

gbook

Dizionario
di metrica
e retorica

g^{le}arzantine

Licenza edgt-6-53723-104594159788811138273
rilasciata il 25 luglio 2013 a guido bussoli

gbook

Dizionario
di metrica
e retorica

le
garzantine

gbook

*le
garzantine*

Dizionario di metrica e retorica

Garzanti

I testi sono tratti dall'*Enciclopedia della Letteratura*,
collana *Le Garzantine*.

© Garzanti Editore s.p.a., 1972, 1985, 1997
© 1999, 2007, 2011, Garzanti Libri s.p.a., Milano

Revisione a cura delle Redazioni Garzanti.

ISBN 978-88-11-13827-3

© 2013, Garzanti Libri s.p.a., Milano
Gruppo editoriale Mauri Spagnol
www.garzantilibri.it

*Per essere informato sulle novità del Gruppo editoriale Mauri Spagnol visita
il sito www.illibraio.it*

Prima edizione digitale 2013

Quest'opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore.
È vietata ogni duplicazione, anche parziale, non autorizzata.

Presentazione

La metrica è la disciplina che studia le strutture specifiche dell'espressione poetica e, più in generale, la natura del verso, i suoi rapporti con il ritmo e la rima, il sistema di norme che regola la composizione dei versi e delle strofe. Ma il termine «metrica» designa anche l'oggetto stesso della disciplina, ossia quelle particolari strutture che caratterizzano il testo in versi distinguendolo dal testo in prosa, le cui forme sono appunto libere dalle misure del verso.

Il testo in versi è contraddistinto dalla ripetizione, più o meno regolare, di determinate figure metriche, che ubbidiscono a leggi, almeno entro certi limiti, fisse. Queste leggi variano a seconda delle lingue e del tempo. Nella poesia classica (greca e latina) esse sono fondate sulla quantità delle sillabe per cui la fisionomia di un verso risulta dalla particolare alternanza di sillabe lunghe e brevi a prescindere dal numero esatto delle sillabe stesse. In italiano e nelle lingue romanze, il metro, ossia la misura del verso, risulta invece dal numero delle sillabe e dalla posizione degli accenti. Nelle lingue germaniche il metro si basa su rima e alternanza degli accenti. Nel Novecento la poesia occidentale, al pari della musica e delle arti visive, ha dissolto o stravolto le forme tradizionali elaborando mediante il verso libero un nuovo tipo di versificazione cui non possono applicarsi le norme fisse e ripetitive del verso classico. La poesia resta tuttavia un linguaggio altamente formalizzato e qualsiasi verso, anche quello libero, obbedisce a una sua organizzazione metrica.

Poiché la comunicazione poetica, anche nell'ambito delle strutture codificate in una determinata cultura, non è mai identica a sé stessa, ma rappresenta l'esito di individualità uniche e irripetibili, la metrica non può fornire regole che valgano per tutta la poesia, di tutti i tempi e di tutte le aree culturali. Essa si limita a individuare le forme che sostengono la tessitura di un testo, a verificarne l'occorrenza in poesie diverse dello stesso autore o di autori di uno stesso periodo, a tentare una classificazione delle forme maggiormente ricorrenti. Gli schemi metrici rappresentano delle astrazioni cui è impossibile ricondurre la realtà dei singoli versi, ma la conoscenza di tali strutture formali è indispensabile per cogliere le peculiarità e la natura profonda della comunicazione poetica, nei suoi aspetti tecnici, stilistici, estetici.

Al pari delle strutture metriche, la conoscenza delle figure e delle tecniche della retorica è fondamentale per una piena comprensione del sistema di forme che regge, nella sua continuità, la letteratura dell'Occidente. Fin dall'antichità il repertorio delle figure fu variamente catalogato e nel corso dei secoli venne a costituire un ben definito codice letterario, che è utile saper decodificare per comprendere le specificità di un testo letterario e ciò che lo distingue da un testo qualsiasi.

La retorica, nata in Grecia come insieme di precetti da applicare nel linguaggio politico e giuridico, divenne soprattutto dal rinascimento teoria dell'elocuzione e del bel parlare, a partire dal principio che esiste una doppia forma di espressione: quella semplice e disadorna, propria dell'uomo comune, e quella bella o ornata, propria dell'oratore o dello scrittore. Da Bacone a Vico al sensismo settecentesco la retorica venne associata alla sfera emotiva, sentimentale e fantastica, per cui le figure retoriche non erano considerate il prodotto di una ricerca razionale di ornamenti stilistici, ma il frutto di uno spontaneo slancio della fantasia. Coinvolta nell'età romantica nel generale rifiuto di ogni norma e di ogni imitazione, la retorica è stata riscoperta e rivalutata dalla critica letteraria nella seconda metà del Novecento non più come precettistica ma come strumento di descrizione e interpretazione critica, storica e stilistica da parte di scuole, come il formalismo e lo strutturalismo, che individuano nelle figure e nei tropi lo strumento di connotazione per eccellenza del testo poetico e letterario.

In questo dizionario si trovano rubricati in ordine alfabetico tutti i termini tecnici e le nozioni basilari della metrica classica e moderna e della retorica: piedi, versi (trimetro giambico, esametro, alessandrino, settenario, endecasillabo ecc.), strofe (distico, terzina, quartina, sestina, settima rima, ottava ecc.), schemi metrici della tradizione lirica classica ed europea (canzone, sestina, ballata, madrigale, sonetto, ode ecc.), figure retoriche, distinte in figure morfologiche, sintattiche, semantiche e logiche. Le definizioni sono corredate da esempi, da schemi nel caso dei metri e delle strofe e, per le composizioni poetiche, da ampi excursus storici che ne delineano l'evoluzione attraverso i secoli e nei diversi contesti linguistici e culturali.

DIZIONARIO DI METRICA E RETORICA

A

accento nella metrica accentuativa, detta anche ritmica, è l'aumento dell'intensità sonora su alcune sillabe del verso; e coincide, di norma, con l'accento tonico di alcune parole che costituiscono il verso stesso. Questo risulta allora dall'alternarsi (ritmo) di sillabe toniche (accentate) e di sillabe atone (non accentate), oltre che dal numero di sillabe che lo costituiscono, dalle → [pause](#) e dalle → [cesure](#). Oggi però si parla anche di → [posizione](#) e di → [ictus](#).

accumulazione figura retorica di tipo logico che consiste nell'accumulare, ordinatamente o in forme volutamente caotiche, un certo numero di termini (aggettivi, verbi ecc.) o di strutture (proposizioni complementari): *Quella casa antica, ampia e piena di sole che rimpiango e amo da sempre.*

acèfalo verso privo della sillaba iniziale, frequente nella poesia popolare.

acròstico componimento poetico in cui le lettere iniziali di ogni verso o quelle di ogni strofe o ancora parte di esse, lette verticalmente, formano un nome, una parola, una frase o addirittura una nuova poesia. L'*Amorosa visione* di G. Boccaccio è un poema di 50 canti di terzine dantesche incatenati da un enorme acrostico che, con le iniziali di ogni terzina e con il verso finale di ogni canto, forma tre sonetti: due dedicati a Madama Maria (d'Aquino), ossia Fiammetta, e uno ai lettori.

adìnato figura retorica di tipo logico che evidenzia una realtà paradossale, subordinando il suo avverarsi a un altro fatto ritenuto impossibile: *volerei se avessi le ali.*

adònio nella metrica classica, verso costituito da una → [dipodia](#) dattilico-trocaica (dattilo + trocheo o spondeo):

⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏

posto a chiusura della strofe dell'ode saffica. Usato da Alceo, Saffo, Catullo e Orazio, era tipico dei canti dedicati ad Adone.

afèresi fenomeno, frequente nella lingua parlata ma non estraneo alla poesia colta, che consiste nell'eliminazione della vocale o della sillaba iniziale di una parola: *'sto fatto, 'sta sera.*

agnizione il «riconoscimento» che spesso conclude una vicenda teatrale o narrativa; esemplare il caso del personaggio che, dopo varie peripezie, viene ravvisato da altri o si autoriconosce nella sua vera identità. L'agnizione fu molto usata dagli scrittori greci, specie nella commedia nuova, dalla quale passò al teatro latino (Plauto, Terenzio), alla commedia del rinascimento e

alla commedia dell'arte. È frequente anche nel romanzo popolare e d'appendice.

alba componimento poetico di origine trovadorica, che narra il lamento degli innamorati costretti a separarsi alle prime luci dell'alba. Assume spesso la struttura della canzone, ma in forma di dialogo.

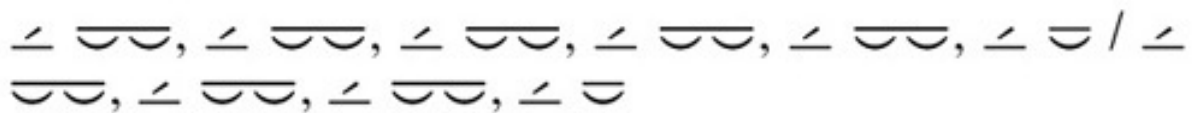
■ Il tema dell'alba che, sopraggiungendo, costringe gli amanti a separarsi, è diffuso in moltissime letterature: dall'antico Egitto alla Cina e all'India, dalla Grecia al mondo arabo ed ebraico, dalle letterature romanze alle germaniche, slave e baltiche. Nell'ambito della civiltà classica, dopo qualche spunto nella lirica eolica, lo troviamo sviluppato in alcuni epigrammi di Meleagro di Gadara (140 ca - 70 ca a.C.), mentre nella poesia latina, specialmente in Ovidio, s'accenna più d'una volta a innamorati che lamentano la brevità della notte. Il primo esempio medievale (dove l'elemento erotico non è esplicito) appartiene al sec. X: la famosa «alba bilingue» (strofe latine e ritornello in un enigmatico volgare o semivolgare) del Cod. Vat. Reg. 1462, proveniente da Fleury-sur-Loire. La poesia trovadorica dei secc. XII-XIII offre, nella forma più tipica, diverse albe: provenzali, francesi antiche, galego-portoghesi, tedesche (i *Tagelieder* dei *Minnesänger*). L'unico esempio italiano è conservato in un memoriale bolognese del 1286. Più tardi, il tema, diffuso anche in canti popolari, è riecheggiato da Shakespeare in una scena famosa di *Romeo e Giulietta*. La poesia trovadorica offre anche «albe religiose», in cui il sorgere del giorno viene a simboleggiare la vittoria della grazia e della fede sulle tenebre dell'ignoranza e del peccato.

alcàica nella metrica classica, strofe costituita da quattro versi alcaici: due endecasillabi (tripodia giambica catalettica + dipodia dattilica), un enneasillabo (pentapodia giambica catalettica) e un decasillabo (dipodia dattilica + dipodia trocaica). Fu usata dal poeta greco Alceo (dal quale il nome). Lo schema è:

$\bar{\cup} \bar{\cup}, \cup \bar{\cup}, \bar{\cup}, \bar{\cup} \cup \cup, \bar{\cup} \cup \bar{\cup} / \bar{\cup} \bar{\cup}, \cup \bar{\cup}, \bar{\cup} \bar{\cup},$
 $\cup \cup \bar{\cup}, \cup \bar{\cup} / \bar{\cup} \bar{\cup}, \cup \bar{\cup}, \bar{\cup} // \bar{\cup}, \cup \bar{\cup}, \bar{\cup} / \bar{\cup} \cup$
 $\cup, \bar{\cup} \cup \cup, \bar{\cup} \cup, \bar{\cup} \bar{\cup}.$

Orazio introdusse l'alcaica nella poesia latina e stabilì che la cesura degli endecasillabi cadesse dopo la quinta sillaba. La metrica barbara (Chiabrera, Carducci ecc.) la rese mediante due doppi quinari (di cui il secondo di ogni coppia sdrucciolo), un novenario e un decasillabo: *Breve ne l'onda placida avvanzasi/ striscia di sassi. Boschi di lauro/ frondeggiano dietro spirando/ effluvi e murmuri ne la sera* (G. Carducci, *Scoglio di Quarto*).

alcmànio nella metrica classica, distico costituito da un esametro dattilico e da un tetrametro dattilico catalettico. Fu tipico del poeta greco Alcmane. Lo schema è:



La metrica barbara lo riprodusse con un verso formato da un settenario più un novenario, seguito da un novenario. *Conca in vivo smeraldo tra foschi passaggi dischiusa/ o pia Courmayeur, ti saluto* (G. Carducci, *Courmayeur*).

alessandrino nella metrica francese, verso di dodici sillabe formato da due emistichi di sette sillabe ciascuno (ma non si contano, in francese, le atone in cesura e a fine di verso). Fu chiamato così perché è il metro del *Roman d'Alexandre* (poema del sec. XII in versi dodecasillabi). In Italia fu introdotto nel sec. XVIII da P.I. Martello, e perciò viene detto anche verso → [martelliano](#); è costituito da due settenari piani: *O miserabil padre per quanto il guardo scorre* (Martello).

allegoria figura retorica di tipo logico («metafora continuata» la definì Aristotele) che consiste nell'esprimere un significato nascosto o profondo, diverso da quello letterale delle parole, a cui si può giungere attraverso l'interpretazione (dal greco *allegoréo*, parlo per immagini). Sono allegorie, per es., le favole di Esopo e di Fedro e alcune parabole evangeliche. Secondo H. Lausberg, l'allegoria consiste nella «sostituzione del pensiero che si intende per mezzo di un altro pensiero che si trova in un rapporto di somiglianza con il pensiero che si vuole intendere». Nel medioevo il procedimento allegorico nascondeva quasi sempre un'intenzione didattica. Per es., il Veltro dantesco: «veltro» a livello denotativo o letterale, significa «cane da caccia»; ma nel sistema semantico della *Divina Commedia* il termine assume la connotazione di «riformatore spirituale»

allitterazione figura retorica di tipo morfologico che consiste nella ripetizione di vocali, consonanti o sillabe omofone: *vieni a veder la gente quanto s'ama* (Dante, *Purg.*, VI); *Il pietoso pastor pianse al suo pianto* (T. Tasso, *Gerusalemme liberata*, VII). È tipica dell'antica poesia germanica.

allusione figura retorica di tipo logico che consiste nell'affermare una cosa con l'intento di farne capire un'altra: *è un Don Abbondio per è un vile*. In tal caso è affine all' → [antonomasia](#). Le allusioni possono essere storiche (*il flagello di Dio* = Attila), letterarie (*un Tartufo* = un ipocrita) ecc. Nell'uso comune è il riferimento a qualcosa che l'uditore conosce, ma che non si vuole nominare: *di quell'altra storia sai più niente?*

ambiguità termine che, nella tradizione retorica e grammaticale, designa sia la pluralità delle possibili interpretazioni di un testo nel suo insieme, sia i problemi più specificamente linguistici dell'omofonia (o identica pronuncia) e dell'omografia (o identica rappresentazione grafica). Si parla di ambiguità lessicale quando un lessema possiede significati diversi (per es. il lat. *volo*, «volo» e «voglio») e di ambiguità sintattica quando una intera frase è variamente interpretabile. Per es., «quel cane di Giuseppe» può indicare un'ingiuria verso Giuseppe oppure il suo fedele animale.

amplificazione figura retorica di tipo logico che consiste nell'esprimere un

concetto o nel descrivere una cosa ricorrendo a più termini di quanti sarebbero strettamente necessari, al fine di accentuare il valore di alcuni significati e creare così una gradazione descrittiva o narrativa: *La sera era sempre più dolce, più bella, a mano a mano che avanzava.*

anàclasi nella metrica classica, procedimento che consiste nello scambio tra lunghe e brevi in due sillabe consecutive, e che dà luogo a un'inversione di ritmo.

anacoluto figura retorica di tipo sintattico (dal greco *anakólouthon*, senza collegamento) che consiste nella rottura dell'andamento regolare di una frase, completata in modo diverso da quello che ci si aspetta: *mi pasco di quel cibo che solum è mio, e che io nacqui per lui* (Machiavelli). Come procedimento stilistico l'anacoluto serve a imitare la lingua parlata.

anacreontici nella metrica classica, versi tipici della lirica di Anacreonte (sec. VI a.C.); tra essi ricordiamo il dimetro ionico *a minore* nella particolare forma:

◡ ◡ ◡ ◡ / ◡ ◡ ◡ ◡

Nella poesia italiana sono dette *anacreontiche* odicine e canzonette che si rifanno per stile e argomento alle *Anacreontee*, componimenti di età greco-romana erroneamente attribuiti ad Anacreonte e pubblicati nel 1544.

anacrusi nella poesia popolare e giullaresca, aggiunta di una o due sillabe fuori battuta, cioè prima del primo accento, all'inizio di un verso o di una sua parte; è detta propria, o regolare, quando forma versi di ritmo ascendente (quinario, decasillabo); è chiamata irregolare, o mobile, quando forma versi di ritmo discendente (ottonario).

anadiplosi figura retorica di tipo sintattico (dal greco *anadíplosis*, raddoppiamento) che consiste nel riprendere, all'inizio del verso o della frase, la parola conclusiva del verso o della frase precedente per ottenere un'accentuazione semantica dell'elemento iterato: *tra un lungo dei fanciulli urlo s'innalza. / S'innalza; e ruba il filo della mano* (G. Pascoli, *L'aquilone*). In poesia è detta anche «ripresa».

anàfora figura retorica di tipo sintattico che consiste nel riprendere, all'inizio di frasi o di parti di una frase o di più versi consecutivi, la stessa parola o espressione, per ottenere un'accentuazione semantica dell'elemento iterato: *Per me si va nella città dolente / per me si va nell'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente* (Dante, *Inf.*, III); *Piove sulle tamerici / salmastre ed arse, / piove sui pini / scagliosi ed irti / piove sui mirti / divini* (G. D'Annunzio). Dal greco *anaphorá*, ripetizione.

anagogia interpretazione allegorica che intende i fatti narrati da un testo sacro come simboli di realtà soprannaturali (dal greco *anagogía*, elevazione).

anagramma procedimento linguistico che consiste nella permutazione delle lettere di una parola o di una frase così da ottenere altre parole o frasi di

significato diverso: *terso, tesor, sorte; Roma, ramo, armo, orma, mora, amor* (dal greco *anágramma*, inversione di lettere). È oggi studiato anche nel linguaggio poetico, come espediente per riprendere e accentuare, a livello fonico, una parola tematica, diffondendone le implicazioni semantiche e musicali all'interno del testo, o come fenomeno che può rivelare gli impulsi profondi dell'autore: *Silvia, salivi* in Leopardi.

analessi ripetizione insistente di una parola.

anapesto nella metrica classica, piede costituito da due sillabe brevi e una lunga

⏏ ⏏ —

quindi di struttura inversa rispetto al dattilo (il nome greco *anápaistos* significa proprio "percorso indietro"). Per il suo ritmo ascendente era usato soprattutto nella lirica corale e nelle marce. Nella metrica moderna, con «ritmo anapestico» si intende la successione di due posizioni atone e una tonica.

anàstrofe figura retorica di tipo sintattico che consiste nell'invertire l'ordine abituale di due parole (dal greco *anastrephéin*, rovesciare). Frequente nelle lingue classiche e nello stile classicheggiante (verbo in fondo alla frase, complemento di specificazione anteposto al nome ecc.), non è estranea all'italiano: *eccezion fatta*.

ancipite nella metrica classica, sillaba che può essere lunga o breve. Si indica con

⏏ 0 ⏏

secondo che prevalga la breve o la lunga.

anfibologia enunciato che ammette due diverse interpretazioni: *la paura di Maria* (interpretabile come «Maria ha paura» o «si ha paura di Maria»).

anfibraco nella metrica classica, piede di quattro unità costituito da tre sillabe; una breve, una lunga, una breve

⏏ — ⏏

anisosillabismo mancata identità numerica nelle sillabe dei versi; è una struttura tipica della poesia italiana delle origini. Consiste, secondo Contini, nell'alternarsi «di due varietà aritmetiche d'un medesimo tipo di verso, divergenti solo per l'assenza o la presenza di un tempo vuoto iniziale». Si veda anche → [anacrusi](#).

annominazione o figura etimologica, figura retorica di tipo morfologico che consiste nella ripresa di un termine in forma grammaticalmente variata:

Amor, ch'a nullo amato amar perdona (Dante, *Inf.*, V); *selva selvaggia* (Dante).

antanàclasi figura sintattica che consiste nella ripetizione di una stessa parola con significato fortemente diverso: *il cuore ha le sue ragioni che la ragione non conosce* (B. Pascal, *Pensieri*).

antibaccheo → [palimbaccheo](#).

anticipazione → [prolessi](#).

anticlímax figura costituita dalla gradazione discendente, emotiva e logica, di parole: *sei odioso, antipatico, birichino*. È il contrario di → [climax](#).

antifrasí figura retorica di tipo logico che consiste nell'usare una parola o un gruppo di parole in un senso contrario al loro vero significato, quando l'enunciato è in evidente contraddizione con la situazione oggettiva, con ciò che si vuol dire realmente: *che allegria!* nel senso di *che tristezza!*; *Che bel tempo!* detto di fronte a un temporale (dal greco *antíphrasis*, espressione contraria).

antispasto nella metrica classica, piede di sei unità, formato da quattro sillabe, due lunghe fra due brevi,



(giambo più trocheo).

antístrofe nella metrica greca (lirica corale) è il secondo membro della triade strofica (strofe, antístrofe, epodo). Nella metrica di imitazione classica (Trissino, Ronsard, Dryden, Opitz) è la seconda delle tre parti della stanza dell'ode pindarica e ha struttura metrica identica alla strofe.

antítesi figura retorica di tipo logico che consiste nell'accostare due parole o frasi di senso contrario: *Non fronda verde, ma di color fosco; / non rami schietti, ma nodosi e 'nvolti; / non pomi v'eran, ma stecchi con tosco* (Dante, *Inf.*, XIII). Dal greco *antíthesis*, contrapposizione.

antònimo parola di significato contrario rispetto a un'altra: *alto-basso*.

antonomàsia figura retorica di tipo semantico che consiste nel sostituire al nome proprio un epiteto che ne sottolinei una caratteristica: *lo Stagirita* per *Aristotele*, *il segretario fiorentino* per *Machiavelli* oppure, all'inverso, nell'adoperare un nome proprio al posto di un nome comune: *un Crespo* per *un riccone*, *Carneade* per *sconosciuto* (dal greco *antonomasía*, parola sostitutiva). Affine alla → [metonimia](#), l'antonomasia può considerarsi una specializzazione della → [sineddoche](#).

apòcope o troncamento, figura grammaticale che consiste nella caduta di un fonema (vocale o sillaba) in fine di parola quando la parola seguente comincia per consonante: *onor del mento*. Talvolta è indicata, come l'→

[elisione](#), dall'apostrofo: *i' credea* . È procedimento che ha avuto un certo rilievo nella lingua poetica italiana.

aposiopesi → [reticenza](#).

apòstrofe figura retorica di tipo logico consistente nel rivolgersi con enfasi a persone o a cose personificate: *Ahi serva Italia di dolore ostello* (Dante, *Purg.*, VI). Dal greco *apostréphein*, rivolgersi.

arcaismo forma linguistica (per es., una parola o un costrutto) scomparsa dall'uso o recuperata solo per ragioni stilistiche: *alma* per *anima*; *magione* per *casa*; *oste* per *nemico* ecc.

archebuleo verso della metrica greca. È un'esapodia catalettica costituita, in genere, da un prosodiaco più un reiziano

$\overline{\text{—}} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} / \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—} \text{—}$

Trae il suo nome da Archebulo di Tebe (sec. III a.C.) ma era stato usato anche da Alcmane, con la frequente sostituzione dell'anapesto

$\text{—} \text{—} \text{—}$

da parte dello spondeo

$\text{—} \text{—}$

archilochea nella metrica classica, strofe di due versi (distico) il cui nome deriva dal poeta greco Archiloco di Paro (sec. VII a.C.) e che può avere diverse strutture. Il primo sistema è costituito da un esametro dattilico seguito da un trimetro dattilico catalettico *in syllabam*; il secondo sistema è costituito da un esametro dattilico seguito da un dimetro giambico e da un trimetro dattilico catalettico *in syllabam*; il terzo sistema è costituito da un trimetro giambico archilocheo seguito da un trimetro dattilico catalettico *in syllabam* e da un dimetro giambico; il quarto sistema è costituito da un tetrametro dattilico seguito da un dimetro trocaico catalettico e da un trimetro giambico catalettico. Nella metrica barbara Carducci riprodusse il terzo sistema archilocheo con un endecasillabo sdrucchiolo a ritmo giambico e con un settenario doppio in cui il secondo membro è sdrucchiolo: *Ma voi volate dal mio cuor, com'aquile / giovinette dal nido alpestre ai primi zefiri* (G. Carducci, *Saluto italico*).

archilocheo nella metrica classica, verso costituito da quattro dattili (tetrapodia dattilica) e tre trochei (itifallico):

$\text{—} \text{—} \text{—}, \text{—} \text{—} \text{—}, \text{—} \text{—} \text{—}, \text{—} \text{—} \text{—} / \text{—} \text{—}, \text{—} \text{—}, \text{—} \text{—}$

(archilocheo maggiore)

oppure da un trimetro dattilico catalettico:

$\text{—} \text{—} \text{—}, \text{—} \text{—} \text{—}, \text{—} \text{—}$

(archilocheo minore).

aria, arietta forma abbreviata di → [canzonetta](#), composta per lo più di due piccole strofe geminate di versi brevi, con variato intreccio di rime. Diffusa da G. Chiabrera, fu usata nel Settecento soprattutto da Metastasio, che la inserì tra i recitativi scritti per il melodramma.

aristofanio nella metrica classica, verso formato da un dattilo seguito da due trochei

⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏, ⏏ ⏏

oppure da un coriambo seguito da un baccheo

⏏ ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏ —

Il nome deriva dal frequente uso che ne fece Aristofane, in serie o come clausola.

armonia imitativa → [onomatopea](#).

ars dictaminis o **dictandi**, termine della retorica medievale indicante l'insieme delle regole per la composizione di epistole o documenti.

arsi nella metrica latina, tempo forte del piede, cioè la sillaba su cui cade l'*ictus* (percussione, battuta di tempo). Si oppone a *tesi*, che costituisce il tempo debole, vale a dire la sillaba su cui il tono di voce è meno marcato. Nella metrica moderna coincide con l'accento ritmico. Nella metrica greca, date le peculiarità melodiche di quella lingua, l'arsi era invece il tempo debole e la tesi il forte.

asclepiadea nella metrica classica, strofe che trae il nome dal poeta greco Asclepiade di Samo (inizio sec. III a.C.) e che può avere diverse strutture. L'asclepiadea prima è formata da quattro versi asclepiadei minori e fu resa da Carducci nelle odi barbare con quattro endecasillabi sdruccioli: *Dolce tra i vini udir lontane istorie / d'atavi, mentre il divo sol precipita / e le pie stelle sopra noi viaggiano / e tra l'onde e le fronde l'aura mormora* (Da Desenzano); l'asclepiadea seconda è formata da tre versi asclepiadei minori e un gliconeo e fu resa con tre endecasillabi sdruccioli e un settenario sdrucciolo: *Ecco: di braccio al pigro verno sciogliesi / ed ancor trema nuda al rigid'aere / la primavera: il sol tra le sue lacrime / limpido brilla, o Làlage* (G. Carducci, *Primo Vere*); l'asclepiadea terza è formata da due versi asclepiadei minori, un ferecrateo e un gliconeo e fu resa con due quinari doppi con entrambi i membri sdruccioli, un settenario piano (contenente però una parola sdrucciola) e un settenario sdrucciolo: *Corri, tra' rosei fuochi del vespero, / corri, Addua cerulo: Lidia su 'l placido / fiume, e il tenero amore, al sole occiduo naviga* (G. Carducci, *Su l'Adda*); l'asclepiadea quarta è formata da due gliconei e due versi asclepiadei minori alternati e fu resa con due settenari sdruccioli e due quinari doppi (con entrambi i membri sdruccioli, alternati): *Nel solitario verno de l'anima / spunta la dolce imagine, / e tocche frangonsi tosto le nuvole / de la tristezza e sfumano* (G. Carducci, *Sole d'inverno*); infine l'asclepiadea quinta è formata da quattro

versi asclepiadei maggiori e non trova corrispondenza nella metrica barbara.

asclepiadeo nella metrica classica, verso già usato da Saffo e Alceo, ma tipico di Asclepiade di Samo (inizio sec. III a.C.). Ha due forme: l'asclepiadeo minore è di dodici sillabe raggruppate in due cola (membri) eolici, il primo formato da uno spondeo, da un dattilo e da una lunga, il secondo da un dattilo e da una dipodia trocaica catalettica

— —, ˘ ˘ ˘, ˘ / ˘ ˘ ˘, ˘ ˘, ˘

l'asclepiadeo maggiore è un verso di sedici sillabe per l'inserzione, tra i due cola eolici, di una dipodia dattilica catalettica in syllabam

— —, ˘ ˘ ˘, ˘ / ˘ ˘ ˘, ˘ / ˘ ˘ ˘, — ˘, ˘

asinarteto nella metrica classica, verso costituito da due cola (membri) disomogenei, spesso separati da dieresi, diversi tra loro in quanto formati da piedi di quattro e tre tempi. Il termine greco significa infatti «sconnesso, ineguale».

asindeto figura retorica di tipo sintattico che consiste nella abolizione delle congiunzioni fra parole o proposizioni: *Fresco ombroso fiorito e verde colle* (F. Petrarca, *Canzoniere*, CCXLIII). Dal greco *asýndeton*, senza legamenti.

assonanza figura retorica di tipo morfologico che è anche una struttura ritmica, affine alla rima ma senza omofonia completa: consiste infatti in una parziale coincidenza di suoni fra le sillabe finali di due parole, che presentano vocali uguali ma consonanti differenti (per es., *amore: morte; mito: divo*). Quando uguali sono le consonanti e diverse le vocali, si parla di consonanza (*casa, occaso, accesi*).

asticcio procedimento metrico-stilistico di derivazione provenzale, presente soprattutto nella poesia delle origini e ripreso in età barocca, che consiste nell'anticipare all'interno del verso la parola rima: *Eo viso e son diviso da lo viso* (Iacopo da Lentini).

attenuazione → [litote](#).

B

baccheo nella metrica classica, piede formato da una sillaba breve e due lunghe

◡ ◡ —

tipico dei canti dedicati a Bacco.

ballata o, più precisamente, *ballata antica* o *canzone a ballo* (in provenzale *dansa*) componimento strofico di origine popolare centroitaliana, sviluppatasi da metri latini medievali. Costituita da una o più stanze legate a un ritornello, ripreso identico dopo ogni stanza, è affine alla canzone (che manca però del ritornello). Il suo schema fondamentale è il seguente: XY.YX (ritornello) / AB.AB BC.CX (piedi e volta della stanza) + XY.YX (ritornello) / DE.DE EF.FX (piedi e volta della stanza) + ritornello.

■ Di carattere per lo più profano, ma anche religioso, la ballata era originariamente destinata al canto o alla danza. Nello schema più semplice coincide con lo *zagial* arabo; passa, alla fine del sec. XI, in alcune sequenze mediolatine e poi nella poesia volgare dei trovatori. In Italia appare a Firenze e a Bologna alla metà del Duecento. Coltivata dagli stilnovisti e perfezionata da Petrarca, conosce il massimo splendore nel Quattrocento. In seguito sarà ripresa da G. Chiabrera, e poi da Carducci, Pascoli e D'Annunzio nelle loro composizioni arcaicizzanti. Sviluppo diverso ha la ballata francese, coltivata nel sec. XIV da Guillaume de Machault e da Eustache Deschamps, importata nel sec. XV in Inghilterra, dove fu adottata da Chaucer: in essa stanze e congedo terminano con un medesimo verso, che funge da refrain.

