove si instaura un legame di CAUSA (“l’imprimere”) ed EFFETTO (il «*sigillo*»): si sigilla perché si esercita pressione sulla ceralacca: la conseguenza al posto della causa

## Ĕxĕmplum 2

### b) modello di MANSUETUDINE: *Purgatorio*, XV, 82-93

*Maria dopo tre giorni di ricerche ritrova Gesù fra i dottori nel tempio e gli parla con affetto*

Com'io voleva dicer 'Tu m'appaghe',  
vidimi giunto in su l'altro girone,  
sì che tacer mi fer le luci vaghe. 84

Ivi mi parve in una visione  
estatica di sùbito esser tratto,  
e vedere in un tempio più persone; 87

e una donna, in su l'entrar, con atto  
dolce di madre dicer: «Figliuol mio  
perché hai tu così verso noi fatto? 90

Ecco, dolenti, lo tuo padre e io  
ti cercavamo». E come qui si tacque,  
ciò che pareva prima, dispario. 93

82 = LATINISMO

*dicer* = conservazione della forma originale latina [DĪCO, DĪCIS, DIXI, DICTUM] DĪCĒRE = “dire”, “pronunciare”, “parlare”:

82 = RITMO GIAMBICO

*Com'io voleva dicer 'Tu m'appaghe'* = “Co – **m'io** vo - le - va **di** - cer **Tu** m'ap - **pa** - ghe”’: le sillabe pari sono toniche, proprio secondo l’andamento quantitativo del giambo [⏑ ˘], a ritmo ascendente

82 = APOCOPE

*dicer* = caduta della vocale terminale del vocabolo, a fini metrici

## 83 = RITMO DATTILICO

*vidimi giunto in su l'altro girone* = “**vi - di - mi giun - to** in su l'**al - tro gi - ro - ne**”: le sillabe toniche sono la 1<sup>^</sup>, la 4<sup>^</sup>, la 7<sup>^</sup> e la 10<sup>^</sup>, a ritmo ternario, proprio come andrebbe scandito quantitativamente un dattilo [˘ ˘ ˘]

## 84 = IPERBATO

*tacer mi fer le luci* = “le luci mi fecero tacere” [variazione sintattica dell'ordine della costruzione diretta]

## 84 = APOCOPE

*tacer* = soppressione a fini metrici della vocale finale del termine:

## 84 = SINCOPE

*fer* = “fecero” [sottrazione della sillaba centrale < FECĒRUNT]:

## 84 = APOCOPE

*fer* = “fecero” [eliminazione della parte terminale del vocabolo originale < FECĒRUNT]:

## 84 = SINEDDOCHE / IPERONIMICA

*le luci* = “gli occhi” [tutti gli “occhi” (IPONIMO) sono luminosi, ma non tutte le “luci” (IPERONIMO) sono “occhi”]: scambio dell'iperonimo per l'iponimo

84 = SINESTESIA *tacer... le luci* = [accostamento di due sfere sensoriali diverse: UEDITO *tacer* (tacere = “assenza di parlato ascoltabile”) + *luci* VISTA]

## 84 = METONIMIA / CONSECUTIVA

*le luci vaghe* = “gli occhi desiderosi, curiosi, vogliosi [di vedere]”, tanto che stanno “alla ricerca”, “in osservazione”, rivolti “verso l'imprecisata, confusa e “vaga” novità” [si sta in ricerca (EFFETTO), perché si è curiosi (CAUSA) e non si è curiosi perché si sta in ricerca]: scambio della conseguenza per la causa

## 84 = IPALLAGE

*vaghe* = “alla ricerca [per curiosità]”: non sono propriamente “*le luci*” (= “gli occhi”) ad essere “curiose”, ma è psicologicamente bramoso il soggetto, la persona, l'uomo che guarda con gli occhi [scambio di pertinenza con impropria attribuzione]

## 85 = SINALEFE

*mi parve in una* = trattamento di due vocali adiacenti come se fossero un dittongo, per esigenze metriche [mi par-ve in u-na]: fusione di due vocali appartenenti a vocaboli contigui

85 = DIERESI

*visione* = trattamento di un dittongo come bisillabo, con due sillabe separate, per ragioni esclusivamente metriche [I-vi mi par-ve. in u-na vi-sī-o-ne]: divisione di un dittongo all'interno di uno stesso vocabolo

85 / 86 = INARCATURA ATTRIBUTIVA

*visione / estatica* = separazione in due versi consecutivi del sostantivo dall'attributo

85-86 = IPERBATO

*mi parve... / ... esser tratto* inserimento di elementi sintattici estranei al corpo discorsivo unitario:

85-86 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*in una visione / estatica di subito esser* = *visione / estatica di subito esser*: ripresa a breve distanza del fono dentale fricativo eterosonico «paràfono» [s sordo o ʃ sonoro], che fonosimbolicamente in sede soprasegmentale rende appropriatamente l'idea del «rapimento [«*esser tratto*»]» della «*visione*», con il proprio carattere fricativo di passaggio dinamico, liscio e scorrevole

85-86 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*in una visione / estatica di subito esser* = *visione / estatica di subito esser*: ripresa a breve distanza del fono dentale fricativo [s]

86 = ASSIMILAZIONE TOTALE REGRESSIVA

*tratto* = «portato»: < TRĀCTUM, participio perfetto di TRĀHO, TRACTUM, TRĀHĒRE = «tirare», «trascinare», «trarre»: la dentale si impone sulla velare e la sostituisce [-K<sup>↓</sup> + <sup>↑</sup>T > tt-]: metaplasmo evolutivo in diacronia storica

86 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*estatica di subito esser tratto* = *estatica di subito esser tratto*: frequente ripresa del fono dentale occlusivo sordo [t]

86 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*estatica di subito esser tratto* = *estatica di subito esser tratto*: frequente ripresa del fono dentale occlusivo sordo [t] con risvolti fonosimbolici soprasegmentali: la perentorietà dell'esperienza vissuta dal poeta emerge anche in sede soprasegmentale dalla stabile rigidità occlusiva della dentale sorda

86 = METONIMIA / CONSECUTIVA

*di subito* = «all'improvviso», «inaspettatamente», «senza preavviso né previsione», ma il poeta tace questa CAUSA per esprimere l'EFFETTO: «su-

bito”, “avvenuto in poco tempo”, “verificatosi in fretta”: è, infatti, l’inattesa repentina trazione (CAUSA) a produrre tempi ristretti e non è il succedersi di tempi brevi (EFFETTO) a creare l’imprevedibile trazione: l’effetto al posto della causa

#### 86 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*estatica di subito esser tratto* = “estatica **di** subito esser **tratto**”: benché eterotopiche, le consonanti dentali [la sorda *t* e la sonora *d*] esercitano nel verso un fascino acustico sul fronte soprasegmentale e fonsimbolicamente promuovono un’impressione percussiva nell’enunciato, così come si manifesta nel loro carattere fonetico occlusivo

#### 85-87 = ANNOMINAZIONE

*in una visione / ... / e vedere* = figura etimologica di un primitivo (“vedere”) dopo un derivato deverbale (“visione”): ripresa di un lessema variato nella forma

#### 87 = ANASTROFE

*vedere in un tempio più persone* = “vedere più persone in un tempio”: alterazione sintattica della costruzione diretta, con l’anticipazione del complemento indiretto (“*in un tempio*”)

#### 87 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*vedere in un tempio* = “vedere [riunite, raccolte, raggruppate] in un tempio”: ricostruzione col contributo del destinatario di un segmento discorsivo appropriato, però mancante nel testo: [Ø = “radunate”]

#### 87 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*in un tempio più persone* = **tempio più persone**: ripresa a breve distanza del fono labiale occlusivo sordo [p]

#### 88 = ASSIMILAZIONE TOTALE REGRESSIVA

*atto* = “atteggiamento”: < ĀCTUM, participio perfetto di ĀGO, ACTUM, ĀĜĒRE = “condurre”, “comportarsi”, “agire”: metaplasmo basato sull’evoluzione diacronica del nesso consonantico -KT- [-K<sup>+</sup> + <sup>+</sup>T > tt-], nel quale la velare soccombe a tutto vantaggio della dentale che retroagisce e che la sostituisce

#### 88 = DIALEFE

*e una donna* = in ossequio ad esigenze metriche le due vocali contigue [eu] appartenenti a voci consecutive sono state considerate distinte e non fuse (come le successive due [aui], pure adiacenti): e || u-na don-nauin su l’en-trar con at-to

## 88 = ENALLAGE

*in su l'entrar* = “sull’entrata”: alterazione metatattica con scambio funzionale di classi grammaticali fra sostantivo e verbo (il verbo al posto del nome)

## 88 / 89 = INARCATURA ATTRIBUTIVA

*con atto / dolce* = in ossequio alle esigenze metriche risulta l’attributo separato dal sostantivo al quale si riferisce e le due parti del discorso sono collocate in due versi consecutivi

## 88-89 = ELLISSI SINTATTICO - GRAMMATICALE

*e una donna... / ... dicer* = “e [vedere] una donna dicer”: il segmento discorsivo mancante [Ø = “vedere”] è desumibile agevolmente dal precedente verso 87; è, quindi, recuperabile dal contesto con una semplice operazione di ricostruzione sintattica, mediante il competente contributo del destinatario

## 89 = ALLITTERAZIONE

*dolce di madre dicer* = **dolce di madre dicer**: frequente ripetizione a breve distanza dello stesso fono dentale occlusivo sonoro [d]

## 89 = SINESTESIA

*dolce... dicer* = accostamento di due sfere sensoriali diverse fra GUSTO e UDITO, dove «dolce» vale “mite”, “bonario”, “mansueto”, “amabile”, “benigno”

## 89 = LATINISMO

*dicer* = “dire”: metaplasmo a tasso Ø, per conservazione dall’originale latino < DĪCO, DIXI, DĪCĒRE, senza mutazione alcuna

## 89 = APOCOPE

*dicer* = “dire”: troncamento metaplastico della vocale finale [-E#] della voce rispetto all’originale latino DĪCO, DIXI, DĪCĒRE = “dire”, “parlare”, “esprimere”, apocopato in poesia

## 90 = IPERBATO

*hai tu così verso noi fatto* = “tu hai fatto così verso di noi”: inserzione di segmenti discorsivi estranei [«tu così verso noi»] nel corpo del predicato verbale [«hai... fatto»], che dovrebbe, invece, costituire un blocco unico strettamente connesso: disordine sintattico per l’allontanamento di componenti reciprocamente integranti

## 90 = ASSIMILAZIONE TOTALE REGRESSIVA

*hai... fatto* = “ti sei comportato”: < FĀCTUM, participio perfetto < FĀCĪO, FECI, FACTUM, FĀCĒRE = “fare”, “compiere”, “effettuare”: esito del nesso -KT- [-K<sup>+</sup> + <sup>+</sup>T > tt-] in grammatica storica, per un metaplasmo evolutivo nel quale la dentale impone i propri connotati fonetici in direzione retroattiva sulla velare

## 90 = ANASTROFE

*hai tu* = “tu hai”: inversione metatattica della normale costruzione diretta fra soggetto e predicato

## 90 = SINEDDOCHE IPERONIMICA

*fatto* = “agito”: ogni agire [IPONIMO] è un «fare», ma non tutto ciò che si fa [IPERONIMO] è sempre azione: scambio dell’iponimo (specifico) con l’iperonimo (generico)

## 91 = PARONOMASIA

*dolenti... tuo padre* = **dolenti tuo padre**: ripresa invertita a breve distanza di due foni [«d/t ↔ t/d»] ad intreccio fra il primo [“**dolenti**”] ed il secondo membro [“**tuo padre**”] dell’enunciato, che danno l’impressione che le parole in causa si «bisticcino» foneticamente tra di loro

## 91 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*dolenti, lo tuo padre e io* = “**dolenti, lo tuo padre e io**”: le consonanti dentali [la sorda *t* e la sonora *d*] si impongono alla percezione acustica in questo passo e con il proprio tratto rigido occlusivo rendono più felicemente fruibile l’enunciato, sottolineandone fonosimbolicamente il contenuto mortificante e duro

## 91 / 92 = INARCATURA PREDICATIVA

*lo tuo padre e io / ti cercavamo* = separazione in due versi consecutivi di due componenti [soggetti e predicato] tra loro discorsivamente connesse, in ossequio ad esigenze di compattezza metrica:

## 92-93 = SINESTESIA

*si tacque / ciò che pareva* = accostamento della sfera sensoriale dell’ UDI-TO [«*tacque*»] a quella della VISTA [«*pareva*»]

## 93 = PERIFRASI

*ciò che pareva prima* = “la visione”: procedimento elocutorio per sovrabbondanza di parole in luogo di un vocabolo unico, per chiarezza comunicativa e garbo espressivo

## 93 = ANNOMINAZIONE

*pareva... dispario* = figura etimologica < PĀRĚŎ, PARUI, PĀRĚRE = “apparire”, “mostrarsi”, “comparire”, con variazione di prefisso [Ø → «dis-»] nella seconda voce ripresa a fine verso

## 93 = ANTITESI

*pareva... dispario* = metalogismo di contrasto per accostamento di due termini concettuali fra loro contrapposti [positivo ↔ negativo], per conferire maggior rilievo all’enunciato



Cimabue, *Maestà di Santa Maria dei Servi*, 1280-1285 circa, Chiesa di Santa Maria dei Servi, Bologna.



## Ěxěmplum 3

### c) modello di POVERTÁ: *Purgatorio*, XX, 16-24

*Maria partorisce in una stalla fredda e depone la santa creatura in una rozza mangiatoia*

Noi andavam con passi lenti e scarsi,  
e io attento a l'ombre, ch'i' sentia  
pietosamente piangere e lagnarsi; 18

e per ventura udi' «Dolce Maria!»  
dinanzi a noi chiamar così nel pianto  
come fa donna che in parturir sia; 21

e seguitar: «Povera fosti tanto,  
quanto veder si può per quello ospizio  
dove sponesti il tuo portato santo». 24

#### 16 = ENDIADI

*passi lenti e scarsi* = “passi lenti e inadeguati”, “passi manchevoli per lentezza”, “passi stentati”: coordinazione di voci correlate per esprimere un concetto unico: figura logico-sintattica

#### 17 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*e io attento* = “ed io [stavo] attento”: omissione del predicato, segmento «*in absentia*», ricostruibile tramite il contributo ermeneutico del lettore letterariamente scaltrito [Ø = “stavo”]

#### 17 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*attento a l'ombre ch'i' sentia* = “attento a l'ombre ch'i' sentia”: accostamento a breve distanza di suoni simili «parafoni» per sonorità nasale

#### 17 = METONIMIA CONCRETA

*a l'ombre* = “alle anime”: rinuncia al termine astratto «anime» per privilegiare il corrispondente concreto «*ombre*», empiricamente esperibili tramite la vista

## 17 = SINESTESIA

*a l'ombre ch' i' sentia* = accostamento sintattico di sfere sensoriali diverse: VISTA («*ombre*») e UDITO («*sentia*») [anche senza innescare sensi figurati, come “voci bianche” o “colori freddi”]

## 17-18 = INARCATURA PREDICATIVA

*i' sentia / ... piangere e lagnarsi* = un unico gruppo predicato separato in due distinti versi consecutivi, in ossequio a prevalenti esigenze metriche

## 17-18 = IPERBATO

*i' sentia / pietosamente piangere* = “io sentivo piangere pietosamente”: inserzione sintattica forzata dell'avverbio modale nel gruppo predicato, confezione che altera la costruzione diretta dell'enunciato

## 18 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*pietosamente piangere e lagnarsi* = “**pietosamente piangere e lagnarsi**”: sull'onda della sonorità nasale vengono ripresi dei foni «parafoni», dal suono simile

## 18 = ANASTROFE

*pietosamente piangere* = “piangere pietosamente”: inversione dell'ordine diretto nella costruzione sintattica fra predicato e complemento

## 18 = SINONIMIA

*piangere e lagnarsi* = “gemere”: figura elocutoria che conferisce ridondanza all'enunciato, perché un solo significato, più o meno univoco, viene supportato da due distinte voci verbali

## 18 = ENDIADI

*piangere e lagnarsi* = “piangere con gemiti”, “lamentarsi piangendo”, “gemere nel pianto”: figura logico-sintattica per la coordinazione di due voci verbali entrambe orientate all'espressione di un unico concetto

## 19 = RITMO DATTILICO

*e per ventura udi' «Dolce Maria!»* = “**e per ven - tu - ra u - di' Dol - ce Ma - ri - a**”: 1<sup>^</sup>, 4<sup>^</sup>, 7<sup>^</sup> e 10<sup>^</sup> = sillabe toniche, a ritmo ternario, proprio come la configurazione quantitativa del dattilo [˘ ˘ ˘]

## 19 = SINESTESIA

*Dolce Maria* = “Amabile Maria”, “Diletta Maria”, “Benevola Maria” “Beneamata Maria”, “Adorata Maria”: lo scarto contenutistico dell'attributo «*Dolce*» configura un tropo di stampo semantico; inoltre per l'accostamento diretto fra attributo sensoriale del GUSTO e sostantivo individuale

ETERO-sensoriale [se c'è una cosa che non si può assolutamente fare con la Madonna è il gustarla empiricamente], questo binomio è una sinestesia

17-19-22 = ANAFORA

*e io attento... e per ventura... e seguitar* = ripresa iterativa in tappe successive della stessa congiunzione coordinativa ad inizio verso

17-19-22 = POLISINDETO

*e io attento... e per ventura... e seguitar* = preferenza nei collegamenti del costruito sintattico della congiunzione copulativa [e], come emerge dal suo uso ripetuto

19-20 = IPERBATO

*udi'... / dinanzi a noi chiamar* = “udii chiamare dinanzi a noi”: inserimento inaspettato del complemento nel gruppo predicato, il che produce un disordine sintattico nella costruzione diretta dell'enunciato

20 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*dinanzi a noi chiamar così nel pianto* = “**dinanzi a noi chiamar... nel pianto**”: sequenza nasale sonora «parafona» [la dentale -n- e la labiale -m-, eterotòpiche], acusticamente compatibile per somiglianza di suoni: quelle voci che «chiamano» e che “gemono” «nel pianto» acquistano più risonanza dall'acustica del verso, grazie al contributo delle consonanti sonore, che fonosimbolicamente contribuiscono in sede soprasegmentale a far riecheggiare tutto l'enunciato

20 = SINEDDOCHE IPERONIMICA

*chiamar* = “invocare”: l'invocazione è una sottospecie di «chiamare», che è più generico: tutte le invocazioni [IPONIMO] sono in ogni caso un «chiamare» [IPERONIMO], ma non ogni chiamata è senz'altro una invocazione: l'iperonimo al posto dell'iponimo

20 = METONIMIA CONSECATIVA

*nel pianto* = “nel tormento”, “nell'affanno”, “nel travaglio”, che provocano il «pianto»: si fa menzione della CONSEQUENZA [«pianto»] a tutto scapito della CAUSA [“pena”]

20 = RITMO GIAMBICO

*dinanzi a noi chiamar così nel pianto* = “di - **nan** - zia **noi** chia - **mar** co - **sì** nel **pian** - to”: tutte le sillabe pari del verso risultano toniche e le dispari atone, a ritmo ascendente, proprio secondo l'andamento quantitativo del giambo [v ˘]

## 20-21 = CHIASSMO GRAMMATICALE

*chiamar... nel pianto / ... che in parturir sia* = disposizione sintattica incrociata di quattro segmenti: due predicati e due complementi, secondo la sequenza [PREDICATO / COMPLEMENTO ↔ COMPLEMENTO / PREDICATO]

## 21 = SIMILITUDINE

*come fa donna* = comparazione esplicita, senza contrazioni, tra i penitenti e una partoriente: metasemema del polo paradigmatico per somiglianza di contenuto

## 21 = SINCOPE

*donna* = “madre”: ripresa sincopata del termine latino primitivo DŌMĪNA = “donna”, “signora”, “padrona di casa”, “moglie”, “sposa”, termine nel quale ben presto è venuta a mancare la vocale breve -Ī- e poi le consonanti a contatto si sono assimilate, come la figura successiva

## 21 = ENALLAGE

*in parturir* = “nel parto”: scambio della funzione grammaticale fra le classi del nome e del verbo corrispondente: il verbo in luogo del sostantivo

## 21 = ASSIMILAZIONE TOTALE REGRESSIVA

*donna* = “madre”: nesso -MN- secondario del termine primitivo latino DŌMĪNA = “donna”, “signora”, “padrona di casa”, “moglie”, “sposa”, in evoluzione diacronica nella grammatica storica per un metaplasmo nel quale la dentale [n] si è imposta completamente sulla labiale antecedente [m] = [-M<sup>+</sup> + <sup>+</sup>N > nn-] e la ha sostituita

## 21 = ANASTROFE

*che in parturir sia* = “che stia per partorire”: scambio di segmenti discorsivi che alterano sintatticamente la normale costruzione diretta

## 22 = ANASTROFE

*Povera fosti tanto* = “fosti tanto povera”: anticipazione del predicato nominale sulla copula, il che altera la sintassi della normale costruzione diretta

## 22 / 23 = INARCATURA CONNETTIVA

*tanto / quanto* = i due nessi congiuntivi [«*tanto / quanto*»] che mettono in correlazione le due componenti del periodo e che lo tengono unito come un solo blocco logico, sono dislocati in due versi consecutivi per prevalenti ragioni metriche

23 = ANASTROFE

*veder si può* = “si può vedere”: il verbo servile [«*si può*»] è posticipato rispetto al predicato “servito” [«*veder*»]; invece nella corretta composizione sintattica dovrebbe precedere: alterazione della costruzione diretta

23 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*si può per quello ospizio* = “si **può per** quello **ospizio**”: a più riprese campeggia a breve distanza il fono labiale occlusivo sordo

23 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*quanto... si può per quello ospizio* = “**quanto si può per quello ospizio**”: l’occlusione sorda la fa da padrona in questo verso, ricorrendo più volte a breve distanza, richiamando i tratti comuni dei foni simili ed istituendo in pratica una «parafonia»

23 = METAFORA

*ospizio* = “stalla”, “ricovero”, “dimora”, alloggio per gli animali, così come l’«*ospizio*» è il rifugio per i pellegrini, i mendicanti e i miseri: analogia tra il campo semantico animale e quello umano

24 = SINEDDOCHE IPERONIMICA

*sponesti* = “partoristi”: ogni parto è una «deposizione», uno «sgravarsi», un «depositare», ma non ogni «deporre» [IPERONIMO] è senz’altro un parto [IPONIMO]: preferenza per l’iperonimo generico in luogo dell’iponimo specifico

24 = SINEDDOCHE IPERONIMICA

*portato* = “concepito”, “generato”, “nascituro”: ogni feto [IPONIMO] è «*portato*» dalla madre, ma non tutto ciò che si porta [IPERONIMO] è sicuramente un bambino che deve venire alla luce: l’iperonimo in sostituzione dell’iponimo

24 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*portato* = “portato [nel grembo]”, “portato [in seno]”, “portato [nel ventre]” = recupero del segmento discorsivo taciuto e mancante per omissione, grazie alla competente ricostruzione letteraria del destinatario ed alla sua intuitiva interpretazione [Ø = “nel fisico”]

24 = PERIFRASI

*il tuo portato santo* = “il Bambino Gesù”: figura elocutoria «perilexistica», che privilegia una espressione più ricca e chiara per ridondanza, affidando la comunicazione ad un giro di parole in sostituzione di un vocabolo unico

## 24 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*dove sponesti il tuo portato santo* = “**d**ove sponesti il tuo portato **s**anto”: sequenza di dentali occlusive, riprese a breve distanza per richiamo «parafono» di suoni simili



Duccio di Buoninsegna, *Madonna Rucellai* o *Madonna dei Laudesi*, 1285 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.

