

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS
XXVII.

Sul frontespizio: Cognitione delle cose
"...la cognition delle cose s'acquista per mezo de l'attenta lettione de' libri,
il che è un dominio dell'anima"
(Cesare Ripa: Iconologia)

ITALIANISTICA DEBRECENIENSIS

— XXVII. —

rivista ufficiale del Dipartimento di Italianistica
dell'Università di Debrecen



DEBRECEN UNIVERSITY PRESS, 2022

Direttori / Editors:

László Pete Paolo Orrù
DEBRECENI EGYETEM UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Comitato redazionale / Editorial Board:

Barbara Blaskó Imre Madarász
DEBRECENI EGYETEM DEBRECENI EGYETEM

Igor Deiana Judit Papp
UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA UNIVERSITÀ DI NAPOLI L'ORIENTALE

Milena Giuffrida Diego Stefanelli
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

Lili Krisztina Katona-Kovács Carmelo Tramontana
DEBRECENI EGYETEM UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CATANIA

Comitato scientifico / Committee:

Andrea Carteny Péter Sárközy
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA' UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI ROMA 'LA SAPIENZA'

Walter Geerts Stefania Scaglione
UNIVERSITEIT ANTWERPEN UNIVERSITÀ PER STRANIERI DI PERUGIA

Andrea Manganaro Antonio Sciacovelli
UNIVERSITÀ DI CATANIA TURUN YLIOPISTO

Gabriele Paolini Orsolya Száraz
UNIVERSITÀ DI FIRENZE DEBRECENI EGYETEM

Marco Pignotti Beatrice Töttössy
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI UNIVERSITÀ DI FIRENZE

Carmine Pinto Maurizio Trifone
UNIVERSITÀ DI SALERNO UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI CAGLIARI

Elena Pirvu Marco Trotta
UNIVERSITATEA DIN CRAIOVA UNIVERSITÀ "G. D'ANNUNZIO" DI CHIETI-PESCARA

Dagmar Reichardt Ineke Vedder
LATVIJAS KULTŪRAS AKADĒMIJA UNIVERSITEIT VAN AMSTERDAM

Italianistica Debreceniensis is a peer-reviewed journal. It appears yearly and publishes articles and reviews in Italian and English. Articles submitted for publication in the journal should be sent by e-mail attachment (as a Word document) to one of the Editors: Paolo Orrù (paolo.orrù@unica.it), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Italianistica Debreceniensis si avvale della valutazione peer-review. Ha cadenza annuale e pubblica articoli in Italiano e Inglese. Le proposte di contributo per la pubblicazione possono essere inviate per e-mail (in un file Word) a uno dei due direttori: Paolo Orrù (paolo.orrù@unica.it), László Pete (pete.laszlo@arts.unideb.hu).

Books for review should be sent at the following address / I libri da recensire possono essere spediti all'indirizzo: Debreceni Egyetem, Olasz Tanszék, 4032, Debrecen, Egyetem tér 1.

Italianistica Debreceniensis è la rivista ufficiale del
Dipartimento di Italianistica dell'Università di Debrecen

La rivista è inclusa negli elenchi delle riviste scientifiche compilati dall'Anvur per le aree 10 e 11

Sito Internet della rivista: <https://ojs.lib.unideb.hu/itde/index>

Indice

Pensieri per la pace 6

Articoli

DEBORA BELLINZANI: Spiritismo e Positivismo nella narrativa breve di Luigi Capuana 10

MILENA BORTONE: Maurizio Moro: «Imagie del Salvatore dal Pordenon Pittor famoso dipinta». Un componimento ritrovato per un dipinto perduto 30

PAOLO DRIUSSI: Forme della poesia 46

LILI KRISZTINA KATONA-KOVÁCS: L'evoluzione delle strategie referenziali e predicative nei dibattiti parlamentari delle leggi italiane in materia d'immigrazione 64

BÁLINT TAKÁCS: Prigionieri di guerra ungheresi a Padula durante la Prima guerra mondiale 91

ALESSIO VERDONE: Scrivere e descrivere. La pervasività dell'ekphrasis nella poesia di Edoardo Sanguineti 120

Forme della poesia

PAOLO DRIUSSI

Università degli Studi di Udine

paolo.driussi@uniud.it

Abstract: Text analysis is a wide, and rich, field for research. The formal linguistic analysis of texts is not widespread, certainly not in Italy, but can profitably help in reading and interpreting. This can easily be seen with poetry. In this article I introduce some foundations of this approach and show how they apply to two poems in order to present some of its benefits.

Keywords: Text analysis; formalism; functionalism; linguistics; literature.

1. Il modello formale di analisi del testo

I modelli di approccio al testo dal punto di vista linguistico sono stato chiariti in Italia da Cesare Segre, che è riuscito a dare un quadro di ciò che può essere l'analisi linguistica del testo e dei suoi limiti rispetto a quella critica, e ne ha descritte le caratteristiche sviluppate dagli studiosi italiani, con una particolare attenzione agli aspetti storicistici.¹ Segre stesso propone l'approfondimento di alcuni tratti formali del testo che solitamente sono poco presi in considerazione, soprattutto nel tentativo di riconoscere l'importanza della forma accanto a considerazioni ermeneutiche critiche. In particolare egli sottolinea l'importanza dell'analisi funzionale,² pur mettendone in evidenza i limiti. Può introdurre così il concetto di "messaggio" studiato dalla linguistica, che pure non esaurisce la comunicazione del poeta, e che costituisce pertanto solo una parte dell'analisi da svolgere. In questo modo Segre sottolinea l'importanza dei metodi critici e del contributo storiografico nell'analisi poetica, riconoscendo i limiti di quella strutturalista, ed in particolare di quella che si richiama al formalismo russo. In modo più radicale si occupa di forma anche Beccaria, che avviò questo tipo di analisi proponendo di concedere più attenzione proprio al solo aspetto linguistico formale. Il suo volume sull'argomento³ è molto vicino allo spirito di questo articolo, anche se in quel caso l'analisi formale si riduce spesso a pochi versi di un'opera e non ne approfondisce il valore formale

¹ C. Segre, *I segni e la critica*, Torino, Einaudi, 1969. E anche C. Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985.

² Segre, *I segni*, cit., pp. 25-6.

