

ISBN 978-88-904317-2-2



9 788890 431722

RITA MARIA BUCCIARELLI

LA FUCINA DEL TESTO LETTERARIO

Descrizione - Analisi - Critica e Saggistica

LA FUCINA DEL TESTO LETTERARIO

Descrizione - Analisi - Critica e Saggistica

RITA MARIA BUCCIARELLI

**a cura di
ROSA LORDI**



**Accademia Internazionale
Di Scienze, Arti e Cultura
“Federico II”**
Presidente Francesco Terrone

LA FUCINA DEL TESTO LETTERARIO

Descrizioni –Analisi- Critica e Saggistica



LA FUCINA DEL TESTO LETTERARIO

di

Ritamaria Bucciarelli

A cura di Rosa Lordi

Premessa

Nel corso di un ultradecennale lavoro di sperimentazione condotto presso il Dipartimento di Scienze della Comunicazione dell'Università di Salerno in collaborazione con altri Centri di ricerca e, in particolare, con il Laboratorio d'Automatique et Linguistique (C.N.R.S. - Paris 7), sono stati messi a punto nuovi metodi per l'indagine linguistica.

Le ricerche fanno parte del progetto “Lessico Grammatica della Lingua Italiana (L.G.L.I)”, laboratorio di ricerca creato e diretto da Maurice Gross, ingegnere e linguista francese recentemente scomparso. Il progetto ha coinvolto in questi ultimi anni informatici e linguisti che sull'entusiasmo di Gross, hanno realizzato programmi di descrizione formalizzata delle lingue. Ritamaria Bucciarelli ha approfondito la ricerca di analisi recensionale e critica e saggistica del testo letterario, divulgando gli esiti della ricerca nei corsi di studi tenuti dalla stessa. Ha altresì approfondito le esperienze dei generi letterari e in particolare il testo poetico, nel corso di “italiano scritto” tenuto presso l'Università degli studi di Salerno a.2009/2010. Si sofferma, in particolare, sullo studio della fonetica e della fonostilistica, con approfondimenti delle figure retoriche del suono e delle strategie testuali relative alla categoria nozionale delle emozioni con l'ausilio dell'elaborazione elettronica, al fine di delineare l'analisi paragrammaticale del testo poetico ed enucleare le tecniche emotive in testi nel mondo letterario classico e moderno. Inoltre ha acquisito esperienza di “FAD” di didattica della lingua italiana presso l'Università di Venezia Cà Foscari “Univirtual” con esiti positivi.

Nel testo in oggetto, di Ritamaria Bucciarelli, ha proposto, nella sezione saggi di critica ed analisi delle poesie di poeti contemporanei e poeti emergenti al fine di utilizzare modelli nuovi di studio per i discenti, quali Francesco Terrone,

C. Calabrò ecc. Sono stati individuati i punti focali della ricorsività fonica per addivenire alla comprensione dei testi. Non manca la presentazione di un commento critico dell'autrice ad una poesia del grande Esegeta "Carmine Manzi", la speciale onorificenza del sigillo accademico, prestigioso riconoscimento gli è stato conferito presso il Palazzo Vanvitelliano di Mercato S. Severino nel corso dell'anno 2009.

Il poeta Carmine Manzi ha scoperto la poesia dell'ing. F. Terrone e dice di lui: C'era un poeta tra di noi, e non lo conoscevamo. Ma la poesia è fatta così, tende più a nascondersi che a manifestarsi. Il poeta ama tenere per sé i suoi palpiti, quelli che sono dei particolari momenti della sua anima, e perché li considera una cosa tutta sua e perché è convinto che agli altri non possano ugualmente interessare.

Il poeta ch'era tra di noi e non conoscevamo è Francesco Terrone, un uomo nella pienezza del suo vigore fisico ed intellettuale, con pesante bagaglio tra le mani di una lunga e dura esperienza esistenziale, maturata nel sacrificio e nel lavoro e terminata tra le aule universitarie con il conseguimento di una interessante laurea in ingegneria meccanica.

Ed anche in queste sue origini, in questa sua giovinezza così errabonda, c'è in Francesco Terrone dello straordinario, perché c'è alla base una preparazione scientifica più che classica, che ci giustifica però il vigore dei suoi accenti poetici, quella sua forza nell'espressione, come se i suoi versi prendessero vita e suono dal crogiuolo dove la materia acquista il lampo della incandescenza.

Ma non abbiamo gli attributi per definire ermetica una poesia così fatta, soltanto perché essa nasce da un tormento più

forte e si dibatte tra necessità e contingenza della vita, perché invece, e forse in virtù di questo travaglio così ancestrale, sono i suoi versi pervasi ancor di più di una calda umanità che spesso trascolora per elevarsi in canti, ora più forti ed ora più sommessi, di dolore e di speranza¹.

Dice di Corrado Calabrò la prof. Ritamaria Bucciarelli : Il tuo verso è melodia, la tua lessia è di una musa incantatrice, l'amore che descrivi è per Venere: Ahimè! Le giustificazioni lessicali servono a poco per commentare le tue liriche. Come afferma Cesare Segre “ I versi di alcuni poeti non si possono nè parafrasare, né commentare.....), si devono solo ascoltare in religioso silenzio, nei tuoi luoghi al sussulto dell'onda che lambisce la spiaggia del tuo calabro mare²”.

¹ C. Manzi nel testo “ *I sentieri del cuore*” di Francesco Terrone pag. 2

² R. Bucciarelli “Lezione in rete “<http://www.apprendereinrete.it> anno 2003

CAPITOLO PRIMO

ANALISI DEL TESTO LETTERARIO

1.1 Analisi del Testo Poetico

Ô Seigneur³ !

Toi qui éclaires la nuit

Avec les étoiles du firmament ;

*Toi qui es pour la lumière
Et n'es pas les ténèbres*

*Toi, ô Seigneur, qui as créé
un monde fait pour la paix
où les hommes s'aimeraient comme des frères*

*éloigne de moi toute image
qui a un goût de tristesse et de tourment
et qui, durant les heures du jour
et de la nuit, ainsi, souvent m'assaille,
en mettant à dure épreuve mon existence*

*Toi qui éclaires la nuit, Avec les étoiles du firmament; ... Il y a
que les hommes s'aimeraient comme des frères et à traverser
les frontières de votre cœur.*

Le poète repose Manzi Carmine Reproduction Courget Paul de donner une ambivalence de ses paroles évocatrices qui est, avant d'arriver suadanza l'écoute en français, la deuxième langue d'origine, par la lecture de l'exploration de rythmique et métrique niveaux.

³ Manzi C., Florilegio Poetico, 2001, p. 79

Dans la langue d'origine allitative jeu morphèmes et timbre merveilleux effets dismorphémico crée l'obtention du diplôme et du bruit. Déjà dans les premiers versets de la note lyrique est du phénomène de récurrence, "Toi qui éclairés la nuit / UA-I EEE - UI" et Morfa allitative poésie qui donne un pouvoir évocateur «Avec les étoiles du firmament AE-e-EUA -u-IAA. L'utilisation de l'anaphore dans une équivalence paraphrastic commencer la conversion de phrase de prière dans la louange au Créateur en tant que "Toi qui éclairés la nuit / Toi qui es pour la lumière / Toi, ou Seigneur, qui en tant que créé« parce que sa poésie est "... visant à la conquête pacifique irenicism intérieur / ... l'immense prothèse / lumière pour marcher dans la lumière

Carmine Manzi

1.2 Novella la "Libertà" di G. Verga

Sciorinarono dal campanile un fazzoletto a tre colori, suonarono le campane a stormo, e cominciarono a gridare in piazza: «Viva la libertà!».

Come il mare in tempesta. La folla spumeggiava e ondeggiava davanti al casino dei galantuomini, davanti al Municipio, sugli scalini della chiesa: un mare di berrette bianche; le scuri e le falci che luccicavano

Poi irruppe in una stradicciuola.

- A te prima, barone! che hai fatto nerbare le gente dai tuoi campieri! - Innanzi a tutti gli altri una strega, coi vecchi capelli irti sul capo, armata soltanto delle unghie. - A te, prete del diavolo! che ci hai succhiato l'anima! - A te, ricco epulone, che non puoi scappare nemmeno, tanto sei grasso del sangue del povero! A te, sbirro! che hai fatto la giustizia solo per chi non aveva niente! A te, guardaboschi! che hai venduto la tua carne e la carne del prossimo per due tarì al giorno!

E il sangue che fumava ed ubbriacava. Le falci, le mani, i cenci, i sassi, tutto rosso di sangue! - Ai galantuomini! Ai cappelli! Ammazza! ammazza! Addosso ai cappelli!

Don Antonio sgattaiolava a casa per le scorciatoie. Il primo colpo lo fece cascare colla faccia insanguinata contro il marciapiede. - Perché? perché mi ammazzate? - Anche tu! al diavolo! - Un monello sciancato raccattò il cappello bisunto e ci sputò dentro. - Abbasso i cappelli! Viva la libertà! - Te! tu pure! - Al reverendo che predicava l'inferno per chi rubava il pane. Egli tornava dal dir messa, coll'ostia consacrata nel pancione. - Non mi ammazzate, ché sono in peccato mortale! - La gnà Lucia, il peccato mortale; la gnà Lucia che il padre gli aveva venduta a 14 anni, l'inverno della fame, e riempiva la

Ruota e le strade di monelli affamati. Se quella carne di cane fosse valsa a qualche cosa, ora avrebbero potuto satollarsi, mentre la sbrandellavano sugli usci delle case e sui ciottoli della strada a colpi di scure. Anche il lupo allorché capita affamato in una mandra, noti pensa a riempirsi il ventre, e sgozza dalla rabbia. - Il figliuolo della Signora, che era accorso per vedere cosa fosse - lo speciale, nel mentre chiudeva in fretta e in furia -don Paolo, il quale tornava dalla vigna a cavallo del somarello, colle bisacce magre in groppa. Pure teneva in capo un berrettino vecchio che la sua ragazza gli aveva ricamato tempo fa, quando il male non aveva ancora colpito la vigna. Sua moglie lo vide cadere dinanzi al portone, mentre aspettava coi cinque figliuoli la scarsa minestra che era nelle bisacce del marito. - Paolo! Paolo! - Il primo lo colse nella spalla con un colpo di scure. Un altro gli fu addosso colla falce, e lo sventrò mentre si attaccava col braccio sanguinante al martello.

Ma il peggio avvenne appena cadde il figliolo del notaio, un ragazzo di undici anni, biondo come l'oro, non si sa come, travolto nella folla. Suo padre si era rialzato due o tre volte prima di strascinarsi a finire nel mondezzaio, gridandogli: - Neddu! Neddu! - Neddu fuggiva, dal terrore, cogli occhi e la bocca spalancati senza poter gridare. Lo rovesciarono; si rizzò anch'esso su di un ginocchio come suo padre; il torrente gli passò di sopra; uno gli aveva messo lo scarpone sulla guancia e glie l'aveva sfracellata; nonostante il ragazzo chiedeva ancora grazia colle mani. - Non voleva morire, no, come aveva visto ammazzare suo padre; - strappava il cuore! - Il taglialegna, dalla pietà, gli menò un gran colpo di scure colle mani, quasi avesse dovuto abbattere un rovere di cinquant'anni - e tremava come una foglia - Un altro gridò: - Bah! egli sarebbe stato

notaio, anche lui!

Non importa! Ora che si avevano le mani rosse di quel sangue, bisognava versare tutto il resto. Tutti! tutti i cappelli! - Non era più la fame, le bastonate, le soperchierie che facevano ribollire la collera. Era il sangue innocente. Le donne più feroci ancora, agitando le braccia scarne, strillando d'ira in falsetto, colle carni tenere sotto i brandelli delle vesti. - Tu che venivi a pregare il buon Dio colla veste di seta! - Tu che avevi a schifo d'inginocchiarti accanto alla povera gente! - Te! Te! Nelle case, su per le scale, dentro le alcove, lacerando la seta e la tela fine. Quanti orecchini su delle facce insanguinate! e quanti anelli d'oro nelle mani che cercavano di parare i colpi di scure!

La baronessa aveva fatto barricare il portone: travi, carri di campagna, botti piene, dietro; e i campieri che sparavano dalle finestre per vender cara la pelle. La folla chinava il capo alle schioppettate, perché non aveva armi da rispondere. Prima c'era la pena di morte chi tenesse armi da fuoco. - Viva la libertà! - E sfondarono il portone. Poi nella corte, sulle gradinate, scavalcando i feriti. Lasciarono stare i campieri. - I campieri dopo! - Prima volevano le carni della baronessa, le carni fatte di pernici e di vin buono. Ella correva di stanza in stanza col lattante al seno, scarmigliata - e le stanze erano molte. Si udiva la folla urlare per quegli andirivieni, avvicinandosi come la piena di un fiume. Il figlio maggiore, di 16 anni, ancora colle carni bianche anch'esso, puntellava l'uscio colle sue mani tremanti, gridando: - Mamà! mamà! - Al primo urto gli rovesciarono l'uscio addosso. Egli si afferrava alle gambe che lo calpestavano. Non gridava più. Sua madre s'era rifugiata nel balcone, tenendo avvinghiato il bambino, chiudendogli la bocca colla mano perché non gridasse, pazza. L'altro figliolo voleva difenderla col suo corpo, stralunato,

quasi avesse avute cento mani, afferrando pel taglio tutte quelle scuri. Li separarono in un lampo. Uno abbrancò lei pei capelli, un altro per i fianchi, un altro per le vesti, sollevandola al di sopra della ringhiera. Il carbonaio, le strappò dalle braccia il bambino lattante. L'altro fratello non vide niente; non vedeva altro che nero e rosso. Lo calpestavano, gli macinavano le ossa a colpi di tacchi ferrati; egli aveva addentato una mano che lo stringeva alla gola e non la lasciava più. Le scuri non potevano colpire nel mucchio e luccicavano in aria.

E in quel carnevale furibondo del mese di luglio, in mezzo agli urli briachi della folla digiuna, continuava a suonare a stormo la campana di Ilio, fino a sera, senza mezzogiorno, senza avemaria, come in un paese di turchi. Cominciavano a sbandarsi, stanchi della carneficina, mogli, mogli, ciascuno fuggendo il compagno. Prima di notte tutti gli usci erano chiusi, paurosi, e in ogni casa vegliava il lume. Per le stradiciuole non si udivano altro che i cani, frugando per i canti, con un rosicchiare secco di ossa, nel chiaro di luna che lavava ogni cosa, e mostrava spalancati i portoni e le finestre delle case deserte.

Aggiornava; una domenica senza gente in piazza né messa che suonasse. Il sagrestano s'era rintanato; di preti non se ne trovavano più. I primi che cominciarono a far capannello sul sagrato si guardavano in faccia sospettosi; ciascuno ripensando a quel che doveva avere sulla coscienza il vicino. Poi, quando furono in molti, si diedero a mormorare. - Senza messa non potevano starci, un giorno di domenica, come i cani! - Il casino dei galantuomini era sbarrato, e non si sapeva dove andare a prendere gli ordini dei padroni per la settimana. Dal campanile penzolava sempre il fazzoletto tricolore, floscio, nella caldura gialla di luglio.

E come l'ombra s'impiccioliva lentamente sul sagrato, la folla si ammassava tutta in un canto. Fra due casucce della piazza, in fondo ad una stradiciola che scendeva a precipizio, si vedevano i campi giallastri nella pianura, i boschi cupi sui fianchi dell'Etna. Ora dovevano spartirsi quei boschi e quei campi. Ciascuno fra di sé calcolava colle dita quello che gli sarebbe toccato di sua parte, e guardava in cagnesco il vicino. - Libertà voleva dire che doveva essercene per tutti! - Quel Nino Bestia, e quel Ramurazzo, avrebbero preteso di continuare le prepotenze dei cappelli! - Se non c'era più il perito per misurare la terra, e il notaio per metterla sulla carta, ognuno avrebbe fatto ariffa e a raffa! - E se tu ti mangi la tua parte all'osteria, dopo bisogna tornare a spartire da capo? - Ladro tu e ladro io. - Ora che c'era la libertà, chi voleva mangiare per due avrebbe avuto la sua festa come quella dei galantuomini! - Il taglialegna brandiva in aria la mano quasi ci avesse ancora la scure.

Il giorno dopo si udì che veniva a far giustizia il generale, quello che faceva tremare la gente. Si vedevano le camicie rosse dei suoi soldati salire lentamente per il burrone, verso il paesetto; sarebbe bastato rotolare dall'alto delle pietre per schiacciarli tutti. Ma nessuno si mosse. Le donne strillavano e si strappavano i capelli. Ormai gli uomini, neri e colle barbe lunghe stavano sul monte, colle mani fra le cosce, a vedere arrivare quei giovanetti stanchi, curvi sotto il fucile arrugginito, e quel generale piccino sopra il suo gran cavallo nero, innanzi a tutti, solo.

Il generale fece portare della paglia nella chiesa,, e mise a dormire i suoi ragazzi come un padre, La mattina prima dell'alba, se non si levavano al suono della tromba, egli entrava nella chiesa a cavallo, sacramentando come un turco. Questo

era l'uomo. E subito ordinò che glie ne fucilassero cinque o sei, Pippo il nano, Pizzanello, i primi che capitarono. Il taglialegna, mentre lo facevano inginocchiare addosso al muro del cimitero, piangeva come un ragazzo, per certe parole che gli aveva detto sua madre, e pel grido che essa aveva cacciato quando glie lo strapparono dalle braccia. Da lontano, nelle viuzze più remote del paesetto, dietro gli usci, si udivano quelle schioppettate in fila come i mortaretti della festa.

Dopo arrivarono i giudici per davvero, dei galantuomini cogli occhiali, arrampicati sulle mule, disfatti dal viaggio, che si lagnavano ancora dello strapazzo mentre interrogavano gli accusati nel refettorio del convento, seduti di fianco sulla scranna, e dicendo - ah! - ogni volta che mutavano lato. Un processo lungo che non finiva più. I colpevoli li condussero in città, a piedi, incatenati a coppia, fra due file di soldati col moschetto pronto. Le loro donne li seguivano correndo per le lunghe strade di campagna, in mezzo ai solchi, in mezzo ai fichidindia, in mezzo alle vigne, in mezzo alle biade color d'oro, trafelate, zoppicando, chiamandoli a nome ogni volta che la strada faceva gomito, e si potevano vedere in faccia i prigionieri. Alla città li chiusero nel gran carcere alto e vasto come un convento, tutto bucherellato da finestre colle inferriate; e se le donne volevano vedere i loro uomini, soltanto il lunedì, in presenza dei guardiani, dietro il cancello di ferro. E i poveretti divenivano sempre più gialli in quell'ombra perenne, senza scorgere mai il sole. Ogni lunedì erano più taciturni, rispondevano appena, si lagnavano meno. Gli altri giorni, se le donne ronzavano per la piazza attorno alla prigione, le sentinelle minacciavano col fucile. Poi non sapere che fare, dove trovare lavoro nella città, né come buscarsi 9 pane. Il letto nello stallazzo costava due soldi; il pane bianco si mangiava in

un boccone e non riempiva lo stomaco; se si accoccolavano a passare una notte sull'uscio di una chiesa, le guardie le arrestavano. A poco a poco rimpatriarono, prima le mogli, poi le mamme. Un bel pezzo di giovinetta si perdette nella città e non se ne seppe più nulla. Tutti gli altri in paese erano tornati a fare quello che facevano prima. I galantuomini non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani e la povera gente non poteva vivere senza i galantuomini. Fecero la pace. L'orfano dello speciale rubò la moglie a Neli Pirru, e gli parve una bella cosa, per vendicarsi di lui che gli aveva ammazzato il padre. Alla donna che aveva di tanto in tanto certe ubbie, e temeva che suo marito le tagliasse la faccia, all'uscire dal carcere, egli ripeteva: - Sta' tranquilla che non ne esce più. - Ormai nessuno ci pensava; solamente qualche madre, qualche vecchiarello, se gli correvano gli occhi verso la pianura, dove era la città, o la domenica, al vedere gli altri che parlavano tranquillamente dei loro affari. coi galantuomini, dinanzi al casino di conversazione, col berretto in mano, e si persuadevano che all'aria ci vanno i cenci.

Il processo durò tre anni, nientemeno! tre anni di prigione e senza vedere il sole. Sicché quegli accusati parevano tanti morti della sepoltura, ogni volta che li conducevano ammanettati al tribunale. Tutti quelli che potevano erano accorsi dal villaggio: testimoni, parenti curiosi, come a una festa, per vedere i compaesani, dopo tanto tempo, stipati nella capponaia - ché capponi davvero si diventava là dentro! e Neli Pirruu doveva vedersi sul mostaccio quello dello speciale, che s'era imparentato a tradimento con lui! Li facevano alzare in piedi ad uno ad uno. - Voi come vi chiamate? - E ciascuno si sentiva dire la sua, nome e cognome e quel che aveva fatto. Gli avvocati armeggiavano fra le chiacchiere, coi larghi maniconi

pendenti, e si scalmanavano, facevano la schiuma alla bocca, asciugandosela subito col fazzoletto bianco, tirandoci su una presa di tabacco. I giudici sonnacchiavano, dietro le lenti dei loro occhiali, che agghiacciavano il cuore. Di faccia erano seduti in fila dodici galantuomini, stanchi, annoiati, che sbadigliavano, si grattavano la barba, o ciangottavano fra di loro. Certo si dicevano che l'avevano scappata, bella a non essere stati dei galantuomini di quel paesetto lassù, quando avevano fatto la libertà. E quei poveretti cercavano di leggere nelle loro facce.

Poi se ne andarono a confabulare fra di loro, e gli imputati aspettavano pallidi, e cogli occhi fissi su quell'uscio chiuso. Come rientrarono, il loro capo, quello che parlava colla mano sulla pancia, era quasi pallido al pari degli accusati, e disse: - Sul mio onore e sulla mia coscienza!...

Il carbonaio, mentre tornavano a mettergli le manette, balbettava: - Dove mi conducete? - In galera? - O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà! ...

1.3 Analisi testuale de' "La Libertà" di G. Verga

La novella fu pubblicata il 12 marzo 1882 nella «Domenica Letteraria» e inclusa successivamente nella raccolta «Novelle Rusticane». Fu ispirata dai sanguinosi episodi di Bronte, grosso paese sulle pendici occidentali dell'Etna, verificatisi durante la spedizione dei Mille (1860), allorché le masse contadine, credendo che l'avvento dei garibaldini significasse la fine delle loro sofferenze e delle secolari ingiustizie con l'instaurazione di un ordine nuovo, si sollevarono per occupare le terre dei ricchi padroni, compiendo atti di ferocia. La rivolta fu repressa durissimamente dal generale Nino Bixio, che fece fucilare alcuni ribelli e fece arrestare un centinaio di altri partecipanti all'eccidio.

Dopo un processo durato tre anni molti furono condannati all'ergastolo.

Il racconto del fatto storico, che ha sempre e comunque «l'efficacia dell'essere stato»⁴, non sacrifica - ne poteva - «l'effetto della catastrofe»⁵, anzi in questa è lasciato intravedere, mediante una sapiente tecnica allusiva di recuperi analettici, il risultato di un processo di logica economica, dettata dalla miseria e dalla disperazione, che ha la forza «delle lagrime vere, delle febbri e delle sensazioni che sono passate per la carne»⁶.

La novella si può dividere in tre macrosequenze intitolabili: esplosione della violenza - pausa d'attesa - fase della repressione.

⁴ Cfr. la lettera al farina nella prefazione a *L'amante di Gramigna*.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

La loro successione è evidentemente governata dall'isocronia, ma la struttura temporale di ciascuna è diversa per portata e per impiego più o meno frequente di analessi, sommari, ellissi o analisi, con conseguente alternanza di processi diegetici o mimetici.

Il ritmo sostenuto della prima sequenza è frutto dell'accostamento sapiente di tecnica scenica (realizzata con efficacissimi segmenti di discorso diretto) e di didascalie o raccordi narrativi contenenti talvolta velocissimi sommari o recuperi analettici, i quali ultimi però si trovano anche, a mo' di giustificazione, nella truce enumerazione anaforica dei destinatari del massacro (Es. «A te; prima, barone! che hai fatto nerbare... »; «A te, prete del diavolo, che ci hai succhiato l'anima!» ecc.). L'effetto di velocità narrativa è dovuto alla giustapposizione delle singole microsequenze (così simili nella sostanza e così diverse nell'articolazione) da null'altro legate che dall'ossessivo tema della ferocia incontrollata; più che di velocità è però il caso di parlare di accumulazione di motivi dotati di immediato potere di coinvolgimento emotivo, perché, data la breve portata della sequenza (meno di un giorno), il truculento affresco in essa contenuto è in fondo una descrizione con sfumature analitiche e rapide riflessioni psicologiche (proprie di un narratore onnisciente) di un unico evento: l'esplosione della violenza.

L'*incipit* della 2^a sequenza (*Aggiornava*) col suo lento imperfetto di durata sembra annunciare il carattere di stasi che la sequenza assume configurandosi come pausa d'attesa. Il ritmo narrativo si distende in un procedimento diegetico la cui temporalità è scandita essenzialmente dalle riflessioni dei personaggi dal punto di vista dei quali - con la tecnica dell'indiretto libero - scaturiscono i nuclei fondamentali di

questo tratto del racconto, la cui portata è di un giorno.

L'andamento diegetico domina la 3^a sequenza nella quale le pause descrittive si alternano a sommari o a funzioni catalisi e indizi che accompagnano i segmenti cardine del racconto. Es. «Dopo arrivarono i giudici per davvero (funzione cardine), dei galantuomini cogli occhiali, arrampicati sulle mule, disfatti dal viaggio (funzioni indizio), che si lagnavano ancora dello strapazzo mentre interrogavano gli accusati nel refettorio del convento, seduti di fianco sulla scranna, e dicendo ahi! ogni volta che mutavano lato (funzioni catalisi). Un processo lungo che non finiva più (sommario). I colpevoli li condussero in città (funzione cardine), a piedi, incatenati a coppia, fra due file di soldati col moschetto pronto (funzioni indizio)». Una temporalità varia governa dunque la sequenza connotandosi, per la lentezza con cui si perviene all'epilogo, come l'elemento disperante del ritorno dell'identico - cioè dell'ordine costituito - dopo la convulsa ed inutile parentesi di ribellione.

La portata è di tre anni. La rappresentazione dello spazio rivela le caratteristiche consuete dell'ideologia verghiana: il paese natio è il luogo della sofferenza abituale, ma anche dei desideri o dei tentativi di cambiamento e - comunque - è il luogo dell'autenticità e della vera identità dei personaggi; *la città* invece è *l'altrove* ostile ed alienante, il luogo della sconfitta e dell'annientamento.