## Ĕxĕmplum 4

### d) modello di TEMPERANZA: *Purgatorio*, XXII, 136-144

*Maria alle nozze di Cana, più che della bocca, si preoccupa del buon esito della cerimonia*

Dal lato onde'l cammin nostro era chiuso,  
cadea de l'alta roccia un liquor chiaro  
e si spandeva per le foglie suso. 138

Li due poeti a l'alber s'appressaro;  
e una voce per entro le fronde  
gridò: «Di questo cibo avrete caro». 141

Poi disse: «Più pensava Maria onde  
fosser le nozze orrevoli e intere,  
ch'a la sua bocca, ch'or per voi risponde. 144

136 = METONIMIA / OGGETTIVA

*cammin* = “percorso”, “itinerario”, “sentiero”, lungo il quale si stava compiendo il «*cammino*», cioè l'attività oggettiva prodotta dal soggetto [«*Li due poeti*»], al posto del contesto spaziale soggettivo

136 = METONIMIA / CAUSALE

*chiuso* = “impedito”, “limitato”, “ostacolato” (dalla parete rocciosa): si “impedisce” [EFFETTO] perché si «*chiude*» [CAUSA] e non si «*chiude*» perché si “impedisce”: spostamento sull'asse sintagmatico dalla conseguenza alla causa

136-137 = CHIASMO GRAMMATICALE

*'l cammin nostro era chiuso, / cadea... un liquor chiaro* = disposizione sintattica incrociata di quattro elementi: due soggetti [«*cammin*» e «*liquor*»] e due predicati [«*era chiuso*» e «*cadea*»], secondo lo schema [SOGGETTO / PREDICATO ↔ PREDICATO / SOGGETTO]

## 137 = METONIMIA / MATERIALE

*l'alta roccia* = “l’alta montagna” (del Purgatorio): scambio dell’oggetto [“montagna”] con la materia [«*roccia*»], che lo costituisce

## 137 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*un liquor* = “una cascata [d’acqua limpida]”: con la considerazione che tale «*liquor*» precipitava da un’«*alta roccia*», che esso era limpido [«*chiaro*»] e che veniva negato per penitenza ai golosi, pur essendo desiderabile per dissetarsi; si può intuire che si trattasse di [Ø = “acqua limpida”], abbondante ed imponente: segmento reintegrabile sulla scorta di cognizioni letterarie accessorie

## 137 = SINEDDOCHE / IPONIMICA

*un liquor* = “un liquido”: [tutti i «*liquori*» (IPONIMO) sono “liquidi”, ma non tutti i “liquidi” (IPERONIMO) sono «*liquori*», come in questo caso]

## 137 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*de l'alta roccia un liquor chiaro* = “de l’alta roccia un liquor chiaro”: una sequenza in breve spazio della palatale vibrante [-r-] richiama integralmente di frequente gli stessi fasci di fibre foniche, che fonosimbolicamente insistono nel suggerire emozioni di energia, movimento e vitalità, che corredano opportunamente il senso dell’enunciato [il cadere precipitoso della cascata d’acqua limpida]

## 137 = METONIMIA / MATERIALE

*un liquor* = “una cascata d’acqua limpida”: invece di esprimere l’oggetto [“cascata”], il poeta ha preferito far menzione della materia [“l’acqua pura”] di cui è costituita la “cascata”

## 137 = SINEDDOCHE / IPERONIMICA

*chiaro* = “limpido”, “trasparente”, “puro”, come tutto ciò che è «*chiaro*», ma non tutto ciò che è «*chiaro*» [IPERONIMO] è necessariamente “limpido” [IPONIMO]; una varietà di «*chiaro*»

## 138 = ELLISSI SINTATTICO - GRAMMATICALE

*per le foglie* = “le foglie [dell’albero]”: omissione di un segmento discorsivo della catena parlata [Ø = “dell’albero”], ma facilmente recuperabile non solo dal successivo verso 139, ma ricavabile anche e soprattutto dai due antecedenti versi 131 e 132 [«*un alber... / con pomi a odorar soavi e buoni*»]; passi in cui viene esplicitamente espresso e menzionato «*alber*»

## 138 = PLEONASMO

*suso* = [se «*cadea*» verso precedente], l'acqua non poteva spandersi dall'alto "sotto" le foglie: superflua annotazione, non necessaria al discorso, ma soltanto nell'intento di intensificare l'espressione

## 138 = ANASTROFE

*per le foglie suso* = "su per le foglie": rovesciamento dell'ordine normale sintattico della costruzione diretta, per ovvie esigenze rimiche [«*chiuso / suso*»], collocando la preposizione in fondo all'enunciato, quando più correttamente andrebbe messa prima

## 139 = LATINISMO

*Li due poeti* = "I due poeti": conservazione quasi integrale della forma latina «*ĪLLI*» (nominativo plurale) = "quelli" > «*Li*», previo intervento dell'afesi seguente

## 139 = RITMO GIAMBICO

*Li due poeti a l'alber s'appressaro* = "Li **du**e po - e - ti a l' - al - ber **s'ap** - pres - **sa** - ro": facendo affidamento sull'accento intertonico secondario dell'ottava sillaba [*s'ap-*], si ricostruisce una cadenza binaria dell'endecasillabo che ha tutto lo schema quantitativo del giambo [◡ ◡], ad accenti alterni, sulle sillabe pari

## 139 = AFERESI

*Li due poeti* = "I due poeti": caduta iniziale della sillaba latina #ĪL- < *ĪLLI* (nominativo plurale) = "quelli", che altera la conservazione integrale del precedente latinismo

## 139 = ANASTROFE

*a l'alber s'appressaro* = "si avvicinarono all'albero": la collocazione del predicato verbale alla fine della frase, secondo lo stile latineggiante, non coincide con la corretta costruzione diretta, che resta così mutata

## 139 = APOCOPE

*s'appressaro* = "si avvicinaro[no]", "si accostaro[no]", "si appressaro[no]": caduta della sillaba finale [-no#] per troncamento metaplastico, in ossequio ad imprescindibili esigenze metriche

## 140 = PARONOMASIA

*entro le fronde* = "entro le fronde": ripresa invertita degli stessi due fonemi del primo membro [«*n/o* ↔ *o/n*»], come in un «bisticcio» di parole

## 140 = SINEDDOCHE / PARZIALE

*le fronde* = “l’albero”, cioè “la pianta”, che costituisce l’intero completo, di cui le foglie [«*fronde*»] fanno parte: scambio del tutto per la parte

## 140 = PARONOMASIA

*entro le fronde* = “entro le fronde”: sequenza di due foni ripresi nel secondo membro in combinazione rovesciata [«*n/r* ↔ *r/n*»], quasi che i due anelli della catena parlata «bisticcino» tra di loro

## 140-141 = ANASTROFE

*entro le fronde / gridò* = “gridò entro le fronde”: posticipazione del predicato dopo il complemento, quando, secondo la corretta costruzione diretta, il predicato andrebbe messo prima del complemento: manipolazione sintattica di posizione

## 140-141 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*per entro le fronde / gridò*: «*Di questo cibo avrete* = “per entro le fronde / gridò: «**Di** questo cibo avrete”: sequenza dentale occlusiva non indifferente quanto a frequenza in così poco spazio, quasi che voglia esprimere fonosimbolicamente la durezza di una sentenza [la forzata astinenza dei golosi] con la ripresa di suoni secchi e percussivi [*t, d*], anche se «paràfoni» e non proprio identici

## 140-141 = CHIASMO GRAMMATICALE

*entro le fronde / gridò... avrete caro* = sequenza sintatticamente invertita nel secondo membro: invece di collocare nel secondo membro, in ossequio al criterio del parallelismo, la combinazione COMPLEMENTO [«*entro le fronde*»] / PREDICATO [«*gridò*»], come nel primo membro, si incontra la successione inversa di PREDICATO [«*avrete*»] / COMPLEMENTO [«*caro*» = “carenza”]

## 140 / 141 = INARCATURA / PREDICATIVA

*entro le fronde / gridò* = separazione per imprescindibili ragioni metriche in due versi consecutivi di una sequenza unitaria di complemento e predicato: più che l’unità discorsiva vige il primato della compattezza metrica

## 141 = ANASTROFE

*Di questo cibo avrete caro* = “avrete carenza di questo cibo”: anticipazione del determinante [«*di questo cibo*»] sul determinato [«*caro*»], con modifica della normale disposizione dei segmenti della catena parlata secondo la costruzione diretta

## 141 = LATINISMO

*caro* = deverbale da CĂRĚO, CARUI, CĂRĚRE = “mancare di qualcosa”, “essere privo”, “non avere”, “sopportare l’assenza”, “essere esente”: metaplasmo per conservazione, a lievitazione quasi Ø zero

## 142 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*Poi disse: «Più pensava* = “**Poi disse: «Più pensava**”: ripresa integrale a breve distanza della consonante labiale occlusiva sorda, che fonosimbolicamente suggerisce l’idea della serietà della situazione enunciata, grazie al carattere risoluto del fono [p]

## 142 = METONIMIA / CONSECUTIVA

*pensava* = “si preoccupava”: non è perché la Vergine Maria «*pensava*» [CONSEGUENZA], che automaticamente “si preoccupasse” [CAUSA]; ma siccome “si preoccupava” del decoro, doveva escogitare con la propria mente una soluzione, perciò «*pensava*»: sostituzione sintagmatica della causa con la conseguenza

## 142 = IPERBATO

*Più pensava Maria* = “Maria pensava più”: disordine nella costruzione diretta, con l’inserimento dell’avverbio di maggioranza [«*più*»] tra soggetto e predicato, dopo aver rimesso il soggetto al primo posto [“*Maria più pensava*”]

## 142 / 143 = INARCATURA / CONNETTIVA

*onde / fosser* = separazione in due versi consecutivi, per esigenze di compattezza metrica, della congiunzione [«*onde*» = “affinché”], con valore finale, dal predicato copulativo [«*fosser*»]: parola “vuota (di significato)” sopra / parola “piena (di significato)” sotto, pur essendo grammaticalmente legate in un unico pacchetto comunicativo

## 143 = RITMO DATTILICO

*fosser le nozze orrevoli e intere* = “**fos** - ser le **noz** - ze or - re - vo - lie in - te - re”: previa dialefe successiva, le sillabe toniche dell’endecasillabo risultano la 1<sup>^</sup>, la 4<sup>^</sup>, la 7<sup>^</sup> e la 10<sup>^</sup>, a ritmo ternario, proprio come sarebbe lo schema quantitativo del dattilo [˘ ˘ ˘]

## 143 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*le nozze* = “le nozze [di Cana]”: applicando correttamente un sottocodice biblico, un esegeta scaltrito riesce ad intuire che le «*nozze*» alle quali fu invitata la Vergine Maria sono quelle di Cana di Galilea, anche se non è esplicitamente menzionata: omissione di un segmento discorsivo non ricavabile dal contesto

## 143 = ANASTROFE

*fosser le nozze* = “le nozze fosser”: originale inversione di due anelli: SOGGETTO [«*le nozze*»] e PREDICATO [«*fosser*»] della catena parlata, l’uno consecutivo all’altro: rovesciamento dell’ordine sintattico corretto [1 = soggetto; 2 = predicato] della costruzione diretta

143 = METAFORA *intere* = “complete”, sul versante cerimoniale, ivi compreso l’alimento della bevanda del vino, come sotto il profilo spaziale, sarebbe «*intero*» e compatto, per esempio, un pezzo di legno: dal campo semantico cerimoniale a quello quantitativo nella dimensione spaziale

## 143 = DIALEFE

*nozze orrevoli* = “noz - ze || or - re - vo - li”: mancata fusione di vocali contigue appartenenti a parole diverse, ma adiacenti e consecutive, per includere le sillabe toniche del verso esattamente nello schema dattilico antecedente

## 143 = ASSIMILAZIONE TOTALE REGRESSIVA

*orrevoli* = “onorevoli” > «**on**revoli»: metaplasmo evolutivo in dimensione diacronica, combinato con la sincope successiva [-nr > rr-]: la vibrante retroagisce per imporre i propri connotati fonetici alla nasale, che si trasforma completamente

## 143 = SINCOPE

*orrevoli* = “onorevoli”: caduta intermedia della vocale atona -o-, che ha messo a contatto le due consonanti che si sono assimilate, come nella figura antecedente

## 144 = METONIMIA / STRUMENTALE

*a la sua bocca* = “a mangiare”, “a gustare il pasto”, “a soddisfare il palato”, operazioni tutte eseguibili tramite l’organo strumentale della «*bocca*»: [lo strumento al posto dell’opera]

## 144 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*ch’a la sua bocca, ch’or* = “**ch**’a la sua bocca, **ch**’or”: triplice presenza a breve distanza del fonema velare occlusivo sordo [-k-], che richiama integralmente a più riprese gli stessi fasci di fibre foniche, quasi a rendere, con la loro impressione di durezza, più perentorio l’enunciato

## 144 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*ch’a la sua bocca, ch’or per voi risponde* = “**ch**’a... bocca **ch**’or per... risponde”: la preponderante ripresa a breve distanza nell’endecasillabo dei fonemi «paràfoni» occlusivi sordi [k, p], benché eterotòpici [rispettivamente velare e labiale], rende fonosimolicamente la sicurezza del messaggio enunciato, che fuga ogni dubbio sull’operato della Vergine Maria

## 144 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*or per voi risponde* = “*or per voi risponde*”: la disponibilità dell’intercessione della Vergine Maria a concedere grazie viene sottolineata dall’impressione dinamica che fonosimbolicamente comunica al lettore la frequenza di questo fonema [-r-], vibrante e sonoro, ripreso dal poeta tre volte in poco spazio

## 144 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*risponde* = “intercede”: col contributo di un sottocodice religioso l’esegeta competente intuisce: “risponde [alle vostre preghiere e richieste di grazie]”, dove l’elemento sottaciuto [Ø = “alle preghiere”] è ricavabile dal filo del discorso, in cui l’esegeta si cala, per concepire nella propria mente una ricostruzione credibile e far collimare tutte le componenti concettuali del messaggio



Giotto, *Madonna di Ognissanti*, 1310 circa, Galleria degli Uffizi, Firenze.



## Ĕxĕmplum 5

### e) modello di CASTITÁ: *Purgatorio*, XXV, 121-129

*Maria, all'annuncio di Gabriele della sua maternità, obietta che lei non conosce uomo*

'*Summae Deus clementiae*' nel seno  
al grande ardore allora udi' cantando,  
che di volger mi fé caler non meno; 123

e vidi spirti per la fiamma andando;  
per ch'io guardava a loro e a' miei passi  
compartendo la vista a quando a quando. 126

Appresso il fine ch'a quell'inno fassi,  
gridavano alto: '*Virum non cognosco*';  
indi ricominciavan l'inno bassi. 129

#### 121 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

'*Summae... clementiae*' nel seno = "Summae... clementiae nel seno": sequenza nasale sonora [-m/n], anche se eterotopica [labiale ↔ dentale], che richiama l'un l'altro i due suoni «paràfoni» per somiglianza

#### 121 = IPERBATO

«*Summae Deus clementiae*» = "Dio di somma clemenza": interposizione del determinato «*Deus*» nel bel mezzo delle due componenti «*summae... clementiae*» del determinante: alterazione sintattica con forzata interruzione della costruzione diretta

#### 121 = DIERESI

«*Summae Deus clementiae*» nel seno = «Sum - mae De - us cle - men - ti - ae» nel se - no: separazione a fini metrici di un dittongo [èu] all'interno di una stessa parola

## 121 = ASSIMILAZIONE PARZIALE REGRESSIVA

*clementiae* = “di clemenza”: evoluzione metaplastica del termine latino nel quale si sviluppa l’assimilazione [-T<sup>↓</sup> +<sup>↑</sup>I > z-] < CLĒMENTĪA = “bontà”, “mitezza”, “indulgenza”, dove la [-I-] prima di scomparire, innesca l’indebolimento della tenuta occlusiva della dentale -T-, fino a trasformarla nella più blanda affricazione [-z-]

## 121 = DIERESI

«*Summae Deus clementiae*» *nel seno* = «Sum - mae De - us cle - men - ti - ae» nel se - no: separazione a fini metrici di un dittongo [iuae] all’interno di una stessa parola

## 121 / 122 = INARCATURA ESPANSIVA

*nel seno / al grande ardore* = separazione in due versi consecutivi di un unico blocco logico costituito da segmenti sintattici coordinati e complementari tra complemento ed espansione

## 122 = ELLISSI GRAMMATICALE - SINTATTICA

*grande ardore* = “la «fiamma» [Ø = “sprigionata dalla cornice”]” del verso 112, qui sottaciuta, ma recuperabile dal contesto descrittivo antecedente: ripresa di un segmento discorsivo già espresso in precedenza

## 122 = RITMO GIAMBICO

*al grande ardore allora udi’ cantando* = “al **gran - de ar - do - re al - lo - ra u - di’ can - tan - do**”: le sillabe pari sono toniche, secondo lo schema quantitativo del giambo [˘ ˘]

## 122 = METONIMIA CONSECUTIVA

*ardore* = “fiamma”, “fuoco”, “vampata”: [non è il calore (*ardore*) a sprigionare la fiamma (CAUSA), ma è il fuoco ad emanare calore (EFFETTO)]: la conseguenza al posto della causa

## 122 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*al grande ardore allora udi’ cantando* = al **grande ardore** allora **udi’ cantando**: la sequenza delle dentali occlusive si impone in questo verso per il frequente richiamo dei suoni «paràfoni»

## 122 = ENALLAGE

*cantando* = “cantare”: scambio di un modo verbale [l’infinito] con un altro [il gerundio]: mutazione di forma e funzione grammaticale

## 123 = IPERBATO

*che di volger mi fé caler non meno* = “che mi fé caler non meno di volger”: inserimento sintatticamente disordinato di un segmento discorsivo [*di vol-*

*ger*] tra soggetto [*che*] e predicato [*mi fě caler*]: alterazione della costruzione diretta

123 = APOCOPE

*di volger* = “di volgere”: soppressione metaplastica in ossequio alla scansione metrica della vocale finale rispetto al vocabolo primitivo intero

123 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*di volger* = “di voltar[mi]”: [Ø = “mi”]: omissione di un appropriato pronome, utile al completamento del senso del segmento discorsivo compiuto, soppressione reintegrabile grazie alle competenze linguistiche e letterarie del lettore, mediante un intervento ermeneutico esplicitante

123 = APOCOPE

*mi fě* = “mi fece”: caduta della sillaba finale [-ce#], per ovvie ragioni metriche

123 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*di volger mi fě caler* = “volger... caler”: accostamento in sequenza ravvicinata di foni apicopalatali sonori [l/g/r], che per somiglianza si richiamano gli uni gli altri in quanto «paràfoni», anche se eterogènici [laterale / affricata / vibrante]

123 = LATINISMO

*caler* = “calere” < CĂLĚO, CALUI, CĂLĚRE (= “fervere”, “bruciare”, “essere inquieto”, “essere in apprensione”, “essere eccitato”, “ardere”, “essere acceso”): conservazione lessicale senza lievitazione metaplastica, a mutazione [Ø] zero

123 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*mi fě caler non meno* = “mi fě caler non meno”: una concentrazione di nasali, magari eterotòpiche [-m/n- (labiale / dentale)], contraddistingue questo segmento poetico, con la ripresa di suoni «paràfoni» a breve distanza

123 = PARONOMASIA

*mi fě caler non meno* = “mi fě caler non meno”: ripresa invertita degli stessi foni a breve distanza [«m/n ↔ n/m»], come se si trattasse di un «bisticcio» di parole

123 = APOCOPE

*caler* = “calere” < CĂLĚO, CALUI, CĂLĚRE (= “fervere”, “essere inquieto”, “essere in apprensione”, “essere eccitato”, “ardere”): soppressione della vocale finale a fini metrici [che di vol - ger mi fě ca ler non me - no]

## 123 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*non meno* = “non meno [Ø = “fortemente”]”: omissione reintegrabile dalla perizia di un lettore con adeguate competenze letterarie

## 123 = ELLISSI SINTATTICO - GRAMMATICALE

*non meno* = “interesse non minore [Ø = “rispetto a quello di porre un «freno» (verso 119) all’andatura”]”: ripresa avveduta di un elemento discorsivo già espresso in precedenza, ma qui omesso

## 123 = ENALLAGE

*non meno* = “non minore”: scambio di funzione grammaticale tra la forma dell’aggettivo [«minore»] e quella dell’avverbio [«meno»]: sostituzione sintattica di una parte del discorso con un’altra

## 123 = LITOTE

*non meno* = “più”: negazione del senso contrario, in funzione rafforzativa, per far risaltare logicamente in maniera più incisiva l’espressione

## 124 = ENALLAGE

*vidi spirti... andando* = “andare”: cambiamento del modo infinito del verbo col suo gerundio, scambio dettato sicuramente da esigenze rimiche, ma che, tuttavia, costituisce una alterazione sintattica con mutazione funzionale del segmento discorsivo nella catena parlata

## 124 = SINCOPE

*spirti* = “spiriti” > “spir[i]ti”: soppressione metaplastica di una vocale nel bel mezzo della parola, ovviamente a fini metrici

## 124 = METONIMIA / CONSECUTIVA

*per la fiamma* = “dentro il fuoco”: la conseguenza prodotta dal “fuoco” è la «fiamma»: c’è «fiamma», perché c’è il fuoco acceso e non il contrario (la fiamma genera il fuoco): scambio della CAUSA [“fuoco”] con l’EFFETTO [«fiamma»]

124 = ANASTROFE *per la fiamma andando* = “andando per la fiamma”: anticipazione del complemento di luogo [«per la fiamma»] sul predicato verbale [«andando»], con alterazione della corretta costruzione diretta sintattica

## 125 = ALLITTERAZIONE PUNTUALE

*per ch’io guardava a loro* = “per ch’io guardava a loro”: richiamo a più riprese della vibrante [r]

## 125 = ZEUGMA

*guardava a loro e a' miei passi* = “guardavo loro e [controllavo / sorvegliavo / curavo] i miei passi”: [i «*passi*» bisogna muoverli correttamente per non precipitare, non basta «*guardarli*», come gli spiriti espianti]: figura metatattica consistente nell’«aggiogare», per soppressione della corrispondenza «biunivoca», ad un solo predicato due oggetti, di cui uno poco appropriato

## 125 = ACCUSATIVO PREPOSIZIONALE

*guardava a loro* = “guardavo loro”: costruzione elocutoria ricca, «perilexistica» come quella pleonastica, in parallelo col successivo segmento [«*a' miei passi*»], che consiste nel legare al predicato il complemento oggetto [«*loro*»], quando è una persona, con “a” [in combinazione con la successiva «metatassi»]

## 125 = ENALLAGE

*guardava a loro* = “guardavo loro”: alterazione grammaticale che consiste nel premettere al complemento oggetto [«*loro*»], quando è costituito da una persona, la preposizione “a”, come se si trattasse di un verbo di genere intransitivo: mutamento della funzione sintattica di un segmento della catena parlata [complementare al precedente «perilexismo»]

## 126 = EPIZEUSI

*a quando a quando* = “una volta sì e una volta no”, “alternativamente”, “ora agli uni, ora agli altri”: ripresa di segmenti espressivi fatta di seguito, senza interruzioni né intervalli e senza posizioni fisse [all’inizio, al centro, in mezzo o alla fine]

## 126 = METONINIA / STRUMENTALE

*la vista* = “lo sguardo”, che si effettua mediante l’organo della «*vista*»: scambio dell’attività [del “guardare”] con lo strumento della percezione visiva [«*la vista*»] degli stimoli luminosi

## 127 = ELLISSI SINTATTICO – GRAMMATICALE

*il fine* = “la fine [del canto]”: attingendo il «*cantando*» dal precedente verso 122, si può intuitivamente ricostruire il discorso completo, malgrado l’omissione del segmento della catena parlata [Ø = “del canto”]

## 127 = METAFORA

*Appresso* = “dopo”, “in seguito”, “di poi”, con valore temporale in chiave diacronica, similmente a “dietro” nell’accezione spaziale sincronica: dal campo semantico temporale a quello spaziale

## 127 = PARONOMASIA

*Appresso il fine... fassi* = [“**Appresso il fine... fassi**”]: «s/f ↔ f/s»: intreccio di fonemi fricativi in sequenza invertita, come se, con il richiamo degli stessi suoni, si volesse promuovere un «bisticcio» di parole nell’enunciato

## 127 = ANASTROFE

*fassi* = “si fa”: la particella pronominale enclitica [«*si*»] è scambiata di posto per ragioni rimiche in questo segmento della catena parlata col verbo [«*fa*»], al quale è graficamente unita ed al quale conferisce un valore impersonale

## 127 = METONIMIA / ASTRATTA

*Appresso il fine* = “dopo aver finito [di cantare]”: predilezione per il termine astratto [«*fine*»] al posto dell’attività concreta [“finire”]

## 127 = ENALLAGE

*il fine* = “la fine”: scambio del genere grammaticale, dal femminile al maschile, per prevalenti esigenze metriche, con alterazione delle normali classi sintattiche, oltre che semantiche

## 127 = PARONOMASIA

*il fine... quell’inno fassi* = [“**fine... inno fassi**”]: «f/n ↔ n/f»: ripresa a breve distanza dei due fonemi del primo membro in maniera invertita nel secondo, di modo che sembri che si «bisticcino» le voci della catena parlata che li contengono

## 127 = ANASTROFE

*ch’a quell’inno fassi* = “che si fa a quell’inno”: posticipazione alla latina del predicato verbale [«*fassi*» = “si fa”], all’ultimo posto della costruzione sintattica, per lo scambio col complemento di termine precedente [«*a quell’inno*»]

## 128 = PLEONASMO

*gridavano alto* = nel concetto del «gridare» è già implicito che il tono della voce sia «alto»; la precisazione, pertanto, è superflua, non è concettualmente necessaria al discorso, ma serve soltanto a rafforzare l’enunciato, fornendo ad esso maggiore efficacia ed incisività

## 128 = METAFORA

*alto* = “ad alta voce”, “a voce piena”, “a tutta voce”, come «alto» potrebbe essere un monte, nella sua dimensione spaziale verticale: scarto dal campo semantico estensivo a quella percettivo acustico

128 = LATINISMO

*Virum* = conservazione del caso accusativo del sostantivo latino *VĪR* = “uomo”, “maschio”, “amante”: metaplasmo a lievitazione zero [Ø]

128 = LITOTE

*non cognosco* = “ignoro”, “trascuro”, “allontano”: prima si capovolge il concetto dal negativo [“ignoro”] al positivo [«*conosco*»] e poi si nega [«*non*»]: metalogismo che opera con la negazione del contrario

128 = ASSIMILAZIONE RECIPROCA BI - PARZIALE BI - DIREZIONALE

*cognosco* = “conosco”: forma latineggiante in cui si è avuta l’assimilazione [-M<sup>+</sup> + <sup>+</sup>Ñ > n-] < CŪM = “con” + ÑOSCO = “conosco” > COÑOŠĒRE = “apprendere”, “imparare”, “congiungersi”, evoluzione nella quale la dorsopalatale -Ñ- a contatto con la -M- perde regressivamente la dorsalità e si semplifica in -n- e la -M- a contatto con la -Ñ- progressivamente da labiale originaria confluisce in sede dentale / palatale [n]: metaplasmo ad evoluzione diacronica

128 = RITMO GIAMBICO

*gridavano alto*: ‘*Virum non cognosco*’ = “gri - da - va - no<sup>al</sup> - to: **Vi** - rum **non** co - gno - sco”: le sillabe pari [2<sup>^</sup>, 4<sup>^</sup>, 6<sup>^</sup>, 8<sup>^</sup> e 10<sup>^</sup>] dell’endecasillabo sono accentate, in una sequenza binaria, come sarebbe lo schema quantitativo del giambo [˘ ˘]

128 = LATINISMO

*cognosco* = “conosco”: conservazione dell’originaria forma latina COGNOSCO = “conosco” = metaplasmo a lievitazione zero [Ø]