³ L. Beccaria, *L'autonomia del significante. Figure del ritmo e della sintassi. Dante, Pascoli, d'Annunzio*, Torino, Einaudi, 1989, prima edizione 1975.



complessivo. Successivamente sono stati proposti anche altri modi di leggere il testo, più sincretici della mentalità italiana di analisi. Balboni, per esempio, presenta una interpretazione in cui la forma viene mostrata come accompagnamento della semantica.⁴ Il suo lavoro è molto vicino alle necessità della didattica. Con gli anni settanta e soprattutto ottanta dello scorso secolo gli sviluppi della linguistica testuale hanno permesso di elaborare analisi formali del testo che possono contribuire anche all'analisi letteraria forse più di quanto proponesse Segre nel 1969. Non possiamo dimenticare le opere di de Beaugrande e Dressler,⁵ di Fónagy⁶ per arrivare poi alla *summa* di Brinker,⁷ peraltro di tenore leggermente diverso rispetto agli altri autori citati.

Due importanti spunti di riflessione, sia pure indiretti, per l'analisi linguistica formale del testo vengono dalla narratologia di Genette.⁸ Nel primo di questi ci ricorda che la retorica classica è stata svalutata nel suo contenuto dopo la pubblicazione del *Traité des tropes* di Dumarsais, nel 1730, che ne ridusse lo studio soltanto a quello delle figure, dimenticandone la parte grammaticale e dunque formale.⁹ Genette poi fa una interessantissima osservazione che toccando una questione narratologica mostra proprio l'importanza della forma e la sua funzionalità. Egli infatti ricorda l'inadeguatezza nel presentare le forme come racconti in prima o terza persona, giacché questa espressione non dà conto del fatto narrativo, ma solo di quello grammaticale, cioè dell'applicazione di regole formali. La scelta dipende invece dall'atteggiamento narrativo scelto dallo scrittore stesso, atteggiamento che Genette suggerisce di definire omodiegetico oppure eterodiegetico.¹⁰

A contribuire ancora al valore della analisi formale è una teoria grammaticale che sviluppa in dettaglio per tutto il codice linguistico questa posizione di Genette, riprendendo per questo le teorie neurolinguistiche di Levelt sulla produzione del linguaggio: si tratta della Functional Discourse Grammar.¹¹ Questa grammatica può essere affiancata al modello di grammatica del testo proposto da Werlich,¹² e assieme chiudono con applicazioni moderne l'anello iniziato dalla retorica classi-

⁴ *Analisi del testo letterario: dieci applicazioni del metodo contestuale dinamico*, a cura di T. Slama-Cazacu, Roma, Bulzoni, 1988.

⁵ R.-A. de Beaugrande, e W.U. Dressler, *Einführung in die Textlinguistik*, Tübingen, Niemeyer, 1981.

⁶ I. Fónagy, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Bari, Dedalo, 1982.

⁷ K. Brinker, Klaus, *Linguistische Textanalyse. Eine Einführung in Grundbegriffe und Methoden*, 4., durchgesehene und ergänzte Aufl., Berlin: Erich Schmidt, 1997.

⁸ G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁹ Genette, *Figures*, cit., p. 23.

¹⁰ Ivi, p. 252.

¹¹ K. Hengeveld e L. Mackenzie, *Functional Discourse Grammar. A typologically-based theory of language structure*, Oxford, Oxford University, 2008.

¹² E. Werlich, *A text grammar of English*, Heidelberg, Quelle & Meyer, 1976.

ca, la quale è a tutti gli effetti una grammatica dettagliata che spiega le forme della composizione in funzione delle intenzioni comunicative e con i tropi abbellisce tali forme facilitandone l'accettazione da parte dei riceventi. Ideale momento di inizio della maturazione di una moderna analisi formale del testo è lo sviluppo del formalismo russo all'inizio del XX secolo, per avere un quadro del quale si può fare riferimento al volume miscelaneo curato da Todorov pubblicato anche in Italia.¹³

Sono queste le teorie cui mi rifaccio qui per mostrare l'importanza dell'analisi della forma linguistica di un testo, anche e soprattutto letterario, come complemento di altri approcci critici. Di queste teorie, note o comunque facilmente conoscibili, dettaglio qui soltanto le ricerche di Fónagy sulla ripetizione creativa.¹⁴ Grazie al suo lavoro possiamo riconoscere nel loro valore anche artistico (dal punto di vista psicologico) alcuni tratti compositivi che richiamano quelli di accettabilità e informatività proposti da de Beaugrande e Dressler:¹⁵ il concetto di distensione e tensione. Tensione e distensione si ritrovano anche nella musica e richiamano da una parte lo sforzo che il ricevente deve fare per comprendere il messaggio o almeno per porvi attenzione, da altra parte il momento di soddisfazione nel trovare un punto di arrivo, la chiave interpretativa del messaggio stesso. La sapiente commistione di questi elementi rende efficace – e talvolta artistica – la comunicazione.

Fónagy spiega poi in modo semplice e chiaro la possibilità espressiva che in questa direzione offre la ripetizione, uno strumento compositivo particolarissimo, giacché può realizzarsi a tutti i livelli della comunicazione. A livello fonetico vi sono la comunissima rima e tutte le assonanze e allitterazioni. Si possono ripetere parole, metafore ed infine intere strutture frasali. Quando tali ripetizioni sono lontane tra loro costituiscono i parallelismi, che nella proposta di Fónagy non si limitano evidentemente alle tipologie riconosciute nella Bibbia, cioè le prime studiate da questo punto di vista. L'analisi formale del presente lavoro viene realizzata con l'utilizzo di tali strumenti teorici, mostrando il contributo che apportano allo studio della letteratura.

La necessità di una analisi formale può nascere quando si voglia comprendere le motivazioni di una lettura, motivazioni sia semantiche sia emotive. Oppure quando si voglia amplificare un certo contenuto, o ancora spiegare perché una poesia piace alla prima lettura e non se approfondita, o viceversa spiegare perché un testo apparentemente noioso si fa leggere sino alla fine e ricordare. La chiave dell'interpretazione è appunto l'atteggiamento psicologico suscitato dalla combi-

¹³ *I formalisti russi. Teoria della letteratura e metodo critico*. Seconda edizione, a cura di T. Todorov, Torino, Einaudi, 2003.

¹⁴ Fónagy, *La ripetizione*.

¹⁵ de Beaugrande e Dressler, *Einführung*.

nazione di forma e semantica. Lo scopo dell'analisi formale non è quello di mostrare lacune in altre interpretazioni, bensì di arricchirle e approfondirle spiegando le funzioni che vengono realizzate da specifiche forme scelte dall'autore.

Il modo più immediato per comprendere questa analisi è concentrarsi sulla domanda che ne è la chiave di volta: perché? Perché il poeta usa le rime? Perché ha scelto quella versificazione particolare? Perché ha deciso di esprimersi senza utilizzare ripetizioni? Perché le ripetizioni costituiscono un elemento ossessivo della composizione? Perché le metafore sono tanto complesse? Perché non ha utilizzato nessuna inarcatura? Perché ha alternato versi di lunghezza sillabica diversa? E perché ha fatto ciò proprio in quel particolare segmento di testo?

