

U  
Gino Tellini

# Letteratura italiana

Un metodo di studio

## La fabbrica del testo



LE MONNIER  
UNIVERSITÀ

## INDICE

<b>La fabbrica del testo</b>	I
1. Prosodia e metrica	I
2. Figure retoriche	15
3. Filologia dei testi manoscritti	26
4. Filologia dopo Gutenberg	32
<i>Bibliografia</i>	39

# La fabbrica del testo

## 1. Prosodia e metrica

Con prosodia s'intende l'insieme delle regole che governano la corretta accentazione dei versi. «La metrica si occupa della versificazione, cioè di tutti i discorsi espressi in versi. Ciò non significa senz'altro che l'oggetto della metrica sia la poesia: 'versificazione' è infatti un concetto tecnico, che riguarda i tipi di discorso dotati di certe caratteristiche formali, mentre 'poesia' è un concetto estetico, sentito come diverso da quello di versificazione fin dalle più antiche teorie estetiche che hanno avuto importanza nella cultura occidentale. La versificazione consiste in una forma di organizzazione del discorso che prescinde da ciò che questo comunica, mentre la poesia è una qualità del discorso nella sua totalità di 'forma' e 'contenuto' [...]: una qualità il cui riconoscimento (quale discorso sia poetico, quale non lo sia) è un fatto culturale, il risultato dell'orientamento di pensiero di un'epoca della cultura» (BELTRAMI 1991, p. 15).

### Il significante metrico

*Quanto al rapporto tra metrica e poesia, si pensa talvolta, erroneamente, che il verso sia un semplice ornamento accessorio della poesia, tanto da esaurire la sua funzione in una specie di abbellimento del contenuto logico espresso dal poeta. Invece no.*

È opportuno osservare come i fenomeni metrici [...] siano, almeno in qualche misura e in alcune circostanze, dei veri e propri 'significanti': siano, cioè, essi stessi portatori di significati talvolta non meno importanti, ai fini della piena comprensione del testo, di quelli affidati agli strumenti del discorso logico. [...] Il significato metrico [non è necessariamente] accessorio rispetto a quello logico: anzi, talora ai fenomeni metrici è demandata l'espressione e la 'rappresentazione formale' [...] di significati precisi, incaricati di affiancare, integrare (su un altro piano), correggere o consapevolmente contraddire quelli trasmessi dal 'contenuto' della poesia. La rima, ad esempio, instaura tra le parole rapporti fonici e strutturali che si rivelano talvolta anche produttori di senso: nella *Commedia*, facendo sempre rimare «Cristo» con se stesso, Dante esprime efficacemente il concetto dell'incommensurabilità divina; in altri casi, l'accostamento inatteso di parole in rima (celebre *Nietzsche: camicie* di Gozzano; ma analogo è *Bakunin: rio destin* in Severino Ferrari; e si potrebbero aggiungere certe rime del giovane Carducci, come *fantasia: castroneria*, *ideale: maiale* [...]) si carica di valenze ironiche e dissacranti.

Un caso interessante è poi quello dei *Gemelli*, uno dei *Poemi conviviali* del Pascoli, scritto in endecasillabi sciolti, ma caratterizzato dal frequente ricorso a rime bacciate e identiche, che costituiscono l'equivalente formale del tema centrale del componimento, la mitica vicenda di Narciso cui sembra di riconoscere, nella sua immagine riflessa in una sorgente, il volto della defunta sorella gemella. [...] A volte il metro può entrare in conflitto col 'contenuto', dando luogo a un effetto di straniante dissonanza, ossia trasmettendo informazioni non concordanti con quelle affidate al significato logico del componimento. Pascoli, in *Ida* (1886, in *Poesie varie*), applica una forma metrica di derivazione classica come la strofe alcaica [vedi *Metrica barbara*] a una materia quanto mai umile e domestica (bricchì, padelle, paioli di una cucina di campagna; e si noti lo sdrucchiolo «scarabattole», che sostituisce gli altisonanti sdrucchioli tradizionali). Ecco la prima strofe: «Al suo passare le scarabattole / fremono e i bricchì lustranti squillano / e la grave padella / col buon paiòl favella»<sup>1</sup>.

Francesco Bausi

(*Il significante metrico*, in BAUSI-MARTELLI 1993, pp. 43-45).

### LA POSIZIONE DELL'ACCENTO

In base alla posizione dell'accento sull'ultima parola del verso, i versi possono essere *piani*, *tronchi*, *sdrucchioli*.

Si dice *piano* il verso che termina con una parola *piana*, cioè accentata sulla penultima sillaba.

Es.: «Solo e pensoso i più deserti càmpi» (Petrarca).

Si dice *tronco* il verso che termina con una parola *tronca*, cioè accentata sull'ultima sillaba. Es.:

«Lunghi sogni di felicità» (Carducci).

Si dice *sdrucchiolo* il verso che termina con una parola *sdrucchiola*, cioè accentata sulla terzultima sillaba. Es.: «Ei fu. Siccome immòbile» (Manzoni).

Per la collocazione dell'accento in una parola, il computo parte sempre dall'ultima sillaba.

### IL COMPUTO DELLE SILLABE

Per contare le sillabe di un verso, si deve tenere presente l'accento della parola finale:

- se la parola finale è *piana* (accento sulla penultima sillaba), nel computo sillabico il verso ha l'esatto numero di sillabe presenti nelle parole che lo compongono. Es.: «Bel/ le ro/se por/po/rì/ne» (Chiabrera): 8 sillabe;
- se la parola finale è *tronca* (accento sull'ultima sillaba), nel computo sillabico occorre aggiungere una sillaba a quelle presenti nelle parole che compongono il verso. Es.: «il no/bi/le su/dòr!» (Manzoni): 6 sillabe, ma nel computo valgono 7;
- se la parola finale è *sdrucchiola* (accento sulla terzultima sillaba), nel computo sillabico occorre togliere una sillaba a quelle presenti nelle parole che compongono il verso. Es.: «Spar/sa le trec/ce mòr/bi/de» (Manzoni): 8 sillabe, ma nel computo valgono 7.

Come si spiega questa regola? Si spiega per il fatto che il computo sillabico è basato sulla misura fissa di un verso *piano*, essendo *piane* la maggior parte delle parole italiane. Perciò occorre

I «Al ... favella»: la forma metrica classica, di norma applicata a materia illustre, qui è applicata a materia umile e casalinga, con effetti di ironica parodia, «aulicità e umiltà nello stesso tempo, a vicendevole parodia» (*Il linguaggio di Pascoli* [1955], in CONTINI 1970a, p. 228).

ricordare che la sillaba accentata finale di un verso tronco vale, nel computo metrico, per due sillabe; mentre le due sillabe finali di un verso sdrucciolo valgono per una sola sillaba.

Esaminiamo ancora un esempio. Si consideri il seguente verso del *Cinque maggio* di Manzoni:

Or/ba / di / tan/to / spì/ro

Si tratta di un verso piano, perché termina con una parola piana (*spìro*) e conta 7 sillabe.

Si veda un altro verso dello stesso componimento:

la / sua / cru/en/ta / pòl/ve/re

Si tratta questa volta di un verso sdrucciolo, perché termina con una parola sdrucciola (*pòl-vere*). Ha 8 sillabe.

Si veda ancora un altro verso dello stesso componimento:

a / cal/pe/star / ver/rà

Si tratta di un verso tronco, perché termina con una parola tronca (*verrà*). Ha 6 sillabe. In realtà i tre versi citati, ai fini del computo sillabico, hanno tutti sette sillabe e sono tutti settenari. Il che si spiega in base alla regola secondo la quale se un verso è sdrucciolo si considera una sillaba in meno; se è tronco si considera una sillaba in più.

Ma è necessario tenere presenti altri accorgimenti, legati a particolari **fenomeni metrici**.

*Afèresi* (gr. *aphaíresis* = sottrazione): caduta della vocale o della sillaba iniziale di una parola, comune anche nella lingua parlata: *'sto fatto*, *'sta casa*. Metricamente, ha lo stesso valore dell'elisione. Es.: *che ncontro* (Petrarca) invece di *ch'incontro*.

*Apòcope* (gr. *apokopé* = taglio via): caduta della vocale o della sillaba finale di una parola. Es: sono forme apocopate *cuor*, *amar*, *ragion*, *pensier*. «È da notare che non sempre i manoscritti antichi registrano queste apocopi, ma scrivono spesso la forma piena; all'apocope deve dunque ricorrere il filologo, sapendo che essa è possibile, per ristabilire la misura del verso, prima di dichiarare che esso sia ipermetro [con una sillaba in più]» (BELTRAMI 1991, p. 154).

*Epìtesi* (gr. *epíthesis* = aggiunta), o *paragòge* (gr. *paragógé* = condurre accanto): aggiunta di una vocale in fine di parola. È un modo, frequente nella versificazione antica, per ottenere versi piani. «Di per sé non è una figura metrica, ma, in toscano e nella lingua letteraria italiana, risponde alla tendenza ad evitare le finali ossitone» (BELTRAMI 1991, p. 155). Es. *piùe*, *fue*, *sie*. Dante, in rima, usa di norma *piùe* e *fue* (anche *tue*, per *tu*).

*Sinalèfe* (gr. *synaleifé* = fusione) o *elisione*: si ha *sinalèfe* quando la vocale finale di parola e la vocale iniziale della parola seguente vengono contate, entro il verso, come una sola sillaba. La *sinalèfe* è dunque fenomeno frequentissimo e si verifica di norma quando una parola con finale vocalica incontra una parola che inizia per vocale. Es.: «All' / om/bra / de' / ci/pres/si / e / den/tro / l'ur/ne» (Foscolo): sembrerebbero dodici sillabe. In realtà le sillabe metricamente, per effetto della *sinalèfe*, sono undici (endecasillabo), perché la vocale della sillaba *si* cade (si elide) e viene nella pronuncia unita alla *e* che segue.

*Dialèfe* (gr. *dialeifé* = separazione) o *iato*: si ha *dialèfe* quando all'interno del verso la vocale finale di parola e la vocale iniziale della parola seguente valgono come due sillabe distinte. È fenomeno inverso al precedente e molto più raro, in quanto eccezione alla regola della *sinalèfe*. «Si registra, in ordine di frequenza, tra due toniche, dopo vocale tonica (frequente nella poesia antica), prima di vocale tonica, tra due atone (rara), dopo parola sdrucciola (eccezionale)»



(BELTRAMI 1991, p. 341). Es.: «E poi ch'ebber li visi a *me / eretti*» (Dante); «Ch'è / oggi ignudo spirto e poca terra» (Petrarca).

*Sinèresi* (gr. *sunatresis* = restringimento) e *Dièresi* (gr. *diàiresis* = divisione): figure metriche corrispondenti, rispettivamente, alla sinalefe e alla dialèfe, ma all'interno della parola e non fra due parole. *Sinèresi* (dal greco *synàiresis* = fusione): consiste nella fusione in un'unica sillaba metrica di due vocali consecutive entro una stessa parola (per es.: *oa* in *soave*, per cui la parola diventa di due anziché di tre sillabe). *Dièresi* (dal greco *diàiresis* = separazione): consiste nella separazione in due sillabe metriche di due vocali consecutive entro una stessa parola; si indica graficamente (ma non è obbligatorio) con due piccoli punti sopra la prima delle due vocali (per es.: *grazia*). La dièresi è obbligatoria almeno in un caso, quando cioè le vocali *a*, *e*, *o* sono seguite da una vocale accentata (per es.: *lèone*, *pöeta*).

*Episinalèfe*: sinalefe tra vocale finale di un verso e vocale iniziale del verso successivo. Es.: «pei bimbi che mamma le andava / a prendere in cielo» (Pascoli). Il secondo verso dovrebbe essere un quinario, ma è ipermetro (con una sillaba in più): tuttavia la sillaba iniziale *a* può essere assorbita nella vocale finale del verso precedente, in modo da ristabilire la giusta misura metrica. *Sinafia*: collegamento metrico tra due versi (tipico della metrica classica, presente in quella italiana nella poesia di Pascoli), in modo che la sillaba finale di un verso conta nella misura del successivo. Es.: «Don... Don... E mi dicono, Dormi! / mi cantano, Dormi! Sussurrano, / Dormi! bisbigliano, Dormi! / là, voci di tenebra azzurra...» (Pascoli). I versi devono essere novenari. Tuttavia il secondo (ipermetro) è un decasillabo e il terzo (ipometro, cioè con una sillaba in meno) un ottonario. Ma la sillaba finale del secondo verso (*-no*) è assorbita dal successivo, in modo da ristabilire la misura e la rima perfetta (*Sussurra-azzurra*).

## I VERSI ITALIANI

Il verso è l'unità metrica fondamentale. Si compone di una successione sillabica strutturata secondo certe regole fisse (per il numero delle sillabe, per la posizione degli accenti), sì da formare un organico insieme ritmico. Il verso può essere piano, tronco, sdrucciolo, se l'ultima sua parola è, rispettivamente, una parola piana, tronca, sdrucciola (vedi *La posizione dell'accento*). I versi si dicono *imparisillabi*, se formati da un numero dispari di sillabe (settenario, novenario, endecasillabo); si dicono *parisillabi*, se formati da un numero pari di sillabe (come il senario o l'ottonario). Un verso si dice *ipermetro* quando supera, di una o più sillabe, la misura prestabilita; si dice *ipometro* quando è minore, di una o più sillabe, della misura prestabilita.

Prima di vedere l'elenco dei versi italiani, è bene chiarire il significato di taluni **termini tecnici**:  
*Arsi*: la sillaba accentata.

*Tesi*: la sillaba non accentata.

*Tmesi*: taglio di una parola in due parti, di cui una rimane alla fine di un verso e l'altra all'inizio del verso successivo. Es.: «tutti errammo; di tutti quel sacro- / santo Sangue cancelli l'error» (Manzoni, *La Passione*, vv. 87-88).

*Cesura*: pausa ritmica all'interno del verso. Può trovarsi in sede stabile o in sede variabile. È propria dei versi lunghi e dei versi doppi.

*Emistichio*: ciascuna delle due parti in cui il verso è diviso dalla cesura.

Elenchiamo di seguito i versi che compaiono nella poesia italiana:

*Bisillabo*: verso di due sillabe (rarissimo nella poesia italiana), con accento sulla 1ª sillaba. Es.: «òg/gi» (Ungaretti); «vål/le» (Ungaretti).

*Trisillabo* (o *ternario*): verso di tre sillabe, con accento fisso sulla 2ª sillaba. Es.: «sag/gi/na» (Pascoli); «fon/tà/na // ma/là/ta» (Palazzeschi).

*Quadrisillabo* (o *quaternario*): verso di quattro sillabe, con accento mobile sulla 1<sup>a</sup> o 2<sup>a</sup> sillaba e fisso sulla 3<sup>a</sup>. Es.: «di/ tuf/far/mi» (Ungaretti); «non/ si/ sèn/te» (Ungaretti).

*Quinario*: verso di cinque sillabe, con accento mobile sulla 1<sup>a</sup> o 2<sup>a</sup> sillaba e fisso sulla 4<sup>a</sup>. Es.: «Me/lan/co/nì/a» (Pindemonte); «quès/ta/ mia/ cèt/ra» (Fusinato); «dél/ fo/co/là/re» (Ungaretti).

*Senario*: verso di sei sillabe, normalmente con accenti fissi sulla 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> sillaba. Es.: «Fra/tèl/li/ d'I/tà/lia» (Mameli); «Lon/tà/no/ lon/tà/no» (Ungaretti).

*Settenario*: verso di sette sillabe, con accento fisso sulla 6<sup>a</sup> sillaba e mobile entro le prime quattro sillabe. Es.: «Quàn/to/ scam/pa/nel/là/re» (Pascoli); «che/ le/ tue/ tèn/de/ spiè/ghi» (Manzoni).

*Ottonario*: verso di otto sillabe, normalmente con accenti fissi sulla 3<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup> sillaba (è il verso delle ballate romantiche, come la celebre *La leggenda di Teodorico* di Carducci). Es.: «ed/ il/ ré/ Te/o/do/rì/co» (Carducci); «vi/va/ Bàc/co el vi/va Amó/re!» (Carducci).

*Novenario*: verso di nove sillabe, di solito con accenti fissi sulla 2<sup>a</sup>, 5<sup>a</sup> e 8<sup>a</sup> sillaba (come se fosse la triplicazione di un trisillabo). Es.: «no/tà/va in/ un'ál/ba/ di/ pèr/la» (Pascoli); «Dal/ Lì/ba/ no/ trè/ma el ros/ség/gia» (Carducci).

*Decasillabo*: verso di dieci sillabe, normalmente con accenti fissi sulla 3<sup>a</sup>, 6<sup>a</sup>, 9<sup>a</sup> sillaba. Può avere ritmo concitato e squillante, perciò è molto usato nella poesia patriottica risorgimentale di primo Ottocento (dal coro del *Carmagnola* di Manzoni ai *Profughi di Parga* di Berchet). Es.: «a/ si/nì/stra/ ri/spón/de u/no/ squil/lo» (Manzoni); «Oh/ ter/rór!/ Del/ con/fìt/to e/se/ cràn/do» (Manzoni).

*Endecasillabo*: verso di undici sillabe, con accento fisso sulla 10<sup>a</sup> sillaba e altri mobili. «Nella stragrande maggioranza dei casi gli endecasillabi italiani corrispondono al tipo canonico, nel quale è tonica almeno la 4<sup>a</sup> sillaba (tipo *a minore*) o, in alternativa, la 6<sup>a</sup> (tipo *a maggiore*): la 4<sup>a</sup> e la 6<sup>a</sup> possono essere entrambe toniche, ma non entrambe atone. Con *a minore* e *a maggiore* [...] si intende che il ritmo del verso corrisponde, nella prima parte, a quello di un quinario (minore della parte residua del verso) se l'accento cade sulla 4<sup>a</sup>, a quello di un settenario (maggiore della parte residua del verso) se l'accento cade sulla 6<sup>a</sup>» (BELTRAMI 1991, pp. 156-157). L'endecasillabo si segnala come il verso più importante della tradizione italiana, più vario e più largamente impiegato. Es.: «Per/ me/ si/ và/ nel/et/tér/no/ do/ló/re» (Dante); «Le/ don/ ne, i/ ca/val/lièr,/ l'ar/me,/ gli a/mó/ri» (Ariosto).