128 = ANASTROFE

‘*Virum non cognosco*’ = “Non conosco maschio”: calco della costruzione alla latina, con l’anticipazione del complemento oggetto sul predicato verbale: metatassi col verbo alla fine, che altera la corretta disposizione dei segmenti sintattici nella frase

128 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*gridavano alto*: ‘*Virum non cognosco*’ = «*gridavano alto*: ‘**Virum non cognosco**’»: sequenza di suoni «paràfoni», tutti di genia nasale, però eterotòpici [-m/n (labiale ↔ dentale)] e [n/ñ (dentale ↔ palatale)], in un reciproco richiamo a breve distanza l’uno dall’altro

## 128-129 = ANTITESI

*gridavan alto... / ... l'inno bassi* = “alto ↔ bassi”: accostamento di due contenuti in contrasto logico fra di loro, che dalla relativa vicinanza ricevono un rilievo più efficace

## 129 = ELLISSI SINTATTICO - GRAMMATICALE

*bassi* = “a bassa voce”: omissione scontata [ $\emptyset$  = “voce”], dato che il discorso inizia dal verso precedente con «*gridavan*» e qui «*bassi*» si intende riferito al volume della voce, non più «*alto*», come quando si “grida”: segmento sottaciuto, ma recuperabile, perché il destinatario lo intuisce agevolmente dal contesto

## 129 = IPALLAGE

*bassi* = “a voce bassa”: impertinenza nella concordanza, perché al posto di riferire il «*basso*» volume alla “voce”, il poeta lo riferisce direttamente agli spiriti espianti, come se, in chiave equivoca, fossero loro ad essere «*bassi*» di statura: metatassi con scambio di pertinenze

## Ĕxĕmplum 6

### f) modello di SANTITÀ: *Purgatorio*, XXIX, 79-87

*Maria merita canti di lode e benedizioni da ventiquattro seniori vestiti di bianco in processione*

Questi ostendali in dietro eran maggiori  
che la mia vista; e, quanto a mio avviso,  
diece passi distavan quei di fori. 81

Sotto così bel ciel com'io diviso,  
ventiquattro seniori, a due a due,  
coronati venien di fiordaliso. 84

Tutti cantavan: «Benedicta tue  
ne le figlie d'Adamo, e benedette  
sieno in eterno le bellezze tue!». 87

79 = METAFORA

*ostendali* = “stendardi”, costituiti dalle fiamme dei candelabri, che avanzavano per primi nella mistica processione nell’Eden e che si lasciavano dietro strisce di aria colorate, simili ad insegne dipinte su aste: dal campo semantico cromatico a quello civile, militare o religioso

79 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*Questi ostendali in dietro* = “Questi ostendali in dietro”: sull’onda dentale oclusiva si costruisce questo verso, con la ripresa a breve distanza di suoni «parafoni» simili

79 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*ostendali* = “stendardi [«luminosi»]”: omissione del determinante [Ø = “luminosi”], ricolmabile tramite le competenze letterarie del destinatario, grazie alla propria intuizione ermeneutica

## 79 = PARONOMASIA

*ostendali in dietro* = “ostendali in dietro”: intreccio di foni dentali, che vengono ripresi in ordine inverso [t/d ↔ d/t], determinando un “bisticcio” di parole

## 79 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*ostendali in dietro* = “stendardi [che proiettavano] in dietro [fasci d luce colorata]”: segmenti discorsivi sottaciuti [Ø = “che proiettavano”] e [Ø = “fasci di luce colorata”], ma ricostruibili grazie alla competente interpretazione del lettore

## 79 = RITMO DATTILICO

*Questi ostendali in dietro eran maggiori* = “Que - stio - sten - da - li in die - troe - ran mag - gio - ri”: 1<sup>^</sup>, 4<sup>^</sup>, 7<sup>^</sup> e 10<sup>^</sup> sillaba tonica a cadenza ternaria, proprio come lo schema quantitativo del dattilo [˘ ˘ ˘]

## 79 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*Questi ostendali in dietro* = “Questi ostendali in dietro”: i suoni «parafoni» in questo segmento emistichiale singolarmente si ampliano in relazione tra loro a breve distanza fra eterogènici [-s/t- (fricativa / occlusiva)] ed eterosònici [-t/d- (sorda / sonora)]

## 79 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*ostendali in dietro* = “Gli stendardi [si stendevano / si allungavano / si proiettavano] in dietro [alla processione]”: omissione di due segmenti discorsivi chiarificatori: [Ø = “si proiettavano”] e [Ø = “alla processione”], ricomponibili e recuperabili grazie all’intervento ermeneutico integratore di un destinatario letterariamente competente

## 79 = PARONOMASIA

*ostendali in dietro* = “ostendali in dietro”: ripresa intrecciata dei medesimi foni [«t/d ↔ d/t»] in due vocaboli a breve distanza, come in un «bisticcio» di parole

## 79 = SINEDDOCHE / IPERONIMICA

*maggiori* = “più lunghi”: ciò che è “più lungo” [IPONIMO] è sicuramente «maggior» [IPERONIMO], ma non ogni valore «maggior» è senz’altro “più lungo”: l’iperonimo al posto dell’iponimo

## 79 / 80 = INARCATURA / CONNETTIVA

*eran maggiori / che la mia vista* = separazione della congiunzione comparativa [«che»], parola vuota di senso, nel verso successivo, in ossequio a prevalenti ragioni di compattezza metrica

## 80 = ALLITTERAZIONE PLURIMA

*vista... avviso* = “**vista... avviso**”: ripresa nello stesso verso di tre fonemi consecutivi, con tutte e tre le loro componenti acustiche integrali; pregiata iterazione che produce l'impostazione di una eco sonora

81 = ANASTROFE *diece passi distavan* = “distavano dieci passi”: anticipazione sintattica del complemento sul predicato, mentre la costruzione diretta sarebbe corretta con la disposizione prima del predicato e poi del complemento

## 81 = METONIMIA / CONCRETA

*diece passi* = “dieci valori di lunghezza” [ASTRATTO], pari alla distanza copribile con dieci passi [CONCRETO]: preferenza per il termine concreto in luogo di quello astratto

## 81 = SINONIMIA

*quei di fori* = “quelli esterni”: utilizzo di un vocabolo alternativo tra due significanti [«*di fuori*» / “esterno”] sinonimici, che veicolano entrambi pressappoco il medesimo contenuto: figura elocutoria «perilexistica»

## 81 = PERIFRASI

*quei di fori* = “quelli esterni”: perilexismo basato sulla preferenza elocutoria accordata dal poeta privilegiatamente alle espressioni indirette, che vengono confezionate con un giro di parole

## 82 = SINEDDOCHE / IPERONIMICA

*bel ciel* = “cielo dell'Eden”: il cielo colorato dell'Eden [IPONIMO] è, ad ogni modo, un cielo particolare, ma non ogni cielo in generale [IPERONIMO] è quello dell'Eden: scambio dell'iperonimo per l'iponimo

## 82 = ELLISSI LOGICO - RETORICA

*così bel ciel* = “*cielo* [dell'Eden colorato a strisce]”: l'omissione [Ø = “dell'Eden colorato a strisce”] è reintegrabile mediante il contributo ermeneutico del destinatario competente letterato

## 82 = METAFORA

*io diviso* = “io descrivo” a parole, come se lo disegnassi [«*diviso*»] a colori sulla tela: traslazione paradigmatica dal campo semantico verbale a quello cromatico

## 82 = ELLISSI SINTATTICO - GRAMMATICALE

*Sotto così bel ciel* = “Sotto [un] cielo così bello”: omissione per evidenti esigenze metriche dell'articolo indeterminativo [Ø = “un”], reintegrabile

mediante una esplicita formulazione dell'enunciato completo, secondo i canoni espressivi consueti della lingua nazionale

### 82 = ANASTROFE

*Sotto così bel ciel* = “Sotto [un] cielo così bello”: trasposizione del sostantivo dopo l'attributo comparativo [«*così... com'io*»], con un'alterazione della normale e più accreditata composizione dell'enunciato in costruzione diretta

### 83 = METONIMIA / CONNOTATIVA

*ventiquattro seniori* = “ventiquattro libri dell'Antico Testamento”, simboleggiati dai ventiquattro anziani [«*seniori*»] in processione: il simbolo [«*ventiquattro seniori*» = CONNOTATO] per il simboleggiato [“ventiquattro libri” = DENOTATO]: scambio del denotato con il connotato, grazie all'esercizio di un particolare sottocodice biblico

### 83 = EPIZEUSI

*a due a due* = ripresa consecutiva, senza interruzione né intervalli e senza condizionamento di posizione (all'inizio, al centro, in mezzo od alla fine), delle due medesime voci [«*a due*»]: iterazione di seguito senza l'insierimento di altre parole in mezzo

### 84 = ANASTROFE

*coronati venien* = “venivano coronati”: inversione dell'ordine normale sintattico della costruzione diretta nel corpo del predicato

84 = IPERBATO *coronati venien di fiordaliso* = “venivano coronati da gigli”: impropria inserzione nel corpo unitario di determinato [«*coronati*»] e determinante [«*di fiordaliso*»] della voce verbale [«*venien*»]: alterazione della corretta continuità sintattica nella costruzione diretta

### 84 = METAFORA

*coronati* = “avvolti”, “circondati”, “rivestiti”, come se cingessero una «*corona*»: scarto dal campo semantico ottico a quello metallico

### 84 = METONIMIA / CONNOTATIVA

*coronati... di fiordaliso* = “di purezza”, bianca come il giglio [«*fiordaliso*»], che la simboleggia: traslazione sintagmatica dal simboleggiato [“purezza” = DENOTATO] al simbolo [“giglio” = CONNOTATO], grazie all'esercizio di un particolare sottocodice morale

### 85 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*Tutti cantavan: «Benedicta tue* = “**Tutti cantavan Benedicta tue**”: ripresa a breve intervallo del fono dentale occlusivo [sordo -t- o sonoro -d-], in una sequenza «parafona» di suoni simili

## 85 = LATINISMO

*Benedicta* = “Benedetta” < BĔNĔDĪCTAM, participio perfetto di BĔNĔDĪCO, BENEDIXI, BENEDICĔRE = “benedire”, “lodare”, “dir bene”: metaplasmo a lievitazione [Ø] zero, con la conservazione della forma originaria

## 85 = ASSIMILAZIONE TOTALE REGRESSIVA

*Benedicta* = “Benedetta” < BĔNĔDĪCTAM: metaplasmo ad evoluzione diacronica per assimilazione [-K<sup>+</sup> + <sup>+</sup>T > tt-], dove la dentale -T- retroagisce ed impone completamente alla velare -K- i propri connotati fonetici

## 85 = EPITESI

*tue* = “tu”: aggiunta di una vocale anetimologica alla fine del pronome originario: metaplasmo per addizione in coda, per ragioni di rima col verso 87

## 85-86 = POLIPTOTO

*Benedicta... / ... benedette* = “Benedetta... / ... benedette”: ripresa di un lessema mutato nella forma: figura etimologica con semplice variazione di flessione dal singolare al plurale, oltre che di codice linguistico (dal latino all’italiano)

## 86 = PERIFRASI

*le figlie d’Adamo* = “le donne”: per una espressione più ricca e particolareggiata il poeta preferisce un giro di parole piuttosto che un vocabolo unico: figura elocutoria

## 86 = SINEDDOCHE / IPONIMICA

*figlie* = “discendenti”: [le *figlie* sono sicuramente delle “discendenti” (IPERONIMO), ma non tutte le “discendenti” sono rappresentate soltanto dalle «*figlie*» (IPONIMO)]: scambio dell’iperonimo con l’iponimo

## 86 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*d’Adamo... benedette* = “d’Adamo, e benedette”: sequenza di dentali occlusive eterosoniche, con palese ripresa a breve distanza di suoni «parafo- ni»

## 86 = ELLISSI LOGICO – RETORICA

*le figlie d’Adamo* = “Adamo [ed Eva]”: forse in ossequio al criterio della *brevitas* o per esigenze metriche, il poeta fa risaltare l’omissione di un segmento [Ø = “ed Eva”] che completerebbe adeguatamente il senso del discorso, ma, siccome è di comune notoria cognizione, è anche di agevole recupero

## 85-87 = RIMA EQUIVOCA

*tue* # ... / ... *tue* # = opposizione pronomi personale ↔ aggettivo possessivo, in costanza di forme omografe ed omofone: dalla stessa grafia e dallo stesso suono, ma dalla diversa funzione grammaticale

## 86 / 87 = INARCATURA / PREDICATIVA

*benedette* / *sieno* = in ossequio ad improcrastinabili esigenze metriche prevalenti restano separati due segmenti [participio ed ausiliare], complementari ed unitari, in due versi consecutivi

## 86-87 = ANASTROFE

*benedette* / *sieno* = “siano benedette”: posposizione di un componente del predicato rispetto all’altro, con alterazione della costruzione sintattica diretta

## 87 = METAFORA

*bellezze* = “sublimità”, “grazie”, “magnificenze”, “eccellenze”, “perfezioni”, come se si trattasse di «*bellezze*» fisiche corporali, paragonabili a compiutezze morali: scarto dal campo semantico spirituale a quello fisico

## 87 = ALLITTERAZIONE SINTETICA

*sieno in eterno le bellezze tue* = “sieno in eterno le bellezze tue”: un pregiato intreccio di dentali sorde in questo verso, benché eterogeneiche: fricativa, occlusive, affricata, con ripresa a breve distanza di suoni «parafoni»

## Conteggi *Purgatorio*

Le varie figure vengono raggruppate per tipo e per classe, secondo il colore, con l'indicazione del brano del *Purgatorio* in cui sono state trattate, suddivise per Canto (numero romano) e per Verso (numero arabo) e con la menzione del totale a fine rigo a destra:

		TOTALE
AFRESI	XXII, 139	<b>1</b>
ALLITTERAZIONI	X, 36 X, 39 X, 42 XV, 85-86 XV, 86 XV, 87 XV, 89 XV, 91 XX, 17 XX, 18 XX, 20 XX, 23 XX, 24 XXII, 137 XXII, 140-141 XXII, 142 XXII, 144 XXII, 144 XXII, 144 XXV, 121 XXV, 122 XXV, 123 XXV, 125 XXV, 128 XXIX, 79 XXIX, 79 XXIX, 80 XXIX, 85 XXIX, 86 XXIX, 87	<b>33</b>
ANAFORE	XX, 17-22	<b>1</b>
ANASTROFI	X, 40 X, 42 X, 45 XV, 87 XV, 90 XX, 18 XX, 21 XX, 22 XX, 23 XXII, 138 XXII, 139 XXII, 140-141 XXII, 143 XXV, 124 XXV, 127 XXV, 127 XXV, 128 XXIX, 81 XXIX, 82 XXIX, 84 XXIX, 86-87	<b>22</b>
ANNOMINAZIONI	XV, 85-87 XV, 93	<b>2</b>
ANTITESI	XV, 93 XXV, 128-129	<b>2</b>
APOCOPI	XV, 82 XV, 84 XV, 84 XV, 89 XXII, 139 XXV, 123 XXV, 123	<b>8</b>
ANTONOMASIE	X, 42	<b>1</b>
ASSIMILAZIONI	X, 44 X, 44 XV, 86 XV, 88 XV, 90 XX, 21 XXII, 143 XXV, 121 XXV, 128 XXIX, 85	<b>10</b>
CHIASMI	XX, 20-21 XXII, 136-137 XXII, 140-141	<b>3</b>
DATTILI	X, 38 XV, 83 XX, 19 XXII, 143 XXIX, 79	<b>5</b>
DIALEFI	XV, 88 XXII, 143	<b>2</b>



		TOTALE						
METONIMIE	X, 34	X, 35	X, 35	X, 36	X, 36	X, 38	X, 40	
	X, 40	X, 41	X, 41-42	X, 42	X, 42	X, 43	X, 45	
	X, 45	XV, 84	XV, 86	XX, 17	XX, 20	XXII, 136	XXII, 136	
	XXII, 137	XXII, 137	XXII, 142	XXII, 144	XXV, 122	XXV, 124	XXV, 126	
	XXV, 127	XXIX, 81	XXIX, 83	XXIX, 84			32	
PARONOMASIE	X, 37	X, 37	XV, 91	XXII, 140	XXII, 140	XXV, 123	XXV, 127	
	XXV, 127	XXIX, 79	XXIX, 79				10	
PERIFRASI	XV, 93	XX, 24	XXIX, 81	XXIX, 86			4	
PLEONASMI	XXII, 138	XXV, 125	XXV, 128				3	
POLIPTOTI	XXIX, 85-86						1	
POLISINDETI	XX, 17-22						1	
RIME (equivocche)	XXIX, 85-87						1	
SIMILITUDINI	X, 45	XX, 21					2	
SINALEFI	XV, 85						1	
SINCOPI	XV, 84	XX, 21	XXII, 143	XXV, 124			4	
SINEDDOCHI	X, 43	XV, 84	XV, 90	XX, 20	XX, 24	XX, 24	XXII, 137	
	XXII, 137	XXII, 140	XXIX, 79	XXIX, 82	XXIX, 86		12	
SINESTESIE	X, 39	X, 43	XV, 84	XV, 89	XV, 92-93	XX, 17	XX, 19	
SINONIMIE	XX, 18	XXIX, 81					2	
ZEUGMI	XXV, 125						1	

## CALCOLI per CLASSE

La classe METAPLASTICA [“trasformazione fonetica della parola singola”] è costituita da [10 figure]:

<u>aferesi</u>	1	<u>anaptissi</u>		<u>apocopi</u>	8	<u>assimilazioni</u>	10
<u>epentesi</u>		<u>epitesi</u>	1	<u>latinismi</u>	10	<u>metatesi</u>	
<u>prostesi</u>		<u>sincopi</u>	4				

totale METAPLASMI **34**

La classe METALOGICA [“modificazione del valore concettuale della frase”] è costituita da [12 figure]:

<u>anticlimax</u>		<u>antitesi</u>	2	<u>climax</u>		<u>ellissi</u>	17
<u>eufemismi</u>		<u>iperboli</u>		<u>ironie</u>		<u>litoti</u>	3
<u>ossimori</u>		<u>paradossi</u>		<u>preterizioni</u>		<u>reticenze</u>	

totale METALOGISMI **22**

La classe METATATTICA [“variazione della struttura sintattica della frase”] è costituita da [9 figure]:

<u>anacoluti</u>		<u>anastrofi</u>	22	<u>chiasmi</u>	3	<u>ellissi</u>	8
<u>enallagi</u>	7	<u>endiadi</u>	2	<u>ipallagi</u>	3	<u>iperbati</u>	10
<u>zeugmi</u>	1						

totale METATASSI **56**

La classe METASEMANTICA [“sostituzione del contenuto proprio di una parola singola”] è costituita da [6 figure]:

<u>antonomasie</u>	1	<u>metonimie</u>	32	<u>sineddoci</u>	12
--------------------	---	------------------	----	------------------	----

totale dei METASEMEMI sintagmatici **45**

<u>metafore</u>	9	<u>similitudini</u>	2	<u>sinestesie</u>	7
-----------------	---	---------------------	---	-------------------	---

totale dei METASEMEMI paradigmatici **18**

La classe PERILEXISTICA [“selezione di uno stile espressivo nell’ambito di un enunciato”] è costituita da [8 figure]:

<u>asindeti</u>		<u>brachilogie</u>		<u>epiteti</u>		<u>omonimie</u>	
<u>perifrasi</u>	4	<u>pleonasmî</u>	3	<u>polisindeti</u>	1	<u>sinonimie</u>	2

totale PERILEXISMI **10**

La classe DIACUSTICA [“utilizzo della veste sonora delle parole per il conseguimento di pregiati effetti acustici nell’espressione”] è costituita da [21 figure]:

<u>allitterazioni</u>	33	<u>anadiplosi</u>		<u>anafore</u>	1	<u>anapesti</u>	
<u>annominazioni</u>	2	<u>antanaclasi</u>		<u>chiasmi</u>		<u>dattili</u>	5
<u>diafore</u>		<u>dialefi</u>	2	<u>dieresi</u>	3	<u>epifore</u>	
<u>epizeusi</u>	2	<u>giambi</u>	6	<u>inarcature</u>	12	<u>paronomasie</u>	10
<u>poliptoti</u>	1	<u>rime</u>	1	<u>sinalefi</u>	1	<u>sineresi</u>	
<u>trochei</u>							

totale DIACUSTISMI 33

Il carattere del poeta scoperto attraverso le figure

Dai calcoli precedenti emerge che le composizioni di Dante esaminate in questo lavoro rivelano una preponderanza delle figure «intellettive», quali quelle «sintattiche» [56], «semantiche» [63] e «logiche» [22], senz’altro più congeniali ed amate dal poeta.

Nell’ambito, poi, dei «metasememi» emerge una netta prevalenza sintagmatica, quella che rivela più di tutte che l’autore è orientato più che altro a stare concretamente con “i piedi per terra” e a non ad evadere dalla realtà effettuale per raggiungere posizioni di sogno, più gradevoli e fantasiose. L’asse sintagmatico [metonimie, sineddochi ed antonomasie], infatti, annovera ben [45] troppi contro gli esigui [18] dell’asse paradigmatico [metafore, similitudini e sinestesie].

In secondo luogo si collocano le figure «foniche», rappresentate dai cosiddetti «diacustismi» [33], ai quali si possono senza esitazione affiancare quelle figure che manipolano la parola per perfezionarla esteticamente e renderla più fruibile e gradevole all’orecchio, i «metaplasmi» [34]. Sono queste le figure del polo «empirico».

Calcolando, poi, il peso delle figure *estetiche* rispetto a quelle *comunicative*, emerge che quelle estetiche rappresentano più della metà [166] del totale [218], quando basterebbe per un testo ben equilibrato soltanto la metà [109]; pertanto il loro volume indica un autore più esornativo che informativo.

Valutando, ancora, l’ammontare dello spessore *ampliativo*, risulta che le figure *ampliative* [70] nei confronti di quelle *detrattive* sono insufficienti a raggiungere la metà [109] del totale [218]; pertanto il poeta presenta un carattere più parsimonioso che “prodigo”.

Modesto, infine, risulta il suo spessore oratorio, visto il basso numero di figure stilistiche rappresentate dai «perilexismi» [10]. Tanto si porge per un risultato sintetico dell’esame retorico del testo dantesco, come dire per la valutazione di un elaborato “*Dant\_Tropico*” = “Dante conosciuto attraverso le figure”.