Spesso si leggono analisi che elencano con dovizia tutti i tratti retorici di un testo, ma che non spiegano il motivo di quelle scelte e della loro efficacia. A questa comprensione vuole contribuire l'analisi formale funzionalista. Infatti Beccaria ci indica che

[i]l metro, o l'organizzazione ritmica di certa prosa d'arte, costituiscono senza dubbio un vincolo disciplinare che resiste e s'impone allo scrittore; ma quel vincolo gli s'impone non per impedire, ma per suggerirgli la propria libertà. È un vincolo non normativo ma inventivo, dotato di una efficacia operativa non indifferente. Non dico che l'adozione di una certa figura metrico-sintattica, di un determinato metro, sia un atto di poesia, dico che è comunque un atto creativo. Creativo, s'intende, non in senso puro, ma in senso combinatorio [...].¹⁶

Nel promuovere un'analisi linguistica formale del testo è importante riconoscere l'ancillarità di questo approccio rispetto alle forme di analisi e commento del testo letterario. Lo scopo di una tale analisi è di ampliare le possibilità interpretative riconoscendo l'impatto che la forma della composizione può avere sul lettore nella comunicazione. Come ricorda ancora Beccaria:

In poesia il significato del discorso non è mai in grado di accogliere tutto il senso (né lo è il significante da solo). Il senso poetico si compie nella combinazione di un significato calato in convenzioni ritmiche vincolanti e di un significante liberato in semasiologizzazioni di suoni o di figure ritmiche.¹⁷

¹⁶ Beccaria, *L'autonomia*, cit., p. 7-8.

¹⁷ Ivi, p. 5.

Beccaria ha sicuramente proposto un modello di analisi rigorosamente formale, ma in quel caso fu fatta la scelta di studiare pochi versi alla volta, spesso avulsi dal contesto, ovvero slegati dalla composizione cui appartengono. In tale modo si perde quella relazione tra diverse parti di una composizione che ne permette una più completa interpretazione. Rimane sicuramente la gioia espressa dalla sonorità, dal ritmo, ma è più difficile decidere il carattere effettivo e l'impatto complessivo di questi tratti sulla composizione.

Il modello sincretico di analisi del testo qui proposto vuole tentare di rileggere le opere per cogliere la complessa relazione tra senso e forma, con la convinzione che si possa arricchire ulteriormente l'analisi critica proprio grazie allo studio della forma. Il modello viene presentato suggerendo qualche interpretazione formale di due composizioni poetiche, giacché la poesia concentra in sé molti tratti caratteristici dell'uso della lingua.

2. Analisi

2.1. *L'infinito*

Il primo componimento presentato qui è *L'infinito* di Giacomo Leopardi.

L'infinito

- 1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
- 2 E questa siepe, che da tanta parte
- 3 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
- 4 Ma sedendo e mirando, interminati
- 5 Spazi di là da quella, e sovrumani
- 6 Silenzi, e profondissima quiete
- 7 Io nel pensier mi fingo; ove per poco
- 8 Il cor non si spaura. E come il vento
- 9 Odo stormir tra queste piante, io quello
- 10 Infinito silenzio a questa voce
- 11 Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
- 12 E le morte stagioni, e la presente
- 13 E viva, e il suon di lei. Così tra questa
- 14 Immensità s'annega il pensier mio:
- 15 E il naufragar m'è dolce in questo mare.

Per mettere in evidenza la metodologia utilizzata, l'analisi linguistica formale viene presentata qui nel suo svolgimento ed il risultato non viene pertanto reso in maniera discorsiva, quanto nel suo farsi attraverso diverse riletture. È possibile naturalmente proporre alcune osservazioni linguistico-formali senza riletture, ma

è più facile spiegarle nel contesto specifico che le richiede, ed è necessaria comunque una finalità precisa per scegliere cosa osservare delle molteplici caratteristiche di un componimento. Lo spirito di questo articolo vuole essere piuttosto quello di suggerire possibili modi di guardare alla forma poetica.

Cominciamo così ad osservare la scrittura della poesia. Salta facilmente all'occhio la mancanza di rime. È possibile verificare velocemente che tutti i versi sono endecasillabi. Il poeta ha dunque scelto di utilizzare una forma ritmica attestata rompendo tuttavia con la tradizione (su questo punto si può leggere un interessante intervento di Buonofiglio.¹⁸ Al solo sguardo in tre degli ultimi quattro versi è vistosa la ripetizione della congiunzione *e* come anafora iniziale, congiunzione che compare anche al secondo verso.

Facendo una prima lettura si nota scorrevolezza nel testo, la cui struttura non sembra assecondare la suddivisione in versi. Tuttavia nel verso «l'intonazione del senso può sempre essere sostituita con quella ritmica a lei correlata in coppia e così evidenziarla in modo ancora più netto», suggerisce Beccaria¹⁹ citando Lotman. Colpisce, soprattutto nella prima parte, una prevalenza del suono /s/, che è presente in ogni verso ma in particolare manca nell'ultimo, ciò che si sente con una certa evidenza e sembra mettere in risalto foneticamente proprio questo messaggio finale, isolandolo dal resto, o forse esaltandolo per questa sua caratteristica costruita lungo tutta la composizione. Una approfondita riflessione sulla forma potrà confermare oppure smentire questa osservazione.

Dopo avere notato la fluidità della lettura possiamo cercare le unità di senso che sono riconoscibili. Riscontriamo così una prima unità di tre versi, seguita da una più lunga ma anche più spezzata nel suo svolgimento, che parte dal verso 4 per concludersi al verso 8, con una pausa grafica al verso 7; pausa che – come vedremo – aiuta a distinguere meglio la riflessione del poeta dall'emozione provata. Questa unità può essere divisa in tre parti: ad una collocazione temporale esplicitata da due gerundi (*sedendo e mirando*) segue la considerazione personale costruita con una anastrofe. Infine ai versi 7 e 8 viene presentata una condizione che può essere compresa e condivisa dai lettori. La terza unità comincia al verso 8 per concludersi al verso 11, dove introduce la quarta unità, che finisce al verso 13. La conclusione poi è ulteriormente suddivisa in due parti, con i versi 13-14 e poi con il verso 15, isolato. Vale la pena sottolineare come dopo l'introduzione di tre versi le unità hanno una lunghezza decrescente di cinque, quattro, tre, due e un verso, quasi a condurre il lettore ad una levità sempre maggiore, laddove sicuramente, an-

¹⁸ M. Buonofiglio, *L'inquietudine ritmica dell'In(de)finito. Rileggere ritmicamente «L'infinito» di G. Leopardi*, «Il Segnale», XXXV (104) 2016, pp. 92-7.