Occorre ricordare anche i **versi doppi**:

*Doppio quinario*: si distingue dal decasillabo per la costanza della cesura tra primo e secondo emistichio e dell'accento sulla 4<sup>a</sup> sillaba. Ricorre nella lirica canzonettistica e melodrammatica settecentesca, nella ballata romantica e risulta molto caro a Pascoli. Es.: «Quel/l'ir/a i/stes/sa,/ che in/ te/ fa/vel/la, // di/vien/ sì/ bel/la/ nel/ tuo/ ri/go/re» (Metastasio); «Là/ nel/ ca/stel/lo,/ sov/res/so il/ la/go, // un/ in/fe/li/ce/ spir/to/ di/mo/ra» (Carrer); «Cil/ so/no in/ cie/lo/ tut/te/ le/ stel/le, // cì/ so/no i/ lu/mi/ nel/le/ ca/pan/ne» (Pascoli); «Al/ mio/ can/tuc/cio,/ don/de/ non/ sen/to //se/ non/ le/ re/stel/ bru/sir/ del/ gra/no» (Pascoli).

*Doppio senario* o *dodecasillabo*: verso formato da due senari accentati sulla 2<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> sillaba. Appartiene al repertorio di versi fortemente ritmici cari alla poesia romantica (è usato nel primo coro dell'*Adelchi* di Manzoni). Es.: «un/ vól/go/ di/spèr/so/ re/pèn/te/ si/ dè/sta» (Manzoni); «le/ dòn/ne/ su/pèr/be,/ con/ pà/li/da/ fàc/cia» (Manzoni).

*Doppio settenario*: detto anche *alessandrino* (perché usato in francese nel *Roman d'Alexandre*, secolo XII) o *martelliano* (perché introdotto in Italia nel primo Settecento dal poeta bolognese Pier Jacopo Martello che lo ha impiegato nelle sue tragedie: versi di due settenari piani, disposti in distici a rima baciata). Si trova, in particolare, nella poesia del Duecento, nella

versificazione teatrale settecentesca e ritorna nella ballata romantica riproposta da Carducci. Es.: «Le/ don/ne/ ti/ di/sia/no/ pul/zel/l'e/ ma/ri/ta/te» (Cielo d'Alcamo); «un/ bo/sco/ d'a/la/ bar/de,/ d'uo/mi/ni e/ di/ ca/val/li» (Carducci).

*Doppio ottonario*: di uso molto raro (si trova in Carducci, in distici a rima baciata). Es.: «Quan/ do/ ca/do/no/ le/ fo/glic,/ quan/do e/mi/gra/no/ gli au/gel/li // e/ fio/ri/te a' ci/mi/te/ri/ son/ le/ pie/tre/ de/ gli a/vel/li» (Carducci).

*Doppio novenario*: è il più lungo verso italiano, di uso molto raro. Es.: «Si/ schiu/de al/la/ bre/ ve/ ro/man/za/ di/ mil/le/ pro/mes/se/ la/ vi/ta» (Gozzano).

Nella poesia moderna, tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento, si è affermato il *verso libero*: un tipo di verso che si differenzia da tutti gli altri e non rispetta la misura dei versi istituzionali, né si organizza in schemi strofici prefissati, per quanto possa naturalmente usare «anche frammenti di forme regolate tradizionali» (BELTRAMI 1991, p. 364). Esso si fonda quindi su un imprevedibile e di volta in volta mutevole numero di sillabe e segue una libera collocazione degli accenti. È espressione della ricerca di un'individuale creazione ritmica e fantastica, come affrancamento da qualsiasi rigida regola convenuta.

Un esito estremo di liberazione metrica nel primo Novecento sono le «parole in libertà» di Marinetti e dei futuristi. «Nelle 'parole in libertà' l'uso intensivo dei differenti corpi tipografici (maiuscoli, grassetto, corsivi e loro combinazioni), unito alla demolizione delle strutture sintattiche, fa uscire la poesia dai limiti della metrica, per diventare arte visiva, o spartito per una esecuzione» (BELTRAMI 1991, p. 135).

## LA STROFA

Nella maggior parte dei componimenti poetici, i versi sono organizzati in 'gruppi' che seguono di norma un ordine storicamente stabilito: ognuno di questi 'gruppi' si chiama *strofa* (pl. *strofe*; oppure più classicamente: sing. *strofe*, pl. *strofi*).

La fisionomia della strofa dipende da tre elementi:

- numero dei versi;
- misura dei versi: senario, settenario, endecasillabo... Si dice *strofa omometrica* se costituita da versi della stessa misura (per esempio, tutti senari) e *strofa eterometrica* se costituita da versi di misura diversa (per esempio, settenari ed endecasillabi);
- disposizione delle rime.

Questi elementi sono rappresentati dallo *schema metrico*, in cui ogni verso è indicato con una lettera dell'alfabeto iniziando dalla A (maiuscola nel caso di endecasillabi, minuscola nel caso di versi più brevi).

All'interno della strofa, le lettere uguali indicano i versi che hanno la medesima rima.

Es.:

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

È l'inizio della *Divina commedia* di Dante. I versi sono tre (quindi la strofa si dice *terzina*); quanto alla misura, i versi sono tutti endecasillabi; quanto alla rima, il primo verso rima con il terzo. Quindi: *terzina di endecasillabi*, a schema metrico: ABA.

Le strofe a schema fisso della tradizione letteraria italiana sono le seguenti:



*Distico*: coppia di due versi, normalmente a rima baciata (AA):

O cavallina, cavallina storna	A
che portavi colui che non ritorna	A
(Pascoli)	

*Terzina*: strofa di tre versi (per lo più endecasillabi o settenari o novenari). La *terzina monorima* (con versi uniti da un'unica rima) ha lo schema AAA, ma è molto rara. La forma più celebre di *terzina* è la *terzina incatenata* in endecasillabi, detta anche *dantesca* o *terza rima*, che ha lo schema ABA BCB CDC... (il primo verso di ogni *terzina* rima con il terzo, mentre il secondo si lega in rima al primo e al terzo verso della *terzina* seguente, formando una catena):

Nel mezzo del cammin di nostra vita	A
mi ritrovai per una selva oscura,	B
ché la diritta via era smarrita.	A
Ahi quanto a dir qual era è cosa dura	B
esta selva selvaggia e aspra e forte	C
che nel pensier rinnova la paura!	B
(Dante)	

*Quartina*: strofa di quattro versi. Non frequente è il suo impiego come metro autonomo (celebre però la *quartina* di settenari – i dispari sono sdruccioli – detta *savioliana*, perché adottata dal poeta settecentesco Ludovico Savioli nella sua raccolta di odi-canzonette intitolata *Amori*, 1765, poi molto imitata). Più spesso è usata come parte di schemi metrici più complessi (per esempio il sonetto: due *terzine* e due *quartine*). I versi sono per lo più a rima alternata (ABAB):

I cipressi che a Bolgheri alti e schietti	A
van da San Guido in duplice filar,	B
quasi in corsa giganti giovinetti	A
mi balzarono incontro e mi guardar.	B
(Carducci)	

*Sestina*: strofa di sei versi endecasillabi, con schema ABABCC (i primi quattro versi a rima alternata e gli altri due a rima baciata: vedi *La rima*). Si dice anche *sestina narrativa* o *sesta rima*: impiegata nel poema *Gli animali parlanti* (1802) di Giambattista Casti, nelle poesie di Carlo Porta e di Giuseppe Giusti, nonché in area novecentesca da Guido Gozzano nel poemetto *La signorina Felicita* (dove compare lo schema ABABBA):

Gran disgrazia, mia cara, avere i nervi	A
troppo scoperti e sempre in convulsione;	B
e beati color, Dio li conservi,	A
che gli hanno, si può dire, in un coltrone,	B
in un coltrone di grasso coi fiocchi,	C
che ripara le nebbie e gli scirocchi.	C
(Giusti)	

E rivedo la tua bocca vermiglia	A
così larga nel ridere e nel bere,	B
e il volto quadro, senza sopracciglia,	A
tutto sparso d'efelidi leggiere	B
e gli occhi fermi, l'iridi sincere	B
azzurre d'un azzurro di stoviglia...	A
(Gozzano)	

Sempre in Gozzano si può trovare anche lo schema ABBAAB oppure ABABAB:

Signorina Felicita, a quest'ora	A
scende la sera nel giardino antico	B
della tua casa. Nel mio cuore amico	B
scende il ricordo. E ti rivedo ancora,	A
e Ivrea rivedo e la cerula Dora	A
e quel dolce paese che non dico.	B
Signorina Felicita, è il tuo giorno!	A
A quest'ora che fai? Tosti il caffè:	B
e il buon aroma si diffonde intorno?	A
O cuci i lini e canti e pensi a me,	B
all'avvocato che non fa ritorno?	A
E l'avvocato è qui: che pensa a te.	B
(Gozzano)	

La *sestina* (come strofa) non va confusa con la *sestina lirica* o *canzone sestina* che è una forma di *canzone* (vedi *Le forme metriche*, sotto *Sestina*).

*Ottava*: strofa di otto endecasillabi, di cui i primi sei a rima alternata, gli ultimi due a rima baciata, secondo lo schema ABABABCC. Si tratta della più importante (insieme alla *terzina*) struttura metrica narrativa: impiegata da Boccaccio, da Poliziano e nei celebri poemi quattrocenteschi (Pulci, Boiardo, Ariosto, Tasso), quindi diffusa nei secoli successivi, fino al Novecento:

Era la notte, e 'l suo stellato velo	A
chiaro spiegava e senza nube alcuna,	B
e già spargea rai luminosi e gelo	A
di vive perle la sorgente luna.	B
L'innamorata donna iva co 'l cielo	A
le sue fiamme sfogando ad una ad una,	B
e secretari del suo amore antico	C
fea i muti campi e quel silenzio amico.	C
(Tasso)	

Queste qui considerate sono le principali strofe canoniche e istituzionali. Nella poesia moderna si possono tuttavia avere anche strofe composte da un numero molto variabile di versi, come per esempio accade nella stanza (= strofa) della *canzone libera* o *leopardiana* (vedi *Le forme metriche*).

Per la *Metrica barbara* e i particolari tipi di strofe da essa elaborati, vedi *Le forme metriche*.

## Enjambement, o inarcatura

*Il termine francese enjambement indica un procedimento che consiste nel collocare all'inizio del verso successivo una o più parole che sono legate concettualmente al verso precedente, in modo che periodo metrico e periodo logico non coincidano. Il termine francese si può rendere bene in italiano con il termine cinquecentesco inarcatura.*

Leggiamo di Giovanni Della Casa [1503-1556] la famosa invocazione al sonno (sonetto 54). Si osservi come il flusso e riflusso dell'onda ritmica travalichi di continuo il limite posto alla misura di ciascun verso [...]:

O sonno, o de la queta, umida, ombrosa  
 notte placido figlio; o de' mortali  
 egri conforto, oblio dolce de' mali  
 sì gravi ond'è la vita aspra e noiosa;  
 soccorri al core omai, che langue e posa  
 non ave, e queste membra stanche e frali  
 solleva: a me ten vola, o sonno, e l'ali  
 tue brune sovra me distendi e posa.

Ov'è 'l silenzio che 'l di fugge e 'l lume?  
 e i lievi sogni, che con non secure  
 vestigia di seguirti han per costume?

Lasso, che 'nvan te chiamo, e queste oscure  
 e gelide ombre invan lusingo. O piume  
 d'asprezza colme! O notti acerbe e dure.

Il Foscolo giudicò il componimento degno di essere accolto nei suoi *Vestigi della storia del sonetto italiano*<sup>2</sup>, e così scriveva (il corsivo è nostro): «il merito della sua poesia consiste principalmente nel collocare le parole e *spezzare la melodia de' versi* con tale ingegnosa spezzatura, da far risaltare l'effetto che i maestri di musica ottengono dalle *dissonanze*, e i pittori dall'*ombre assai risentite*. Nota, come in quest'invocazione al Sonno, lo stile sebbene retoricamente amplificato, pur non pregiudica alla natural espressione dell'uomo travagliato da pensieri e dalla veglia: appunto *quel verseggiare sì rotto ti fa sentire l'angoscia*». [...] È chiaro che il fenomeno dell'inarcatura si realizza con effetti assai vari. Molto dipende dal posto che occupano gli elementi del sintagma scisso, considerati nella loro funzione sintattica (per esempio, aggettivo+sostantivo; [sostantivo+complemento di specificazione; complemento oggetto+verbo]); dalla differente lunghezza e pienezza consonantica delle parole; dalla qualità e dal peso delle eventuali pause di senso che possono precedere o seguire. Il tutto va poi calato all'interno di una specifica contestualità ritmica ed espressiva, che può conferire un diverso valore anche a due inarcature appartenenti, in astratto, alla stessa tipologia.

Antonio Pinchera

(«Enjambement», o inarcatura, in PINCHERA 1999, pp. 47-50).

2 *Vestigi ... italiano: Vestigi della storia del sonetto italiano dall'anno MCC al MDCCC*. Si tratta di una piccola quanto preziosa antologia di 26 sonetti composti da altrettanti poeti italiani (da Guittone allo stesso Foscolo), edita a Zurigo il 1° gennaio 1816, soltanto in tre esemplari (uno conservato

## LA RIMA

## Rima perfetta

La rima è l'identità di suono nella parte finale di due parole, più precisamente nella parte compresa tra la vocale accentata (tonica) e la fine della parola. Es.: in *camminàre* la parte che riguarda la rima è *àre* (dalla vocale tonica alla fine della parola) e può rimare con *parlàre*, *andàre*, *màre*, *altàre* e via dicendo; *smarrìta* rima con *vìta*; *oscùna* con *dùra*.

Come si vede, per avere una rima perfetta, le due parole in rima devono essere omogenee tra loro per quanto riguarda l'accento. A questo fine si ricordi (vedi *La posizione dell'accento*) che le parole italiane hanno, di norma, l'accento su una delle tre sillabe finali: si dicono *piane* (o *parossitone*) se hanno l'accento sulla penultima sillaba (*càne*, *bène*, *pésce*...); *tronche* (o *ossitone*) se hanno l'accento sull'ultima sillaba (*città*, *però*, *perché*...); *sdruciole* (o *proparossitone*) se hanno l'accento sulla terzultima sillaba (*ridere*, *límpido*, *pólvere*...); rare le parole *bisdruciole*, con l'accento sulla quartultima sillaba (*andàndosene*, *ricordàndosene*). Per la collocazione dell'accento, il computo parte sempre dall'ultima sillaba. Si deve ricordare che per la rima conta l'identità di suono, non di grafia: *pólvere* e *bére* terminano graficamente nello stesso modo (-ere) ma non fanno rima, perché sono due parole non omogenee per quanto riguarda l'accento: la prima è sdruciola e la sua porzione rimica è -ólvere, la seconda è piana e la sua porzione rimica è -ére; la prima può rimare, per esempio, con *assólvere* (parola sdruciola con porzione rimica -ólvere) e la seconda con *tenére* (parola piana con porzione rimica -ére). Nelle parole tronche la porzione rimica è minima: *però*: comò; *Corfù*: giù (la sola sillaba tonica finale); ampia invece la porzione rimica nelle parole sdruciole: *tàvolo*: *càvolo* (la sillaba tonica e le altre due sillabe atone che seguono).

Le **rime perfette** sono dunque di tre tipi: *piane*, *tronche*, *sdruciole*.

Per convenzione si considerano perfette anche le rime fra parole che hanno diversa apertura della *e* o della *o* (*vérdre*: *pèrdre*, rima di *e* chiusa con *e* aperta; *córtro*: *pòrtro*, rima di *o* chiusa con *o* aperta). Si considerano perfette anche le rime fra parole che hanno *s* sorda e sonora (*cose* rima con *spose*), oppure *z* sorda e sonora (*canzone* rima con *garzone*). Un tipo particolare (detta **rima siciliana**) è la rima di *i* con *e* chiusa e di *u* con *o* chiusa (esclusivamente motivato dalla fonetica siciliana). Es.: *vedere*: *dìre*; *avere*: *servìre*; *sotto*: *tutto*; *croce*: *luce*. Questa rima nasce da un equivoco: i poeti siciliani del Duecento usavano rime perfette nel loro volgare (*vediri*: *diri*; *aviri*: *serviri*; *suttu*: *tuttu*; *cruci*: *luci*), ma i loro testi sono stati trasmessi in copie allestite da emanuensi toscani (che mutavano le parole secondo le proprie abitudini di pronuncia), per cui da *vediri*: *diri* si passò a *vedere*: *dìre* e si pensò che si trattasse di una particolarità stilistica da rispettare.

## Rime imperfette

Quando l'identità dei suoni finali delle parole è parziale si parla allora in generale di *assonanza*: che va distinta nei due fenomeni diversi dell'*assonanza vera e propria* (o *assonanza vocalica*) e della *consonanza* (o *assonanza consonantica*):

- *assonanza*: quando si ha identità soltanto nelle vocali della parte in rima (*rìso*: *destìno*; *amóre*: *mòrte*);
- *consonanza*: quando si ha identità soltanto nella consonante o consonanti della parte in rima (*cèntro*: *vìnti*; *tòrta*: *mòrti*; *védo*: *códa*).

---

alla Biblioteca Marucelliana di Firenze, uno alla Braidense di Milano e uno alla Staatsbibliothek di Berlino). Il rarissimo libretto è stato riproposto in fac-simile (dall'esemplare fiorentino), a cura di Maria Antonietta Terzoli, Roma, Salerno Editrice, 1993.

Le gradazioni possono essere diverse: dalla minima assonanza della sola vocale atona finale (mònte: ciliège), fino ad una identità perfetta salvo che in un unico suono vocalico (rìschio: téschio) o consonantico (giùnca: mucca). In quest'ultimo caso, di quasi perfetta identità, si parla di *quasi rima*.