## I testi del *Purgatorio* esaminati

### **a) esempio di UMILTÀ: *Purgatorio, X, 34-45***

*Maria accetta dall'arcangelo Gabriele l'annuncio del concepimento e della nascita di Gesù*

L'angel che venne in terra col decreto de la molt'anni lagrimata pace, ch'aperse il ciel del suo lungo divieto,	36
dinanzi a noi pareva sì verace quivi intagliato in un atto soave, che non sembiava imagine che tace.	39
Giurato si saria ch'el dicesse 'Ave!'; perché iv'era imaginata quella ch'ad aprir l'alto amor volse la chiave;	42
e avea in atto impresa esta favella 'Ecce ancilla Dei', propriamente come figura in cera si suggella.	45

**b) esempio di MANSUETUDINE:  
Purgatorio, XV, 82-93**

*Maria dopo tre giorni di ricerche ritrova Gesù fra i dottori nel tempio e gli parla con affetto*

Com'io voleva dicer 'Tu m'appaghe',  
vidimi giunto in su l'altro girone,  
sì che tacer mi fer le luci vaghe. 84

Ivi mi parve in una visione  
estatica di sùbito esser tratto,  
e vedere in un tempio più persone; 87

e una donna, in su l'entrar, con atto  
dolce di madre dicer: «Figliuol mio  
perché hai tu così verso noi fatto? 90

Ecco, dolenti, lo tuo padre e io  
ti cercavamo». E come qui si tacque,  
ciò che pareva prima, dispario. 93

**c) esempio di POVERTÀ:  
Purgatorio, XX, 16-24**

*Maria partorisce in una stalla fredda e depone la santa creatura in una rozza mangiatoia*

Noi andavam con passi lenti e scarsi,  
e io attento a l'ombre, ch'i' sentia  
pietosamente piangere e lagnarsi; 18

e per ventura udi' «Dolce Maria!»  
dinanzi a noi chiamar così nel pianto  
come fa donna che in parturir sia; 21

e seguitar: «Povera fosti tanto,  
quanto veder si può per quello ospizio  
dove sponesti il tuo portato santo». 24

**d) esempio di TEMPERANZA:  
*Purgatorio, XXII, 136-144***

*Maria alle nozze di Cana, più che della bocca, si preoccupa del buon esito della cerimonia*

Dal lato onde 'l cammin nostro era chiuso,  
cadea de l'alta roccia un liquor chiaro  
e si spandeva per le foglie suso. 138

Li due poeti a l'alber s'appressaro;  
e una voce per entro le fronde  
gridò: «Di questo cibo avrete caro». 141

Poi disse: «Più pensava Maria onde  
fusser le nozze orrevoli e intere,  
ch'a la sua bocca, ch'or per voi risponde. 144

**e) esempio di CASTITÀ:  
*Purgatorio, XXV, 121-129***

*Maria, all'annuncio di Gabriele della sua maternità, obietta che lei non conosce uomo*

'*Summae Deus clementiae*' nel seno  
al grande ardore allora udi' cantando,  
che di volger mi fé caler non meno; 123

e vidi spirti per la fiamma andando;  
per ch'io guardava a loro e a' miei passi  
compartendo la vista a quando a quando. 126

Appresso il fine ch'a quell'inno fassi,  
gridavano alto: '*Virum non cognosco*';  
indi ricominciavan l'inno bassi. 129

**f) esempio di SANTITÀ:  
Purgatorio, XXIX, 79-87**

*Maria merita canti di lode e benedizioni da ventiquattro seniori di bianco vestiti in processione*

Questi ostendali in dietro eran maggiori  
che la mia vista; e, quanto a mio avviso,  
diece passi distavan quei di fori. 81

Sotto così bel ciel com'io diviso,  
ventiquattro seniori, a due a due,  
coronati venien di fiordaliso. 84

Tutti cantavan: «Benedicta tue  
ne le figlie d'Adamo, e benedette  
sieno in eterno le bellezze tue!». 87





*Parte terza*

La beata Vergine Maria  
nel «*Paradiso*»



## Capitolo 1

# Pregi estetici della poesia di Dante nei brani della *Divina Commedia* riguardanti la Vergine Maria

Pregi estetici della poesia e lettura retorico-stilistica dei versi

A. «[Il trionfo della Madonna](#)» (*Par*, XXIII, 70-139);

B. «Preghiera di San Bernardo alla Vergine» (*Par*, XXXIII, 1-39).

A. «*IL TRIONFO DELLA MADONNA*» (*Par*, XXIII, 70-139)

«Perché la faccia mia sì t'innamora,  
che tu non ti rivolgi al bel giardino  
che sotto i raggi di Cristo s'infiora? 72

Quivi è la rosa in che 'l verbo divino  
carne si fece; quivi son li gigli  
al cui odor si prese il buon cammino». 75

70 METONIMIA CONCRETA	<i>la faccia mia</i>	“il mio aspetto”, “la mia presenza”, “il mio cospetto”, “la mia immagine” [concreto per astratto]
70 METAFORA	<i>sì t'innamora</i>	“tanto ti interessa”, “tanto ti attrae”, “tanto ti conquista”, come ti incanterebbe se fossi innamorato [dal campo semantico psicologico a quello sentimentale]
71 METAFORA	<i>al bel giardino</i>	“al bel variegato dispiegamento delle anime dei beati”, “all’armonica conformazione delle schiere dei beati”, “alla pittoresca disposizione della moltitudine dei beati”, che somigliano all’accurata combinazione delle piante in un giardino [dal campo semantico paradisiaco a quello vegetale]
72 ASSIMILAZIONE	<i>Sotto</i>	< [SŪBTUS = "sotto"]: -B <sup>+</sup> + <sup>+</sup> T- > -tt- = adeguamento eufonico in sede diacronica metaplastica del nesso consonantico originario in direzione regressiva e dimensione totale, di 2° livello: labiale → dentale + sonora → sorda

72 METONIMIA CAUSALE	<i>sotto i raggi</i>	“sotto il governo splendente”, “sotto l’attenzione illuminata”, “sotto il luminoso prestigio”: non è la luce che porta i raggi, ma sono i raggi che portano la luce [la causa per l’effetto]
72 METAFORA	<i>s’infiora</i>	“sboccia”, come sboccerebbero i fiori in un giardino [dal campo semantico celestiale a quello vegetale]
73 RITMO DATTILICO	<i>Qui vi è la rosa in che l’ verbo divino</i>	<u>Qui</u> vi è la <u>ro</u> sa in che <u>l’</u> <u>ver</u> bo di <u>vi</u> no ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ 1^ 4^ 7^ 10^
73 METAFORA	<i>la rosa</i>	“la Vergine Maria”, magnifica, eccellente, vistosa, nobile, imponente, come una rosa [dal campo semantico personale a quello vegetale]
73 METAFORA	<i>l’verbo divino</i>	“Gesù Cristo”, ossia la manifestazione dello Spirito di Dio, come se fosse la manifestazione del pensiero umano (‘la parola’) [sull’onda analogica tra lo Spirito del Padre e l’interlocuzione umana si può stabilire un parallelo tra la generazione biologica di Gesù Cristo da parte dello Spirito Santo e il prodotto della mente umana («l’verbo»)] = «Dio origina il Figlio, così come l’uomo esprime la sua parola»: scarto dal campo semantico divino a quello umano nel concepimento di un prodotto concreto del proprio pensiero
73-74 INARCATURA PREDICATIVA	<i>l’verbo divino / carne si fece</i>	[separazione di soggetto/predicato in ossequio a ragioni metriche prevalenti]
74 METONIMIA MATERIALE	<i>carne si fece</i>	diventò creatura mortale”, “si incarnò”, “divenne uomo terreno”: la carne è la materia dell’individuo umano [la materia per l’essere]
74 ANASTROFE	<i>carne si fece</i>	“si fece carne” [alterazione dell’ordine normale della costruzione diretta]
74 METAFORA	<i>li gigli</i>	“gli Apostoli”, genuini, puri, splendenti, innocenti, candidi, come i gigli [dal campo semantico personale a quello vegetale]
75 METAFORA	<i>al cui odor</i>	“alla cui divulgazione, diffusione, esternazione della Parola con la predicazione”, proprio come i gigli spargono il loro profumo [scarto dal campo semantico interlocutorio a quello olfattivo]
75 RITMO GIAMBICO	<i>al cui odor si prese il buon cammino</i>	al <u>cu</u> i <u>o</u> <u>do</u> <u>r</u> si <u>pre</u> se <u>o</u> il <u>bu</u> on <u>cam</u> <u>mi</u> no ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ 2^ 4^ 6^ 8^ 10^
75 METAFORA	<i>il buon cammino</i>	“una sequenza di opere buone e meritorie”, che assomigliano ad una sequenza di passi per uno che sa camminare correttamente [scarto dal campo semantico locomotorio a quello morale]

Così Beatrice; e io, che a' suoi consigli  
tutto era pronto, ancora mi rendei  
a la battaglia de' debili cigli. 78

Come a raggio di sol che puro mei  
per fratta nube, già prato di fiori  
vider, coverti d'ombra, li occhi miei; 81

vid'io così più turbe di splendori,  
folgorate di sù da raggi ardenti,  
senza veder principio di folgóri. 84

76 RITMO GIAMBICO	<i>Così Beatrice; e io, che a' suoi consigli</i>	Co sì Be <u>at</u> ri ce <u>re</u> io che a' <u>suoi</u> con <u>si</u> gli 2^ 4^ 6^ 8^ 10^
76 ELLISSI LOGICO - RETORICA	<i>a' suoi consigli</i>	“a [eseguire, adempiere, realizzare] i suoi ordini” (Ø = “compiere”) [soppressione di un segmento discorsivo, intuibile dal contesto con la cooperazione del destinatario]
76 EUFEMISMO	<i>a' suoi consigli</i>	“ai suoi inviti”, “alle sue esortazioni”, “ai suoi suggerimenti”, “alle sue indicazioni”, “ai suoi comandi”, termine dal senso sfumato (« <i>consigli</i> »), per nascondere l'austerità brusca e scabrosa del significato proprio (“ingiunzioni”)
76-77 INARCATURA PREDICATIVA	<i>a' suoi consigli / tutto era pronto</i>	[separazione per imprescindibili esigenze metriche di un unico segmento espressivo, costituito da complemento/predicato]
76-77 ANASTROFE	<i>e io, che a' suoi consigli / tutto era pronto</i>	“e io che ero tutto pronto ai suoi consigli” [alterazione dell'ordine normale della costruzione diretta], in combinazione con il seguente iperbato
76-77 IPERBATO	<i>e io, che a' suoi consigli / tutto era pronto</i>	“e io che era tutto pronto ai suoi consigli” [interruzione della naturale sequenza sintattica per l'inserimento di un segmento discorsivo estraneo: « <i>a' suoi consigli</i> »], combinato con la precedente anastrofe
77 ENDECASILLABO TRONCO	<i>tutto era pronto, ancora mi rende</i>	tut   to <u>e</u>   ra   pron   to <u>an</u>   co   ra   mi   ren   dei» 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10: endecasillabo con una sillaba in meno, perché l'ultima parola è tronca e l'accento cade nella canonica decima posizione

78 ASSIMILAZIONE	<i>battaglia</i>	< BATŪ- (deverbale < BATŪÈRE) -ĀĻĪA = "duello", "percossa", "scontro", "lotta", "combattimento" [adeguamento eufonico diacronico del nesso originario -T <sup>†</sup> + <sup>†</sup> Ū- > -tt-, totale, progressivo, di 3° livello: velare → dentale + semiconsonante → occlusiva + sonora → sorda]
78 ASSIMILAZIONE	<i>battaglia</i>	< BATŪ- (deverbale < BATŪO) -ĀĻĪA = "duello", "percossa", "scontro", "lotta", "combattimento" [lievitazione diacronica amalgamante del primitivo nesso consonantico: -L <sup>†</sup> + <sup>†</sup> I- > -λ-, regressiva, parziale, di 1° livello: apicale → dorsale]
78 ELLISSI LOGICO - RETORICA	<i>la battaglia de' debili cigli</i>	Ø = ["contro lo splendore abbagliante"]: segmento logico discorsivo omesso, ma ricavabile da parte del lettore in base al contesto, grazie alla sua propria iniziativa ermeneutica e alla sua cooperazione letteraria
78 SINEDDOCHE IPERONIMICA	<i>debili</i>	"limitati"[tutte le limitazioni (IPONIMO) sono debolezze, ma non tutte le debolezze (IPERONIMO) sono limitazioni]: preferenza espressiva per l'iperonimo rispetto all'iponimo
78 METALEPSI	<i>debili cigli</i>	"vista": la figura si snoda gradualmente mediante una SINEDDOCHE PARZIALE [= la parte per il tutto]: "occhi", individuati attraverso una loro appariscente componente (« <i>cigli</i> ») + una METONIMIA STRUMENTALE [= lo strumento per l'opera], in quanto gli "occhi" sono il mezzo fisico attraverso cui si esercita l'operazione della vista (« <i>cigli</i> » → « <i>occhi</i> » → « <i>vista</i> »)
79-82 SIMILITUDINE	<i>Come... [così] vid'io così</i>	[esplicita comparazione di concetti figurativi]
79 METONIMIA CAUSALE	<i>raggio di sol</i>	raggio di "luce" (solare) [= la causa (« <i>sole</i> ») per l'effetto (« <i>luce</i> »)]; non è la luce che genera il sole, ma è il sole che produce raggi luminosi
79 LATINISMO	<i>mei</i>	trapassi", "filtri", "trapeli"[< MĚO, MĚAS, ME-AVI, MEATUM, MĚĀRE = "passare"] metaplasmo a lievitazione zero
79 ENDECASILLABO TRONCO	<i>Come a raggio di sol che puro mei</i>	«Co   me   rag   gio   di   sol   che   pu   ro   mei» 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10: endecasillabo con l'accento fisso sulla decima sillaba; però questa è l'ultima per via del monosillabo, quindi il verso misura una sillaba in meno
80 ASSIMILAZIONE	<i>fratta</i>	< FRACTAM = "frantumata", "rotta", "spezzata", "infranta", "spaccata" [-CT- = K <sup>†</sup> + <sup>†</sup> T > -tt-]: armonizzazione diacronica metaplastica, totale e regressiva del nesso consonantico di 1° livello: velare → dentale

80-81 INARCATURA PREDICATIVA	<i>prato di fiori / vider</i>	[separazione complemento / predicato in due versi consecutivi, per esigenze metriche]
80-81 IPERBATO	<i>già prato di fiori / vider</i>	“già videro [un] prato di fiori” [interruzione di una catena sequenziale sintagmatica naturale mediante l’incuneamento di un segmento discorsivo estraneo: « <i>prato di fiori</i> »]
80-81 ANASTROFE	<i>prato di fiori / vider... li occhi miei</i>	“gli occhi miei... videro [un] prato di fiori” [alterazione dell’ordine normale della costruzione diretta], in combinazione con l’iperbato seguente
81 IPERBATO	<i>vider... li occhi miei</i>	“i miei occhi coperti d’ombra videro” [interruzione di una catena sequenziale sintagmatica naturale mediante l’inserzione di « <i>coperti d’ombra</i> », segmento discorsivo diverso], in combinazione con l’anastrofe precedente
81 ENDECASILLABO TRONCO	<i>vider, coverti d’ombra, li occhi miei</i>	«vi   der   co   ver   ti   d’om   bra   li. oc   chi   miei» 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10: questo endecasillabo misura una sillaba in meno, pur corretto nel suo schema tonico, perché l’ultima parola è un tritongo ed occupa regolarmente la decima posizione
81 SINEDDOCHE IPERONIMICA	<i>coverti</i>	“protetti” dall’ombra [tutte le ‘protezioni’ (IPONIMO) sono coperture, ma non tutte le ‘coperture’ (IPERONIMO) fungono da protezioni]: preferenza espressiva per l’iperonimo rispetto all’iponimo
82 ANASTROFE	<i>vid’io così</i>	“così io vidi” [inversione della costruzione diretta]
82 METONIMIA DENOTATIVA	<i>splendori</i>	“beati”, “anime splendenti”, “luci spirituali” (secondo il sottocodice letterario, in <i>Paradiso</i> ogni anima beata è contraddistinta da una eccelsa luminosità): il concetto di ‘beato’ è il <u>connotato</u> ed il suo ‘splendore’ rappresenta il <u>denotato</u> [la denotazione per la connotazione]
83 METONIMIA CAUSALE	<i>ardenti</i>	“luminosi”, “fulgidi”, “splendenti”: lo sfavillio (EFFETTO) è il prodotto del fuoco (CAUSA) che ‘arde’ [non è la luce che genera il fuoco, ma è il fuoco a provocare la luminosità]: la causa per l’effetto
83-84 ANNOMINAZIONE	<i>folgorate... / ... di folgóri</i>	ripresa di un lessema etimologico variato nella forma, da verbo denominale a sostantivo
84 METAFORA	<i>principio</i>	“origine” “inizio”, “sorgente” [scarto dal campo semantico logico a quello fisico-lineare]
84 METONIMIA CONSECUTIVA	<i>di folgóri</i>	“raggi luminosi”, “scie sfavillanti”, “di fulgidi chiarori” [non sono i raggi che producono la luce, ma è la ‘luce’ (CAUSA) che genera i ‘raggi’ (EFFETTO), per propagarsi] (la conseguenza al posto della causa)

O benigna virtù che sì li ‘mprenti,  
 sù t’essaltasti, per largirmi loco  
 a li occhi li che non t’eran possenti. 87

85 ELLISSI LOGICO- RETORICA	<i>benigna virtù</i>	“bontà infinita [Ø = «di Cristo»]” omissione di un elemento discorsivo logico ricavabile dal contesto con la cooperazione del lettore
85 METAFORA	<i>benigna virtù</i>	“onnipotenza divina”, “sublime pregio”, “qualità celestiale” [scarto dal campo semantico divino a quello umano]
86 METALEPSI	<i>loco</i>	“spazio”, “agio”, “possibilità”, “comodità”, “capacità” figura composta da una SINEDDOCHE PARZIALE [la parte («loco») per il tutto (“spazio”)] e da una METONIMIA DENOTATIVA [nell’immaginario collettivo si è radicata e sedimentata la convinzione che più spazio (DENOTATO) c’è, più si sta comodi (CONNOTATO) = il denotato per il connotato] («loco» → «spazio» → «agio»)
87 METONIMIA STRUMENTALE	<i>occhi</i>	“vista” [lo strumento al posto dell’attività], in quanto gli “occhi” sono il mezzo fisico attraverso cui si esercita l’azione del “vedere”
87 SINEDDOCHE IPERONIMICA	<i>possenti</i>	“abili”, “capaci”, “idonei”, “adatti”, “valenti” [tutto ciò che è ‘abile’ (IPONIMO) è potente, ma non tutto ciò che è ‘posente’ (IPERONIMO) è senz’altro abile]: predilezione per l’iperonimo rispetto all’iponimo

Il nome del bel fior ch’io sempre invoco  
 e mane e sera, tutto mi ristrinse  
 l’animo ad avvisar lo maggior foco; 90

e come ambo le luci mi dipinse  
 il quale e il quanto de la viva stella  
 che là sù vince come qua giù vinse, 93

per entro il cielo scese una facella,  
 formata in cerchio a guisa di corona,  
 e cinsela e girossi intorno ad ella. 96

88 METALEPSI	<i>bel fior</i>	“la Vergine Maria”, spiegazione a cui si giunge attraverso una SINEDDOCHE IPERONIMICA [“ <i>la rosa in che ’l verbo divino / carne si fece</i> ” (< versi 73-74): tutte le ‘rose’ (IPONIMO) sono in ogni caso dei fiori, ma non tutti i ‘fiori’ (IPERONIMO) sono senz’altro rose] + una METAFORA [scarto dal campo semantico animato ( <i>Maria</i> ) a quello vegetale ( <i>rosa</i> ): ‘ <i>Maria</i> ’ è una ‘ <i>rosa</i> ’, in quanto ‘ <i>Maria</i> ’ è bella come una ‘ <i>rosa</i> ’], cioè attraverso passaggi logici gradualmente
--------------	-----------------	---

89 METAFORA	<i>mi ristringse</i>	“mi concentrò”, “mi stimolò”, “mi raccolse”, come quando ci si prepara ad intraprendere una attività impegnativa [scarto dal campo semantico psicologico a quello fisico]
89-90 INARCATURA PREDICATIVA	<i>mi ristringse / l'animo</i>	[allontanamento in due versi separati del complemento dal predicato per esigenze metriche]
89-90 IPERBATO	<i>tutto mi ristringse / l'animo</i>	[« <i>mi ristringse</i> » è un segmento discorsivo estraneo, incuneato all'interno di due parole ( <i>tutto... / l'animo</i> ), strettamente unite in sintassi], combinato con la seguente anastrofe
89-90 ANASTROFE	<i>tutto mi ristringse / l'animo</i>	“mi ristringse tutto l'animo” [inversione dell'ordine naturale della costruzione diretta], combinata con il precedente iperbato
90 SINCOPE	<i>avvisar</i>	“avvistare”, “guardare”, “osservare”, mediante la caduta del fonema /-t-/ all'interno della parola (« <i>avvis [t] ar</i> »)
90 APOCOPE	<i>avvisar</i>	“avvistar[e]”, per non parlare qui, ancora, oltre alla precedente sincope, anche della caduta di /-e#/ in fine di parola
90 ELLISSI LOGICO-RETORICA	<i>foco</i>	“splendore” [Ø = “della Vergine Maria”]: soppressione di un segmento discorsivo, intuibile dal contesto con la cooperazione del destinatario
90 METONIMIA CAUSALE	<i>foco</i>	“luce” [non è la ‘luce’ (EFFETTO) che produce il fuoco, ma è il ‘fuoco’ (CAUSA) ad emanare luce](la causa al posto dell'effetto)
90 METAFORA	<i>lo maggior foco</i>	“il più chiaro spirito” [scarto dal campo semantico spirituale a quello fisico-termico] “spirito sfavillante come il fuoco”
91 SINEDDOCHE IPERONIMICA	<i>ambo le luci</i>	“entrambi gli occhi”[tutti gli occhi sono sicuramente la parte più evidente, per lucidità e luminosità della faccia umana ed animale, ma non tutte le ‘luci’ (IPERONIMO) sono ‘occhi’ (IPONIMO)]: preferenza accordata più all'iperonimo che all'iponimo
91 METONIMIA CONSECUTIVA	<i>mi dipinse</i>	“mi impresse”, come un pittore per dipingere (SCOPO RISULTANTE) imprime (ATTIVITÀ INTENZIONALE) sulla tela le sue pennellate di colori [il prodotto al posto dell'operazione]
92 METONIMIA CONCRETA	<i>il quale e il quanto</i>	“l'intensa qualità e la grande quantità” [il concreto per l'astratto]
92 METAFORA	<i>viva</i>	“attiva”, “animata”, “energica”, “gagliarda”, “brillante”, come se godesse di una vita biologica simile a quella degli esseri animati [scarto dal campo semantico minerale a quello animale]

92 METAFORA	<i>stella</i>	“Maria Vergine”, fulgida anima spirituale, somigliante ad una ‘viva stella’ [scarto dal campo semantico spirituale a quello astronomico]
93 ELLISSI LOGICO-RETORICA	<i>là sù vince</i>	“supera gli altri beati [Ø = in splendore]”: omissione logica di un segmento discorsivo, intuibile dal contesto con la cooperazione del lettore
93 OSSIMORO	<i>là sù... qua giù</i>	contrasto fra cielo e terra, sopra e sotto, alto e basso, lontano e vicino = accostamento contraddittorio
93 ELLISSI SINTATTICO-GRAMMATICALE	<i>come</i>	seconda particella correlativa, in sequenza con la prima sottintesa: [Ø = «così»]
93 ELLISSI LOGICO-RETORICA	<i>qua giù vinse</i>	“supera gli altri beati [Ø = in luminosità]”: omissione logica di un segmento discorsivo, intuibile dal contesto con la cooperazione del lettore
93 POLIPTOTO	<i>vince... vinse</i>	ripresa di un lessema variato nella flessione [dal presente indicativo al passato remoto]
94 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>entro il cielo scese</i>	« <u>cielo scese</u> » -č/š- [palatali sorde]
94 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>scese</i>	« <u>scese</u> » -š/s- [fricative sorde]
94 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>scese una facella</i>	« <u>scese una fačella</u> » -š/č- [palatali sorde]
94 METAFORA	<i>una facella</i>	“lo splendore dell’arcangelo Gabriele”, spirito sfavillante, radioso e brillante come la luce [scarto dal campo semantico celestiale a quello fisico ottico]
95 SIMILITUDINE	<i>a guisa di corona</i>	“in forma di corona”, “come una corona”, “simile a una corona” [analogia esplicita fra due termini di paragone (il ‘cerchio’ e la ‘corona’) con in comune il concetto di «circolarità»]
94-96 POLISINDETO	<i>scese... // e cinsela e girossi</i>	[... e... e...]: coordinazione paratattica per mezzo della congiunzione copulativa «e» ripetuta
96 METAFORA	<i>e cinsela</i>	“la circondò”, “l’avvolse”, “la attornìò”, come quando si cinge una ferita con una stretta fascia [scarto dal campo semantico sanitario a quello logistico spaziale]
96 ELLISSI LOGICO-RETORICA	<i>girossi intorno ad ella</i>	“roteò attorno a [Ø = «il capo de»] la Vergine Maria («ella»): omissione di un passaggio logico, intuibile, però, dal destinatario nel contesto narrativo

Qualunque melodia più dolce suona  
 qua giù e più a sé l'anima tira,  
 parrebbe nube che squarciata tona, 99

comparata al sonar di quella lira  
 onde si coronava il bel zaffiro  
 del quale il ciel più chiaro s'inzaffira. 102

97 ELLISSI SINTATTICO- GRAMMATICALE	<i>melodia... suona</i>	“melodia [Ø = «terrena»]”, segmento sottaciuto, ma recuperabile da « <i>qua giù</i> » (< verso 98)
97 SINESTESIA	<i>melodia... dolce</i>	[accostamento di sfere sensoriali diverse: UDITO (« <i>melodia</i> ») + GUSTO (« <i>dolce</i> »)] (« <i>dolce</i> » in senso figurato = "gradevole")
97-98 EPANALESSI	<i>più... / ... e più</i>	= [ripresa (di una particella avverbiale comparativa), libera da intervalli fissi]
98 ANASTROFE	<i>più a sé l'anima tira</i>	“più tira l'anima a sé” [disordine della costruzione diretta], combinata con l'iperbato seguente
98 IPERBATO	<i>più a sé l'anima tira</i>	[incuneamento di un doppio segmento discorsivo (« <i>a sé l'anima</i> »), all'interno di una sequenza naturale della catena parlata (« <i>più... tira</i> »), combinato con la precedente anastrofe
98 METONIMIA ASTRATTA	<i>l'anima</i>	“l'animo” [lo scarto semantico tra il termine espresso e quello inteso sta nella differenza tra un contenuto dal senso più spirituale, intellettuale ed astratto (' <i>anima</i> ') ed un contenuto dall'accezione per lo più emozionale, empirica e concreta (« <i>animo</i> »)]
98 AFERESI	<i>tira</i>	“[at]tira” (soppressione della sillaba iniziale della parola)
99 METAFORA	<i>squarciata</i>	“lacerata”, “aperta”, “spezzata”, con una rottura che somiglia a quella di una camicia « <i>squarciata</i> » [scarto dal campo semantico tessile a quello meteorologico]
99 SINESTESIA	<i>nube... tona</i>	[accostamento di sfere sensoriali diverse: VISTA (« <i>nube</i> ») + UDITO (« <i>tona</i> »)]
97-99 OSSIMORO	<i>suona // ... tona</i>	[contrasto di contenuto tra un vocabolo dal senso armonico, equilibrato e positivo (' <i>suona</i> ') ed un altro dal significato disarmonico, irregolare e negativo (' <i>tona</i> ')]
99 ONOMATOPEA	<i>tona</i>	“rumore intenso, fragoroso e ripetitivo” che discontinuamente rimbomba nel cielo