¹⁹ Beccaria *L'autonomia*, cit., p. 16.

che strutturalmente, l'impegno interpretativo, la difficoltà di comprensione vanno sempre scemando. Anche questa caratteristica può motivare la scorrevolezza nella struttura.

Le unità che sono state indicate sono a loro volta caratterizzate da una struttura interna che vale la pena studiare con una nuova lettura. L'analisi della prima terzina già ci introduce a scoprire l'uso dell'inarcatura in questo componimento. La prima inarcatura in effetti non sembra tale, perché è solo la congiunzione d'inizio secondo verso che la realizza. Il primo verso è comunque concluso, ma contiene il predicato nominale riferito anche a *questa siepe*, il secondo verso invece crea subito una piccola tensione. Infatti l'anastrofe impedisce di comprendere immediatamente il valore funzionale del sintagma «da tanta parte». Questa tensione diventa la chiave di attenzione per il lettore: la conclusione del verso non è il momento di riposo e distensione proposto dalla rima, ma il tema su cui viene chiesta l'attenzione. Il momento di distensione diventa allora la proposizione stessa, la spiegazione di questa tensione, spiegazione realizzata soprattutto con la conclusione nel verso successivo all'inarcatura. In questo modo il terzo verso spiega il complemento «da tanta parte». Ma la conclusione con *esclude* invoglia con la sua semantica a continuare la lettura per comprendere qualcosa di più, nonostante sia caratterizzata da un punto fermo a fine verso. Il successivo verso concluso sarà l'11, con caratteristiche particolari perché continua con una lista, e poi il verso 14, dove finisce il testo descrittivo dell'esperienza narrata per lasciare spazio all'ultimo verso descrittivo dell'emozione provata.

Al terzo verso dunque l'uso di *esclude* invita a continuare la lettura, che si rivela una complessa osservazione lunga quattro versi e mezzo. Introdotta dai due gerundi, con valore temporale, segue una lista di ciò che lo scrittore immagina. La lista viene realizzata con due inarcature che spezzano il sintagma oggettivale, mettendo in risalto – in ultima posizione di verso – *interminati* e *sovrumani*, per poi concludersi alla fine di verso con la testa del sintagma *profondissima quiete* prima di specificare cosa succede ai concetti di *spazi*, *silenzi* e *quiete*. La posizione in finale di verso contribuisce ad assecondare il significato della *quiete*, mentre l'inarcatura di *interminati* e *sovrumani* esalta queste caratteristiche alla lettura. L'assonanza realizzata con /a/ ed /i/ contribuisce a tenere unita la lista di ciò che il poeta si finge nel pensiero. Non può essere un caso, evidentemente, che sia l'unica assonanza conclusiva di verso presente nella composizione. Sembra quasi che questa parte della poesia, la più lunga che vi si può riconoscere dal punto di vista sintattico, utilizzi anche questo tratto formale per sottolineare il contenuto relativo a qualcosa che richiama l'infinito del titolo. Questa relazione, peraltro non esplicitata, suggerisce che il titolo sia una parte importante della lettura del pezzo.

La conclusione di questa unità, con la proposizione endecasillaba *ove per poco | il cor non si spaura*, mostra tratti prosodici interessanti. La formula iniziale di questa conclusione sembra assecondare il concetto di pochezza, con la struttura pentasillabica dove seconda e terza sillaba (ricordo che /o/ iniziale è in sinalefe) sono tenute vicine dalla vocale /e/, le ultime due dalla vocale /o/, mentre il suono /p/ contribuisce a mantenere l'unità di tutta l'espressione. La suddivisione in tre parole dà l'impressione della sospensione del respiro di chi «si spaura». Naturalmente la /o/ di *cor* richiama la vocale della parola precedente ed il suono che comincia, sia pure in sinalefe, la proposizione. L'analisi formale di questa struttura ci mostra il modo in cui il poeta suggerisce di leggere l'endecasillabo, giacché la sinalefe di *ove* permette di leggere appunto le parole brevi scandendole per dare l'impressione del respiro che è in affanno, e mettendo il *poco* in evidenza. Questa proposizione è poi una affermazione non personale del poeta, non riflessiva, bensì condivisione di un'esperienza possibile per tutti gli uomini, caso unico nel componimento.

Non può tuttavia fermarsi qui il lettore, perché il punto è a metà verso, dopo un settenario. L'occhio coglie subito la congiunzione *E* che lo invita a proseguire. Non è una congiunzione che continua un elenco, ha piuttosto valore presentativo. Segue infatti una nuova descrizione del vissuto del poeta, ancora realizzata con anastrofi. A conclusione di questa unità, al verso 11, la pausa è indicata con due punti dopo la quinta sillaba, creando in questo modo ancora maggiore tensione per continuare, giacché indica la volontà di specificare in ciò che segue quanto scritto. Viene infatti utilizzata nuovamente una congiunzione *e* con valore presentativo, cui segue però una lista di ciò che *sovvien*, lista caratterizzata dalla ripetizione della congiunzione *e* coordinativa. Una lista incalzante, dopo che finalmente abbiamo un verso senza inarcatura, o piuttosto un emistichio concluso dal punto di vista comunicativo: «mi sovvien l'eterno».

La lista si conclude ancora una volta a metà verso, precisamente dopo la sesta sillaba, formando un verso tronco (dunque un settenario, se letto autonomamente, non come parte dell'endecasillabo). Se logicamente il lettore sembra giunto ad una conclusione, l'avverbio *Così* che comincia la proposizione successiva ripropone subito una tensione interpretativa che invita alla continuazione. E i due punti a conclusione del verso 14 potrebbero corrispondere ad un punto ed indicare la fine del componimento, ormai dispiegato in tante descrizioni, ma sono invece una pausa breve che indica continuazione, e questa continuazione si realizza nell'ultimo verso, una affermazione assoluta, senza anastrofe. È interessante l'utilizzo di *e* ancora presentativo. La lettura del messaggio sembra dunque rafforzare l'impressione, che si era avuta all'inizio, della messa in rilievo di questo verso per la

mancanza del suono /s/ e la caratteristica di essere un verso contenente una intera proposizione conclusa.