Al livello dei personaggi è più agevole una caratterizzazione di gruppo: infatti l'anonimato che si annuncia all'inizio (*Sciorinarono..., suonarono... cominciarono a gridare*) è ribadito dalla denominazione metonimica dei diversi gruppi sociali protagonisti della vicenda. Nelle prime due sequenze interagiscono «le berrette bianche», ossia i contadini e «i cappelli», ossia i possidenti. Nella la sequenza i contadini sono

caratterizzati con gli attributi della ferocia e della matta bestialità: le armi sono gli arnesi del mestiere trasformati in strumenti di follia sanguinaria; l'aspetto, colto per velocissimi flashes, è repellente («Una strega, coi capelli. irti sul capo, armata soltanto delle unghie»; «Un monello sciancato raccattò il cappello bisunto e ci spuntò dentro»; «Le donne, più feroci ancora, agitando le braccia scarne, strillando d'ira in falsetto-A; gli accostamenti retorici sono immagini di devastanti forze naturali: un mare in tempesta, il torrente, la piena del fiume, il lupo affamato; i colori sono dati dal luccichio delle scuri e dal sangue che «fuma e ubbriaca» nel quadro allucinante di un «carnevale furibondo». I «galantuomini», nobili o no, sono le vittime sulle quali, talvolta si riversa la pietà del narratore - spesso onnisciente - capace di cogliere l'aspetto più umano (si veda don Paolo) o più tenero e delicato (si vedano i due ragazzi figli l'uno del notaio, l'altro della baronessa). La fine straziante degli innocenti strappa alla voce narrante i segmenti più ampi e più coinvolgenti, mentre una ferma condanna piove (anche attraverso la dissacrante deformazione fisica) sulla figura del prete, su quella del «ricco epulonze» o su coloro che si son fatti strumenti e complici dei ricchi. Ma lo scontro fra i gruppi sociali vede una rapida inversione di ruoli, sicché gli effimeri vincitori di un giorno si trasformano negli sconfitti di sempre, già a partire dalla 2,1 sequenza nella quale l'assenza dei galantuomini si converte in una presenza fantasmatica avvertita con sgomento e disorientamento dai personaggi rozzi ed insipienti, in preda ad un oscuro malessere. Il meccanismo psichico rappresentato dal narratore funziona come il senso di colpa derivante dalla soppressione del «padre», sicché gli «orfani», confusi e sbandati, non sanno più che fare, nell'attesa e nel timore di una prossima punizione. Il generale, unico

personaggio storicamente riconoscibile e primo «giustiziere» dei ribelli, è ambiguamente descritto «come un padre» che «mette a dormire i suoi ragazzi», ma anche come un boia rozzo e determinato che bestemmia «coane un turco» e ordina la fucilazione immediata di un pugno di colpevoli ora impauriti e piangenti, in tutto simili a ragazzi strappati alle braccia della madre. La punizione ufficiale arriva però ad opera dei giudici, «dei galantuomini cogli occhiali», personificazione e strumento della vendetta dei galantuomini scomparsi, la funzione dei quali si rivela ora necessaria e insostituibile proprio per bocca del narratore popolare che in un mirabile segmento di discorso indiretto libero, con costruzione chiasmica, lega indissolubilmente alla terra il destino della povera gente sotto l'egida protettiva ed ineluttabile dei galantuomini: «I galantuomini non potevano lavorare le loro terre colle proprie mani, e la povera gente non poteva vivere senza i galantuomini». L'ordine è ristabilito, tutti in paese sono «tornati a fare quello che facevano prima», dopo l'alienante avventura cittadina, al seguito dei processati che, perduta da un pezzo ogni baldanza, sono diventati sempre più gialli e taciturni. La Weltanschauung che emerge da questo sistema, in cui tutti sono gli oppositori di tutti, è ferrea ed immutabile: il mondo si divide fra dominatori e dominati; i primi sono i padroni e garantiscono ordine ed equilibrio, i secondi sono e saranno servi ed ogni loro aspirazione liberatoria o ribellistica si rivela velleitaria e distruttiva. Gli uni e gli altri sono portatori della stessa cultura, come le due facce di una medaglia, e condividono gli stessi principi. Ciò si ricava, oltre che dai contenuti, anche dal livello della narrazione, la quale è filtrata attraverso un coro di parlanti per mezzo di gesti, frasi staccate o ellittiche del verbo reggente, ma è coordinata dalla regia di

un esperto narratore, le cui scelte lessicali più raffinate rinviano all'autore implicito (Es. Sciorinarono, spumeggiava, ricco epulone, satollarsi, ubbie, ciangot(avano, ecc.) che si presentifica con interventi dai quali traspare con chiarezza il suo punto di vista onnisciente (si esami, per esempio, il tratto narrativo riservato alla descrizione di don Paolo che ritorna «colle bisacce magre» mentre i suoi familiari aspettano «la scarsa minestra» e, nel sottofondo, la tenera immagine della sua figliuola che gli aveva ricamato il «berrettino chip»). Ma si scopre con facilità, quale che sia la voce narrante (corale o individuale, popolare o no), la coincidenza dei giudizi e delle opinioni e ciò in fondo suffraga l'apparente oggettività della narrazione che, in conformità coi principi teorici della poetica verghiana, deve sembrare scaturita spontaneamente dai fatti. L'effetto di «verità» è raggiunto con l'introduzione in medias res di azioni e personaggi, la cui presentazione repentina, tipica del parlar popolare, postula la competenza del lettore ed in ogni caso accelera il ritmo narrativo. Ma il potente realismo espressionistico che costituisce il nerbo della narrazione non si raggiunge solo col lessico violento della prima macrosequenza o con le scelte stilistiche di marca popolare (es. a riffa e a raffa, un bel pezzo di giovinetta, avevano fatto la libertà) presenti in tutto il tessuto linguistico della novella, bensì con tutta «l'atmosfera» creata dall'accortezza del narratore col ricorso a notazioni descrittive ambientali (coloristiche, paesaggistiche, stagionali) che s'impregnano di connotazioni simboliche. Si pensi al rosso, ossessivo colore del sangue, che domina la macrosequenza, esasperandone la ferocia fino a diventare, insieme col nero, la tragica visione allucinatoria del figlio della baronessa (non vedeva altro che nero e rosso). Rosso e nero sono anche i segni premonitori della punizione perchè sono i

colori rispettivamente delle camicie dei soldati e del gran cavallo del generale; ma a quel punto neri sono anche gli uomini, pavidi e inselvaticiti. Il bianco è per lo più il colore della raffinatezza natezza ed appartiene ai ceti sociali più elevati, restando escluso al popolo, salvo nella caratterizzazione metonimica (*berrette bianche*); *bianche sono le carni* del figlio della baronessa, *bianco e il pane* che in città *non riempie lo stomaco e bianchi* sono i fazzoletti degli avvocati del processo. Lo sfondo è costituito dai campi *giallastri* e dai boschi *cupi* ma il tutto è avvolto dalla *caldura gialla di luglio* e l'idea dell'afa e del calore ardente del mese rinforza la metafora del *carnevale furibondo* in cui esplose e trabocca la bestialità come ubriachezza, istinto primordiale, sonno della ragione.

Richiamo sintomatico e simbolico al momento storico e il *fazzoletto tricolore*, prima baldanzosamente sciorinato e poi penzolante e *floscio* come il morale, le speranze e tutta l'impresa dei protagonisti dai quali la storia ufficiale sembra lontana anni luce. Segno sacro di riscossa e di libertà, nella novella il tricolore diventa risibile e caduco strumento di lotta velleitaria ed iniqua di un mondo cieco, digiuno e perdente su cui non scende luce di misericordia, né cenno di speranza: la logica economico-mica, colta nella fase elementare più brutale, ispira solo la cruda rappresentazione di un'umanità statica, ferina e disperata per la quale la «catastrofe» e l'unica insensata possibilità di mutamento e la *libertà* e un'incomprensibile - e perciò irraggiungibile - utopia. Anzi *sub specie auctoris* (si capisce dall'autore implicito) la libertà si connota di inequi-vocabili sensi antifrastici (libertà=disordine, morte e distruzione) che confermano la visione pessimistica del Verga e, ideologicamente, il suo conservatorismo sociale

tipicamente borghese, il quale finisce con l'idealizzare e destoricizzare, ribadendone l'immutabilità, l'ordine interclassistico della società.

CAPITOLO SECONDO

IL BUIO E LA FORZA DELLO SGUARDO INTERIORE

2.1 La fonostilistica

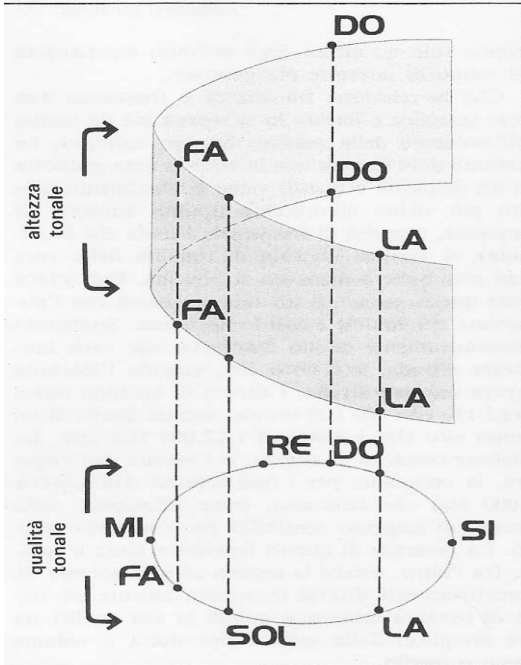
Il «castello incantato» dello stile tra retorica, linguistica e critica letteraria⁷...

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

⁷ SILVESTRI (1994:44).

2.2 Tra suono e fono

Sappiamo che fin dai tempi della Grecia antica la notazione musicale indica con lo stesso simbolo dei toni che sono separati da uno spazio fisso o suoi multipli, cioè da una o più ottave. Si indicavano, e si indicano tuttora, come la stessa nota, variabile per altezza, dei toni di frequenza ben diversa fra loro e come nota distinta dei toni di frequenza immediatamente adiacente. In effetti anche un orecchio assolutamente non esercitato è in grado di cogliere la stessa qualità tonale in un do centrale ed in un do basso della tastiera (sente cioè la stessa nota ma più in basso), mentre avverte come nota assai distinta dal do centrale il si che immediatamente lo precede. Espresi in frequenza il do centrale e quello basso sono quantitativamente più distanti ma qualitativamente equivalenti. Per spiegare questo fenomeno in principio si era messa in risalto la regolarità dei rapporti di



frequenza delle varie note lungo l'unica dimensione lineare della frequenza (Helmholtz). Révész (1912, 1946) ha introdotto, in accordo con la posizione di Hornbostel (1923), una teoria a due componenti sull'altezza, in base alla quale l'altezza tonale è una componente che si può raffigurare in un diagramma secondo un orientamento lineare, mentre la qualità tonale è una componente circolare: l'associazione delle due componenti si può raffigurare in una forma a spirale che integra le due dimensioni. Ad ogni giro di questa spirale corrisponde esattamente un'ottava musicale. In tal modo si

vede che tutti i punti congiunti lungo la verticale sono uguali fra loro perché cadrebbero nello stesso punto sulla proiezione circolare della spirale e quindi sono riconosciuti come la stessa nota.

Roiha (1966), nella sua opera sulla psicologia della musica, ha denominato tonalità la variabile ciclica e brillantezza la variabile lineare. La tonalità è più forte e ricca nell'ambito dell'ottava centrale (per usare una terminologia visiva la "saturazione" dei toni centrali è più pronunciata). Nelle frequenze più alte e più basse cede, fino a svanire, la discriminazione della tonalità, mentre resiste, fino ai limiti di udibilità, quella della brillantezza. Anche in questo caso, come è stato acutamente suggerito da Hornbostel, è possibile cogliere una ulteriore analogia, questa volta fra la brillantezza dei colori e quella dei toni.

The image shows a musical score snippet consisting of two staves. The upper staff contains three measures of music, each marked with a 'P' (piano) dynamic. The lower staff contains three measures of music, with the first measure marked 'G' and the second and third measures marked 'Amin'. The notes in both staves are aligned vertically, suggesting a harmonic relationship between the two parts.

L'esplorazione del timbro è particolarmente complessa e richiederebbe una accurata analisi dei profili di risonanza che non può ovviamente trovare spazio in questa sede. Basti dire che la relazione fra il timbro che noi apprezziamo e le armoniche (toni sotto multipli di quello fondamentale) compresenti col tono di base o fondamentale, comunemente considerata nei testi di fisiologia ed acustica come esaurientemente esplicativa, è sì presente ma non è esclusiva. Il

timbro (Révész, 1946) è influenzato anche dalla presenza di vibrazioni non periodiche (i rumori), dalle variazioni periodiche dell'intensità della stimolazione e da una sensazione di ricchezza e corposità proporzionale alla complessità del profilo (e quindi alla ricchezza in componenti parziali ed alla concordanza e discordanza di fase) dell'onda sonora.

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

D'altra parte può darsi che in una lingua due fonemi non s'incontrino mai nello stesso contesto fonico, e non per questo si deve dedurre che siano varianti combinatorie anziché fonemi. Nuovo sviluppo ha preso poi lo studio dei tratti non pertinenti, soprattutto dei tratti enfatici. Questo studio è la fonostilistica che analizza la funzione di tutti i tratti fonici. non solo di quelli distintivi e vengono prese in considerazione tutte le varianti fonetiche. Martinet viene considerato l'erede attuale della scuola praghese, distingue due articolazioni. nel linguaggio: la prima distingue nella catena parlata una serie di elementi portatori di un contenuto e aventi una forma; tali unità (parole, desinenze. ecc.) non si scompongono ulteriormente. Scomponibile è invece la forma, che è analizzabile in una serie di unità minori ([pane] in [P] + [a] + [n] + [e], ciascuna delle quali concorre a distinguere quella forma da altre. come [vane], [pone], [pare], [pani]); questa è la seconda articolazione e ne fanno parte i fonemi. Infine la prosodia che studia i tratti d'intonazione, intensità, durata, che possono accompagnare un

discorso. Cioè come la definiva Trubetzkoy la funzione culminativa degli elementi fonici. L'accento poiché ha funzione culminativa, ma può avere anche funzione demarcativa, se l'accento è fisso. I fatti prosodici non coincidono necessariamente con i fonemi; l'intonazione accompagna i fonemi, e non ha funzione distintiva ma significativa. Alcuni chiamano i tratti prosodici tratti *soprasegmentali*, appunto perché non coincidono con i singoli elementi della catena parlata, ma sono paralleli ad essa, si sovrappongono ai fatti fonemici, restando indipendenti da questi. Quanto alla classificazione delle opposizioni fonologiche, che J. Cantineau ha proposto nel 1955 un sistema meno complesso di quello praghese; prendendo dalla matematica moderna il concetto di insieme, ha distinto quattro solo casi di possibili relazioni fra due insiemi (cioè insiemi di tratti distintivi), in cui rientrano tutti i tipi di opposizioni. Nella relazione d'identità. (in cui non sussistono opposizioni) rientrano le varianti combinatorie; nella relazione d'inclusione rientrano le opposizioni privative e gradualmente e bilaterali (quando cioè tutti gli elementi di un insieme sono inclusi nell'altro, più ampio); nella relazione di sovrapposizione, sono comprese le opposizioni equipollenti e multilaterali (solo una parte di un insieme partecipa all'altro; così i termini di un'opposizione multilaterale hanno in comune alcuni tratti, non tutti); infine nella relazione d'esteriorità, i due insiemi non hanno nulla in comune. In sostanza questo criterio non altera in nulla quello tradizionale, ma raggruppa soltanto i tipi di opposizioni in categorie logiche più ampie. Una classificazione rivoluzionaria è invece quella proposta dagli assertori della teoria binarista, di Roman Jakobson e i suoi allievi americani che affermavano che i tratti distintivi dei fonemi sono elementi diversi a carattere binario; ogni

opposizione fonologica si basa sull'opposizione dei termini contraddittori caratterizzati dalla presenza assenza dei tratti distintivi capaci di classificare tutti i fonemi consonantici e vocalici, mediante la tassonomia dei suoni secondo criteri fonetici. Si contraddistinguono così tratti distintivi universalmente validi per tutti i fonemi delle lingue, cioè 12 opposizioni binarie caratterizzate dalla presenza o assenza di essi:

- vocalico ~ non-vocalico;
- consonantico ~ non-consonantico;
- teso ~ rilasciato;
- brusco ~ molle;
- stridulo ~ morbido;
- compatto ~ diffuso
- sonoro ~ sordo;
- nasale ~ orale;
- discontinuo ~ continuo;
- grave ~ acuto;
- piatto ~ liscio;
- diesizzato ~ non-diesizzato⁸;

Il sistema fonologico di ogni lingua risulterà da una tabella in cui, sotto ogni fonema, appare un + o un - in corrispondenza della qualità presente o assente; un esempio è la tabella dei fonemi italiani secondo Ž. Muljacić. Il vantaggio dell'universalità comporta però lo svantaggio della grande schematicità. Un'altra critica che è

⁸ MULJACIĆ (1960:392).

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

oltre che all'equilibrio e all'armonia tende alla stabilità.

L'allitterazione di un fonema modifica tutto il sistema delle opposizioni. per cui possono seguire mutamenti a catena finché non sia raggiunto un nuovo equilibrio. Un'opposizione è frequente quanto più è lunga ed ha anche probabilità di mantenersi ; i termini di un'opposizione che compaia raramente tendono a perdere il loro valore distintivo e a diventare varianti fonetiche o a identificarsi foneticamente. Ciò perché il loro rendimento come fonemi è basso. I fonemi impegnati in una correlazione hanno maggior probabilità di mantenersi, perché le coppie parallele rafforzano anche la loro opposizione. Silvestri definisce l'allitterazione una ripetizione di vocali o consonanti omofone, che permette uno scarto stilistico rispetto al linguaggio normale basato sulla ricorsività e sulla conseguente vettorialità pragmatica di certi suoni. Il poeta persegue, nella scelta delle parole di uno specifico "*corpo fonico*" una operazione cognitiva di selezione di parole che è ripetizione non-causale dei suoni. Le forme allitterative sono svariate, ma la più tipica è riscontrabile nelle figure sequenziali che andrò a descrivere⁹ :

- *Sequenzialità vocalica della differenza e della ripetizione.*

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

⁹ SILVESTRI (1999: 14 ss).

E non dirò che è amore se non vuoi;

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

Entra negli occhi senza farmi male

C. Calabrò

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

- *Contrasto*

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

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

simbolo grafico: ///

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

se hai paura.
E A/I A/U/A

- *Iterazione*

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

- *Parallelismo*

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

- *Specularità*

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

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

- *Enfasi*

L'enfasi focalizza, un elemento o più elementi in una frase. Per enfatizzare un elemento ci serviamo di una particolare intonazione che indichiamo ortograficamente con _____ posto sotto l'elemento da enfatizzare e da una pausa che indichiamo

ortograficamente con #.

Nella frase:

Maria fonda un club

possiamo enfatizzare il soggetto, cioè Maria:

Maria # fonda un club

il verbo, cioè fonda:

Maria # fonda # un club

o il complemento diretto, cioè un club:

Maria fonda # un club

o più elementi alla volta. Il significato delle frasi in cui uno o più elementi sono enfatizzati non subisce una grande modificazione. Tuttavia l'enfasi fa sì che l'elemento focalizzato si opponga a un altro elemento¹⁰.

¹⁰ ELIA (1985:23).

2.3 *Analisi fonico-timbrica*

L'infinito

di

*Giacomo Leopardi*¹¹

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
e questa siepe, che da tanta parte
dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminati

Trascrizione IPA

'zɛ:mpre 'ka:ro mi fu k'kwɛ:st ɛrmo 'kɔ:lle
e k'kwɛ:sta 'sjɛ:pe ke da t'ta:nta 'pa:rte
dell ul'ti:mo orit'tso:nte il 'gwa:rdo es'klu:de.
ma se'dɛ:ndo e mmi'ra:ndo intermi'na:ti¹²

¹¹ BUFFONI (1989:234).

¹² Trascrizione IPA © del progetto di rete “TYPE-RACE” di R. Bucciarelli

Contrasto

simbolo grafico: /

Contrasto bilaterale di apertura e di altezza

v. 4- Ma sedendo e mirando interminati
a e E e i/A /i e iA/i

v. 8 -Il cor non si spaura. E come il vento
i O o i/a/u e O i E o

Contrasto di luogo diaframmatico

v. 1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle
E e A o i/U e E o O e

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

Incastro

simbolo grafico: ///

Incastro minimo

v. 3 - Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude
e U/i o i O i A /e/ /U/ e/

Incastro-medio

v.4- Ma sedendo e mir and o, intermin at i
a eE e | /i/ | A/ | i | e | i/ A | i

Incastro-massimo

E questa siepe, che da tanta parte
| e E | a | E e | | e | a A a A | e |

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

Area della ripetizione: Iterazione

Simboli grafici vocalici

a,A e,E o,O i,I u,U

** :: ^^ .. | |

Iterazioni semplici bimembri (omofoniche 1-2, diafonica 3)

v.1- Sempre caro mi fu quest'ermo colle

E e A o i/U e E o O e
: : :: ^ ^

Iterazioni semplici bimembre, trimembre, quadrimembre (omofoniche 1.2,diafonica 3)

v.2- E questa siepe che da tanta parte

| e E | a | E e | | e | a A a A | e |
: : : * * * *

Iterazione sintagmatica bifonica bimembre

v.3- Dell' ultimo orizzonte il guardo esclude

e U/i o i o i / A | e | | U | e |
* ^ * ^

Iterazione sintagmatica trifonica bimembre e iterazioni semplici bimembri e trimembri omofoniche

v.12- E le morte stagioni, e la presente

e	e		O	e		a		O	e		a	e	E	e
:	:	^	:	*	^	:	*	:	:	:	:	:	:	:

Iterazione sintagmatica quadrifonica bimembre e iterazione semplice bimembre

v.4- Ma sedendo e mir and o, interm in a ti

a	e	E	e		i/		A/		i		e		i/		A/		i
:	:	:	:	*	*	*	:	*	*	*	:	*	*	*	:	:	:

L'iterazione semplice bimembre del v. presenta dapprima un parallelismo con rovesciamento speculare della tonicità (Ee....eE...) poi variata (.....oO.), ma in entrambi i casi è realizzata con vocali "medie" (assenti dai contrasti); nel v. 2 è ripresa con un rovesciamento sequenziale delle toniche con un parallelismo ravvicinato (eE.Eee.....) che poi si estende nella sequenza quadrimembre della vocale "a" (aAaA.).

Nel v. 3 la tonicità è debole e "imperfetta" (io.. iO), preceduta e seguita da contrasti (.U/i...i/A.), ma in v.12 c'è una pervasiva potenza, come mostra la presenza di una coppia trifonica perfetta(..OeaOea...) tra due iterazioni semplici(ee.....eEe)omofoniche.

Parallelismo

Parallelismo ravvicinato

v. Ma sedendo e mirando, interminati
 a e E e |i/ |A/ | i | e | i/ |A/ | i
 : : ° * ° : ° * °

Parallelismo allontanato

v. 14 Immensità s' annega il pensier mio:
 | i | e | i | /A a e | i | e E | I | o
 * * : :
 ---- -----

Parallelismo polarizzato

v.5 Spazi di là da quella, e sovrumani
 A/i i/A a E e o u/A/i
 ° ° * * : : -----

Parallelismo ravvicinato di iterazioni semplici

v.2 E questa siepe, che da tanta parte
 | e E | a | E e | e | a A a a A | e |
 : : : : * * * *

Parallelismo allontanato di iterazioni semplici

v.1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle

E e A o i/U e E o o e
: : : : ^ ^

*Specularità*¹³

Specularità continua

v. 1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle

E e A o i/U e E o O e
: : : : ^ ^

¹³ Cfr. I sintagmi duplici e triplici in situazione di coincidenza con parallelismo e con l'incastro, quando il primo e l'ultimo degli elementi sono in sequenza identici producono una specularità continua e discontinua polarizzata. Quando l'effetto è prodotto da vocali avremo sintagmi di fonici e trifonici. Se l'omofonia implica la prima vocale e l'ultima in sequenza si avrà coincidenza di specularità con il parallelismo e con l'incastro.

Specularità discontinua

v. 4 Ma sedendo e mirando, interminati

a e E e | i / A | i e | i / A | i
: : : o * o : o * o

v. 3 Dell'ultimo orizzonte il guardo esclude

e U / | i o | i | O i / A e U e

2.4 Analisi morfo-sintattica de' *L'Infinito* di G. Leopardi

L'infinito leopardiano, ad un primo livello di analisi, appare un'esibizione di poesia contemplativa. Una lettura più approfondita, che percorre i vari livelli del testo e che si giova anche di alcuni richiami intertestuali, lo qualifica invece come un documento esemplare di « lirica emotiva » o di « pensiero poetante ». Leopardi, infatti, si spinge a rappresentare le stesse *forme* della rappresentabilità, cioè lo *spazio* e il *tempo*, ma per andare oltre, al di là dell'orizzonte dell'esistenza storica, attraverso un movimento di pensiero che, pur radicandosi nell'esperienza psicologica ed etica del poeta, tende all'esperienza dell'assoluto come vicenda gratificante di auto-annullamento, di morte e anche di resurrezione.

L'esperienza psicologica ed etica da cui muove *L'infinito* è un'inclinazione edonistica sorretta da una visione materialistica dei fini dell'esistenza umana. Tracce postume di tale inclinazione teoricamente elaborata si ritrovano in alcune fitte pagine dello *Zibaldone* scritte nell'estate del 1820, ossia ad un anno di distanza dalla stesura definitiva della lirica. In quelle pagine leggiamo: « Il sentimento della nullità di tutte le cose, la insufficienza di tutti i piaceri a riempirci l'animo, e la tendenza nostra verso un infinito che non comprendiamo, forse proviene da una ragione semplicissima e più materiale che spirituale. L'anima umana (e così tutti gli esseri viventi) desidera sempre essenzialmente, e mira unicamente, benché sotto mille aspetti, al piacere, ossia alla felicità, che

considerandola bene, è tutt'uno col piacere¹⁴.

Questo desiderio e questa tendenza non ha limiti [...] e non ha limiti: né per durata; né per estensione [...]. Il detto desiderio del piacere non ha limiti per durata, perché [...] non finisce se non con l'esistenza [...]. Non ha limiti per estensione perché è sostanzialmente in noi, non come desiderio di uno e più piaceri, ma come desiderio *del* piacere [...] materiale, e non si può dedurre nulla di grande o d'infinito in favore dell'anima umana [...] e placando un piacere, l'anima non cessa di desiderarne altro, come non cessa mai di pensare, perché il pensiero e il desiderio del piacere sono due operazioni egualmente continue e inseparabili»¹⁵

L'istanza edonistica, come è dato vedere nei passi citati, si lega, sotto l'aspetto dell' «estensione», al problema dello spazio e, sotto l'aspetto della «durata», al problema del tempo; essa così si converte nell'istanza metafisica dell'assoluto inteso come piena felicità e, quindi, come piacere illimitato o infinito e, come tale, sottratto ai limiti spaziali e temporali.

L'appropriazione metafisica dell'assoluta felicità passa attraverso il dominio intellettuale dello spazio e del tempo in virtù della forza dell'immaginazione. Soltanto il pensiero può eguagliare il desiderio, giacché esso al pari del desiderio è un'operazione *continua* e *inseparabile* dell'anima. Si tratta però di un pensiero sorretto dalla «facoltà immaginativa», che consente di sopprimere il principio di realtà e di trascendere i suoi limiti. Il richiamo

¹⁴ BIRAL (1974: 26).

¹⁵ GAVAZZENI (1981:145).

intertestuale ai passi citati dello *Zibaldone* non vuole pregiudicare l'esito interpretativo cui si perverrà attraverso l'analisi del testo ma può valere per disambiguarlo nei tratti in cui esso si carica di significati polivalenti.

La costruzione dell'infinito come luogo del piacere assoluto o della felicità si costituisce in una «situazione» che pone *l'io* del poeta in rapporto allo *spazio* e al *tempo*, i quali non sono soltanto condizioni coordinanti della rappresentazione (nulla è rappresentabile se non nello spazio e nel tempo) ma anche condizioni 'strutturanti dell'esistenza (ogni individuo esiste nello spazio e nel tempo). Siffatta costruzione sul piano espressivo travagliò a lungo il Leopardi, come attestano tre abbozzi, due in prosa e uno in versi, che precedono la stesura definitiva dell'idillio del '19 e che devono essere assunti come veri e propri precorritivi avantestuali.

Il primo abbozzo in prosa per la sua brevità si riduce allo scatto emotivo di un'esclamazione.

Oh quanto a me gioconda quanto cara fummi
quest'erma (sponda) plaga (spiaggia) e questo
roveto che all' occhio (apre) copre l'ultimo orizzonte.