100 ELLISSI SINTATTICO - GRAMMATICALE	<i>comparata</i>	“[se fosse] comparata, confrontata, paragonata”: Ø = «se fosse», segmento sintattico della catena parlata, sottaciuto, ma recuperabile, in quanto protasi logicamente anteriore del periodo ipotetico, la cui apodosi, malgrado cronologicamente e graficamente precedente ( <i>'parrebbe'</i> < verso 99), la suppone nella ricostruzione
100 METONIMIA CONCRETA	<i>al sonar</i>	“al suono” [il deverbale «suono», di secondaria formazione, deriva da un infinito sostantivato (« <i>sonar</i> »), empiricamente sedimentato in precedenza nell’esperienza concreta] il concreto per l’astratto
100 METALEPSI	<i>di quella lira</i>	“di quel melodioso canto dell’arcangelo Gabriele” [doppio passaggio sull’asse della contiguità: dal «canto» alla «melodia» = METONIMIA CONGIUNTIVA (si preferisce nominare l’elemento col quale è congiunto il referente, cioè la sinfonia strumentale di accompagnamento al ‘canto’) e dalla «melodia» alla «cetra» = ‘ <i>lira</i> ’, cioè dal prodotto allo strumento musicale (lo strumento al posto dell’opera) = METONIMIA STRUMENTALE]; il tutto per confezionare un traslato a passaggi progressivi
101 METAFORA	<i>si coronava</i>	“si circondava”, “si attorniava”, “si recingeva”, così come si calzerebbe una ‘corona’ sulla testa [scarto dal campo semantico logistico spaziale a quello personale]
101 METAFORA	<i>il bel zaffiro</i>	“la Vergine Maria”, che in Cielo è presenza preziosa, analogamente a quanto sulla terra sarebbe prezioso uno zaffiro [scarto dal campo semantico spirituale a quello minerale]
101-102 ANNOMINAZIONE	<i>zaffiro / ... s’inzaffira</i>	[ripresa di un lessema etimologico modificato nella forma, da sostantivo primitivo a verbo denominale derivato]
102 METONIMIA DENOTATIVA	<i>il ciel più chiaro</i>	“l’Empireo” [contenuto al quale si giunge grazie al contributo di un sottocodice culturale, nella fattispecie quello letterario] transcodifica dal connotato allusivamente inteso al denotato espresso ( <i>'ciel'</i> )
102 METONIMIA CONSECUTIVA	<i>più chiaro</i>	“più luminoso”, al punto che diventa più chiaro [non è il chiarore (EFFETTO) che produce la luce, ma è la luce (CAUSA) che genera il chiarore]: la conseguenza al posto della causa
102 METAFORA	<i>s’inzaffira</i>	“si impreziosisce di limpido azzurro”, come si impreziosirebbe di limpido azzurro uno che rivestisse uno zaffiro, adornandosene [scarto dal campo semantico celestiale a quello minerale]

«Io sono amore angelico, che giro  
l'alta letizia che spira del ventre  
che fu albergo del nostro disiro; 105

e girerommi, donna del ciel, mentre  
che seguirai tuo figlio, e farai dia  
più la spera suprema perché li entre». 108

103 METONIMIA ASTRATTA	<i>sono amore angelico</i>	“sono un angelo amante”[predilezione per l’astratto al posto del concreto]
103 ENALLAGE	<i>che giro</i>	“che cirondo roteando intorno” [passaggio sintattico dal genere transitivo a quello intransitivo del verbo]
103-104 INARCATURA PREDICATIVA	<i>che giro / l’alta letizia</i>	[separazione, in ossequio ad esigenze metriche, in due versi consecutivi del complemento oggetto ( <i>l’alta letizia</i> ) dal predicato reggente ( <i>giro</i> )]
104 RITMO DATTILICO	<i>l’alta letizia che spira del ventre</i>	<u>l’al</u> ta le <u>ti</u> zia che <u>spi</u> ra del <u>ven</u> tre 1^      4^      7^      10^
104 ELLISSI LOGICO- RETORICA	<i>l’alta letizia</i>	“la somma gioia [della Vergine Maria]” Ø = «della Vergine Maria», segmento palesemente « <i>in absentia</i> », ma ricavabile grazie alle competenze ermeneutiche del lettore, nonché al suo contributo intuitivo ed alla sua cooperazione culturale
104 METAFORA	<i>che spira</i>	“scaturisce”, “emana”, “esce”, “proviene”, “nasce”, così come ‘spira’, ‘alita’, ‘soffia’ un vento [scarto dal campo semantico spirituale a quello meteorologico]
104 ELLISSI LOGICO- RETORICA	<i>del ventre</i>	“dal ventre [della Vergine Maria]” Ø = «della Vergine Maria», segmento discorsivo sicuramente sottaciuto nel contesto, però chiaramente raggiungibile attraverso l’interpretazione fattiva, competente ed intuitiva del destinatario
105 METAFORA	<i>albergo</i>	“soggiorno”, “abitazione”, “dimora ospitante”, come quella di un ‘albergo’, che alloggia i propri clienti [scarto dal campo semantico biologico a quello commerciale]
105 METONIMIA CONSECUTIVA	<i>nostro disiro</i>	“Gesù Bambino”, che per la sua infinita dolcezza, grazia e bontà (CAUSA) suscitò in tutti noi cristiani l’alto ‘desiderio’ (EFFETTO) di conoscerlo [la conseguenza al posto della causa]
106 METONIMIA LOCATIVA	<i>del ciel</i>	“beata”, “soprannaturale”, “sublime”, “santa”, “divina”, come è conforme a chi abita in cielo [la sede per l’insediato]

107 LATINISMO	<i>dia</i>	“divina”, “splendente”, “luminosa”, “brillante”, “fulgida”, “sfolgorante”, “celeste” [ <i>&lt; DĪĒS, DIEI = "giorno"</i> ] metaplasmo a lievitazione zero
107-108 ANASTROFE	<i>dia / più</i>	“più divina” [disordine nella costruzione diretta, che risulta invertita], combinata con l’incaturatura seguente
107-108 INARCATURA CONNETTIVA	<i>dia / più</i>	“più divina” [separazione per priorità metriche in due versi consecutivi di un unico blocco logico comparativo, costituito da un aggettivo « <i>dia</i> » e da un avverbio funzionale di quantità « <i>più</i> »], in combinazione con l’anastrofe precedente
108 METONIMIA DENOTATIVA	<i>la spera suprema</i>	“l’Empireo”, “il cielo più alto”, “il cielo divino”, secondo il sottocodice letterario [il simbolo DENOTATO ( <i>‘la somma sfera’</i> ) per il simboleggiato CONNOTATO ( <i>‘Empireo’</i> )]
108 SINEDDOCHE IPERONIMICA	<i>la spera</i>	“il cielo”, concepito sfericamente [ogni cielo (IPONIMO) è geometricamente sferico, ma non ogni <i>‘spera’</i> (IPERONIMO) è cielo]: preferenza espressiva per l’iperonimo rispetto all’iponimo

Così la circolata melodia  
si sigillava, e tutti li altri lumi  
facean sonare il nome di Maria.

111

109 METONIMIA OGGETTIVA	<i>circolata</i>	“l’angelo che girava in cerchio” [il prodotto dell’attività al posto del soggetto produttore]
109 METONIMIA OGGETTIVA	<i>melodia</i>	“l’angelo che cantava la melodia” [il prodotto dell’azione al posto del soggetto produttore]
109 SINESTESIA	<i>la circolata melodia</i>	[contenuti contigui appartenenti a sfere sensoriali diverse: VISTA ( <i>‘cerchio’</i> ) + UDITO ( <i>‘canto’</i> )]
109-110 INARCATURA PREDICATIVA	<i>la circolata melodia / si sigillava</i>	[separazione in due versi consecutivi del predicato « <i>si sigillava</i> » dal soggetto, « <i>la circolata melodia</i> », in ossequio a prevalenti pregiate esigenze metriche]
110 METAFORA	<i>si sigillava</i>	“si concludeva”, “terminava”, “si chiudeva”, come quando si appone un sigillo definitivo alla confezione di un plico amministrativo [dal campo semantico canoro a quello burocratico]
110-111 SINESTESIA	<i>li altri lumi / facean sonare</i>	[accostamento di sfere sensoriali diverse: VISTA ( <i>lumi</i> ) + UDITO ( <i>sonare</i> )]
110-111 INARCATURA PREDICATIVA	<i>tutti li altri lumi / facen sonare</i>	[separazione in due versi consecutivi del predicato « <i>facean sonare</i> » dal soggetto « <i>tutti li altri lumi</i> », in ossequio a prevalenti pregiate esigenze metriche]

111 AFERESI	<i>sonare</i>	“[ri]suonare” [soppressione della sillaba iniziale del vocabolo]
111 SINEDDOCHE IPERONIMICA	<i>sonare</i>	“riecheggiare”, “rinnovare”, “risuonare”, “propagare”, “riprodurre”, “diffondere”, “reiterare” [ogni ripresa particolare di un suono è sicuramente una emanazione sonora, ma non sempre un semplice suono (IPERONIMO) lineare e primitivo è sferico, e non ogni ‘ <i>spera</i> ’ (IPERONIMO) è cielo]: preferenza espressiva per l’iperonimo rispetto all’iponimo

Lo real manto di tutti i volumi  
del mondo, che più ferve e più s’avviva  
ne l’alito di Dio e nei costumi, 114

avea sopra di noi l’interna riva  
tanto distante, che la sua parvenza,  
là dov’io era, ancor non appariva: 117

però non ebber li occhi miei potenza  
di seguitar la coronata fiamma  
che si levò appresso sua semenza. 120

112 ENALLAGE	<i>Lo real</i>	“il” [scambio di una parte del discorso con un’altra, per il passaggio dall’articolo nominativo apocopato «il» < ĪLLE = "quello" all’articolo accusativo aferetico «lo» < ĪLLOM, usato nella barbara latinità, < ĪLLUM = "quello" nel latino classico]
112 METAFORA	<i>real</i>	“principale”, “magnifico”, “animatore”, “guidatore”, “governante”, come se fosse un « <i>re</i> » sovrano [scarto semantico dal campo astronomico a quello diplomatico]
112 METALEPSI	<i>manto</i>	“il nono cielo” [contenuto al quale si accede innanzitutto grazie al sottocodice culturale letterario]: «cielo» (DENOTATO) → « <i>manto</i> » (CONNOTATO): METONIMIA CONNOTATIVA + in secondo luogo, un traslato di analogia, in base al quale il cielo è come un « <i>mantello</i> », perché “avvolge”, “ricopre”, “riveste”, “involuppa”, “abbraccia” tutte le altre sfere rotanti del mondo [scarto dal campo semantico astronomico a quello tessile]: METAFORA, per configurare definitivamente un tropo complessivo a passaggi gradualmente
112 ALLITTERAZIONE PUNTUALE	<i>manto di tutti</i>	« <u>m</u> an <u>t</u> o di <u>t</u> u <u>t</u> ti» [ripresa integrale del fonema -t-]

112 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>manto di tutti</i>	«manto <u>di</u> tutti» -t/d- [apicodentali occlusive]
112 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>manto di tutti</i>	«manto <u>di</u> tutti» -d/t- [apicodentali occlusive]
112 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>manto di tutti</i>	«manto <u>di</u> tutti» -d/t- [apicodentali occlusive]
112 SINEDDOCHE IPERONIMICA	<i>i volumi</i>	“le sfere”, “i cieli”, “le sostanze” [i « <i>volumi</i> » (IPE- RONIMO) sono generici, appropriati per tutte le realtà, ma in particolare qui designano le «corone sferiche» (IPONIMO) del mondo]: la preferenza espressiva va all’iperonimo piuttosto che all’iponi- mo
112-113 INARCATURA DETERMINATIVA	<i>tutti i volumi / del mondo</i>	[separazione in due versi consecutivi del determi- nante « <i>del mondo</i> » dal determinato « <i>tutti i volumi</i> », in ossequio alla prevalenza di pregiate esigenze me- triche]
112-113 METONIMIA LOCATIVA	<i>Lo real manto... / ... ferve</i>	“I serafini... / ... fervono” [a « <i>fervere</i> » non è pro- priamente il ‘cielo’, ma gli angeli che lo presidono, i «serafini», che per giunta, essendo essi pure intel- ligenze motrici, al cielo imprimono il movimento]: dall’insediato alla sede
113 IPALLAGE	<i>ferve</i>	“arde” [scambio di pertinenza tra le anime angeli- che, piene di ardore, i serafini, che sono le intelligen- ze motrici del Primo Mobile ed il nono cielo stesso]: non è il «cielo» che propriamente ferve, ma la gerar- chia angelica = il fervore è attribuito grammatical- mente al ‘cielo’, quando per correttezza semantica dovrebbe essere riferito alla gerarchia angelica
113 METAFORA	<i>s’avviva</i>	“trae impulso”, “prende vita”, “riceve animazio- ne”, “si ravviva”, “acquista suscitamento”, come se si vivificasse, si rianimasse, si vivacizzasse [scarto semantico dal campo semantico minerale celeste a quello animato terreno]
114 METONIMIA CONCRETA	<i>ne l’alito di Dio</i>	“nello Spirito di Dio” [il contenuto di “alito” è concreto, perché è percepibile se non altro al tatto, mentre quello di “spirito” è astratto]: il concreto per l’astratto
114 EUFEMISMO	<i>nei costumi</i>	“nelle leggi (di Dio)” [un concetto giuridico, come quello di “legge”, così perentorio, tassativo e coerci- tivo, in definitiva scabro, viene sfumato in quello di “costume”, dall’accezione decisamente più morbida, più tollerante e in definitiva più accettabile]: attenua- zione di un significato ritenuto troppo crudo

115 METAFORA	<i>l'interna riva</i>	“la faccia concava”, “la superficie interna”, “l’area di dentro”, paragonabile per somiglianza ad un ‘margine’ (« <i>riva</i> ») [scarto semantico dal campo geometrico a quello idrografico della geografia fisica]
116 METONIMIA ASTRATTA	<i>la sua parvenza</i>	“il suo aspetto”, “la sua immagine”, “la sua configurazione” [il concetto di « <i>parvenza</i> » è vago, irrealistico, nebuloso, confuso, sbiadito, in pratica ‘astratto’, rispetto alla netta e concreta percezione dell’immagine ottica]: preferenza dell’astratto per il concreto
118 RITMO GIAMBICO	<i>però non ebber li occhi miei potenza</i>	pe rò non eb ber li oc chi miei po ten za ~   ~   ~   ~   ~   ~   ~   ~   ~   ~   ~   ~ 2^   4^   6^   8^   10^
118 SINEDDOCHE IPERONIMICA	<i>potenza</i>	“attitudine”, “idoneità”, “abilità”, in particolare alla vista, in confronto alla ‘forza’, ‘energia’, ‘vigore’, « <i>potenza</i> », che è un contenuto generico [tutte le attitudini sono ‘potenza’, ma non tutte le ‘potenze’ (IPERONIMO) sono ‘attitudini’ (IPONIMO)]: nell’espressione prevale l’iperonimo sull’iponimo
119 ANTONOMASIA	<i>la coronata fiamma</i>	“Maria”, identificata mediante l’appellativo perifrastico « <i>coronata fiamma</i> » qui esplicitamente espresso e precedentemente (verso 95) attribuitole, comprensibile notoriamente dal contesto [sostituzione di un nome proprio con uno comune in funzione di appellativo]
119 METAFORA	<i>coronata</i>	“aggirata”, “accerchiata”, “cinta” tutta intorno dalla scia luminosa che assomigliava ad una ‘corona’ che circondava la testa di Maria, proprio come se Ella fosse « <i>coronata</i> », scia luminosa lasciata dall’arcangelo Gabriele, che le girava attorno cantando
119 METONIMIA CAUSALE	<i>fiamma</i>	“luce” [poiché non è la ‘luce’ (CONSEGUENZA) che genera la « <i>fiamma</i> » (CAUSA), ma è il contrario, il termine espresso tradisce la predilezione per la causa al posto dell’effetto]
119 ELLISSI LOGICO - RETORICA	<i>fiamma</i>	“la luce [di Maria]” [Ø = “di Maria”]: soppressione di un segmento discorsivo (che risulta « <i>in absentia</i> »), ma ricavabile mediante la cooperazione interpretativa del lettore, fruibile in base alle sue competenze letterarie
119 METONIMIA CONNOTATIVA	<i>fiamma</i>	“la Vergine Maria” [trascodifica dal <u>denotato</u> allusivamente inteso (“la Madonna”) al <u>connotato</u> esplicitamente espresso nell’enunciato (« <i>fiamma</i> »), in virtù di un appropriato sottocodice letterario]
120 LATINISMO	<i>si levò</i>	“si rese leggera” < LĚVO, LĚVAS, LEVAVI, LEVATUM, LĚVĀRE = “render leggero”, verbo denominale < LĚVIS = “lieve”, “leggero”, “agile” (metaplasmo a lievitazione zero)

120 METONIMIA CAUSALE	<i>si levò</i>	“ascese”, si elevò”, “s’innalzò”, grazie al fatto di essere diventata ‘lieve’ [non è l’ascendere che renda leggeri, ma è la leggerezza (CAUSA) a produrre l’innalzamento (EFFETTO)]: la causa al posto della conseguenza
120 ELLISSI LOGICO - RETORICA	<i>si levò</i>	“si sollevò [verso l’Empireo]”: Ø = [verso l’Empireo], notazione non ricavabile dal contesto dell’enumerato, ma dedotta col contributo ermeneutico del lettore dalla trama discorsiva del brano
120 AFERESI	<i>si levò</i>	“si [sol]levò”, oppure “si [e]levò”: [soppressione dell’inizio della parola, in entrambe le soluzioni]
120 METAFORA	<i>semenza</i>	“figlio Gesù” «Gesù è figlio di Maria, come un frutto è produzione del suo seme» [scarto dal campo semantico biologico a quello vegetale]

E come fantolin che ’nver’ la mamma  
tende le braccia, poi che ’l latte prese,  
per l’animo che ’nfin di fuor s’infiamma; 123

ciascun di quei candori in sù si stese  
con la sua cima, sì che l’alto affetto  
ch’elli avieno a Maria mi fu palese. 126

121 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>fantolin che ’nver’ la mamma</i>	«{fantolin ‘nver’} -f/v- [labiodentali fricative]
121 LATINISMO	<i>fantolin</i>	“bambino” [diminutivo aferetico < latino INFĀNTEM, composta da ĪN = "non" + FANTEM = "parlante" (participio presente di FOR, FĀRIS, FĀRI = "parlare"), complessivamente, quindi: «che non ha ancora l’uso della favella», cioè neonato] metaplasmato a lievitazione zero
121 AFERESI	<i>fantolin</i>	“bambino” [diminutivo aferetico < latino INFĀNTEM, composta da ĪN = "non" + FANTEM = "parlante" (participio presente di FOR, FĀRIS, FĀRI = "parlare"), complessivamente, quindi: «che non ha ancora l’uso della favella», cioè neonato]: caduta della sillaba iniziale dalla forma primitiva
121 EPITESI	<i>fantolin</i>	“bambino” [diminutivo aferetico < latino INFĀNTEM, composta da ĪN = "non" + FANTEM = "parlante" (participio presente di FOR, FĀRIS, FĀRI = "parlare"), complessivamente, quindi: «che non ha ancora l’uso della favella», cioè neonato]: aggiunta alla fine della forma primitiva del suffisso diminutivo non etimologico

121-122 INARCATURA PREDICATIVA	<i>'nver' la mamma / tende</i>	[separazione per esigenze metriche in due versi consecutivi del predicato verbale dal complemento (di luogo)]
121-124 ELLISSI SINTATTICO - GRAMMATICALE	<i>E come... // ... ciascun</i>	“E come... // [così] ciascuno” [Ø = «così», seconda marca della correlazione per analogia, iniziata al verso 121 con la congiunzione «come»]
122 ASSIMILAZIONE	<i>latte</i>	< LĀCTE (neutro) = "latte" [adeguamento eufonico in sede diacronica metaplastica del nesso primitivo -CT- = -K <sup>+</sup> + <sup>+</sup> T- > -tt-, di primo livello: velare → dentale, in direzione regressiva e dimensione totale]
122 SINEDDOCHE IPERONIMICA	<i>prese</i>	“succhiò” [tutto ciò che si risucchia è un «prendere» (IPERONIMO), ma non ogni presa è un "succhiare" (IPONIMO)]: l'iperonimo al posto dell'iponimo
122 CHIASMO GRAMMATICALE	<i>tende le braccia... 'l latte prese</i>	[PREDICATO ( <i>tende</i> ) / COMPLEMENTO ( <i>le braccia</i> ) - COMPLEMENTO ( <i>'l latte</i> ) / PREDICATO ( <i>prese</i> ): incrocio sintattico a «χ» = "chi", secondo lo schema P/C - C/P, con i termini "medi" ed "estremi" tra loro funzionalmente equivalenti]
123 SINEDDOCHE TOTALE	<i>per l'animo</i>	“per l'amore”, “per il bene”, “per l'affetto”, alcune delle manifestazioni dell'« <i>animo</i> » [tutti i sentimenti particolari entrano nella sfera emotiva dell'intero ' <i>animo</i> ']: l'intero per la frazione
123 ENALLAGE	<i>di fuor</i>	“all'esterno” [scambio nella costruzione sintattica di una parte del discorso soltanto intesa ('esterno', aggettivo, elemento variabile) con un'altra espressa ('fuor'), avverbio, elemento invariabile]
123 METALEPSI	<i>s'infiamma</i>	[passaggi graduali <u>metaleptici</u> ]: in primo luogo il passaggio è quello analogico metaforico: = "si accende", "si promuove", "si esalta": «come la fiamma estrinseca calore, così il sentimento del bene dischiude fervore affettivo» [scarto dal campo semantico psicologico emozionale a quello fisico termico]: METAFORA; in secondo luogo il passaggio è quello sinedddotico, in quanto <i>s'infiamma</i> = "si manifesta", "si esprime", "si esterna", "si effonde", "si dimostra" [ogni fiamma sprigiona calore, ma non ogni manifestazione esterna (IPERONIMO) è sempre una « <i>fiamma</i> » (IPONIMO)]: SINEDDOCHE IPONIMICA, per configurare un traslato complessivo di metalessi]

124 METONIMIA CONNOTATIVA	<i>candori</i>	“beati”, “spiriti puri”, “anime fulgenti” [contenuto al quale si accede mediante il contributo ermeneutico del sottocodice letterario, il quale assegna ai «beati» (DENOTATO) un rivestimento luminoso, una luce bianca, un candido ‘splendore’ (CONNOTATO)]: il connotato per il denotato
124 RITMO GIAMBICO	<i>ciascun di quei candori in sù si stese</i>	cia <u>scun</u> di <u>quei</u> can <u>do</u> ri in <u>sù</u> si <u>ste</u> se 
124 ALLITTERAZIONE PUNTUALE	<i>ciascun di quei candori</i>	«ciascun di quei <u>c</u> andori» [ripresa integrale del fonema -k-]
124 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>di quei candori</i>	« <u>d</u> i quei <u>c</u> andori» -d/n- [apicodentali sonore]
124 PARONOMASIA PUNTUALE	<i>di quei candori</i>	« <u>d</u> i quei <u>c</u> andori» «d/k - k/d»
124 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>ciascun di quei candori</i>	«ciascun di quei <u>c</u> andori» -n/d- [apicodentali sonore]
124 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>in sù si stese</i>	«in <u>s</u> ù si <u>s</u> tese» -s/t- [apicodentali sorde]
124 ANASTROFE	<i>in sù si stese</i>	“si stese in su” [inversione della costruzione diretta]
124-125 INARCATURA PREDICATIVA	<i>si stese / con la sua cima</i>	[separazione in due versi consecutivi del complemento («con la sua cima») dal suo predicato («si stese»), per privilegiare il pregio metrico, a dispetto dell’unità discorsiva]
125 METAFORA	<i>cima</i>	“punta”, “vertice”, “apice”, “estremità”, “culmine”, indicanti ‘sommità’, come se si trattasse di una «cima» montuosa [scarto dal campo semantico geometrico a quello geografico]
125 ELLISSI LOGICO - RETORICA	<i>sua cima</i>	“punta [luminosa]” Ø = «luminosa» [segmento discorsivo ricavabile dal contesto grazie alla cooperazione ermeneutica del destinatario]
125 ASSIMILAZIONE	<i>affetto</i>	: < AFFĒCTUM (participio perfetto di AFFĪCĪO, AFFĪCĪERE = "provocare uno stato d’animo", "colpire", "suggestionare", "influenzare", "commuovere lo spirito"): adeguamento eufonico in diacronia metaplastica, totale e regressiva, del nesso consonantico primitivo [-CT- = -K <sup>+</sup> + <sup>+</sup> T- > -tt-] di 1° livello: velare → dentale

125-126 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>l'alto affetto / ch'elli avieno</i>	« <u>affetto</u> <u>avieno</u> » -f/v- [labiodentali fricative]
126 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>avieno a Maria mi fu</i>	« <u>avieno</u> <u>fu</u> » -v/f- [labiodentali fricative]
<p style="color: red;">Indi rimaser lì nel mio cospetto, 'Regina celi' cantando sì dolce, che mai da me non si partì 'l diletto. <span style="float: right;">129</span></p> <p style="color: red;">Oh quanta è l'ubertà che si soffolce in quelle arche ricchissime che fuora a seminar qua giù buone bobolce! <span style="float: right;">132</span></p>		
127 ASSIMILAZIONE	<i>cospetto</i>	< CONSPĒCTUM (participio perfetto di CONSPĪCIO, CONSPĪCERE = "scorgere", "guardare", "osservare", "mirare", "contemplare"): adeguamento eufonico in diacronia metaplastica, totale e regressiva, del nesso consonantico primitivo [-CT- = -K <sup>+</sup> + <sup>+</sup> T- > -tt-] di 1° livello: velare → dentale
128 SINESTESIA	<i>cantando sì dolce</i>	“così gradevolmente” [accostamento della sfera sensoriale del GUSTO («dolce») a quella dell'UDITO («cantando»)] («dolce» in senso figurato = "gradevole")
128 ENALLAGE	<i>cantando sì dolce</i>	“così gradevolmente” [sostituzione sintattica di un avverbio ('dolcemente' = "gradevolmente") con un aggettivo («dolce»)]
129 IPALLAGE	<i>non si partì 'l diletto</i>	“sfumò”, “scomparve”, “svanì” [attribuzione non pertinente per un contenuto emozionale]: si riferisce ad un termine astratto («il diletto») ciò che sarebbe invece appropriato per una persona concreta vivente (il 'partire'); infatti il 'diletto' non parte né arriva da nessuna parte
129 METAFORA	<i>non si partì</i>	“non sfumò”, “non scomparve”, “non svanì”, come se per analogia un vivente non 'partisse' [scarto dal campo semantico animato a quello inanimato]
129 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>mai da me non</i>	« <u>mai</u> da <u>me non</u> » -m/n- [nasali sonore]
129 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>non si partì 'l diletto</i>	« <u>si partì</u> 'l <u>diletto</u> » -p/t- [occlusive sorde]
129 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>si partì 'l diletto</i>	« <u>partì</u> 'l <u>diletto</u> » -t/d- e -d/t- [apicodentali occlusive]