### Rime speciali o tecniche

Si riporta qui una classificazione di rime perfette, ma che hanno caratteristiche particolari, perciò sono dette *speciali* o *tecniche* o *artificiose*:

- *rima cara* (o *rara*): rima tra parole di uso raro o di forma inusuale. Es.: frange: ange [= da *angere*, ‘tormentare’]; guerci: ferci [= ci fecero].
- *rima composta* (o *spezzata* o *franta*): rima ottenuta unendo più parole. Es.: sol tre: oltre; non ci ha: oncia (esempi danteschi).
- *rima derivativa*: rima tra due parole di uguale radice. Es.: fare: disfare; colloquio: soliloquio; degna: disdegna.
- *rima desinenziale*: rima ottenuta con parole di uguale desinenza. Es.: correre: leggere; sentito: finito.
- *rima equivoca*: rima tra due parole omofone (di suono uguale), ma di diverso significato. Es.: parte [sostantivo]: parte [verbo]; morte [sostantivo]: morte [agg. femm. plur.]. Diversamente dalla *rima identica* (vedi), considerata di norma una debolezza del poeta, la *rima equivoca* è per lo più apprezzata come un artificio ricercato. Nel *Canzoniere* di Petrarca, il sonetto *Quand'io sono tutto volto in quella parte* (xviii) è per intero intessuto di rime equivocate (*parte* sostantivo, locuzione avverbiale e verbo; *luce* verbo e sostantivo; *desio* sostantivo e verbo, e così via).
- *rima equivoca contraffatta*: rima equivoca in cui uno dei due termini omofoni è ottenuto sommando due parole in un solo gruppo fonetico. Es.: m'hai: mai. È un tipo particolare di rima composta.
- *rima identica*: rima di una parola con se stessa. Di solito è evitata come espediente troppo facile, salvo casi particolari (Dante, per esempio, nella *Commedia* fa rimare «Cristo» solo con se stesso, in segno di alto rispetto).
- *rima ipermetra*: rima (propria della poesia moderna) di una parola sdrucchiola con una parola piana, che diventa rima perfetta se si sopprime l'ultima sillaba della parola sdrucchiola (l'ipermetria, cioè la sillaba in più, riguarda la parola in rima non il verso). Es.: amico: canicola (Montale). In Pascoli l'ultima sillaba della parola sdrucchiola conta nella misura del verso successivo, oppure viene rinviata al verso successivo ma è annullata dalla sinalefe, come in *Canti di Castelvecchio, Il gelsomino notturno*, vv. 21-23: «È l'alba: si chiudono i petali / un poco gualciti; si cova, / dentro l'urna molle e segreta», i versi sono novenari, e nel v. 21 (di dieci sillabe) la sillaba soprannumeraria («li») si fonde per sinalefe con l'«un» del v. 22, così «petali» (v. 21) rima con «segreta» (v. 23).
- *rima per l'occhio*: rima tra due parole che hanno identità grafica ma non fonetica. Es.: mando: comando.
- *rima povera*: rima fra sole vocali, senza consonanti nella porzione rimica. Es.: mio: pio; reo: neo.
- *rima ricca*: rima che include anche uno o più suoni precedenti la porzione rimica. Es.: cartello: martello; attore: pittore; altezza: tristezza.
- *rima suffissale*: rima ottenuta con parole che hanno lo stesso suffisso. Es.: la rima tra avverbi in *-mente*, come comunemente: dolcemente.

- *rima a tmesi*: rima che si ottiene spezzando una parola in fine di verso, in modo che il primo segmento della parola si colloca in posizione di rima e il secondo dà inizio al verso seguente. Es.: «*differente- / mente danzando [...] / [...] veloci e lente*» (Dante); «*infinita- / mente con te [...] / [...] come sei partita*» (Pascoli).

### La disposizione delle rime

Le rime sono definite in base al loro avvicinarsi entro una serie di versi. Si indicano qui le principali disposizioni delle rime:

- *rima alternata* (o *alternata*): due rime si avvicinano alternativamente (schema: ABAB...).
- *rima baciata* (o *accoppiata*): rima di due versi consecutivi (schema: AABBC...).
- *rima continuata*: sequenza di versi tutti sulla stessa rima (schema: AAAA...).
- *rima costante* (o *ripetuta*): la rima che ritorna sempre costante allo stesso posto in varie strofe (schema: ...X...X...X).
- *rima incatenata*: la rima centrale di ogni terzina (come nella *Commedia* dantesca) che si lega ai versi primo e terzo della terzina che segue, formando una catena (schema: ABA BCB CDC...).
- *rima incrociata* (o *abbracciata*): rime in quartine, dove rimano tra loro i due versi estremi e i due centrali (schema: ABBA...), oppure in terzine (schema: ABB/ABB).
- *rima interna*: la rima che cade all'interno del verso, o in fine di emistichio (allora si dice *rima al mezzo* o *rimalmezzo*), ed è in rapporto o con una rima finale di verso o con un'altra rima interna. Esempio di *rima interna*: «*contra 'l peccato, / ch'è nato in noi, di chiamare a ritroso*» (Dante, *Rime*), dove il primo verso (quinario) rima con il trisillabo iniziale del secondo verso (che è un endecasillabo, il cui primo emistichio è «*ch'è nato in noi*»); esempio di *rimalmezzo*: «*Soccorri alla mia guerra, / bench'ì sia terra, e tu del ciel regina*» (Petrarca), dove il primo verso (settenario) rima con la fine del primo emistichio del secondo verso (endecasillabo).
- *rima invertita*: quando uno schema di rime si ripete in ordine inverso (schema: ABC CBA...).
- *rima replicata*: quando le rime sono replicate in sequenze tra loro identiche (schema: ABC ABC...).

### LE FORME METRICHE

Con *forme metriche* si intendono i differenti raggruppamenti strofici ordinati secondo schemi determinati. Nella poesia italiana le *forme metriche* più usate si possono considerare il sonetto, la canzone, l'ode, la ballata e il madrigale. Ma la gamma delle diverse *forme* è molto più complessa e varia, soprattutto mutevole nel corso della nostra tradizione letteraria. Si indicano di seguito, in ordine alfabetico, quelle più celebri e più diffuse.

*Ballata*: forma metrica di origine popolare, elaborata in Italia nel Duecento. Veniva cantata come accompagnamento della danza, donde anche il nome di *canzone a ballo*. La sua struttura essenziale comprende una *ripresa* o *ritornello* e una o più *stanze* (strofe). La ripresa è intonata all'inizio e poi ripetuta dopo ciascuna stanza. La stanza è articolata in due o più *mutazioni* o *pedi* (gruppi di versi uguali tra loro) e in una *volta* (che ha lo stesso schema della ripresa). Secondo l'ampiezza della ripresa, si distingue tra *ballata grande*, *ballata mezzana* e *ballata minima*. La ballata ha avuto grande diffusione soprattutto dal Duecento fino al primo Cinquecento, quando è iniziato il suo declino. Tra Otto e Novecento, è stata ripristinata da



Carducci, Pascoli, D'Annunzio, vale a dire da autori interessati al rinnovamento del nostro linguaggio letterario anche attraverso il recupero di antiche forme metriche.

*Ballata romantica* o *Romanza*: indica piuttosto un genere poetico che una forma metrica. La struttura infatti non è fissa, ma si distingue per i suoi ritmi fortemente scanditi, con versi ad accento costante (ottonari, novenari, decasillabi) e rime tronche. Si tratta di un componimento a metà tra poesia lirica e poesia narrativa, largamente impiegato in tutta Europa dai poeti del Romanticismo (in Italia, soprattutto Giovanni Berchet).

*Canzone*: forma metrica di origine provenzale, destinata in origine all'esecuzione musicale. La canzone tradizionale, detta anche *petrarchesca* (per l'originale impiego che ne ha fatto Petrarca), è di architettura complessa. I versi sono endecasillabi e settenari. Consta di un numero variabile di stanze (strofe), uguali tra loro, in genere non meno di cinque e non più di sette. La stanza, normalmente, è divisa in due parti (la *fronte* e la *sirma*), ognuna delle quali può a sua volta essere suddivisa in due parti minori: *piedi*, quelli della fronte, e *volte*, quelle della sirma. La canzone può essere chiusa da un *congedo* (un'altra strofa, o porzione di essa). Grande è stata la fortuna della canzone petrarchesca, fino all'Ottocento. Insieme al sonetto, è la forma metrica più importante della poesia italiana.

*Canzone libera* o *leopardiana*: forma metrica con raggruppamento dei versi in stanze come la canzone. Ma la *canzone libera* ha stanze di numero variabile e di lunghezza diseguale, senza schema fisso e con rime libere. Si presenta dunque come forma libera di endecasillabi e settenari, variamente organizzati in stanze. Dopo molteplici tentativi, dal Quattrocento al Settecento, di svincolare la canzone dal canone petrarchesco, è stato Leopardi nel primo Ottocento (iniziando con *A Silvia*, aprile 1828) a dare una fisionomia nuova e originale (detta appunto anche *leopardiana*) alla forma tradizionale della canzone.

*Inno*: in origine, componimento poetico inteso alla glorificazione della divinità, per lo più con intenti propiziatori, accompagnato dal canto e dalla danza. Notevole è stata poi la sua diffusione nel mondo cristiano, come strumento di celebrazione e di edificazione spirituale. Negli ultimi secoli, l'inno ha dato forma, oltre a componimenti di carattere sacro e religioso (*Inni sacri* di Manzoni, 1815 e 1822), anche a testi di solenne lirica laica e civile (come l'inno alla Ragione, intitolato *Inno a Satana*, di Carducci, 1863).

*Lauda*: forma di poesia religiosa per musica (diffusa da circa la metà del Duecento), di metro molto variabile. In taluni casi (come in Jacopone da Todi, il più antico e celebre compositore di laudi) la struttura metrica si lega a quella della *ballata*. La lauda può essere di tipo lirico (a una sola voce) o di tipo drammatico (quando sono introdotte più voci, in forma dialogica). In epoca moderna la lauda è stata sostituita dall'inno sacro (vedi *Inno*). Il termine *Lauda* è stato impiegato, in senso del tutto profano, da D'Annunzio, nel titolo dei cinque libri delle sue *Laudi del cielo, del mare, della terra, degli eroi* (*Maia, Elettra, Alcyone, Merope, Asterope*).

*Madrigale*: nel Trecento, forma metrica che varia da otto a tredici versi (due o più terzine, unite a un distico, sostituibile con un verso isolato o una coppia di distici). I versi sono endecasillabi o endecasillabi e settenari. Vario lo schema delle rime. Nel Cinquecento, il madrigale si è trasformato in una forma libera di endecasillabi e settenari, variamente rimati. Una delle poche regole fisse riguarda la lunghezza che non deve di norma superare i tredici

versi (misura, dunque, più breve del sonetto). Tra Ottocento e Novecento, con Carducci, Pascoli e D'Annunzio si è recuperata l'antica forma trecentesca del madrigale.

*Metrica barbara*: con tale definizione (che risale a Giosue Carducci, *Odi barbare*, 1877) s'intende un tipo di versificazione italiana che si propone di imitare i versi classici greci e latini (*barbara*, vale a dire 'straniera', perché tale suonerebbe a un autore classico). La fondamentale difficoltà di questa imitazione è data dalla non omogeneità tra la metrica italiana e la metrica classica: quest'ultima, infatti, si fonda non sul *sistema accentuativo* italiano (basato sulla disposizione degli accenti) ma sul *sistema quantitativo* (basato sul suono più o meno prolungato delle sillabe, cioè sulla loro *quantità*, secondo la distinzione di sillabe *lunghe* e sillabe *brevi*). La metrica barbara, che è naturalmente senza rima, ha contribuito molto al rinnovamento del nostro sistema metrico e ha introdotto una nuova sensibilità ritmica, dalla quale poi si arriverà all'affermazione definitiva del *verso libero* (vedi).

Il *distico elegiaco*, la *strofa alcaica* e la *strofa saffica* sono le forme strofiche più comuni della metrica classica che si è cercato di trasferire nella metrica italiana, in particolare da Carducci. Il *distico elegiaco* è reso in italiano con due versi composti: un settenario o ottonario+un novenario; un doppio settenario oppure un quinario+un settenario. Es.: «Surge nel chiaro inverno la fosca turrita Bologna, / e il colle sopra bianco di neve ride» (Carducci, *Nella piazza di San Petronio*, vv.1-2): il v. 1 è costituito da un settenario+un novenario, il v. 2 da un quinario+un settenario.

La *strofa alcaica* (dal nome del poeta greco Alceo, VII-VI secolo a.C.) è costituita da quattro versi: due doppi quinari sdruccioli, un novenario piano e un decasillabo piano. Es.: «Te redimito di fior purpurei / april te vide su 'l colle emergere / dal solco di Romolo torva / riguardante su i selvaggi piani» (Carducci, *Nell'annuale della fondazione di Roma*, vv. 1-4): i vv. 1 e 2 sono due doppi quinari sdruccioli, il v. 3 è un novenario piano, il v. 4 è un decasillabo piano. La *strofa saffica* (dal nome della poetessa greca Saffo, VII-VI secolo a.C.) è costituita da quattro versi: tre endecasillabi+un quinario. Es.: «Ancor dal monte, che di foschi ondeggia / frassini al vento mormoranti e lunge / per l'aure odora fresco di silvestri / salvie e di timi» (Carducci, *Alle fonti del Clitumno*, vv. 1-4).

*Ode*: nella letteratura italiana, l'ode ha avuto sviluppo particolare nel Cinquecento, attraverso il recupero di antichi modelli greci e latini. La struttura dell'ode è mutevole, tuttavia di norma è costituita da un numero non fisso di strofe di uguale misura; la lunghezza della strofa oscilla tra un minimo di quattro e un massimo di sette versi; i versi sono, per lo più, endecasillabi e settenari, oppure soltanto settenari. Questa forma è stata di preferenza impiegata per temi di esortazione civile e politica, comunque di alto impegno etico (celebri le odi settecentesche di Parini e nell'Ottocento quelle di Foscolo, di Manzoni, di Carducci).

*Sestina* o *sestina lirica* o *canzone sestina*: è un tipo di *canzone*, che è divenuta con Petrarca forma metrica autonoma. Consiste in sei stanze (strofe) di sei endecasillabi ciascuna, più un *congedo* (o *tornata*) di tre endecasillabi, per complessivi trentanove versi. I sei endecasillabi di ogni stanza non rimano tra loro, ma terminano sempre con sei diverse parole-rima che ritornano uguali in ogni stanza, ma in ordine diverso, ruotate secondo il principio della *retrogradazione incrociata*. Vale a dire: le parole-rima di ogni strofa ripropongono quelle della strofa precedente, secondo l'ordine *ultima-prima-penultima-seconda-terzultima-terza* (schema: ABCDEF FAEBDC CFDABE ECBFAD DEACFB BDFECA). Un'eventuale settima stanza presenterebbe la stessa forma della prima. Il che avviene nella *sestina doppia* di Petrarca, con schema di dodici stanze. Nel congedo (di tre versi) ritornano le sei parole-rima, tre in rima a fine di

verso, tre in rimalmezzo. La sestina, forma di origine provenzale, è stata introdotta nella poesia italiana da Dante ed è giunta fino al Novecento (usata, per esempio, da Ungaretti).

*Sonetto*: forma metrica di quattordici endecasillabi, divisi in due quartine e in due terzine. Le due quartine rimano in modo uguale tra loro, per lo più secondo uno dei seguenti due schemi: ABAB ABAB; oppure ABBA ABBA. Le due terzine invece rimano in modo più vario, per lo più secondo quattro schemi principali: CDC CDC; oppure CDE CDE; oppure CDC DCD; oppure CDE EDC. Quando le terzine hanno le stesse rime delle quartine il sonetto si dice *continuo*. Il sonetto è la struttura metrica più diffusa nella poesia italiana (da Dante e soprattutto Petrarca, fino alle celebri prove nell'Ottocento di Foscolo, e anche di Carducci, poi anche Gozzano e Govoni), ma non mancano egregi esempi contemporanei (Zanzotto).

Un tipo particolare di sonetto è il cosiddetto *sonetto caudato*, cioè fornito di *coda*. Esso è usato in particolare nel Quattrocento e nel Cinquecento dai poeti burleschi, come Burchiello e Berni. La *coda*, che si aggiunge naturalmente in fondo, dopo la seconda terzina, consiste in un settenario (che rima con il verso precedente, ultimo della seconda terzina) e due endecasillabi a rima baciata. Si tratta dunque di una bizzarra terzina, la quale può essere unica oppure ripetersi più volte. Un sonetto caudato con molte code si dice *sonettessa*.

«*Psyche* di Giovanni Prati, pubblicato nel 1876, è un libro di soli sonetti; né il Carducci dovette forse proporsi qualcosa di diverso quando di soli sonetti costituì, nel 1868, il primo e il terzo libro dei *Levia gravia* (venticinque pezzi ciascuno), e il secondo libro delle *Rime nuove* (trantacinque) nel 1887. Così Severino Ferrari avrebbe pubblicato, nel 1893, un suo libretto intitolato *Maggio* [Modena, Tip. Namias] tutto di, anche se non molto numerosi, sonetti. [...] 'Breve e amplissimo carme' per Carducci [è il v. 1 del sonetto intitolato *Al sonetto*, che apre il libro II delle *Rime nuove*]. [...] Proprio su questo [aspetto], quattro secoli prima, aveva insistito [...] Lorenzo de' Medici proemando al suo *Comento de' sonetti*: 'La brevità del sonetto non comporta che una sola parola sia vana'» (MARTELLI 2007, pp. 58-59).

*Stornello*: è un componimento di tre versi, un quinario più due endecasillabi. Il primo e il terzo verso rimano tra loro, mentre il secondo ha con gli altri due un rapporto di consonanza. È una forma tipicamente popolare, usata dagli improvvisatori nelle gare poetiche, ma è stato impiegato anche da poeti come Pascoli e Carducci. Ecco un esempio di Carducci (*Rime e ritmi, Congedo*): «Fior tricolore, / tramontano le stelle in mezzo al mare / e si spengono i canti entro il mio cuore» (schema: aBA).

*Verso sciolto*: endecasillabi che si ripetono per un numero indeterminato di volte, senza un prefissato schema né di rima né di strofe. Celebre, per esempio, il carme *Dei sepolcri* di Ugo Foscolo, formato da 295 endecasillabi sciolti; anche la leopardiana *Palinodia al marchese Gino Capponi* è in sciolti, esattamente 279.

## 2. Figure retoriche

### Stile e retorica

La retorica è l'arte del parlar bene, come la grammatica è l'arte del parlar corretto e lo stile è l'arte di sapersi esprimere in modo personale. Però il termine stile ha accezione sempre positiva, mentre

il termine retorica assume spesso, specie nel linguaggio corrente, accezione negativa. Davvero strano «il destino delle parole». Sulla retorica, vedi anche Significato della retorica, nelle Questioni.