A questo punto dell'analisi sorge una riflessione sull'utilizzo delle inarcature, con la loro frequenza fanno pensare alla ripetizione di una formula comunicativa. Possiamo considerarla una scelta ritmica, perché se scegliamo appunto una lettura ritmica accoppiata con l'endecasillabo, come abbiamo visto la pausa di fine verso mette in evidenza il termine utilizzato in quella posizione, che viene risolto nel primo emistichio del verso successivo. Mi pare allora che effettivamente il lettore, una volta compreso il meccanismo, possa aspettarsi questo modo di convogliare il messaggio da parte del poeta. In questo senso l'uso frequente dell'inarcatura realizzata sempre con criteri simili rappresenta anche il modello ripetitivo che ammette la distensione per il lettore/ascoltatore.

Giunti alla fine di questa lettura possiamo notare che la parola del titolo non si ripete come sostantivo nella composizione, ma solo come aggettivo e per questo siamo portati a pensare che il titolo sia parte integrante della poesia. Esso crea una tensione nel lettore per comprendere come la narrazione sia contenuta in questo infinito. Il primo verso *a maggiore* presenta una struttura regolare. Con l'espansione temporale è possibile posporre il soggetto senza creare tensione interpretativa. Il lettore potrebbe forse scegliere se mettere particolare enfasi su *caro*, oppure su *fu*. In nessun caso può essere messa sull'avverbio: se il poeta avesse voluto evidenziare *sempre* lo avrebbe posto in altra posizione (per esempio è possibile accentuarlo con «Quest'ermo colle mi fu sempre caro»). Per la sua posizione si evidenzia invece la caratteristica di accompagnare l'aggettivo *caro*, e sembra naturale anche l'associazione con il titolo *L'infinito*, introducendo così all'inizio una indicazione spazio-temporale molto ampia. Tale indicazione sembra tuttavia in contraddizione con la seconda parte di questa prima unità del componimento, in cui si esclude dallo sguardo «tanta parte dell'ultimo orizzonte» e si riporta la realtà, e il pensiero, allo spazio confinato dalla siepe.

La seconda unità si apre con un *ma* a inizio verso. Diversamente da quanto fatto da Sarteschi,²⁰ in una analisi linguistica formale non è facile leggere il *ma* del quarto verso come avversativo, giacché sembra piuttosto avere la funzione indicata dal GDLI al terzo significato del lemma: «Serve a richiamare l'attenzione, a precisare ciò che si sta per dire rispetto all'affermazione precedente».²¹ Insomma, anche se lo sguardo è escluso dall'orizzonte l'uomo può sognare, immaginare, “fingere” spazi non angusti, ovvero tanto aperti che al cuore manca poco per impressionarsi,

²⁰ S. Sarteschi, *L'infinito e il piacere del «contrasto»*, «Quaderns d'Italià», 15 2010, pp. 139-53.

²¹ *Grande Dizionario delle Lingua Italiana*, a cura di S. Battaglia e G. Bàrberi-Squarotti, Torino, UTET, 1966-2002, XXII voll.

spaventarsi. La conclusione di questa precisazione mostra poi la maestria del poeta, esaltata dalla scelta di porre in fine di verso la locuzione *per poco*, lasciando sospeso con l'inarcatura ciò che per poco non accade: il fiato sospeso di chi sta per avere paura e poi riesce a controllarsi. Si tratta di una leggera tensione che il lettore sa di risolvere subito, perché questo prevede la regola grammaticale del codice utilizzato applicata alla soluzione ritmico-retorica scelta. Insomma tutta l'unità sintattica rafforza il messaggio di queste parole.

Con l'unità seguente, dei vv. 8-11, il lettore ritrova alcuni elementi ripetuti che portano a riflettere sulla loro funzione: da una parte la *e* col valore congiuntivo, dall'altra l'opposizione insistita dei dimostrativi *questo~quello*, che segnalano nella composizione otto entità determinate, di cui una sola al plurale (*queste piante*). È possibile allora chiedersi se il poeta, che ha scelto di non utilizzare la rima, risolva la necessità della distensione anche con altre forme, oltre alla scelta di concludere le proposizioni ad inizio verso.

Secondo Fónagy²² la ripetizione, di qualunque tipo, è un momento di distensione, di riflessione ma anche di slancio creativo. Possiamo allora riconoscere tra le ripetizioni di parole semantiche la ripresa di *silenzi* con *silenzio*, la ripetizione (due volte ciascuna) delle preposizioni *da* e *tra*, la ripresa di *infinito*, la prima volta come sostantivo la seconda come aggettivo. Contiamo poi tra le parole grammaticali la ripetizione di nove articoli determinativi al singolare e due al plurale: proporzioni che ci fanno pensare ad una ragione per scegliere tali ripetizioni. Quattro sono invece le forme di sostantivi o aggettivi al plurale, di cui due indeterminate.

La ripetizione della forma del gerundio ai vv. 4 e 11 può essere considerata un parallelismo morfosintattico. Racchiude due testi centrali quasi ad incorniciarli e nel suo trattamento deve essere interpretata come particolarmente raffinata nella scelta. Il parallelismo sembra accentuato dalla uguale posizione ad inizio verso, dopo un monosillabo.

A livello fonetico è possibile svolgere diverse considerazioni sulle ripetizioni. Innanzitutto si mostra la scelta di assonanze per tenere assieme sintagmi o testi. Ritroviamo infatti questo effetto con una scansione che asseconda le unità già riconosciute, e allo stesso tempo ne mostra l'intreccio. I primi tre versi sono tenuti insieme dal suono /e/ e da /r/, laddove anche /m/ è caratteristico del primo verso. In ciascuno dei tre versi si distingue poi una ulteriore vocale caratteristica, /o/ nel primo verso, /a/ nel secondo ed /i/ nel terzo. Il suono /d/, e in particolare la sillaba *-do* intreccia il terzo col quarto verso. I versi da 5 a 8 vedono una importante ripetizione di /s/ e /p/, che da metà del verso 7 si arricchiscono con /o/. Questa vocale insiste sino a *le morte stagioni* del verso 13, mentre dal verso 8 viene affiancata da

²² Fónagy, *La ripetizione*.