La *ballata romantica* (o *romanza*), anch'essa di origine popolare e forse legata al ballo, nacque fra i popoli nordici e non ha una tradizione codificata. La forma più antica è basata su versi di quattordici sillabe dal ritmo giambico catalettico, legati in distici a rima baciata, e successivamente su quartine di tetrametri giambico-anapestici a rima alterna, chiuse da un ritornello di due versi (col tempo il ritornello scomparve per non rompere il legame narrativo delle diverse strofe). La ballata romantica è un genere lirico-narrativo che svolge temi popolari e leggendari, con metro vario ma sempre cantabile e fortemente cadenzato. Gli inglesi danno il nome di *ballad* agli antichi canti di tradizione scozzese (sec. XIII) e ai cicli popolari, come quello di Robin Hood. Il successo della raccolta di antiche poesie inglesi pubblicata da Th. Percy (1765) e quello degli apocrifi *Canti di Ossian* diffusero in Europa la moda della ballata romantica, di ispirazione popolare e medievale. Dopo i primi esempi del tedesco G.A. Bürger (*Leonora*, 1774, e *Il cacciatore feroce*, 1778), la ballata si afferma in Germania con Goethe, Schiller, Uhland, Chamisso, Platen e Heine, in Inghilterra con Scott, Wordsworth, Coleridge, Byron, Shelley e Keats, in Italia con G. Berchet (traduttore delle due famose ballate di Bürger), imitato da molti poeti popolari del risorgimento.

barbarismo parola o locuzione trasportata da una lingua in un'altra e che obbedisce alle regole morfologiche e fonologiche della lingua di provenienza: week-end, *calembour*.

barzelletta componimento poetico-musicale d'ispirazione popolare che ha la struttura della ballata, ma predilige gli ottonari agli endecasillabi e ai settenari. La *ripresa* è formata da 4 versi, la stanza da 8; lo schema è: XYYX (oppure XYXY) + AB.AB BCCX (oppure BYYX); dopo ogni stanza si ripete la *ripresa* o i suoi due ultimi versi. Fiorì in Italia nella seconda metà del sec. XV a opera di poeti cortigiani come Poliziano e Francesco Galeota. A Firenze, in occasione dei cortei carnevaleschi, si componevano ballate in forma di barzelletta Il Lasca ritiene che l'inventore di questo genere sia stato Lorenzo il Magnifico.

bifronte verso che può essere letto da destra a sinistra o da sinistra a destra; è detto anche *palindromo*. Per es.: *in girum imus nocte et consumimur igni; È fedel, non lede fe' / e Madonna annod'a me*: biglietto che accompagnava il regalo di un anello a Eleonora Duse da parte di Arrigo Boito.

bisillabo tipo di verso costituito da due sillabe. È molto raro nella poesia italiana e quasi sempre appare alternato a versi di maggiore lunghezza.

bisticcio gioco di parole dovuto all'accostamento di termini fonicamente affini ma di diverso significato. Per es.: *aurora-aura ora* (Petrarca). Si vedano anche → [calembour](#) e → [paronomasia](#).

blank verse verso usato nella poesia epica e drammatica inglese. Si tratta di un pentametro giambico non rimato che trova qualche corrispondenza nell'endecasillabo sciolto italiano. Introdotto da H.H. Surrey (sec. XVI) per la traduzione dell'*Eneide* virgiliana, fu poi perfezionato da Marlowe e divenne infine con Shakespeare il grande verso della poesia drammatica inglese. Ma non meno importante risulterà per la poesia epica, da J. Milton a J. Keats ad A. Tennyson.

brachilogia sorta di → [ellissi](#); consiste nel non ripetere elementi grammaticali comuni in due o più proposizioni: *le stelle cominciarono a brillare, i grilli a cantare, le foglie a stormire* (dove il verbo figura solo nella prima proposizione). Dal greco *brachýs*, breve, e *légein*, dire.

brindisi breve componimento conviviale, di struttura non codificata.

bylina canto epico-popolare russo, eseguito da cantori girovaghi, diffuso nell'area slava soprattutto nei secc. XI-XVI; è costituito di versi non rimati e disuguali.

■ Il termine, legato al verbo *byt'* (essere), significa «canto di cose passate». Di origini antichissime, le byline ebbero diffusione in tutta l'area slava soprattutto nei secc. XI-XVI. Venivano cantate da cantori girovaghi, dapprima separatamente, poi a cicli. Cominciarono a essere raccolte e codificate tra la fine del sec. XVIII e l'inizio del sec. XIX; la prima raccolta pubblicata (1804) è attribuita al leggendario Kirša Danilov. Trasmesse

oralmente per secoli, le byline mostrano nei loro testi evidenti stratificazioni di credenze pagane, principi totemici, riti tipici di una società a struttura tribale con attività venatoria, cui si sovrapposero la fede cristiana e i riti di una società con struttura più complessa e unitaria (principato di Kiev) e con attività agricola. L'enorme materiale relativo alle byline è stato classificato e analizzato secondo due criteri principali: quello storico, che analizza il canto a seconda dell'episodio o del periodo a cui si riferisce, e quello che ne evidenzia il protagonista. Protagonista della bylina è il *bogatyř* (eroe), che, dopo aver subito il rito d'iniziazione, parte per compiere qualche grande impresa: la liberazione da un mostro o da un brigante, la lotta contro gli infedeli (in epoca cristiana), la difesa del sovrano dai nemici (durante il principato kieviano). Il *bogatyř* agisce inizialmente solo, poi è accompagnato da un gruppo di fedeli (*družina*). Alcuni eroi compaiono in interi cicli, con imprese diversificate nei secoli: Svjatogor, il possente eroe della terra, Il'ja Muromec, suo erede, meno forte ma più furbo, Mikila Seljaninovič, eroe contadino, Volga Svjatoslavič, mago dotato della capacità di trasformarsi in animale. Un ciclo particolare è legato alla città di Novgorod e al suo eroe Sadko. Al materiale poetico delle byline attinsero nell'Ottocento i maggiori poeti (Puškin, Lermontov, Nekrasov) e musicisti (Rimskij-Korsakov, Musorgskij).

C

caccia componimento lirico-musicale di metro vario, nato in Francia nel sec. XIII, diffusosi in Italia nel sec. XIV e in Europa fino a tutto il sec. XVII. È costituito da una serie irregolare di versi, prevalentemente brevi (trisillabi, quinari, settenari), che si poteva cantare a più voci. Descrive solitamente scene di caccia, ma anche feste e idilli, o scene tumultuose, come una mischia o un incendio. Più che una forma metrica, è un genere musicale strutturato sul canto a due voci, alternate o seguite da interludi strumentali. Autori di cacce furono F. Sacchetti (*Passando con pensier*) e il Poliziano; una raccolta di *Cacce in rima* dei secc. XIV e XV fu pubblicata da G. Carducci nel 1896. Numerose cacce composero anche i poeti inglesi del '600.

cacofonia ripetizione di suoni che crea un effetto disarmonico (per es.: *tra tre trimestri*). Dal greco *kakós*, brutto, e *phoné*, suono.

cadavre exquis o **cadavere squisito**, procedimento surrealista che consiste nel far comporre una frase o un disegno a più persone senza che nessuna possa conoscere l'intervento dell'altra (ciò si ottiene piegando ogni volta il foglio in modo che nessuno possa leggere o vedere cosa hanno fatto gli altri). La frase deve avere la sequenza: sostantivo-aggettivo-verbo-sostantivo-aggettivo. Il procedimento, che inserisce nella poetica surrealista dell'automatismo e della casuale associazione degli elementi, prende il nome dalla prima frase che fu ottenuta: *le cadavre exquis boira le vin nouveau* (il cadavere squisito berrà il vino nuovo).

calabrese forma di canzonetta amorosa, di tono popolare, del sec. XV.

calembour gioco di parole in qualche caso affine alla → [paronomasia](#). Si basa su un equivoco di carattere fonico o semantico, come il doppio senso.

calligramma testo, in particolare componimento poetico, in cui le parole presentano una disposizione tipografica estrosa, così da formare figure bizzarre o disegni decorativi. Si tratta di una sorta di ideogramma lirico. Dal francese *Calligrammes*, titolo di una raccolta di poesie (1918) del poeta francese G. Apollinaire.

cànone genere poetico della tarda innografia sacra bizantina (secc. VII-IX), formato da una sequenza di inni, con due o più strofe costruite su una strofe-chiave.

cantare componimento narrativo in versi, per lo più in ottava rima, di origine popolare, recitato da cantastorie girovaghi con o senza accompagnamento musicale, diffuso particolarmente nei secc. XIV-XV.

■ I primi esempi di cantari storici risalgono alla tarda latinità e all'alto medioevo: il *Canto-preghiera delle scolte modenesi* (900), in latino, ispirato a un'invasione degli ungari; il *Ritmo lucchese*, che narra una battaglia del

1213; il *Serventese dei Lambertazzi e dei Geremei* che rievoca, in volgare veneto-lombardo, un episodio delle lotte civili svoltesi a Bologna fra il 1270 e il 1280. Nei secc. XIV e XV, ci fu una grande fioritura del genere; i più noti cantastorie italiani furono: Andrea di Goro dell'Ancisa, Guidaloste di Pistoia, contemporaneo e avversario di Guittone d'Arezzo, Piero di Viviano, detto «il Canterino», Niccolò d'Arezzo, Cristoforo di Firenze, detto «l'Altissimo». Celebre autore di cantari fu il fiorentino Antonio Pucci che, come banditore della signoria, riduceva per il popolo a cronaca spicciola e immaginosa i principali avvenimenti del tempo. Di 36 cantari di materia tebana, oggi perduti, e di altre storie di Troia e di Roma dà notizia il *Cantare dei cantari*, poemetto anonimo composto intorno al 1380. Il contenuto del cantare è estremamente vario (dalla cronaca alla storia, dal romanzo ai fabliaux), ma è sempre descritto con ironia e saggezza popolari. Lo dimostra, per es., il *Cantare di Fiorio e Biancifiore*, di origine orientale, diffuso in varie redazioni dei secc. XIII e XIV, che fu elaborato poeticamente da un trovatore francese verso il 1160, ma la cui fama è legata al rifacimento di Boccaccio (*Filocolo*); e lo dimostra il *Cantare di Liombruno* (fine sec. XIV), popolato di magie e stregonerie. Carattere epico e nazionale hanno i *cantares de gesta*, fioriti in Spagna nel sec. XII: *Cantar de mio Cid*, *Cantar de Roncisvalle*, *Cantar de Rodrigo*. Dal filone dei cantari religiosi, d'argomento biblico e agiografico, sembra abbiano tratto origine le sacre rappresentazioni.

cantica termine, derivante dal plurale del latino *canticum*, con cui i romani indicavano le parti liriche della tragedia, recitate o cantate da un solo attore invece che dal coro. Nel medioevo assunse il suo significato principale di componimento di alto contenuto narrativo e religioso, diviso in più parti. Tale significato è legato alla *Divina Commedia*, divisa da Dante in 3 cantiche di 33 canti ciascuna (il primo canto dell'*Inferno* ha carattere proemiale) per riproporre simbolicamente nel suo poema il significato trinitario del numero 3 (→ [canto](#)).

cantiga composizione lirica medievale (secc. XII-XIV) in lingua gallego-portoghese, di varia struttura metrica, probabilmente accompagnata da musiche. Le *cantigas* sono riunite in vari canzonieri (*cancioneiros*) e distinte, a seconda dell'argomento e della struttura metrica, in vari generi (*cantigas de amor*, *cantigas de amigo*, *cantigas de escarnho e de maldizer*).

cantilena componimento poetico di origine e carattere popolare; ha una struttura metrica vicina a quella della canzone o della ballata, ma con varietà e libertà maggiori.

canto denominazione generica di alcuni componimenti lirici di tono alto; il termine designa anche ciascuna delle parti che compongono un poema o una → [cantica](#). Per il *canto carnascialesco*, → [carnascialeschi](#), [canti](#).

canzone componimento strofico tra i più importanti dell'antica lirica italiana. Nella forma codificata da Dante la stanza della canzone è formata da due parti: *fronte* (divisa in due piedi) e *sirma* (divisa in due volte). Piedi e volte hanno uguale struttura, cioè in ogni piede e in ogni volta devono ripetersi gli stessi versi. Il numero delle strofe è vario (da cinque a sette); la canzone si può chiudere con un'ulteriore strofa detta *commiato*; questo può

essere uguale a tutta la stanza della canzone oppure corrispondere a una parte della stanza. Le stanze sono collegate tra loro in vari modi: la ripetizione delle stesse rime; un sistema di rime determinato (*retrogradatio*); la ripetizione di una rima della prima stanza; una rima senza corrispondenza che si ripete in tutte le stanze; la ripetizione, nel primo verso di una stanza, dell'ultima rima della stanza precedente; la ripetizione, in ogni stanza e all'inizio del primo verso, dell'ultima parola della stanza precedente (*stanze capfinidas*); la ripetizione, come rimalmezzo nel primo verso della stanza, dell'ultima rima della stanza precedente; la ripetizione, in tutte le stanze, di una stessa parola o di uno stesso gruppo di parole.

■ Foggiate dai poeti della scuola siciliana sul modello della *cansò* provenzale (composta di parole e musica insieme), la canzone subì varie trasformazioni, fino a raggiungere la sua struttura esemplare a opera di Petrarca (che aveva accolto le regole codificate da Dante nel *De vulgari eloquentia*). La canzone, costituita da un numero indeterminato di strofe, ha matrice comune con la ballata, da cui si differenzia essenzialmente per la mancanza del ritornello. Se ne possono distinguere tre varietà principali.

La prima, in ordine di tempo, è la *canzone antica o petrarchesca*; è formata da un numero variabile di stanze, uguali tra loro per numero, qualità e disposizione dei versi (in genere endecasillabi soli o alternati a settenari); ogni stanza è divisa in due parti: *fronte* e *sirma*, mentre la serie delle stanze è generalmente chiusa da un *commiato* o *congedo* (per es., *Di pensier in pensier*). Questo tipo di canzone perdurò fino a Tasso.

Nel sec. XVI cominciarono le innovazioni e nacque la *canzone pindarica* che, sorta a opera di alcuni classicisti, si rifà ai modelli greci nella divisione in strofe, antistrofe ed epodo. Questo schema strofico tripartito (usato da Trissino, da Alamanni e dal Minturno) fu alleggerito da Chiabrera (per es., *Per Firenze disapestata*), che abbreviò le stanze (→ [canzonetta](#)).

Infine va citata la *canzone a strofe libere* o leopardiana, che fu sperimentata nel Seicento da Alessandro Guidi, ma si affermò soprattutto con Leopardi (per es., *Il tramonto della luna*). Partendo dalla canzone petrarchesca, egli assicurò una grande libertà alla struttura strofica con l'inserimento nelle strofe di alcuni versi sciolti e con la rinuncia all'ordine fisso delle rime, sino a giungere alla quasi totale esclusione della rima. Nella seconda metà dell'Ottocento la canzone fu ripresa da Carducci.

canzone di gesta → [chanson de geste](#).

canzonetta componimento poetico di argomento amoroso e di tono popolare, modellato sull'impianto metrico della canzone antica, ma composto di versi brevi (solo settenari, solo ottonari, settenari alternati a ottonari); fu coltivato, in una grande varietà di forme, dal sec. XIII al XVIII.

■ Nel Duecento e nel Trecento la canzonetta fu tipica della poesia popolare, modellata sulla canzone antica ed eseguita probabilmente con accompagnamento musicale. Al genere della ballata appartengono le canzonette popolari messe in voga da Leonardo Giustinian nel Quattrocento (e per questo chiamate *giustiniane* o *veneziane*). In tal modo la canzonetta entrò nella poesia colta ed ebbe continuatori nel secolo successivo. Una svolta decisiva si ebbe alla fine del Cinquecento, quando Chiabrera trasferì nella poesia italiana la forma anacreontica, così come era stata trasformata

dai poeti della Pléiade e, variandola ulteriormente, creò la *canzone melica*. Si tratta di una poesia realmente destinata al canto, che dominò tutta la lirica del Seicento e del Settecento. Le caratteristiche della canzonetta chiabreriana, che non aveva uno schema metrico fisso, sono: uso di versi brevi (quadrisillabi e ottonari, settenari e quinari); strofe costituite generalmente da sei versi, alternanza di versi tronchi e versi sdrucchioli; uso di versi sdrucchioli non rimati. Metastasio accolse questa forma per la sua facile musicalità (per es., *La libertà*, *La partenza*) e su quel metro modellò le arie dei suoi melodrammi. Il classicismo illuministico si servì della canzonetta anche per argomenti gravi e per la poesia didascalica. Sino all'Ottocento la canzonetta costituì il punto di partenza per nuove forme metriche.

capitolo ternario componimento poetico che consiste, dal punto di vista metrico, in terzine di endecasillabi a rima incatenata e che è conclusa da un verso isolato (ABA BCB CDC... XYX ZYZ Z).