Strano destino delle parole: mentre *stile* (*tout court*, senza aggiunte) ha una carica positiva ('avere stile' significa possedere un'eleganza particolare, forse innata, di comportamento), *retorica* e derivati ('sprofondare nella retorica', 'un discorso retorico', 'esprimersi retoricamente') manifestano di solito giudizi negativi. Così, figure nobilissime come l'iperbole e l'enfasi sono nominate, senza qualifiche, per significare solo i loro aspetti peggiori, gli usi deteriori: esagerazione e gonfiezza.

Il primo dizionario che registra l'impiego, già consolidato, del termine *retorica* in senso deterioro è il Tommaseo-Bellini, nella seconda metà dell'Ottocento. Manzoni, com'era nella migliore tradizione, aveva assimilato 'retorica' a 'arte (tecnica, artificio e ornamento) dell'esprimersi' – occasione, come ogni altra attività, di eccellenza o di goffaggine – quando scriveva a proposito del «dilavato e graffiato autografo» [nell'*Introduzione ai Promessi sposi*] della sua storia: «a tutti que' passi insomma che richiedono bensì un po' di rettorica, ma rettorica discreta, fine, di buon gusto, costui [il supposto autore secentista] non manca mai di metterci di quella sua così fatta del proemio». Sull'onda delle condanne romantiche [...] *retorica* diventa sinonimo di *cattiva retorica* [...]. Il terreno di coltura propizio, in Italia, per la crescita del senso peggiorativo di *retorica* e dintorni, si trovava proprio entro la tradizione linguistico-letteraria: nell'«eccessiva preoccupazione della forma», che Ascoli, il fondatore della dialettologia italiana, denunciava (era il 1873) come uno degli inciampi alla diffusione di una lingua e di una civiltà unitarie. Così, egli poteva ascrivere a merito sommo di Manzoni l'esser riuscito «con l'infinita potenza di una mano che non pare aver nervi, a estirpar dalle lettere italiane [...] l'antichissimo cancro della retorica»<sup>3</sup>.

Quando si dice *retorica* si parla di due cose dipendenti sì l'una dall'altra, ma ben distinte. L'una è pratica e tecnica comunicativa, e insieme il modo in cui ci si esprime (persuasivo, appropriato, elegante, adorno... e, degenerando, falso, ridondante, vuoto, esibizionistico...): ciò di cui parlano, l'abbiamo appena visto, con intenti e accenti diversi Manzoni e Ascoli. L'altra cosa chiamata retorica è una disciplina e perciò un complesso di dottrine: è la scienza del discorso (luogo di teorie filosofiche), l'insieme delle regole che ne descrivono il (buon)

3 «con ... *retorica*»: il passo del linguista Graziadio Isaia Ascoli (1829-1907) è tratto dal celebre *Proemio* all'«Archivio glottologico italiano» del 1873. Un altro passo di Ascoli su Manzoni (del 1875) suona così: «l'arte del Manzoni riassume sé stessa in una facilità illusoria, non manifestando se non l'esito ultimo e limpidissimo di un'operazione infinitamente complicata. È la luce bianca, e risulta perciò dal sovrapporsi di tutti i colori». Cfr., per i due passi, GRAZIADIO ISAIA ASCOLI, *Scritti sulla questione della lingua*, a cura di Corrado Grassi, Milano, Silva, 1967, pp. 48 e 86. Ascoli si oppone (nel citato *Proemio*) alla soluzione fiorentinocentrica proposta da Manzoni come teorico della lingua – e opta invece per una lingua nazionale che rispetti la stratificazione policentrica della cultura linguistica italiana –, ma nei confronti di Manzoni scrittore manifesta straordinaria ammirazione. Si tenga conto che Ascoli scrive nel 1873, quando l'Unità politica è cosa fatta, mentre la scelta del toscano (e poi del fiorentino) come lingua unitaria nazionale adottata nel romanzo risale per Manzoni al 1823-1824 (subito dopo il *Fermo e Lucia*) e poco dopo lo scacco dei falliti moti liberali del 1821. Ascoli sperimenta i problemi del dopo Unità, mentre Manzoni, negli anni Venti, milita (anche linguisticamente) in nome di una vagheggiata Unità politica ancora lontana. I *Promessi sposi* si offrono come rivincita di fronte alla sconfitta della storia (i moti del 1821) e come prefigurazione letteraria di un auspicato disegno politico unitario.

funzionamento. I retori, dall'antichità all'Ottocento e oltre, hanno organizzato questa disciplina come una *precettistica*: la precettistica del 'parlar bene', cioè dell'eloquenza; accanto alla grammatica come normativa del 'parlare corretto'.

Bice Mortara Garavelli  
(*Preliminari*, in MORTARA GARAVELLI 1988, pp. 7-9).

Le *figure retoriche* sono particolari procedimenti espressivi che si allontanano dalle normali consuetudini linguistiche e grammaticali. Ad esse si ricorre comunemente per dare maggiore efficacia e risalto a ciò che si vuole esprimere. Di un loro uso consapevole e meditato si servono gli scrittori, specie i poeti, per arricchire o impreziosire la propria scrittura, ma in molti casi ci si avvale di esse (talvolta senza saperlo) anche nel linguaggio parlato, nella comune comunicazione di tutti i giorni. Importa molto sottolineare il valore significativo che è implicito nelle figure retoriche: «se si trascura la funzione argomentativa delle figure, il loro studio apparirà ben presto come un vano passatempo, come la ricerca di nomi strani per giri di frase ricercati» (CHAIM PERELMAN e LUCIE OLBRECHTS-TYTECA, *Trattato dell'argomentazione. La nuova retorica* [1958], trad. it. Torino, Einaudi, 1966, p. 177).

Fino dall'antichità gli studiosi hanno cercato di classificare i diversi tipi di figure retoriche, soprattutto allo scopo di poterle insegnare, quindi con l'intento di regolamentare e divulgare l'arte della parola, la capacità di potersi avvalere delle infinite risorse offerte dall'uso sapiente di una lingua. In questo intento era viva la consapevolezza che l'arte del dire e dello scrivere fosse premessa fondamentale per intraprendere una carriera pubblica. Di qui le scuole di retorica e lo studio meticoloso di questa materia.

Oggi è viva soprattutto la consapevolezza che le capacità espressive arricchiscono la personalità di un individuo: gli permettono di dare voce al complesso sistema delle sue idee e della sua sensibilità, gli consentono di esprimere la matassa spesso intricata dei suoi sentimenti.

I trattatisti hanno elaborato differenti proposte di catalogazione delle figure retoriche, spesso complicate e minuziose. Una delle classificazioni tradizionali è tripartita: distingue infatti tra *tropi* (o *traslati*), *figure di parola* e *figure di pensiero*:

- i *tropi* (gr. *trópos* = direzione) trasferiscono il significato di alcune parole in altre, 'deviano' il significato di un'espressione in un'altra, perciò sono detti anche *traslati* (da «trasferire»), come la metafora, la metonimia, la sinecdoche;
- le *figure di parola* riguardano l'espressione linguistica e possono essere 'per aggiunta' (anafora, epanalessi, polisindeto) o 'per detrazione' (asindeto, zeugma);
- le *figure di pensiero* riguardano invece le idee, il significato di un intero enunciato (apostrofe, chiasmo).

Questa distinzione serve a mettere ordine nella varietà e complessità della materia, ma non sempre risulta del tutto persuasiva e perspicua, perciò può prestarsi a non poche controversie. Per es., l'*ironia* è da taluni studiosi considerata un *tropo*, in quanto 'trasferisce' il significato di un'espressione in un'altra; ma da altri è considerata una *figura di pensiero*, in quanto investe il significato di un intero enunciato. Nelle pagine che seguono si è preferito, per praticità informativa, disporre alfabeticamente le più importanti e le più frequenti figure retoriche, senza incasellarle in preventive catalogazioni.

*Accumulazione* (lat. *accumulatio*): consiste nell'accumulare un certo numero di termini (sostantivi, aggettivi, verbi...) o di proposizioni, per sviluppare l'idea principale o renderla più

intensa. Se nella coordinazione dei vari elementi sono abolite le congiunzioni si ha l'*asindeto* («Fresco, ombroso, fiorito e verde colle», Petrarca, *Canzoniere*, CCXLIII, 1). Se invece la coordinazione avviene con il ricorso frequente alla congiunzione, allora si ha il *polisindeto* («Dolce e chiara è la notte e senza vento», Leopardi, *La sera del dì di festa*, v. 1). Una particolare forma di *accumulazione* è il *climax* (vedi). Gadda è un maestro nell'accumulazione: «La grande poesia ottocentesca disponeva d'un armamentario che farebbe invidia ai magazzini della Scala: *i cimieri, i brandi, gli usberghi*, vi furorreggiano, *i destrieri, le pugne, le prore, le tube, le torri, le selve*, ne combinano d'ogni maniera. Senza contare il serraglio: *volatili e quadrupedi. L'aquila e il leone*» (*Conforti della poesia* [1949], in GADDA 1982, p. 194).

*Adynato* (gr. *adynaton* = cosa impossibile): consiste nel subordinare l'avverarsi di un fatto a un altro ritenuto impossibile. Es.: «S'i fosse fuoco, / arderei 'l mondo» (Angiolieri, *S'i fosse fuoco*, v. 1); «quando avrò queto il core, asciutti gli occhi, / vedrem ghiacciare il foco, arder la neve» (Petrarca, *Canzoniere*, XXX, 9-10); «Chi potrà della gemina Dora, / della Bormida al Tanaro sposa, del Ticino e dell'Orba selvosa / scerner l'onde confuse nel Po; [...] // quello ancora una gente risorta / potrà scindere in volghi spregiati» (Manzoni, *Marzo 1821*, vv. 17-26). Si può definire un'«iperbole in forma di paradosso» (MORTARA GARAVELLI 1988, p. 183) e come tale ricorre anche nella lingua comune: «non lo dimenticherò, *campassi mille anni*»; «non vengo, *neanche morto*».

*Allegoria* (gr. *allegoria*, da *allei agoréuein* = parlare altrimenti): secondo la definizione classica di Quintiliano, retore latino del I secolo d.C., consiste nell'indicare «una cosa con le parole e un'altra con le idee sottintese» (*aliud verbis, aliud sensu*). Se però con le parole si vuole intendere il contrario di ciò che si dice, allora si ha l'*ironia*. Nell'allegoria si vuole esprimere un significato riposto, che è diverso da quello letterale ma non a esso antitetico, un significato riposto che il destinatario deve poter comprendere. Così nelle tre fiere che Dante incontra al limitare della selva nel canto 1 dell'*Inferno*, una lince, un leone e una lupa, gli interpreti (ma i pareri non sono concordi) vedono l'allegoria, rispettivamente, della lussuria, della superbia e della cupidigia. Codificata fin dall'antichità, nel Medioevo spiega testi sacri e classici; il Romanticismo e anche Benedetto Croce la svalutano a vantaggio del *simbolo*, ma con la critica marxista (Walter Benjamin) torna di attualità. Una specie particolare di allegoria è l'*enigma*, dove l'idea fondamentale è occultata in modo da renderne particolarmente difficile la decifrazione. Gli antichi non distinguevano tra allegoria e *simbolo*: la distinzione è moderna e risale al Settecento. Nel *simbolo* il senso riposto è di percezione immediata e il nesso con la cosa rappresentata è concreto e naturale (l'ancora simbolo della salvezza, la bandiera simbolo della patria, il focolare simbolo della famiglia); invece nell'allegoria il senso riposto è di percezione concettuale e il nesso con la cosa rappresentata è convenzionale e problematico. Si consideri anche che l'allegoria rinvia a un senso riposto che è esterno alla cosa rappresentata (il leone allegoria della superbia), mentre il simbolo rinvia a un senso riposto che è interno alla cosa rappresentata (la bandiera include in sé l'idea di patria).

*Allitterazione* (lat. *littera* = lettera; il termine *allitteratio* è coniato dall'umanista e poeta Giovanni Pontano, [1429-1503]): ripetizione di suoni uguali, in genere a inizio di parola (es. una sillaba, nella *assillabazione*) o in parole contigue. Ricorre nella lingua comune, in locuzioni del tipo: *fuggi fuggi; in fretta e furia; tosto o tardi; tagliar la testa al toro*; Es.: «e fa fuggir le fiere e li pastori» (Dante, *Inferno*, IX, 72).

*Anacoluto* (gr. *anakóluthon* = irregolarità, incongruenza): consiste nella mancanza o incongruenza di nessi sintattici, allo scopo di rendere la spontaneità del linguaggio parlato. «La



moderna linguistica testuale spiega tale 'irregolarità' come un 'cambiamento di progetto', intervenuto nella messa in opera del discorso» (MORTARA GARAVELLI 1988, p. 298). Es. «Lei sa che noi altre monache, ci piace di sentir le storie per minuto» (Manzoni, *Promessi sposi*, cap. IX); «un religioso che, senza farvi torto, val più un pelo della sua barba che tutta la vostra» (Manzoni, *Promessi sposi*, cap. XVII).

*Anadiplosi* (gr. *anadiplosis* = replicazione): ripetizione, a inizio di verso, di una o più parole poste alla fine del verso precedente. Es.: «mi ricopra con l'ombra. / L'ombra sacra, ospital» (Tasso, *O del grand'Apennino*, vv. 10-11); «tra un lungo dei fanciulli urlo s'inalza. // S'inalza; e ruba il filo dalla mano» (Pascoli, *Primi poemetti, L'aquilone*, vv. 27-28). Ma il suo uso è comune anche in prosa e nella lingua parlata, come ripresa, all'inizio di un nuovo segmento sintattico, della parte terminale del segmento precedente. Es.: «ti chiedo di *aspettarmi*; *aspettarmi* con pazienza».

*Anafora* (gr. *anaphorà* = ripetizione) o *iterazione*: ripresa, all'inizio di enunciati o periodi o versi consecutivi, di una stessa parola o di una stessa espressione. Es. «Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente» (Dante, *Inferno*, III, 1-3); «S' fosse fuoco, arderei 'l mondo; / s' fosse vento, lo tempestarei; / s' fosse acqua, i' l'annegherei; s' fosse Dio, manderei' en profondo» (Angiolieri, *S' fosse fuoco*, vv. 1-4). Il fenomeno ricorre spesso nel linguaggio comune: è tipico delle preghiere, delle cantilene e nei ritornelli delle canzonette.

*Anastrofe* (gr. *anastrophe* = inversione): inversione di due o più parole o sintagmi rispetto al loro ordine abituale o normale. Es.: «E pianto, ed inni, e delle Parche il canto» (Foscolo, *Dei sepolcri*, v. 212); «allor che all'opre femminili intenta / sedevi» (Leopardi, *A Silvia*, vv. 10-11). Vedi anche *Iperbato*.

*Annominazione*: vedi *Paronomàsia*.

*Antitesi* (gr. *antithesis* = contrapposizione): consiste nella contrapposizione, in una stessa frase, di termini o concetti di senso opposto che sono messi tra loro in corrispondenza. Es.: «Pace non trovo, et non ò da far guerra; / e temo et spero; et ardo, et son un ghiaccio; / et volo sopra 'l cielo, et giaccio in terra; / et nulla stringo, et tutto 'l mondo abbraccio» (Petrarca, *Canzoniere*, CXXXIV, 1-4); «quando ancor lungo / la speme e breve ha la memoria il corso» (Leopardi, *Alla luna*, vv. 13-14); «la fuga e la vittoria, / la reggia e il tristo esiglio: / due volte nella polvere, / due volte sull'altar» (Manzoni, *Cinque maggio*, vv. 45-48).

*Antonomàsia* (gr. *antonomasia* = cambiamento di nome): consiste nell'usare al posto di un nome proprio un nome comune o una perifrasi (es.: il *Ghibellin fuggiasco*, per indicare Dante, Foscolo, *Dei sepolcri*, v. 174; il *Segretario fiorentino*, per dire Niccolò Machiavelli, segretario della Repubblica di Firenze dal 1498 al 1512; l'*Eroe dei due mondi*, per designare Garibaldi; *la capitale del cinema*, per Hollywood). Oppure, al contrario, consiste nell'usare al posto di un nome comune un nome proprio che ne sintetizzi la qualità peculiare (es.: un *Orello* per dire un 'geloso impenitente'; un *Einstein*, per dire un 'genio'; un *mecenate*, dal nome dell'uomo politico dell'antica Roma, per designare un 'munifico protettore delle arti'; *giuda*, per indicare un 'traditore'; *perpetua*, dal nome del personaggio dei *Promessi sposi* di Manzoni, per intendere la 'governante di un parroco').

*Aposiòpesi*: vedi *Reticenza*.

*Apòstrofe* (gr. *aphostrofè* = svolta improvvisa; da *aphostréfein* = deviare): consiste nel rivolgere improvvisamente e concitatamente il discorso a persona (anche assente) o a cosa inanimata, come destinatario diverso da quello naturale a cui s'indirizza l'autore. Es.: «*Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande / che per mare e per terra batti l'ali*» (Dante, *Inferno*, xxvi, 1-2); «*Abi serva Italia, di dolore ostello*» (Dante, *Purgatorio*, vi, 76); «*te beata* [Firenze] per le felici / aure pregne di vita» (Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 165-166).

*Asindeto*: vedi *Accumulazione*.

*Catacrèsi* (gr. *katàchresis* = abuso): uso metaforico estensivo di un termine, quando, per esempio, si deve designare un certo oggetto per il quale la lingua non dispone di un vocabolo specifico. «Il collo della bottiglia, le *gambe* del tavolo, il *letto* del fiume, la *catena* delle montagne» attestano estensioni dell'uso di parole (*collo, gambe, letto, catena*) che indicano parti del corpo o comunque oggetti che sono altra cosa da bottiglie, tavoli, fiumi, montagne. «La catacrèsi è fattore importante nella costituzione del lessico di una lingua. [...] Per l'aspetto che le è stato attribuito di rimedio a una *inopia* lessicale, essa risponde a un'esigenza di economia: si usufruisce del già esistente anziché introdurre neoformazioni» (MORTARA GARAVELLI 1988, p. 148).