Trascrizione fonetica

o 'kwan:to a mme dʒo'kɔn:da 'kwan:to 'ka:ra 'fum:mi
'kwɛst 'erma s'pɔn:da 'pla:ga s'pjad:dʒa e k'kwɛs:to
ro'vɛ:to ke all 'ɔk:kjo 'a:pre 'kɔ:pre l ul'ti:mo orit'tsɔn:te

Il secondo abbozzo già mostra il gioco contrasivo di vicinanza e lontananza, di percezione sensibile e di rappresentazione fantastica¹⁶:

Caro luogo a me sempre fosti benché ermo e solitario, e questo verde lauro che gran parte copre dell'orizzonte allo sguardo mio¹⁷. Lunge spingendosi l'occhio gli si apre dinanzi interminato spazio vasto orizzonte per cui si perde l'animo mio e nel silenzio infinito delle cose e nell'amica quiete par che si" riposi se pur si spaura. Al rumor d'impetuoso vento e allo stormir delle foglie delle piante a questo tumultuoso fragore l'infinito silenzio paragona Qui, in questo secondo abbozzo, il limite dello sguardo non è più costituito dal «roveto» ma dal «verde lauro»; emerge il senso dello smarrimento dell'io del poeta (*si perde l'animo*), lo spazio diviene *silenzio infinito delle cose*, che genera, pur nella vaga paura dello smarrimento (*se pur spaura*), il senso riposante di una quiete *amica*, cioè invocata e desiderata come consolatrice e liberatrice degli affanni interiori. Si spiegano così le motivazioni che rendono *caro quel luogo*.¹⁸

Affiora l'idea del tempo legata all'idea dello spazio da un vincolo chiasmico, giacché il *silenzio infinito delle cose* si fa *l'infinito silenzio*, che poi viene contrapposto comparativamente al *rumor d'impetuoso vento* e allo *stormir delle foglie*, le cui sensazioni acustiche sono unificate in quelle del *tumultuoso fragore*; tuttavia c'è ancora qualcosa di inespresso quasi una sorta di ellissi concettuale, poiché il

¹⁶ BO (1964:68).

¹⁷ BATTAGLIA (1968:123 ss.).

¹⁸ GAGLIARDI (1988:258).

tumultuoso fragore non è esplicitato come richiamo al transeunte tempo storico del passato e del presente contrapposto al tempo dell'eternità alluso ne *l'infinito silenzio*: la contrapposizione resta sul piano delle sensazioni acustiche e non si eleva a contrapposizione concettuale. L'ellissi concettuale permane anche nel terzo abbozzo in versi che si arresta con una pausa forte (il punto fermo) alla prima metà del verso:

Sempre caro mi (è) fu quest'ermo colle
e questa siepe che da tanta parte
de l'ultimo orizzonte (che) il guardo (sparte) esclude.
Ma sedendo e mirando interminati
spazi di là da quella e sovrumani
silenzi, e profondissima iquiete
già nel pensier mi fingo ove per poco
il cor non si spaura. E come il vento
odo soffiar tra queste piante io quello
infinito silenzio a questa voce
va comparando.

Una lettura comparativa tra gli abbozzi e il testo definitivo dell'idillio mostra la distanza che li separa sul piano espressivo ma anche gli elementi di continuità concettuale. La contrapposizione tra il limite (*roveto*) e l'illimitato (*l'ultimo orizzonte*) è già presente nel primo breve abbozzo, ove è dato trovare anche lessemi che si ripeteranno nelle successive stesure sia pure con varianti morfologiche (*cara, erma, ultimo orizzonte*); la forma enclitica del *fummi* si evolve, con la separazione dell'elemento pronominale, in *a me sempre fosti*, in cui si ha la seconda persona d'appello e non più la terza

persona, che però si conferma nei testi successivi (*mi fu*); l'oscillazione tra l'uso del verbo essere al passato o al presente, emersa nel primo verso del terzo abbozzo, sarà destinata a cadere con l'opzione per il passato¹⁹.

Nel secondo abbozzo si afferma decisamente il sintagma avverbiale di tempo *sempre*, che segnerà *l'incipit* nei testi successivi in versi. In questi ultimi scompare sul piano lessicale la duplicazione tautologica (*ermo e solitario*) o cumulativa (*interminato spazio vasto orizzonte*) del secondo abbozzo; si stabilizzano in modo definitivo i lessemi *colle* e *siepe*, che rispettivamente trionfano su *sponda*, *plaga*, *spiaggia* e su *rovento* e *lauro*, giacché questi ultimi per la loro determinata specificità mal si prestano ad una trasfigurazione simbolica. Nel testo definitivo viene sostituita l'ineleganza espressiva della ripetizione di due modificatori aggettivali dotati dello stesso tratto semantico di base quali *interminato* e *interminabil*, riferiti a *spazio* e a *quiete* nei versi 4 e 6 dell' abbozzo in versi, e si assesta la punteggiatura rivolta ad assecondare perfettamente l'impulso ritmico²⁰. Il percorso avantestuale de *L'infinito*, sul quale ci siamo soffermati, svela le strategie linguistiche messe in atto dall' autore per realizzare la compiutezza poetica della definitiva stesura dell'idillio, che si trasformerà in un perfetto equilibrio strutturale costituito da una fitta rete di corrispondenze foniche, lessicali, morfologiche, sintattiche e retorico-simboliche.

L'infinito leopardiano pertanto impone, più di ogni altra poesia, non una lettura lineare ma una lettura «reticolare» per cogliere l'espansione semantica generata da queste corri-

¹⁹ GIRARDI (1994:114).

²⁰ Cfr. L'interpretazione di questo segmento d'analisi prevede la conoscenza della descrizione scientifica di una lingua.

spondenze. Rileviamo in prima istanza che l'idea tematica, cioè la rappresentazione dell'infinito, che si articola in due distinti blocchi di sette versi e mezzo ciascuno: nel primo blocco (fino a *spaura*) domina la costellazione parafrastica spaziale, nel secondo la temporale. Ma in realtà le due dimensioni dello spazio e del tempo, come dimensioni illimitate dell' «infinito», si saldano continuamente; così la struttura del testo si configura nella forma chiusa di un circolo. Al primo verso sintagma avverbiale *Sempre*, che segna l'*incipit* dell'idillio, già suggerisce l'idea della continuità temporale e trova il suo corrispondente nell'operatore verbale nucleare della classe*naufragar* dell'ultimo verso.

Il perfetto parallelismo tra il primo e l'ultimo verso è realizzato mediante giochi ed artefizi lessicali che sottolineano la partecipazione e il coinvolgimento del poeta, che si manifesta attraverso deittici pre-verbali (Ppv) e giochi di artificio tra densità di suoni (iterazioni-bimebriche), enfasi ed ellisazioni. (*mi fu - m'è*); la partecipazione e il coinvolgimento soggettivo sono espressi con attributi di qualità, che indicano percezioni vedi gli aggettivi (costellazioni emotive ed equivalenze lessicali) emotivo-sensoriali (*caro - dolce*); inoltre, i segmenti dei due versi *caro mi fu quest'ermo colle - il naufragar m'è dolce* si dispongono in ordine chiastico; e ancora, il parallelismo si rafforza con la corrispondenza di due lessemi (accompagnati dal medesimo indicatore di vicinanza *questo*), che denotano due entità naturali (*colle - mare*): la prima esprime la dimensione verticale, la seconda la dimensione orizzontale delle coordinate spaziali.

Il lessema *colle* denota una realtà fisica limitata che appartiene all'uso quotidiano ma acquista un senso di indeterminata vaghezza per l'attributivo prenominali (P_{p n}) *ermo*, che è del registro aulico-letterario; tra l'altro, *ermo* si lega a *colle* sul piano fonologico per chiasmo vocalico (*ermo colle*). Il lessema

mare però perde il suo significato denotativo, perché non designa la distesa delle acque salate, e si connota in senso figurale-simbolico, in quanto vale come metafora dell'infinito spazio-temporale. L'impiego metaforico del *mare* finisce con il metaforizzare la parola *colle*, che diviene, con le sue linee ricurve limitate, simbolo dell'infinito come la *siepe*, cui sintatticamente è coordinato per identità di funzione (soggetto).

Esso è interpolato per estensione ellittica della medesima espressione predicativa usata al singolare del operatore verbale e al maschile del modificatore aggettivale (*Sempre caro è da riferire in modo sottinteso anche a siepe*).

Il primo verso hanno una connessione fonico-timbrica per la presenza di iterazioni:

Sempre caro mi fu quest'ermo colle,

v. *Sempre caro mi fu quest'ermo colle*

E A o i/U e o e
: : : : ^ ^

*e il naufragar m'è dolce in questo mare*²¹.

E a U A a e O e u E o A e
: : : : ^ ^

e di contrasto di luogo diaframmatico:

²¹ DI GIROLAMO (1976:169).

v. 1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle

E e A o i/U e E o O e

Si denota, inoltre, corrispondenza sintattica: i due versi sono, infatti, gli unici enunciati dotati d'indipendenza sintattica, mentre tutti gli altri «s'inarcano» nel verso successivo (*enjambements*), determinando la fluenza della continuità ritmica come:

'zɛ:mpre 'ka:ro mi fu k'kwɛ:st ermo 'kɔ:lle

Il poeta, dunque, utilizza certi procedimenti linguistici in funzione di una mirata tecnica rappresentativa. Egli così giunge alla rappresentazione dell'«infinito» spazio-temporale partendo da ciò che è finito, limitato, vicino, percepibile con i sensi, come attestano i lessemi e le locuzioni «colle», «siepe», «orizzonte», «il guardo esclude», «piante», «voce»; osserviamo il gioco dei deittici *questo* e *quello*: il primo è un indicatore di vicinanza, il secondo di lontananza; eppure il poeta trapassa nel giro di pochi versi dalla rappresentazione di un campo corto (*questa siepe*, v. 1) alla rappresentazione di un campo lungo (*di là da quella*, v. 5): «questa» siepe (vicina) è divenuta «quella» siepe (lontana). Lo stesso artificio rappresentativo si ha nei versi 8-10, dove lo *stormir* del *vento* tra *queste piante* (vicinanza) diviene *questa voce* (vicina e acusticamente percepibile), che però si fa, paradossalmente, il veicolo di *quello infinito silenzio* (lontananza). La coerenza tra il livello tematico e il livello lessicale emerge attraverso la struttura polisillabica delle parole (*orizzonte*, *interminati*, *sovrumani*, *profondissima*, *infinito*, *comparando*, *immensità*, *naufregar(e)*); coerente con il livello tematico è anche il livello fonico-timbrico delle parole, che concorrono ad un effetto di

dilatazione attraverso.

La vocale aperta «a» accentata, che si ripete nei versi 4-5 (*miràndo, interminàti / spàzi di là dà quella, e sovrumàm*) e si prolunga al v. 9 (*piànte*) e al v. 11 (*comparàndo*) e, infine, segna le parole-chiave della chiusura Win-Zip nei versi 14-15 (*immensità, naufragàr, màre*). Qui viene ripreso il gioco del deittico «*questa* immensità», «*questo* mare», che non indica più la semplice vicinanza ma il pieno dominio intellettuale della rappresentazione spazio-temporale dell'infinito da parte del poeta. La tecnica rappresentativa si avvale ancora, al livello sintattico, di una calcolata disposizione degli aggettivi, dei sostantivi, dei verbi e dei segmenti degli enunciati. Osserviamo che gli modificatori attributivi hanno una collocazione pre-nominale, cioè sono posti prima del nome (Pp_n) per conferire alla rappresentazione un carattere descrittivo-contemplativo (*ermo colle, ultimo orizzonte, interminati / spazi, sovrumani / silenzi, profondissima quiete, infinito silenzio, morte stagioni la presente e viva* "questi due ultimi aggettivi sottintendono «stagione»). Osserviamo ancora che la rappresentazione dà risalto prima all'oggetto contemplato e poi all'azione del soggetto che contempla *Un terminati/spazi..... sovrumani/silenzi e profondissima quiete/io nel pensier mi fingo...; io quello/infinito silenzio... /vo comparando*). Questo medesimo procedimento sintattico d'inversione è attuato anche quando sono impegnate non le facoltà dell'immaginazione contemplativa ma le facoltà sensibili visivo-acustiche (*il guardo esclude; come il vento odo stormir*). L'ordine sintattico è inoltre funzionalizzato ad assecondare la continuità e le pause del ritmo che segna il movimento e le soste del pensiero che immagina (*mi fingo*), riflette (*vo comparando*), evoca (*mi sovvien*). L'artificio dell' *enjambement* rappresenta una vera e

propria risorsa espressiva, in quanto consente di situare le parole cui si vuole dare risalto semantico nelle zone versali privilegiate (le parti iniziali e finali del verso o quelle interne al verso seguite da un segno d'interpunzione forte). Ci limitiamo qui a segnalare *l'enjambement* dei versi 5 e 6, dove nella parte finale e nella parte iniziale vengono rispettivamente isolati, e quindi semanticamente esaltati, l'aggettivo «sovrumani» e il sostantivo «silenzi»; mentre le pause forti del punto e virgola e del punto intervengono all'interno dei versi 7 e 8 per sottolineare l'indugio contemplativo del pensiero che «finge» o la sospensione emotiva del cuore che «si spaura». La struttura sintattica degli enunciati si pone ancora al servizio della rappresentazione dello spazio e del tempo con l'impiego della coordinazione (paratassi), regolata dal polisindeto (interminati/spazi... «*e sovrumani/silenzi, e profondissima quiete...*»; *e mi sovvien l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente e viva, e il suon di lei*). Nei versi 5 e 6, in cui si rappresenta lo spazio, il susseguirsi della congiunzione coordinante «e» vale ad indicare, in un asse orizzontale, la coesistenza o la contiguità degli spazi che si estendono dal luogo della «siepe» fino al luogo della «profondissima quiete», sfumando nella lontananza. Nei versi 11-13, in cui si rappresenta il tempo, il susseguirsi della medesima congiunzione coordinante vale ad indicare, in un asse verticale, la successione temporale, che si distende per scansioni dall'eterno, che dura, e dal passato, che non è più, al presente storico, che è quello vissuto dal poeta. Anche per la rappresentazione temporale si parte dal dato sensibile e percettivo, facendo leva sul concorso dell'elemento fonologico, che è dato dal suono cupo di «o»; nei versi 9-11 (*E come il vento/ odo stormir tra queste piante, io quello infinito silenzio*

a questa voce/vo comparando) la struttura vocale delle parole fa registrare l'eccedenza del fenoma «o» (ripetuto tredici volte e consecutivamente allineato in «*vento odo stormir*»). Il suono chiuso di «o» e l'alternarsi della sibilante «s» e della liquida «r» in «*stormir tra queste piante*» sembrano modulare mimeticamente il cupo sibilo del vento, il cui suono pare scandito dall'alternarsi di «e» ed «o» in «*E come il vento*»; si osservi ancora il link morfemico consonantico alliterativo «v» tra «*vento*» e la sua variante lessicale «voce», che poi per paronomasia si lega a «vo» del verso successivo. La relazione fra la dimensione orizzontale dello spazio e la dimensione verticale del tempo viene a costituire il *cronòtopo* della rappresentazione leopardiana dell'infinito, in cui il tempo, si interseca in costellazioni spaziali infinitesimali e diviene senza limiti e senza confini e, quindi, “*interminato*” come lo spazio, mentre lo spazio si temporalizza, perché diviene la figura o l'immagine dell'«eterno». Il punto d'intersezione delle due dimensioni spazio-temporali è segnato nel testo dal concetto di «silenzio», che viene nominato al plurale con aggettivo nei versi, 5-6 (*sovrumani/silenzi*) per rappresentare lo spazio, e poi è ripetuto per rappresentare il tempo, con una variazione morfologica (al singolare) e aggettivale, al verso 10 (*infinito silenzio*). La «distanza» infinita dello spazio diviene la «durata» infinita del tempo, come conferma il deittico della lontananza *quello*, riferito al silenzio spaziale. Il poeta così giunge alla costruzione dell'infinito e se ne appropria, come rivela il ritorno del deittico della vicinanza «questo» (*questa immensità; questo mare*); ma se ne appropria per consegnarsi ad esso, nell'annegamento dello stesso pensiero che l'ha costruito. Il poeta segna questo trapasso con un avverbio conclusivo e inferenziale (*Così*) e prepara, sul piano

linguistico-espressivo, la metafora finale del *mare*, in cui si risolve l'immagine spazio-temporale dell'infinito, istituendo un coerente campo semantico con due voci verbali (*s'annega*; *il naufragar*), l'una con funzione di predicato e l'altra con funzione di soggetto. Abbiamo inizialmente segnalato il parallelismo tra il primo e l'ultimo verso del testo che configura la sua struttura circolare; ora vi ritorniamo per richiamare ancora l'attenzione sul procedimento linguistico concettuale e psicologico messo in atto dal poeta.. Nei segmenti dei due versi «caro mi fu» e «m'è dolce» i due aggettivi hanno un valore predicativo e non attributivo, essendo legati alle rispettive copule «fu» ed «è» la prima copula «fu» è un tempo passato (l'unico registrato nel testo), che preceduto dal «Sempre», diviene il tempo della memoria, della ricordanza, dell'evocazione. *L'incipit* della poesia è, dunque, di natura evocativa. Il poeta muove dal *piacere di una ricordanza*, che però diviene *ricordanza del piacere*, di un piacere che, provato una volta, è rivissuto o è rivivibile nel presente e in ogni momento. Ci spieghiamo in questo modo perché, dopo il «mi fu» tutte le voci verbali si susseguono al presente fino al conclusivo «m'è dolce». Ora se *mare* è una metafora, che traduce in immagine fisica la rappresentazione spazio-temporale dell'infinito, anche l'annegamento del pensiero e il conseguente naufragio valgono come *simbolo* di una vicenda interiore o di un'avventura dell'anima leopardiana²². Di qui la decisione ermeneutica sul significato ultimo, e profondo, di questo singolare idillio, che può essere considerato il canto più leopardiano ma anche, paradossalmente, il canto più

²² CONTINI (1970:303-310).

antileopardiano²³. Infatti, soltanto in rapporto a questi simboli può essere legittimata l'interpretazione del «m'è dolce» che compendia l'esperienza del piacere assoluto del poeta. È possibile definire tale esperienza, e quindi definire una volta per tutte in modo univoco il significato del messaggio del poeta? Questo significato è da ritrovare nel fatto che il piacere assoluto, sia per estensione che per durata, ossia la felicità, è possibile soltanto come esperienza dell'immaginazione o del linguaggio poetico e, in ultima istanza, come illusione? Oppure, l'approdo all'infinito è l'approdo al nulla, di fronte al quale si arresta la tensione del pensiero che cerca, si estingue il penoso travaglio della storia e l'anima finalmente trova la pace nel riposo da ogni desiderio? In questo caso la posizione del Leopardi si identificherebbe come *nichilismo*. Se così fosse, occorrerebbe distinguere due dimensioni del nichilismo che attraversa la mente o, piuttosto, l'anima del Leopardi. Il *nihil* del nichilismo leopardiano per un verso si presenta come negazione dell'essere o come nulla oggettivistico. Il poeta, infatti in alcuni passi dello *Zibaldone*, dopo avere riconosciuto che l'infinito «non ammette l'individualità», poiché non esiste un ente individuo senza limiti, si chiede se l'immenso universo sia «immensità vera» e dà questa puntuale risposta: «L'infinito è un parto della nostra immaginazione, della nostra piccolezza ad un tempo e della nostra superbia [...]. Pare che solamente quello che non esiste, la negazione dell' essere, il niente, possa essere senza limiti, e che l'infinito venga in sostanza ad essere lo stesso che il nulla». Per un altro verso però il *nihil* non rinvia ad un *nulla* indeterminato ma ad un assoluto *niente*, su cui si fonda il *non* del negare, ossia il potere di annullare l'essere, il

²³ BOSCO (1957:237).

mondo, la realtà, e lo stesso nulla indeterminato. Leopardi affida il potere all'immaginazione, come dichiara in un altro passo dello *Zibaldone*, ove si legge che «il desiderio dell'infinito» nasce «perché in luogo della vista lavora l'immaginazione [...]. L'animo s'immagina quello che non vede, che quell'albero, quella siepe, quella torre gli nasconde, e va errando in uno spazio immaginario, e si figura cose che non potrebbe, se la sua vista si estendesse da per tutto, *perché il reale escluderebbe l'immaginario. Il nulla e il niente*, allora, non sono termini sinonimi di concetti equivalenti: l'uno vale come assenza dell'essere, l'altro come negazione nientificante dell'essere.

Ora, ritornando al testo dell'idillio del '19, richiamiamo la «situazione» da cui esso muove e che, come abbiamo già detto inizialmente, è data dai rapporti tra *l'io* e la *realtà* finita e infinita e tra i piani (finiti e infiniti) di questa stessa realtà. Ebbene, il poeta, attraverso la strategia espressiva e la tecnica rappresentativa già illustrate, alla fine nomina *l'infinito* e lo chiama *silenzio*. Forse il *silenzio* è l'ultima parola del nichilismo leopardiano? Ma il silenzio del poeta qui non è la condizione di chi *tace* ma di chi *ascolta*, e di chi ascolta la *voce* dell' assoluta eternità capace di annullare la storia passata e presente e la stessa esistenza del poeta quale essa è determinata dalle circostanze di luogo e di tempo.

Allora il *naufregar* leopardiano nell'immenso *mare* dell'infinito simbolicamente richiama un'esperienza rituale di morte e di resurrezione, storicamente parlando, di rifiuto e, quindi, di annullare il passato (*le morte stagiona*) e dell'età presente (*il suon di lei*) per riaffermare nuovi valori di vita sotto l'aspetto dell'eternità. Il testo leopardiano dell'*Infinito* rende possibili queste domande e le correlative risposte

ermeneutiche. Ad esso è da applicare il criterio metodologico della «semantica a più gradini», teorizzato dal Lotman e secondo il quale i vari livelli di lettura interpretativa possono coesistere senza contraddirsi. E ciò perché l'Infinito è, e rimane, un testo «aperto» o fortemente polisemico che si affida alla cooperazione testuale del lettore.

2.5 Analisi semantica de' *L'Infinito* di G. Leopardi

La lirica fa parte dei "Piccoli idilli", fu composta a Recanati nel 1819 e pubblicata per la prima volta nel 1825: poi nel 1826, infine nel 1831. Svolge tematiche diffuse nella cultura del tempo. La meditazione in luoghi solitari e la tensione verso l'infinito sono fortemente sentite dagli scrittori romantici italiani ed europei.

La lirica anticipa la teoria del "*vago e dell'infinito*", perché la realtà non offre che piaceri finiti e deludenti.

La possibilità visiva del poeta di spaziare fino all'estremo orizzonte è impedita da una siepe. L'impedimento esclude "*il reale*" e fa subentrare "il fantastico". E allora il pensiero costruisce spazi illimitati, immersi in silenzi sovrumani e in una profondissima quiete.

A livello tematico la poesia si articola in quattro sezioni, corrispondenti a quattro sensazioni.

Nella prima (vv. 1-3) il poeta si trova in un luogo familiare, sul monte Tabor, vicino Recanati, ma un ostacolo limita la possibilità dell'intero panorama.

Nella seconda sezione (vv. 4-8) assistiamo al pensiero costruttore dell'idea dell'infinito, le cui caratteristiche sono l'illimitatezza, il silenzio e la quiete. Questi elementi sono accompagnati da una cascata di parole indefinite: ermo, indeterminati, sovrumani, infinito, che distanziano il poeta della banalità quotidiana.

Davanti a tanta immensità il cuore è atterrito dalla percezione dell'eterno, evocato dall'immaginazione.

Nella terza sezione (vv. 8-12) il Leopardi viene riportato alla realtà dallo stormire del vento tra le foglie. Nasce così spontaneo un paragone tra il finito e l'infinito, tra la voce del

vento e la dimensione temporale.

Il finito si identifica con il fluire del tempo e con la vita pulsante di suoni e di moti, mentre l'infinito con la quiete dell'eterno.

Le due successioni narrative non si riferiscono ad un evento unico, ma ad una esperienza che si presuppone ripetuta altre volte nel tempo, dal momento che il primo verso recita: «*Sempre caro mi fu...*».

Nella quarta sezione (vv. 13-15) il poeta approda di nuovo nell'infinito che torna ad avere connotati spaziali. Si immerge totalmente in esso fino ad esserne sommerso, provando così una sensazione di sconfinata dolcezza.

Le sensazioni espresse sul piano semantico trovano un continuum negli altri livelli del testo, soprattutto di quello metrico e sintattico.

I versi, primo e ultimo, sono isolati sintatticamente, mentre gli altri sono allacciati da particelle congiuntive “*ma*”, “*ove*”, “*come*”, “*e mi sovvien*”, “*così*”, e da ben dodici *enjambements*. A livello grammaticale, come ha notato il critico Angelo Marchese, gli aggettivi “questo” e “quello” rimandano alla dialettica della vicinanza e della lontananza. “Quest'ermo colle” e “questa siepe” simboleggiano oggetti del finito, il poeta proietta, poi, la stessa “siepe” nell'infinito, definendola “di là da quella”.

L'io lirico parte dallo smarrimento per giungere alla dolce immersione nell'infinito.

Il Leopardi usa l'endecasillabo sciolto, producendo così un fluire ininterrotto dell'immaginazione, caratterizzato da parole bisillabiche e polisillabiche, snodate nella dimensione narrativa, stilistica e psicologica.

L'Infinito è un componimento-exemplum di intreccio di

significante e significato.

Il 1819 per il poeta è un anno cruciale sul piano fisico e psicologico. L'aggravarsi della malattia impedisce per mesi di leggere e scrivere, accentuando la sua disperazione. Stanco della meschinità degli uomini, guarda al passato, alle età primitive, quando gli uomini guidati dalla fantasia e non dalla ragione come i moderni davano voce alle cose e tutto era parola e sentimento. La vocazione poetica gli dà forza e negli anni 1819-1821 compone i "Piccoli idilli", *Alla luna*, *La sera del dì di festa*, *L'Infinito*, *La vita solitaria* e *Il sogno*.

Leopardi dà alla raccolta delle sue liriche il nome di "Canti": canto che sgorga dall'animo del poeta, senza schemi prestabiliti.

Vengono poi chiamati Idilli, perché nel mondo greco l'idillio era di argomento pastorale dal taglio descrittivo e spesso dialogico; il poeta di Recanati si riallaccia alla tradizione greca ma innova fortemente la forma dell'idillio. Per gli antichi è solo poesia d'immaginazione, nata da un rapporto spontaneo e fantastico con la *Natura*, per Leopardi è poesia di sentimenti, di ricordi e di emozioni.

I "Piccoli idilli" (1819-1821, citati precedentemente) e i "Grandi idilli" (1828-1830), *A Silvia*, *Il sabato del villaggio*, *La quiete dopo la tempesta*, *Il passero solitario*, *Le ricordanze*, *Il canto notturno di un pastore errante dell'Asia*) rispondono *ad* un'esigenza del poeta, al desiderio di equilibrio, di purezza e di armonia, accom-pagnata dalla sensazione dell'indeterminato che per il Leopardi è l'essenza stessa della poesia.

Foscolo nel sonetto *Alla sera* aveva istituito un'analogia relazione tra la pace della sera-notte e il tumulto della storia; all'immagine della sera apportatrice di pace si contrappone quella del reo tempo che distrugge ogni cosa e tormenta l'uomo

con avversità e delusioni.

L'Infinito, per Leopardi, è quiete dell'eterno, è il distendersi dell'io in un naufragio di dolcezza e di pace.

2.6 *Analisi fonico-timbrica*

L'anima

di

Francesco Terrone

Cos'è l'anima... ?

un sospiro,

un sorriso,

una lacrima...

un'emozione...

oppure

il ricordo

di ciò che è

esistito...,

che esiste

e staziona

in fondo

alle parti

più remote

ed intime

della nostra

mente... ?