/i/, e fanno capolino suoni nasali con il compito di rafforzare l'unità dei sintagmi: «infinito silenzio»; «e mi sovvien l'eterno», con /m/ di *comparando* che sembra essere un *trait-d'union* tra i due. Il suono /m/ diventa poi importantissimo negli ultimi due versi. Vale una prevalenza di /e/ nel primo verso, suono che comunque caratterizza tutti i primi tre versi, per dare spazio alla prevalenza di /a/ nei vv. 4 e 5, che si legano ai due successivi con il suono /s/, mentre la /a/ ritorna, in modo meno evidente che prima, per chiudere l'inarcatura del verso 8 con la presenza doppia in *spaura*. Questa unità si intreccia con la successiva per mezzo del suono /o/ che si presenta alla fine del v. 7 e poi si mantiene con regolarità sino a *eterno* del verso 11. L'ultimo verso, il finale della poesia mostra di nuovo prevalenza di /a/ ed /e/, con quest'ultimo suono che è il primo e l'ultimo e si ripete accentuato a metà verso. Come già rivelato alla prima lettura, in tutta la composizione particolare importanza sembra avere il suono /s/ assieme ai suoni nasali /m/ e /n/, particolarmente evidenti nelle opposizioni tra suono e silenzio, tra spazio chiuso e aperto.

Unico nella poesia è l'utilizzo della ripetizione della sillaba SPA, che segnala i confini di una unità sintattica: *SPAzi-SPAura*.

Quasi a cavallo tra ripetizione lessicale e ripetizione fonetica la congiunzione *e* compare all'inizio del verso 2 ed è poi presente dopo la lista dei vv. 4-6. A questo punto il lettore può chiedersi se questa ripetizione continuerà. Si scopre così che su un totale di 106 parole (semantiche e grammaticali) utilizzate nella poesia ben 11 sono la congiunzione *e*, cioè il 10,3%, corrispondenti al 2,5% delle lettere (ed al 20% delle /e/ presenti). Possiamo allora valutare se la congiunzione ci indichi una condizione di unità e distinzione tra le cose, di riconoscimento della singolarità presente nell'universo (o almeno nel mondo reale e immaginato dal poeta), o – al contrario – voglia segnalare l'unità di questo mondo reale o immaginato, pur fatta di singoli elementi tra loro riconoscibili. La scelta di questa interpretazione può avere effetto sulla lettura finale. Certo il peso, sia semantico, sia fonetico, di questa forma nella composizione è cospicuo.

Un altro tratto da valutare a livello grammaticale è la forte presenza di elementi determinati, tratto che ci porta a cercare quelli indeterminati, che sono soltanto due: *interminati spazi* e *sovrumani silenzi*. Un "silenzio" viene peraltro ripreso e determinato al verso 10. L'uso della determinatezza sottolinea dunque una prevalenza di elementi noti a emittente e ricevente: forse un segno di familiarità, di tranquillità, suggerita dalle cose conosciute.

Vale la pena approfondire anche la relazione – che per la natura pronominale degli elementi è una relazione sia grammaticale, sia semantica – tra *questo* e *quello*, che si alternano vistosamente nel componimento. Si nota innanzitutto che l'uso di *quella* nel verso 5 non indica una opposizione, bensì una necessità grammaticale per chiarire il riferimento alla siepe di cui si è scritto tanto prima. Lo stesso vale

per *quello* del verso 9. Il *questa* del verso 10 invece riferisce al vento (e forse alla voce del poeta). Possiamo riconoscere poi che *questo* indica lo spazio circoscritto, noto a chi parla, mentre *Quello* fa riferimento all'orizzonte vero: gli "spazi interminati". Qui diventa importante l'opposizione della coppia di dimostrativi, opposizione che si annulla invece ai vv. 13-14 con il sintagma «questa | immensità» e riporta l'infinito entro il mondo noto del poeta, laddove il risultato finale è la dolcezza del naufragare in una immensità che non è quella reale ma quella del mondo circoscritto dalla siepe, non è l'infinito silenzio, ma lo stormire del vento. In questo modo la circolarità formale del verso costituito da una intera proposizione accentua il contenuto riferito allo spazio del poeta limitato dal colle – che così diventa mare. Mi pare tra l'altro che per la lunghezza e le caratteristiche della composizione, soprattutto del particolare *incipit*, valga la pena segnalare il nesso /ar/ di *caro* e di *mare* a inizio e fine componimento, in una sorta di circolarità sonora, laddove – come abbiamo visto – la poesia si "conclude" al verso 14 con l'aggiunta di un ultimo verso completamente diverso dai precedenti per contenuto, ciò che è rafforzato dalla forma.

Già questa presentazione mostra in che modo l'analisi formale, anche solo parziale come questa proposta, permetta una lettura – sia mentale, sia orale – ed una interpretazione svolte con riflessione e coerenza. Questa interpretazione può essere utilizzata per l'analisi critica e per la realizzazione sonora e guidare nell'interpretazione semantica. Evidentemente poesie di epoche e stili diversi richiedono analisi formali diverse, giacché una composizione che si sforza di rispettare regole metriche e all'interno di queste realizza l'atto creativo e artistico richiede una maggiore attenzione ai particolari retorici legati alla morfosintassi, mentre in una poesia in verso libero avranno probabilmente più peso la scelta lessicale ed il valore della prosodia.

2.2. *Le giovani parole*

È questo il caso di *Le giovani parole*, di Mariangela Gualtieri, per la quale è necessaria l'attenzione ai particolari formali in modo affatto diverso che per *L'infinito*.

Le giovani parole

- 1 Ormai è sazio
- 2 di ferite e di cielo. Si chiama
- 3 uomo. Si chiama donna. È qui
- 4 nel celeste del pianeta –
- 5 dice mamma. Dice cane
- 6 o aurora.
- 7 La parola amore l'ha inventata

- 8 intrappolato nel gelo.
 9 Perso. Lontano. Solo. L'ha scritta
 10 con ditate di rosso
 11 in un silenzio caduto giù
 12 dalla neve.²³

Già guardando la forma di questa composizione è possibile capire che i punti di partenza dell'analisi formale non possono essere quelli della poesia precedente. Non c'è rispetto della versificazione sillabica, non ci sono rime. Potremmo dire che questo componimento è "mostrato" come poesia, più che esserlo come forma. Sulle scelte ritmiche, strutturali e sintattiche sembrano prevalere qui scelte lessicali e interpretative, molto comuni nella poesia contemporanea, che devono essere lette come metafore. Le importanti anafore di *Si chiama* e di *dice* non sembrano occupare una posizione ritmica inserita in una tipica continuità strutturale poetica. Piuttosto aiutano ad indicare il ritmo di lettura. Di poesia, come suggerito da Barbieri,²⁴ rimane la tensione espressa dalla semantica della comunicazione.

Seguono anche qui alcune riflessioni frutto del lavoro di analisi, che in questo caso è più elaborato che per poesie di carattere classico. Rimane estranea a questa mia analisi la valutazione delle motivazioni per utilizzare in *giú* una forma grafica scorretta dell'accento. Poiché si trova anche in altri volumi della collana non sembra essere una scelta dell'autrice.