■ Deriva il suo nome dalle partizioni dei *Trionfi* di Petrarca. Nel sec. XIV il capitolo era in prevalenza un componimento d'argomento politico o morale, poi, col Cariteo, il Tebaldeo e Serafino Aquilano, si applicò anche alla materia amorosa. Nel Cinquecento, attraverso l'uso fattone da Berni, divenne la struttura preferita della poesia burlesca (*capitolo bernesco*). Furono autori di capitoli anche Pascoli e Carducci.

captatio benevolentiae topos retorico che si trova, in genere, nella parte iniziale di un componimento (poema, orazione ecc.) e che serve a richiamare l'attenzione, ottenere il consenso, sollecitare la favorevole disposizione di chi ascolta o di chi legge.

carne termine indicante in origine, presso i latini, la poesia solenne a carattere rituale o propiziatorio (*Carmen arvale*, *Carmen saliare*); successivamente, già presso i latini e in epoca moderna, il termine designò componimenti poetici dei generi più vari: celebrativi o didascalici, moraleggianti o epici, lirici o pastorali.

■ I romani chiamavano *carmina convivalia* i canti intonati durante i banchetti e *carmina triumphalia* quelli improvvisati per il trionfo di un condottiero. Nel medioevo furono chiamati *carmina* poemi di argomento storico o guerresco, come il *Carmen de Adelardo episcopo*, sulla morte di Ludovico e di Carlo il Calvo, il *Carmen de bello mediolanensium*, sulla guerra tra Milano e Como nel 1118, il *Carmen de bello saxonico*, sulla lotta di Enrico IV contro i sassoni, il *Carmen in victoria pisanorum*, sulle vittorie di Pisa contro alcune città africane nel 1088. Ma neppure nel medioevo il termine indicò un solo genere, essendo applicato indifferentemente al canto goliardico (*Carmina burana*) e a raccolte di poesie sacre e profane (*Carmina cantabrigiensis*, 1050 ca). Da Petrarca a Pascoli si chiamarono *carmina* i componimenti in lingua latina; solo Foscolo ripristinò il significato originario di poesia solenne e celebrativa, intitolando «carne» i suoi *Sepolcri*.

carne figurato componimento il cui artificio consiste in una particolare disposizione di alcune o di tutte le lettere; ovvero struttura poetica dove la diversa lunghezza dei versi disegna una figura geometrica o un oggetto.

■ Nell'età alessandrina (sec. III) divenne uno dei generi preferiti dai poeti di

tendenza allegorica, come Simia di Rodi, Dosiade di Creta e Teocrito. Presso i romani ne scrissero Levio e Publilio Optaziano Porfirio. Ma è nel medioevo che questi componimenti ebbero particolare fortuna: dai *ropalici*, costituiti da una successione di parole che crescono progressivamente di una sillaba, agli *anaciclici*, che si possono leggere a rovescio, dagli *ecoici*, terminanti con due sillabe identiche, agli *alfabetici*, in cui il primo verso inizia per A e l'ultimo per Z. Questo tipo di poesia figurata fu ripreso nel Cinque e Seicento, e poi nel Novecento dalle avanguardie storiche (i *Calligrammi* di Apollinaire, i *Chimismi lirici* di Soffici ecc.).

carnascialeschi, canti componimenti poetici di struttura metrica simile alle ballate, con versi prevalentemente ottonari. Il famoso *Trionfo di Bacco e Arianna* di Lorenzo de' Medici ha lo schema di una ballata in versi ottonari con ripresa di quattro versi: XYYX, e sette stanze: AB.AB BYYX; i due versi finali di ogni stanza riprendono gli ultimi due del ritornello (o ripresa).

■ I canti carnascialeschi si diffusero nella Firenze rinascimentale; l'esecuzione era legata a un apparato scenografico e musicale, allestito non solo per le mascherate del carnevale, ma anche per altre feste e ricorrenze. Di contenuto per lo più licenzioso, oltreché satirico, politico, sociale, e perfino ascetico, erano detti *trionfi* quando accompagnavano rappresentazioni mitologiche o personificazioni di virtù, *carri* quando illustravano allegorie di arti e mestieri. Ne lasciò un'ampia raccolta (*Tutti i trionfi, carri, mascherate e canti carnascialeschi...*, 1559) A.F. Grazzini detto il Lasca, che attribuì a Lorenzo il Magnifico l'invenzione di quel genere poetico. Oltre a Lorenzo, composero canti carnascialeschi illustri letterati come P.F. Giambullari, B. Varchi, A. Alamanni, N. Machiavelli, il Lasca stesso; ma più originali, per l'intensa passione politica e morale che li anima, appaiono quelli di Battista dell'Ottonaio, araldo della signoria. Un posto a sé occupano le anonime composizioni per mascherata che beffeggiano la parlata e i costumi dei mercenari tedeschi assoldati dai Medici.

catacresi metafora entrata nell'uso comune e quindi non più sentita come tale: *il collo della bottiglia, i denti del pettine*. Dal greco *katáchresis*, abuso.

catalessi nella metrica classica, soppressione di una o più sillabe alla fine di un verso; in base a essa è possibile distinguere i versi in *catalettici* e *acatalettici* (quando, in presenza di versi catalettici nello stesso componimento, la soppressione non si verifica).

catena termine che indica sia una serie di strofe legate (da un verso-rima oppure da parole comuni a due o più strofe successive), sia una serie di componimenti aventi lo stesso metro, collegati dalle rime o dall'argomento (si parla, per es., di «catena di sonetti»). Se il legame è determinato solo dall'argomento, la serie si dice corona (per es. il poema in sonetti *Il fiore*).

centone componimento letterario formato con versi di autori famosi, raccolti a volte con intento parodistico.

■ Nel mondo greco i centoni costituirono un'abituale esercitazione retorica (Aristofane ne diede un breve esempio nelle *Rane*); l'autore più sfruttato fu Omero, da cui furono tratti poemi storici e mitologici e anche centoni cristiani, conservati nella *Antologia Palatina*. Presso i latini, centoni

virgiliani cominciarono a essere compilati fin dal sec. II d.C. da parte di autori come Ausonio, Osidio Geta e Probo (la cui opera, scritta tra il 360 e il 370, descrive con versi virgiliani i fatti del Vecchio e del Nuovo Testamento). La poesia centonaria, diffusasi specialmente nel sec. V, restò in seguito solo un esercizio retorico. Nel medioevo la parola indicò raccolte di canti e di formule liturgiche, mentre tra i secc. XV e XVII si composero centoni danteschi (come quello di Alessandro Adimari) e petrarcheschi (come quello di Iacopo Sannazaro). Oggi il termine ha assunto un'accezione spregiativa, indicando un componimento o un discorso privo di unità e originalità.

cesura pausa metrica all'interno del verso. Nella metrica classica, cade alla fine di una parola, all'interno o alla fine di un piede (in quest'ultimo caso prende il nome di → [dieresi](#)). La cesura può essere *maschile*, quando si verifica dopo l'arsi del piede, o *femminile*, quando si verifica dopo la tesi. Per esempio: *Tityre, tu patulae / recubans sub tegmine fagi* (Virgilio, *Bucoliche*, Ecloga I), la cesura è maschile all'interno del terzo dattilo. Nella metrica moderna, la cesura separa semanticamente due o più segmenti del verso. Rispetto all'importanza, la cesura può essere *primaria* o *secondaria* (per es. *E caddi / come corpo morto / cade*, Dante, *Inf.*, V: cesura principale dopo *caddi*, cesura secondaria dopo *morto*).

chansons de geste poemi epici del medioevo francese. I versi, ottosillabi nella fase arcaica, poi per lo più decasillabi o dodecasillabi, sono legati in lasse (costituite da un numero variabile di versi) inizialmente dall'assonanza (monoassonzati), più tardi dalla rima.

■ Il nome *canzoni* accenna al modo della loro viva diffusione, per piazze e corti, attraverso il canto d'una categoria specializzata di giullari. La specificazione *di gesta* ne designa il contenuto, celebrativo delle imprese d'un personaggio o d'una stirpe nelle lotte feudali e nelle guerre nazionali, soprattutto contro l'Islam. I loro versi, ottosillabi in una fase arcaica (di cui resta solo documento la *Chanson de Gormont et Isembart*), poi e più spesso decasillabi (come nella *Chanson de Roland*), o dodecasillabi (come nella *Chanson de Willelme*), sono legati in lasse dall'assonanza nei testi più antichi, più tardi dalla rima. La linea del canto si ripeteva uguale per ogni verso, o per ogni coppia di versi, con alla fine della lassa una cadenza conclusiva (rappresentata in poche canzoni antiche da un ritornello, in parecchie più recenti da un eptasillabo femminile sciolto da assonanza o rima). Risale a Jean Bodel, autore d'una *Chanson des Saisnes* (1200 ca), la designazione degli argomenti propri alle canzoni di gesta con il termine complessivo «materia di Francia», in contrapposizione ad altre due «materie» proprie della narrativa romanzesca: quella «di Roma» (o «classica»: comprendente le leggende d'Alessandro, di Tebe, di Troia, d'Enea), e quella di «Bretagna» (concernente le fiabesche avventure di re Artù e dei suoi cavalieri erranti). Risale a Bertran de Bar-sur-Aube, autore d'una *Chanson de Girart de Vienne* (primo terzo del sec. XIII), la partizione della «materia di Francia» in tre cicli, definiti su base dinastica come «gesta dei re di Francia» (cui appartengono i poemi che, come il *Roland*, cantano le imprese di Carlo Magno e dei suoi paladini, nonché di qualche suo predecessore o successore, da Clodoveo a Ugo Capeto), «gesta di Guarino di Monglana» (o «narbonese»: cui appartengono i poemi che esaltano le imprese compiute contro i saraceni invasori da un lignaggio feudale del

mezzogiorno, che ha i suoi eroi più rappresentativi in Guglielmo d'Orange e in suo padre Amerigo di Narbona), «gesta di Dudone di Maganza» (cui appartengono poemi che evocano i conflitti interni del feudalesimo, impersonati da baroni rivali tra loro o ribelli al sovrano).

La voga delle *chansons de geste* si affermò nella seconda metà del sec. XI con la *Chanson de Roland*, e si svolse poi lungo tutto il sec. XII e ancora nel seguente, con un processo continuato ed esteso di proliferazione, ciclizzazione e rimanipolazioni. Circa un centinaio sono le canzoni giunte sino a noi. La critica d'ispirazione romantica (C. Fauriel, G. Paris, L. Gautier, P. Rajna ecc.) credeva alla fondamentale storicità delle *chansons de geste* e insisteva sulle antiche origini popolari e magari germaniche del genere. In tale visione, i poemi a noi pervenuti sarebbero il punto d'arrivo d'una lunga fermentazione epica collettiva, iniziata spontaneamente nell'anima del popolo all'indomani stesso degli eventi d'epoca carolingia o merovingia, e affidata per secoli alla tradizione orale dell'anonima arte giullaresca. Di contro, la critica posteriore ha rivendicato il carattere di consapevole creazione letteraria dei poemi, riportandone la nascita all'iniziativa di autori colti, che respirarono l'atmosfera della partecipazione francese alla *reconquista* di Spagna e alle prime crociate d'Oriente, nei secc. XI e XII.

cherileo nella metrica greca, verso costituito da un *hemíepes* più un prosodico dodecasemo o saffico:

⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ / — ⏏, ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏ ⏏

chiasmo figura sintattica (dal greco *chiasmós*, incrocio) che consiste nel disporre secondo una struttura incrociata (che ricorda la forma della lettera greca χ) gli elementi costitutivi di due sintagmi o di due proposizioni: *bella giornata, gita stupenda*. È il contrario del → [parallelismo](#).

chiave nella stanza della canzone antica, verso che collega la sirma alla fronte e fa rima con l'ultimo verso della fronte.

ciciliana → [siciliana](#).

circonlocuzione figura retorica di tipo logico che consiste nel designare una persona o una cosa attraverso una serie di parole; è detta anche perifrasi: *il re dell'universo per Dio*.

citazione ripresa, in un determinato testo, di parole o frasi di altri testi. La citazione può rivelare l'intento dell'autore di riferirsi a precisi modelli culturali, o può essere usata parodisticamente o ironicamente e realizzare lo → [straniamento](#): in tal caso rientra nell' → [allusione](#) (nell'accezione presentata a fine voce).

clausola nella metrica classica, la chiusura ritmica di una frase o di una parte di frase che si fonda su particolari sequenze di sillabe lunghe e brevi. Nella tarda latinità fu sostituita dal → [cursus](#), che si basava sulla successione di sillabe toniche e atone. Più tardi la clausola indicò semplicemente il verso e l'emistichio finale di una strofa oppure, nella prosa d'arte, l'elemento conclusivo dell'enunciato.

cliché stilema stereotipato (per es.: *l'aurora dalle dita di rosa*).

climax figura costituita dalla progressione ascendente, emotiva e logica, di più parole (*buono, molto buono, ottimo*); è detta anche gradazione. Dal greco *klímax*, scala.

còbbola nell'antica poesia provenzale, breve componimento lirico (*cobla*) costituito di una sola strofa e destinato a essere musicato; nella poesia italiana, stanza isolata di canzone (usata dagli stilnovisti fiorentini) e componimento di versi accoppiati a due a due (come le centocinquanta cobbole inserite nei *Documenti d'amore*, 1314, di Francesco da Barberino).

coda prolungamento aggiunto al normale schema metrico di una composizione (è presente, per es., nel → [sonetto caudato](#)).

coliambo → [ipponatteo](#).

colon nella poesia classica, unità metrica minore formata da una serie di sillabe che non ammette iato (contiguità di vocali con piena e autonoma funzione sillabica) con la sillaba iniziale del successivo colon, e in cui la sillaba finale non può essere ancipite (ossia ha sempre quantità fissa). Queste caratteristiche differenziano il colon, detto anche *membro*, dal verso.

commiato stanza conclusiva della canzone, chiamata anche *congedo* perché in essa il poeta si congedava dal destinatario del suo componimento o dalla canzone stessa. Il commiato si può presentare in varie forme: a) è uguale a tutta la stanza di canzone o a una parte della stanza; b) corrisponde alla sirma o a parte di essa; c) corrisponde alla sirma con l'aggiunta di alcuni versi della fronte immediatamente precedenti.

comparazione figura retorica di tipo semantico che stabilisce un confronto completo, una correlazione, tra due termini: *Come d'un stizzo verde ch'arso sia / dall'uno de' capi, che dall'altro geme / e cigola per vento che va via / sí dalla scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue* (Dante, *Inf.*, XIII). È detta anche *paragone*.

concessione forma oratoria con cui l'emittente del discorso concede o finge di concedere che il destinatario-avversario abbia ragione. Normalmente presenta la struttura: *Ammettiamo pure, concediamo... tuttavia, ma*.

concinnitas termine latino (che significa «eleganza») indicante la disposizione armoniosa delle parole in una frase, secondo il gusto classico ciceroniano.

congedo → [commiato](#).

connotazione il valore semantico supplementare, di carattere allusivo, evocativo o affettivo, che si può aggiungere al valore di base o denotativo di un segno, determinando un sovrappiù di significato. Così *leone* può connotare un uomo forte, coraggioso

consonanza → [assonanza](#).

contesto nella lingua letteraria, il complesso di riferimenti in cui è inserito e a cui rimanda l'elemento da interpretare: può riguardare sia la singola opera, sia le altre opere dello stesso autore, sia opere di diversi autori sia l'intero sistema letterario. Il termine indica anche l'insieme linguistico che accompagna (precedendolo e seguendolo) un termine, determinandone la funzione e il significato.

contrasto genere di composizione poetica dialogata, frequente nella letteratura mediolatina (in latino *altercatio*, *conflictus*, *disputatio*) e in quelle romanze dalle origini al Quattrocento. Si definisce dall'artificio strutturale per cui due persone o entità astratte personificate sono introdotte a disputare, scherzosamente o seriamente, su tesi opposte; è affine alla → [tenzone](#). Può essere costituito da una serie di sonetti che non conservano le medesime rime; oppure da componimenti più lunghi con la replica di strofa in strofa (come la celebre *Rosa fresca aulentissima* di Cielo d'Alcamo).