Immagino l'anima

come componente

del fantastico...

e del ricordo

umano...,

l'insieme del soffio...

e della materia,

l'insieme

*di polvere di stelle
che navigano
che navigano
in fondo
ai cuori
ed in fondo agli
spazi infiniti
dell'universo...
dove il concetto
fisico del tempo
si incarna
con il concetto
metafisico
della materia
e della stessa vita...*

*Un cuore
non vive
senza amare,
un cuore
non può vivere
senza un'anima...*

*un cuore
senz'anima
può solamente
battere,
battere
ed aspettare*

*che il tempo
inesorabilmente
passi
e con esso
per sempre
l'esistenza
della vita...!*

F. Terrone poesia, inedita

L'anima... Cos'è l'anima... ?

1	2	3	4	5	6	7	8
-----			-----		-----		
A	i	a	o	E	A	i	A
=====					=====		

Morfie ritmiche

In questo primo verso è ricco di interpuzioni , pause , elisioni e la dislocazione dei culmini accentuativi coinvolge la 1[^], la 5[^], la 6[^], la 8[^] posizione . Ciò permette l'individuazione di quattro morfie ritmiche come: la prima trimembre, la seconda bimembre , la terza trimembre.

1morfia Aia iterazione endomorfica ; parallelismo transmorfico con la 3[^] e la 4[^] morfia; specularità transmorfica con la 2[^] morfia.

2 morfia oE assenza di figure sequenziali
endomorfiche e transmorfiche

3 morfia AiA assenza di figure sequenziali
endomorfiche; iterazione transmorfica
con la 4^a morfia

Figure sequenziali

Le figure sequenziali presenti sono 2 iterazioni, 1 parallelismo e una specularità.

Iterazione La prima iterazione coinvolge la 1^a e la 3^a posizione con un caso di iterazione semplice, trimebre, endomorfica.
La seconda coinvolge la 6^a e la 8^a posizione; è un caso di iterazione semplice, bimebre, transmorfica, ascendente. le iterazioni sono tra loro isobariche, isofoniche e imperfette.

Parallelismo Il parallelismo è omotopico rispetto all' iterazione E' un caso di parallelismo monofonico, bimebre, isobarico, allontanato, imperfetto, transmorfico.

Specularità La specularità coinvolge le quattro sedi iniziali; è un caso di specularità bifonica, bimebre, isobarica, continua, imperfetta

Timbri vocalici

Analisi della frequenza dei suoni

I fonemi coinvolti sono: 8A- 6A-5E-1A

Analisi della rilevanza dei fonemi nelle morfie ritmiche.

- A ha rilevanza nella 1[^] morfia ritmica (Aa)
- E non ha rilevanza nella 2[^] morfia (oE) perché
sostituito dalle interpunzioni
- A ha rilevanza nella 1[^] e nella 2[^] morfia ritmica
(Aia/AiA)

Analisi dei fonemi nelle figure sequenziali

- A è presente in tutte le figure sequenziali
- O non ha rilevanza morfemica in questo verso
- I ha rilevanza nel 1[^] morfia ritmica e nella terza

Analisi dei fonemi in sillaba tonica: A E A

Commento al verso

L'anima... Cos'è l'anima...?

Il primo verso è costituito dalla sequenza di una morfia trimembre seguita da morfie bimembre (l'andamento delle morfie è discendente tonia-atonìa) Sebbene ogni parola rilevi una tempesta interiore, è un verso dominato dall'equilibrio. La prima morfia trimembre dà all'inizio una battuta carica d'impeto, un impeto che viene controllato e rallentato dal susseguirsi in modo omogeneo dalle altre morfie.

Osservazione sui timbri vocalici

Sebbene la O sia la vocale meno ricorsiva del verso, perché è una vocale tonica, posta in sede come inizio della morfia centrale, le conferisce la funzione di spartiacque del verso. I due emistichi in tal modo diventano spazi occupati dalle interpunzioni emotive "L'animaCos'è l'anima"

Il poeta in questa lirica manifesta una lacerazione immanente e progressiva esplicitata in forma di soliloquio di un "Io" sospeso tra momenti di caduta e momenti di conquista. Francesco Terrone riesce in tutte le sue poesie a far trionfare la sua razionalità, perché crea quel meraviglioso osmotico e fantastico luogo in cui mente ed anima convergono, cioè un luogo dove il concetto fisico del tempo si incarna con il concetto metafisico della materia perché come egli stesso afferma... *un cuore non vive senza anima, un cuore non può vivere.* Il linguaggio poetico

rappresenta il validissimo registro stilistico del contenuto e si evidenzia per la forza evocativa, le atmosfere impalpabili e rarefatte, in cui la musicalità è fatta di timbri vocalici di iterazioni e specularità diabarica bifonica ...*un cuore senz'anima può solamente battere ed* in una forma pura, che nei giochi analogici, concentra in improvvise folgorazioni tante figure mentali.

CAPITOLO TERZO

POLI PARALLELI DELLA LIRICA ITALIANA

3.1 Il lirismo magmatico

Coseriu descrive la linguistica del testo come”atto individuale e concreto del parlante” e riconosce nella “individualità “l’ermeneutica del senso”²⁴.

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

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

Il sistema lessicale è ricco e “irregolare” nella realizzazione delle costellazioni²⁵

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

²⁴ LANDI (2002:24).

²⁵ ELIA (2002:12).

'commedia', sino a tanto che procede come colloquio con l'umano; ed è 'poema sacro', quando celebra il divino, in tutto lo sforzo che l'anima compie per conquistarlo.

La fenomenologia poetica di una siffatta avventura spirituale non può non essere tutta simbolica o, se si vuole, parabolica. Non l'anima, ma l'uomo, cioè Dante, può esserne di fatto il protagonista e la sua avventura non può realizzarsi poeticamente se non divenendo essa pure sensibile, concreta, cioè come mondo fantasticamente concretizzato sulla base di una vastissima esperienza di vita e di cultura. Tale esperienza è costituita in Dante, tanto da una partecipazione alla natura e al rapporto con gli uomini, attraverso una sensitività e un'affettività a essa relative, quanto da una disponibilità culturale, che abbraccia tutto il sapere medievale, nella scelta e nell'organizzazione di un intelletto vigile e potente. A questo mondo memoriale vastissimo attinge la creatività dantesca nel dare concretezza poetica ai momenti di una vicenda che si compie nel chiuso recinto della coscienza religiosa; dalla metafora e dalla similitudine, che danno la vivezza dell'ontologia alla genericità del sapere linguistico, alle figure umane conosciute e non conosciute, ai personaggi della storia e del mito, in cui trovano visività, obiettività gli atteggiamenti della coscienza tradotti in pensiero poetico; dalla strutturazione di un mondo irreali, eppure vero per la sua congruenza interiore nel perfetto adempimento delle dimensioni spaziali e temporali, alle aperture dottrinarie e teologiche, che si traducono in poesia, nell'atto stesso che prendono forma nel linguaggio proprio di essa²⁶

Lo strumento sintattico utilissimo al grande poeta

²⁶ BOSCO (2000:635).

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

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

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

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

- Pur senza conoscere l'origine, la storia di queste frasi, siamo in grado di usarle e capirle correntemente.
- Le frasi idiomatiche sono diverse dalle frasi a verbo ordinario. Il significato letterale di una frase è compositazionale: è determinato cioè dal significato delle parole che costituiscono la frase. Il significato letterale è il prodotto di un calcolo semantico. Il significato delle frasi idiomatiche è non-compositazionale: non possiamo determinare il significato come "esta selvaselvaggia, sonoscendo solo la singola parola."²⁷
- Il significato delle idiomatiche è non-compositazionale, cioè non è ricavabile dalla somma dei significati;
- Le fonie delle frasi fisse sono predefinite dal nucleo²⁸.

Quale ne' plenilunii sereni

AE E EI U II E E I
: : : .. : :

qu L N pl N L N s r n
+ * + *

²⁷ ELIA (2000:84).

²⁸ SILVESTRI 1994, p. 123.

Trivia ride tra le ninfe etterne

I I A I E A E I E E E

.. : : :

--- -----

TR v r d TR I N Nf TT Rn

--- --- * * -----

che dipingono lo ciel per tutti i seni

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

.. ^ ^ : : :

----- -----

ch d p ng n l ci L p r T T T s n

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

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

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

Nella equivalenza parafrastica di inizio frase notiamo la proprietà semantica della non composizionalità, cioè della frase fissa, perché invertendo o parafrasando le parola la frase diventa non più di appartenenza al linguaggio dantesco. La terzina è idiomatica perché le singole parole sono ambigue possono avere significato letterale e metaforico. Sono metafore morte, fossilizzate, che si sono sedimentate nel nostro patrimonio linguistico e che usiamo nel nostro linguaggio ricorrente. IL parlante, talvolta ignora l'origine di questo tipo di frase, ma le usa e le comprende in modo appropriato²⁹.

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

Dante, Inferno III

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

²⁹ BACCHELLI (1962:101-119).

Parafrasi letterale

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

Metafora

*Luogo di dolore
Luogo di eterno dolore
Gente perdute*

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

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

certo tono di minaccia, pur sfumato dalla consapevolezza della citazione, mentre l'intero enunciato - entrato da tempo nel gergo della scuola, degli uffici e delle aule giudiziarie - rovescia la minaccia in palese ironia. Analogo il destino semantico di *Per me si va ne la città dolente* (v. 1), mentre vuoi così colà dove si puote I ciò che si vuole (vv. 95-96) si colloca addirittura, nell'enfasi scherzosa, sul versante dell'umorismo. Non così "senza infamia e senza lode" (modernizzazione del v. 36 dantesco), usato oggi proverbialmente senza ironia ma anche senza il disprezzo di Dante: è semplicemente una formula eufemistica di cauta e reticente valutazione. Invece risulta totalmente travisato il *perdere il ben de l'intelletto* (v. 18): l'uso comune lo riferisce semplicisticamente alla ragione³⁰.

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

³⁰ BATIAGLIA RICCI (1989:27-70).

corrispondenze affettive fra l'uomo e il paesaggio che sono caratteristiche del romanticismo³¹.

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

Già nel canto introduttivo si possono notare come il poeta utilizza le parole composte perchè la fissità semantica conferisce al nucleo una fonia standard ; esso vi trascina e ritrova l'unità che gli è negato, proprio in quel motivo paesistico - la selva scura e senza sentiero - in cui si riflette con i suoi colori e i suoi labirinti la coscienza smarrita di Dante. L'oscurità di quella selva rende più drammatico e più indefinito il traviamiento di Dante. Le interruzioni e i passi falsi non bastano a distruggere quel senso di sgomento che, in virtù di alcuni grandi versi tetri, in virtù della selva, riga di un nero profondo tutta la narrazione. «Mi ritrovai per una selva oscura»; «Tanto è amara che poco è più morte»; «l' non so ben ridir com'io v'entrai, Tant'era pien di sonno in su quel punto...»; «La notte ch'i' passai con tanta pieta»; «Si volge all'acqua perigliosa e guata»; «Così l'animo mio ch'ancor fuggiva»; «Miserere di me! gridai a lui, Qual che tu sia, od ombra od uomo certo»: versi che si richiamano a vicenda, che si riuniscono e si fondono naturalmente nella nostra fantasia contro tutte le vostre resistenze teoriche] Qui significato allegorico e significato letterale sono una cosa sola. Dante dice: «tanto è amara che poco è più morte», e fa

³¹ BERTOLDI (1965:1583-1600).

sentire quel rinascimento di sé, quello sbigottimento intimo da cui nasce il bisogno di redenzione, con poche parole che risuonano largamente appunto perché sono così isolate in mezzo ad una rappresentazione di apparenza esteriore. Ma quella rappresentazione è essa stessa piena di raccoglimento e di sbigottimento: sicché non si *può non* sentire in questo preludio silvestre del poema una vigorosa suggestione del significato spirituale attraverso quello letterale³². Per virtù di quest'immaginazione la crisi di Dante che dà argomento alla Commedia, si apre subito in quella forma drammatica e tangibile che rimane - attraverso tutto il poema - la caratteristica dominante di questa grande confessione di un poeta alieno dalle confidenze. Qui, nella prima parte del canto, tutto è insieme evidente e intimo, e le tenebre materiali e lo smarrimento materiale sono la figurazione e un approfondimento dello smarrimento e delle tenebre spirituali. Fra quella gran «selva selvaggia e aspra e forte» quel piccolo uomo sperduto sembra anche più sperduto, e l'oppressione del peccato sembra - in questa forma - così soverchiante come difficilmente potrebbe sembrare in un'espressione puramente psicologica: l'uomo è nulla, la selva -l'orrore del vizio - è tutto. Forse Dante non avrebbe saputo dare un così vivo senso del suo traviamiento e del suo riconoscersi, senza quel sonno che lo coglie quando s'inoltra nella selva (com'è profondo quel sonno in mezzo alla gran selva!), senza quella notte, senza quella fuga dalla selva che finisce dando veramente il senso della salvezza da un pericolo mortale³³.

³² BATTAGLIA (1968 :101-119).

³³ CONTINI (1970:303).

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

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

Il secondo è un ritorno verso l'antefatto; la fine ripiglia il motivo paesistico del primo e inizia il viaggio: «E poi che mosso....e, Entrai per lo cammino alto e silvestro». Poi «sospiri, pianti ed alti guai» nel «l'aer senza stelle» continuano il pauroso motivo del primo canto.

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

una città abitata da gente perduta, cioè dannata, sanziona il luogo come *civitas diaboli* (città del diavolo) che richiama per antitesi, negandola, la *civitas Dei* (città di Dio) di sant' Agostino.

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

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

Questo conferisce armonia al mondo, dove nulla è casuale e nulla è arbitrario: la giustizia-condanna e l'amore-

perdono rappresentano l'operare divino nella sua pienezza, grazie al quale il male è sempre ricondotto al bene.

Prima dell'Inferno le sostanze materiali e mortali non esistevano ancora, né esisteva l'uomo; c'erano solo le sostanze immortali, create direttamente da Dio: angeli, cieli e materia pura, all'interno della quale si aprì, per accogliere gli angeli ribelli, la voragine infernale, immortale come immortale è la materia in cui si è formata. L'eternità dell'Inferno comporta dunque l'eternità della pena: *Lasciate ogni speranza, voi ch'intrate* (v. 9) corrisponde perfettamente, per il concetto e per la forza dell'imperativo, a *per me si va tra la perduta gente* (v. 3).

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

3.2 Dagli schok fonetici alle morfie melodiche

Analisi –iconografica-lessicale

Alfonso Gatto

un

Brogliaccio di pensieri

Questa, d'un giorno che non può dormire,
la stanchezza felle ~~d'una~~ sera ^{ciolla}
che passa senza tempo, vedi il mare
tutto un'aria scelesti alla ringhiera, farai d'aria
~~ma~~ all'accolto tutto ciò che muore
e a
silenzioso, vaci, palpido ~~corre~~
muori nel cielo che ti fissa gli occhi.
Così stanca d'amore per amore
alla riva
limpida
alla. Tu sei limpida e stanca, ⁱⁿ nell'amore
~~che~~ ~~dei~~ ~~comincia~~ dal nulla ~~è~~ par che torni
nella sete ^{piena} ~~il~~ liscio della gola
~~ave~~ per gli occhi sì

LA VOCE
DELLA
POESIA
8 Marzo
1976-1996



Questa, d'un giorno che non può durare,

la stanchezza felice della sera
che passa senza tempo, vedi il mare
celeste alla ringhiera, farsi d'aria
all'ascolto tutto ciò che muore

e muore nel cielo che ti fissa gli occhi
così stanca alla riva d'amore per amore
limpida.

Trascrizione IPA

'kwe:sta d un' 'dʒo:rno ke nom 'pwo ddu'ra:re
la stan'ke:ttsa fe'li:tʃe 'dɛ:lla 'sɛ:ra
ke 'pa:ssa 'sɛ:ntsa 'tɛ:mpo 'vɛ:di il 'ma:re
tʃe'lɛ:ste 'a:lla rin'gje:ra 'fa:rsi 'd a:rja
all a'sko:lto 'tu:tto 'tʃo ke 'mwɔ:re

e m'mwɔ:re nel 'tʃɛ:lo ke ti 'fi:ssa ʌʌ 'o:kki
ko'zi 'sta:nka 'a:lla 'ri:va d a'mɔ:re per a'mɔ:re
lim'pi:da

Enfasi

alla # Tu sei limpida e stanca #, e nell'amore
cominci # dalla par che tocchi;
nella sete liscia della gola
ove per gli occhi si.....

Tu sei limpida e stanca

U EI IIA e AA
: : : .. ::

T s l mPd St nC
+ * + *

Una delle caratteristiche più evidenti del poeta è l'uso del verso libero, cioè del tutto autonomo rispetto alle misure e dai ritmi della metrica tradizionale. Inoltre la poesia, concepita unicamente come pura espressione dell'io, diventa a tratti oscuri e difficilmente comunicabili.

Questi aspetti non sempre sono presenti nelle liriche d'A. Gatto, che arrivano a formulare un messaggio poetico autoriflessivo, profondo e sincero, ma anche provocatorio ed ellittico in punti d'ardua interpretazione. L'autore, con un monologo psicologico, chiarisce la complessità della sua situazione interiore, ma non si serve di una lucida autoanalisi, al contrario ricorre ad icone puntuali come (mare celeste... Tu sei limpida ecc)³⁴. I suoi versi sono puri e "limpidi",

³⁴ GATTO (1950:23).

carichi di simboli autoreferenziali, le sue parole, grazie alle folgorazioni del procedimento analogico, raggiungono le radici più profonde e misteriose dell' essere. Il poeta A. Gatto in questa lirica manda un messaggio d'amore velato da una soft malinconia per un cammino che sta per giungere al termine. Il brogliaccio è scritto a getto, ma i sentimenti che descrive sono puri ed immediati perchè dettati dalla retorica del "cuore". La mano corre e le parole fluenti assorgono da quel "essere poeta" forse non fanno rima, ma la semantica è unica "trasmissione cognitiva di deontologie e valori" Il verso a tratti è chiuso, ma la sequenzialità dei contenuti si fonda su armonicità naturale, mentre il ritmo è velato dal gioco di icone e di termini oppositivi "*stanchezza felice* ecc". La caratteristica più evidente ed efficace è data dall'alternanza d'ibridazioni lessicali e costellazioni parafrastiche come le nominalizzazioni e dei modificatori "*stanca –stanchezza ; amore –nell'amore*". La melodia è resa dal gioco lessicale delle anafore e degli operatori "*celeste alla ringhiera; muore....muore*" e la presenza dell'operatore supporto appare un'esplosione del processo introspettivo, in cui la nuclearità verbale, racchiude nelle frasi di completamento significati forti (v1 che non può durare..). Gli ultimi versi sono incantevoli,perché sono dedicati ad una persona "*limpida e stanca*" e quasi il poeta non riesce a trovare le parole, il sentimento è forte pure e tenace e non gli permettono di trovare un giusto lessico. Il tratto presenta un' anafora d'incastro dal v7 *d'amore per amore limpida* "al" v8 *Tu sei limpida e stanca*"sembra quasi un confondersi di una velata malinconia ad un indescrivibile magma d'amore che l'autore ripete a se stesso per convincersi che le parole sono "*giuste*"³⁵. Le anafore quali "*amore....per amore.....nell'amore*" sprigionano momenti di tensione e incertezza che ritroviamo nelle continue pause, correzioni ed ellissazioni di

³⁵ GATTO (1950:25).

manipolazioni. Qual'è il verso conclusivo che l'autore avrebbe voluto scrivere? Quali le fomie giuste per tanto amore?.....

3.3 Introspezione a Link

*Il 4 è rosso
di
Alfonso Gatto*

Dentro la bocca ha tutte le vocali
Il bambino che canta. La sua gioia
come la giacca azzurra, come i pali
netti del cielo, s'apre all'aria è il fresco della faccia che
porta.
Il 4 è rosso come i numeri grandi delle navi

Trascrizione IPA

'
dentro la 'bokka a t'tutte le vo'kali
il bam'bino ke 'kanta la swa 'dʒɔja '
kome la 'dʒakka at'tsurra 'kome i 'pali '
netti del 'tʃɛlo 's apre 'all arja 'ɛ il 'fresko 'della 'fattʃa ke 'porta
i
l 'ɛ r'rosso 'kome i nu'meri 'grandi 'delle 'navi

Raccolta successiva alla stagione ermetica (include testi dal 1941 al 1949), *Poesie d'amore* testimonia un Gatto immaginoso e surreale in cui persistono tracce di stile

ermetico. La poesia è composta da sei endecasillabi: due rime perfette (vocali, v.1 piali, v.3), in assonanza con navi verso.6. Secondo le osservazioni di Baldacci sulla funzione dominante della rima in Gatto, proprio dalle tre parole in posizione di rima (e assonanza) sembra scaturire l'intera dinamica compositiva del testo. La dominante vocalica sotto accento è la vocale più aperta, "a" (dove il senso di generale di dilatata allegria). I primi accenti della poesia, forse non a caso, cadono a coprire l'intera scala vocalica (dentro la bocca ha tutte le vocali/il bambino). Tra le poesie d'amore, questa, dedicata a un bambino e che rivive il mondo appunto con occhi fantasticamente infantili, è una poesia d'amore-vitalità, tutta basata su elementi di festa e di gioco surreale in libera sequenza: il bambino, la sua gioia che esplose in un canto spiegato e che suggerisce immagini di fresca euforia sino al fiabesco enunciato: «Il 4 è rosso», allusivo ai grandi numeri dipinti in rosso sulle fiancate delle navi (e si sa che la nave è per ogni bambino, e non soltanto, sinonimo di libertà, avventura, allegria). Poesia per adulti, pur nella sua freschezza quasi ingenua e infantile, testimonia quelle risorse di immaginazione genuine e ricche che hanno fatto di Gatto un poeta anche per ragazzi. Si osservi il forte cromatismo dei due colori pieni e festosi: l'azzurro della giacca (v, 3) e il rosso del numero (v. 5).

3.4 Una esplorazione della poetica di A. Gatto

Il caprimulgo

di

Alfonso Gatto

Tornerà sempre l'ironia serena
del sortilegio sulle tue corolle
fiore disfatto
e tu che voli e piangi
stridendo coi tuoi grandi occhi oscuri
o caprimulgo dalle piume molli
il buio sempre ingoierà la notte
delle farfalle nere, le lucenti
blatte in cui l'uomo misero attrae
le mani e gli occhi a rispettarle
umane della pietà per sé

Il nucleo del brano è il contrasto tra l'ansia d'infinito dell'uomo e il suo inevitabile soggiacere alla forza trasformatrice della natura. Il "fiore disfatto" del verso 3 diventa il simbolo di una situazione esistenziale precisa, quella dell'inarrestabile processo di dissoluzione della materia. Ma se il fiore appassito tornerà a sbocciare, al contrario, nello stridio simile al pianto del caprimulgo, sembra esserci la previsione di un destino di morte e

distruzione: il poeta, cioè, scorge nella morte del fiore i germi di una vita futura e, allo stesso modo, sembra vivere la morte nello slancio vitale (tu che voli e piangi, v. 4) dell'uccellino, mentre è ancora in vita. Le due immagini, più che contrapporsi, si richiamano dunque e si completano a vicenda. Tale richiamo è sottolineato dall'avverbio "sempre" che, nella prima come nella seconda immagine poetica, evidenzia l'inesorabilità di un ciclo continuo di vita e morte. Tale ambivalenza è sottolineata dalla disposizione chiasmica delle "farfalle nere" e dalle "lucenti blatte" vv. 8-9, in cui lo scambio reciproco di caratteri abituali esprime questa doppia essenza vita-morte presente in tutte le cose esistenti e rimanda a un'ulteriore contrapposizione, quella mobilità-immobilità, che tornerà a fine componimento nello smanioso e inutile agitarsi dell'uomo alla ricerca di un significato ultimo. I versi conclusivi della prima strofa sottolineano la paradossalità della situazione esistenziale: l'uomo applaude consenziente all'esistenza, spinto dal suo stesso istinto vitale, senza riconoscersi come vittima di un gioco perverso e inutile. Nella seconda strofa si esplicita quanto già è contenuto nell'espressione "ironia serena" (v. 1): la forza che affanna in continua trasformazione e dissoluzione tutte le cose è "distratta", assolutamente indifferente al destino umano; è una forza latente, qualcosa che trama nell'ombra, come un "bruco insonne" che ci bracca incessantemente. Da notare l'uso del verbo "tracciare", che indica l'atto di predisporre il nostro destino, ma suggerisce, al contempo, il senso di "essere sulle tracce", "seguire da vicino". L'uso lessicale denota una scelta precisa operata dall'autore attraverso la sinonimia: rispetto ad aggettivi come "sfiorito" o "appassito", il qualitativo "disfatto" appare più intenso,

carico com'è di un senso di decomposizione. All'ambiguità sintattica si accompagna la scelta di termini che contengono già in sé il loro carattere oscuro e vago. La scelta semantica spesso privilegia termini evocativi e dal significato piuttosto ambivalente, come l'aggettivo "molle", che denota non solo una qualità tattile delle piume del caprimulgo, ma anche un senso di sottile sensualità e mollezza.

Questo tono "sensuale" è ravvisabile in tutta la prima parte del componimento, almeno fino al verso 9, ed è sottolineato, a livello fonico- timbrico, dalla prevalenza di vocali aperte (sortilegio, corolle, molli, notte, farfalle) dalla prevalenza della vibrante r, dalla liquida l, e dalle assonanze interne (notte- blatte, corolle- molli,, mani- umane), elementi tutti convergenti a dare il senso della malinconia, di una voce sordina, dolce e flessuosa. La virgola del verso 10, come le successive pause e divisione delle strofe, introduce momenti profondamente meditativi. Innanzitutto essa serve a spiegare il gesto appena descritto: quel ritrarsi frettoloso dello sguardo e del gesto degli insetti è segno della presa di coscienza della propria condizione. Inoltre, queste "mani" che uccidono non sono più le stesse con cui l'uomo cerca di proteggere se stesso dal destino di morte (vv. 16- 17).

Il predicato "atrae" contiene un senso di immobilità e di paralisi, che rimanda all'indisponente incapacità di reazione della "mummia". Per esprimere il perdono esistenziale, ancora una volta la scelta lessicale cade su un termine ambivalente, "congrega" (v. 14): essa, infatti, da un lato indica una confraternita religiosa, dall'altro è usata per designare un gruppo di persone riunite per uno scopo non

proprio edificante e sembra qui far riferimento alla crudeltà della vita stessa³⁶.

La terza strofa esprime, di fronte a questa disillusa visione dell'esistenza, l'inevitabilità della frustrazione di ogni tensione dell'uomo verso l'infinito. Il "divenire" resterà per sempre un "fenomeno oscuro" all'uomo, che, travolto dall'enfasi del suo discorso, dei suoi falsi miti, è sordo alla verità e giura su cose a cui, in realtà, neppure lui crede. Bellissima la chiusa, con il richiamo alla desolata processione dei versi 12-14, introdotta da quell' "Ancora", a esprimere tutto il senso di un destino inevitabile, perennemente uguale, e con l'immagine dell'indistinta folla degli esseri umani tesa nella spasmodica ricerca di un significato esistenziale.

³⁶ GATTO (1937:56).

CAPITOLO QUARTO

L'AMBIVALENZA SEMIOTICA

*4.1 Guida alla comprensione della Casa sul Mare
di Eugenio Montale*

Il viaggio finisce qui
nelle cure meschine che dividono
l'anima che non sa più dare un grido.
Ora i minuti sono uguali e fissi
v.5 come i giri di ruota della pompa.
Un giro: un salir d'acqua che rimbomba.
Un altro, altr'acqua, a tratti un cigolio.

Il viaggio finisce a questa spiaggia
che tentano gli assidui e lenti flussi.
v.10 Nulla disvela se non pigri fumi
la marina che tramano di conche
i soffi leni: ed è raro che appaia
nella bonaccia muta
tra l'isole dell'aria migrabonde
v.15 la Corsica dorsuta o la Capraia.