129 LITOTE	<i>mai... non si partì</i>	“restò sempre” [negazione del contrario]
129 ANASTROFE	<i>mai... non si partì'l diletto</i>	il diletto non si partì mai” [inversione della costruzione diretta]
129 IPERBATO	<i>mai da me non si partì'l diletto</i>	[inserimento del segmento estraneo «da me», che interrompe la sequenza sintattica naturale della frase]
129 ASSIMILAZIONE	<i>diletto</i>	< DĒLECTĀMENTUM (= "piacere", "trastullo", "diletto", sostantivo neutro deverbale < DĒLECTO, DĒLECTĀRE = "intrattenere piacevolmente", "attrarre", "procurare piacere", a sua volta intensivo di DĒLĪCĪO, DĒLĪCĒRE = "allevare", "blandire", "lusingare"): adeguamento eufonico in diacronia metaplastica, totale e regressiva, del nesso consonantico primitivo [-CT- = -K <sup>+</sup> + <sup>+</sup> T- > -tt-] di 1° livello: velare → dentale
129 SINCOPE	<i>diletto</i>	< DĒLECTĀMENTUM (= "piacere", "trastullo", "diletto", sostantivo neutro deverbale < DĒLECTO, DĒLECTĀRE = "intrattenere piacevolmente", "attrarre", "procurare piacere", a sua volta intensivo di DĒLĪCĪO, DĒLĪCĒRE = "allevare", "blandire", "lusingare"): caduta in diacronia metaplastica di un segmento fonetico originario per sottrazione nel corpo della parola
130 METONIMIA CAUSALE	<i>quanta è l'ubertà</i>	“quanta è l’abbondanza”, “quanta è la ricchezza”, “quanta è la prosperità”, CONSEGUENZE in derivazione della fecondità ( <i>ubertà</i> ) CAUSA [la causa per l’effetto]
130 LATINISMO	<i>l'ubertà</i>	“fertilità”, “fecondità”, “produttività” [< latino ŪBERTĀS, ŪBERTĀTIS, ŪBERTĀTEM] metaplasmo a lievitazione zero
130 METAFORA	<i>l'ubertà</i>	“la beatitudine”, “l’eccellenza”, “la dignità”, “la ricchezza”, “l’abbondanza”, in campo etico, paragonabile alla fertilità di un terreno [dal campo semantico spirituale a quello bio-vegetale]
130 APOCOPE	<i>ubertà</i>	< ŪBERTĀTEM = "fertilità": [caduta della sillaba finale]
131 METAFORA	<i>arche ricchissime</i>	“spiriti eletti”, “animi beati”, “anime sante”, contenitrici di meriti, come i forzieri («arche»), che sono ricolmi di frumento [dal campo semantico spirituale a quello materiale]
131 ELLISSI LOGICO - RETORICA	<i>ricchissime</i>	“ricolme [di santità]” [Ø = “di santità”]: soppressione di un segmento discorsivo, intuibile grazie alla cooperazione ermeneutica del destinatario

132 METAFORA	<i>seminar</i>	“spargere”, “diffondere”, “elargire” (opere buone), in maniera simile al seminatore che distribuisce il seme nel campo affinché germogli [dal campo semantico morale a quello agricolo]
132 SINEDDOCHE IPONIMICA	<i>bobolce</i>	“lavoratrici” in generale, anche in sede etica, oltre che agricola [tutte le «bifolche» (IPONIMO) sono lavoratrici, ma non tutte le lavoratrici (IPERONIMO) sono senz’altro bifolche]: predilezione espressiva per l’iponimia

Quivi si vive e gode del tesoro  
che s’acquistò piangendo ne lo essilio  
di Babillòn, ove si lasciò l’oro.

135

Quivi triunfa, sotto l’alto Filio  
di Dio e di Maria, di sua vittoria,  
e con l’antico e col novo concilio,

colui che tien le chiavi di tal gloria.

139

133 ELLISSI SINTATTICO - GRAMMATICALE	<i>si vive e gode</i>	“si vive e [si] gode” [Ø = «si»: eliminazione della particella pronominale impersonale «si», ricostruibile mediante un segmento di enunciato “ <i>in praesentia</i> ”, già esplicitamente espresso in precedenza]
133 ZEUGMA	<i>si vive e gode</i>	“si vive dei meriti e si gode del tesoro”, per appianare lo scarto di due predicati «aggiogati» ad un complemento solo [soppressione di un secondo necessario enunciato chiarificatore]
134-135 INARCATURA DETERMINATIVA	<i>ne lo essilio / di Babillòn</i>	[separazione in due versi consecutivi del determinante « <i>di Babillòn</i> » dal determinato « <i>lo essilio</i> », in ossequio alla prevalenza di pregiate esigenze metriche]
135 METONIMIA DENOTATIVA	<i>di Babillòn</i>	“penoso”, “mortificante”, “sofferto” [Babilonia è il DENOTATO, ma secondo il sottocodice storico-religioso - che narra che nel 597 a.C. ad opera di Nabucodonosor si realizzò, sia pur ad ondate successive, la deportazione a Babilonia dei Giudei più in vista, nella prospettiva di estinguerne l’identità nazionale, il che rappresentò per gli Ebrei un’esperienza traumatica -, l’esilio babilonese, veicola come CONNOTATO la «prigionia», la «schiavitù», la «deportazione», l’«umiliazione», la «sottomissione»]: il denotato per il connotato
135 METONIMIA CONCRETA	<i>l’oro</i>	“la ricchezza” [contenuto astratto a cui discorsivamente il poeta si riferisce, ma rappresentato espressivamente da un termine concreto: « <i>l’oro</i> »]: il concreto per l’astratto

136 ASSIMILAZIONE	<i>sotto</i>	[< SŪBTUS = "sotto": -B <sup>+</sup> + †T- > -tt- = adeguamento eufonico in sede diacronica metaplastica del nesso consonantico originario in direzione regressiva e dimensione totale, di 2° livello: labiale → dentale + sonora → sorda]
136 OSSIMORO	<i>sotto l'alto Filio</i>	«sotto» - «alto» [contrasto tra contenuti divergenti: basso - alto]
136 METAFORA	<i>alto Filio</i>	“sommò”, “eccelso”, “sublime” Figlio, come se fosse di valore «alto» in lunghezza spaziale e geometrica [scarto dal campo semantico personale a quello estensivo]
136 LATINISMO	<i>Filio</i>	“Figlio” < FĪLĪUM < FĪLĪUS, FĪLĪ = “figlio”, “piccolo”, “discendente” [conservazione della forma latina originaria, scevra da assimilazione -L <sup>+</sup> + †I > λ-, come tramandato dalla tradizione popolare, in analogia con MŪLĪĒR = “moglie”, FŌLĪUM = “foglio”, MĒLĪUS = “meglio”]: metaplasmo a livitazione zero
136 APOCOPE	<i>Filio</i>	“Figlio” < FĪLĪUM < FĪLĪUS, FĪLĪ = “figlio”, previa caduta del fono terminale -M#, -S#, -I# in fine di parola
137 ASSIMILAZIONE	<i>vittoria</i>	< VICTŌRĪAM = “trionfo”, “successo”, “vittoria” (sostantivo modellato su VICTUM, participio perfetto di VINCO, VINCĒRE = “vincere”, “superare”, “prevalere”): adeguamento eufonico in diacronia metaplastica, totale e regressiva, del nesso consonantico primitivo [-CT- = -K <sup>+</sup> + †T- > -tt-] di 1° livello: velare → dentale
138 RITMO DATILICO	<i>e con l'antico e col novo concilio</i>	e con l'an ti co.e col no vo con ci lio $\begin{matrix} \grave & \acute & \acute & \grave & \acute & \acute & \grave & \acute & \acute & \grave \\ 1^\wedge & & 4^\wedge & & 7^\wedge & & 10^\wedge & & & \end{matrix}$
138 METONIMIA CONSECUTIVA	<i>e con l'antico e col novo concilio</i>	“sia con l'antico che col nuovo Testamento” [concilio è una riunione con un filo unico di interesse che lega tra loro i partecipanti, così come il Testamento sia nuovo che antico è un'alleanza tra i vari popoli che riconoscono valido un unico credo religioso, un unico patto tra Dio e gli uomini, un'unica fede codificata. Il principio statutario che unisce l'interesse di tutti è la CAUSA che li stringe in un patto, una sola assemblea, un "concilio", che pertanto rappresenta la CONSEQUENZA]. Non è il concilio riunito che produce il Testamento, ma è il Testamento che genera la riunificazione di aderenti disparati, sia prima (antico), che dopo (nuovo) Cristo. Lo scambio della causa con la conseguenza dà luogo alla metonimia consecutiva

139 ANTONOMASIA	<i>colui che tien le chiavi</i>	“San Pietro” [come: “il flagello di Dio” (= “Attilla”) oppure: “il segretario fiorentino” (= “Niccolò Machiavelli”)]; scambio del nome proprio (“San Pietro”) con uno comune (« <i>colui che tien le chiavi</i> »)
139 ALLITTERAZIONE PUNTUALE	<i>colui che... chiavi</i>	<u>c</u> ... <u>ch</u> ... <u>ch</u> [ripresa integrale del fonema -k-]
139 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>che tien</i>	<u>ch</u> ... <u>t</u> [accostamento eterotopico -k/t-: velare/dentale]
139 METONIMIA DENOTATIVA	<i>tien le chiavi</i>	“custodisce”, “controlla”, “sorveglia”, per dignità, onore ed autorità [scambio del DENOTATO (« <i>chiavi</i> ») con il CONNOTATO (“preminenza”)]:
139 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>tien... le chiavi</i>	<u>t</u> ... <u>ch</u> [accostamento eterotopico -t/k-: dentale/velare]
139 ALLITTERAZIONE PUNTUALE	<i>tien... di tal</i>	<u>t</u> ... <u>t</u> [ripresa integrale del fonema -t-]
139 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>tien... di</i>	<u>t</u> ... <u>d</u> [accostamento eterosonico -t/d-: sorda/sonora]
139 PARONOMASIA SINTETICA	<i>le chiavi di tal gloria</i>	<u>ch</u> ... <u>d</u> ... <u>t</u> ... <u>g</u> [doppio incrocio eterosonico di fonemi medi ed estremi «k/d - t/γ»: sorda/sonora + sonora/sorda]
139 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>chiavi... gloria</i>	<u>ch</u> ... <u>g</u> [accostamento eterosonico -k/γ-: sorda/sonora]
139 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>di tal</i>	<u>d</u> ... <u>t</u> [accostamento eterosonico -d/t-: sonora/sorda]
139 METONIMIA CONNOTATIVA	<i>di tal gloria</i>	“del paradiso” (DENOTATO), il regno glorioso della beatitudine eterna celeste, identificabile dal suo attributo caratteristico più pregiato: la « <i>gloria</i> » (CONNOTATO): scambio del denotato col connotato
139 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>tal gloria</i>	<u>l</u> ... <u>l</u> ... <u>r</u> [accostamento eterogènico -l/r-: laterale/laterale/vibrante]

A. «Il trionfo della Madonna» (*Par*, XXIII, 70-139);

B. «Pregghiera di San Bernardo alla Vergine» (*Par*, XXXIII, 1-39).

B. «*PREGHIERA DI SAN BERNARDO ALLA VERGINE*» (*Par*, XXXIII, 1-39)

«Vergine Madre, figlia del tuo figlio,  
umile e alta più che creatura,  
termine fisso d'eterno consiglio, 3

tu se' colei che l'umana natura  
nobilitasti sì, che 'l suo fattore  
non disdegnò di farsi sua fattura. 6

1 OSSIMORO	<i>Vergine Madre</i>	[accostamento di contenuti dal senso contraddittorio, in contrasto logico tra loro]
1 PARADOSSO	<i>Vergine Madre</i>	[enunciato in apparenza stridente dal punto di vista discorsivo, perché contrastante con la comune opinione genetica, che si adegua sui canoni biologici, ma che in realtà è profondamente vero, perché la maternità della Beata Vergine Maria è stata innescata nella storia umana dall'opera e dall'intervento del Santo Divino Spirito, il quale ha conservato la Madonna « <i>vergine</i> », prima, durante e dopo il parto]
1 SINEDDOCHE IPONIMICA	<i>figlia</i>	“creatura”, “produzione”, “formazione”, “elaborazione”, “modellatura” [una « <i>figlia</i> » è sicuramente una creazione (genetica), ma non tutte le “creature” (IPERONIMO) terrene sono “figlie” (IPONIMO) di famiglia]: predilezione espressiva per l'iponimo in confronto all'iperonimo
1 POLIPTOTO	<i>figlia... figlio</i>	[ripresa a breve distanza di un nome mobile variato solo nella desinenza di genere]
1 PARADOSSO	<i>figlia del tuo figlio</i>	[espressione apparentemente incredibile, in contrasto con l'opinione comune, ma vera, perché il « <i>figlio</i> » è nientedimeno che il Figlio del “Divin Redentore”, quindi Figlio di “Dio Padre”, che è padre di tutti gli uomini, compresa pure la « <i>figlia</i> » Beata Vergine Maria]
2 OSSIMORO	<i>umile e alta</i>	“modesta e sublime” [accostamento di termini dal senso opposto, in contraddizione logica tra loro]
2 DIALEFE	<i>creatura</i>	[distinzione per ragioni metriche del gruppo vocalico -eoa- in fonetica sintattica, in luogo di una possibile sinalefe]: u mi le <sub>e</sub> <u>al</u> ta più che cre a tu ra 1^            4^    6^            10^

2 SINEDDOCHE IPERONIMICA	<i>creatura</i>	“persona” [tutte le persone umane (IPONIMO) sono “creature”, ma non ogni creatura (IPERONIMO) è una persona umana]: l’iperonimo al posto dell’iponimo
2 DIERESI	<i>creatura</i>	[distinzione per ragioni metriche del gruppo vocalico <i>-ea-</i> nel corpo della parola, in luogo di una possibile sineresi]: u mi le <u>o</u> e al ta più che <u>cre</u> a tu ra 1^ 4^ 6^ 8^ 9^ 10^
3 RITMO DATTILICO	<i>termine</i> <i>fisso</i> <i>d’eterno</i> <i>consiglio</i>	<u>ter</u> mi ne <u>fis</u> so d’et <u>ter</u> no con <u>si</u> glio ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ 1^ 4^ 7^ 10^
3 METAFORA	<i>termine</i>	fine”, “meta”, “scopo”, “traguardo”, “obiettivo”, come se si trattasse di un estremo confine spaziale [scarto dal campo semantico intellettivo a quello fisico spaziale]
3 METAFORA	<i>fisso</i>	“immutabile”, “stabile”, “costante” nel tempo, come un paletto piantato nel terreno [scarto dal campo semantico temporale a quello spaziale]
3 ASSIMILAZIONE	<i>fisso</i>	“fermo” < FĪXUM, participio perfetto di FĪGO, FIXUM, FĪGĒRE = “conficcare”, “fissare”, “figgere”, “ficcare”, “collocare” [adeguamento eufonico in sede diacronica metaplastica del nesso consonantico primitivo -X- = -K <sup>+</sup> + <sup>+</sup> S- > -ss-, in direzione regressiva e in dimensione totale, con uno sviluppo di 2° livello: velare → dentale + occlusiva → fricativa]
3 METONIMIA OGGETTIVA	<i>d’eterno</i> <i>consiglio</i>	“di Dio”, “della Divina Sapienza”, “della Volontà Eterna” [scarto dall’elaboratore all’elaborazione, che porta ad esprimere più il prodotto che il produttore]
3 ALLITTERAZIONE PUNTALE	<i>termine...</i> <i>d’eterno</i>	<u>ter</u> ... <u>ter</u> [ripresa integrale plurima dei fonemi consecutivi -t-, -e-, -r-]
4 RITMO DATTILICO	<i>tu se’</i> <i>colei che</i> <i>l’umana</i> <i>natura</i>	<u>tu</u> se’ co <u>lei</u> che l’u <u>ma</u> na na <u>tu</u> ra ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ 1^ 4^ 7^ 10^
4-5 ANASTROFE	<i>l’umana</i> <i>natura /</i> <i>nobilitasti</i>	“nobilitasti la natura umana” [inversione della costruzione diretta]
5 ASSIMILAZIONE	<i>fattore</i>	< FACTŌREM = “creatore” [-CT- = K <sup>+</sup> + <sup>+</sup> T > -tt-]: armonizzazione diacronica metaplastica, totale e regressiva del nesso consonantico di 1° livello: velare → dentale
5-6 ANNOMINAZIONE	<i>fattore / ...</i> <i>fattura</i>	[ripresa di un lessema etimologico (< FĀCT-UM, participio perfetto di FACĒRE = “agire”, “fare”, “costruire”) variato nelle forma del suffisso - ŌREM (= “creatore”) ↔ - ŪRAM (= “creatura”)]

5-6 INARCATURA PREDICATIVA	<i>l' suo fattore / non disdegnò</i>	[separazione in due versi consecutivi di un unico blocco logico espressivo costituito da soggetto e predicato, per superiori ragioni metriche]
6 ASSIMILAZIONE	<i>fattura</i>	< FACTŪRAM = "creatura" [-CT- = K <sup>+</sup> + <sup>+</sup> T > -tt-]: armonizzazione diacronica metaplastica, totale e regressiva del nesso consonantico di 1° livello: velare → dentale

Nel ventre tuo si raccese l'amore,  
per lo cui caldo ne l'eterna pace  
così è germinato questo fiore. 9

Qui se' a noi meridiana face  
di caritate, e giuso, intra ' mortali,  
se' di speranza fontana vivace. 12

7 METAFORA	<i>si raccese</i>	“si rinnovò”, “si rinvigori”, “si ridestò”, come quando si innesca una fiamma o si accende un fuoco [scarto dal campo semantico morale a quello termico]
7 METONIMIA OGGETTIVA	<i>l'amore</i>	“la presenza di Dio”, “l'intervento di Dio”, “la solidarietà di Dio” nei confronti degli uomini [l'opera al posto dell'operatore]
8 ENALLAGE	<i>per lo cui caldo</i>	“il” [scambio di una forma del discorso con un'altra, per la variazione dall'articolo «il» < ÌLLE = "quello", nominativo apocopato, all'articolo «lo» < ÌLLOM, accusativo aferetico, usato nella barbara latinità, < ÌLLUM = "quello" nel latino classico]
8 METAFORA	<i>per lo cui caldo</i>	“per la cui benevolenza”, “per la cui grazia”, “per la cui bontà” [scarto dal campo semantico emozionale a quello termico]
8 METONIMIA CONNOTATIVA	<i>ne l'eterna pace</i>	“in Paradiso” [il Paradiso è il luogo della completa beatitudine eterna e secondo un sottocodice dogmatico religioso, nel Paradiso si gode la “pace eterna”, tant'è vero che anche nella preghiera per i defunti si recita di “riposare in pace”]. In definitiva, il Paradiso è il DENOTATO, ed “il regno dell'eterna pace” è il CONNOTATO. Si esprime il connotato in luogo del denotato
9 METAFORA	<i>è germinato</i>	“ha avuto origine”, “è nato”, “è sorto”, “è uscito”, “è scaturito”, così come una pianta si sviluppa dal seme ed un fiore dal “germoglio” [scarto dal campo semantico logico a quello vegetale]

9 METALEPSI	<i>questo fiore</i>	“la rosa dei beati” [lievitazione graduale dei contenuti attraverso un doppio passaggio metaleptico: una SINEDDOCHE IPERONIMICA, per la predilezione accordata all’IPERONIMO «fiore» nei confronti dell’IPONIMO “rosa” (le rose sono sicuramente dei fiori, ma non tutti i fiori sono senz’altro rose), ed una METAFORA, perché la sede dei beati in paradiso, una sorta di anfiteatro a gradinate concentriche, assomiglia ad una rosa con i petali aperti e dispiegati, che nel cerchio più alto accoglie la Madonna (scarto dal campo semantico spirituale a quello vegetale)]
10-11 INARCATURA DETERMINATIVA	<i>face / di caritate</i>	[separazione per ragioni metriche in due versi consecutivi di un medesimo compatto blocco logico espressivo]
11 LATINISMO	<i>caritate</i>	“carità” [< CĀRĪTĀS, CĀRĪTĀTEM = “affetto”, “stima”, “amore”, “carità”, “benevolenza”, < CĀRUS = “caro”] metaplasmo a lievitazione zero
11 SINEDDOCHE IPERONIMICA	<i>intra’ mortali</i>	“fra gli uomini”, che vivono sulla Terra e che sono soggetti, come tutti gli altri viventi, alla morte corporale [tutti gli “uomini” (IPONIMO) sono mortali, ma non tutti i «mortali» (IPERONIMO) sono uomini]: scambio dell’iponimo con l’iperonimo
12 RITMO DATTILICO	<i>se’ di speranza fontana vivace</i>	se’ di spe ran za fon ta na vi va ce $\begin{matrix} \grave & \cup & \cup & \grave & \cup & \cup & \grave & \cup & \cup & \grave & \cup \\ 1^\wedge & & & 4^\wedge & & & 7^\wedge & & & 10^\wedge \end{matrix}$
12 ANASTROFE	<i>di speranza fontana vivace</i>	“sorgente inesauribile di speranza” [inversione di due segmenti della catena parlata, rispetto alla naturale costruzione diretta]
12 METALEPSI	<i>fontana</i>	“principio”, “origine”, “cagione”, “motivo”, “stimolo”: doppio e graduale passaggio, prima simile, per analogia all’azione erogatrice di acqua da parte della «fontana», paragonabile alla elargizione della «speranza» [scarto dal campo semantico spirituale a quello fisico idrico] = METAFORA, e poi contiguo [per la predilezione del contenuto concreto al posto di quello astratto] = METONIMIA CONCRETA, per ottenere globalmente in definitiva una metalepsi

Donna, se’ tanto grande e tanto vali,  
 che qual vuol grazia e a te non ricorre  
 sua disianza vuol volar sanz’ali. 15

La tua benignità non pur soccorre  
 a chi domanda, ma molte fiata  
 liberamente al dimandar precorre. 18

13 LATINISMO	<i>Donna</i>	“Signora”, “Sovrana”, “Regina” [metaplasmo a lievitazione zero, per ciò che concerne il significato originario latino di «DŌMĪNA»]
13 SINCOPE	<i>Donna</i>	Signora”, “Sovrana”, “Padrona” [caduta della vocale intermedia debole < DŌMĪNA (latino classico) > DŌMNA, nel latino volgare, secondo una prima fase del processo di corruzione diacronica del vocabolo]
13 ASSIMILAZIONE	<i>Donna</i>	“Signora”, “Sovrana”, “Padrona” [< DŌMNA (latino volgare) > « <i>donna</i> », in una ulteriore fase del processo di corruzione diacronica del vocabolo: adeguamento eufonico del nesso consonantico intermedio grezzo: -M <sup>+</sup> + <sup>+</sup> N- > -nn-, in direzione regressiva e in dimensione totale]
14-15 ANACOLUTO	<i>qual vuol grazia... / sua disianza vuol volar</i>	[artificio sintattico consistente nella improvvisa interruzione della corretta sequenza di soggetto e predicato, con cambio di soggetto (da « <i>qual</i> » = "colui il quale" a « <i>sua disianza</i> » = "il suo desiderio") e con conseguente abbandono del primo soggetto «colui» lasciato in sospenso, per la cui rettifica compensativa occorre ipotizzare l’inserimento di un altro predicato, come indicato nell’ellissi successiva]
14-15 ELLISSI LOGICO - RETORICA	<i>qual vuol grazia... / sua disianza vuol volar</i>	“colui il quale (« <i>qual</i> ») voglia una grazia e non ricorra a te [alimenterebbe] un suo desiderio [che] vorrebbe volare senza le ali" [Ø = "alimenterebbe", "che"], ricostruzione affidata all’intuito del destinatario, anche a rettifica dell’anacoluto antecedente
14 ANASTROFE	<i>a te non ricorre</i>	“non ricorre a te” [inversione di due segmenti contigui della catena parlata che altera la naturale costruzione diretta]
15 IPERBOLE	<i>vuol volar sanz’ali</i>	“vorrebbe realizzare un desiderio senza l’aiuto” [esagerazione per eccesso di un concetto reale]
15 METONIMIA CAUSALE	<i>volar</i>	“tendere alla soddisfazione”, “proporsi un obiettivo”, “realizzare il desiderio”, che rappresenta l’effetto del « <i>volar</i> » (CAUSA) [predilezione espressiva per la causa al posto dell’effetto]
15 IPALLAGE	<i>volar sanz’ali</i>	[non è il desiderio che vuol volare, ma chi lo nutre]: scambio di pertinenze tra un contenuto animato « <i>qual</i> » ed un altro inanimato « <i>disianza</i> »]
15 ANTITESI	<i>vuol volar sanz’ali</i>	“inutilmente” [espressione metalogica per assurdo, nella quale « <i>volar</i> » contraddice manifestamente il segmento adiacente « <i>sanz’ali</i> » in una eclatante ed efficace contrapposizione concettuale]

15 PERIFRASI	<i>sua disianza vuol volar sanz'ali</i>	“il suo è un desiderio vano” [predilezione per un giro di parole « <i>volar sanz'ali</i> » al posto di un unico vocabolo "vano"]
16 ASSIMILAZIONE	<i>soccorre</i>	< SŪB + CURR-ET (composto di CURRĒRE = nel complesso "aiutare", "assistere", "soccorrere"); adeguamento eufonico in diacronia metaplastica del nesso consonantico primitivo [-B + C- = -B <sup>+</sup> + <sup>+</sup> K- > -kk- = -cc-] evolutosi in direzione regressiva e in dimensione totale con un processo di 2° livello: labiale → velare + sonora → sorda