*Chiàsmo* (gr. *chiasmós*, da *chiàzein* = disporre in forma di X): disposizione secondo una struttura incrociata degli elementi costitutivi di due locuzioni contigue, per cui due o più termini disposti in successione seguono, in una delle locuzioni, l'ordine inverso a quello dell'altra. Nella frase «bella giornata, cielo sereno», abbiamo nella prima locuzione la serie agg.+sost. e nella seconda l'inverso: sost.+agg. Se mettiamo le due locuzioni una sotto l'altra e se uniamo con una linea agg.+agg. (*bella* con *sereno*) e con un'altra linea sost.+sost. (*giornata* con *cielo*), ecco che le due linee si incrociano e si ottiene appunto (come vuole l'etimologia greca) una X. Es.: «Le **donne**, i **cavalier**, l'**arme**, gli **amori**» (Ariosto, *Orlando furioso*, I, 1, v. 1), dove si richiamano tra loro, rispettivamente, i due termini estremi (**donne** e **amori**) e i due termini interni (**cavalier** e **arme**); «io solo / combatterò, procomberò sol io» (Leopardi, *All'Italia*, vv. 37-38). Un particolare tipo di chiasmo si ottiene quando, oltre all'inversione sintattica, si ha anche un mutamento o rovesciamento del significato, come avviene nel titolo di un'opera di Karl Marx: *Miseria della filosofia. Risposta alla Filosofia della Miseria del signor Proudhon*. Questo artificio è frequente nella pubblicistica moderna e nei titoli dei giornali, anche per ottenere frasi di facile effetto.

*Circonlocuzione*: vedi *Perifrasi*.

*Climax* (gr. *clímax* = scala; il termine si usa talvolta al fem. anche in italiano) o *gradatio* (lat. = gradazione): disposizione di termini in progressione o gradazione crescente sul piano dell'efficacia o intensità (come nella frase «bello, bellissimo, meraviglioso, stupefacente»). Es.: «La terra ansante, livida, in sussulto, / il cielo ingombro, tragico, disfatto» (Pascoli, *Myricae, Il lampo*, vv. 2-3). *L'anticlimax* consiste invece in un'analogia progressione o gradazione ma di tipo discendente: Es.: «E mi dicono, Dormi! / mi cantano, Dormi! sussurrano, / Dormi! bisbigliano, Dormi!» (Pascoli, *Canti di Castelvecchio, La mia sera*, vv. 33-35).

*Ecfraisi* (gr. *ecphràseis*): nome che i retori greci davano alla descrizione di un oggetto, o di un luogo, o di una persona, o di un avvenimento, più in particolare alla descrizione di opere

d'arte; la descrizione richiede di essere fatta con raffinatezza, tanto da gareggiare in espressività con l'opera descritta.

*Ellissi* (gr. *élleipsis* = mancanza, omissione): soppressione di alcune parti di una frase per conseguire effetti di maggiore concisione e di maggiore efficacia, senza che risulti compromessa la comprensione della frase («finalmente a casa!», sottintendendo *siamo arrivati*). È fenomeno tipico delle espressioni proverbiali («A buon intenditor, poche parole», con ellissi di *bastano*), dei telegrammi, dei titoli di giornale. Es.: «virtù viva sprezziam, lodiamo estinta» (Leopardi, *Nelle nozze della sorella Paolina*, v. 30), 'sprezziamo la virtù finché è viva, la lodiamo quando è estinta'.

*Enallage*: vedi *Ipallage*.

*Endiadi* (gr. *hèn dià dyoîn* = una cosa per mezzo di due): consiste nell'esprimere un concetto con due termini coordinati, di solito due sostantivi, al posto di un sost.+agg., oppure al posto di un sost.+complemento di specificazione. Es. «Di ceneri e di pomici e di sassi / *notte e rovina*» (Leopardi, *La ginestra*, vv. 215-216), per dire 'tenebrosa rovina'; «silenzio e pianto», per dire 'pianto silenzioso'; «nella strada e nella polvere», per dire 'nella strada polverosa'; «il sole e la primavera brillavano nell'aria», per dire 'brillava nell'aria il sole primaverile'.

*Ènfasi* (gr. *émphasis*, da *empháinein* = mettere in mostra, esibire): in senso tecnico, indica l'uso di un termine nel quale è implicito un determinato significato, in modo tale che questo significato risalti con chiarezza anche se non è espresso. Es.: «uomini siate, e non pecore matte» (Dante, *Paradiso*, v. 80), dove *uomini* è parola usata enfaticamente, per dare risalto alla razionalità considerata tratto distintivo dell'essere umano. «Nell'enunciato 'il sangue non è acqua' ciò che si dichiara, se preso alla lettera, è del tutto ovvio; l'enfasi [...] consiste nell'andare (e nel far andare chi ascolta o legge) oltre la superficie dell'enunciato, per isolare nell'idea di 'acqua' gli attributi opposti a quelli che, per contrasto, verrebbero riconosciuti al 'sangue' (inteso, metonimicamente, come consanguineità). L'espressione 'non fare il bambino' equivale a 'non comportarti da persona immatura, capricciosa'. Si nomina il genere ('bambino') per indicare alcuni (presunti) caratteri specifici [del termine]. Nel bellissimo titolo *Se questo è un uomo* di Primo Levi [...] la concentrazione del significato rovescia la formula [...] su cui sono costruiti gli stereotipi antonomastici del tipo: 'questo è un (vero) uomo!' (i cui tratti si determinano secondo le circostanze, le ideologie e il tipo di discorso). [...] Nell'uso comune, [enfasi] è sinonimo di insistenza, di accentuazione innaturale di toni e coloriture discorsive» (MORTARA GARAVELLI 1988, pp. 177-178).

*Epanalèssi* (gr. *epanàleipsis* = ripetizione) o *geminatio* (lat. = geminazione, ripetizione): consiste nel ripetere una o più parole nella stessa frase, o all'inizio di essa («*Attenzione, attenzione*, si parte!»), o al centro («Sostengo *questa idea, questa idea* che tu non condividi»), o alla fine («Se n'è andato *lontano, lontano*»). Es.: «Ma passavam *la selva* tuttavia, / *la selva*, dico, di spiriti spessi» (Dante, *Inferno*, iv, 65-66); «ma la figlia / del limo lontana, / la rana, / canta nell'ombra più fonda, / *chi sa dove, chi sa dove!*» (D'Annunzio, *La pioggia nel pineto*, vv. 90-94).

*Eufemismo* (gr. *euphemismòs*, da *euphemizein* = dire parole di buon augurio): consiste nel sostituire la parola o l'espressione propria e usuale con altra di significato più attenuato, per scrupolo religioso o morale o per riguardi sociali o per altri motivi. Es.: «andarsene» o «passare a miglior vita» per 'morire' (in proposito, si ricordi che il linguista Luigi Morandi [1844-1922]

ha pubblicato il libro *In quanti modi si possa morire in Italia*, Torino, Paravia, 1883, dove sono passati in rassegna gli eufemismi che sostituiscono le parole 'morte' e 'morire'; «indumento intimo» per 'mutandé'; «donna di facili costumi» per 'prostituta'; «male incurabile» per 'cancro'. Talvolta la parola non si sostituisce, ma si altera fino quasi a renderla irricognoscibile, come avviene in alcune esclamazioni (*Cribbio per Cristo, diamine per diavolo*).

*Geminatio*: vedi *Epanalèssi*.

*Gradatio*: vedi *Climax*.

*Hysteron pròteron* (trascrizione lat. del gr. *hysteron pròteron* = posteriore anteriore): consiste nel rovesciare, in una frase, la successione cronologica degli avvenimenti, per cui si anticipa ciò che viene dopo. «Si sovverte l'ordine cronologico per dare la priorità all'informazione più importante; al risultato, che colpisce l'attenzione più che non la via per la quale è stato ottenuto; al traguardo, che interessa più delle tappe intermedie» (MORTARA GARAVELLI 1988, p. 256). Es.: «Là 've ogne ben *si termina e s'inizia*» (Dante, *Paradiso*, VIII, 87). Si usa anche nel linguaggio comune: «Usciamo, muoviti!».

*Ipàllage* (gr. *hypallagé* = scambio) o *enàllage* (gr. *enallagé* = inversione): consiste nel mutare il consueto rapporto semantico e sintattico tra due parole, per es. legando un aggettivo a un sostantivo diverso da quello cui dovrebbe unirsi nella stessa frase. Es.: «Sorgon così tue dive / *membra dall'egro talamo*» (Foscolo, *All'amica risanata*, vv. 7-8), dove *egro* è riferito a *talamo*, al letto, anziché alle *membra*; «Il divin del *pian silenzio verde*» (Carducci, *Il bove*, v. 14), dove *verde* dovrebbe unirsi a *pian*, anziché a *silenzio* (questo esempio si potrebbe anche considerare una *sinestesia*).

*Ipèrbato* (gr. *hyperbatón* = trasposto): alterazione della normale successione delle parole. Mentre l'*anastrofè* riguarda l'inversione nell'ordine di due parole successive («delle Parche il canto», Foscolo, *Dei sepolcri*, v. 212), l'iperbato consiste nell'interporre un segmento di enunciato (una parola o un inciso) tra due termini in stretto legame sintattico, del tipo «*il di lei padre*». Es.: «O *belle* a gli occhi miei *tende latine!*» (Tasso, *Gerusalemme liberata*, VI, 104, v. 2); «Mille *di fiori* al ciel mandano *incensi*» (Foscolo, *Dei sepolcri*, v. 172); «*Derelitte* sul poggio / *fronde della magnolia*» (Montale, *Le occasioni, Derelitte sul poggio*, vv. 1-2).

*Ipèrbole* (gr. *hyperbolé* = lanciare oltre, sollevare): indica l'eccesso, l'esagerazione nell'ingrandire o nel minimizzare l'espressione di un concetto. È frequente anche nel linguaggio comune: «mi piace *da morire*»; «le urla salivano *alle stelle*»; «è *un secolo* che non lo vedo»; «dimmi *una parola* di conforto»; «vado a fare *due passi*». Es.: «Uno spirito celeste, un *vivo sole* / fu quel ch'ì vidi» (Petrarca, *Canzoniere*, XC, 12-13); «nei calci tal possa avea il cavallo, / ch'avria spezzato un *monte di metallo*» (Ariosto, *Orlando furioso*, I, 74, vv. 7-8).

*Ipotipòsi* (gr. *hypotyposis* = abbozzo, schizzo; in lat., *evidentia*): consiste nel porre in evidenza, nel mettere davanti agli occhi l'oggetto di una comunicazione, dando risalto a sue particolari caratteristiche, per «concentrare su di esso l'immaginazione dell'ascoltatore, la sua capacità di raffigurarsi nella mente ciò di cui si parla, di tradurre le parole in immagini» (MORTARA GARAVELLI 1988, p. 240). Es.: «La bocca sollevò dal fiero pasto / quel peccator, forbendola a' capelli / del capo ch'elli avea di retro guasto» (Dante, *Inferno*, XXXIII, 1-3).

*Ironia* (gr. *eironéia* = finzione, dissimulazione): è il dire l'opposto di ciò che si pensa o di ciò che realmente è, con effetto scherzoso o polemico, ludico o amaro. Spesso è una questione di tono, per cui si desidera attenuare o dissimulare il proprio pensiero. Es.: «*Bella* giornata, oggi!», per dire *brutta*; «Hai *lavorato* molto, oggi!», detto a chi tutto il giorno ha dormito. Quando non il sorriso ma l'irrisione è espressa dall'ironia, e l'accento diviene amaro e mordace allora si ha il *sarcasmo*. Es.: «Godi, Fiorenza, poi che se' sì grande / che per mare e per terra batti l'ali, / e per lo 'nferno tuo nome si spande!» (Dante, *Inferno*, xxvi, 1-3).

*Iterazione*: vedi *Anafora*.

*Litote* (gr. *litótes* = semplicità): consiste nell'affermare un concetto negando il suo opposto. Es.: «*non* è un *cattivo* ragazzo» per dire che è *buono*; «*non* è uno *sciocco*» per dire che è *intelligente*. La litote è una perifrasi, che mira a esprimere in modo blando e attenuato ciò che si vuole lasciare intendere. Es.: «onde *non tacque* / le tue limpide nubi e le tue fronde / l'inclito verso di colui che l'acque // cantò fatali» (Foscolo, *A Zacinto*, vv. 6-9), per dire che Omero celebrò, cantò, non poté fare a meno di cantare (*non tacque*). Spesso la litote ha effetto ironico. Es. «Don Abbondio [...] *non* era nato con un *cuor di leone*» (Manzoni, *Promessi sposi*, cap. I), per dire che è un 'pusillanime'; «chiacchiere, com'ella [Lucia] diceva, *non punto belle*» (Manzoni, *Promessi sposi*, cap. III), per dire 'molto brutte'. Vedi anche *Eufemismo*.

*Locus amoenus* (lat. = luogo piacevole): topos letterario che consiste nella rappresentazione di un luogo ideale, dove sono annullati i conflitti consueti della vita e l'individuo conduce un'esistenza serena, idillica, felice, armoniosa. Di norma è un paesaggio naturale, con limpidi corsi d'acqua, prati verdeggianti, canti d'uccelli, ricorrente in componimenti di carattere bucolico. Nella 'cornice' del *Decameron*, dopo l'«orrido cominciamento», legato alla descrizione della peste del 1348, le novelle sono raccontate nell'ambiente stilizzato di un *locus amoenus*, immaginato a due miglia fuori di Firenze.

*Metafora* (gr. *metaphorà*, da *metaphérein* = trasportare): consiste nel trasferire a un vocabolo il significato di un altro vocabolo. È un paragone accorciato, che designa un'entità attraverso un'altra che ha con la prima un rapporto di somiglianza: «capei [capelli] d'oro» (Petrarca, *Canzoniere*, xc, 1), dove si ha la contrazione di 'capelli biondi come l'oro', secondo un procedimento di similitudine condensata. La metafora come la similitudine si fonda perciò su una relazione di somiglianza. Ma nella similitudine si stabilisce un rapporto esplicito, dichiarato, mentre nella metafora si crea (con libero intuito fantastico) una identificazione. Nella similitudine si ha una percezione statica del nesso che lega due entità, mentre caratteristico della metafora è un rapporto dinamico tra esse, unite da una sorta di compenetrazione e di fusione. Se dico «Quell'uomo è forte come un toro», si ha una similitudine; se dico «Quell'uomo è un toro», si ha invece una metafora, dove l'uomo si identifica con l'idea di forza e di energia implicita nell'animale. Particolari tipi di metafora sono la *Sinestesia* e l'*Ipòllage*.

*Metonimia* o *metonimia* (gr. *metonymia* = scambio di nome): consiste nel designare un oggetto attraverso un altro che ha con il primo un rapporto logico (non liberamente fantastico come nella *metafora*) di reciproca dipendenza: per es. un rapporto di causa/effetto; contenente/contenuto; proprietario/cosa posseduta e simili. Le «sudate carte» (Leopardi, *A Silvia*, v. 16), per intendere i «faticosi studi» è un esempio in cui l'effetto ('sudore') è sostituito alla causa ('fatica'). In «bere un bicchiere» si sostituisce il contenente al contenuto; in «leggo Dante», oppure in «vendere all'asta un Picasso», si sostituisce l'autore all'opera; in «Luigi è sempre avanti di

mezz'ora» si sostituisce il proprietario alla cosa posseduta (l'orologio che è posseduto da Luigi); in «il primo violino della Scala» si sostituisce lo strumento a chi lo usa; in «l'Angola è in via di sviluppo» si sostituisce il luogo ai suoi abitanti; in «il Chianti è un ottimo vino» si sostituisce la località di produzione al prodotto, e così via. Un tipo particolare di metonimia è la *Sineddoche*.

*Omeoteleuto* (gr. *homoioteleuton* = che termina in modo simile): consiste in una serie di parole che hanno terminazione uguale o simile. Es.: «Andò, guardò, frugò, cercò, trovò». Vi si ricorre spesso nel moderno linguaggio pubblicitario. Ma la ripetizione dei finali di parola, se non è giustificata (come nelle rime e assonanze in poesia), è da considerarsi una fastidiosa negligenza espressiva.

*Ossimoro* (gr. *oxymoron* = acuta follia): accostamento di due termini antitetici, di significato opposto. Es. «oscuro chiarore»; «silenzio assordante»; «disperate speranze»; «convergenze parallele»; «concordia discorde»; «O viva morte, o *dilectoso male*, / come puoi tanto in me, s'io no 'l consento?» (Petrarca, *Canzoniere*, cxxxii, 7-8); «e il naufragar m'è dolce in questo mare» (Leopardi, *L'infinito*, v. 15); «Sentì nell'inno la *dolcezza amara*» (Giusti, *Sant'Ambrogio*, v. 65); «È l'estate, / fredda, dei morti» (Pascoli, *Myricae*, *Novembre*, vv. 11-12); il titolo della raccolta ungherese *Allegria di naufràgi* (1919).

*Paronomàsia* (gr. *paronomasia* = alterazione di un nome) o *annominazione*: accostamento di parole di suono molto simile ma di significato diverso. Es. «I' fui per ritornar più volte volto» (Dante, *Inferno*, I, 36); «Girò tre volte a l'oriente il volto» (Tasso, *Gerusalemme liberata*, XIII, 6, 3); «Girella (*emerito* / di molto *merito*)» (Giusti, *Il brindisi di Girella*, vv. 1-2); «in un barbaglio d'oro, / ora gli apparse» (Pascoli, *Poemi conviviali*, *Il sonno di Odisseo*, vv. 14-15). Frequente il suo uso nel discorso comune: «Traduttore traditore»; «Chi non *risica* non *rosica*»; «Molti onori, molti *oneri*». Il fenomeno si presta a innumerevoli giochi verbali, come esercizio di fantasiosa invenzione linguistica.

*Perifrasi* (gr. *periphrasis*, da *periphràzein* = parlare con circonlocuzioni) o *circonlocuzione*: consiste nel designare persona o cosa mediante una serie di parole. Es.: «Colui che governa ogni cosa», per dire 'Dio'; «questa / bella d'erbe famiglia e d'animali» (Foscolo, *Dei sepolcri*, vv. 4-5), per indicare la 'natura', la 'terra'. Spesso la *perifrasi* è eufemistica: «è mancato all'affetto dei suoi cari», per dire 'è morto'; talvolta è dettata da opportunità: «operatore ecologico», per dire 'netturbino'.

*Personificazione*: vedi *Prosopopea*.

*Polisindeto*: vedi *Accumulazione*.

*Preterizione* (lat. *praeteritio* = il passare oltre): consiste nel dire che non si parlerà di un dato argomento, del quale intanto si parla e se ne indicano le caratteristiche essenziali. Es.: «Che per l'effetto de' suo' mai [malvagi] pensieri / fidandomi di lui, io fossi preso / e poscia morto, dir non è mestieri» (Dante, *Inferno*, xxxiii, 16-18); «*Cesare taccio* che per ogni piaggia / fece l'erbe sanguigne / di lor vene, ove 'l nostro ferro mise» (Petrarca, *Canzoniere*, cxxviii, 49-51). Nel parlare comune, le formule tipiche della preterizione hanno talora lo scopo di richiamare l'attenzione proprio sul fatto che si dichiara (in apparenza) di volere tacere: «meglio non parlare dell'antipatia di Roberto», «non starò a raccontare il brutto scherzo che mi ha fatto Enrico»; «non dico la noia di quella conferenza».