Tu chiedi se così tutto vanisce
in questa poca nebbia di memorie;
se nell'ora che torpe o nel sospiro
del frangente si compie ogni destino.
v.20 Vorrei dirti che no, che ti s'appressa
l'ora che passerai di là dal tempo;
forse solo chi vuole s'infinita,
e questo tu potrai, chissà, non io.
Penso che per i più non sia salvezza,
v.25 ma taluno sovverta ogni disegno,
passi il varco, qual volle si ritrovi.

Vorrei prima di cedere segnarti
codesta via di fuga
labile come nei sommosi campi
v.30 del mare spuma o ruga.
Ti dono anche l'avara mia speranza.
A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla:
l'offro in pegno al tuo fato, che ti scampi.

Il cammino finisce a queste prode
v.35 che rode la marea col moto alterno.
Il tuo cuore vicino che non m'ode
salpa già forse per l'eterno.

Eugenio Montale (Genova, 1896 - Milano, 1981) è il maggiore esponente della poesia italiana del pieno Novecento. Le sue varie raccolte sono apparse tra il 1925 (Ossi di seppia) e il '77. Nel 1975 ha ricevuto il premio Nobel per la letteratura. Nella sua poesia è molto presente il paesaggio della costa ligure. Già nelle prime liriche Montale esprime il suo forte pessimismo e al contempo la sua tensione all'assoluto, l'ansia di una salvezza, che di solito è affidata all'opera di una donna, con la quale il poeta dialoga intensamente. L'impianto delle sue liriche è spesso narrativo ed evoca luoghi, persone, eventi e oggetti della vita quotidiana, perfino congegni meccanici, che si caricano di significati metaforici e simbolici.

Comprensione del testo della Casa sul Mare di E. Montale

Dopo una o più letture dell'intero testo, esponi (in non più di quindici righe) il contenuto informativo della lirica: con quale scena questa si apre, quali scene o situazioni si susseguono strofa per strofa, quale tema è svolto nel dialogo tra il poeta e la persona (una donna) che gli sta accanto.

Analisi del testo

2.1. Molte parole indicano il viaggio (o il movimento) e il tempo (o l'immobilità, la fine): sono come due fili che s'intrecciano per esprimere il tema di fondo della lirica. Cerca (e sottolinea in modo diverso) le parole dell'uno e quelle dell'altro filo e commenta il contrasto che ne deriva.

2.2. Qual è l'elemento dominante del paesaggio? Raccogli e commenta brevemente i vocaboli che si riferiscono a questo elemento. C'è anche un secondo elemento che lo accompagna? Questo secondo elemento ha anche un significato metaforico?

2.3. Che effetto produce, in questo scenario così ampio, l'immagine della pompa idraulica con il suo monotono ritmo? E il riferimento così preciso dato dal titolo?

2.4. Nella terza e nella quarta strofa si svolge un fitto dialogo con l'altra persona: sottolinea tutti gli elementi linguistici (pronomi, aggettivi possessivi, forme verbali) che indicano il "tu" e l'"io" e interpreta il significato di questo confronto tra due destini.

2.5. Spiegazioni puntuali del testo. Che cosa sono le conche del v. 11 e le isole dell'aria migrabonde del v. 14. Che cosa significano le espressioni: l'ora che torpe del v. 18; prima di cedere del v.27; solo chi vuole s'infinita del v. 22; ...l'avara

mia speranza. A' nuovi giorni, stanco, non so crescerla dei vv. 31-32.

2.6. I versi sono quasi tutti di una stessa misura: quale? Ce ne sono di sdruccioli? Riconosci degli enjambement? Segnala le vere e proprie rime e le assonanze o consonanze.

Interpretazione complessiva e approfondimenti

Esponi il significato complessivo della lirica montaliana, rifacendoti ad altri testi dell'Autore, se ti sono noti, alle caratteristiche della situazione generale, sociale e politica, dell'Italia dell'epoca, alle tendenze che si manifestavano allora nella letteratura italiana e, se possibile, in quella europea.³⁷

Trascrizione IPA

'vjaddʒo fi'niffe kwi
'nelle 'kure mes'kine ke divi'dono
l a'nima ke non sa 'pju d'dare un 'grido
'ora i mi'nuti 'sono u'gwali e f'fissi '
kome i 'dʒiri di 'rwota 'della 'pɔmpa
un 'dʒiro un 'salir 'd akkwa ke rim'bomba
un 'altro al'tr akkwa a t'tratti un tʃi'goljo

³⁷ C:\Documents and Settings\Administrator\Desktop\esami\2004.htm Il testo costituisce la prova d'esame della secondaria di secondo grado dell'anno 2004/2005 "Tipologia A" ed è stato tratto dall'URL <http://www.istruzione.it>

il 'vjaddzo fi'niff a k'kwesta s'pjaddza
ke ten'tano ʌʌ as'sidwi e l'łenti 'flussi
'nulla diz'vela se non 'pigri 'fumi
la ma'rina ke tra'mano di 'kōnke
i 'soffi 'łeni ed 'ε r'raro ke ap'paja
'nella bo'nattfa 'muta tra l i'zole 'dell arja migra'bōnde l
a kor'sika dor'suta o la ka'praja
tu 'kjedi se ko'zi t'tutto va'niffe
in 'kwesta 'pōka 'nebbja di me'mōrje
se 'nell ora ke 'torpe o nel sos'piro
del fran'dzente si 'kōmpje 'ōjni des'tino
'vorrei 'dirti ke no ke ti s ap'pressa
'l ora ke pas'serai di 'la ddal 'tempo
'forse 'solo ki v'vwole s infi'nita
e k'kwesto tu 'potrai kis'sa non jo '
penso ke per i 'pju nnon sja sal'vettsa
ma ta'luno sov'verta 'ōjni di'zejno
'passi il 'varko kwal 'volle si ri'trovi
'vorrei 'prima di tje'dere sej'parti
ko'desta vja di 'fuga
a'bile 'kōme nei som'mōssi
'kampi del 'mare s'puma o 'ruga
el 'mare s'puma o 'ruga
ti 'dono 'anke l a'vara mja spe'rantsa

'a n'nowi 'dʒɔrni s'tanko non so krefʃerla
'l ɔffro in 'pɛrno al t
wo 'fato ke ti s'kampɪ
il kam'mino fi'niff a k'kweste 'prɔde
ke 'rɔde la 'marea kol 'mɔto al'tɛrno
il two 'kwɔre vi'tʃino ke non 'm ɔde
'salpa 'dʒa f'forse per l e'tɛrno

Comprensione del testo

Il viaggio, un viaggio giunto al suo limite estremo, oltre il quale non esistono certezze di veridicità deontologiche di valori o disvalori. La Casa sul mare costituisce il vettore di riferimento. La poesia tratta dall'ultima sezione di Ossi di seppia, Meriggi e ombre, la sezione, che in qualche modo anticipa le caratteristiche poetiche della raccolta successiva, Le occasioni. Il cammino termina alla casa sul mare, sulla spiaggia, dove la stabilità della terra si annuola nelle acque marine.

Qui il tempo si chiude circolarmente su se stesso e rende vana tutto. La misteriosa donna cui il poeta si rivolge, però, forse ha trovato e superato il traguardo che conduce dal contingente all'eterno, dall'apparenza alla realtà vera. Forse è riuscita a trovare una certezza, sfuggita invece all'io lirico, ormai stanco di cercare. La tecnica dello onnipotenza semantica prevale sui misteriosi personaggi a cui affida il dono dell'eternità, mentre la volontà straniante e di accettazione prevale all'insondabilità del proprio destino.

Analisi del testo

Egli esterna il suo stato d'animo affranto e i sentimenti di inquietudine si trasformano in descrizioni del paesaggio dei luoghi a lui cari, in cui il correlativo oggettivo assume un valore preponderante. Le sue amare conclusioni della vita sono terrificanti e lo conducono verso la certezza di una fine chiusa in un'arcana accettazione di un "Io" che non ha la forza di addivenire ad un dialogo aperto. L'uomo è solo con se stesso, termina il suo viaggio della vita e non riesce ad elaborare modelli di elevazione morale per perché attento alle cure meschine della quotidianità, che lo allontanano sempre più dai sentimenti puri e sacrali di una anima che non ha più gridi, perché è atrofica. La osmotica fusione di spazio e tempo, che disegnano una situazione esistenziale bloccata, ripiegata su se stessa, sono focalizzata dalla lirica:

sono come due fili che s'intrecciano per esprimere il tema di fondo della lirica. Cerca (e sottolinea in modo diverso) le parole dell'uno e quelle dell'altro filo e commenta il contrasto che ne deriva³⁸.

La costellazione parafrastica d'inizio frase serve a convalidare l'idea della fine del viaggio con effetto martellante sul messaggio comunicativo ai vv. 1 ("Il viaggio finisce. qui»). V. 8 ("Il viaggio finisce a questa spiaggia") v.34 «di cammino finisce a quesfe prode»), mentre come dimostra la descrizione fonetica successiva le ripetizioni e i contrasti fonici servono a inviare un grido di dolore alla impossibilità di un "Io" che langue:

³⁸ Cfr. www.istruzione.it punto 2 dell'analisi del testo.

v v. *Il viaggio finisce:*

I iA II E

Siamo di fronte a un viaggio che arriva alla sua fine, a un movimento che termina nella forzata e assoluta immobilità «*lenti flussi*» al v. 9, dei «*pigri fumi*», al v. 10, dei «*soffi leni*» al v. 12 e della «*bonaccia*». Il tempo, implacabilmente, si muove sempre uguale su se stesso a impedire, per così dire, l'accesso all'eternità. L'anima si dibatte nella monotonia della vita, nelle cure meschine (v. 2); le sue difficoltà il suo dilemma sono evidenziati dalla lentezza della sintassi. L'io lirico non è distaccato ma è immerso in questa staticità (qui), («questa spiaggia»), («queste strade») e il suo stato d'animo trova piena rispondenza nel paesaggio, che domina la seconda stanza, in cui la presenza umana è totalmente scomparsa. L'uomo si annulla e la descrizione esaustiva del luogo prevale. L'attenzione dell'autore si volge dalla natura allo spazio interiore della memoria. ai "carismatici", oggetti "portafortuna" destinati a esorcizzare, in modo consapevolmente irrazionale, il «male» dell'esistenza. Montale si rifà a una tradizione poetica «non realistica, non romantica e nemmeno strettamente decadente» che egli stesso definisce "metafisica" e che ha in Baudelaire e, in Browning. La tecnica poetica che si defilisce con precisione soprattutto nelle *Occasioni* e nella *Bufera*. Tale tecnica, con un'espressione coniata negli anni venti da Eliot - poeta molto vicino a Montale - è stata definita «correlativo oggettivo». Essa rappresenta gli oggetti della realtà concreta

non con intenti realistici o simbolici, ma come indicatori del destino dell'uomo e della sua condizione esistenziale. Infatti la pompa idraulica con il suo lento cigolio è la raffigurazione simbolica della lacerazione dell'anima, che lo porta verso l'accettazione di uno «sterile segreto». Per Montale, una scelta morale e dev'essere la poesia pura "senza viltà", a non cedere a tentazioni o a facili consolazioni e la sua poesia è sempre attraversata da una fortissima tensione conoscitiva, da una volontà determinata a ricercare ovunque, in ogni segno, una possibile verità; anche' se questa non si rivela mai. Di qui deriva un'atte'nzione nuova alla visione del mondo, che supera gli schemi conoscitivi offerti dalla precedente tradizione letteraria e porta a quella visione lucidissima e disincantata, che coglie ogni oggetto, ogni particolare del paesaggio nella sua intensa fisicità. Di qui deriva anche quel «delirio di nominare» di cui afferma Contini, ovvero un'attenzione straordinaria al paesaggio e ai suoi particolari, agli oggetti, alle cose più comunidescritti con estrema dovizia e precisione analitica e lessicale, prosegue, Contini che i particolari, non hanno un intento descrittivo, ma è il segno di una ricerca di senso che ricomincia dopo ogni fallimento, che non si arrende e non smette di ricercare, dietro le cose, il «varco», una possibile via di fuga dall'insen-satezza della realtà³⁹.

³⁹ CONTINI in BIAN SIN (1985:345).

Nella terza e nella quarta strofa si svolge un fitto dialogo con l'altra persona: sottolinea tutti gli elementi linguistici (pronomi, aggettivi possessivi, forme verbali) che indicano il "tu" e l' "io" e interpreta il significato di questo confronto tra due destini.

Tornerà all'inizio della terza strofa, il pronominale «Tu chiedi ...» al v. 16 che introduce un destinatario del discorso poetico trasformando il monologo interiore in una convincente dissertazione colloquiale v. 20 “vorrei dirti..” v. 27 “vorrei..”, sulla condizione deontologica dell'umanità. Una presenza femminile salvatrice, non meglio precisata, come lo stesso Montale sottolinea, ha la potenzialità di divinizzarsi e sacralizzarsi nella eternizzazione della poesia e della cultura⁴⁰. La donna diviene l'elemento sacrale di collegamento tra l'umano e il divino quasi paragonata a Beatrice di Dante (autore che Montale prediligeva e che aveva studiato a fondo) il tramite tra il sensibile e l'assoluto (che per il poeta è costituito non da un mondo ultraterreno o da Dio, ma essenzialmente dalla cultura e dalla poesia).

Quale elemento lessicale, se non le forme di sostituzione pronominali, per identificare il destinatario della conversazione poetica? Infatti in una giustapposizione

⁴⁰ Cfr. E. VITTORINI, *Arsenio*, in "Circoli", n. 6, 1931, poi rifiuto parzialmente in *Diario in pubblico*, Milano, Bompiani, 1957, pp. 28-32; A. SERONI, *Commento ad "Arsenio"*, in *Ragioni critiche*, Firenze, Vallecchi, 1944, pp. 95-110; C. F. GOFFIS, *Lettura di "Arsenio"*, in AA. VV., *Lecture montaliane in occasione dell'80° compleanno del Poeta*, Genova, Bozzi, 1977, pp. 69-84; P. BIGONGIARI, *L'autoriflessività del significato. Eugenio Montale dalla quantità esistenziale alla qualità essenziale* [Arsenio più Simeone ovvero "Dall'orfismo al correlativo oggettivo"], in *Poesia italiana del Novecento*, tomo II, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp.321-418.

frastica di alternanze lessicali, di modificatori aggettivali e di operatori supp. Montale giustifica il senso dei due opposti destini. La donna (dalla sconosciuta identità) si chiede e chiede al poeta se tutto sia destinato all'oblio, se il destino dell'uomo sia nel monotono infrangersi delle onde, che avanzano e si ritirano senza lasciare traccia, come in un sospiro. Il poeta vorrebbe assicurarla sulla possibilità di raggiungere l'eterno; al di là del tempo terreno, della contingenza. Ma, forse, l'infinito è solo per chi lo immagina e lo vuole: la donna, probabilmente., non l'io lirico. Per i più non c'è salvezza, ma qualcuno riesce a trovare e superare il «varco», sowerrendo lo stesso destino, e a essere, finalmente, sottratto alla 'tabilità delle cose e del tempo.

Interpretazione e Approfondimenti

Il poeta vorrebbe indicare alla donna la strada che conduce al «varco», la via di fuga dal contingente e dall'insignificanza, ma la strada è appena accennata e tende a scomparire come schiuma o cresta d'onda. L'io lirico è in grado solo di donare la propria speranza alla compagna, senza poterla far crescere per sé, nella propria vita. Troppa è la stanchezza, soverchiante è il male di vivere. Ma il cammino, per tutti, finisce sulla riva del mare, erosa lentamente dalla marea: la donna è ancora lì ma ormai il suo cuore è già salpato per l'eternità e non può più udire le parole del poeta *L'isola*⁴¹.

⁴¹ UNGARETTI (1992:1919-1935).

*4.2 Analisi Guidata de' L'isola
di Giuseppe Ungaretti*

- A una proda ove sera era perenne di
anziane selve assorto, scese, e s'inoltrò
e lo richiamò rumore di penne
- v.5** ch'erasi sciolto dallo stridulo
batticuore dell'acqua torrida⁴,
e una larva (languiva
e rifioriva) vide;
ritornato a salire vide
- v.10** ch'era una ninfa e dormiva
ritta abbracciata a un olmo.
- In sé da simulacro a fiamma vera
errando?, giunse a un prato ove l'ombra
negli occhi s'addensava
- v.15** delle vergini come
sera appiè degli ulivi⁸; distillavano i rami
una pioggia pigra di dardi, . qua pecore
s'erano appisolate
- v.20** sotto il liscio tepore,
altre brucavano
la coltre luminosa;
le mani del pastore erano un vetro
levigato da fioca febbre⁴².

Giuseppe Ungaretti (Alessandria d'Egitto, 1888 – Milano, 1970) di famiglia lucchese, dall'Egitto si trasferì in Europa, desideroso di fare nuove esperienze di vita e di cultura. Ebbe

⁴² UNGARETTI (1969:457).

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

Comprensione del testo

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

Analisi del testo

- 2.1. A quale personaggio si riferiscono i verbi *scese*, *s'inoltrò*, *vide* (due volte), *giunse* (nei versi 2, 3, 8,9 e 13)? Che tempi del verbo sono?
- 2.2. Cerca le forme dei verbi all'imperfetto. A quali elementi e aspetti della scena si riferiscono? Quale contrasto creano questi verbi all'imperfetto con quelli indicati nella domanda precedente?

- 2.3. Molte parole indicano l'ombra, la sera, il sonno: è davvero sera o si tratta di un contrasto tra zone del paesaggio? Nota e commenta le espressioni ove sera era perenne (v. 1), acqua torrida (v. 6), la coltre luminosa (v. 22).
- 2.4. Spiega, anche con l'aiuto del dizionario, le parole proda (v. 1), larva (v. 7) e simulacro (v. 12).
- 2.5. Quale scena descrivono i versi 4-6? Metti insieme le sensazioni che ricavi dalle espressioni rumore di penne, stridulo batticuore, acqua torrida e dal verbo erasi sciolto.
- 2.6. Al v. 18 i dardi sono i raggi del sole che scendono attraverso i rami. Commenta l'espressione pioggia pigra di dardi, in cui un carattere umano, la pigrizia, è attribuito ad un elemento naturale.
- 2.7. Commenta i due versi finali, rendendo con parole tue l'aspetto delle mani del pastore. (Ricorda che non lontano da Tivoli, nella campagna romana, a quel tempo era ancora diffusa la febbre malarica).

Trascrizione IPA

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

levi'ga:to da f'fjo:ka 'fɛ:bbre

Il poeta rievocando Tivoli, l'antica cittadina a nord-est di Roma, infatti, è una delle più celebri ville imperiali romane, quella dell'imperatore Adriano che, in maniera simile a questa poesia, cerca di raggiungere un raffinato equilibrio architettonico mescolando il verde dei boschi con l'elemento fluido dei laghetti e dei bagni e con l'apparizione di figure mitologiche in forma di statue di marmo. Il tessuto figurativo di Villa Adriana e quello della lirica risultano in larga parte sovrapponibili⁴³. Nel doppio fondo laziale della poesia figura quindi non solo lo spazio dei boschi ma anche una delle testimonianze più preziose di quell'antichità romana che il *Sentimento del tempo* si cerca di recuperare. Il poeta revoca desideri e fantasmi di un viaggio interiore e si muove per un paesaggio mistico e fantastico, in uno spazio irreali, magico, idillico. L'indeterminatezza e la vaghezza di un mondo interiore nascosto viene reso dall'autore, con quel tipo di manipolazione morfologico-sintattico, che ogni uomo possiede in potenza e che riesce a trasmigrare all'atto spontaneamente. Certamente l'autore vuole attribuire ad altri i suoi luoghi, le sue pulsioni, le sue paure nascoste e la manipolazione pronominale sostitutiva è indicativa "egli" (w. 2-3, *scese, / e s'inoltrò*; w. 8-9, *vide... vide*; v. 13, *errando, giunse*). Il pronome sotteso costituisce l'oggettivazione dell'<Io poetico>. L'<Io> che diventa <egli> in una orchestrazione fonica di morfie allitterative e costellazioni verbali che dissolvono il tempo mediante la tecnica della impersonalità e dello straniamento.

⁴³ ANCESCHI (1962:23).

Le intonazioni, le enfasi e le ellisazioni sono comunque l'inganno dell'uomo - poeta perché costituiscono il massimo livello partecipativo al monologo come ⁴⁴:

- *E s'inoltrò # s'#inoltrò#*
- *Ch'erasi sciolto #Ch'#erasi#*⁴⁵

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

⁴⁴ Del Serra (1977:85).

⁴⁵ LUTI (1974:342).

tempo storico che trascolora nel mito e nella favola⁴⁶.

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

Ogni aspetto di un reale oggettivato scompare dietro la presenza dominante di «larve» e «simulacri» e risponde all'idea di un'assorta immobilità: la pioggia perde ogni musicalità di dannunziana memoria e si fa «pigra» (v. 18); le pecore «appisolate sotto il liscio tepore» (vv. 19-20) accrescono l'idea di inerte torpore. Le stesse presenze umane appaiono smaterializzate: le ninfe non dormono distese, ma «ritte» abbracciate «a un olmo» i loro volti non sono luminosi, ma restano avvolti dal chiaroscuro; il pastore non viene colto nella sua intrezza ma nel particolare delle mani, rese quasi trasparenti e febricitanti dall'umido tepore⁴⁷.

Il testo in termini strutturali possiede i referenti di un quadretto arcadico di teocritea memoria: le ninfe, le pecore, il prato; il pastore. Però l'idillio pastorale si svuota di ogni funzione coreografico-descrittiva e trasfigura in un simbolismo pregno di atmosfere onirico-fiabesche. Alla solarità del

⁴⁶ BARBERI SQUAROTTI (1960:282).

⁴⁷ BIGONGIARI (1952:66).

paesaggio e dell'anima, presente in tanta spiritualità classica, qua si sostituiscono le tonalità chiaroscurali della natura, ricca di valenze meditative (v. 2 *anziane selve assorte*), magico-sacrali (v. 7 *larva*) e religiose (il simbolismo di pace e santità degli «ulivi» v. 16). Le figure umane del pastore e delle ninfe sono assorte, immobili, incorporee⁴⁸.

Lo schema metrico adottato si fonda su strofe libere di quinari, settenari, novenari ed endecasillabi. Il linguaggio poetico si coniuga appieno con la dimensione metafisica della lirica e si fa impalpabile, evasivo. È una orchestrazione fonica basata sul potere evocativo della parola, non priva di artifici fonetici causato da foni di contrasto di apertura e di altezza come «v.2 di anziane IA IA» e di sequenze vocaliche e consonantiche morfemiche che generano una costante omofonia « (v. 2 *selve assorte, scese*), (vv. 18-20 *pioggia pigra, pecore, appisolate, tepore*). Questi giochi fonici chiudono ermeticamente la semantica delle lessie, conferendo al testo una magia dell'evasione vedi l'esemplificazione dell'analisi di alcuni versi⁴⁹:

⁴⁸ Bo (2000:23).

⁴⁹ Silvestri (1994:235).

Ripetizioni allitterative consonantiche

v. 2 Di anziane selve assortite, scese

D n/z S S/S S/S

Contrasto

simbolo grafico: /

Contrasto bilaterale di apertura e di altezza

v. 4- Di anziane selve assortite, scese

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

Contrasto di luogo diaframmatico

1- Ad una prode sera ove perenne

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

I v. 4 e 8 sono più "potenti" del v 1 perché nelle stesse figure sequenziali combinano due contrasti (d'apertura e d'altezza). Si noti inoltre che nel v. 4 e in v 8 contrasti bilaterali omofonici la potenza evocativa del v. (4) è consequenziale all'iterazione all'incastro e alla concomitanza del contrasto; quella (superiore) di v (2) è data dalla "pervasività" del fenomeno e

dal suo carattere "perfetto" (incastro di "a" atona tra due coppie di "e", di cui la prima atona e la seconda tonica nella prima coppia, la prima tonica e la seconda atona nella seconda; incastro di quattro "a").

Analisi morfologica

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

L'isola è luogo indeterminato, in cui cielo, mare e terra s'incontrano; è lembo di terra isolato nel mare, galleggiante sulle acque in cui si specchia e si riflette, dunque duplice per sua natura e ambiguo. Si pensi, a questo proposito, al fascino di Venezia caratterizzato proprio da questa duplicità: la Venezia che si erge sui canali e quella che si riflette nell'acqua⁵⁰. L'isola è meta del viaggio per il navigante, miraggio, quasi, per l'esule, che vi ritorna dopo mille naufragi. Per queste ragioni l'isola è motivo ricorrente nella poesia italiana, da Dante in poi, per

⁵⁰ C:\Documents and Settings\Administrator\Desktop\esami\2005.htm Il testo costituisce la prova d'esame della secondaria di secondo grado dell'anno 2005/2006 "Tipologia A" ed è stato tratto dall'URL <http://www.istruzione.it>

tacere della letteratura classica.

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

CAPITOLO QUINTO

LE FENDENTI FONICHE

5.1 Autori a confronto: Calabrò - Terrone

Agavi in fiore
*di Corrado Calabrò*⁵¹

Lunghe spiagge deserte
Ammassate dal mare accanto al treno
Nel cui soffice intoppo
s'imbatte e fa una sosta il mio passaggio

Trascrizione IPA

lunge s'pjaddʒe de'zerte
ammassate dal 'mare ak'kanto al 'treno
nel kwi soffitʃe in'toppo
s im'batte e ffa 'una 'sosta il mjo pas'saddʒo '
sotto un 'fjakko ʃʃi'rɔkko immuzo'nito
'ɔŋni ravviva'mento di sta'dʒɔni
s a'rena kwi in dis'teʒa immemo'rata
es'twarjo di tor'renti dissek'kati

⁵¹ CALABRÒ (2002:19).

La poesia è a carattere autobiografico, poiché nell'ambientazione è possibile individuare il paesaggio della Calabria, tanto cara al poeta. La lirica non affronta un tema ben delineato, ma descrive uno stato d'animo identificandolo con gli elementi naturali, secondo un gusto tipico della letteratura del Novecento. Il dato più immediato che salta all'occhio del lettore è la frequenza con cui ricorrono i termini attinenti al mare o, più generalmente, all'acqua⁵². Il legame tra il poeta e il mare è molto forte. Infatti, il primo elemento visivo che il poeta fornisce al lettore è rappresentato dalle lunghe spiagge al v. 1. L'immagine del mare torna anche nell'ultima strofa: il mare in lontananza si bilancia. Ricordiamo che alcuni critici hanno notato come il mare nelle liriche di Calabrò svolga la funzione di "organo, di sottofondo, d'ampliamento del tempo come il coro nella tragedia greca". In questa lirica non è messa in evidenza tanto la nostalgia per il mare quanto la mancanza di acqua, elemento vitale per antonomasia, intesa come nutrimento dell'anima.

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

Il gioco allusivo dell'assenza-presenza di acqua, che abbiamo appena rilevato, è riscontrabile anche nel famoso

⁵² Cfr. Corrado Calabrò ha scritto, come "nessun poeta dai tempi di Montale" (Aldo M. Morace), del "mare come fonte di vita, un mare lungo quanto e come la durata possibile dei sentimenti" (Claudio Volpi), quel "mare mediterraneo che congiunge terre dai distinti contorni" (Dante Maffia), "mare, deserto di inquietudine e divinità di paura" (Piero Cimatti) in CALABRO' (Roma 2002:272).

sonetto di Foscolo “A Zacinto”: né più mai toccherò le sacre sponde, ove il mio corpo fanciulletto giacque, o Zacinto mia, che te ne specchi nell’onde del greco mar...L’acqua, ritenuta fin dall’antichità mitica datrice di vita, in questo sonetto finisce per identificarsi con l’immagine materna. Anche per Foscolo l’assenza totale di vita è simboleggiata dall’assenza di acqua (illacrimata sepoltura). Per quanto riguarda il tema del paesaggio arido, la letteratura fornisce numerosi precedenti: uno su tutti quello della “Ginestra” di Leopardi: qui sull’arida schiena del formidabil monte sterminator Vesevo, la qual null’altro allegra arbor né fiore, tuoi cespi solitari intorno spargi...