Quando facciamo una prima lettura di una poesia proposta con una forma come questa la affrontiamo probabilmente già con l'idea di dovere accostarci al testo con attenzione particolare al contenuto informativo. Colpisce però una certa facilità di lettura, la capacità delle parole di scorrere, la capacità delle pause di stimolare la lettura. Da cosa può essere data questa scorrevolezza? Possiamo riconoscerlo con una riconsiderazione della sillabazione. Se la valutiamo verso per verso il quadro offerto è inconsistente: le sillabe sono cinque, dieci (sette più tre), nove (due, cinque e due), otto, otto (quattro più quattro), quattro, undici (che suggerisco di leggere come sei più cinque, per i motivi che spiegherò), otto, dieci (due, tre, due, tre), sette, nove (che si può leggere come cinque e quattro), quattro. L'indicazione più ripetuta è quella di quattro sillabe e del suo doppio. Si nota tuttavia che i quadrisillabi sono tutti giambici, con l'eccezione del penultimo, quello interno al novenario. Si tratta di una ripetizione che può essere vista come un aiuto equivalente alla rima per il lettore, un momento di rilassamento che come tale favorisce l'attenzione sul contenuto semantico, se non ci siano costruzioni sintattiche particolarmente diffi-

²³ M. Gualtieri, *Le giovani parole*, Torino, Einaudi, 2015.

²⁴ D. Barbieri, *Il linguaggio della poesia*, Milano, Bompiani, 2011.

cili. Colpisce ancora di più una particolare continuità di decasillabi: lo è il secondo verso, ma anche l'ultima sillaba di questo con l'inizio del terzo, e poi l'ultima del terzo con il quarto. Se consideriamo il decasillabo formato dal sesto verso con l'inizio del settimo notiamo che si realizza la lista di parole *mamma, cane, aurora, amore*, una lista che ha la sua ragione d'essere nella comunicazione: sono infatti queste "le giovani parole". Il nono verso è ancora decasillabo, e si può intrecciare il suo ultimo trisillabo con il settenario seguente. Insomma, i decasillabi si svolgono per gran parte della poesia e con un piccolo sforzo possiamo renderci conto che spesso con la loro struttura aiutano la lettura, che permette dunque di porre la dovuta importanza al contenuto semantico, assecondato da quello sintattico.

Salta all'occhio, e all'orecchio se letta con recitazione che asseconda i versi, l'abbondanza di inarcature, introdotte anche dal primo verso, che pure può essere letto come una proposizione completa, proprio come quello de *L'infinito*. Il secondo verso, iniziato per completare la specificazione dell'aggettivo, scardina la certezza del lettore, tanto più quanto la metafora che suggerisce («sazio di ferite e di cielo») è ardita in quanto insolita. Ciò costringe da subito il lettore a pensare al significato indotto dall'autrice. Oppure ad attendere di capire se verrà dato un aiuto all'interpretazione nei versi successivi. La struttura ritmica asseconda piuttosto quest'ultima possibilità.

Il secondo verso continua dopo il punto e si conclude con il trisillabo «Si chiama», il quale pur introducendo evidentemente un'inarcatura, all'interno di questa struttura visiva favorisce la realizzazione di una pausa prima di continuare. Tale pausa ci suggerisce che anche la proposizione seguente, interamente contenuta nel terzo verso, riproposizione parallela di un sintagma con la stessa struttura, possa essere letta con una pausa dopo «si chiama». Se pure introduciamo una pausa dopo la localizzazione «È qui» non otteniamo tuttavia lo stesso effetto che per il sintagma precedente, in quanto l'apposizione espressa dal quarto verso – essendo appunto apposizione – non conclude la proposizione come i complementi del verbo precedente. Ciò crea necessariamente una tensione nel lettore. Successivamente la lineetta che precede la forma *dice* ci può fare pensare all'introduzione del soggetto che esprime il discorso diretto, ma l'anafora di questo verbo introduce due significanti che non possono essere soggetto e ne fa correggere l'interpretazione. A questo punto la tensione creata si distende perché il lettore comprende che il soggetto di questa prima strofa è sempre lo stesso: colui che sta inventando queste giovani parole, come *mamma, cane, aurora*. Allo stesso tempo questa tensione rimane perché il soggetto non viene riconosciuto e non si comprende il senso complessivo dell'intenzione comunicativa.

Il secondo scenario comincia con una proposizione ellittica del soggetto, ma la frase è facilmente comprensibile nella semantica delle parole. La dislocazione

dell'oggetto inventato a sinistra aiuta il lettore ad immaginare la parola *amore* come la quarta delle *giovani parole*, dove forse l'aggettivo *giovane* può appunto essere interpretato come *appena inventato*. In questo modo il lettore, pur ancora ignaro del soggetto, può godere almeno di una parziale distensione, favorita dalla pausa espressa con il punto a fine verso, l'unico senza inarcatura.

Si realizza poi un momento che motiva fortemente la composizione come poesia dal punto di vista linguistico formale. Infatti il settimo verso, il terzo della seconda strofa, comincia con una struttura sillabica esattamente parallela a quella del terzo verso della prima strofa, struttura costituita da giambo, anfibraco e giambo, chiaramente separati tra loro in entrambi i casi.

3	<i>uomo. Si chiama donna.</i>
[...]	
9	<i>Perso. Lontano. Solo</i>

Questa costruzione, che rafforza la lettura del terzo verso con la pausa dopo *chiama*, porta un momento di riposo nella lettura, un punto d'appoggio per il lettore comunque costretto a ripensare le parole per ricostruire il senso dell'intenzione comunicativa. In effetti questo inizio del terzo verso della seconda strofa sembra l'unico momento che non contiene una metafora, benché non definisca univocamente le circostanze evocate.

Ciò che rimane della poesia dopo il nono verso è una sola proposizione la cui struttura (oggetto pronominale, verbo, complemento di strumento, complemento di luogo) è propria del linguaggio quotidiano, ma i cui significanti costringono il lettore ad uno sforzo. Sicuramente tratto poetico è la posizione in topic di «in un silenzio» e la sorpresa della neve, che potrebbe essere peraltro interpretata come momento di minor freddo rispetto al gelo, sia pure con l'ambiguità di essere anticipatore (cade la neve e gela) o quasi conseguenza (il ghiaccio gelato si scioglie e «ritorna neve»). Qui ci troviamo di fronte ad una costruzione molto interessante per la sua semantica, giacché possiamo scegliere se cercare una interpretazione metaforica della parola *amore* scritta nel silenzio con ditate di rosso, una scritta che si può interpretare come un grido, oppure se riconoscere una ipallage mista ad una enallage (del sostantivo *silenzio* per l'aggettivo) che ci fa interpretare il segno della scrittura fatto su neve silenziosa.