■ Si hanno contrasti religiosi tra anima e corpo, vivo e morto, angelo e diavolo; sociali, tra chierico e cavaliere, ricco e povero; morali, tra fortuna e virtù, menzogna e verità; giocosi, tra acqua e vino, primavera e inverno, carnevale e quaresima; amorosi, tra un innamorato e una donna, tra la figlia che vuol marito e la madre, tra due donne che litigano ecc. Tra i più antichi esempi (sec. IX) si ricordano il *Certamen lilii et rosae* di Sedulio Scoto e un anonimo *Conflictus veris et hiemis*. Nell'abbondante produzione del sec. XII spicca l'*Altercatio Phyllidis et Florae*, in cui due donne contendono se sia preferibile l'amore del cavaliere o quello del chierico. Nel secolo successivo sono notevoli i contrasti morali di Bonvesin de la Riva. Sono inoltre da ricordare, tra i contrasti amorosi in volgare: alla fine del sec. XII, quello del trovatore Rambaldo di Vaqueiras, tra un giullare (che parla in provenzale) e una donna genovese (che risponde nel suo dialetto); nel XIII, quello famoso di Cielo d'Alcamo e l'altro di Ciaccio dell'Anguillara; infine, nella prima metà del Quattrocento, quelli di Leonardo Giustinian.

coriambo piede indivisibile della metrica classica; costituito da un trocheo e da un giambo

⏏ ⏏ ⏏ ⏏

consta di 6 tempi.

correctio → [epanortosi](#).

crasi fenomeno tipico della lingua greca, che consiste nella fusione tra la vocale finale di una parola e la vocale iniziale della seguente.

cratineo verso della metrica greca, formato da due dimetri coriambici dei quali il secondo catalettico, con anaclasi nel secondo e nel terzo membro:

⏏ ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ — ⏏ — / — ⏏ — ⏏, ⏏ ⏏ ⏏

Il suo nome deriva dall'uso che ne fece il commediografo Cratino (sec. V

a.C.).

crètico piede della metrica classica che consta di cinque tempi

— ◡ —

L'*ictus* cade, secondo alcuni, sulla breve; secondo altri, sulla prima lunga. Inventato dal poeta e musicista cretese Taleta di Gortina (sec. VII a.C.), caratterizzò il → [peana](#) e l'→ [iporchema](#), composizioni legate al culto di Apollo. Fu usato da Pindaro, Aristofane, Plauto. In genere, il cretico si trova mescolato a ritmi di diversa natura, specialmente giambi, anapesti e trochei.

cursus struttura ritmica della prosa latina medievale (ma non estranea a quella latina classica) che consentiva di accelerare o rallentare il discorso, non agendo tanto attraverso la quantità delle sillabe, quanto attraverso la disposizione degli accenti nelle ultime due parole della frase.

D

dattilo nella metrica classica, piede di quattro tempi, formato da una sillaba lunga e due brevi



Se le due brevi si fondono in una lunga, si ha uno spondeo. Sono metri dattilici: l'esametro dattilico, il pentametro elegiaco, l'adonio, l'archilocheo, l'alcmario.

deca componimento poetico, affine all'ottava, però di dieci versi, divisi in quattro distici a rima alterna e l'ultimo a rima baciata (AB AB AB AB CC).

decasillabo verso della metrica italiana; è composto di dieci sillabe, con l'ultimo accento ritmico sulla nona sillaba. Esso prevede tre schemi:

a) ritmo anapestico: accenti di 3^a, 6^a, 9^a sillaba (*s'ode a destra uno squillo di tromba*, A. Manzoni, *Conte di Carmagnola*, atto II, coro);

b) ritmo trocaico: accenti di 1^a, 3^a, 5^a, 7^a, 9^a sillaba (*a lontani lidi incantati*, D. Valeri, *Venezia*);

c) quinario accoppiato: 1) ritmo giambo-dattilico: accenti di 2^a, 4^a/1^a, 4^a (*fiero, vuol bene morire! E sembra*, A. Capasso, *Occidua*); 2) ritmo dattilico-giambico: accenti di 1^a, 4^a/2^a, 4^a (*Sotto gli sprazzi del sol ridea*, G. Carducci, *Visione*).

decima rima strofe di 6 endecasillabi a rima alterna seguiti da 4 endecasillabi, di cui 3 monorimi e l'ultimo in rima col 2°, 4° e 6° verso (AB AB AB CC CB). La decima rima non compare mai come autonoma forma metrica narrativa, ma solo come stanza di lauda o di ballata.

deissi (dal greco *deiknynai*, mostrare) insieme di riferimenti alla situazione comunicativa in cui emergono il soggetto dell'enunciazione, i partecipanti, l'ambito spaziotemporale in cui si produce l'atto comunicativo; gli elementi linguistici che situano un enunciato sono detti *deittici*: per es. i pronomi di prima e seconda persona, gli elementi di spazio e tempo (*ora, qui, là...* ecc.), i dimostrativi.

denotazione valore referenziale o informativo di un segno.

deprecazione nella retorica antica, implorazione tesa a scongiurare un pericolo oppure a commuovere il destinatario, invocando dio, una persona cara, i propri meriti ecc. Figura retorica tipica dell'epica, della tragedia, del poema cavalleresco.

descrizione elemento di cerniera di un racconto. Corrisponde all'*ékphrasis* degli antichi e può avere molteplici significati: può servire a illustrare o connotare un luogo o un personaggio (i ritratti), a fornire elementi

informativi indiretti (descrizione di un personaggio attraverso i suoi oggetti, gli abiti, la fisionomia ecc.), a creare una pausa ritmica, a introdurre il lettore in un interno.

diacronia termine della linguistica proposto da F. De Saussure per indicare lo studio e la valutazione dei fatti linguistici considerati secondo una prospettiva evolutiva.

diàfora figura retorica di tipo sintattico che consiste nella ripetizione di una parola, già usata precedentemente, ma con un significato diverso, anche se la diversità è meno marcata di quanto non sia nell' → [antanaclasi](#).

dialefe figura retorica di tipo morfologico opposta alla → [sinalefe](#). Corrisponde in fonologia allo iato e, nel computo sillabico di un verso, tiene distinte la vocale finale di una parola e l'iniziale della seguente. Si verifica in genere quando la prima delle due vocali ha un forte accento ritmico: «Ô anima cortese mantovana» (Dante, *Inf.*, II). È rara nella tradizione petrarchesca.

dialettalismo o **dialettismo**, vocabolo o costrutto d'origine dialettale assunto dalla lingua nazionale scritta e parlata (per es. *barbone*, di origine milanese; *scippare*, di origine napoletana).

diàstole nella metrica classica, il fenomeno per cui diviene lunga una sillaba che per sua natura è breve. Nella metrica romanza è lo spostamento in avanti dell'accento tonico: *e bramai farmi a i buon di fuor simile* (G. Della Casa, *Rime*, XII).

dièresi nella metrica classica, la pausa che cade dopo una parola alla fine di un piede (quando il fenomeno avviene all'interno di un piede è detto → [cesura](#)). Nella metrica moderna, fenomeno che consiste nella lettura distinta della semivocale e della vocale d'un dittongo, pronunciate come due sillabe separate. Può essere segnalata da due punti sovrapposti alla prima vocale: *Sì traviato è 'l folle mi' desio* (Petrarca, *Canzoniere*, VI).

dièsi nella metrica italiana, il verso che collega la fronte alla sirma nella stanza di canzone e che fa rima con l'ultimo verso della fronte (→ [canzone](#)).

digiambo nella metrica classica, piede formato da due giambi; consta perciò di quattro sillabe in sei tempi e ha intonazione ascendente. Costituisce la più piccola unità dei metri giambici.

◡ — ◡ ≤

dimetro nella metrica classica, struttura ritmica che prevede il susseguirsi di due misure metriche uguali.

dipodia nella metrica classica, struttura ritmica formata da due piedi dello stesso tipo.

discordo forma metrica dell'antica poesia romanza, legata alla musica e distinta dalla canzone perché le strofe discordano fra loro per misura,

disposizione dei versi, schema delle rime; inoltre le strofe non sono divisibili e talora sono composte in diverse lingue.

■ Restano una ventina di discordi di trovatori provenzali, tra i quali è famoso quello di Rambaldo di Vaqueiras. Numerosi sono i discordi di rimatori italiani del sec. XIII, sia siciliani (Iacopo da Lentini, re Giovanni, Giacomino Pugliese), sia toscani (Bonagiunta, Meo dei Tolomei); anche la canzone trilingue attribuita a Dante Alighieri è sostanzialmente un discordo.

disperata componimento in versi di carattere popolare in cui un innamorato deluso, tradito o non corrisposto, dà sfogo al proprio dolore. È formato di due o più → [rispetti](#), ma assume strutture metriche varie nelle elaborazioni colte dei secc. XV e XVI (per es., in quelle di L. Giustinian e di A. Cammelli detto il Pistoia).

dispondeo nella metrica classica, piede formato da due spondei; consta, perciò, di quattro sillabe in otto tempi

— — — —

Non ha ritmo determinato.

dispositio parte della retorica che riguarda l'ordine e la disposizione delle idee e codifica il modo in cui un'opera può essere divisa e il rapporto tra le varie parti di essa. La *dispositio* di un discorso, per es., prevede: esordio, narrazione o argomentazione ed epilogo.

distico struttura strofica elementare composta di due versi ritmicamente associati e formanti un sistema, anche se non rimati fra loro. Il *distico elegiaco*, usato nella poesia greca e latina, è formato da un esametro e da un pentametro dattilici.

ditirambo (dal greco *dithýrambos*) forma della lirica greca, legata inizialmente al culto del dio Dioniso. Probabilmente il termine non è ellenico: l'etimo del suo suffisso è collegato da alcuni a quello di giambo, di origine forse orientale. Veniva intonato da un coro, con accompagnamento dell'aulo, cioè del flauto, durante le processioni dionisiache; il carattere orgiastico era sottolineato da danze e mimica, sovente scomposte. Il contenuto di questi canti arcaici era costituito da invocazioni e lodi a Dioniso, nominato con i suoi numerosi epiteti; i metri erano prevalentemente dattilo-epitriti, cretici e bacchiaci.

■ Il primo a dare dignità letteraria al ditirambo (già noto ad Archiloco nel sec. VII a.C.) fu, secondo Erodoto, il poeta Arione (sec. VI a.C.) che inoltre introdusse l'uso (ripreso dai ditirambografi posteriori) di dare un titolo al componimento. Il ditirambo ebbe anche struttura drammatica, in quanto si stabiliva un dialogo tra capo e componenti del coro: secondo una celebre asserzione di Aristotele, esso sarebbe quindi all'origine della tragedia. Composero ditirambi Simonide, Pindaro, Bacchilide e altri: il loro contenuto non si limitò più alle vicende di Dioniso, ma trattò altri miti. Celebre il *Teseo* di Bacchilide, la cui struttura dialogica testimonia la sopravvivenza storica del ditirambo letterario accanto alla tragedia, che da esso si era voluta far derivare. Il termine «ditirambo» fu ripreso anche nelle letterature moderne a designare componimenti di carattere gaio e vivace: lo adottarono, fra gli

altri, i poeti della Pléiade, i secentisti italiani (da ricordare il poemetto *Bacco in Toscana* di F. Redi) e, in seguito, con l'intento di manifestare l'estremo rapimento dello spirito, Nietzsche (*Ditirambo di Dioniso*) e D'Annunzio (in *Alcyone*).

ditrocheo nella metrica classica, piede formato da due trochei; di conseguenza consta di quattro sillabe in sei tempi e ha intonazione discendente

⏏ ⏏ — ⏏

Costituisce la più piccola unità dei metri trocaici.

dittologia struttura della lingua letteraria e poetica costituita da due elementi collegati dalla congiunzione *e*. La dittologia può essere *sinonimica* e *oppositiva*: nella canzone *A Silvia* di Leopardi, rispettivamente, *ridenti e fuggitivi* e *innamorati e schivi*. Dal greco *dittós*, doppio, e *lógos*, discorso.

dittongo successione di due vocali che formano un'unica sillaba e che sono pronunciate insieme, sebbene muti il timbro nel corso dell'emissione: *aiuola*, *buono*.

dòcmio nella metrica classica, piede di struttura incerta per la presenza di numerose varianti; la sua forma fondamentale è probabilmente

⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏

dodecasillabo verso di dodici sillabe. La metrica italiana ne prevede due schemi: a) senario doppio: con accenti su 2^a, 5^a/2^a, 5^a : *Dagli atrii muscosi / dai fori cadenti* (A. Manzoni, *Adelchi*); b) senza accenti fissi e con cesura dopo l'8^a sillaba, tipico della poesia delle origini: *Me' mi tegno per pagato / di madonna* (*Canzone di re Giovanni*).

dodrante struttura della metrica greca, considerata in origine pari ai 3/4 di un dimetro coriambico. Può dunque assumere le seguenti forme:

⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏

oppure

⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ ⏏

Fu usata da Simonide.

E

ècloga o **egloga** componimento poetico di argomento pastorale; prototipo le *Bucoliche* di Virgilio, che ne fissò anche il metro (esametro dattilico). L'ècloga continuò, con contenuti profondamente diversi, nel medioevo e fino al '700, assumendo varie forme metriche.

■ Il termine (dal greco *ekloghḗ*, scelta) nella letteratura classica indicava originariamente un «estratto» da un'opera in versi o in prosa, e quindi un componimento «scelto», «a sé stante». Ma dopo le *Bucoliche* di Virgilio, una raccolta di dieci carmi chiamati *eclogae* dall'autore, il vocabolo indicò una composizione pastorale simile, nei contenuti e nelle forme, agli «idilli» di Teocrito, Mosco e Bione: poemetti per lo più dialogati (come i canti amebei siciliani) che rappresentano gioconde scene di vita campestre, amori, burle, gare poetiche tra pastori. Tuttavia, a differenza dei greci, Virgilio idealizzò al massimo sentimenti e costumi campagnoli, trasmettendo gli stilemi della sua Arcadia irreali e raffinati ai successivi autori di ecloghe, tra i quali si ricordano T. Calpurnio Siculo (sec. I d.C.) e M.A. Olimpio Nemesiano (sec. III d.C.). Anche il metro restò quello virgiliano: l'esametro dattilico. Nel medioevo l'ècloga fu assoggettata, come gli altri generi letterari, a un'estrema allegorizzazione; pertanto Dante, Petrarca e Boccaccio composero ecloghe latine in cui la finzione bucolica adombrava episodi storici e autobiografici, o questioni etiche e dottrinali. Al genere, da un punto di vista formale, si apparentano in questo periodo anche le *pastourelles* francesi e le *serranillas* castigliane, componimenti amorosi che mettono a contrasto un cavaliere intraprendente (per lo più l'autore stesso) e una pastorella o montanara ritrosa.

Nel Quattrocento nacque l'ècloga umanistica, caratterizzata da una più diretta imitazione di Virgilio e da un aristocratico vagheggiamento della vita agreste. Autori di eleganti ecloghe latine furono T.V. Strozzi, G.B. Spagnoli, M.M. Boiardo, G. Pontano; ma fra tutti eccelse I. Sannazaro, che con le *Eclogae piscatoriae* sostituì al mondo dei pastori quello dei pescatori del golfo di Napoli, e con l'*Arcadia* (1501) iniziò la fortuna del romanzo pastorale in volgare, misto di carmi e di prose. È pur vero che questo schema aveva il suo archetipo nel *Ninfale d'Ameto* del Boccaccio e che l'ècloga in lingua italiana aveva già affermato la sua dignità letteraria con quella raccolta di *Bucoliche elegantissime* che, uscita a Firenze nel 1482, comprendeva la traduzione di L. Pulci da Virgilio e componimenti originali di vari autori. Ma a Sannazaro si ispirarono comunque i numerosi bucolici stranieri del Cinque e del Seicento: in Spagna I. del Encina, J. Almogáver Boscán, Garcilaso de la Vega; in Portogallo L.V. de Camões e F. Rodrigues Lõbo; in Francia C. Marot, P. de Ronsard, J. du Bellay, R. Belleau; in Inghilterra E. Spenser e Ph. Sidney; in Germania M. Opitz, autore del romanzo pastorale *La ninfa Ercinia* (1630). I cinquecentisti italiani (da G.G. Trissino a G. Vida, da L. Alamanni a B. Varchi e a B. Rota) coltivarono il genere sia in latino sia in volgare, accentuando a poco a poco il carattere monologico, lirico e descrittivo, anche perché, nel frattempo, la forma

dialogata aveva trovato la via della rappresentazione scenica, trasformandosi prima in *ecloga aulica* o *drammatica* (B. Taccone, S. Aquilano, G. del Carretto ecc.), poi in *tragicommedia* o *dramma pastorale* (G.B. Giraldi Cinzio, A. Beccari, T. Tasso, G.B. Guarini). Generalmente trascurata dalla poesia barocca, l'ecloga tornò in auge nel Settecento con le *Pastorali* (1709) di A. Pope e con gli innumerevoli componimenti dei rimatori arcadi.

elegia nelle letterature classiche, composizione poetica basata, metricamente, sul distico elegiaco (esametro e pentametro dattilico accoppiati). Varia, presso i greci, nei toni e nei contenuti, finì per assumere con i latini un carattere autobiografico, nostalgico e malinconico, che mantenne nelle letterature moderne, usando una grande varietà di metri.