*Prolessi* (gr. *pròlepsis* = anticipazione): anticipazione di uno o più termini che nel periodo dovrebbero normalmente venire dopo, con lo scopo di richiamare l'attenzione sul concetto che è stato anteposto. Es.: «guarda la *mia virtù* s'ell'è possente» (Dante, *Inferno*, II, 11); «la *morte* è quello / che di cotanta speme oggi m'avanza» (Leopardi, *Le ricordanze*, vv. 91-92). Frequente anche nel linguaggio comune: «volerti bene! questo soprattutto conta per me»; «questo vorrei che tu lo chiarissi meglio».

*Prosopopea* (gr. *prosopopoiìa*, da *prosopopoièin* = personificare) o *personificazione*: consiste nel fare parlare come persone esseri inanimati o entità astratte; oppure nel fare parlare come vive e presenti persone che sono assenti o morte. Petrarca, per es., personifica la gloria («Una donna più bella assai che 'l sole», *Canzoniere*, cxix, 1); Ariosto personifica la frode («Avea piacevol viso, abito onesto, / un umil volger d'occhi, un andar grave», *Orlando furioso*, xiv, 87, vv. 1-2); Leopardi personifica e dà la parola all'Italia (canzone *All'Italia*).

*Reticenza* o *aposiopèsi* (gr. *aposiòpesis* = cessare di parlare): consiste nell'interruzione improvvisa di una frase, in modo però da lasciare intendere ciò che non si dice. Appartiene alla cosiddetta retorica del silenzio e graficamente può essere indicata coi puntini di sospensione. Celebri esempi letterari sono il dantesco «quel giorno più non vi leggemmo avante» (*Inferno*, v, 138) o il manzoniano «La sventurata rispose» (*Promessi sposi*, cap. x).

*Simbolo*: vedi *Allegoria*.

*Similitudine* (lat. *similitudo*): consiste nell'esprimere un'idea paragonandola con un'altra ben nota e familiare che abbia con la prima un rapporto di analogia. Si può esprimere in modo immediato, attraverso il «come» o altro avverbio di paragone («sei freddo come il ghiaccio»; «furbo come una volpe»); oppure può assumere la struttura più articolata di una comparazione scandita da «come... così», «quale... tale» e simili. Es.: «Come le pecorelle escon del chiuso / a una, a due, a tre, e l'altre stanno / timidette atterrando l'occhio e 'l muso; // e ciò che fa la prima, e l'altre fanno, / addossandosi a lei, s'ella s'arresta, / semplici e quete, e lo 'mperché non sanno; // sì vid'io muovere a venir la testa / di quella mandra fortunata allotta, / pudica in faccia e ne l'andare onesta» (Dante, *Purgatorio*, III, 79-87); «Come la luce rapida / piove di cosa in cosa, / e i colori vari suscita / dovunque si riposa; / tal risonò molteplice / la voce dello Spiro» (Manzoni, *La Pentecoste*, vv. 41-46); «L'Isonzo scorrendo / mi levigava / come un suo sasso» (Ungaretti, *I fiumi*, vv. 13-15). Vedi anche *Metafora*.

*Sineddoche* (gr. *synekdoché*, da *synekdechthai* = prendere insieme): consiste nell'esprimere un'idea mediante termini che indicano un concetto o più ristretto. Es.: la parte per il tutto (*tetto* per *casa*); la specie per il genere («È l'ora della *zuppa*!» per dire scherzosamente che è l'ora del *pranzo*); il singolare per il plurale (*lo straniero* per dire *gli stranieri*; *l'italiano* per dire *gli italiani*), o viceversa: il tutto per la parte («Ha gli occhi celesti», ma celeste è solo l'iride); il genere per la specie (*bipedi* per dire *uomini*); il plurale per il singolare («Non arrabbiarti con gli amici», intendendo con un particolare *amico*).

*Sinestesia* (gr. *synàisthesis* = percezione simultanea): consiste nell'associazione di due parole pertinenti a due diverse sfere sensoriali (del tipo «parole calde», «colori squillanti», «paura nera», «prezzi salati»). Es. «lo venni in luogo d'ogni *luce muto*» (Dante, *Inferno*, v, 28), dove *luce* si riferisce a una sensazione visiva, mentre *muto* rinvia a una sensazione uditiva; «fredde luci / parlano» (Montale, *Ossi di seppia, Riviere*, vv. 39-40), dove *fredde* appartiene al campo

delle sensazioni termiche, *luci* a quello delle sensazioni visive, *parlano* a quello delle sensazioni acustiche. La sinestesia è soprattutto cara a Pascoli: «soffi di lampi» (*Myrica*, *Lassiuolo*, v. 5); «l'odorino amaro» (*Myrica*, *Novembre*, v. 3); «la terra ansante» (*Myrica*, *Il lampo*, v. 2); «all'urlo nero / della madre» (Quasimodo, *Giorno dopo giorno*, *Alle fronde dei salici*, vv. 5-6). Si veda anche *Ipallage*.

*Zeugma* (gr. *zêugma* = aggiogamento): consiste nel fare dipendere da un solo verbo più costrutti, ciascuno dei quali richiederebbe a rigore un proprio verbo reggente. Es.: «parlare e lagrimar vedrai insieme» (Dante, *Inferno*, xxxiii, 9), dove i due infiniti sono entrambi retti da un verbo che esprime percezione visiva e non uditiva: si possono vedere le lacrime, non le parole.

### 3. Filologia dei testi manoscritti

#### Testi critici

*Pio Rajna (1847-1930), docente all'Istituto di Studi Superiori di Firenze (poi Università degli Studi, dal 1924), uno dei maestri della moderna filologia, sintetizza qui alcune preliminari e fondamentali nozioni di critica del testo, ovvero di restauro testuale (sulla 'critica del testo' vedi anche, più sotto, il passo di Sebastiano Timpanaro).*

**Testi critici** Si chiamano «critici» i testi che siano stati costituiti valendosi di tutti i mezzi che s'abbiano per conseguire più che sia possibile integra e schietta la parola dell'autore. [...] Ma come si procede? Come si deve procedere? [...]

**Dal manoscritto alla stampa** L'autore scrive. Modernamente il manoscritto, o nell'originale, o in una copia più nitida che ne è tratta direttamente, si converte in composizione tipografica, di cui l'autore rivede egli stesso le bozze. La stampa acquista pertanto valore di autografo; e alla critica non resta oramai altro ufficio, che di correggere gli errori materiali che possono esser sfuggiti e che non siano stati segnalati. Così non si può dire che sia sempre avvenuto fin da quando la stampa fu inventata. L'uso suo andò diffondendosi solo gradatamente e con disuguale velocità; sicché per del tempo accadde che non poche opere si propagassero ancora manoscritte, analogamente a quel che prima seguiva, avanti di essere impresse. Ma è per ciò che fu composto precedentemente [all'invenzione della stampa] che le cose si complicano.

**Dall'autografo alla copia** Certo anche per le età anteriori può darsi che ci siano pervenuti gli autografi. Il caso nondimeno è relativamente raro. Dall'autografo furono in generale ricavate una o più copie; da queste ne derivarono altre. Talora la procreazione riuscì meravigliosamente prolifica; altre volte fu poco feconda; come segue nelle famiglie. E se presentano aspetto di varietà infinita gli alberi genealogici propriamente detti, non potrebb'essere diversamente di quelli che ci dessero in modo completo le stirpi delle opere della penna.

**Quale copista?** [In assenza dell'autografo, questo va ricostruito partendo dalle copie]. Bisogna mettersi dietro le spalle del trascrittore [copista], spiarlo in ogni suo atto, osservarne le abitudini, penetrarne le attitudini e le tendenze. È attento, o sbadato? ignorante, dotto, o saccente? Dannosa la sbadataggine; ma peggiore la saccenteria, che altera colla presunzione di correggere, e di cui gli effetti più difficilmente si scorgono. Quanto all'ignoranza, è tra i vizi il meno pernicioso, come quello che invece si manifesta ingenuamente per ciò che è, e

attraverso alle alterazioni balorde lascia trasparire il vero. Questo che qui dico è da aver ben presente dappertutto. [...]

**Lectio difficilior** Tornerà qui opportuna una parola intorno alla «lectio difficilior». Tra una lezione<sup>4</sup> trasparente, ed una che dà da pensare, non è alla prima che spettano le probabilità maggiori di genuinità. Essa il più delle volte trae origine da quella saccenteria, da quella pretesa di correggere ciò che non s'è saputo capire, di cui dicevo dianzi. Talora non si tratterà di saccenteria vera e propria, bensì di amor di chiarezza: più tenue allora la colpa; non migliori gli effetti.

**Da preferire la copia più antica?** L'antichità costituisce un forte indizio, non una prova assoluta, in favore di un manoscritto, potendo una trascrizione essere eseguita sopra un esemplare vecchio di secoli<sup>5</sup>. Ciò accade assai comunemente nel periodo umanistico. [...]

**Restituzione del capostipite** Mediante l'applicazione del metodo di cui ho cercato di dare un'idea [...] si procura di arrivare alla restituzione di un capostipite, da poter essere tanto l'autografo, quanto un suo discendente. Posto il secondo caso, che nel dominio letterario classico non patisce eccezioni, rimane poi ancora il lavoro più delicato. Alla critica diplomatica<sup>6</sup> subentra la critica congetturale. [...] Bisogna che noi ci studiamo di risanare il testo dalle mende che inevitabilmente lo viziano di già nell'esemplare più antico a cui possiamo risalire. Ora s'apre alle menti sagaci un vasto campo, dove far prove segnalate.

**Trascrivere l'autografo** Qualche errore, bisognoso d'esser corretto congetturamente, potrà essersi prodotto, per inavvertenza, anche nell'autografo. E del resto non si creda che un autografo, non già da ricostruire, ma che stia anche proprio sotto gli occhi, esima l'editore da ogni pensiero. [...] Rimane sempre da compiere un lavoro di adattamento a nuovi usi e bisogni, fecondo esso pure di dubbi: s'ha da trasformare e arricchire l'interpunzione, [...] è da regolare diversamente l'uso delle maiuscole e minuscole, sono da sciogliere le abbreviazioni. Né tutto ciò vorrà esser fatto con identici criteri in qualsivoglia caso. Sicché l'ufficio dell'editore non si riduce davvero ad un'arte meccanica, neppure quando il compito si presenta nelle condizioni più semplici e più favorevoli. Di senno, di acume, di dottrina, c'è bisogno costante.

*Pio Rajna*

(PIO RAJNA, *Testi critici*, in MAZZONI 1907, pp. 207-209, 211-217).

## Errori dei copisti

*In filologia, il termine «tradizione» indica il complesso delle testimonianze attraverso le quali un'opera è giunta fino a noi. Il termine «testimone» indica l'individuo (manoscritto, o stampa) che trasmette il testo di un'opera. Va tenuto presente, in via preliminare, che l'atto della scrittura è esposto a «diverse forme di imperfezione». Le trascrizioni operate dai copisti sono esposte a molte possibili «innovazioni», di cui alcune paiono subito come «errori», mentre altre sono subdole, perché dotate di senso. Varia e complessa risulta la fenomenologia dell'errore.*

4 *lezione*: forma nella quale un testo è scritto e tramandato dai copisti.

5 *L'antichità ... secoli*: si potrebbe credere, infatti, che le copie più autorevoli siano le più antiche, perché più vicine all'originale perduto, e più inquisite da errori le copie più recenti. Il che accade spesso. Però può anche accadere che una copia recente sia modellata su un esemplare antico e importante, dunque vale il principio: *recentiores non deteriores* ('i codici più recenti non è detto che siano meno autorevoli').

6 *diplomatica*: basata sull'analisi degli antichi documenti.

**Aplografia e dittografia** L'atto manuale della scrittura è soggetto a diverse forme di imperfezione, come ciascuno può sperimentare in proprio; infatti, anche componendo un originale, capita di cadere in errori, ma il rischio è ancor maggiore se si sta copiando, e soprattutto se si tratta di un testo lungo che produce quindi distrazione e stanchezza. Di qui, comunemente, parole scritte in modo impreciso, a causa, per esempio di aplografia<sup>7</sup> (*statale* ridotto a *stale*, *sperperare* a *sperare*), dittografia<sup>8</sup> (*sperare* diventa *sperperare*, *minimo* diventa *mininimo*), omissione di segni diacritici (in antico abbreviazioni, oggi segni ortografici).

**Errori palesi e no** Tra le varie innovazioni possibili alcune sono evidenti di per sé, hanno cioè manifesti caratteri di errore; altre sono subdole, perché sono dotate di senso, si inseriscono bene nel contesto, hanno insomma un'aria di autenticità che solo il confronto e la divergenza rispetto ad altri testimoni potrebbero mettere in dubbio o addirittura smascherare. Se alcuni manoscritti della *Commedia* presentano per *Inf.* II, 60 «e durerà quanto 'l moto lontana» e altri invece «e durerà quanto 'l mondo lontana», nell'alternanza *moto/mondo* non è di per sé evidente quale è l'errore e si parlerà allora di varianti (o, per maggior esplicitezza, varianti neutre, *adiafore*<sup>9</sup>, equivalenti); infatti se disponessimo di testimoni solo del primo tipo o solo del secondo, non esiteremmo a considerare giusta indifferentemente l'una o l'altra lezione. Immaginando invece che nello stesso verso fosse attestato *lontano* al posto di *lontana*, avremmo un errore evidente, a prescindere dalla sua presenza in un solo testimone, in alcuni testimoni, in tutti i testimoni: lo denuncerebbe subito la rottura dell'ordine delle rime. Da queste sommarie indicazioni si può dunque concludere che la tradizione a testimone unico comporta il rischio che passino inosservate alterazioni del copista la cui erroneità non sia patente.

**Errore ottico e scambio per omeoarchia** [Nella fenomenologia dell'errore], al fraintendimento ottico<sup>10</sup> si aggiungono [...] componenti di tipo psicologico: per esempio, si leggono attentamente le prime lettere di una parola e il resto lo si guarda appena tirando a indovinare (lettura sintetica). Di qui deriva lo scambio tra parole che iniziano allo stesso modo (omeoarchia) e proseguono in modo simile (*traduzione* per *tradizione*; *Tullio* per *Tullo*). [...]

**Salto da parola a parola uguale** Un altro tipo frequente di errore legato alla meccanica della lettura-trascrizione è il *saut du même au même* («salto dallo stesso allo stesso», «pesce» nel gergo dei tipografi). Copiando si procede per brevi segmenti di testo (pericopi), ed è normale che l'occhio rintracci sul modello l'ultima parola del segmento appena trascritto e di lì prosegua; ma può capitare che la medesima parola, o anche solo la medesima parte finale di parola, ricorra qualche riga più innanzi e che di qui il copista riprenda a leggere, saltando il brano intermedio (soprattutto se esso è breve) e producendo quindi una lacuna (più raro il salto all'indietro, con ripetizione di un brano di testo). [...] Spesso dunque l'editore, dovendo scegliere tra una lezione più lunga ed una più breve, entrambe accettabili, troverà un argomento a favore di quella più lunga se potrà proporre per la genesi della lezione più breve una ragionevole ipotesi di *saut du même au même*. [...]

**Pronuncia interiore** Immaginando di scindere l'atto di copiare in fasi successive, tra la percezione visiva delle lettere scritte sul modello e la loro riproduzione manuale, c'è una zona

7 *aplografia*: errore del copista che consiste nel trascrivere una sola di due lettere, sillabe o parole uguali e adiacenti.

8 *dittografia*: errore del copista che consiste nella ripetizione di una lettera, sillaba o parola (è il contrario della *aplografia*).

9 *adiafore*: si dice 'adiafora' la variante o lezione che risulta indifferente, equivalente rispetto a un'altra.

10 *fraintendimento ottico*: gli errori ottici, consistenti nella confusione tra segni diversi, ma di foggia simile (per esempio, *f* ed *s* di forma lunga).

intermedia dove avviene la memorizzazione e l'autodettatura: ciò comporta una pronuncia interiore (o immagine acustica che dir si voglia) nella quale il copista introduce proprie abitudini fonetiche, causa di errore. È noto infatti che testi italiani antichi trascritti fuori della zona di provenienza sono spesso ricoperti di una patina dialettale estranea all'originale. [...]

**Errore poligenetico e monogenetico** Gli errori finora esaminati sono di vario tipo, ma hanno in comune la caratteristica che ciascuno di loro potrebbe essersi prodotto indipendentemente presso copisti diversi in differenti condizioni di spazio e di tempo, potrebbe insomma essere *poligenetico*. All'opposto, è *monogenetico* l'errore che, ricorrendo identico in due o più copie della stessa opera, ha caratteri tali da rendere inverosimile l'ipotesi che un copista lo abbia compiuto indipendentemente dall'altro. Tale sarebbe, facendo un esempio molto astratto, l'omissione (lacuna), non spiegabile per *saut du même au même*, di un medesimo verso tra i 14.233 della *Divina Commedia* da parte di due diversi copisti [...]. L'errore monogenetico mette dunque in sicura relazione i testimoni nei quali compare, così come in un processo i testimoni diventano sospetti di collusione quando si scopre che dicono una menzogna identica e tanto caratteristica da far pensare ad accordo preventivo, non a coincidenza fortuita. Sarebbe invece insufficiente prova di collusione constatare che dicono la verità o che le loro testimonianze coincidono in banali inesattezze.