Potremmo ancora dire che i predicati della prima strofa sono statici, quelli della seconda dinamici. Addirittura nella seconda strofa troviamo due predicati che indicano creatività: «inventare» e «scrivere». A questo ciascun lettore può aggiungere altri particolari formali per assecondare ogni ulteriore interpretazione che voglia dare al messaggio.

Un tratto formale che sembra molto importante è quello fonetico. Per esempio la assonanza di /l/ nella seconda strofa mantiene unite tutte le proposizioni, che a loro volta sono raggruppate con la assonanza di /a/ come suono riferito alla parola *amore*, giustamente ripresa in «l'ha scritta», e poi con la /d/, rafforzato due volte in /di/ al quarto verso.

Infine potrebbe essere possibile immaginare una relazione semantica tra il rosso del decimo verso e le ferite del secondo, se pensiamo che la parola venga scritta col sangue.

Questa poesia offre dunque molteplici interpretazioni, ma l'analisi formale può contribuire alla coerenza della lettura. Può essere utile, per esempio, per cercare una chiave con cui iniziare l'interpretazione stessa. Spesso si può fare riferimento al soggetto delle frasi, che in linguistica può corrispondere al topic, all'elemento che lega il testo al contesto. Ma questa poesia è precisamente ambigua rispetto al soggetto. Si tratta di una entità espressa al singolare («Si chiama»; «è qui»; *dice*), ma richiamata come «Si chiama uomo. Si chiama donna». È forse gender-fluid? Oppure dobbiamo interpretare il singolare (i singolari) come un'indicazione collettiva che fa riferimento all'umanità? Comunque si interpretino queste righe pare che questa entità abbia inventato parole. E sicuramente particolare è l'invenzione della parola *amore* in una situazione che pare difficile, se non orribile («intrappolato nel gelo»).

Proprio in riferimento alle parole, che poi sono introdotte in modo marcato dal titolo, vale la pena fare ancora una riflessione semantica vicina al formalismo. La sequenza *mamma, cane, aurora*, e poi *amore*, è sicuramente interessante. *Mamma* è la prima parola che si impara, *cane* denota una entità di un quotidiano ormai evoluto, *aurora* è un concetto che prevede una fine osservazione del mondo. La lista può anche essere vista come la successione di parole che indicano entità animata complessa, meno complessa, poi inanimata ed infine emotiva. In particolare l'amore è un sentimento che all'interno del componimento riceve una posizione che sembra sottolinearne l'importanza, anche perché è ciò di cui si parla per tutta la seconda strofa. Inoltre la prima parte può essere disassemblata, mostrando come ogni parola indichi una parola nuova: *sazio, ferite, cielo, uomo, donna, celeste, pianeta, mamma, cane, aurora*. Sono le giovani parole, le parole che vengono create. Nella prima parte della composizione dunque la poetessa ci indica gli strumenti che fanno crescere questa entità, che è l'uomo o l'umanità, la quale mette poi insieme l'invenzione di una parola astratta e l'invenzione della scrittura (evoluzione dell'uomo da animale a uomo parlante e scrivente).

Dopo queste considerazioni, che si basano dunque soprattutto sull'opposizione tra prima e seconda strofa, poi sullo svolgimento lessicale con forme slegate tra loro, l'attenzione si ferma sicuramente sulle molte metafore, talvolta ardite. Il cul-

mine della difficoltà interpretativa è l'ipallage finale: il silenzio è caduto dalla neve oppure la neve è silenziosa. L'interpretazione delle metafore cade evidentemente al di là dell'analisi linguistica formale. Questa potrebbe eventualmente riflettere sulla facilità o difficoltà che il lettore ha ad affrontarle, se il testo favorisca la riflessione, l'attenzione su di esse, oppure se le accumuli creando eccessiva tensione. In questo caso possiamo richiamare le questioni sollevate dal criterio di accettabilità di de Beaugrande e Dressler.²⁵

In conclusione viene da pensare che la struttura di questa poesia sia realizzata in modo evidente per convogliare un messaggio. Con questa finalità è strutturata nella scelta prosodica. In particolare, rispetto al titolo, riscontriamo giovani parole che crescono isolate e che arrivano a comporre infine una frase. Possiamo allora valutare come la versificazione segue la necessità di scandire un messaggio fatto di parole singole, giungendo poi con consequenzialità alla possibilità di parlare e scrivere.

Anche in questo caso è possibile scegliere di approfondire molti altri tratti della composizione e opere più classiche si prestano a più dettagliati approfondimenti metricologici e retorici tradizionali, per esempio, ma questo modello di analisi mostra comunque la sua validità anche per composizioni contemporanee.

3. Conclusione

Dobbiamo riconoscere alcuni limiti in questa analisi formale, che non tiene conto di considerazioni biografiche, di confronti poetici e non prende in considerazione la semantica dell'intenzione comunicativa complessiva (ma quando necessario solo del lessico immediato). Una tale scelta permette tuttavia di concentrare l'attenzione sulla forma e di cogliere appieno le sfumature linguistiche di un'opera. Aiuta inoltre ad indicare precisamente le caratteristiche grammaticali che guidano nella lettura. In qualche caso la forma suggerisce particolari che mitigano la semantica complessiva, l'interpretazione critica del pezzo: è quasi una presentazione dell'inconscio da parte dello scrittore, presentazione basata sulle possibilità espressive della grammatica. Altre volte le potenzialità del codice vengono utilizzate per individuare precisamente gli elementi su cui porre attenzione.

In poesia ciò è molto evidente, soprattutto in alcuni autori particolarmente ricchi di espressività. Grazie alle sue potenzialità comunicative la poesia permette di concentrare l'attenzione sulle specifiche caratteristiche del messaggio e dell'intenzione dell'autore. Lo studio della forma offre l'affinamento dell'interpretazione delle composizioni e arricchisce di particolari la lettura. Un aspetto proprio di questo approccio è poi la capacità di esaltare il piacere sonoro della lettura.

²⁵ de Beaugrande e Dressler, *Einführung*.

Avendo indicato questo strumento linguistico rimane il lavoro di associarla all'analisi letteraria e alla critica del testo, ambiti che naturalmente non sono dei linguisti, ma dei letterati. Questa strada può essere comunque percorsa con gioia e profitto da interpreti e lettori.

ISSN 1219-5391 (print)
ISSN 2677-1225 (online)
© DEBRECEN UNIVERSITY PRESS
Responsible publisher: Karácsony Gyöngyi
www.dupress.unideb.hu
Printing: Printart-Press Kft., Debrecen