■ Incerta è l'etimologia della parola *élegos*, che designava il distico: forse è il nome frigio (o di altra lingua vicina) del flauto, lo strumento su cui si intonava la recitazione della elegia. Comunque il primo a usare il termine elegia fu il poeta e oratore ateniese Crizia, nel sec. V a.C.; e gli antichi ritennero di volta in volta inventori di questo genere poetico Archiloco, Callino e Mimnermo. Va inoltre precisato che nell'antichità classica l'elegia si distingueva più per il metro che per l'argomento: infatti Archiloco e Callino usarono il distico per canti guerrieri, Mimnermo per canti d'amore in occasione di simposi, Tirteo per poesie di esortazione patriottica, Solone e poi Teognide e Senofane per componimenti gnomici e moraleggianti. Durante il periodo alessandrino l'elegia accentuò il carattere amoroso, mitologico ed erudito, divenendo una delle forme più raffinate con autori come Fileta, Ermesianatte, Fanocle e Callimaco, di cui ci è noto, nella libera versione di Catullo, l'episodio della *Chioma di Berenice*. Dall'imitazione dell'elegia alessandrina deriva quella romana, nata nella cerchia dei *poetae novi*; fra questi, Catullo ne fissò i caratteri propriamente latini (passione e dolore, brevi gioie, gelosie, nostalgie, presagi di morte) e usò il metro elegiaco sia per brevi componimenti che per carmi più ampi. Di poco posteriori a Catullo sono i tre grandi elegiaci della letteratura latina: Tibullo, che cantò la serena vita dei campi; Propertio, nei cui versi si intrecciarono erudizione mitologica e ardente amore per Cinzia; Ovidio, che in distici elegiaci scrisse gran parte delle sue opere.

Nel medioevo il termine «elegia» assunse un significato più estensivo, non necessariamente legato al metro originario, indicando, insieme a «tragedia» e a «commedia», uno dei tre stili fondamentali. Famosa l'elegia *De diversitate fortunae et philosophiae consolatione* (sec. XII) di Arrigo da Settimello, che in 500 distici cantava il suo dolore per il mutamento della fortuna; mentre G. Boccaccio intitolò *Elegia di Madonna Fiammetta* (1344-45 ca) un romanzo psicologico in prosa, d'ispirazione amorosa e nostalgica. Con il rinascimento si vollero ripristinare la forma e il contenuto classici dell'elegia: I. Sannazaro scrisse 3 libri di *Elegiae*, ed elegie latine composero T.V. Strozzi, il Panormita, G. Pontano, A. Poliziano. Per suggestione umanistica, in molta letteratura europea del sec. XVI la preoccupazione di ripetere lo schema metrico latino prevalse sul rispetto dei contenuti e dei modi propriamente elegiaci. Così in Francia J. Doublet traspose il distico in coppie di alessandrini a rima alternata, e in Inghilterra alcuni poeti umanisti, come Ph. Sidney, E. Spenser, G. Hervey, sperimentarono nelle loro elegie forme varie di poesia quantitativa. Ma già nella seconda metà del

Cinquecento cominciò a scemare l'interesse per queste esercitazioni formali, e si tornò a definire elegie quei componimenti che, indipendentemente dal metro, erano ispirati da mestizia e dolore. Su questa linea il genere si sviluppò in tutte le letterature moderne, variando toni e contenuti a seconda delle epoche e delle correnti di gusto. Dal Cinque al Seicento restò tuttavia indiscusso il magistero dei latini, e l'autore preferito fu più spesso Tibullo che Ovidio. Si possono ricordare le elegie di B. Tasso (incluse nelle *Rime*, 1531), alcune poesie di P. de Ronsard (nella raccolta *Elegie, mascherate e pastorali*, 1565), le tre elegie di Garcilaso de la Vega ispirate ai modelli italiani, i versi di J. Milton in morte dell'amico Edward King (*Lycidas*, 1638). Il Settecento, il secolo elegiaco per eccellenza, trovò in questa forma poetica la possibilità di esprimere i sentimenti della tenerezza e della malinconia, tanto cari alla *sensiblerie* dell'epoca. Le voci più significative furono espresse dalla Francia (E. Le Brun, Ch.-J. Chênédollé, A. Chénier); ma di somma importanza, per l'influsso esercitato sui preromantici, fu anche l'*Elegia scritta in un cimitero campestre* (1751) dell'inglese Th. Gray. Storia a sé ha l'elegia tedesca, che si mantenne quasi sempre fedele al distico, sforzandosi di far coincidere quel metro (trattato, naturalmente, su base accentuativa) con i moderni contenuti sentimentali: ne hanno lasciato esempi illustri F. Schiller, W. Goethe (*Elegie romane*, 1789), F. Hölderlin, E. Mörike e, tra i moderni, R.M. Rilke (*Elegie duinesi*, 1923). In Italia il distico elegiaco è stato riprodotto, ma con scarsa fortuna, da G. Carducci, G. Pascoli e G. D'Annunzio.

elegiaco nella metrica classica, verso formato da due *hemíepes* maschili, cioè da due membri di due piedi e mezzo ciascuno, separati dalla dieresi:

⏏ —, ⏏ —, ⏏ / ⏏ — —, ⏏ — —, ⏏ —

elegiambò nella metrica classica, verso che consta di quindici sillabe ed è scindibile in un trimetro dattilico catalettico e un dimetro giambico mediante la cesura che cade dopo il primo emistichio:

⏏ — —, ⏏ — —, ⏏ / — —, — —, — —, — —

elisione caduta della vocale finale di una parola davanti a una parola iniziante per vocale; è un fenomeno che riguarda sia la lingua parlata, sia la lingua scritta, dove è indicato dall'apostrofo. Non va confusa con l'→ [apocope](#) e con la → [sinalefe](#).

ellissi figura retorica di tipo sintattico consistente nella soppressione di alcune parti della frase senza che risulti compromessa la comprensione della stessa. L'ellissi si distingue in *situazionale* (per es., *quando ritorni? giovedì*, in cui non si ripete il verbo nella risposta) e *grammaticale* (per es., *finalmente ricco!*, in cui si sottintende *io sono*; *virtù viva spregiam, lodiamo estinta*, Leopardi). Dal greco *élleipsis*, mancanza.

elocutio parte della retorica che indica l'esposizione delle idee, trovate nella → [inventio](#), mediante le figure linguistiche. L'*elocutio* si distingue in *electio* (scelta delle parole) e *compositio* (loro combinazione).

emistichio termine che indica una delle due parti in cui un verso può essere diviso dalla cesura. Per estensione, il termine indica un verso incompleto.

enallage figura retorica di tipo morfologico che consiste nell'impiego, a fini stilistici, di forme verbali non del tutto corrette: *domani vado via per domani andrò via*; oppure nell'uso di alcune parti del discorso invece di altre (per es. un aggettivo invece di un avverbio, come in *corre veloce*). Dal greco *enallássein*, cambiare in senso inverso.

enclisi fenomeno per cui una parola priva di accento proprio si appoggia su quella che precede formando una sola unità fonetica. Nell'italiano antico le particelle pronominali *mi, ti, vi* ecc. in unione con le forme verbali erano normalmente enclitiche in principio di periodo o di proposizione: *Ruppemi l'alto sonno nella testa* (Dante).

encomiologico nella metrica greca, verso formato da un *hemíepes* maschile e un reiziano di cinque sillabe, spesso con dieresi dopo l'*hemíepes*:

⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ / ⏏ ⏏, ⏏ ⏏, —

endecasillabo nella metrica classica, verso di undici sillabe fisse con le seguenti varianti: *endecasillabo alcaico* (reiziano di 5 sillabe + dodrante), *endecasillabo saffico* (dimetro trocaico + aristofanio), *endecasillabo falecio* (dodrante + reiziano di 5 sillabe o ferecrateo + ditrocheo).

Nella metrica italiana, verso con l'ultimo accento ritmico sulla decima sillaba. La cesura divide l'endecasillabo in due emistichi: quando il primo è sillabicamente più lungo del secondo (accento in sesta sede) l'endecasillabo si dice *a maggiore*, nel caso inverso (accento in quarta sede) si dice *a minore*; è possibile tuttavia la presenza di più cesure o l'assoluta assenza di esse. I tipi ritmici dell'endecasillabo sono:

incipit giambico: a) accenti su 2^a, 4^a, 6^a, 8^a, 10^a sillaba; b) accenti su 2^a, 4^a, 7^a, 10^a sillaba; c) accenti su 2^a, 5^a, 8^a, 10^a sillaba; d) accenti su 2^a, 5^a, 7^a, 10^a sillaba;

incipit anapestico: a) accenti su 3^a, 6^a, 8^a, 10^a sillaba; b) accenti su 3^a, 5^a, 8^a, 10^a sillaba; c) accenti su 3^a, 5^a, 7^a, 10^a sillaba;

incipit trocaico: a) accenti su 1^a, 3^a, 6^a, 8^a, 10^a sillaba; b) accenti su 1^a, 3^a, 5^a, 8^a, 10^a sillaba; c) accenti su 1^a, 3^a, 5^a, 7^a, 10^a sillaba;

incipit dattilico: a) accenti su 1^a, 4^a, 6^a, 8^a, 10^a sillaba; b) accenti su 1^a, 4^a, 7^a, 10^a sillaba.

Le origini dell'endecasillabo risalgono al *décasillabe* antico-francese e, prima ancora, a un decasillabo ritmico medio-latino. Usato dai nostri maggiori poeti, questo verso è il più nobile della lingua poetica italiana; è inoltre alla base di strutture strofiche come la terzina, il sonetto, l'ottava, il verso sciolto, la canzone.

endiadi figura retorica di tipo sintattico che consiste nella sostituzione di un nome seguito da un aggettivo, o da un complemento o da una relativa, con due nomi legati da una congiunzione: *ornarsi con diademi e con perle* invece

di *ornarsi con diademi di perle*. È un procedimento stilistico che consiste nell'esprimere un concetto con due termini (per es. *O delli altri poeti onore e lume*, Dante). Dal greco *hèn dià dyóin*, una cosa con due.

ènfasi figura retorica di tipo logico che consiste nel sottolineare una parola o una frase o nel marcare un'espressione: *Giovanni, lui sì che è uno sportivo!*. L'enfasi può essere anche definita come una *elocutio* dal tono moraleggiante, emotivo, sentenzioso, iperbolico ecc. (per es., *Uomini siate, non animali!*). Dal greco *empháinein*, mostrare.

enjambement termine francese indicante la non coincidenza tra fine di verso e fine di frase, tra pausa metrica e pausa verbale, cioè il prolungarsi del periodo logico oltre la pausa ritmica di fine verso così che un verso risulti, nella lettura, strettamente legato al successivo senza interruzioni: *e intanto fugge / questo reo tempo* (Foscolo, *Alla sera*). È particolarmente notevole quando il sostantivo viene separato dall'aggettivo o il complemento dal predicato. Fu detto *inarcatura* da Tasso e oggi, da altri, *spezzatura*.

enneasillabo nella metrica classica, verso che consta di nove sillabe. È il terzo verso della strofe alcaica; è costituito da un reiziano di cinque sillabe e da un ditrocheo:

⌒ ⌒ ⌒ ⌒ ⌒, ⌒ ⌒ ⌒ ⌒

enòplio nella poesia greca antica, metro usato nella lirica, nella commedia, nella tragedia, che richiama il ritmo delle danze guerriere. Il suo schema generale è:

⌒⌒ ⌒, ⌒⌒ ⌒, ⌒⌒ ⌒, ⌒

entimema è un sillogismo ellittico nel quale si sottintende una delle due premesse: *sei mortale come tutti gli uomini*.

enumerazione figura retorica di tipo logico, simile all' → [accumulazione](#), che consiste nel raggruppare alcune parole o sintagmi per coordinazione o per asindeto: *c'erano rottami, pezzi di legno, sassi, stracci ed erbacce*. O anche: *Le donne, i cavalier, l'arme, gli amori / le cortesie, l'audaci imprese io canto...*(Ariosto). Importante nella letteratura del Novecento, l'enumerazione o accumulo nominale (*O Vita, o Vita, / dono terribile del dio, / come una spada fedele, come una ruggente face, / come la Gorgona...*, G. D'Annunzio) e la cosiddetta enumerazione (o elencazione) ellittica (*I bimbi sotto il cedro, funghi o muffe /vivi dopo l'acquata, / il puledrino in gabbia / con la scritta «mordace»...*, E. Montale).

enunciato sequenza completa di parole. Può essere: scritto, parlato, letterario, didascalico, enfatico ecc.

epanadiplosi figura retorica di tipo sintattico che consiste nella ripetizione di una parola all'inizio e alla fine di una frase, di un verso o di una serie di versi: *Vede perfettamente ogni salute / chi la mia donna tra le donne vede* (Dante, *Vita nova*, XXVI); *Volli, sempre volli, fortissimamente volli* (Alfieri,

Lettera responsiva a Ranieri de' Casalbigi). Dal greco *epanadíplōsis*, raddoppiamento.

epanàfora ripetizione della stessa parola alla fine di un verso e all'inizio del seguente. Per es.: *sface ciò de penser l'aversa parte / parte che vive in error de su' fede* (Guittone d'Arezzo, 79,13-14).

epanalessi figura retorica di tipo sintattico consistente nella ripetizione (immediatamente, o dopo un breve intervallo) della parola posta all'inizio della frase col fine di raggiungere una maggiore espressività: *vincere, vincere bisogna*; altro esempio: *O natura, o natura / perché non rendi poi / quel che prometti allor?* (Leopardi, *A Silvia*). Dal greco *epanálepsis*, ripresa.

epànodo figura retorica di tipo sintattico che consiste nel riprendere, arricchendole di particolari, una o più parole enunciate precedentemente: *consiglio la montagna e la collina: la montagna per l'aria, la collina per il riposo*.

epanortosi figura retorica di tipo logico, detta anche *correctio*, con cui si attenua, si corregge o si ritratta quanto si è detto precedentemente: *Come ho fatto a dire che era un genio? è un artista appena mediocre*. Dal greco *epanórtōsis*, correzione.

epèntesi figura retorica di tipo morfologico che consiste nell'inserire un fonema all'interno di una parola; spesso si verifica per ragioni metriche: *Da la mattina a terza / di voi pensate e vederete come* (Petrarca, *Canzoniere*, CXXVIII).

epicedio nella lirica greca, forma di lamento funebre eseguito in presenza del defunto (particolare che lo differenziava dal *treno*). Aveva forma corale dialogica e accompagnamento musicale; il metro generalmente usato era il dattilo epitrito e più tardi, nell'età alessandrina, anche il verso elegiaco. Famoso l'epicedio per la morte di Ettore nel canto XXIV dell'*Iliade*. In età ellenistica assunse forma elegiaca, arricchendosi di temi mitologici. Ne compose Partenio (sec. I a.C.), imitato dai poeti latini Licinio Calvo e Catullo, che scrisse il celebre epicedio per il passero di Lesbia.

epifonema figura retorica di tipo logico che consiste nel concludere un discorso con un'esclamazione sentenziosa o un'espressione gnomica: *... quindi, chi vivrà vedrà!; È funesto a chi nasce il dì natale* (Leopardi, *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*). Dal greco *epiphónēma*, esclamazione.

epìfora figura retorica di tipo sintattico con cui si ripete una parola o un gruppo di parole alla fine di più versi o di più membri di un periodo (per es., il *per sempre* nell'omonima poesia di G. Pascoli). Dal greco *epiphorá*, aggiunta.

epìfrasi figura logica che consiste nell'amplificare un enunciato mediante un'aggiunta che può accentuare o correggere ciò che si è detto precedentemente: *andate pure direttamente a teatro, a meno che non*

vogliate passare da casa.

epigramma nella Grecia antica e a Roma, breve componimento poetico per lo più in distici elegiaci; Marziale conferì al genere un carattere spiccatamente arguto e satirico. In epoca moderna l'epigramma è stato coltivato in una grande varietà di forme metriche.