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

simile ad “Agavi in fiore”: anche Montale costruisce il discorso poetico tramite l’elencazione di nudi oggetti e ripropone insistentemente il motivo dell’aridità con i termini “arsura in giro” e “una reliquia di vita”.

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

Dal punto di vista stilistico, la lirica non rispetta nessuno dei canoni tradizionali: le rime sono sciolte, le strofe hanno lunghezza variabile. Non compaiono neppure artifici retorici, fatta eccezione per le allitterazioni fono - simboliche (fiacco scirocco, torrenti disseccati, penetrante impetuosa aspettativa) ed alcune rare corrispondenze foniche (ammassate... immemorata... disseccate; ammu-sonito... isterilito; sosta...costa, sfatto...frutto; affluita... vita). Più marcato appare, invece, l’uso delle dittologie cioè degli aggettivi in coppie, secondo una tradizione che risale a Petrarca (Solo et pensoso i più deserti campi...): lunghe spiagge deserte, fiacco scirocco immusonito, penetrante impetuosa aspettativa, greto vuoto e isterilito, fiore solitario

e estremo.

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

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

ricordano i versi iniziali della poesia “Spleen”: Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle sur l’éprit gémissant en proie aux longs ennuie....

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

Vita senza vita

(da un brogliaccio di Francesco Terrone)

...Rimane,

un desiderio in fondo

al cuore,

che ha,

il colore della notte

ed il suono...

Trascrizione IPA

'vi:ta 'sɛ:ntsa 'vi:ta

.....ri'ma:ne

un dezi'dɛ:rjo im 'fɔ:ndo

al 'kwɔ:re,

ke a

il ko'lo:re 'dɛ:lla 'no:tte

ed il 'swɔ:no.....

Una vita non è vita, se nel cuore rimane un deserto in fondo al cuore, che ha il colore della notte...

Con questo meraviglioso pensiero ha inizio la folgorazione poetica di Francesco Terrone. E' forse la più intima e sentita delle sue liriche, perché immediata, limpida ed evocativa. E' costante la presenza dell'enjambement alla fine verso che si piega sul seguendo, creando una musica lenta e maestosa che sembra quasi ritmare la grave meditazione del poeta come:

Vita, # senza vita #

un desiderio in fondo, # al cuore #⁵³.

In questa brevissima cerniera semantica di poche lessie è racchiusa la più fedele parafrasi di quella "summa" di esperienze e speculazioni filosofiche-etiche del poeta.

Vita, senza vita non è una semplice manipolazione sostitutiva delle parole o un'anafora ripetitiva per ottenere un gioco morfemico allitterativo, ma la volontà di elevare il grido di dolore che prorompe dal suo animo, a pensiero filosofico divergente.

Le parole rappresentano il mistero della vita e l'invisibile fundamenta di ogni azione umana che non può essere

⁵³ Cfr. enjambement produce un'anarcatura della voce con conseguente enfasi e pausa del termine successivo. Tale fenomeno, se si ripete più volte nella riga, crea un gioco di morfie come: IA –EA-IA che producono un suono lungo e solenne.

Canepari L., Avviamenti alla fonetica, 2006, p. 129.

compresa appieno, se non abbandonandosi completamente alla vita stessa.

L'elemento meditativo pervade l'intera lirica e la focalizzazione è data dalla presenza di un'interpunzione emotiva.

Alla domanda c'è l'attesa di un cuore palpitante d'amore ...*Cosa rimane dopo una guerra combattuta e vinta... ed amori mai avuti? ... ma c'è ansia, paura di donarsi all'altro ... rimane, / un deserto in fondo al cuore... ed il suono di una tromba senza fiato*, per generare quella comunione di affetti che può essere la consolazione negli eventi della vita.

Nessuno può trovare una ragione alle continue contraddizioni del vivere: l'esistenza non si può spiegare, ma si può solo seguire fedelmente in tutte le sue incongruenze. Ma pur accettando questa condizione, un quesito si apre alla mente del poeta: tutto quanto è stato e viene creato in che direzione tende? Il continuo procedere dell'esistenza ha per fine ultimo l'evoluzione del suo mondo o la sua regressione? Interrogativi a cui non è dato all'uomo di rispondere: così i punti sospensivi sostituiscono il punto di domanda in *una vita, senza vita...* Già negli ultimi versi ... *deserto in fondo al cuore, / che ha il colore della notte / ed il suono / di una tromba senza fiato* rende, con due bellissime composizioni fisse che sembrano quasi delle idiomatiche, l'amara constatazione della limitatezza umana. Sembra una rassegnazione pacata all'incapacità dell'uomo di trovare un senso alla vita; l'amarezza sottolinea l'amaro, profondo disagio della desolazione esistenziale.

CAPITOLO SESTO

MOVIOLA DI PENSIERI CRITICI
Testi e critiche di Francesco Terrone

Senza te

*...i palpiti del tuo cuore; non
sono che un naufrago
d'amore nell'isola della mia...*

Il saper pensare, il saper volare valica sapientemente i limiti della ragione per sprigionare l'essere oltre i confini della realtà...

Nei versi scorgo spontaneismo, istintività d'artista, ricerca dell'assoluto. C'è una propensione metafisica, ma nel contempo una cosciente e razionale visione del proprio "Io".

Una descrizione d'infinità e pluralità dei singoli e molteplici aspetti dell'umano subconscio. Francesco Terrone descrive il mare come specchio di un animo puro con meravigliose sfaccettature che rispecchiano una forza d'espressione interiore unica. ...*Un naufrago, un pirata...*, tanto da diventare lo specchio della nostra coscienza o incoscienza, lo specchio di ciò che si vorrebbe essere e non si è. Una dualità in cui non ci sono confini tra ...*sogni e realtà...* ma che compongono il viver nel rispetto dei valori sacrali.

Un'osmosi di sentimenti tra reale e irreale, ma che comunque sono l'essenza di una vita di una uomo di conoscenza.

C'è nella lirica una descrizione dei sentimenti dell'uomo espressa con un ritmo melodico esplicitato in forme morfemiche allitterative rese dalle presenze di costanti suoni

dolci e da suadenti costellazioni parafrastiche come: *Buongiorno dolcissima sirena dell'anima mia, tu che vieni dolce e soave dal mare, mare...*

Degne di particolare attenzioni sono le due liriche: *Sirena* e *Senza te*. Sono entrambe folgorazioni poetiche. Nella prima, anche la dimensione temporale resta soggetta al processo di dissolvenza, ove l'immobilità dell'aeternum si sostituisce alla transitorietà del tempus; nella seconda, il pensiero sprigiona l'essere razionale per essere naufrago d'amore e nel contempo naufrago di sospiri e di ansie.

Sulle ali della vita

*Chi nasce muore,
chi non ama muore due volte, nella vita
al di là della vita.*

*E' un inno all'amore, ed un grido di dolore per una vita
germogliata e annullata dal mistero.*

Nei versi c'è ricchezza interiore ed una prodigiosa sensibilità, ma soprattutto una inquietudine inappagabile d'amore che porta il poeta oltre i confini della reale esistenza umana *tu, frutto dell' amore / Figlio mio! / Tu che hai avuto dalla vita piccoli sospiri* e ne accentua l'aspetto ontologico⁵⁴.

Egli riesce a percepire la creazione entrandone in empatia, ne scopre la bellezza, come se quella icona, quel ricordo, soltanto in quel momento, soltanto per lui “prendesse forma dal suo inconscio” per vibrare nelle aree tranquille del suo cuore, negli attimi di sfiducia per il suo Dio. Crollano, anche, le certezze delle scienze quantistiche di fronte alla condizione dissociata dell'uomo e alla causalità che domina il mondo e la condizione umana. Francesco Terrone trova la forza nel suo

⁵⁴ Cfr. la presenza delle morfie ritmiche con dislocazione dei culmini accentuativi nella 2[^], 6[^], 9[^] dà vita a quattro morfie, la prima bimebre, la seconda quadrimembre, laterza trimembre. Silvestri D., Montella C., *Analisi linguistica della poesia e fenomenologia della traduzione poetica*, 1996, p.71.

verso, che non è un lamento, non è un grido di dolore, ma è una *catarsi*

Il passato è un “presente anteriore” e la sua poesia è diacronica come un mare refluyente, una memoria pervasa da una aspettativa disillusa del futuro: è l’attesa che reclama una nuova dimensione dell’essere e sprigiona una pulsione inappagabile d’amore verso il suo *essere che rappresenta la sua creatura, la sua anima, il suo cuore dolente.*

La rabbia di un bambino

*La rabbia di un bambino,
è la rabbia dell'identità dell'amore;*

Miracolo

*Cos'è un miracolo?....
...Nasce ogni qualvolta si coniuga
dolore e amore.*

Cerca quella verità assoluta che coglie sapientemente dal palpito dei sentimenti, perché vuole ritrovare se stesso nella luce di verità.

La lirica di Francesco Terrone non è solo espressione di pura descrizione di umana sensazione, ma un processo dialettico filosofico teso alla ricerca di *verità assoluta*. E in nome di questo processo dialettico filosofico, se, come dice Carmine Manzi, dovessimo suddividere in parti questo florilegio, *si frantumerebbe la sua unità, quell'abbraccio d'insieme...*, falsificando così la semantica del suo pensiero.

Egli riesce a recepire in alcuni ricordi, momenti, attimi tristi o felici che hanno del magico; come un'immagine, una

percezione, un'intuizione, si staccano dal travolgente del quotidiano e penetrano nel profondo, s'impongono alla sua attenzione con una suggestione imprecisabile condensando in sé un significato che conquista come una rivelazione, tanto da diventare un'immagine, una percezione, un'intuizione sovradeterminata.

La poesia diventa una lente dell'ultravisibile. E' come il segreto farsi di un amore che guardiamo con gli occhi d'ogni giorno, senza vederlo: ci vuole un commutatore di banda perché si riveli.

Sono questi i momenti in cui egli scorge veramente il volto della poesia. Essa è come il "fuoco" dell'enigma eracliteo, in equilibrio dinamico perfetto; è come il "fuoco" che "mutuando, riposa", è, cioè, forma immobile e perfetta di un perfetto movimento; per ciò stesso, è lingua, secondo l'accezione più alta e più completa di questo prototipo cognitivo.

L'insieme, è mondo, cioè icona fedele ed eloquente dell'unica connessione possibile (la poesia, il petrarchesco *hoc maxime placet*), che si trasforma in *effusioni di sentimenti... ricchezza di emozioni / impeto nella sua esplosione d'amore / e di abbandono*⁵⁵. Il poeta sviluppa, allora, il pensiero dogmatico e cerca Dio ... *a piedi nudi lo cerca tra le gente*", si interroga

⁵⁵ Manzi C., "Fiorisce un Cenacolo", Rivista internazionale di arte e cultura, LXIX, n. 10-12, p. 10
11 Eraclito, Cfr. A34 tr. Di G. Colli.

sulla propria identità: ... *chi sono? / Dove sono?*, per ritrovare ... *Gesù, ... Dio* e per ritrovarsi.

Nella sua mente, il poeta ipotizza un luogo in cui la ragione manifesta i suoi limiti come strumento cognitivo della realtà, allo stesso modo in cui essa manifesta la sua irragionevolezza nella meccanica quantistica. E' nel contatto con il suo animo che vede ... *al di là della vita dove i confini del mondo e dell'anima diventano così sottili da confondersi nello spazio infinito e nel concetto divino di divino.*

E' in questo paradiso in cui vivono i nascituri, insomma ... *c'è la vita, con i suoi germogli* che rivendicano il diritto alla vita e chiedono con rabbia ... *una identità al loro amore* per amare ed essere amati. In questo stesso luogo sopravvivono emozioni, sogni e speranze delle umani genti: ... *ecco un leggero soffio di vento / li porta vicino, li porta laddove./ la materia e lo spirito si fondono, creando il mistero della vita.* Come può Francesco Terrone accettare l'esistenza di un "Paradiso Terrestre e con esso il dogma di fede?

Per non essere naufrago d'amore *sprigiona l'essere razionale* e converge la veggenza poetica con la visione scientifica dimostrando a sé stesso che all'... *uomo non è dato... conoscere l'essenza della realtà; ma può scorgerne solo la proiezione*⁵⁶. Con la confutazione per via dimostrativa sulla *Esistenza di Dio* risolve il dogma di fede. Ed ecco che accade il miracolo!

Prova un profondo senso di stupore, un'ansia inesprimibile, avverte un evento impalpabile, impercettibile, eppure decisivo per la sua anima sta per accadere il miracolo e allora vigile lo anela auspicando di ritrovare il suo Dio.

⁵⁶ Geymonat L, *Filosofia e Pedagogia nella storia della civiltà*, 1981, p. 110

La Grazia divina arriva inaspettata e il suo cuore si apre ad una nuova luce di verità, perché *appari tu, mio Signore, mio Dio, luce, delle luci, luce, nel buio della notte...* e ti sussurra: *Chiunque può fare un miracolo, ovunque può nascere / nasce ogni qualvolta si coniuga dolore e amore...* Comprende, il poeta, che l'atto d'amore è nel suo cuore e nell'impotenza di alleviare la sofferenza dell'umana creatura che gli tende la mano e implora aiuto, *chiede un sorriso, una carezza, una stretta di mano...* Solo allora ti accorgi che Dio è con te, è al tuo fianco e che non ti abbandona. Accade il miracolo! *Il miracolo è lì / il mondo applaude, Dio applaude*, perché il dolore *belva senza volto* ha generato la maieutica dell'amore. Il suo Dio non aveva assistito impotente al suo grido di dolore e alle sue invocazione *Dio dove sei?:* aveva teso la sua mano, aveva accolto sotto le ali del perdono *zia Lilia* e gli aveva fatto capire che da un atto d'amore nasce il miracolo. Francesco Terrone aveva ritrovato il suo DIO.

Granellino di Sabbia

*Vorrei essere un granellino di sabbia libero di
accarezzare tutti e tutto, libero di entrare e
di uscire dalle case, dalle cose, libero di...*

*...granellino è costretto a lasciare un'anima e continuare a
lasciarsi guidare dal vento per chissà quale altro futuro,
forse...*

I versi di Francesco Terrone sono descritti con una superba orchestrazione e ritmati in progressione musicale dal refrain anaforico e alitterativo ... *i pensieri della tua anima / e li porta lontano, li porta vicino, li porta laddove la materia e lo spirito si fondono...*” “*IE-IE-i-EA-UA-AIA*”.

Completa la struttura del verso evocativo la salita del clitico “*li porta ... li porta ... laddove...*”⁵⁷, che accresce sempre più il senso del mistero della vita.

Egli dà vita ad una compenetrazione perfetta di tutti i nuclei profondi della sua poesia in un recitativo di rara intensità che si dipana sul filo intuitivo di un monologo interiore con trapassi, rimandi e propagginzioni d’echi che disegnano una struttura vibrante e raffinata.

In oscillazione sistolica e diastolica tra fantasia ... *Vorrei essere un granellino di sabbia libero ... libero di entrare e...* e realtà di un animo ingenuo e gentile che palpita d’amore per

⁵⁷ Bucciarelli R., Elia A., Dalla Grammatica al Testo Poetico, 1981, p. 22.

...l'ansia di un sorriso, l'ansia di un bacio, ma che comunque c'è una presenza di un magico propulsore... che gli impone di essere ramingo del suo cuore e della sua mente ... e lasciarsi guidare ...chissà per quale altro futuro.

I simbolismi a cui fa riferimento Francesco Terrone sono turbine che generano azioni poetiche da sensazioni forti quali il mare, il vento. Malgrado tutto, non è un naturalista pur essendo l'artefice d'immagini palpitanti contrastate dalla dissezione all'immedesimazione tra immagine psicologica e immagine riflessa a cui ricorre utilizzando l'acqua che denomina "L'isotopia dello specchio".

La demarcazione esterna (il mare) e l'interna (l'anima) vengono a fondersi *...mare, mare di dolcezza, mare di infuriate tempeste...mare da mille volti e mille scenari... che rispecchi la dolcissima sirena dell'anima mia.* La funzione delle isotopie rinvia in modo non superficiale alla teoria bachelardiana dell'immaginazione creatrice nel suo nesso con *la loi des quatre éléments*. Bachelard pensa che ogni poeta, tra i vari elementi, prediliga quello che fa da miglior conduttore del suo psichismo immaginante.

Inconsciamente professa la sua convinzione e cioè che il linguaggio poetico, per completarsi, deve avere la sua validità scientifica. Il poeta riesce ad amalgamare filosofia e scienza con la riflessione, il quotidiano e l'infinito, con l'evocazione di fenomeni visivi, acustici, astronomici, fisiologici e psicologici e riesce così ad intessere il bellissimo ordito della poesia con la trama della scienza.

Sirena

*O sirena, o dolce mia sirena,
dedicami una nota del tuo irresistibile
e dannato canto...*

*...o sirena, o dolce mia sirena,... fammi continuare a
sognare, fammi continuare a vivere*

Si denota in alcune figure sequenziali una particolare forza evocativa data dalla presenza di iterazione di vocali omofone *...mare di dolcezze, mare dai mille volti e mille ...* che producono un effetto suadente e melodioso di un cuore innamorato e pertanto i versi entrano nell'anima per sempre.

Ha una prodigiosa capacità di far trasmigrare le emozioni dalla semantica del verso all'anelito irrimediabile della ricerca di un'altra verità.

Ricorre spesso all'enfasi con la tessitura sapiente delle anafore, con la presenza di assonanze toniche dominanti che segnano a intermittenza la linea di sviluppo musicale della lirica conferendo al verso una soavità colloquiale.

Gli Angeli

*Cosa possono sognare gli
angeli, loro che vivono lo
spazio infinito, loro che sono
spettatori della vita,*

*Ritorna il luogo tanto caro al poeta, ma pur
sconosciuto, gli angeli sognano e custodiscono le gioie e
le speranze degli uomini.*

Il poeta cerca di carpire l'impercettibile sussurro che il suo cuore bisbiglia; cerca di fermare l'eco di un ricordo nella evanescenza d'una immagine fatta di sottili memorie; dialoga con se stesso, non per cercare trascendenti verità, né per scrutare misteri d'abissi, ma semplicemente per ritrovare la propria dimensione di umana creatura nell'afferrare i puri palpiti dal continuo divenire, briciole di speranza e di amore.

Realizza nei suoi versi uno stile personale fatto di immagini che suggeriscono al lettore, o meglio favoriscono, sentimenti e riflessioni. Le sue poesie hanno una valenza stilistica rispondente ai contenuti scelti nell'attualità. Una filosofia della realtà quotidiana che mantiene una certa amarezza romantica, una sensibilità dal sapore di vita, tutto il tormento di un'anima dolce...

Un Bacio

*Un bacio serve a definire i
confini tra il cielo e la
terra e tra la guerra*

*E' una folgorazione emotiva in cui le poche parole
sprigionano i sentimenti dell'essere umano.*

La lirica in questione esprime contenuti essenziali, frutto di un'espressione o di una sensazione immediata. Anche se ridotta a improvvise folgorazioni *Un bacio serve a definire i / confini tra il cielo e la terra*, essa ha il potere di dar vita, grazie alla presenza dell'analogia, a un'enorme quantità di sensi allusivi e di significati nascosti che bisogna cogliere sul momento, con immediatezza.

La parola è la vera forza di questi versi. Per la sua potenza espressiva ed evocativa assume una magica risonanza e, isolata tra spazi bianchi o pause profonde segnate dal rinvio a capo, rimanda a mille significati a seconda della sensibilità di chi legge.

La bellezza di questo frammento consiste proprio in questo: il lettore, ad istinto, coglie nell'indeterminatezza di questo schizzo significativo *terra e tra la guerra e la pace* ipotizzabili, evocati e misteriosi significati, ma che hanno a che fare tutti col mistero della vita e inducono, in fondo, a un'amara riflessione.

Il titolo della lirica rimanda al contenuto, come se il poeta avesse voluto istradare il lettore e offrire una chiave di lettura, un'interpretazione, come se volesse spingerlo alla riflessione su quell'argomento. Qui davvero la riflessione diviene parte integrante dei versi e la parola, dura e cruenta, su cui il lettore si sofferma, s'innesta all'interno di un discorso poetico che di per sé è già autonomo.

Così Bella

*...di chi osserva il tuo cammino,
un po' di cielo, un po' di mare,
un po' di te
un po' d'infinito*

C'è della metafisica nella poesia d'amore di Francesco Terrone che, a volte, diventa magica. Il poeta di fronte all'amore ha un senso di smarrimento. E' come trascinato da una voce, è come in trance. Insegue un sogno d'amore senza fine. E' l'amore a dare alle sue espressioni un'intensità verbale inedita, *magici diamanti, per magnificare l'armonia della tua anima* conferendone la magica sensazione di parole d'infinito anelito. Momenti d'infinitesima tenerezza per una creatura celestiale che merita solo pensieri profondi *per magnificare l'armonia della tua anima, e l'eleganza del tuo corpo.*

Nella sua voce vibra la dolcezza estrema che nasce dallo scoprire, momento dopo momento, l'intensità del desiderio d'amore, che forse ha timore di mostrare. Una tenerezza silenziosa che nasce dalla sua stessa intensità, di fronte alla considerazione che l'amore scuote l'essere fin nel profondo ... *semplice velo di seta, con i colori del mare, i colori del cielo, per coprire le tue grazie e portare nella mente e nel cuore...* La donna rappresenta tutti gli aspetti dell'infinito e ne porta con sé anche i misteri arcani.

La sua bellezza è divina, quasi surreale, gli abiti non servono per migliorare l'aspetto fisico. Basta *un semplice velo di seta* che abbia i colori del cielo per trasmigrare nel cuore di chi ama i meravigliosi colori del cielo e la purezza della sua anima. Il poeta conclude, ancora una volta, con evocazioni sincere dei suoi sentimenti *e portare nella mente e nel cuore di chi ti ama... un po' di cielo, un po' di mare... un po' d'infinito*. Questo angelo e solo questo angelo sarà la sua pace, in questo suo anelito d'infinito. La poesia si colora di tinteggiature psicologiche profonde che hanno l'immedesimazione del respiro abissale del mare e la purezza di un cielo terso, che conferiscono al verso toni ora esclamativi e ora appena mormoranti, ora immagini pregnanti, perfette, che conferiscono al verso colore di eternità da accogliere e benedire perché c'è del "Divino".

Sera di Natale

*E' la sera
di Natale.
la tavola imbandita.
I colori del Natale
vivono il loro
momento di gloria
e così
vettovaglie e cibarie*

Giudizio critico di
prof.ssa Pina Basile

L'anima si rannicchia nel suo guscio, guscio di silenzio e passione... e tu abbandona la razio e ascolta il sussulto del tuo cuore in questa notte magica, mentre mediti sui versi della lirica di Francesco Terrone.

Questo florilegio è un capolavoro di eloquenza sacra per la presenza incoscia della dossologia cristiana del mistero della natività, che si ripete e si rinnova ogni anno resa verbalmente dal poeta dalla ripetizione anaforica degli operatori verbali ... Tutto accade in una notte. Tutto accade in una notte .In quella strana notte in cui tutto era magico è tutto è magico. Il passato si ripete nel presente e ieri come oggi il nostro cuore vibra d'emozione e di amore perché il mistero diventa vita ...diventa luce guida per gli uomini. La lirica si snoda tra misticismo e tradizione e lo stile de verso libero è solenne. Il poeta fa apparire e scomparire la scena del Natale e scomparso il

visibile, resta un unico oggetto da vedere la luce divina nella ...vita che diventa vita quando il mistero si rivela.

E' la sera di Natale la tavola è imbandita. I colori del Natale vivono il loro momento di gloria perché senza parole si raccontano ... E' anche un momento di riflessione non solo di osservazione perché l'anima si rannicchia nel suo guscio dove vibrano i sentimenti .Non è forse il luogo in cui Francesco Terrone riesce a conciliare razio ed emozioni non è forse in un atto d'amore che riesce a ritrovare il suo Dio? perchè trova la forza nel suo verso catarsi.

Solo una preghiera

*Preghiera,
canti di gloria
a te Signore ,
canti di pace
a te mia pace.*

*Canta il sole ,
il cielo , il mare
e la terra
mio Dio....*

Ancora una volta i pensieri di F. Terrone ci coinvolgono penetrano nel nostro cuore e ci trasmettono deontologie di valori e di trascendenza. Egli ben sa che può avvicinarsi al suo Dio solo con la preghiera. Avverte la sua presenza nelle meraviglie del creato “Canta il sole, il mare e la terra e.....Cos’è la mia preghiera al cospetto tuo?” si sente pulviscolo atmosferico , ma dentro di sé ha il presagio dell’imminente arrivo della Grazia divina e nel contempo la paura di non ritrovarlo nelle”valli buie della sua coscienza. Cerca la verità per le vie segrete del suo cuore , ma il timore è nel non sapere riconoscere la verace via della fede, forse perché non sorretta dalla forza della speranza “Ti sento.... mi sei vicino, sei lontano ...Forse miope è la mia fede, vano il mio cercare, ma ...ritroverà il suo Dio?

In questo florilegio composto in versi liberi ancora una volta le percezioni emotive raggiungono i nostri cuori in un splendido gioco di alternanze di dismorfiche, che filtrano urla di dolori,

ma anche una piacevolissima sensazione di gioia, perché è certo dell'aiuto divino.

Giudizio critico di
Carmine Manzi

Fu una vera sorpresa per me quando Francesco Terrone mi diede in lettura i suoi primi componimenti, ma non pensavo di trovare tra i suoi versi tanta e tanta effusione di sentimenti, una così profonda ricchezza di emozioni e tanto colore nelle immagini, tanto impeto nella sua esplosione d'amore per le bellezze del creato e per la Natura nel suo insieme, nei suoi momenti di risveglio e di abbandono.

Ed allora, ho voluto rileggere una volta di più questi canti prima di esprimere il mio apprezzamento per una poesia che è soprattutto fluida, spontanea, lontana da ogni artificio, ma legata ad un grande bisogno di espandere nel canto i palpiti più intimi e segreti della sua vita.

Una poesia che è fuori da ogni schema ma che è tuttavia l'espressione di un forte entusiasmo e di una grande interiorità.

Giudizio critico di
Paola Gatto

E' magica sinfonia d'amore e dolore, che solo tu puoi ascoltare e vivere, perché tu e solo tu hai oltrepassato i confini dell'onnipotenza e hai ottenuto il dono della eternità.

La lirica è ricca di fascino che il poeta estrinseca con una sua suggestiva graduazione fonica-timbrica-semantiche che lascia nei cuori echi ed un intenso coinvolgimento emotivo. E' un prototipo di prodigiosa magica sinfonia resa con operatori verbali supporto, che proiettano amore e dolore in un laboratorio linguistico di affascinante alchimia. Il poeta ha saputo coniugare ermeneutica ed euristica annullandone i confini.

La visione della natura è attraversata da un animismo cosmico scandito dal ritmo misterioso del vento ed è anch'esso una presenza fisica e metafisica. Descrive un universo tenuto insieme dall'amore divino, inteso quale principio e quale stato essenziale della forza della natura, in cui il vento rappresenta l'elemento dinamico che scandisce i tempi dell'animo umano e che si manifesta *...come elemento che più lo identifica, quando tutto tace, quando tutto sembra fermo, quando...* come d'incanto, quale dono dell'Onnipotenza magicamente si sviluppa negli arcani silenzi notturni e *avvolge i pensieri della tua anima e li porta lontano ... li porta laddove la materia e lo spirito si fondono...* e da questa osmosi tra magico e razionale si genera la maieutica dell'onniscienza divina e dell'amore, inteso e vissuto quale principio e quale stato essenziale per rendere possibile la comunicazione tra l'essere e il cosmo.

La misteriosa persona a cui il poeta si rivolge ha trovato e superato il traguardo che conduce dal contingente all'eterno, dall'apparenza all'onnipotenza semantica.