In te misericordia, in te pietate,  
in te magnificenza, in te s'aduna  
quantunque in creatura è di bontate. 21

Or questi, che da l'infima lacuna  
de l'universo infin qui ha vedute  
le vite spiritali ad una ad una, 24

supplica a te, per grazia, di virtute  
tanto, che possa con li occhi levarsi  
più alto verso l'ultima salute. 27

19 EPANALESSI	<i>In te... in te</i>	[ripresa lessicale libera senza intervalli fissi]
19 METONIMIA ASTRATTA	<i>misericordia</i>	“opere misericordiose” [preferenza per l'astratto al posto del concreto]
19 LATINISMO	<i>pietate</i>	“pietà”, senza la consueta apocope del volgarismo corrispondente [< PIĒTĀS, PIĒTĀTIS, PIĒTĀTEM = "devozione", "rispetto", "clemenza", "indulgenza", "pietà"] metaplasmo a lievitazione zero
19 METONIMIA ASTRATTA	<i>pietate</i>	“interventi, atti, ausili pietosi” [preferenza per l'astratto al posto del concreto]
19-20 ANAFORA	<i>In te... / in te...</i>	[ripresa lessicale in due inizi consecutivi]
19-20 ASINDETO	<i>misericordia, ... pietate, / ... magnificenza,</i>	[coordinazione paratattica effettuata semplicemente mediante il segno di interpunzione della virgola, giustapponendo gli anelli della catena parlata senza le congiunzioni]
20 EPANALESSI	<i>in te... in te</i>	[ripresa lessicale libera senza intervalli fissi]

20 LATINISMO	<i>magnificenza</i>	[< MAGNĪFĪCENTĪAM = "sublimità", "grandiosità", "liberalità", "magnanimità", "generosità"]: metaplasmo a lievitazione zero
20 ASSIMILAZIONE	<i>magnificenza</i>	< MAGNĪFĪCENTĪAM = "sublimità", "grandiosità", "liberalità", "magnanimità", "generosità": [evoluzione diacronica amalgamante del primitivo nesso consonantico: -T <sup>+</sup> + †I- > -z-, in direzione regressiva e in dimensione parziale, con uno sviluppo di 1° livello: oclusiva → affricata
20 METONIMIA ASTRATTA	<i>magnificenza</i>	"elargizione generosa", "dono liberale", "dispensa benefica" [predilezione dell'astratto per il concreto]
20-21 INARCATURA PREDICATIVA	<i>in te s'aduna / quantunque</i>	[il predicato è distaccato dal soggetto per esigenze metriche, in due versi consecutivi]
21 DIERESI	<i>creatura</i>	[distinzione per ragioni metriche del gruppo vocalico -ea- nel corpo della parola, in luogo di una possibile sineresi]: quan tun que, in cre a tu ra, è di bon ta te 1^                      4^ 6^      8^ 9^ 10^
22-23 INARCATURA DETERMINATIVA	<i>da l'infima lacuna / de l'universo</i>	il determinato si trova nel verso precedente ed il determinante sta in quello successivo, per esigenze metriche, non logiche]
24 METONIMIA OGGETTIVA	<i>le vite spiritali</i>	"le anime", nella loro condizione esistenziale di viventi nella dimensione spirituale dell'eternità [l'atto (del vivere) al posto dell'attore gestente (la vita)]

E io, che mai per mio veder non arsi  
più ch'ì fo per lo suo, tutti miei prieghi  
ti porgo, e priego che non sieno scarsi, 30

perché tu ogni nube li dislegghi  
di sua mortalità co' prieghi tuoi,  
sì che 'l sommo piacer li si dispieghi. 33

28 IPERBATO	<i>mai... non arsi</i>	"non arsi mai" [inserimento nella catena parlata di un segmento estraneo («per mio veder»), che interrompe, alterandolo, il normale ordine sintattico], in combinazione con la successiva anastrofe
28 ANASTROFE	<i>mai... non arsi</i>	"non arsi mai" [modifica dell'ordine naturale della normale costruzione diretta], in combinazione con l'iperbato antecedente

28 ELLISSI LOGICO -RETORICA	<i>per mio veder</i>	“vedere [Dio]”, [Ø = “Dio”]: omissione di un segmento logico ricavabile dal contesto con la cooperazione letteraria del lettore destinatario
28 METAFORA	<i>non arsi</i>	“non desiderai”, “non mi stimolai”, “non mi scaldai”, “non mi tormentai”, “non mi infiammai”, “non bruciai”, “non mi agitai”, come fa una fiamma che “ <i>arde</i> ” [scarto dal campo semantico psico-emozionale a quello fisico-termico]
28-29 INARCATURA PREDICATIVA	<i>non arsi / più ch'ì fo</i>	[il complemento di paragone « <i>più ch'ì</i> » risulta allontanato nel verso successivo rispetto a quello del predicato « <i>arsi</i> », per ragioni di metrica]
29-30 ANASTROFE	<i>tutti miei prieghi / ti porgo</i>	“ti porgo tutte le mie preghiere” [inversione dell’ordine naturale della costruzione diretta]
29-30 INARCATURA PREDICATIVA	<i>tutti miei prieghi / ti porgo</i>	“ti porgo tutte le mie preghiere” [separazione in due versi consecutivi del predicato « <i>porgo</i> » dal complemento « <i>prieghi</i> », per superiori esigenze metriche]
29-30 ANNOMINAZIONE	<i>miei prieghi / ... priego</i>	“preghiere... prego” [ripresa di un lessema dalla stessa radice etimologica, però variato nella forma, in due vocaboli diversi (sostantivo ↔ verbo), anche se dai suoni simili]: figura etimologica
29-30 ALLITTERAZIONE PUNTUALE	<i>29-30 prieghi / ... porgo... priego</i>	“p r g / ... p r g... p r g” [ripresa integrale plurima di tre fonemi «-p-, -r-, -g-» in identica sequenza]
30 LITOTE	<i>non sieno scarsi</i>	“siano sufficienti”, “siano validi”, “siano abbondanti” [pregiato accorgimento logico che si fonda sulla negazione del contrario]
30 RITMO GIAMBICO	<i>ti porgo, e priego che non sieno scarsi</i>	ti <u>p</u> or go.e <u>p</u> rie go <u>che</u> non <u>sie</u> no <u>scar</u> si ∪     ∪     ∪     ∪     ∪     ∪     ∪     ∪ 2^     4^     6^     8^     10^
31 IPERBATO	<i>tu ogni nube li dislegli</i>	“tu gli dissolva ogni offuscamento” [inserimento inopportuno nella catena parlata di un segmento « <i>ogni nube</i> » tra soggetto e predicato], in combinazione con la successiva anastrofe
31ANASTROFE	<i>ogni nube li dislegli</i>	“gli dissolva ogni offuscamento” [disordine sintattico fra predicato e complemento, con alterazione della costruzione diretta], in combinazione con l’iperbato precedente

31 METAFORA	<i>nube</i>	“impedimento”, “difficoltà”, “impaccio”, come uno schermo intralciante costituirebbe una nube per chi volesse guardare il cielo luminoso direttamente [scarto dal campo semantico psicologico a quello meteorologico]
31 METAFORA	<i>dislegli</i>	“liberi”, “emancipi”, “affranchi”, come se si trattasse di un prigioniero che venisse svincolato dalle catene o di un accusato che venisse prosciolto da un’imputazione criminale [scarto dal campo semantico psicologico a quello giuridico]
32 CHIASMO GRAMMATICALE	<i>sua mortalità... prieghi tuoi</i>	[incrocio sintattico a «χ» = "chi" fra due termini "medi" (SOSTANTIVI) e due "estremi" (ATTRIBUTI), entrambe le coppie equivalenti sotto il profilo grammaticale, secondo lo schema A/S - S/A]
32 ENDECASILLABO TRONCO	<i>di sua mortalità co’ prieghi tuoi</i>	«di   sua   mor   ta   li   tà   co’   prie   ghi   tuoi» 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 per essere un trittongo tonico il monosillabo che occupa la decima posizione, il ritmo di questo endecasillabo è salvaguardato, ma la sua lunghezza metrica è inferiore di una sillaba
32 METONIMIA CAUSALE	<i>mortalità</i>	“limitatezza”, “fragilità”, “debolezza”, “impotenza”, “pochezza” [che sono tutte conseguenze del condizionamento prodotto dalla condizione esistenziale umana terrena (CAUSA), cioè la «mortalità»]: preferenza per la causa al posto dell’effetto
33 METONIMIA OGGETTIVA	<i>’l sommo piacer</i>	“Dio”, che è la fonte del nostro piacere massimo, il confezionatore della nostra suprema beatitudine, l’autore della nostra gioia sublime [il prodotto al posto del produttore]
33 IPERBATO	<i>si che ’l sommo piacer li si dispieghi</i>	“si che gli si dispieghi il sommo piacere” [inserimento nel bel mezzo dell’enunciato di un corpo estraneo, il segmento discorsivo: «’l sommo piacer», che separa in due tronchi la proposizione consecutiva]

Ancor ti priego, regina, che puoi  
ciò che tu vuoi, che conservi sani,  
dopo tanto veder, li affetti suoi. 36

Vinca tua guardia i movimenti umani:  
vedi Beatrice con quanti beati  
per li miei prieghi ti chiudon le mani!». 39

34 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>Ancor ti priego</i>	c... g [accostamento eterosònico di due fonemi velari a breve distanza: -k/ɣ-: sorda/sonora]
34 ENDECASILLABO TRONCO	<i>Ancor ti priego, regina, che puoi</i>	«An cor ti prie go re gi na che puoi» 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10: due vocali «dolci» [u i] a lato di una «dura» [o] costituiscono trittongo nella decima posizione tonica occupata dal monosillabo [puoi]; pertanto la lunghezza metrica di questo verso misura una sillaba in meno
34 ALLITTERAZIONE PUNTUALE	<i>Ancor ti priego, regina</i>	«Ancor» «priego» «regina» [r... r... r]: ripresa integrale del fonema -r-
34-35 INARCATURA PREDICATIVA	<i>che puoi / ciò che</i>	[separazione in due versi consecutivi del complemento dal predicato]
34-35 ASSONANZA	<i>che puoi / ... vuoi</i>	“puoi” “vuoi” [ripresa al mezzo del dittongo -wɔ-, con coincidenza tonica e fonica]
35 ALLITTERAZIONE PUNTUALE	<i>che... che conservi</i>	ch... ch... c [ripresa integrale del fonema dorso-velare sordo -k- a breve distanza]
35 PARONOMASIA PUNTUALE	<i>conservi sani</i>	«conservi» «sani»: «n/s - s/n» [ripresa incrociata dei due fonemi dentali -n- ed -s-, a due a due medi e ed estremi]
36 PARONOMASIA PUNTUALE	<i>dopo tanto veder</i>	«dopo tanto» «tanto veder» [(d)t - t/d]: ripresa intrecciata dei due fonemi dentali -d- e -t-, a due a due medi ed estremi
36 ENDECASILLABO TRONCO	<i>dopo tanto veder, li affetti suoi</i>	«do   po   tan   to   ve   der   li.ɹaf   fet   ti   suoi» 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10: questo endecasillabo termina con un trittongo tonico in un monosillabo che occupa la decima posizione, senza altra sillaba in prosieguo; esso, quindi, pur tonicamente corretto, misura una sillaba in meno
36 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>veder, li affetti</i>	«veder» «affetti»: -v- / -f- [accostamento di due fonemi labiodentali eterosònici: sonoro/sordo]
36 ASSIMILAZIONE	<i>affetti</i>	< AFFĒCTUM (participio perfetto di AFFĪCĪO, AFFĪCĒRE = "provocare uno stato d'animo", "colpire", "suggestionare", "influenzare", "commuovere lo spirito"): adeguamento eufonico in diacronia metaplastica, totale e regressiva, del nesso consonantico primitivo [-CT- = -K <sup>+</sup> + <sup>+</sup> T- > -tt-] di 1° livello: velare → dentale
37 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>Vinca tua guardia</i>	c... g [accostamento eterosònico di due fonemi velari a breve distanza: -k/ɣ-: sorda/sonora]
37 ANASTROFE	<i>Vinca tua guardia</i>	“la tua guardia vinca” [inversione sintattica dell'ordine normale della costruzione diretta]

37 METONIMIA CONSECUTIVA	<i>tua guardia</i>	“la tua protezione”, “la tua considerazione”, “la tua premura”[non è la « <i>guardia</i> » che produce la “cura”, ma è la “cura” (CAUSA) che genera intenzionalmente la « <i>guardia</i> » (EFFETTO): scambio della causa per la conseguenza]
37 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>tua guardia</i>	<u>t</u> ... <u>d</u> [accostamento eterosonico a breve distanza di due fonemi dentali -t/d-: sorda/sonora]
37 ALLITTERAZIONE PUNTUALE	<i>i movimenti umani</i>	<u>m</u> ... <u>m</u> ... <u>m</u> [ripetizione continuata ed integrale del fonema nasale -m-]
37 METONIMIA CONSECUTIVA	<i>i movimenti</i>	passioni” [poiché c’è la “passione” (CAUSA), è per questa ragione che l’animo si agita e non perché l’animo a volte mostra dei « <i>movimenti</i> » (EFFETTO); per questo soltanto si generano le “passioni”]: al posto della causa si esprime la conseguenza
37 CHIASMO GRAMMATICALE	<i>tua guardia... movimenti umani</i>	[incrocio a « $\chi$ » = “chi” di quattro vocaboli a due a due grammaticalmente equivalenti: due termini “medi” = sostantivi (« <i>guardia</i> », « <i>movimenti</i> ») e due termini “estremi” = attributi (« <i>tua</i> », « <i>umani</i> »), secondo lo schema A/S - S/A
38 ALLITTERAZIONE PUNTUALE	<i>Beatrice... beati</i>	<u>beat</u> ... <u>beat</u> [ripresa plurima dei fonemi consecutivi -b-, -e-, -a-, -t- in tutti e tre i loro tratti caratteristici]
38 RITMO DATTILICO	<i>vedi Beatrice con quanti beati</i>	<u>ve</u> di Be. <u>a</u> <u>tri</u> ce con <u>quan</u> <u>ti</u> be <u>a</u> <u>ti</u> $\dot{\underline{v}}$ $\underline{e}$ $\underline{a}$ $\underline{t}$ $\underline{r}$ $\underline{i}$ $\underline{c}$ $\underline{e}$ $\underline{c}$ $\underline{o}$ $\underline{n}$ $\underline{q}$ $\underline{u}$ $\underline{a}$ $\underline{n}$ $\underline{t}$ $\underline{i}$ $\underline{b}$ $\underline{e}$ $\underline{a}$ $\underline{t}$ $\underline{i}$ 1^ 4^ 7^ 10^
38 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>vedi Beatrice</i>	<u>d</u> ... <u>t</u> [accostamento eterosonico a breve distanza di due fonemi -d/t-: sonora/sorda]
38 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>con quanti beati</i>	<u>c</u> ... <u>q</u> ... <u>t</u> ... <u>t</u> [ripetizione continuata a breve distanza di due fonemi eterotopici accostati -kk/tt-: velare/dentale]
38 ALLITTERAZIONE PUNTUALE	<i>Beatrice con quanti beati</i>	<u>t</u> ... <u>t</u> ... <u>t</u> [ripresa integrale del fonema -t- a breve distanza]
38-39 ENALLAGE	<i>Beatrice con quanti beati / ... ti chiudon</i>	[concordanza a senso di soggetto e predicato: mutazione «impertinente» a stretto livello sintattico]
39 ALLITTERAZIONE SINTETICA	<i>li miei prieghi ti chiudon</i>	<u>gh</u> ... <u>ch</u> [ripresa eterosonica di due fonemi velari: - $\gamma$ /k- sonoro/sordo]
39 METONIMIA CONNOTATIVA	<i>ti chiudon le mani</i>	“esprimono riverenza e devozione in atteggiamento di preghiera” [«chiudere le mani» = “congiungere le mani” (CONNOTATO) = “tenere le mani giunte, a palme unite” = «pregare» (DENOTATO)]: il connotato al posto del denotato

## Le polarità del poeta ricavate dai conteggi

Il conteggio delle figure retoriche suddivise per classe evidenzia le polarità lungo le quali si distende il testo poetico.

È innegabile, innanzitutto, il fatto che in campo di figure *ampliative* [38] l'autore non esagera punto, in confronto a quelle *detrattive*, considerato il totale [345], il che rivela un carattere abbastanza parsimonioso piuttosto che prodigo.

Sul totale metasemantico [132], le figure sintagmatiche [78] prevalgono su quelle paradigmatiche [54], anche se non in modo preponderante, ma quanto basta per assegnare al nostro scrittore il carattere di persona concreta, piuttosto che evasiva.

La polarità *intellettiva* [206] prevale, senz'altro di misura, su quella *empirica* [139] e, pertanto, il carattere del poeta si compiace più di giocare con quelle figure razionali e concettuali, come si conviene ad una cantica teologica e paradisiaca, piuttosto che inclinarsi al godimento acustico percettivo stimolante la sua sensibilità.

Infine, netta risulta la predilezione per le figure *estetiche* [233], rispetto a quelle *comunicative*, se si paragonano al totale [345], il che documenta una sua valenza poetica, anche in ambito concettuale e nozionistico e poco oratorio, a giudicare dall'esiguo numero di figure stilistiche rappresentate dai «perilexismi» [3].

## Distribuzione sintetica delle figure del *Paradiso*

Per brevità riportiamo solo i numeri dei versi dei canti XXIII e XXXIII, coinvolti nell'osservazione poetica, raggruppati per tipo di figura retorica, per classe tropica, con l'indicazione della rispettiva posizione, mentre per la descrizione discorsiva, più o meno estesa, si rimanda alla trattazione dei paragrafi precedenti. Come risulta dai conteggi dalla seguente pagina, ci sono alcune conclusioni da trarre in base al calcolo comparato delle figure usate dall'autore. Decisamente scarso, innanzi tutto, è il peso delle figure *ampliative* [122], rispetto a quelle *detrattive* [415]; pertanto il carattere del nostro poeta inclina decisamente alla parsimonia, ben lungi dalla prodigalità. Per quanto concerne, poi, le sue doti esornative [193] sul totale [415], poco al di sotto della metà [208] richiesta, è evidente che il testo si equilibra ben bene sulla linea equipollente, bilanciando le figure *estetiche* con quelle *comunicative*.

Per essere, inoltre, preponderante il numero delle figure sintagmatiche [23] nei confronti di quelle paradigmatiche [16] ciò è un indice della concretezza del nostro poeta ed, infine, la relativa superiorità delle *figure empiriche* [166] rispetto a quelle *intellettive* [134] indica una maggiore inclinazione dell'autore per la musicalità coinvolgente della composizione. In secondo

luogo si collocano le figure «foniche», rappresentate dai cosiddetti «diacustismi» [33], ai quali si possono senz'altro affiancare quelle figure che manipolano la parola per perfezionarla esteticamente e renderla più fruibile e gradevole all'orecchio, i «metaplasmi» [34]. Sono queste le figure del polo «empirico». Calcolando, poi, il peso delle figure *estetiche* rispetto a quelle *comunicative*, emerge che quelle estetiche rappresentano più della metà [166] del totale [218], quando basterebbe per un testo ben equilibrato soltanto la metà [109]; pertanto il loro volume indica un autore più esonativo che informativo. Valutando, ancora, l'ammontare dello spessore *ampliativo*, risulta che le *figure ampliative* [70] nei confronti di quelle *detrattive* sono insufficienti a raggiungere la metà [109] del totale [218]; perciò il poeta presenta un carattere più parsimonioso che “prodigo”. Modesto, infine, risulta il suo spessore oratorio, visto il basso numero di figure stilistiche rappresentate dai «perilexismi» [10]. Tanto si porge per un risultato sintetico dell'esame retorico del testo dantesco, come dire per la valutazione di un elaborato “Dant\_tropico” = “Dante conosciuto attraverso le figure”.

### DIACUSTISMI

FIGURE	CANTI	VERSI			
<i>Allitterazioni puntuali</i>	XXIII	112	124	139	139
	XXXIII	3 37	29/30 38	34 38	35
<i>Allitterazioni sintetiche</i>	XXIII	94	94	94	112
		112	112	121	124
		124	124	125/126	
		126	129	129	129
		139	139	139	139
		139	139		
	XXXIII	34 38	36 38	37 39	37
<i>Anafore</i>	XXXIII	19/20			
<i>Annominazioni</i>	XXIII	83/84	101/102		
	XXXIII	5/6	29/30		
<i>Assonanze</i>	XXXIII	34/35			
<i>Dattili</i>	XXIII	73			
	XXXIII	3	4	12	38
<i>Dialefi</i>	XXXIII	2			
<i>Dieresi</i>	XXXIII	2			
<i>Epanalessi</i>	XXIII	97/98			

FIGURE	CANTI	VERSI			
	XXXIII	19	20		
<i>Giambi</i>	XXIII	75	76	118	124
	XXXIII	30			
<i>Inarcature Connettive</i>	XXIII	107/108			
<i>Inarcature Determinative</i>	XXIII	112/113	134/135		
	XXXIII	10/11	22/23		
<i>Inarcature Predicative</i>	XXIII	73/74 80/81 103/104 110/111 124/125	76/77 89/90 109/110 121/122		
	XXXIII	5/6 29/30	20/21 34/35	28/29	
<i>Onomatopoeie</i>	XXIII	99			
<i>Paronomasie puntuali</i>	XXIII	124			
	XXXIII	35	36		
<i>Paronomasie sintetiche</i>	XXIII	139			
<i>Poliptopi</i>	XXIII	93			
	XXXIII	1			

### METAPLASMII

FIGURE	CANTI	VERSI			
<i>Aferesi</i>	XXIII	98	111	120	121
<i>Apocopi</i>	XXIII	90	130	136	
<i>Assimilazioni</i>	XXIII	72 122 136	78 125 137	78 127	80 129
	XXXIII	3 16	5 20	6 36	13
<i>Epitesi</i>	XXIII	121			
<i>Latinismi</i>	XXIII	79 130	107 136	120	121
	XXXIII	11	13	19	20
<i>Sincopi</i>	XXIII	90	129		
	XXXIII	13			

METATASSI

FIGURE	CANTI		VERSI			
<i>Anacoluti</i>	XXXIII	14/15				
<i>Anastrofi</i>	XXIII	74	76/77	80/81		
		82	89/90	9		
		107/108	124	129		
	XXXIII	4/5	12	14	28	
		29/30	31	37		
<i>Chiasmi grammaticali</i>	XXIII	122				
	XXXIII	32	37			
<i>Ellissi grammaticali</i>	XXIII	93	97	100		
		121/124	133			
<i>Enallagi</i>	XXIII	103	122	123	128	
	XXXIII	8	38/39			
<i>Ipallagi</i>	XXIII	113	129			
	XXXIII	15				
<i>Iperbati</i>	XXIII	76/77	80/81	81		
		89/90	98	129		
	XXXIII	28	31	33		
<i>Zeugmi</i>	XXIII	133				

METASEMEMI

FIGURE	CANTI		VERSI							
<i>Antonomasie</i>	XXIII	119	139							
<i>Metafore</i>	XXIII	70	71	72	73	73	74	75	75	84
		85	88	89	90	92	92	94	96	
		99								
		101	101	102	104	105	110	112	113	115
		119	120	123	125	129	130	131	132	136
	XXXIII	3	3	7	8	9	9	12	28	31
		31								
<i>Metalepsi</i>	XXIII	78	86	88	100	112	123			
	XXXIII	9	12							
<i>Metonimie Astratte</i>	XXIII	98	103	116						
	XXXIII	19	19	20						

<i>Metonimie Causali</i>	XXIII	72	79	83	90	119	120	130
	XXXIII	15	32					
<i>Metonimie Concrete</i>	XXIII	70	92	100	114	135		
	XXXIII	12						
<i>Metonimie Congiuntive</i>	XXIII	100						
<i>Metonimie Connotative</i>	XXIII	112	119	124	139			
	XXXIII	8	39					
<i>Metonimie Consecutive</i>	XXIII	84	91	102	105	138		
	XXXIII	37	37					
<i>Metonimie Denotative</i>	XXIII	82	86	102	108	135	139	
<i>Metonimie Locative</i>	XXIII	106	112/113					
<i>Metonimie Materiali</i>	XXIII	74						
<i>Metonimie Oggettive</i>	XXIII	109	109					
	XXXIII	3	7	24	33			
<i>Metonimie Strumentali</i>	XXIII	78	87	100				
<i>Similitudini</i>	XXIII	79/8295						
<i>Sineddoci Parziali</i>	XXIII	78	86					
<i>Sineddoci Totali</i>	XXIII	123						
<i>Sineddoci Iponimiche</i>	XXIII	123	132					
	XXXIII	1						
<i>Sineddoci Iperonimiche</i>	XXIII	78	81	87	88	91	108	111 112
		118	122					
	XXXIII	2	9	11				
<i>Sinestesie</i>	XXIII	97	99	109	110/111	128		

### METALOGISMI

FIGURE	CANTI	VERSI						
<i>Antitesi</i>	XXXIII	15						
<i>Ellissi retoriche</i>	XXIII	76	78	85	90			
		93	93	96	104			
		104	119	120	125 131			
	XXXIII	14/15	28					
<i>Eufemismi</i>	XXIII	76	114					
<i>Iperboli</i>	XXXIII	15						

<i>Litoti</i>	XXIII	129		
	XXXIII	30		
<i>Ossimori</i>	XXIII	93	97/99	136
	XXXIII	1		
		2		
<i>Paradossi</i>	XXXIII	1	1	

### PERILEXISMI

<b>FIGURE</b>	<b>CANTI</b>	<b>VERSI</b>
<i>Asindeti</i>	XXXIII	19/20
<i>Perifrase</i>	XXXIII	15
<i>Polisindeti</i>	XXIII	94/96

# Bibliografia

## Linguistica, retorica e stilistica

### A. Aspetto retorico in Dante

#### A1. Monografie

- Abramé - Battesti, Isabelle, *La citation et la réécriture dans la "Divine Comédie" de Dante*, Dell'Orso, Alessandria 1999.
- Baranski, Zygmunt - Pertile, Lino, *Dante in Context*, Cambridge University Press, Cambridge 2015.
- Battistini, Andrea, *La retorica della salvezza. Studi danteschi*, Il Mulino, Bologna 2016.
- Boyde, Patrick, *Retorica e stile nella lirica di Dante*, Liguori, Napoli 1979.
- Capelli, Valeria, *La Divina Commedia. Percorsi e metafore*, Jaca Book, Milano 2018.
- Carugati, Giuliana, *Dalla menzogna al silenzio. La scrittura mistica della "Commedia" di Dante*, Il Mulino, Bologna 1991.
- Cerroni, Monica, *"Li versi strani": forme dell'allegoria nella Commedia di Dante*, ETS, Pisa 2003.
- Cofano, Domenico, *La retorica del silenzio nella "Divina Commedia"*, Palomar, Bari 2003.
- Colombo, Manuela, *Dai mistici a Dante: il linguaggio dell'ineffabilità*, La Nuova Italia, Firenze 1987.
- Dragonetti, Roger, *Dante, la langue et le poème: recueil d'études*, Belin, Paris 1905.
- Federzoni, Giovanni, *Una ballata di Dante in lode della retorica*, Zanichelli, Bologna 1905.
- Fergusson, Francis, *Trope and Allegory: Themes Common to Dante and Shakespeare*, University of Georgia Press, Athens 1977.
- Fortuna, Sara - Gragnolati, Manuele - Trabant, Jürgen, *Dante's Plurilingualism. Authority, Knowledge, Subjectivity*, Legenda, Modern Humanities Research Association and Routledge, Oxford 2010.
- Inglese, Giorgio - Zanni, Raffaella, *Metrica e retorica del Medioevo*, Carocci, Roma 2011.