■ Inizialmente si identificava con le iscrizioni poste su monumenti pubblici, lapidi sepolcrali, templi e doni votivi; poi cominciò a indicare un componimento poetico di pochi versi e di vario argomento. L'età alessandrina, con Callimaco e Meleagro di Gadara, vide una larga fioritura di epigrammi, che a Roma, attraverso Marziale (ne scrisse 15 libri), acquistarono un carattere spiccatamente arguto e satirico. Celebre la raccolta di epigrammi greci nota come *Antologia Palatina*, compilata nel sec. X da Costantino Cefala. In età moderna gli umanisti (Poliziano, Sannazaro, Pontano, Filelfo, Valla) ripresero e imitarono l'epigramma latino e greco, ma l'iniziatore del motto arguto, chiuso in un breve giro di versi, fu L. Alamanni (sec. XVI). In questa forma l'epigramma ebbe larga fortuna nel Cinquecento e poi presso i poeti barocchi (F. de Quevedo), poiché si adattava perfettamente alle arguzie del concettismo. Durante il Settecento e l'Ottocento prevalsero nell'epigramma i toni aggressivi o taglienti, nutriti di umori illuministici (Voltaire), oppure ispirati dalla polemica sociale e politica (Alfieri), dal risentimento personale e dalle rivalità letterarie (Monti, Foscolo), dalla propaganda risorgimentale (Dall'Ongaro, Giusti). In Germania, con Schiller e con Goethe, l'epigramma divenne una piccola lirica, che in seguito fu coltivata da autori come Platen, Mörike, Hebbel, Nietzsche. Nel Novecento si assiste a un progressivo declino dell'epigramma in versi come motto satirico e arguto, mentre la poesia ermetica ha riportato in auge l'epigramma lirico, affine a quello alessandrino. Quasi una reviviscenza del genere, nella sua forma primitiva d'iscrizione funeraria, è l'*Antologia di Spoon River* (1915) del poeta americano E.L. Masters.

epillio nella poesia alessandrina, poemetto (dal greco *epýllion*, diminutivo di *épos*, poema) in esametri, di carattere epico-narrativo nel quale prevalgono la raffinatezza dello stile, la rarità dei miti trattati e l'attenzione ai particolari. Fu oggetto di una celebre polemica sostenuta da Callimaco (il cui epillio esemplare è l'*Ecale*) contro gli autori di vasti poemi epici, considerati inferiori (sul piano dell'arte) ai poeti capaci di creare componimenti limitati nel contenuto, ma ricchi di erudizione, di quadretti di genere, di scene intimistiche. Epilli furono composti anche da Teocrito (tra gli altri, *Ila*, *Eracle bambino*), Mosco (*Europa*), Catullo (*Le nozze di Peleo e Teti*), Elvio Cinna (*Zmyrna*).

epinicio nella lirica corale greca, componimento che celebrava i vincitori dei grandi agoni panellenici (olimpici, pitici, istmici, nemei). Veniva cantato da un coro, istruito dal poeta stesso o da un didascalo, al ritorno del trionfatore nella sua città. Lo schema, risalente a Simonide, era di solito costituito: dall'occasione, dove era specificata la vittoria e si tessevano le lodi del vincitore; dall'esposizione di un mito, variamente collegato alle vicende leggendarie della patria del vincitore o inteso come esempio e ammonimento; da sentenze morali suggerite dalla vittoria. Composero epinici Pindaro, Simonide e Bacchilide.

episinalefe figura metrica della poesia popolare che consiste in una sinalefe, cioè in una fusione vocalica, tra la vocale finale di un verso e la vocale iniziale di quello successivo, in modo che questo non risulti ipermetro.

epistola nella poesia latina, componimento poetico di tono familiare e di contenuto satirico o culturale. Creatore del genere è considerato Orazio, che nei suoi due libri di *Epistulae* usò l'esametro. Nelle letterature moderne, l'epistola è per lo più un componimento poetico in terza rima o in versi sciolti; ha, in genere, la forma del poemetto didascalico o satirico (famoso le *Satire* di Ariosto) ed ebbe fortuna soprattutto nel Settecento (C.I. Frugoni, I. Mascheroni, I. Pindemonte).

epitafio o epitaffio, nella Grecia antica, orazione in onore di defunti, che a Roma ebbe l'equivalente nella *laudatio funebris*, pronunciata da un parente o da un personaggio importante. Nella letteratura moderna, breve componimento in versi da utilizzare come iscrizione sepolcrale.

■ Ad Atene si tenevano annualmente pubbliche esequie per i caduti in guerra, in onore dei quali un oratore, scelto dal popolo, pronunciava un epitafio appositamente composto. Il più celebre è quello di Pericle sui caduti del primo anno della guerra del Peloponneso (431-404 a.C.), che tuttavia è sostanzialmente una rielaborazione letteraria dovuta a Tucidide (si trova nel secondo libro delle sue *Storie*). Autentico è invece l'epitafio di Iperide, pronunciato in onore dei morti nella guerra lamiaca (323-322 a.C.). Altri epitafi sono attribuiti, falsamente secondo alcuni, a Lisia per i caduti nella guerra di Corinto (395-386 a.C.) e a Demostene per i morti di Cheronea (338 a.C.). Si possono ritenere epitafi anche il ricordo che Virgilio fa di Marcello nell'*Eneide* (libro VI) e, nel sec. XVII, le *Orazioni funebri* di J.-B. Bossuet.

epitalamio nell'antica Grecia, canto di nozze intonato da un coro di giovani la sera dello spozalizio o il mattino successivo. Era analogo all'*imeneo*, che veniva però eseguito durante la cerimonia nuziale. Il genere fu ripreso dai latini e dai moderni (in ottave, in forma di canzone o in altre forme ancora).

■ Nella lirica greca, i più notevoli epitalami si devono a Saffo. Ne composero anche Teocrito (*Epitalamio di Elena*, XVIII idillio), Callimaco, Eratostene e Partenio. A Roma il genere fu ripreso soprattutto nell'ambiente dei *neoteri*. Il cultore più rappresentativo fu Catullo (carmi 61 e 62). Stazio riprese in seguito il genere, elaborandolo in una costruzione più ampia. L'epitalamio fu coltivato anche nella letteratura italiana: ne diedero eleganti esempi Tasso, Marino e, da ultimo, Parini.

epitesi o paragoge, aggiunta, alla fine di una parola, spesso accentata nell'ultima sillaba, di un fonema non derivato dall'etimologia; *viltade*, *pietade*. Ha, spesso, motivi metrici: *se non gliel tolse o tempestate o scogli* (Petrarca, *Canzoniere*, LXXX). È fenomeno contrario all'→ [apocope](#).

epitrìto nella metrica classica, piede che consta di quattro sillabe (tre lunghe e una breve) in sette tempi. È in sostanza una dipodia giambica o trocaica con sillabe anticipate e può essere distinto, secondo la posizione della breve, in:

epitrito primo

∪ ∩ — —

epitrito secondo

∩ ∪ — —

epitrito terzo

— ∩ ∪ —

epitrito quarto

∩ — — ∪

Fu usato da Pindaro, Alcmane, Bacchilide.

epizèusi figura sintattica che consiste nella ripetizione di una o più parole all'inizio, a metà o alla fine di una sequenza, senza pause regolari: *Flegiàs, Flegiàs, tu gridi a voto* (Dante, *Inf.*, VIII).

epodo nella poesia classica, il verso più breve e conclusivo di un periodo metrico ma anche sistema poetico formato da periodi epodici (per es., strofe distica: trimetro giambico + un dimetro giambico). Nella metrica barbara, Carducci riprodusse il trimetro con un endecasillabo sdrucciolo e il dimetro con un settenario: *Scendon con murmuri che a gli antri chiamano/ echi d'amor superstiti* (G. Carducci, *Sole d'inverno*).

eptastica strofe costituita da sette versi variamente rimati; di uso raro.

esàmetro verso della metrica classica, formato da sei piedi e detto *dattilico* perché costituito di dattili consecutivi. L'ultimo piede è catalettico in *dissyllabam*, cioè privo della sillaba finale, e sono previste sostituzioni spondaiche in tutti i piedi tranne il quinto:

∩ ∪∪, ∩ ∪∪, ∩ ∪∪, ∩ ∪∪, ∩ ∪ ∪, ∩ ∪

(per es. *Át trepida ét coeptís̄ inmánibus éffera Dído*, Virgilio). Quando eccezionalmente il quinto piede è uno spondeo, l'esametro si dice *spondaico*. L'esametro ha quattro cesure: la *semiquinaria*, che cade dopo l'arsi del terzo piede; la *semisettenaria*, che cade dopo l'arsi del quarto piede; la *trocaica*, che cade dopo la prima sillaba breve del terzo piede; la *bucolica*, che cade alla fine del quarto piede.

Questo metro, che può essere considerato il principale della poesia greca, fu usato dapprima da Omero (*versus heroicus*), poi da Pizia nei responsi (*versus pythius*), divenendo successivamente il verso preferito dalla poesia bucolica e didattica e anche dalla satirica. Anche nella lingua latina costituì la forma metrica più alta, da Lucrezio a Virgilio fino agli autori cristiani, e conobbe rinnovato splendore durante l'umanesimo.

L'esametro fu riprodotto, nella metrica barbara, attraverso varie soluzioni: a) settenario o senario + novenario: *Tra le battaglie, Omero, nel carne tuo sempre sonanti* (Carducci, *Sogno d'estate*); b) quinario o senario sdrucciolo

o ottonario + un novenario: *Cingimi, o Roma, d'azzurro, di sole m'illumina, o Roma*; (Carducci, *Roma*); c) quinario o senario + un decasillabo: *Blandi misteri a te su boschi d'abeti imminente* (Carducci, *Courmayeur*); d) ottonario + un settenario o viceversa: *Questa raggiante coppa Italia madre protende* (Carducci, *Sirmione*).

eufemismo figura retorica di tipo logico, talvolta affine alla → [circonlocuzione](#), che consiste nell'attenuare un'espressione (parola o frase) troppo realistica o cruda o inopportuna. È quindi legato al codice di comportamento sociale, al livello culturale e, persino, alla settorialità del linguaggio: *male incurabile* per *cancro*, *passare a miglior vita* per *morire*. Dal greco *éu*, bene, e *phemí*, parlo.

euripideo → [lecizio](#).

excursus parte di un discorso o di un'opera letteraria, in cui l'autore si allontana dall'argomento principale per trattare aspetti apparentemente secondari dell'opera stessa.

F

fàbula termine, introdotto dai teorici del formalismo russo, indicante la trama di un racconto riordinata nei suoi nuclei temporali; segue l'*ordo naturalis* dei fatti, mentre la narrazione, o intreccio, è l'esposizione artistica degli avvenimenti secondo l'*ordo artificialis* o estetico voluto dallo scrittore.

falècio nella metrica classica, verso di cinque piedi che può essere scandito in vario modo e dalla definizione metrica molto discussa. Uno dei suoi schemi è il seguente:

⏏ ⏏, ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ — ⏏ ⏏, ⏏

ossia, un bisillabo iniziale spondaico, giambico o, più raramente, trocaico; un coriambo, un digiambo e una sillaba finale breve o lunga (ancipite). Proprio della poesia piana e delicata, fu usato da Alcmane e Saffo, e, nella poesia latina, da Catullo. Il nome deriva da Faleco, poeta alessandrino del sec. III a.C.

ferecrateo nella metrica classica, verso simile al *gliconeo*, da cui si differenzia per la soppressione dell'ultima sillaba. Può essere definito come una tripodia logaetica acatalettica con spondeo o trocheo in prima sede e dattilo in seconda:

⏏ ⏏, ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏

Deriva il suo nome da Ferecrate, poeta comico del sec. V a. C., e fu usato da Aristofane, Euripide e, nella poesia latina, da Catullo e Orazio (che lo abbinò a gliconei e ad asclepiadei). Nella metrica barbara fu reso con un settenario piano come terzo verso della strofe asclepiadea; *con murmure solenne* (Carducci, *Su l'Adda*).

figura etimologica → [annominazione](#).

figure particolari forme che si conferiscono a un pensiero perché assuma maggior rilievo. Nella retorica classica le figure costituivano il corpo dell'esposizione (*elocutio*), il nucleo centrale dell'orazione. Nel tempo il repertorio delle figure andò organizzandosi come codice letterario, diffondendosi tuttavia di lì anche nel linguaggio comune.

Le figure più tipiche, i tropi o traslati, si fondano su una deviazione dal significato primario, in certo modo «normale», dell'espressione. Le figure creano quindi un collegamento tra i due livelli dell'espressione di volta in volta istituita, cioè l'associazione di due campi semantici ognuno dei quali influenza l'altro (per es., la metafora *braccio della gru* insieme umanizza la gru e meccanizza l'arto).

Fin dall'antichità le figure furono variamente catalogate secondo terminologie intuitive (figure di dizione, di elocuzione, di ritmo, di

costruzione o costruito, di significato, di pensiero ecc.) piuttosto approssimative. Questo glossario segue, adattandola, la nomenclatura fissata nel 1970 da un gruppo di studiosi di Liegi, il gruppo μ (Dubois, Edeline, Klinkenberg, Minguet, Pire e Trinon) che distinguono le figure in base all'intreccio tra un piano di quattro operazioni logiche: addizione, soppressione, sostituzione, permutazione, e un piano di quattro livelli espressivi, i primi due riguardanti la forma dell'espressione, gli altri due i contenuti. Si hanno quindi: 1) *figure morfologiche*, che intervengono nell'ambito della parola o delle sue unità interne (sillabe, lettere ecc.). Tra queste figure si considerano anche quelle, dette comunemente ritmiche, che intervengono a modificare talvolta il numero di sillabe delle singole parole usate dal poeta per adattarle alla misura del verso (dialefe, sinalefe, dieresi, sineresi, sinafia, episinalefe); 2) *figure sintattiche*, che intervengono nel rapporto tra le diverse parole d'un periodo o d'una frase, come l'ellissi, lo zeugma, il raddoppiamento, la sillessi, l'asindeto e il polisindeto ecc.; 3) *figure semantiche*, che intervengono sui contenuti delle espressioni modificandone in vario modo il significato, come i tropi o traslati: la sineddoche, l'antonomasia, la metonimia, la metafora ecc.; 4) *figure logiche*, che modificano il senso dell'intero enunciato operando al di là del significato letterale, che resta autonomo e plausibile: l'ironia, l'iperbole, la preterizione, la litote, l'allusione, l'allegoria ecc.

filastrocca breve componimento di carattere popolare, dal ritmo rapido e cadenzato, con rime, assonanze e allitterazioni.

flashback termine, derivato dalla tecnica cinematografica, indicante l'interruzione delle vicende per inserire, fuori tempo, la rappresentazione di un episodio avvenuto in passato. Il vocabolo è oggi diffuso anche in letteratura in luogo di *analessi* e *retrospezione*.

fonosimbolismo significazione autonoma che gli elementi fonici di una parola possono assumere (per cui la vocale *u* può richiamare qualcosa di cupo o notturno ecc.). Un caso vistoso di linguaggio fonosimbolico è costituito dalle onomatopее pascoliane; il fenomeno è frequente anche nello sperimentalismo delle avanguardie (futuristi, dadaisti, surrealisti).

forestierismo parola o locuzione di origine straniera.

forma termine, tradizionalmente contrapposto a *contenuto*, che rimanda oggi a un insieme di significati che riguardano comunque le forme espressive, compositive e strutturali dell'opera e che sono difficilmente scindibili dal contenuto: 1) struttura dell'opera; 2) espressione dell'opera; 3) funzioni linguistico-stilistiche dell'opera; 4) regolarità o irregolarità dell'opera; 5) autoriflessività dell'opera ecc.

fronte nella canzone, la prima delle due parti in cui si distingue la strofe; nel sonetto indica le due quartine.

frottola componimento poetico di origine popolare. Ha struttura strofica irregolare, affine alla → *caccia* e al → *sirventese*, ma costituita da versi brevi oppure da versi lunghi con rime al mezzo. La forma più frequente consta di

coppie di settenari, separate l'una dall'altra sintatticamente secondo lo schema: AAB BC CD DE ecc.