**Errori dell'originale** Dimostrare con sicurezza che errori presenti nella tradizione risalgono all'originale perduto è in linea di massima molto difficile. [Si preferisce] essere prudenti e assumere, in linea di massima, che l'originale fosse privo di errori. Tuttavia l'esperienza concreta degli originali conservati mostra che gli errori d'autore esistono [...]. Ciò capita non solo nelle stampe originali (dove in genere andranno messi a carico del tipografo), ma anche negli autografi, tanto più se essi sono vere e proprie copie in pulito con le quali l'autore ha sostituito abbozzi precedenti<sup>11</sup>. [...] Frequente è l'errore d'autore in presenza di parole tecniche, o, comunque sia, non usuali, esposte a scambio e storpiatura: i frutti del kaki al v. 38 dell'*Elegia di Pico Farnese* [*Le occasioni*] erano detti stranamente *diàsperi* e solo nell'edizione definitiva del 1980 [*L'opera in versi*, a cura di Rosanna Bettarini e Gianfranco Contini, Torino, Einaudi, 1980, pp. 175-176] Montale ha introdotto la forma toscana corretta *diòsperi*<sup>12</sup>, segnalatagli da tempo<sup>13</sup>. Se il poeta non se ne fosse assunto la responsabilità, l'editore avrebbe dovuto limitarsi ad apporre una nota esegetica, perché *diàsperi* era un errore di origine culturale, parte dunque della personalità dello scrittore la cui integrità è sacra.

Alfredo Stussi

(*La trasmissione dei testi*, in STUSSI 1983, pp. 106-112).

## La correzione

*Nel caso di manoscritto unico (o nel caso di manoscritti che presentano i medesimi errori) occorre correggere per congettura il testo errato. La correzione per congettura può essere agevole, ma può presentarsi anche difficilissima.*

- II *Ciò capita ... precedenti*: tali errori devono essere debitamente segnalati (e nel caso discussi) dall'editore del testo.
- 12 *diòsperi*: per i fruttivendoli di Firenze, *diòspero* è forma abituale per 'caco' (mentre è forma ignorata in altre province toscane).
- 13 *segnalatagli da tempo*: cfr. LUCIANO REBAY, *I diàsperi di Montale*, in «Italice», 46, 1969, pp. 33-53. [N.d.A.]

**Critica testuale** La critica testuale è l'insieme di procedimenti tecnici, organicamente collegati tra loro, miranti a ricostituire un testo scritto nella forma più vicina possibile all'originale, liberandolo dagli errori e dalle alterazioni che esso ha subito nel corso di successive trascrizioni o riproduzioni a stampa. La necessità d'un simile lavoro di restauro appare più evidente quando si ha a che fare con testi il cui originale è perduto e che sono giunti in una o più copie, derivate a loro volta da copie precedenti, attraverso una vicenda di secoli o di millenni, durante i quali, per di più, vi furono periodi di diffusa incultura. [...]

**Manoscritto unico** Spesso un testo è pervenuto in un solo manoscritto, non immune da errori; oppure tutti i manoscritti presentano, in più punti del testo, i medesimi errori (ciò può indicare la loro derivazione da un unico manoscritto perduto, il cosiddetto *archetipo*<sup>14</sup>, o può dipendere da processi più complicati di diffusione di errori di tutta la tradizione manoscritta). In questo caso bisogna correggere per congettura il testo errato giunto a noi: un'operazione, questa, talvolta facilissima, talaltra così difficile da mettere a dura prova l'ingegno dei maggiori filologi. La correzione meglio riuscita sarà quella che, anzitutto, corrisponda nel miglior modo alle esigenze del significato, della lingua, dello stile, della metrica del passo in questione, e, in secondo luogo, renda ragione del modo in cui l'errore si è potuto produrre. Spesso è discutibile se un passo, così come lo hanno tramandato i manoscritti, abbia davvero bisogno di correzione. Pronunciare accuse generiche di eccessivo conservatorismo o di temeraria audacia serve a ben poco; la conoscenza più approfondita possibile dello stile dell'autore [suo *usus scribendi*] e delle sue idee, dello svolgimento storico della lingua e delle forme retoriche e metriche, delle vicende che il testo ha subito dopo la morte dell'autore, è l'unica garanzia contro entrambi gli eccessi.

Sebastiano Timpanaro  
(TIMPANARO 1977, pp. 912-913).

### Falsi letterari

*Moltissimi i casi di falsi testi letterari spacciati per autentici: la lettera di Boccaccio a Cino da Pistoia, Pisa, 19 aprile 1338; l'iscrizione ferrarese del 1135; taluni testi (tra cui celebri abbozzati dell'Infinito) pubblicati nel 1898 come leopardiani.*

Nessun documento, nessuna attestazione possono essere accettati dal filologo a scatola chiusa e senza essere sottoposti a un rigoroso vaglio critico. [...] Quanto alla possibilità di dimostrare se un'opera debba o meno essere considerata apocrifa<sup>15</sup>, va anzitutto premesso che l'accertamento resta affidato a condizioni e prove disparatissime. Si raggiunge la certezza assoluta quando sia possibile additare incongruenze storiche incontrovertibili. Per esempio, la lettera che il Boccaccio avrebbe indirizzato da Pisa, in data 19 aprile 1338, a Cino da Pistoia si può senz'altro considerare un parto della fantasia di Anton Francesco Doni<sup>16</sup>, che per primo la pubblicò nel 1547, sulla base dei seguenti indubitabili motivi, del resto già segnalati da eruditi del Settecento: nel 1338 il Boccaccio si trovava a Napoli e non a Pisa; il poeta e giurista

- 14** *archetipo*: il capostipite perduto, dal quale si ritengono derivati, direttamente o indirettamente, tutti i testimoni noti.
- 15** *apocrifa*: falsa, spuria, indebitamente attribuita a un autore; l'aggettivo *apocrifo* non va confuso con *apografo* o *antigrafo*, 'copia' (contrario di *autografo*, 'scritto di pugno dall'autore').
- 16** *Doni*: poligrafo fiorentino (1513-1574), erudito e tipografo, di cui si ricordano, tra i titoli più noti, *La Libreria* (1550-1551, 2 voll.) e *I Marmi* (1552).



postoiense era già morto da oltre un anno; viceversa, al contrario di quanto si sostiene nella lettera, il padre del Boccaccio era e sarebbe rimasto ancora a lungo vivo. Falsi dovuti all'analogia fantasiosità e impudenza di letterati rimasti o meno ignoti possono essere fabbricati in ogni epoca [...]. Di lungo e quasi unanime credito, per esempio, ha goduto l'autenticità della cosiddetta *Iscrizione del Duomo di Ferrara* («Li mile cento trenta cenque nato / fo questo templo a san Giorgio donato / da Glelmo ciptadin per so amore; / e tua fo l'opra, Nicolao scoltore») e solo in tempi a noi prossimi Angelo Monteverdi è arrivato a dimostrare che si tratta di una falsificazione romanzesca perpetrata, nel primo Settecento, dall'erudito ferrarese Girolamo Baruffaldi (ANGELO MONTEVERDI, *Lingua italiana e iscrizione ferrarese*, in *Atti dell'VIII Congresso internazionale di studi romanzi*, Firenze, Sansoni, 1959, I, pp. 285-296). Oggi tutti convengono, appunto, che «quell'insolente documento endecasillabico» (tale la definizione di CARLO DIONISOTTI, *Per una storia della lingua italiana*, in DIONISOTTI 1967, p. 92) in nessun modo potrebbe appartenere al sec. XII [1135] e assai meglio informati siamo anche sulle abitudini e la personalità del medesimo Baruffaldi, che, per la sua nota antologia di poeti ferraresi [*Rime scelte de' poeti ferraresi antichi e moderni*, Ferrara, Pomatelli, 1713], fabbricò pure di sana pianta, e con una scaltrezza da cui non pochi furono tratti in inganno, numerosi testi attribuiti a rimatori più o meno noti (o da lui stesso addirittura creati), appartenenti soprattutto ai secoli XIV-XV.

Va peraltro considerato che, se talora la fabbricazione di un falso va ricondotta alla bizzarria di un singolo personaggio, di cui sfuggono per buona parte o contano ben poco le motivazioni, più spesso all'origine sono precise ragioni storiche, politiche, moralistiche o letterarie che si possono e debbono individuare e spiegare proprio in rapporto al dilemma apocriefa-autenticità, oltre che, beninteso, per delineare un interessante paragrafo della fortuna di un singolo autore. Per citare un caso che interessa uno dei maestri della poesia moderna, ricordo ancora come assai vasto sia, nell'Ottocento, il capitolo degli apocriefi sfacciatamente attribuiti a Leopardi. [...] Un episodio [...] clamoroso si situa nel 1898, quando Giuseppe Cozza-Luzi pubblica in varie puntate, sulla romana «Palestra del Clero», i suoi *Appunti leopardiani offerti alla studiosa gioventù nel centenario di Giacomo Leopardi*: insieme con altri testi, pure falsi (alcuni pensieri «inediti», due suppliche a papa Pio VII, ecc.), vi compaiono tre abbozzi (due dei quali in prosa) dell'*Infinito* e un testo più ampio in traballanti endecasillabi, presentato come *Concetto dell'idillio secondo. Alla natura*: quest'ultimo, appunto, è il testo di gran lunga più interessante, in quanto (ha sottolineato il Timpanaro) rende esplicito il proposito di «mostrarci un Leopardi non ancora traviato, o almeno non ancora interamente traviato», cioè di «rivalutare e amplificare», anche a costo di inventarne le prove, l'immagine di un primo Leopardi «ancora cattolico e legittimista» (SEBASTIANO TIMPANARO, *Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIII, 1966, pp. 88-119 [poi in TIMPANARO 1980, pp. 295-348]). Ed è da aggiungere che la faziosa operazione del Cozza-Luzi non restò senza frutti<sup>17</sup>, visto e considerato che gli abbozzi di cui sopra sono stati più volte riediti come autentici<sup>18</sup> e hanno perfino trovato posto nella, tuttora canonica, edi-

17 *frutti*: ma «frutti» avvelenati.

18 *sono ... autentici*: si deve al magistrale saggio di Timpanaro (citato nel testo) la dimostrazione che i testi editi da Giuseppe Cozza-Luzi (vicebibliotecario della Vaticana) nel 1898 (primo centenario della nascita di Leopardi) sono falsi. Oltre all'ed. Flora (citata nel testo), anche altre edizioni ripropongono come autentici quei testi pseudoleopardiani: vedi l'edizione einaudiana di Leopardi, nel «Parnaso italiano», 1968, a cura di Carlo Muscetta e Giuseppe Savoca, dove i testi ritornano come autentici; cfr. inoltre GIACOMO LEOPARDI, *Tutte le opere*, a cura di Walter Binni, con la collaborazione di Enrico Ghidetti, Firenze, Sansoni, 1969, 2 voll., I, p. 73; IDEM, *Canti*,

zione dovuta a Francesco Flora (*Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, a cura di Francesco Flora, *Le poesie e le prose*, Milano, Mondadori, 1940, 1968<sup>9</sup>, pp. 375-377).

Armando Balduino  
(*Testi apocrifi e questioni di autenticità*, in BALDUINO 1979, pp. 251-254).

## 4. Filologia dopo Gutenberg

### L'invenzione della stampa

*Nel Quattrocento, l'attività umanistica promuove molto la produzione di codici manoscritti, ma l'autentica rivoluzione nella circolazione libraria e nella nozione stessa di cultura avviene, a metà del secolo, con l'invenzione della stampa.*

**Una trasformazione radicale** La scrittura, la produzione e la diffusione dei libri, pur stimolate dall'attività umanistica, restarono a lungo legate a un'organizzazione tradizionale. Le edizioni dei testi più rari e difficili o di più alto livello culturale erano di mano degli stessi umanisti (e talvolta di copisti assunti al loro servizio); e i librai, nelle loro botteghe, provvedevano a far trascrivere le varie copie su ordinazione. La produzione umanistica rimane sempre una produzione di *élite*, destinata a un pubblico limitato, costituito essenzialmente dagli altri umanisti e dai loro protettori. [...] Ma nella seconda metà del secolo xv, nel giro di pochi anni, si compie una trasformazione radicale, dovuta all'invenzione della stampa a caratteri mobili, avvenuta in Germania intorno al 1450 per opera di Johann Gutenberg (il primo libro ad essere stampato fu una *Bibbia* latina, a Magonza intorno al 1455) e introdotta in Italia alla fine degli anni Sessanta: il primo libro stampato in Italia fu probabilmente l'*Ars grammatica* di Elio Donato [grammatico latino del sec. iv], che uscì intorno al 1465 dalla stamperia impiantata nel monastero di Subiaco [Roma] dai tedeschi Corrado Schweinheim e Adolfo Pannartz. [...] Gli studiosi sono soliti designare tutti i libri a stampa apparsi nel sec. xv col termine di *incunaboli*<sup>19</sup>: molto vari i caratteri e le tecniche impiegate. [...] La stampa, con i suoi caratteri più schematici, semplici, e riproducibili con maggiore uniformità, libera la scrittura da quel tanto di aleatorio, di incerto e di provvisorio che aveva nel passato: assicura nuova sicurezza e stabilità al testo, offrendo un grande contributo allo stesso sviluppo della filologia umanistica. Già prima della fine del sec. xv è possibile una verifica filologica più rigorosa: il lavoro di Po-

---

a cura di Niccolò Gallo e Cesare Garboli, Torino, Einaudi, 1962, pp. 430-431 (ultima ristampa 2007, senza neppure una parola sulla falsificazione). Si rammenti che specie gli abbozzi dell'*Infinito* sono stati fatti oggetto di analisi variantistiche da più studiosi, senza che nessuno di loro ne sospettasse l'inautenticità. Ineccepibile, al riguardo, l'onestissimo e brillante *mea culpa*, sulle «nostre elucubrazioni illusorie», d'un leopardista come ANGELO MONTEVERDI, *La falsa e la vera storia de «L'infinito»* (1966), in *Frammenti critici leopardiani*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1967<sup>2</sup>, pp. 137-151, che acutamente rilegge, dopo Timpanaro, gli abbozzi come falsi. Sull'argomento, cfr. anche GINO TELLINI, *Multipli mimetismi leopardiani*, in *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 215-219.

**19** *incunaboli*: il termine indica, dunque, tutti i libri stampati prima del 1500, mentre per le edizioni cinquecentesche si usa il termine *cinquecentine*.

liziano e le monumentali *Castigationes pliniana*e ('Rimproveri e correzioni al testo di Plinio il Vecchio') apparse nel 1493, del veneziano Ermolao Barbaro (1453-1493), mostrano i risultati fondamentali raggiunti dalla nuova filologia.

**Le prime stampe degli autori volgari nel Quattrocento** Le date tra parentesi indicano il giorno della conclusione della stampa e si usava apporle nell'ultima pagina dell'incunabolo, nel *colophon* [il cosiddetto 'finito di stampare']:

1470 PETRARCA, *Canzoniere e Trionfi*, Venezia, Vindelino di Spira.

1470 BOCCACCIO, *Decameron* [il luogo non è indicato, forse Napoli].

1471 BOCCACCIO, *Decameron*, Venezia, Christoph Valdorfer.

1472 DANTE, *Commedia*, tre edizioni: Foligno, Johann Numeister ed Evangelista Angelini (11 aprile); Mantova, Georg e Paul von Butzbach; Venezia, Federico de' Conti (18 luglio).

Giulio Ferroni

(*La letteratura umanistica*, in FERRONI 1991, I, pp. 335-337).

## Tirature

*Con l'avvento della stampa, il numero dei volumi pubblicati, a confronto della circolazione dei codici manoscritti, risulta amplificato «in misura incalcolabile nel corso di una sola generazione».*

Gli inventari delle più celebri biblioteche quattrocentesche mostrano come, per quanto ricche e preziose siano considerate, di rado superino il migliaio di codici. [...] I fondi costituiti da papa Niccolò v in Vaticano hanno – secondo le stime – da mille a cinquemila volumi. Nessun confronto è possibile fra queste collezioni, perfino quando danno origine a frequenti copie, e la diffusione dei testi a stampa. Le tirature del secolo xvi oscillano solitamente fra i 400 e i 1000 esemplari (le *Georgiche* sono edite in 1000 copie da Aldo Manuzio fin dal 1501): in tal modo la sola *Arcadia* del Sannazzaro, edita allora 66 volte, vede in circolazione qualche decina di migliaia di copie. In confronto con queste cifre, la produzione manoscritta di un intero secolo [...] appare limitatissima. È, questa, una considerazione meritevole di rilievo proprio perché l'Italia, con Venezia in testa, si è assicurata assai presto un posto di primissimo ordine nella nascente industria libraria. Quasi un quarto dei volumi usciti dalle tipografie europee fra il 1495 e il 1497 proviene da Venezia, la cui produzione giunge nel corso del Cinquecento a 15.000 titoli, con una media di 150 all'anno, ossia di uno ogni due giorni. E questo solo per quel che riguarda i libri. Occorre aggiungere i fascicoli di poche pagine, i fogli volanti, le xilografie, le incisioni sciolte, ecc. Il regime delle comunicazioni culturali ne viene completamente rivoluzionato. Se l'analfabetismo tiene sempre lontana dai testi buona parte della popolazione, se il costo dei volumi rappresenta ancora un ostacolo per gli umili, l'accessibilità delle opere scritte per chi sa leggere ed è in grado di pagare cresce in misura incalcolabile nel corso di una sola generazione.

Paul Renucci

(RENUCCI 1974, pp. 1270-1271).

## Tradizione manoscritta e tradizione a stampa

*La tradizione manoscritta (dall'antichità a tutto il Medioevo) si differenzia molto dalla tradizione a stampa. In quest'ultima la presenza dell'autore si può avvertire anche in tipografia: così per il Furioso del 1532 e per la seconda edizione dei Promessi sposi (non casi isolati, bensì casi rappresentativi d'un «fenomeno generalissimo»). La riproduzione manoscritta è «affare che ri-*

*guarda un unico soggetto», quella a stampa impegna contemporaneamente più soggetti e richiede un apparato molto più complesso. L'industria della stampa promuove una forte normalizzazione grammaticale e linguistica.*

Nella prefazione a *Storia della tradizione e critica del testo* Giorgio Pasquali, per giustificare agli occhi dei suoi lettori, soprattutto classicisti, il fatto di aver considerato nel corso dell'opera anche talune tradizioni volgari medievali, così commentava: «Qui, in particolare, vale la considerazione che le condizioni di propagazione dei testi non sono essenzialmente mutate dalla tarda antichità per tutto il Medioevo sino alla diffusione dell'arte della stampa»<sup>20</sup>. La continuità dei modi della trasmissione manoscritta era autorevolmente affermata. [...] Le condizioni [...] mutavano fra tradizioni manoscritte e tradizioni a stampa.