Giudizio critico di
Dorotea Scafuri

Francesco Terrone avverte profondamente che il senso del dovere individuale e collettivo costituisce uno dei tasselli indispensabili per costruire un mondo più giusto. Come G. Palatucci testimoniò con il suo martirio nel campo di concentramento nazista di Dachau, *ci hanno voluto far credere che*

*il cuore è soltanto un muscolo, ma non ci sono riusciti*⁵⁸. Il suo mondo è un universo d'amore e d'emozione, in cui tutti gli uomini sono fratelli accomunati dalle stesse ideologie e valori.

La missione del padre appare chiaramente tracciata già nel primo verso: *Lavorando per i propri cari...* verso, in cui l'operatore itinerante iniziale dona una forza particolare a tutta la lirica che trasuda, appunto, di fatica, di valori, d'insegnamenti e d'impegno sociale ... *la paura e il rischio* quotidiano della morte hanno importanza, ma non peso.

Lo stesso universo sacrale è ravvisabile nelle due liriche: *Lavorando / Il volto di mio padre*, perché è dominante la deontologia dei valori che il poeta porta nel cuore e nella mente. Il lavoro rappresenta il motore della vita e il riscatto per una società migliore e per dare ai posteri esempi di virtù. E' necessario correre il *rischio*, per essere fieri, così come gli appare *fiero* il volto del padre *appagato dal traguardo di una vita....* spesa bene. Non basta, però, la fierezza e il riscatto a rendere tutti migliori, ma il desiderio *di vivere da protagonisti*

⁵⁸ Vanzani P., Scatena M., Palatucci G., Il questore "giusto", ed. Pro Sanctitate.

positivi, e di aggiungere più *colori* al mondo, che non è solo il suo mondo, ma un mondo di tutti. Individua una sorta di *Umanesimo Integrale*⁵⁹ in cui tutti possono vivere bene.

Francesco Terrone ha imparato a proprie spese, scavando solchi sulla sua pelle, pause nel respiro, apnee nel proprio cuore, che la crescita morale ed esistenziale è fatica, sudore, dolore *imbavagliato*.

Quello che costituiva solido background nell'esistenza del padre, diventa in lui espressione vivente della sua stessa esistenza. Diventa un grido di dolore, invocazione, rabbia, amore: *Dov'eri tu mio padre...*, ed ecco che con forza egli imbavaglia il suo dolore lancinante per l'assenza di quel volto caro e lontano e continua per la sua strada . Il volto del padre non era e non è poi tanto lontano da lui, perché vive alle radici delle emozioni, forza del cuore motore della vita che lo sorregge e lo fa andare avanti.

⁵⁹ Maritain J., L'umanesimo Integrale.

Giudizio critico
di Corrado Calabrò

Va al di là di ogni aspettativa: la consistenza dell'analisi strutturale e della contestualizzazione e la profondità della ricerca psicologica e letteraria sono elettrizzate, con brividi improvvisi, da notazioni di straordinaria sensitività. In *Sirena* il mare rappresenta lo specchio introflesso che, applicato alla realtà, diventa una lente deformante che fa sì che il dato naturale sia indice della sofferenza del poeta *...tu che vieni dolce e soave dal mare, mare di dolcezze.../mare di infuriate tempeste, mare dai mille volti e mille scenari.*

Il mare è per il poeta propulsore che trasmette emozioni e sensazioni forti *tu o mia sirena ti identifichi in esso /... e crei in chi ti ascolta gioia, paura, e tanto mistero.* Rinunciare al mare significa rinunciare ai sogni e alle aspirazioni.

La funzione del vento nello spingere al superamento dell'*oltre*.

La funzione degli elementi naturali (il mare, certamente, ma anche il vento, appunto, il fuoco, il sole, la sabbia, ecc.), in interazione con l'introspezione, nella metamorfosi.

Si nota una sensibilità particolare ai richiami dell'inconscio.

Lo sdoppiamento tra *principio di piacere* e *principio di realtà*.

Folgoranti, poi (non meno dei frammenti lirici), alcune verità psicologiche che non solo nessuno aveva colto ma che io stesso non credevo trapelassero dalla mia poesia e dalla mia vita (in apparenza così risoluta). L'istinto di morte dell'adolescenza (che ho avvertito quasi fino al gesto estremo).

La dissociazione tra voglia di vivere e paura di farlo. E' solo un assaggio, ma si potrebbe continuare...

Suggestiva confessione autobiografica.

Anche questa molteplicità di approcci del poeta dà spessore, arricchisce di sfaccettature e di rimandi il lavoro di analisi e di ricostruzione condotto e vi aggiunge un tocco di originalità di metodo che lo rende più intrigante.

Giudizio critico di
Gabriella Frenna

Francesco Terrone svela poeticamente i sogni, i pensieri, le attese e il desiderio di vivere in un mondo ricco d'amore. L'amore è il sentimento prevalente per il poeta che lo paragona ad *un raggio di sole nel buio della notte* e fa apprezzare ogni istante dell'esistenza, per l'emozione avvertita dallo sguardo e dal sorriso dell'amata.

Evidenzia un lineare rilievo filosofico sullo stupore percepito dall'immensità di un *istante d'amore*, sull'arcano, sul mistero soprannaturale. Il poeta anela a percepire la luce di Dio nel difficile cammino esistenziale che allevia miserie fisiche e spirituali.

Dedica una commovente poesia al padre, nel manifestare uno struggente ricordo e l'affetto filiale, nell'avvertire un'emozione arcana provenire dal mondo ultraterreno che gli dona conforto.

Francesco Terrone rivela profondità d'ispirazione nello svelare l'animo desideroso d'addentrarsi sul mistero esistenziale e d'avvertire la sublimità della Suprema Dimensione, ove gli angeli volgono carezze arcane a chi anela a percepire l'eterea essenza celeste e come "custodi dei segreti" vegliano sull'umana esistenza.

Da ciò rivela un'intensa riflessione sulla vita, sul suo inesorabile svolgersi, con le sue sorprese e con le emozioni che travolgono i cuori nel vivere indimenticabili momenti d'amore.

In particolar modo, rende nota l'indomabile ispirazione, nell'osservare un piccolo elemento del creato e ogni aspetto di

vita che alimenta la verve necessita la sensibilità all'ascolto di chi apprezza l'estro poetico.

Francesco Terrone rivela il suo cuore innamorato che si nutre del sorriso dell'amata, nell'esprimere un canto appassionato con un *inno alla vita... / alla pace, alla gioia e / alla serenità del mio essere uomo.*

Con la poesia *Granellino di sabbia* svela la sincerità dell'emozione provata nell'avvertire i veri sentimenti dalle persone, nel manifestare il desiderio di *lasciarsi guidare dal vento e chissà per quale altro futuro.* Il poeta svela l'arcana sensazione provata dal soffio del vento che gli fa percepire *il mistero della vita con la materia e lo spirito che si fondono* e l'animo sensibile riesce ad avvertire una *magica sinfonia d'amore e di dolore.*

Esprime l'emozione d'amore che attrae mente e cuore con l'intensità del sentimento, trasforma l'essere fin dall'intima esistenza, nello svelare il cuore innamorato, ammaliato dallo sguardo, dall'interiorità dell'amata, nel provare gioia e il desiderio di vivere come in una favola.

Il poeta manifesta la ricchezza dell'animo che s'incanta con le sensazioni vere, con la bellezza avvertita dal creato, con l'attrazione della città eterna, con il mistero che aleggia tra le arcaiche mura monumentali, tra le strade e gli elementi architettonici e trasmette lo stupore provato con la visione e con la storia millenaria.

Francesco Terrone esprime l'anelito vitale a cogliere sensazione genuine, a vivere con pienezza sentimenti d'amore, a cogliere dall'esistenza l'emozione mirabile che ammalia il cuore e dona ricchezza interiore.



CAPITOLO SETTIMO

Francesco Terrone

**LA MAIEUTICA DEL VERSO DI UN POETA EMERGENTE:
TRA METAFISICA E FISICA DEL SUONO**

*Ascoltate i messaggi che provengono dalle segrete vie dei vostri
cuori*

*Il cielo in una notte stellata ti inebria il cuore e ti porta lontano
lontano. Ascolta in religioso silenzio il richiamo arcano della tua
anima*

Chi sei..?

Ho visto un tuo segno
nel mio sognare...,
accarezzare il mio cuore
ed asciugare le mie lacrime...

Ho visto il mio tormento
svanire in un momento...,
mi chiedo
Chi sei tu...?
Mi chiedo

Chi non sei...?

Sei forse
la carezza primordiale
della mia vita
che ho avuto,
che non ho avuto
e che vorrei...?

Sei mio padre...?
Sei mia madre...?
Chi sei...,
così misterioso e silenzioso
che viene,
entra nel mio cuore
ed abbraccia il mio dolore,
che abbraccia la mia solitudine...?

Forse,
sei tu
mio Signore...?

Che vieni
in punta di piedi
nel dormiveglia
del mio essere
e non essere
e carichi di emozioni,
di speranza
i miei sogni
e la mia vita...,

ancora,
non ti riconosco...
forse sei...,
chi sei...?

Il fuoco dentro

Con il fuoco dentro
e
la freddezza dello sguardo,
aleggiava
nel bruno orizzonte
il nostro tenero
ed
irresistibile mirar...

Amore e guerra

Le tue
lacrime,
perle d'amore
e
perle di dolore,
magiche note di tenerezza,
e profonda sinfonia
di
sentimenti e pazzia...

Dove nasce l'amore
nasce la guerra,
una guerra
che vale la pena
combattere e vivere
fino all'ultimo
sospiro...,
fino all'ultimo anelito
respiro...

La mia notte...!

La notte,
compagna delle mie
solitudini
e
palcoscenico
delle mie
emozioni,

Di notte,
avvolto dal silenzio
del mondo
riesco a percepire
i battiti del mio mondo
ed
i sospiri della mia anima,
che corrono,
che corrono lungo i binari
dell'eterna incoscienza...

Di notte,
ho voglia di sfidare
la notte,
guardo nel buio,
non vedo...,
mi perdo,
mi inginocchio a tal nulla...,
mi sembra
entrare in un labirinto
dove tutto è tutto,

dove tutto è nulla,
ancora non vedo...,
ancora non vedo nulla
del nulla...,

Vedo...,
cosa vedo...?
Vedo logori fantasmi,
in fondo al mio cuore
anch'essi
affaticati e stanchi
per il loro esistere
e non esistere
tra tormenti, pazzie e pregiudizi...,

e
la notte va...,
va,
dove va la vita,
dove vanno i palpiti
di tutti coloro
che piangono,
che ridono
e
vivono i tormenti
della notte
e della vita stessa...

La notte,
la notte...,
è la mia notte...!

Luna capricciosa

Luna capricciosa
e
sole nascosto
tra
nuvole e sospiri...,
i tuoi sospiri,
sospiri
di donne e amante
di tempi ormai
nascosti dal tempo...,
vivi e vivrai
nei ricordi
e
nei passi
del mio cammino
per la lunga
e
tortuosa strada
della nostra
vita...

Profonde acque

Il sapore
delle tue lacrime
è
il sapore
delle profonde acque
del tuo mare...

Sgorgano dalle viscere
della materia
per sublimarsi
negli spazi incantati
di cieli senza fine,
per
diventare
stelle cadenti
nella galassia
delle mie perenni
inquietudini...

Cielo e cielo,
mare e mare
misteriosi scenari
di sensazioni
e vita...

Il tuo sguardo

Il tuo sguardo
mi incanta,
il tuo sguardo
mi devasta...

Sono Ulisse,
che pur se incatenato
alle paure
della propria esistenza
vuole navigare
e vivere
l'essenza delle tue
meravigliosi vesti...

Sirena e fata
dai capelli d'oro,
e dai mille volti...
volti nascosti dal tempo,
che non ha tempo
e
dalle onde del mare...
palpiti di un cuore
senza cuore...!

Mare, mare...,
ancora mare...,
unico
ed eterno amante
che ti accarezza

e
ti divora
con la sua maestosa potenza,
capace
con il rumore
delle sue scroscianti acque
di catturare e camuffare
il tuo fiabesco canto
e renderlo
ancora più inquietante
e misterioso...

Folle...,
come folle
è lo sfidare le mie
asfissianti paure
ed
il mare delle mie perenni
inquietudini,
per giungere e raggiungere
con te
la vetta primordiale
della mia
vera esistenza.

So che le stelle

So che le stelle
cesseranno di illuminare
le nostre notti,
perché, perché...,
perché la vita
è un orizzonte
che appare e scompare
al finir
del giorno...

Nuvola d'amore

Oh mia dolce
nuvola d'amore
che navighi serena
da cieli a cieli...
verso orizzonti sconosciuti
ed
attingi la tua forza
tra mare
e
ruscelli
le cui acque
sgorgano limpide
da sorgenti
nascoste e profonde
della mia anima...,

niente e nessuno
dovrà mai
neppure solo sfiorare
questa
magica e fiabesca
eternità
che ci è stata donata...!

I fiori dell'amore,
profumano ancor più
dei fiori
di verdi prati
e
fresche primavere...

Imprendibile miraggio

Stella...,
stella vagante,
irraggiungibile...!
Imprendibile miraggio...
di meraviglie e sogni...,

come una sirena
dagli infiniti orizzonti,
tra cielo e mare,
racconti e canti
con la tua bellezza
e la tua luce
la storia del mondo...
la storia
dell'anelito vivere
fatto
di emozioni e sospiri...,

racconti,
la tua storia
di profondità nascoste
di chi viene
attratto dal tuo fascino
e palpita per il tuo essere
una Venere,
sì una Venere...,
una Venere senza tempo
che vive e regna
nel cuore...

umano tempio
di materie e spirito,
di certezze e pazzie
di chi
ha deciso di vivere
in eterno,
tra la pace e la guerra
della propria
esistenza...

Voglia di vivere

Così vicini,
così lontani,
con la voglia di vivere
in un istante,
un attimo di follia...

la tua ombra
mi perseguita,
il tuo sguardo
mi illumina,
l' impossibilità mi acceca...

tendi la mano
nel buio dell' infinito,
la solitudine
la tua compagna
quasi ad accarezzare nel vuoto
il tuo dolore,
una lacrima
solca il tuo malinconico sospiro,
una lacrima,
poi un' altra,
poi un' altra ancora,
il tuo pianto
veglia sul tuo tormento,
il vuoto
veglia e sovrasta
la tua pazzia.

Quanta storia
in una lacrima,
quanta paura nasconde...,
nasconde,
la voglia di vivere
ed amare
la vita per la vita
e la libertà per la libertà
di ognuno
di noi...!

Cigno bianco

Cigno bianco
dalle lunghe piume
che accarezzi
dolcemente
le acque
dell' incantato lago,
con il tuo tenero camminar
tracci
giorno dopo giorno
l' impronta del tuo tempo...,

il tuo nuotare,
tocco magico d' arpa nel vento,
racconta gesti e gestanti
armonie d' incanto...,

rimango senza fiato...

Osservo, osservo ancor
il tuo dolce camminar
lungo le acque
del tuo dolce vivere...,
ed il mio pensiero
vola...,

guerriero indomabile
di sogni e speranze
senza fine...,

e chiedo:
chi è il tuo cigno...?

Che nuota,
che divora i tuoi pensieri...?
Solca il tuo tormento...?

È sicuramente
Attore di momenti...,
la tenerezza degli angeli
il mistero della vita,
il mistero dell' inafferrabile
momento d' amore...

Lontani dal mondo

In riva al lago...
in una notte
illuminata dalle stelle,
lontani dal mondo,
nel silenzio del tempo
si perdevano
i nostri cuori,
per ritrovarsi
nel gustare leggero...,
profondi
momenti d'amore,
dove tutto era magico,
dove tutto era
eternamente vero...

Le tue mani
scivolavano sulle mie,
le mie labbra
incontravano
i tuoi sospirati sospiri,
la mia vita
si intrecciava
con la tua vita,
era la festa
delle nostre emozioni...

I battiti
dei nostri cuori

in un'atmosfera
di sublime virtù,
cantavano
inni di lode
al senso della vita...
Il misterioso tormento,
l'amore...!

Era la vita,
che applaudiva
al senso della vita...

Così so amare...

Così so amare,
mio Signore...

Amo,
il volo libero
dei gabbiani,
amo, il loro graffiare
la dimensione
del mare e del cielo,
amo,
il sorriso del sole,
i colori dell'arcobaleno,
amo,
il rumore delle acque,
che corrono lungo i ruscelli,
amo,
la libertà delle menti
e la loro grandezza,
amo,
il profumo dei fiori.

Amo...,amo...
il mio simile,
amo grandi e piccini,
amo questo mondo,
perché so sorridere
e dire grazie
alla donna
che ha generato
il mio cuore...

Ha generato
i miei passi
e dato la luce
ai miei occhi,
per farti guardare
ed amare,
mio Signore...

Amo,
perché sono quello
che tu vuoi
che io sia...
un uomo,
con pregi e difetti...
Un uomo che sappia
piangere, ridere...
sappia,
in un solo respiro
amare,
e se occorre
anche morire
per un ideale,
per cercare di non
far soffrire
una rondine, un sogno,
un essere umano...

Così, so amare...
Così, so vivere...
Come un uomo, so...
Mio Signore,
mia vita...

Peluche di pezza...

Quanta tristezza
osservo nei tuoi occhi,
quando accarezzi
e rimbocchi
le coperte
al peluche di pezza...,

La solitudine
è la mia sfida,
la speranza
è il mio futuro,
anche se,
a volte,
mi sento
un guerriero di latta,
perso
tra i vicoli
della vita...

Confuso...

Confuso...
assalito da sensi
di colpa e paura,
cerco nella tua parola
il senso giusto
della mia dimensione umana,
non riesco,
non capisco...
è guerra nel mio cuore,
tra commenti...
e confessioni,
tra i miei limiti
ed i limiti
di chi,
con accurate preghiere,
accurate interpretazioni,
imbavaglia
il senso alla vita
ed il profumo ai fiori...

Miope è
il mio vederti,
lontano è
il mio sentirti...

Chiuso,
attanagliato
dal respirare
e non respirare,

riscopri nelle apnee
del mio smarrimento
un mistero...

Una forza,
che muove il mio cuore,
cresce in me
la speranza
di incontrarti
e sentirmi
finalmente libero,
risorgere dal nulla...
Risorgere da un concetto
di fede,
che ha solo
il senso inersiale
dell'amore...

Attraverso il tuo silenzio,
il tuo...
essere e non essere,
io ti sento,
perché
sono accarezzato
dal vento,
abbeverato dall'acqua,
illuminato e riscaldato
dal sole...

Nel chiaro e scuro,
nell'ombra
del mio tempo...

ti vedo,
e mi appartieni,
Signore...
Mia vita...!

Stella di fuoco...

Sei una stella
di fuoco
caduta dal cielo
per essere forgiata
sulla terra
dal mio immenso
e tenero amore...

È buio...

Gli uomini,
non riescono
a trovare
quello che cercano,
perché non cercano...

È sterile l'ascoltar
il canto del cigno,
se non si ha cuore,
è miope
l'occhio che non vede
il volo di un airone,
è muto
l'uomo che predica
e non conquista amore...

È buio camminar
per sentieri e valli
della vita,
se non è vero, è puro,
il tuo passo
ed il tuo cuore,
amico mio...!

Occhi tuoi belli...

Le lacrime
rendono i tuoi occhi
ancora più belli,
si riempiono
di luce,
quella luce
che ha illuminato
e rapito i miei passi,
ha rapito il mio cuore...

Adesso balliamo,
donna sola,
perché mi sono
innamorato pazzamente
della tua luce...

Ti ho cercata...

Ti ho cercata
tra arbusti secchi
e fiori di ginepro,
ti ho cercata
tra orizzonti infiniti
e terre lontane,
ti ho cercata,
su isole di giorno
e mare di notte,
ti ho cercata sempre
attraverso i miei sogni...,
quando ti ho trovata
sei sparita
come polvere di Luna
al primo raggio di sole,
lasciando
un cuore senza cuore,
ed un'anima
vagabondare
nel deserto
dell'amore...

Il giardino dei sogni...

Dal silenzio della sera
Nasce il tuo nome,
dal suono dei violini
nasce la tua parola...

Luccicante il tuo sorriso,
farfalla è il tuo cuore,
che osserva dall'alto
del suo dolce volo
i colori del giardino
dei sogni,
nella primavera
della vita e dell'amore...

Luna spiona...

Una fessura di luce
si apre nel tempo...,

Tu, luna spiona,
che dal balcone
del cielo
osservi
in una notte di stelle,
la mia stella...

Cosa guardi...?
Cosa osservi,
così silenziosa e muta...?
Spii forse la mia luce...?

Sicuramente
tu,
luna spiona,
regina del cielo,
osservi ciò che in terra
è il mio universo
di poesia
e di amore...

Amore e perdono...

Perdonami...,
mio Signore...
io che non sono altro,
che un filo d'erba
attaccato agli orizzonti
del tuo infinito,

amami,
come tu sai amare,
guidami,
dove tu vuoi che io vada,
guardami,
come tu vuoi che io ti guardi,
riscaldami,
come tu vuoi che io ti riscaldi
con il calore
della preghiera
e l'ardore della Fede.

È buio,
osservare il cielo
senza le stelle,
senza il tuo respiro
e la tua presenza
Padre mio...

Insegnami,
insegnami a perdonare,
come tu sai perdonare...

Il canto dell'usignolo...

Volano i miei passi
al sorgere del sole
ed al cantar dell'usignolo
tra rami e cespugli
di boschi e praterie,

vola il mio cuore
al guardar
il verde
dei tuoi occhi
e la bellezza
della tua dolce
e tenera anima,
favola di vita,
nel labirinto
dei miei
impietriti sogni
ed infuocato
amore!

Spazi di vita...

Meraviglia,
sento il tuo cuore
battere,
i tuoi palpiti
correre lungo il tempo,
i tuoi occhi
riempirsi
di lacrime e sole...

Donna,
donna mia
è duro vederti
lontano dagli
orizzonti
del mio mondo,
ma è giusto,
che la tua vita
abbia degli spazi
di vita
dove l'uomo fatto
di pulviscolo e cenere
non abbia
il suo dire,
il suo fare,
fatto di ombre
e tocchi di luna,
tal da impedire
al tuo volo di farfalla,
di solcare

giardini e praterie
profumate dalla vita
e di sogni dorati...

Tu...
unica compagna
della mia pazzia,
delle mie paure,

tu...
unica compagna
di amare lacrime,
riprenditi
i tuoi spazi,
i tuoi palpiti
e vivi , vivi...
il tuo meraviglioso
tempo...

Miraggio e tormento...

Quante notti
ad occhi spalancati
guardavo nel vuoto
della mia stanza
il tuo volto,
cercavo
di accarezzarti,
cercavo
con la mia anima
di illuminare
quel buio e vederti,
di vederti meglio,
ma era miraggio,
miraggio di emozioni
e passioni...

Rimaneva,
ancora una volta
compagna
delle mie notti
la mia solitudine,
erano lunghe,
lunghissime
quelle notti d'inverno,
sembrava vivere
momenti di vita
smarriti
e senza senso...

Mi aggrappavo
alla notte,
quasi a sfidare
quelle notti,
ma il buio
era anch'esso fantasma,
illusione di momenti
di vita senza la vita,
rimanevo a combattere,
con il mio nulla,
aspettando
che l'alba,
di nuova vita
veniva a confortare
il mio dolore,
il mio tormento
di notti
senza te...!

A sera...

Passa il giorno
e viene la sera...

A sera...,
apro la porta
ed il buio di casa
mi assale...
Mi assale
la solitudine,
la stanchezza
di una vita vissuta
tra asfalto ed alberghi,
tra applausi e successi...

Cosa ho costruito...
Cosa non ho costruito...?
Se non piccoli sogni
cavalcanti
in un mare
di speranze...

Unica colpa...

Ti sono accanto,
senza rimorso
e con un'unica colpa...
di non averti incontrata
in un tempo
ormai lontano,
in un tempo,
dove i sogni erano sogni
e la realtà
era magia...

CAPITOLO OTTAVO

**PROGETTARE PER AREE DISCIPLINARI
LINGUISTICO-ARTISTICA-ESPRESSIVA**

8.1 Gli stati emotivi dell'animo umano: due testi a confronto



Tutta la nostra vita è rivolta verso una meta il cui premio è la felicità. I nostri desideri e quelli dell'amato si incontrano. L'innamoramento ci trasporta in una sfera di vita superiore dove si ottiene tutto o si perde tutto. La vita quotidiana è caratterizzata dal dover fare sempre qualcosa d'altro, dal dover scegliere fra cose che interessano ad altri, scelta fra un disappunto più grande ed un disappunto più lieve. Nell'innamoramento, la scelta è fra il tutto e il nulla. [...] La polarità della vita quotidiana è fra la tranquillità ed il disappunto; quella dell'innamoramento fra l'estasi e il tormento. La vita quotidiana è un eterno purgatorio. Nell'innamoramento c'è solo il paradiso o l'inferno; o siamo salvi o siamo dannati.»

F. Alberoni, *Innamoramento e Amore*, Milano, p.209, 2010.

L'anima

L'anima...

Cos'è l'anima...?

un sospiro,

un sorriso,

una lacrima...

un'emozione...

oppure

il ricordo

di ciò che è

esistito...,

F. Terrone, *L'anima*, vv. 1.-10, da *I sentieri del cuore* 2008.

La farfalla

...

Restò a guardare le mani allontanarsi, sino a quando
sparirono dalla sua vista.

E con loro la sua Vita.

Le era rimasta l'esistenza.

Chinò il capo e pianse.

Pianse la sua ingenuità.

Pianse per la crudeltà usatela.

Pianse, perché, in cuor suo, sperava le mani
tornassero sui loro passi.

Pianse pensando che le mani, forse,
avevano agito consapevolmente.

Pianse perché sapeva che non era così.

Aveva avuto paura.

Quel piccolo essere, risultava loro incomprensibile.

Forte e fragile.

Poteva essere schiacciato, menomato, ucciso facilmente.

Ma aveva delle facoltà speciali.

Poteva volare.

F. Canarini , *La Farfalla*, vv. 75-92, *Stato patologico di una
persona normale*, Verona , 2003

...non bona dicta. cum suis vivat valeatque moechis, quos simul complexa tenet trecentos, nullum amans vere, sed identidem omnium ilia rumpens; nec meum respectet, ut ante, amorem, qui illius culpa cecidit velut prati ultimi flos, praetereunte postquam tactus aratro est.

CATULLO, carme XI- I sec. a.C. (trad. F. Della Corte)

La lirica segue un procedimento singolare, si svolge a focalizzazione interna attraverso un dialogo serrato con se stesso, ove funge nel contempo da voce parlante ed interlocutore.

La caratteristica iniziale della silloge che perdurerà nel corso dell'intera lirica è fortemente ansiosa perché s'impenna su una lacerazione immanente che determina una scissione in atto *Un cuore non vive senza amare* e l'incapacità di un'autoidentificazione. Resta vano ogni suo tentativo di far luce sull'oscurità in cui è rinchiuso, perché non gli è dato di provare momenti di gioia. Nell'approfondirsi del processo introspettivo aumenta lo stato ansiogeno, si accresce il senso di negazione ad un bene, pur se desiderato. L'"Io" che si esplora è consapevole che la propria forza interiore tende ad indebolirsi, ma comunque non è un nichilista, perché sente germogliare dentro di sé la speranza e la voglia di allocare l'anima nella sfera delle emozioni più che nella sfera dei dolenti ricordi che stazionano nelle parti più intime della nostra mente, perché avverte vivo ed inestinguibile il legame con sé stesso, con il suo eterno divenire, morire, con le sue paure e con il suo vanire.