- Jacomuzzi, Angelo, *Il palinsesto della retorica e altri saggi danteschi*, Olshki, Firenze 1972.
- Kirkpatrick, Robin, *Dante's "Paradiso" and the Limitations of Modern Criticism: A Study of Style and Poetic Theory*, Cambridge University Press, Cambridge-London-New York-Melbourne 1978.
- Ledda, Giuseppe, *La guerra della lingua. Ineffabilità, retorica e narrativa nella «Commedia» di Dante*, Angelo Longo, Ravenna 2002.
- Marazzini, Claudio, *Il perfetto parlare: la retorica in Italia da Dante a Internet*, Carocci, Roma 2001.
- Marcozzi, Luca (a cura di), *Dante e la retorica*, Angelo Longo, Ravenna 2017.
- Mazzocco, Angelo, *Linguistics theories in Dante and the Humanists: Studies of language and intellectual history in late Medieval and early Renaissance Italy*, Brill Academic Pub, Leiden 1993.
- Mazzotta, Giuseppe, *Dante's Vision and the Circle of knowledge*, Princeton University Press, Princeton 1993.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Linguistica e retorica di Dante*, Nistri - Lischi, Pisa 1978.
- Nencioni, Giovanni, *Tra grammatica e retorica. Da Dante a Pirandello*, Einaudi, Torino 1983.
- Pépin, Jean, *Dante et la tradition de l'allégorie*, Librairie J. Vrin, Paris 1970.
- Perrus, Claude - Marietti, Marina, *Dante, poète et narrateur*, Arzanà 7, Paris 2001.
- Petrocchi, Giorgio, *La dottrina linguistica di Dante: Dispense del corso di storia della lingua italiana*, Anno Accademico 1957-58, Editrice Universitaria, Messina 1958.
- Shapiro, Marianne, *De Vulgari Eloquentia. Dante's Book of Exile*, University of Nebraska Press, Lincoln & London 1990.
- Tateo, Francesco, *Per dire d'amore: reimpiego della retorica antica da Dante agli Arcadi*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1995.
- Tomazzoli, Gaia, *Il linguaggio figurato di Dante. Riflessioni teoretiche e tipologie discorsive*, Corso di dottorato di ricerca in italianistica. Tesi di ricerca, Università Ca' Foscari, Venezia 2018.
- Trigueros Cano, José Antonio, *Conceptos fundamentales de la poética retórica de Dante Alighieri*, Universidad de Murcia, Murcia 1992.
- Weinberg, Bernard, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Laterza, Bari 1970.
- Yowell, Donna Lynne, *Human speech and bestial silence: De Vulgari Eloquentia in Inferno XXXI - XXXIV*, University of California, Berkeley 1987.

## A2. Riviste

- Fitzgerald, Thomas, *Dante's Figures of Speech*, in «Italice», 18, 3 (Sep. 1941), pp. 120-123, American Association of Teachers of Italian.
- Howard, Robert Glenn, *A Theory of Vernacular Rhetoric: The Case of the 'Sinner's Prayer' Online*, in «Folklore», 116, 2 (2005), pp. 172-188, <https://kbjournal.org/epps-robertson>.
- Luzzi, Joseph, *Literary History and Individuality, in the "De vulgari eloquentia"*, in «Dante Studies», with the Annual Report of the Dante Society, 116 (1998), pp. 161-188, The John Hopkins University Press.
- Pagliariò, Antonino, *La dottrina linguistica di Dante*, estratto dalla «Rivista Quaderni di Roma», Anno I, fasc. 6 (1947), 19 pag.
- Priest, Paul, *Allegory and Reality in the "Commedia"*, in «Dante Studies», XCVI (1978), 127-144.
- Richards, Earl Jeffrey, "*Dante's Commedia and Its Vernacular Narrative Context*", in «Dissertation Abstracts International», XXXIX (1978), 2250 A. Doctoral dissertation, Princeton University.
- Scaglione, Aldo, *Dante and the Rhetorical Theory of Sentence Structure*, in «Medieval Eloquence: Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric» (1978), pp. 252-269, University of California Press.
- Spanos, Margaret, "*The Sestina: An Exploration of the Dynamics of Poetic Structure*", in «Speculum», LIII (1978), pp. 545-557.
- Sturm-Maddox, Sara, "*The Pattern of Witness: Narrative Design in the Vita Nuova*", in «Forum Italicum», XII (1978), pp. 216-232.
- Thompson, David, *Figure and Allegory in the "Commedia"*, in «Dante Studies», 90 (1972), pp. 1-11, The Johns Hopkins University Press.
- Wheelock, James, "*Alliterative Function in the Divina Commedia*", in «Lingua e Stile», XIII (1978), 373-404.
- Wiles, Anne, *Dante on the nature and use of language*, in «The Review of Metaphysics», 68 (June 2015), pp. 759-779, Philosophy Education Society Inc.
- Zanni, Raffaella, *Il De vulgari eloquentia fra linguistica, filosofia e politica*, in «Critica del Testo. Dante oggi», 14 (2011), pp. 279-343.
- Zompetti, Joseph, *A Theory of Vernacular Rhetoric: Reading Dante's "De Vulgari Eloquentia"*, in «Inquiries Journal», 9, 4 (2017), <http://www.inquiriesjournal.com/articles/1617/a-theory-of-vernacular-rhetoric-reading-dantes-de-vulgari-eloquentia>.

## B. Bibliografia essenziale e sussidiaria internazionale

- AA.VV., *Dizionario di metrica e retorica*, Garzanti, Milano 2013.
- AA.VV., *Dizionario di retorica e stilistica*, UTET, Milano 2015.

- Adamson, Sylvia, *Renaissance Figures of Speech*, Cambridge University Press, Cambridge 2007.
- Arcand, Richard, *Les figures de style. Allégorie, ellipse, hyperbole, métaphore...*, DE L'HOMME, Montréal 2004.
- Aristotele, *Retorica*, Carocci, Roma 2014.
- Armando, Salvatore, *Prosodia e metrica latina. Storia dei metri e della prosa metrica*, Jouvence, Roma 1983.
- Aurigemma, Marcello, *Stilistica italiana*, Hesperia, Peschiera Borromeo 1969.
- Azaustre, Antonio - Casas, Juan, *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona 1997.
- Baldick, Chris, *The Oxford Dictionary of Literary Terms*, OUP, Oxford 2015.
- Balducci, Sanzio, *Dizionario di retorica. Con un'appendice su lingue antiche e moderne*, Dell'Orso, Alessandria 2011.
- Barbet, Cécile, *Linguistique et stylistique des figures*, P.I.E. Peter Lang, Berne 2014.
- Battistini, Andrea, *Le figure della retorica. Una storia letteraria italiana*, Einaudi, Torino 1990.
- Bausi, Francesco - Martelli, Mario, *La metrica italiana: teoria e storia*, Le Lettere, Firenze 1993.
- Beccaria, Gian Luigi, *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Einaudi, Torino 2004.
- Beltrami, Pietro, *La metrica italiana*, Il Mulino, Bologna 1991.
- Benedetti, Amedeo, *Bagaglio tecnico per scrittori. Manuale di stilistica del racconto e del romanzo*, ERGA, Genova 2015.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966 trad. it. a cura di M.V. Giuliani, *Problemi di linguistica generale*, Il Saggiatore, Milano 1971.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, México 1988.
- Bernardelli, Giuseppe, *Metrica francese. Fondamenti teorici e lineamenti storici*, La Scuola, Brescia 1989.
- Bertone, Giorgio, *Breve dizionario di metrica italiana*, Einaudi, Torino 1999.
- Bertone, Giorgio, *Appunti e nozioni di metrica italiana, con alcune ricerche novecentesche*, Bozzi, Roma 1981.
- Beth, Axelle, *Figures de style*, J'AI LU, Paris 2005.
- Biancalana, Lucia, *Cicero. Guida illustrata alle figure retoriche*, Piè di mosca, Perugia 2019.
- Bozzola, Sergio, *La retorica dell'eccesso*, Antenore, Padova 2000.
- Burke, Kenneth, *A Rhetoric of Motives*, University of California Press, Berkeley 1969.

- Bussolino, Claudia, *Glossario di retorica, metrica e narratologia*, Alpha Test, Milano 2006.
- Camerini, Marco, *Elementi di retorica e stilistica con saggi di analisi testuale*, Graphisoft, Roma 2012.
- Campbell, George, *The Philosophy of Rhetoric. Volume 2*, Antique Reprints, London 2016.
- Campbell, Karlyn, *Atos de retórica: para pensar, falar e escrever criticamente*, Cengage Learning, Boston 2015.
- Campese, Luigi - Del Donno, Olindo, *L'uomo e la parola. Nozioni di stilistica e metrica con un profilo storico dell'estetica*, La Torre, Roma, 1967.
- Capecelatro, Oscar, *Metrica italiana*, Guida, Napoli 1956.
- Carreter, Lázaro Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, Gredos, Madrid 1971.
- Castro Pinto, José Manuel, *As Figuras de Estilo da Língua Portuguesa e outros recursos expressivos*, Plátano, Lisboa 2012.
- Cataudella, Michele, *Lezioni di metrica storica*, Edisud, Salerno 2004.
- Chauveau, Inti, *Les mystérieuses figures de style*, Éditions Grammatix, Québec 2019.
- Chiflet, Jean-Loup, *Balade littéraire parmi les figures de style*, STE DU FIGARO, Paris 2018.
- Cirese, Alberto Mario, *Ragioni metriche. Versificazione e tradizioni orali*, Sellerio, Palermo 1988.
- Colella, Gianluca, *Che cos'è la stilistica*, Carocci, Roma 2010.
- Colignon, Jean-Pierre, *Comment dire...? Sachez utiliser les figures de style en fonction de vos besoins*, EDISENS, Paris 2019.
- Corbett, Edward Patrick Joseph - Connors, Robert, *Classical Rhetoric for the Modern Student*, Oxford University Press, Oxford 1998.
- Cuddon, John Anthony, *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Penguin, London 2014.
- Dagmar, Divjak-Dabrowska, Ewa, *Cognitive Linguistics. Foundations of Language*, De Gruyter Mouton, Berlin 2019.
- D'Agvilo, Sydney, *Introducción a la estilística: fundamentos del estilo*, Intervalic University, Madrid 2001.
- De Igartuburu, Luis, *Diccionario de tropos y figuras de retórica con ejemplos de Cervantes*, Imprenta de Alegría y Charlain, Madrid 1842.
- De Rosa, Francesco - Sangirardi, Giuseppe, *Introduzione alla metrica italiana*, Sansoni, Firenze 1996.
- De Rosa, Francesco - Sangirardi, Giuseppe, *Breve guida alla metrica italiana*, Sansoni, Firenze 2002.
- De Saussure, Ferdinand, *Course in General Linguistics*, Bloomsbury Academic, London 2013.
- Devoto, Giacomo, *Studi di stilistica*, Felice Le Monnier, Firenze 1949.

- Di Gadara, Filodemo (a cura di F. Nicolardi), *Il primo libro della retorica, La scuola di Epicuro*, Ed. Bibliopolis Napoli 2019.
- Di Girolamo, Costanzo, *Teoria e prassi della versificazione*, Il Mulino, Bologna, 1983.
- Dubois, Jean - Giacomo, Mathée - Guespin, Louis - Le Marcellesi, Christiane - Marcellesi, Jean-Baptiste - Mével, Jean-Pierre, *Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage*, Larousse, Paris 2013.
- Ducrot, Oswald - Schaeffer, Jean-Marie, *Nouveau dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Editions du Seuil, Paris 1995.
- Ellero, Maria Pia, *Introduzione alla retorica*, Sansoni, Milano 1997.
- Ellero, Maria Pia, *Retorica. Guida all'argomentazione e alle figure del discorso*, Carocci, Roma 2017.
- Elwert, Theodor W., *Italienische Metrik*, Max Hueber Verlag, Munchen 1968 (trad. it., *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Le Monnier, Firenze, 1973).
- Evans, Vyvyan, *Cognitive Linguistics: A Complete Guide: An Introduction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2019.
- Fasold, Ralph, *An Introduction to Language and Linguistics*, Cambridge University Press, Cambridge 2014.
- Fiorin, José Luiz, *Figuras de retórica*, Contexto, São Paulo 2014.
- Fix, Ulla - Gardt, Andreas - Knappe, Joachim, *Rhetorik und Stilistik. Rhetoric and Stylistics. Ein internationales Handbuch historischer und systematischer Forschung. An International Handbook of Historical and Systematic Research*, Band 2/ Volume 2, De Gruyter, Berlin 2009.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris 1977.
- Fromilhague, Catherine, *Les Figures de Style*, Nathan, Paris 1999.
- Gáldi, László, *Introduzione alla stilistica italiana*, Patron, Bologna 1971.
- García Barrientos, José Luis, *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 1*, Arco Libros - La Muralla, Madrid 1996.
- García Barrientos, José Luis, *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Arco Libros - La Muralla, Madrid 2019.
- Garrido Gallardo, Miguel Ángel, *Gran Enciclopedia Rialp. Retórica*, Rialp, Madrid 1974.
- Geeraerts, Dirk, *Cognitive Linguistics: Basic Readings*, Mouton de Gruyter, Berlin 2006.
- Giovanetti, Paolo, *Metrica del verso libero italiano*, Marcos y Marcos, Milano 2007.
- Ghiazza, Silvana, *Le figure retoriche*, Zanichelli, Bologna 2007.
- Glunz, Hans Hermann, *Die Literaturästhetik Des Europäischen Mittelalters: Wolfram-Rosenroman-Chaucer-Dante*, ed. von Heinrich H. Pöppinghaus o.h.-g, Bochum 1937.
- Grupo Mu, *Retorica generale. Le figure della comunicazione*, Bompiani, Milano 1976.

- Harjung, Dominik, *Lexikon der Sprachkunst. Die rhetorischen Stilformen Mit über 1000 Beispielen*, C.H. Beck, München 2017.
- Harris, Robert, *Writing with Clarity and Style. A Guide to Rhetorical Devices for Contemporary Writers*, Routledge, Londra 2017.
- Hofman, Johann Baptist - Szantyr, Anton, *Stilistica latina*, Pàtron, Bologna 2002.
- Inglese, Giorgio-Zanni, Raffaella, *Metrica e retorica del medioevo*, Carocci, Roma 2011.
- Kainz, Friedrich, *Zur Entwicklung der sprachstilistischen Ordnungsbegriffe im Deutschen*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1967.
- Klein-Lataud, Christine, *Précis des figures de style*, EPS, Paris 2005.
- Kokelberg, Jean, *Les techniques du style. Vocabulaire, figures de rhétorique, syntaxe, rythme*, Armand Colin, Paris 2005.
- Lanham, Richard, *A Handlist of Rhetorical Terms. Second edition*, University of California Press, Berkeley 1991.
- Lausberg, Henrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura*, Gredos, Madrid 1966.
- Lavezzi, Gianfranca, *Breve dizionario di retorica e stilistica*, Carocci, Roma 2017.
- Lavezzi, Gianfranca, *I numeri della poesia. Guida alla metrica italiana*, Carocci, Roma 2006.
- Lavezzi, Gianfranca, *Manuale di metrica italiana*, La Nuova Italia scientifica, Roma, 1996.
- Lipparini, Giuseppe, *Lo stile italiano. Precetti ed esempi di retorica e stilistica con brevi cenni di storia letteraria per gli alunni delle scuole superiori*, Carlo Signorelli, Milano 1945.
- Lord, David Nevins, *Characteristics and Laws of Figurative Language*, Franklin Knight, New York 1855.
- Lucchini, Guido, *Tra linguistica e stilistica. Percorsi d'autore: Auerbach, Spitzer, Terracini*, Esedra, Padova 2019.
- Lynn, Steven, *Rhetoric and Composition. An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2010.
- Magno, Pietro, *Principi di metrica latina*, Schena Editore, Fasano 2003.
- Mancini, Mario, *Stilistica filosofica. Spitzer, Auerbach, Contini*, Carocci, Roma 2015.
- Mangum, Douglas - Westbury, Josh, *Linguistics and Biblical Exegesis*, Lexham, Bellingham 2016.
- Manichetti, Aldo, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- Manna, Francesco, *Dolce Stile. Nozioni di stilistica e metrica italiana*, Carlo Signorelli, Milano 1959.
- Marchese, Angelo, *Dizionario di retorica e stilistica*, Arnoldo Mondadori Dizionari, Milano 1978.

- Marchese, Angelo - Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona 1986.
- Marcos Álvarez, Fernando, *Diccionario práctico de recursos expresivos (figuras y tropos)*, Universidad de Extremadura, Cáceres 1989.
- Martinet, André, *Éléments de linguistique générale*, Armand Colin, Paris 2015.
- Martínez de Sousa, José, *Diccionario de redacción y estilo*, Grupo Anaya Publicaciones Generales, Madrid 2015.
- Martínez Cachero, José, *Diccionario de grandes figuras literarias*, Editorial Espasa Calpe, Madrid 1998.
- Martínez, Ezquerro, *Didáctica de las figuras retóricas: actividades para el aprendizaje creativo de las figuras fonológicas*, Editorial Octaedro, Barcelona 2002.
- Martorelli, Damiano, *Introduzione alle figure retoriche nella lingua italiana*, Youcanprint Self-Publishing, 2017.
- Matthews, Peter Hugoe, *The Concise Oxford Dictionary of Linguistics*, Oxford University Press, Oxford 2014.
- Mayoral, José Antonio, *Figuras retóricas*, Síntesis, Madrid 1994.
- Mazaleyrat, Jean, *Éléments de métrique française*, Armand Colin, Paris 2016.
- Mazzotta, Lorenzo, *Introduzione alla metrica italiana*, Loffredo, Napoli 2001.
- McCabe, Anne, *An Introduction to Linguistics and Language Studies*, Equinox Publishing, Sheffield 2017.
- McGregor, William Bernard, *Linguistics. An Introduction*, Bloomsbury Academic, London 2015.
- Menichetti, Aldo, *Metrica italiana: fondamenti metrici, prosodia, rima*, Antenore, Padova 1993.
- Menichetti, Aldo, *Prima lezione di metrica*, Laterza, Roma-Bari 2013.
- Mengaldo, Pier Vincenzo, *Questioni metriche novecentesche*, Editrice Antenore, Padova 1989.
- Michelstaedter, Carlo (a cura di S. Campailla), *La persuasione e la retorica*, Adelphi, Milano 1982.
- Montini, Donatella, *La stilistica inglese contemporanea. Teorie e metodi*, Carocci, Roma 2020.
- Mortara Garavelli, Bice, *Il parlar figurato. Manualetto di figure retoriche*, Laterza, Roma-Bari 2010 Mortara Garavelli, Bice, *Manuale di retorica*, Bompiani, Milano 1997.
- Mortara Garavelli, Bice, *Prima lezione di retorica*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Mounin, Georges, *Dictionnaire de la linguistique*, Presses Universitaires de France - PUF, Paris 2004.

- Nanni, Luciano, *Glossario di metrica italiana*, Libreria padovana, Padova 2003.
- Neveu, Franck, *Dictionnaire des sciences du langage*, Armand Colin, Paris 2011.
- Neveu, Franck, *Lexique des notions linguistiques*, Armand Colin, Paris 2017.
- Nietzsche, Friedrich, *Escritos sobre retórica*, Trotta, Madrid 2000.
- Ollero Bañuelos, Alfonso, *Figuras literarias, métrica y topics literarios*, Quiasmo Editorial, Valdetorres del Jarama 2009.
- Orlando, Sandro, *Manuale di metrica italiana*, Bompiani, Milano, 1993.
- Paz Gago, José María, *La Estilística*, Síntesis, Madrid 1993.
- Pazzaglia, Mario, *Manuale di metrica italiana*, Sansoni, Firenze 1990.
- Perelman, Chaïm - Olbrechts-Tyteca, Lucie, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica*, Einaudi 2013.
- Peron, Gianfelice-Sangiovanni, Fabio (a cura di), *L'attesa. Forme, retorica interpretazioni*, Esedra, Padova 2018.
- Pinchera, Antonio, *La metrica*, Mondadori, Milano 1999.
- Plett, Heinrich, *Rhetorik*, Wilhelm Fink, München 1977.
- Prato, Alessandro, *La retorica. Forme e finalità del discorso persuasivo*, ETS, Pisa 2012.
- Quintiliano (traduzione di Jean Cousin), *Institutio oratoria*, edizione bilingue (latino francese), Les Belles Lettres, Paris 1975-1980, 7 vol.
- Radford, Andrew, *Linguistics. An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 2009.
- Raimondi, Ezio, *La retorica d'oggi*, Il Mulino, Bologna 2014.
- Raimondi, Ezio, *Poesia come retorica*, Olschki, Firenze 1980.
- Ramonedá, Arturo, *Manual de Estilo. Guía práctica para escribir mejor*, Alianza, Madrid 2008.
- Ramous, Mario, *La metrica*, Garzanti, Milano 1984.
- Ricalens - Pourchot, Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Armand Colin, Paris 2011.
- Ricalens - Pourchot, Nicole, *Lexique des figures de style*, Armand Colin, Paris 2016.
- Rivoltella, Massimo, *Argomentazione, parola, immagine. Retorica e forme della comunicazione*, EDUCatt Università Cattolica, Milano 2016.
- Robrieux, Jean-Jacques, *Les figures de style et de rhétorique*, Dunod, Paris 1998.
- Ryken, Leland, *Le immagini bibliche. Simboli, figure retoriche e temi letterari della Bibbia*, San Paolo Edizioni, Cinisello Balsamo 2006.
- Quinn, Arthur - Quinn, Barney, *Figures of Speech*, Routledge, Londra 1982.
- Sanna, Martino, *Glossario dei termini fondamentali della retorica e della stilistica*, [www.martinosanna.de](http://www.martinosanna.de).
- Sarri, Francesco, *Glossario di metrica e stilistica*, Vallardi, Milano 2005.

- Schneider, Wilhelm, *Stilistische deutsche Grammatik: die Stilwerte der Wortarten, der Worstellung und des Satzes*, Herder, Freiburg 1963.
- Sica, Gabriella, *Scrivere in versi. Metrica e poesia*, Il Saggiatore, Milano 2011.
- Sloane, Thomas, *Encyclopedia of Rhetoric*, Oxford University Press, Oxford 2001.
- Soudry, Rouven, *Rhetorik. Eine interdisziplinäre Einführung in die rhetorische Praxis*, C.F. Müller, Heidelberg 2006.
- Spang, Kurt, *Fundamentos de retórica literaria y publicitaria*, Eunsa, Pamplona 1991.
- Spongano, Raffaele, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Pàtron, Bologna 1974.
- Sposito, Gianluca, *Dizionario di retorica con elementi di linguistica, fonetica, stilistica e narratologia per l'oratore quotidiano*, Intra, Napoli 2020.
- Sposito, Gianluca, *Manuale di retorica forense*, Intra, Napoli 2020.
- Tarabbia, Andrea, *Parlare per immagini. Le figure retoriche nella comunicazione quotidiana*, Zanichelli, Bologna 2019.
- Thompson, James, *Apostle of Persuasion. Theology and Rhetoric in the Pauline Letters*, Baker Academic, Grand Rapids, Michigan 2020.
- Valmaggi, Luigi, *Elementi di stilistica e metrica*, Ditta G.B. Paravia e Comp., 1910.
- Vickers, Brian, *Classical rhetoric in english poetry*, Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville 1970.
- Wales, Katie, *Dizionario di stilistica*, Sansoni, Firenze 1991.
- White, Hayden, *Metahistory. Retorica e storia*, Meltemi, Sesto San Giovanni, 2019.



Finito di stampare  
nel mese di maggio 2022  
presso Universal Book s.r.l.  
Rende (CS)