All'interno di *Storia della tradizione* si colgono altre osservazioni sui testi trasmessi da stampe. Per esempio, nel capitolo dedicato alle varianti d'autore, il Pasquali nota come la correzione delle bozze costituisca normalmente un'occasione di reintervento sul testo da parte dell'autore, e dunque in termini filologici dell'introduzione di varianti. In passato i ripensamenti dell'autore raggiunsero le forme di stampa anche a tiratura già avviata. L'edizione del 1532 dell'*Orlando furioso* e la quarantana dei *Promessi sposi* denunciano la presenza dell'autore in tipografia, la cui ultima volontà si spinge appunto fin oltre i primi colpi del torchio sulla carta<sup>21</sup>. In realtà questi due casi, tutt'altro che essere isolati, sono rappresentativi di un fenomeno generalissimo. All'epoca della stampa manuale la presenza di varianti all'interno di copie appartenenti alla stessa edizione è la condizione normale, non quella patologica dei testi. [...] La riproduzione manoscritta è affare che riguarda un unico soggetto e dà luogo a un'unica copia. La riproduzione a stampa comporta una lavorazione di tipo industriale, impegna contemporaneamente più soggetti, richiede una strumentazione incomparabilmente più complessa di quella della scrittura manuale, riproduce il testo in un numero elevato di copie. [...] La filologia volgare inglese ha affinato i suoi strumenti in relazione ai problemi posti [da testi a stampa, ovvero] dai testi dell'autore [Shakespeare] più rappresentativo della sua tradizione, così come la filologia volgare italiana ha affinato i propri soprattutto in relazione ai problemi posti dal testo dantesco, la cui tradizione significativa (è superfluo ricordarlo) è costituita da manoscritti e non, come per Shakespeare, da stampe. Dante e Shakespeare sono l'uno al di là l'altro al di qua dello spartiacque gutenberghiano. Ma la tradizione letteraria italiana conta i suoi autori più significativi tanto al di là quanto al di qua di quel discrimine: di là Dante, Petrarca, Boccaccio; di qua Ariosto, Machiavelli, Tasso e tutti gli altri. [...]

In Italia, nel periodo compreso all'incirca tra il 1480 e il 1550 e in qualche caso anche molto oltre, i testi volgari subiscono nel momento in cui vengono messi a stampa una forte sollecitazione, le cui ragioni non hanno nulla a che vedere con i modi materiali della produzione tipografica. Il fenomeno non potrebbe essere presentato in termini più chiari di come lo abbia fatto il Migliorini:

20 «Qui ... stampa»: GIORGIO PASQUALI, *Storia della tradizione e critica del testo*, Firenze, Le Monnier, 1934, 1952<sup>2</sup>, p. XIV. [N.d.A.]

21 *ultima ... carta*: sulla presenza di varianti di stampa nell'ed. 1532 dell'*Orlando furioso*, cfr. LUDOVICO ARIOSTO, *Orlando furioso*, a cura di Santorre Debenedetti, III, Bari, Laterza, 1928, pp. 397-426. La scoperta di varianti nell'edizione definitiva dei *Promessi sposi*, risalente al 1891, si deve a Michele Barbi, di cui si veda *Il testo dei «Promessi sposi»* (1934), in *La nuova filologia e l'edizione dei nostri classici da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, pp. 195-227; e inoltre ALESSANDRO MANZONI, *Tutte le opere*, a cura di Alberto Chiari e Fausto Ghisalberti, Milano, Mondadori, 1954, II/1 (*I promessi sposi: testo critico della edizione definitiva del 1840*), pp. 789-812. [N.d.A.]

finché il libro è manoscritto, è destinato a una o a pochissime persone: quando gli editori cominciano a produrre centinaia o migliaia d'esemplari a stampa, si preoccupano di essere compresi dal loro pubblico, e di non urtarne il gusto. Da principio, il tipografo non fa che affidare al compositore un manoscritto che gli capita fra mano; ma poi si manifesta necessaria l'opera dei correttori, e quest'opera assumerà tanto maggiore importanza quanto più il gusto generale prenderà forme precise. Il correttore di tipografia, piuttosto che curare che il libro a stampa riesca conforme al volere dell'autore (preoccupazione che solo modernamente si è affermata), pensa a presentarlo con un aspetto grammaticale corretto e coerente, e con parole largamente intelleggibili. Questa è la via per cui l'industria del libro promosse fortemente l'accettazione di una norma comune, sia nella grammatica che nel lessico. Non basterà, naturalmente, la generazione dell'ultimo trentennio del secolo xv a produrre effetti radicali; ma se prendiamo in considerazione lo svolgimento dell'italiano comune anche nelle due generazioni seguenti, fin verso la metà del secolo xvi, vedremo che la stampa ha portato un contributo decisivo a una maggiore stabilità e uniformità della lingua. (BRUNO MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, pp. 250-251)

Il fenomeno è di importanza cruciale per l'edizione dei testi rinascimentali [...]. La creazione di un mercato nazionale del libro non poteva prescindere dall'esistenza di una lingua comune. Nelle stamperie quattro-cinquecentesche la figura professionale che porta le maggiori responsabilità dell'abbandono progressivo del plurilinguismo dialettale e del consolidamento di una tendenza unitaria è il correttore editoriale. [...] Si può dire che i manoscritti volgari che vanno in composizione senza alcuna revisione editoriale costituiscono l'eccezione non la norma [...]. Il fenomeno ha il suo centro a Venezia, ma non conosce distinzioni geografiche né di livello culturale. [...] Se la pratica della revisione editoriale era diffusissima, molti testi che oggi si pubblicano sul fondamento della loro prima edizione potrebbero di fatto essere stati manomessi. Ma come individuare la mano o le mani che vi hanno lavorato? A questo proposito scrive il Quondam:

Il libro che esce dall'officina è il frutto di un lavoro di più *mani* che si sovrappongono: quella dell'autore, quella del compositore, quella del correttore-revisore (che agisce prima e dopo le bozze), ciascuno con la sua competenza, il suo codice culturale. Un percorso ad alto indice d'interferenza e di rischio: dell'errore come – all'opposto – dell'ipercorrettismo. Soprattutto nella fase (anche lunga) di assestamento del sistema linguistico volgare in una grammatica forte e omologante. (AMEDEO QUONDAM, *La letteratura in tipografia*, in ASOR ROSA 1982-1986, II, 1983, p. 674) [...]

In generale, se un testo è tramandato solo da stampe e, come spesso avviene, la *princeps* descrive tutte le successive<sup>22</sup>, a meno che non siano state effettuate delle correzioni in corso di stampa la cui responsabilità non può essere attribuita all'autore, l'eventuale presenza di un correttore editoriale non può essere scoperta. All'editore non resta altro che pubblicare quel testo, salvo emendarne gli errori. Ma i problemi si fanno più complessi nel momento in cui si abbia una tradizione a più testimoni, in parte stampe in parte manoscritti, oppure, caso

22 *la princeps ... successive*: tutte le stampe successive discendono direttamente dalla *princeps*.

non comune, più stampe indipendenti, e pur esistendo varianti considerevoli fra i manoscritti e le stampe, o nelle stampe fra loro, non si disponga di alcuna informazione interna o esterna che accerti in queste o in una di queste l'avvenuta revisione editoriale. Qui il rischio che si corre è di individuare varianti d'autore o addirittura seconde redazioni anche dove la responsabilità delle innovazioni è da ascrivere non all'autore ma a un correttore editoriale. [...] Inoltrandoci nel XVII secolo e poi successivamente, i problemi mutano radicalmente. Le crisi della nostra lingua non si intrecceranno più in maniera così sostanziale con la storia della stampa. Il mezzo tipografico acquisterà progressivamente un carattere di maggior neutralità. I condizionamenti subiti dal testo riguarderanno soprattutto i suoi aspetti più esterni (grafia, interpunzione, uso delle maiuscole). L'autore tenderà a controllare sempre di più i procedimenti editoriali<sup>23</sup>.

Pasquale Stoppelli

(Introduzione, in STOPPELLI 1987, pp. 7-8, 20-30).

### Originale autografo e stampa originale

*Una stampa originale non ha l'affidabilità di un originale autografo. Prime edizioni, vigilate dall'autore, non sono esenti da errori. In merito al numero dei testimoni conservati, tra tradizione manoscritta o tradizione a stampa, si tratta di questione che «dipende da un intreccio di circostanze che occorre volta a volta valutare».*

**Autografo e stampa originale** In linea di massima c'è differenza tra un originale autografo e una stampa originale, perché quello è uscito dalla mano dell'autore, questa, per quanto sorvegliata ed autorizzata, non è altro che una copia eseguita con mezzi meccanici, e quindi soggetta a tutti gli inconvenienti delle copie, oltre che all'insensibilità, prepotenza, leggerezza di molti tipografi-editori. Eccezionalmente positivo fu il risultato raggiunto dal Marino con la prima stampa parigina dell'*Adone*<sup>24</sup>, ma si potrebbe fare un lungo elenco delle delusioni provate dagli scrittori di fronte all'edizione imperfetta di una loro opera: Leopardi, quando ricevette la prima stampa delle canzoni *Sull'Italia / Sul monumento di Dante che si prepara in Firenze* (Roma, presso Francesco Burlié, 1818), scrisse al Giordani: «io le consegnerò immediatamente in anima e in corpo al pizzicagnolo, non volendo che nessuno veda quest'ob-

- 23 *L'autore ... editoriali*: sono nondimeno frequenti i casi nei quali il procedimento tipografico finisce con il condizionare, in un modo o in un altro, anche l'assetto testuale delle opere. Valga l'esempio della *princeps* delle *Novelle rusticane* di Verga (Torino, Casanova, 1883, ma dicembre 1882). Si tratta di un'edizione illustrata con disegni di Alfredo Montalti: un disegno all'inizio di ciascuna novella e uno al termine. Al momento della correzione delle bozze, l'editore si avvede che l'impaginato, in alcuni casi, non lascia spazio sufficiente a inserire il disegno che deve essere collocato in chiusura della novella. Casanova chiede allora a Verga, in tutta fretta, di allungare la novella (dando, caso per caso, indicazioni molto precise circa le righe necessarie da aggiungere), in modo da andare con il testo a pagina nuova, sì da avere spazio bianco per il disegno. Così alcune novelle hanno ricevuto dall'autore, all'ultimo momento, un'allungamento imprevisto e involontario (come *Malaria*, ad esempio). Per la questione, cfr. GINO TELLINI, *Le giunte alle «Novelle rusticane»* (1980), in *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*, Pisa, Nistri-Lischi, 1993, pp. 235-255.
- 24 *prima ... Adone*: si tratta della *princeps* (apparsa a Parigi) del capolavoro di Marino (la stampa, avviata alla fine del 1621 giunge a termine nell'aprile 1623).



brobrio di stampa» [Giacomo Leopardi a Pietro Giordani, Recanati, 18 gennaio 1818, in GIACOMO LEOPARDI, *Lettere*, a cura di Francesco Flora, Milano, Mondadori, 1949, p. 158]; nel 1822 Manzoni decise finalmente, su pressione degli amici, di stampare *La Pentecoste* in cinquanta esemplari presso il tipografo [milanese] Ferrario, ma, nonostante le cure prodigate, restò un errore di stampa al v. 8 *Dall'un all'altro mar*, invece di *Dall'uno all'altro mar*; Carlo Dossi nel 1887 si congedò dalla letteratura, per entrare nella carriera diplomatica, con *Amori*, libro raffinatissimo in 585 esemplari [...]; si dedicò anima e corpo a seguire la stampa del volume [Milano, Dumolard] «perché – scriveva – esca veramente dalle mie mani con perfezione assoluta»; eppure sono rimasti due fastidiosi errori, a p. 45 «nella suna cuna» (invece di *sua*) e a p. 91 «vinto dalla malinconia e con esso abbracciato» (invece che *essa*). [...] Tipici dell'età della stampa sono delicati problemi riguardo all'assetto definitivo del testo. Infatti esistono opere stampate vivente e consenziente l'autore, ma con delega a persona di fiducia come fece il Castiglione che, trovandosi a Madrid in qualità di Nunzio apostolico e temendo stampe abusive, fece allestire una copia del *Cortegiano* che mandò a Venezia alla tipografia di Andrea da Asola (suocero e successore di Aldo Manuzio), donde uscì la *editio princeps* del 1528 curata da amici. Se, come è molto probabile, tale manoscritto è l'attuale Laurenziano Ashburnhamiano 409<sup>25</sup>, si vede che esso subì a Venezia, prima di entrare in tipografia, una revisione grafica e fonomorfológica in senso toscano-letterario alla maniera del Bembo, revisione riprodotta e coerentemente completata poi dalla stampa. Fino a che punto l'opera del revisore sia stata autorizzata e approvata dal Castiglione, non è dato sapere con sicurezza, anche se ci sono indizi che giustificano una risposta positiva<sup>26</sup>.

**Tradizione manoscritta e a stampa** La quantità dei testimoni conservati dipende da un intreccio di circostanze che occorre volta a volta valutare: ad esempio la condanna al fuoco della *Monarchia* [di Dante] nel 1329 e il lungo ostracismo decretato dalla censura ecclesiastica [proibita nel primo *Index*, 1559, è tolta dall'elenco dei libri vietati soltanto nel 1881] hanno certo impoverito la tradizione, meno tuttavia di quanto si potrebbe pensare, perché il trattato fu fatto circolare protetto dall'anonimato e diffuso in copie anche di pregio presso gruppi di simpatizzanti. Proprio il successo non contrastato ha invece avuto talvolta nefaste conseguenze perché la circolazione presso lettori avidi, ma poco interessati a ben conservare i libri ha provocato un rapido deterioramento e una perdita totale, o quasi. Come succede oggi per certi prodotti della letteratura di consumo che diventano ben presto rari, nonostante le alte tirature, così in passato sono scomparsi tutti gli esemplari di moltissime stampe popolari o ne è sopravvissuto solo qualcuno, magari malconcio. Non fanno eccezione opere di mole ed impegno ben maggiore: la prima edizione in due libri dell'*Orlando innamorato* (Reggio Emilia, 1483) è perduta<sup>27</sup>; quella del *Morgante* sopravvive in un unico esemplare per ciascuna delle diverse re-

25 *Laurenziano ... 409*: la segnatura del manoscritto (posseduto dalla Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze), segnala che esso appartiene al Fondo Ashburnham (dal nome del barone inglese Bertram Ashburnham [1797-1878]) acquisito dalla Biblioteca nel 1884, per interessamento di Pasquale Villari.

26 *indizi ... positiva*: la questione è studiata da GHINO GHINASSI, *L'ultimo revisore del «Cortegiano»*, in «Studi di filologia italiana», XXI, 1963, pp. 217-264.

27 *Reggio ... perduta*: non si sa con certezza, in effetti, dove sia stata edita la prima edizione del 1483, o a Reggio Emilia o a Modena o a Scandiano (paese d'origine dell'autore). Anche della prima ed. integrale (in tre libri), apparsa a Scandiano nel 1495 (tirata in 1250 esemplari) non resta neppure una copia. Cfr. MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando innamorato*, a cura di Riccardo Bruscastelli, Torino, Einaudi, 1995, 2 voll., I, p. xli.

dazioni<sup>28</sup> e di poco più numerosi sono gli esemplari del *Furioso* del 1516 e del 1521<sup>29</sup>. È bene insomma non dimenticare che manoscritti e stampe superstiti possono rappresentare solo una parte di quella che fu la diffusione reale dell'opera.

Alfredo Stussi  
(*La trasmissione dei testi*, in STUSSI 1983, pp. 99-103).

- 
- 28 *diverse redazioni*: le redazioni a oggi accertate sono tre e rimandano a tre diverse edizioni, tutte controllate dall'autore, con varianti e spostamenti: l'ed. fiorentina (23 cantari) della fine del 1481 e i primi del 1482 (tipografia di S. Iacopo di Ripoli (M, unica copia all'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Modena); l'ed. veneziana, del 26 febbraio 1482, di Luca Venetiano (P, unica copia, Biblioteca Nazionale di Parigi, anch'essa in 23 cantari); ed. definitiva (28 cantari), Firenze, presso Francesco De Dino (L, unica copia, Londra, British Library).
- 29 *Furioso ... 1521*: sono tre le edd. del *Furioso*, tutte vigilate dall'autore, tutte uscite a Ferrara: 22 aprile 1516 (A, presso Giovanni Mazocco da Bondeno, 1300 copie); 13 febbraio 1521 (B, presso Giovanni Battista Pigna, tiratura di circa 500 copie); 1° ottobre 1532 (C, presso Francesco Rosso da Valenza, circa 2750 copie).

## BIBLIOGRAFIA

- BALDUINO, ARMANDO  
1979 *Manuale di filologia italiana*, Firenze, Sansoni, 1979, poi 1995 (da cui si cita).
- BAUSI, FRANCESCO-MARTELLI, MARIO  
1993 *La metrica italiana. Teoria e storia*, Firenze, Le Lettere.
- BELTRAMI, PIETRO G.  
1991 *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino.
- CONTINI, GIANFRANCO  
1970a *Varianti e altra linguistica. Una raccolta di saggi (1938-1968)*, Torino, Einaudi.
- FERRONI, GIULIO  
1991 *Storia della letteratura italiana*, Milano, Einaudi Scuola, 4 voll.
- GADDA, CARLO EMILIO  
1982 *Il tempo e le opere. Saggi, note e divagazioni*, a cura di Dante Isella, Milano, Adelphi.
- MARTELLI, MARIO  
2007 *Zapping di varia letteratura. Verifica filologica. Definizione critica. Teoria estetica*, Prato, Gli Ori.
- MAZZONI, GUIDO  
1907 *Avviamento allo studio critico delle lettere italiane*, Verona-Padova, Drucker, 1892, poi II ed., *Con appendici di Pio Rajna e Giuseppe Vandelli sui testi critici*, Firenze, Sansoni, 1907 (da cui si cita).
- MORTARA GARAVELLI, BICE  
1988 *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2002<sup>6</sup>.
- PINCHERA, ANTONIO  
1999 *La metrica*, Milano, Bruno Mondadori.
- RENUCCI, PAUL  
1974 *La cultura*, nell'opera collettiva *Storia d'Italia*, II/2 (*Dalla caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*), a cura di Ruggiero Romano e Corrado Vivanti, Torino, Einaudi.
- STOPPELLI, PASQUALE  
1987 (a cura di) *Filologia dei testi a stampa*, Bologna, Il Mulino.
- STUSSI, ALFREDO  
1983 *Avviamento agli studi di filologia italiana*, Bologna, Il Mulino.
- TIMPANARO, SEBASTIANO  
1977 *Critica testuale*, nell'opera collettiva *Enciclopedia Europea*, Milano, Garzanti, III, pp. 912-914.