La lirica è un meraviglioso florilegio emotivo la cui semantica colpisce i cuori come strali infuocati. Si rileva un'alternanza di ibridazioni lessicali e foniche come "...la farfalla è stata presa, stretta fra le mani" / buio era totale/L'asfalto le graffiò le mani" e figure anaforiche allitterative tipiche delle vibrazioni emotive "Sembravano portatrici di bene", vale a dire alternanza quasi simultanea di sensazioni opposte. La musicalità delle morfie (farfalla = AAA- FF-LL) prevale sui timbri oppositivi (buio= UIO). Questo fenomeno si rileva inoltre dalle morfie ritmiche del verso "...Donava gioia con i suoi colori sgargianti" presentano dei culmini accentuativi nella 2[^], 3[^], 4[^]5[^] sede e danno vita a quattro morfie: la prima bimembre (Aa); la seconda quadrimembre (iOiA); la terza trimembre (uOI); la quarta quadrimembre (aIAi). La presenza di operatori verbali, in situazione anaforica parafrastica d'inizio frase conferisce al verso un ritmo costante ed un significato chiaro di un reale duro e sofferto: "Pianse per la sua ingenuità/ Pianse per la crudeltà usatele/Pianse perché, il cuor suo, sperava le mani....", ma nel contempo emerge da altre lessie oppostive "forte e fragile" o da altri operatori supporto che "poteva volare" perché "con la grazia delle sue movenze.../ che era un dono del Signore" poteva ancora volare in alto e con la forza del suo cuore poteva trasmettere al mondo intero la gioia del suo canto. Le mani rappresentano la metafora di un abbandono improvviso e brutale "le mani la gettarono malamente a terra ..l'asfalto le graffiò le ali". Quelle stesse mani in cui lei si era rifugiata felice per trovare gioia e conforto. La sorte della farfalla è simile alla sorte di un fiore (Catullo carne XI) "nec meum respectet, ut ante, amorem,/ qui illius culpa cecidit velut prati/ ultimi flos, praetereunte postquam/tactus aratro est. "lei" non «sa» amare, nullum amans vere, non ha capito e non capirà

mai la dolcezza di un affetto, l'esclusività di una passione, la tenerezza di farsi da parte. Infatti, alla solitudine che l'immagine del fiore reciso suggerisce, si contrappongono le mani che non sanno offrire certezze e amore. Il fiore, rappresenta il suo amore, esprime ancora, al di là del verbo *cecidit* che indica la sua caduta, una vibrazione di vitalità attraverso il tessuto fonico aspro che connota gli ultimi versi *praetereunte postquam aratrost*, lasciando in chiusura quell'immagine dell'aratro a cui è accostata Lesbia e che si ben accosta con i versi della silloge di Fabiana Canarini quando esprime dolore e paura come “*..un faro nel buio dei propri tormenti*” ma.....*lei poteva volare e le mani sentirono, il dolore profondo della propria sconfitta....* La poesia è per lei una professione di credo che è indefinibile e che si manifesta nei momenti della sua parola, quando ciò che ci è più caro, ciò che di più ha agitato i suoi sentimenti e nei suoi pensieri, ciò che appartiene più profondamente alla ragione stessa della sua vita, e le appare nella sua verità più umana; ma in una vibrazione che sembra superare la forza dell'uomo e dell'eternità si libera per volare nel cielo infinito. Il linguaggio poetico che ha un ruolo determinante nella creazione di un particolare clima di sospensione e di meravigliose soluzioni. L'effetto sortito è quello di uno squarcio pittorico che tende a trasformare il testo poetico nelle immagini e nei colori di una visione di paesaggi tristi come “*Il calore del sole la stava riscaldando, quando le mani la gettarono malamente a terra*” e*la videro tra le mani di un bimbo felice*” e visioni incantate dell'alba di un nuovo giorno che sta per nascere perché la vita le sorride ancora.

8.2 *Un pensiero critico alla poesia di Giulia Barbarulo.*

Dentologie di valori forti emergono dalle melodie e nel contempo ibridazioni del tuo pensieri. Coglieri questi momenti è come accarezzare un petalo di rosa delicato, ma vivo e generoso.

Diaframmate l'io.
Una casacca da deportato
Indossa l'anima:
sferraglia un cammino
senza ritorno.

La silloge di Giulia Maria Barbarulo "Il cielo e i suoi silenzi" sembra all'apparenza un quadro impressionistico di indeterminatezza e di vaghezza, sullo sfondo di sconfinato di distese stellari, che già nella lirica "Una primavera in coma" questa vocazione impressionistica scompare. Ella palesa una interiorizzazione sospensiva della realtà ed un senso di incolmabile dolore per i mali del mondo, perchè nel suo "cielo" lungo i sentieri illuminati dalla luce lunare, aleggia il silenzio di morte. Il suo canto diventa una dolcissima preghiera, d'implorazione e le sue lessie si trasformano in strali che trafiggono le vie più recondite dei cuori sensibili come nella poesia *Un treno per Auschwitz* "Diaframmate l'io/ Oscurate l'orrore.....". I due nucleari si caricano di un profondo senso di inquietudine e la poetica si eleva ad invocazione verso l'umanità assente o verso un destinatario che non vuol ascoltare e..... "Non addormentarti / imploro" perché "Dormire è come morire". La poetessa rinnova la sua

implorazione con una preghiera nella lirica “Una primavera in coma” con una costellazione verbale di inizio verso “Non addormentarti / Non addormentarti ...” La presenza di costante ripetizione anaforica si trasforma in orchestrazione fonica allitterativa che conferisce al suo verso musicalità fatta di ibridazioni e di morfie, espressione tangibile di una personalità forte che sprigiona quel fuoco che vibra nel suo grande cuore soprattutto nei versi: “Non lasciare che dondoli inane”. La dislocazione dei culmini accentuativi nella 2^a 4^a 5^a sede dà vita alle morfie (oA-AA-OO-I) bimembre creando un meraviglioso artificio poetico fatto di giustapposti accostamenti di sequenze polirematiche non modificabili che costituiscono un insieme semanticamente definito in cui le due lessie si confondono osmoticamente generando e trasformando in un gioco incoscio le composizioni lessicali in significati forti. La poetessa coglie in un linguaggio le iridescenze degli altri linguaggi come la musica nel verso, la melodia nel colore, il silenzio e il suono nell’immagine che fanno del verso di Giulia Maria Barbarulo una gravidanza di alta liricità.

Bibliografia

- ABBRUZZESE – DEL LAGO 200 = Abruzzese A., Del Lago A. (a cura di), *Dall'Argilla alle Reti*, Costa e Nolan, 2000.
- ANCESCHI = 1962 Anceschi L., *Le poetiche del Novecento in Italia*, Marzorati, Milano 1962;
- AA.VV. 1962 =, *Leopardi e il Settecento. Atti del primo convegno internazionale di studi leopardiani*, (Recanati 13-16 settembre 1962) Firenze, Olschki, 1962.
- AA. VV. 1973 = *La traduzione, saggi e studi*. Atti del Convegno di studi sulla traduzione. Trieste, Lint, 1973.
- AA. VV., 1996 = Montale E., *la musica e i musicisti: primo centenario della nascita di Eugenio Montale*, Genova 1986-1996, Genova, Sagep, 1996;
- BACCHELLI 1962 = Bacchelli R., *Leopardi: commenti letterari*. Milano Mondadori, 1962.
- BATTAGLIA 1968 = Battaglia, S., *L'ideologia letteraria di G. Leopardi*. Napoli, Liguori, 1968.
- BARBERI SQUAROTTI = 1960 Barberi ,Squarotti, G., *Attrazione e realtà*, RusconiPaolazzi, Milano 1960;
- BEAUGRANDE-DRESSLER 1994 = De Beaugrande R.A., Dressler W., *Introduzione alla linguistica testuale*, Bologna, il Mulino, 1994.
- BECCARIA 1996 = Beccarla G.L., (a cura di), *Dizionario di linguistica e di filologia, metrica, retorica*, Torino, Einaudi, 1996.
- BERONESI 1993 = Veronesi S., "Il DTS nella comunicazione con le persone sorde", Golem, IV, 1993.
- BERRUTO 1997 = Berruto G., *Corso elementare di Linguistica generale*, Torino Utet, 1997.

BERTOLDI 1965 = Bertoldi A., *Il canto XXXIII del Paradiso*, in Getto, Napoli, Liguori 1965.

BETTO FRANCHI MASSONI PERUZZI ROSSINI SANTARELLI 1988 = Betto M., Franchi M.L., Massoni P., Peruzzi A M., Rossigni P., Santarelli B., *Abbecedario della LIS Lingua Italiana dei segni*, Regione Lazio Assessorato I.C.A e Istruzione Professionale, Tip. Fulgur Roma 1988.

BIANCIARDI 2000 = Bianciardi, L. a cura di, *Carte su carte di ribaltatura. Luciano Bianciardi traduttore. Atti del convegno di studi promosso dalla Fondazione Bianciardi (Grosseto, 24-25 ottobre 1997)*. Firenze, Giunti,2000.

BIGONGIARI = 1952 Bigongiari P., *Il senso della lirica italiana*, Sansoni, Firenze 1952;

BIRAL 1974 = Biral, B., *La posizione storica di G. Leopardi*, Torino, Einaudi, 1974.

BIASIN 1985 = Biansin G.P., *Il vento di Debussy: la poesia di Montale nella cultura del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1985.

BELSKI 1996 = Belski, F., *Transitorietà e parzialità della traduzione. Autore e traduttore a confronto*. Milano: Università Bocconi,1996

BO 2000=Bo C., *Ungaretti e la poesia pura*, in *La nuova poesia* da M. VV., 2000.

BO 1964 = Bo C., *L'eredità di e altri saggi*. Firenze, Vallecchi, 1964.

BOYDE 1979 = Boyde P. *Retorica e stile nella lirica di Dante*, ed. it. a cura di C.C., Napoli, Liguori, 1979.

BONIFAZI 1984 = Bonifazi, N., *Lingua mortale. Genesi della poesia leopardiana*, Ravenna, Longo, 1984.

BOSCO 1957 = Bosco U., *Titanismo e pietà in Giacomo Leopardi*,Firenze, Le Monnier, 1957.

BUFFONI 1989 = Buffoni, F. a cura di (1989). *La traduzione del testo poetico*. Milano: Guerini e Associati. [Raccoglie, oltre a studi teorici e storici, numerose testimonianze di poeti-traduttori].

CALABRO' 2002 = Calabrò; C, *Ricordati di dimenticarla*, da Newton & Compton,2002.

CALABRO' 2002 = Calabrò, C., *Una vita per il suo verso*, Milano, Mondadori, 2002.

CALAMARO 1992 = Calamaro C., *Janus*, Napoli, Ferraro 1992. BUFFONI 1989 = Buffoni, F. a cura di. *La traduzione del testo poetico*. [Raccoglie, oltre a studi teorici e storici, numerose testimonianze di poeti-traduttori] Milano: Guerini e Associati, 1989.

Bulgheroni, M. (1977). *Dickinson/Montale: il passo sull'erba*, in AA. VV., *Profilo di un autore. Eugenio Montale* a cura di A. Cima e C. Segre. Milano: Bompiani. 91-114.

CAMILLI 1965 = Camilli A., - Fiorelli Piero (a cura di), *Pronuncia e grafia dell'italiano*, (BLN, n° 2), Firenze.

CANEPARI [AF] 2006 = Canepari L., *Avviare alla Fonetica*, Torino, Einaudi, 2006.

CANEPARI 1979 = Canepari L., *Introduzione alla fonetica*, Torino, Einaudi, 1979.

CANEPARI 2005 = Canepari L. *Manuale di fonetica*, Torino, Lincom Europa, 2005.

CANESTRARI 2000 = Canestrai R., *L psicologia dello sviluppo*; Bologna, CLUEB,2000.

CARDINALETTI- RENZI-SALVI 1998 = Cardinaletti A., Renzi L., Salvi G.,(a cura di), *La Grammatica italiana di Consultazione*, vol. II, *I sintagmi verbale, aggettivale. La subordinazione*, Bologna, Il Mulino, 1998.

CARDINALETTI- RENZI-SALVI 1998 = Cardinaletti A.,

Renzi L., Salvi G., (a cura di), *La Grammatica italiana di Consultazione*, vol. III *Tipi di frase, Deissi, Formazione delle parole*, Bologna, Il Mulino, 1998.

CARDINALETTI- RENZI-SALVI 1998 = Cardinaletti A., Renzi L., Salvi G., (a cura di), *La Grammatica italiana di Consultazione*, vol. I *La frase, I sintagmi nominale e preposizionale*, Bologna, Il Mulino 1998.

CECCHETTI 1962 = Cecchetti, G., *Leopardi e Verga. Sette studi*, Firenze, La Nuova Italia, 1962.

CHOMSKY NOAM 1965 = Chomsky N., *Aspects of the theory of Syntax*, Cambridge Mass., The M.I.T. Press; trad.it. in *Saggi linguistici*, Torino, Boringhieri, 1970.

CONTINI 1959 = Contini G., *Per una interpretazione strutturale della cosiddetta "Gorgia" toscana*, in *Actes du IX^{ème} Congrès Intern. De Linguistique Romane*, Lisbona, 1959.

CONTINI 1970 = Contini, G "Gadda traduttore espressionista" in *Varianti e altra linguistica*. Torino: Einaudi, 1970.

CONTINI 1974 = Contini G., *Una lunga fedeltà. Scritti su Eugenio Montale*, Torino 1974,

CRYSTAL 1993 = Crystal D., *Enciclopedia Cambridge delle scienze del linguaggio*, Bertinetto, (ediz. Italiana a cura di), Bologna, Zanichelli, 1993.

D'AGOSTINO 1990 = D'Agostino E., *L'analisi computazionale in Sociolinguistica*, Napoli, Liguori, 1990.

D'AGOSTINO 1992 = D'Agostino, *Analisi del discorso. Metodi descrittivi d'uso*, Napoli, Loffredo, 1992.

DARDANO- TRIFONE 2005 = Dardano M., Trifone P., *La lingua italiana, Una grammatica completa e rigorosa*, Bologna, Zanichelli.

DARDANO-TRIFONE 1997 = Dardano M., Trifone P., *La nuova grammatica della lingua italiana*, Bologna, Zanichelli.

- DE BUERIIS 2002 = De Bueriis G., *Le parole come ordine del mondo*, Napoli, Editoriale Scientifica, 2002,
- DE MAURO 1980 = De Mauro T., *Idee e Ricerche Linguistiche nella Cultura Italiana*, Roma, La terza, 1980.
- DE MAURO 1998 = De Mauro T., *Linguistica elementare*, Roma, La terza. 1998.
- DE MAURO 1999 = De Mauro T., Grande Dizionario Italiano dell'Uso, vol. II, Torino, UTET, 1999
- DE MAURO 1999 = De Mauro T., Grande Dizionario Italiano dell'Uso, vol. IV Torino, UTET, 1999
- Del Monte Rodolfo, a cura di, 1988, *Lessico, strutture e interpretazione*, Padova, Unipress.
- DE SAUSSURRE 1990 = De Saussure, *Cours de linguistique générale*, Bari, La Terza 1990.
- DI GIROLAMO 1976 = Di Girolamo c., *Gli endecasillabi dell'Infinito, Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976.
- EDAM 1985 = Annibale Elia, Emilio D'Agostino, Maurizio Martinelli, Tre componenti della sintassi italiana, in SLI, Sintassi e morfologia della lingua italiana d'uso, Roma Bulzoni
- HARRIS 1982 = Zellig Harris, A., *Grammar of English on Mathematical Principles*, New York Wiley, 1983.
- LAMIROY 1983 = Lamiroy B., *La linguistique comparée et l'argumentation en syntaxe*", in C. Angeltet et al.(eds.), *Langue, dialecte, littérature*, Leuven University Press.
- ELIA- MARTINELLI- D'AGOSTINO 1981 = Elia A., Martinelli M., D'Agostino E., *Lessico e strutture sintattiche*, Napoli, Liguori 1981.
- ELIA 1984 = Elia A., *Le verbe italien, les completives dans le phrases a un complement*, Bari, Schena-Nizet, 1984
- ELIA 1985 = Elia A., *Sintassi e Morfologia della lingua*

italiana d'uso, Roma, Bulzoni, 1985.

ELIA-LANDI-BUCCIARELLI 2003 = Elia, A., Landi, A., Bucciarelli R., *Dalla grammatica al testo poetico, lezioni di linguistica*, Napoli, Loffredo.

FRECCERO 1989 = Freccero, J., *Dante. La poetica della conversione*, ed.it. a cura di C.C., Bologna, Il Mulino, 1989.

GAGLIARDI 1988 = Gagliardi, C., *Studi di fonostilistica inglese*. Abano, Piovan Editore, 1988.

GAVAZZENI 1981 = Gavazzeni F., *Postilla Leopardiana*, in *Stilistica e Metrica Italiana*, Milano, 1981.

GIRARDI 1994 = Girardi A., *La canzone libera di Leopardi*, in "Paragone" Milano, Garzanti, 1994.

GRAFFI-SCALISE 2002 = Graffi G.; Scalise S., *Le lingue e il linguaggio, Introduzione alla linguistica*, Bologna, Il Mulino, 2002.

GROSS 1975 = Gross M., *Méthodes en syntaxe*, Paris, Hermann, Cie, 1975.

GATTO 1950 = Gatto A., *Nuove poesie*, Milano, Mondadori, 1950.

GATTO 1950 = Gatto A., *La madre e la morte*, Lecce, Crotone 1950.

GATTO 1950 = Gatto A., *La forza degli occhi*, Milano Mondadori, 1954.

GROSS 1991 = Gross M., 1981 "Les bases empiriques du prédicat sémantique", in Langage Leclère, Christian, Subirats, Carlos A *Bibliography of Studies on Lexicon - Grammar*, "Linguisticae Investigationes", 1991.

HALL 1971 = Hall R., *La struttura dell'Italiano*, Roma, Armando, 1971.

HARRIS 1957 = HARRIS Z.S., *Structural Linguistics*, Chicago, Londra, Chicago, University, Press, 1957

Harris 1982 = Zellig Harris, *A Grammar of English on Mathematical Principles*, New York Wiley

HYMAN 1981 = Hyman L., *Fonologia*, Bologna, Il Mulino, 1981.

INSANA 2002 = Insana J., *La stortura*, Milano, Garzanti, 2002.

LO DUCA 1993 = Lo Duca, M. G., *Dizionari, informazioni sintattiche ed errori di lingua*, comunicazione al VI convegno nazionale GISCEL, Sinigallia 1993.

LEPSCHY 1993 = Lepschy G. C., *La linguistica del Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1993. MALMBERG, 1997 = MALMBERG B., *Manuale di fonetica generale*, Bologna, Il Mulino, 1977.

LEONI MATURI 1998 = Leoni A., Maturi P., *Manuale di fonetica*, Roma, Carocci, 1998.

LUTI 1974 = Luti G., *Invito alla lettura di Ungaretti*, Mursia, Milano 1974;

MARAZZINI 2002 = Magazzini C., *La lingua italiana, Profilo storico*, Roma, il Calamo, 2002.

MARTINELLI 1983 = Martinelli M., *Sur la distinction entre compèments de verbe et de frase*, in *Lingysticae Investigationes* (in stampa)

MULJACIC 19660 = Muljacić Ž. *Fonologla generale e fonologla Italiana* Bologna 1966.

NESPOR 1993 = Cespo M., *Fonologia*, Bologna, Il Mulino, 1993.

ORIOLES 2001 = Orioli V., (a cura di), *Dal Paradigma alla Parola, Riflessioni sul metalinguaggio della Linguistica*, Atti del Convegno Udine-Gorizia, 10-11, febbraio 1999, Roma, il Calamo, 2001.

ORIOLES 2002 = Orioles V., (a cura di), *Idee e Parole*,

- Universi concettuali e metalinguistica*, Roma, il Calamo, 2002.
- ROBIS 1997 = Robins R., *Storia della linguistica*, Bologna, Il Mulino, 1997.
- ROMEIO 2005 = Romeo O., *Il dizionario tematico dei segni in 3000 immagini*, Bologna, Zanichelli, 2005.
- ROMEIO, 1997 = ROME O., *Grammatica dei Segni, La lingua dei Segni in 150 Frasi*, Bologna, Zanichelli, 1997.
- SANTULLI 1995 = F. Santulli, *L'opera di Herman Paul tra Linguistica Filologia*, Roma, 1995.
- SCALISE 1983 = Scalise S., *Morfologia Lessicale*; Università degli Studi di Venezia, Istituto di Filologia Romanza, Roma, Clesp editrice, 1983.
- SERIANNI 2002 Serianni L., (a cura di), *La lingua nella Storia d'Italia*, Roma, libri Scheiwwler, 2002
- SILVESTRI 1994 = Silvestri D., *Le forbici e il ventaglio, Descrivere, interpretare, operare da un punto di vista linguistico*, Napoli, Arti tipografica, 1994.
- SIMONE 1978 = Simone R., *Fondamenti di Linguistica*, Bari, La terza, 1878.
- SOBRERO 1993 = Sombrero A., (a cura di), *Introduzione all'Italiano contemporaneo, Le strutture*, Roma, Laterza, 1993.
- SOBRERO 2002 = Sombrero A., (a cura di), *Introduzione all'Italiano contemporaneo, La variazione e gli usi*, Roma-Bari, La terza, ed. 2002.
- GATTO 1941 = Gatto A., *Poesie*, Firenze Vallecchi 1941; nuova edizione Firenze Vallecchi, 1943.
- VALLINI 2000 = Vallini C., (a cura di), *Le parole per le parole- I logonimi nelle lingue e nel metalinguaggio*, Atti del Convegno Napoli, Istituto Universitario Orientale 18-20 dicembre 1997, Roma, il Calamo, 2000.
- VIETRI 1985 = Vietri S., *Lessico e sintassi delle espressioni*

idiomatiche in italiano, Napoli Liguori.1985.

VIETRI 1990 = Vietri S., La sintassi delle frasi idiomatiche, in "Studi di Linguistica Teorica e Applicata" 1990.

VIETRI 2004 = Vietri S., *Lessico-grammatica dell'Italiano*, Bologna UTET. 2004.

VOLTERRA 1985 = Volterra V., (a cura di) estratto di Laudanna A., *La lingua italiana dei segni*, Bologna, Il Mulino, 1985.

WATERMAN 1968 = Waterman J.T., *Breve storia della linguistica*, Firenze, La Nuova Italia, 1968.

YULE 1997 = Yule, G., *Introduzione alla Linguistica*, Bologna, Il Mulino, 1997.

INDICE

<i>Premessa</i>	<i>pag.</i>	5
-----------------------	-------------	---

Capitolo I

ANALISI DEL TESTO LETTERARIO

<i>1.1 Analisi del testo poetico “O Seigneur”</i>		
<i>di Carmine Manzi</i>	<i>pag.</i>	11
<i>1.2 Novella la “Libertà” di G. Verga</i>	<i>pag.</i>	13
<i>1.3 Analisi testuale della novella</i>		
<i>La “Libertà” di G. Verga</i>	<i>pag.</i>	21

Capitolo II

IL BUIO E LA FORZA DELLO SGUARDO INTERIORE

<i>2.1 La fonostilistica</i>	<i>pag.</i>	31
<i>2.2 Tra suono e fono</i>	<i>pag.</i>	32
<i>2.3 Analisi fonico-timbrica del testo poetico “L’infinito”</i>		
<i>di G. Leopardi</i>	<i>pag.</i>	43
<i>2.4 Analisi Morfo-sintattica de’ “l’Infinito”</i>		
<i>di G. Leopardi</i>	<i>pag.</i>	51
<i>2.5 Analisi semantica de’ “l’Infinito”</i>		
<i>di G. Leopardi</i>	<i>pag.</i>	67
<i>2.6 Analisi fonico-timbrico del testo poetico “L’anima ”</i>		
<i>di F. Terrone</i>	<i>pag.</i>	71

Capitolo III
POLI PARALLELI DELLA LIRICA ITALIANA

- 3.1 *Il lirismo magmatico* pag. 81
- 3.2 *Dagli schok fonetici alle morfie melodiche*
Analisi – iconografico-lessicale..... pag. 94
- 3.3 *Introspezione a link* pag. 99
- 3.4 *Una esplorazione della poetica di A. Gatto* ... pag. 101

Capitolo IV
L'AMBIVALENZA SEMIOTICA

- 4.1 *Guida alla comprensione della “Casa sul Mare”*
di Eugenio Montale..... pag. 107
- 4.2 *Analisi Guidata de’ “L’isola”*
di Giuseppe Ungaretti pag. 118

Capitolo V
LE FENDENTI FONICHE

- 5.1 *Autori a confronto: Calabrò-Terrone*..... pag. 131

Capitolo VI
MOVIOLA DI PENSIERI CRITICI
Testi e critiche di Francesco Terrone

<i>Senza te</i>	<i>pag. 143</i>
<i>Sulle ali della vita</i>	<i>pag. 145</i>
<i>La rabbia di un bambino/Miracolo</i>	<i>pag. 147</i>
<i>Granellino di Sabbia</i>	<i>pag. 151</i>
<i>Sirena</i>	<i>pag. 153</i>
<i>Gli Angeli</i>	<i>pag. 154</i>
<i>Un bacio</i>	<i>pag. 155</i>
<i>Così bella</i>	<i>pag. 157</i>
<i>Sera di Natale</i>	
<i>Un giudizio critico di Pina Basile</i>	<i>pag. 159</i>
<i>Solo una preghiera</i>	<i>pag. 161</i>
<i>Giudizio critico di Carmine Manzi</i>	<i>pag. 163</i>
<i>Giudizio critico di Paola Gatto</i>	<i>pag. 164</i>
<i>Giudizio critico di Dorotea Scafuri</i>	<i>pag. 166</i>
<i>Giudizio critico di Corrado Calabrò</i>	<i>pag. 168</i>
<i>Giudizio critico di Gabriella Frenna</i>	<i>pag. 170</i>

Capitolo VII

LA MAIEUTICA DEL VERSO DI UN POETA EMERGENTE F. TERRONE: TRA METAFISICA E FISICA DEL SUONO

<i>Chi sei</i>	pag. 175
<i>Il Fuoco dentro</i>	pag. 177
<i>Amore e guerra</i>	pag. 178
<i>La mia notte</i>	pag. 179
<i>Luna capricciosa</i>	pag. 181
<i>Profonde acque</i>	pag. 182
<i>Il tuo sguardo</i>	pag. 183
<i>So che le stelle</i>	pag. 185
<i>Nuvola d'amore</i>	pag. 186
<i>Imprendibile miraggio</i>	pag. 187
<i>Voglia di vivere</i>	pag. 189
<i>Cigno bianco</i>	pag. 191
<i>Lontani dal mondo</i>	pag. 193
<i>Così so amare</i>	pag. 195
<i>Peluche di pezza</i>	pag. 197
<i>Confuso</i>	pag. 198
<i>Stella di fuoco</i>	pag. 201
<i>E' buio</i>	pag. 202
<i>Occhi tuoi belli</i>	pag. 203
<i>Ti ho cercata</i>	pag. 204
<i>Il giardino dei sogni</i>	pag. 205
<i>Luna spiona</i>	pag. 206
<i>Amore e perdono</i>	pag. 207
<i>Il canto dell'usignolo</i>	pag. 208
<i>Spazi di vita</i>	pag. 209

<i>Miraggio e tormento</i>	<i>pag. 211</i>
<i>A sera</i>	<i>pag. 213</i>
<i>Unica colpa</i>	<i>pag. 214</i>

CAPITOLO OTTAVO

PROGETTARE PER AREE DISCIPLINARI LINGUISTICO-ARTISTICA-ESPRESSIVA

<i>8.1 Gli stati emotivi dell'animo umano:</i> <i>due testi a confronto</i>	<i>pag. 217</i>
<i>8.2 Un pensiero critico alla poesia</i> <i>di Giulia Barbarulo</i>	<i>pag. 223</i>
<i>Bibliografia</i>	<i>pag. 225</i>
<i>Indice</i>	<i>pag. 234</i>

Finito di stampare nel mese di maggio 2010 dalla
Tipolitografia La Grafopress
Via Porta catena, 19 – 84121 Salerno
Tel. 089231506 – Fax 0898454028
lagrafopress@virgilio.it