■ Il termine deriva dal latino medievale *frotta*, affastellamento. Con un linguaggio umile, aperto a influssi dialettali, la frottola elenca in forma di cantilena (spesso dialogata) una serie di motti, pensieri, parole, a volte senza nesso e in una metrica quasi sempre irregolare. È detta anche *bisticcio* o *motto confetto*. Già nel Trecento fu adottata da poeti colti, come F. Sacchetti, Francesco di Vannozzo, che le conferirono un tono satirico e moraleggiante. Col tempo si vennero differenziando vari tipi di frottola, fra cui la *canzone frottola*, la *frottola barzelletta*, la *frottola danza* e il *gliòmmero*, tipico della poesia napoletana dei secc. XV e XVI.

G

galliambo anaclòmeno nella metrica classica, verso con *anàclasi* costituito da quattro ionicini minori di cui l'ultimo catalettico

◡ ◡ ◡ —, ◡ ◡ ◡ —, ◡ ◡ ◡ —, ◡ ◡ ◡ ◡

L'anàclasi consente una grande varietà schematica a questo verso, usato dai poeti alessandrini e, a Roma, da Catullo.

geminato strofe collegate tra loro mediante una o più rime, come le quartine e le terzine del sonetto.

giambèlego nella metrica classica, verso che consta di due parti distinte: un dimetro giambico acatalettico a ritmo ascendente, con l'ultima sillaba spesso ancipite, e un trimetro dattilico catalettico *in syllabam* a ritmo discendente, che non ammette la sostituzione del dattilo con lo spondeo:

◡ — ◡ ◡, ◡ — ◡ ◡ / ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡ ◡

Fu usato da Orazio insieme ad altri metri del sistema archilocheo secondo.

giambo piede della metrica classica, di tre tempi, con ritmo ascendente, costituito da una sillaba breve e una lunga con l'*ictus* sulla seconda sillaba

◡ ◡

La più piccola unità dei metri giambici è la dipodia, che ha la prima sillaba ancipite e ammette in prima e seconda sede, per soluzione della lunga, il tribracco e, in prima sede, la sostituzione del giambo con un dattilo o con un anapesto. Sono metri giambici: il senario giambico o trimetro giambico (composto di tre dipodie), il trimetro giambico catalettico, il trimetro giambico ipponatteo, il dimetro giambico ipercatalettico. I metri giambici, per il loro ritmo vicino al parlato, furono usati nella satira, nei dialoghi della tragedia e nella commedia. Autori di poesia giambica furono Archiloco, Callimaco e, a Roma, Catullo, Orazio, Seneca. Nella metrica italiana il ritmo giambico indica l'alternarsi di una sillaba atona e di una tonica.

giustiniana genere di → [canzonetta](#) amorosa iniziato da Leonardo Giustinian (1388-1446).

gliconeo verso della metrica classica definibile come una tetrapodia logaetica catalettica *in syllabam*, con spondeo o trocheo in prima sede, dattilo in seconda sede e una dipodia trocaica catalettica *in syllabam*

◡ ◡, ◡ ◡ ◡, ◡ ◡ ◡

Il suo nome deriva dal poeta greco Glicone (inizio dell'età ellenica) che ne sarebbe stato l'inventore; fu usato da Saffo, Anacreonte e, nella poesia latina, da Orazio. Nella metrica barbara fu reso con un settenario sdrucchiolo come quarto e ultimo elemento della strofe asclepiadea: *al sole occiduo naviga* (Carducci, *Su l'Adda*).

gliòmmero componimento poetico di origine popolare, in endecasillabi con rima interna, affine alla → [frottola](#) per metro, struttura e carattere; se ne differenzia per il fatto di essere destinato, in forma di monologo, anche alla recitazione o alla rappresentazione. È denominato con questo vocabolo del dialetto napoletano (che significa «gomitolo») perché composto da una serie di motti, frizzi, sentenze e argomenti vari, fra loro intrecciati come in una complicata matassa. Fu coltivato soprattutto in area napoletana fino al sec. XV, anche se il più antico esempio in volgare è settentrionale: *Uno bisticcio overo glomaro fatto per Francesco di Vannozzo del giuoco della zara* (1399). Nel corso del sec. XV il genere fu ripreso da I. Sannazaro.

gnome breve massima di contenuto sentenzioso, moraleggiante, proverbiale (→ [epifonema](#)).

gradazione → [climax](#).

grado zero livello di scrittura senza connotazioni stilistiche o retoriche, puramente denotativo e informativo.

H

hapax legómenon forma o struttura linguistica che, in un'opera o in un corpus, si presenta una sola volta (per es., *poesi* in Dante).

hemìepes nella metrica greca, il primo membro dell'esametro dattilico. Può essere *maschile*, quando la cesura è pentemimera

┌ ◡ ◡, ┌ ◡ ◡, ┌ /

e *femminile* quando la cesura è trocaica

┌ ◡ ◡, ┌ ◡ ◡, ┌ ◡ /

hýsteron próteron figura retorica di tipo sintattico che consiste nel rovesciare, in una frase, l'ordine temporale degli avvenimenti, così da anticipare l'azione che si vuole sottolineare: *lo vedrai se parti subito; moriamo e cadiamo*.

I

iato incontro di due vocali pronunciate separatamente, che non formano dittongo e tra cui non è possibile l'elisione. Per lo iato in metrica, → [dialefe](#) e → [dieresi](#).

ibiceo nella metrica classica, verso che può essere definito come variante del gliconeo a base dattilica

⏟ ⏟ ⏟, ⏟ ⏟ ⏟, ⏟ ⏟, ⏟

oppure come tetrapodia logaedica.

ictus → [arsi](#).

idillio breve componimento lirico di ambiente campestre e pastorale, tipico dell'età ellenistica; il termine è usato anche per indicare, genericamente, un componimento in cui si idealizzi la vita campestre, considerata come rifugio di pace e di letizia. In un'accezione tutta particolare Leopardi chiamò «idilli» alcune sue celebri poesie.

■ Anticamente il greco *eidýllion* (quadretto) significava in senso lato «poesia piccola» (in opposizione agli *éidē*, esemplificabili dalle imponenti odi pindariche); ma, ricorrendo negli scolii al *corpus* dei poemetti di Teocrito e venendo riferito ai componimenti ritenuti peculiari della vena teocritea (a quelli cioè d'ambiente campestre), passò nella tradizione grammaticale a individuare la poesia bucolica, l'evocazione raffinata e nostalgica, in tenui bozzetti, della ingenua vita agreste, idealisticamente contrapposta al tumulto della città (Alessandria e Siracusa nel poeta greco, Roma negli epigoni latini). Negli idilli teocritei contribuiscono alla creazione di un'atmosfera serenamente incantata la placida presenza di divinità rustiche, le ninfe, i satiri, Priapo e la concezione di una natura benevola partecipe ai casi umani. L'idillio bucolico teocriteo fu imitato dai greci Mosco e Bione e ispirò, nel mondo latino, i lirici del circolo di Messalla, oltre che Tibullo e Ovidio. L'espressione più preziosa di questo gusto poetico restano le *Egloghe* di Virgilio, che nell'apparente semplicità dialogica e descrittiva sono ricche di allegorie e di richiami a situazioni e personaggi contemporanei. Non diversamente componevano i bucolici fioriti in età neroniana, come Calpurnio Siculo, e nei secc. III e IV (Nemesiano, Ausonio). Il genere ebbe fortuna anche nel medioevo latino e fu adattato a temi cristiani (per es. nell'*Ecloga Theoduli* del sec. IX) o etico-letterari, come nella corrispondenza eglogistica tra Giovanni del Virgilio e Dante e nel *Bucolicum carmen* (1346-48) di Petrarca. Forme idilliche, calate in schemi allegorico-didattici, si ritrovano nel *Ninfale d'Ameto* (1341-42) e nel *Ninfale fiesolano* (1345-46) di Boccaccio; contemporaneamente le egloghe dialogate francesi (*pastourelles*) e spagnole (*serranillas*) anticipano il dramma pastorale. Presso i poeti del Quattro e del Cinquecento l'idillio rifluisce nella veste corrente della poesia pastorale, smarrendo i caratteri propri di genere

letterario e risolvendosi piuttosto in un'indicazione di tonalità. Idilliche, nel senso di un vagheggiamento statico di atmosfere luminose e serene, appaiono le *Stanze per la giostra* (1457-78) e la *Favola d'Orfeo* (1480) di Poliziano; e idilli rusticali, gremiti di elementi realistici e popolareggianti, sono la *Nencia da Barberino* (anteriore al 1469) di Lorenzo de' Medici e la *Beca da Dicomano* (seconda metà del sec. XV) di L. Pulci, inauguranti un tipo di componimento bucolico-burlesco che sarà ripreso nel sec. XVII da F. Baldovini (*Lamento di Cecco da Varlungo*, 1694). Con l'*Arcadia* (1480-84), il romanzo pastorale di I. Sannazaro, ha inizio invece quel processo di stilizzazione ambientale, arcadico, che, continuato in Spagna (J. Almogáver Boscán, Garcilaso de la Vega), in Francia (C. Marot, P. de Ronsard, R. Belleau ecc.), in Inghilterra (E. Spenser, Ph. Sidney), culminerà durante il sec. XVIII nell'*Arcadia*. Inflexioni sentimentali, preromantiche, assunse invece la coeva poesia idillica in lingua tedesca. Cominciò A. von Haller, creatore, col poemetto *Le Alpi* (1729), del cosiddetto «idillio alpino»; ma fortuna assai più ampia godettero gli *Idilli* (1756-72) dello svizzero S. Gessner. Più tardi J.H. Voss infranse la forma chiusa e breve del quadretto, sostituendola con l'affresco ampio e particolareggiato, ossia con gli idilli «ciclici», come la celebre *Luisa* (1783), precorrente l'*Arminio e Dorotea* (1797) di Goethe. L'inquieta aspirazione a una domestica, borghese tranquillità caratterizzò invece tutta la produzione idillica del periodo Biedermeier: si incontrano i più alti risultati del genere nell'opera di E. Mörike, che fu anche raffinatissimo traduttore di Teocrito e di Virgilio. L'inglese A. Tennyson intitolerà *Idilli del re* (1859-89) una serie di poemi narrativi sulla leggenda di re Artù; Leopardi chiamerà «idilli» alcuni canti che rappresentano, come egli dice, «situazioni, affezioni, avventure storiche», cioè stati d'animo, sensazioni «antiche», risvegliate, in particolari momenti, da luoghi intrisi di memorie.

idioletto uso personale della lingua, stile individuale.

illocutorio qualsiasi enunciato che miri a cambiare la situazione di chi ascolta, come l'interrogazione (*perché...?*), il consiglio (*secondo me sarebbe meglio...*), l'ordine (*ti comando di...*) ecc.

imeneo → [epitalamio](#).

inarcatura → [enjambement](#).

inno nome generico di un tipo di componimento piuttosto ampio e solenne, legato alla musica e al pubblico canto, più spesso religioso. In età classica era per lo più in esametri, nella nostra poesia varia di molto sia nel metro sia nella struttura strofica.

■ Originariamente indirizzato a una divinità e accompagnato dal canto e dalla danza, l'inno, una delle prime forme di poesia, espresse il misticismo di varie religioni: egiziana, indiana, ebraica, persiana. Nel mondo ellenico assunse generalmente forma in versi esametri e denominazioni diverse a seconda del dio a cui era rivolto (peana ad Apollo, ditirambo a Dioniso ecc.). Il termine (*hýmnos*), forse di origine pregreca, è usato già nell'*Odissea*, e un inno ad Apollo è descritto nel primo libro dell'*Iliade*. Inni religiosi per invocare divinità locali in occasioni speciali furono composti in epoca molto

antica, e dovevano essere costituiti essenzialmente da un insieme di nomi e di epiteti del dio, in una serie magico-liturgica. Composero inni, secondo la tradizione, tutti i più antichi poeti greci: Omero, Museo, Orfeo ecc. Gli *Inni omerici*, databili in buona parte fra i secc. VIII e VI a.C., hanno già intento letterario e trattano i miti con grande raffinatezza: i loro autori dovevano possedere una notevole cultura epica ed essere forse di origine aristocratica. Successivamente i grandi poeti della lirica corale (Pindaro, Bacchilide, Alceo ecc.) diedero all'inno nuove forme metriche, senza soppiantare tuttavia l'esametro originario. Al periodo ellenistico risalgono i dotti inni elegiaci di Callimaco, basati forse su modelli più antichi, l'*Inno a Zeus* di Cleante (il primo di una serie di inni filosofico-religiosi composti in ambiente stoico e poi neoplatonico) e alcuni inni liturgici locali conservatici anche da testimonianze epigrafiche. Più tardi furono composti gli inni orfici, e quelli in prosa di Elio Aristide. Nel mondo latino, dopo gli antichi inni religiosi (*Carmen arvale* e *Carmen saliare*), composero inni Livio Andronico e più tardi Orazio (*Carme secolare*), ma l'inno latino non ebbe la diffusione e la varietà di quello greco.

Nel mondo cristiano l'inno ebbe una grande fioritura e indicò inizialmente i salmi, i canti biblici e le dossologie e poi un componimento in lode di Dio, della Trinità, della Vergine e dei santi, con intenti di propaganda religiosa. Sia in oriente (Gregorio di Nazianzo, Sinesio) sia in occidente (Ilario di Poitiers, sant'Ambrogio, Prudenzio) l'inno assunse una grande importanza nella liturgia e usò nuove forme metriche, anche per influsso dell'accompagnamento musicale. Nel medioevo composero inni, fra gli altri, Rabano Mauro e Tommaso d'Aquino. Continuato anche nel rinascimento e nel mondo moderno, l'innario fu unito al breviario della liturgia cattolica nel 1632. Forme corrispondenti all'inno liturgico latino si svilupparono in Germania nel sec. XVI con il corale luterano, in volgare, che esercitò un grande influsso sulla musica (da Bach ai canti religiosi afro-americani). La riforma promosse anche l'innodia in francese e in inglese sulla base rispettivamente delle traduzioni metriche di Marot e Beza e di Sternhold e Hopkins. L'inno inglese sopra testi non biblici fiorì più tardi, all'inizio del sec. XVIII con Isaac Watts. Negli ultimi secoli il termine è venuto a indicare non più solo un componimento poetico di carattere sacro (*Inni sacri* di A. Manzoni), ma anche un componimento lirico solenne, di argomento profano (con Foscolo, Monti, Leopardi e, fuori d'Italia, per es., Schiller) e perfino dissacrante (*A Satana* di Carducci); oppure di argomento schiettamente patriottico (la *Marsigliese*, l'inno di Mameli musicato da M. Novaro ecc.) o politico-sociale (*L'inno dei lavoratori* di F. Turati).

intertestualità nella critica semiologica, l'insieme dei rapporti che un testo intrattiene con altri dello stesso autore o di autori diversi, nell'ambito di un dato genere letterario o di un tipo di scrittura.

intreccio termine introdotto dai teorici del formalismo russo che indica «la distribuzione in costruzione estetica degli avvenimenti dell'opera» (Tomasevskij). L'intreccio si differenzia dalla → [fabula](#), in quanto presenta gli avvenimenti senza necessariamente seguire l'ordine cronologico, oppure deformando i fatti secondo il punto di vista dell'autore.

inventio parte della retorica consistente nella ricerca delle idee che

dovranno essere esposte attraverso l' → [elocutio](#).

inversione → [iperbato](#).

ionico nella metrica classica, piede di sei tempi, formato da uno spondeo e un pirrichio. Può presentarsi nella forma *a minore*, con due sillabe brevi e due lunghe e l'ictus sulla terza sillaba

⌣ ⌣ ⌊ —

oppure nella forma *a maggiore*, con due sillabe lunghe e due brevi e l'ictus sulla prima sillaba

⌊ — ⌣ ⌣

Per estensione si chiama ionico il verso che contiene questi piedi, e i sistemi strofici che ne derivano. Il sistema ionico *a minore* fu riprodotto nella metrica barbara con una strofe di quattro versi: due doppi ottonari piani a rima baciata, un ottonario piano in rima con gli ottonari delle strofe successive, un senario sdrucchiolo: *Da quel verde, mestamente pertinace tra le foglie / gialle e rosse de l'acacia, senza vento una si toglie: / E con fremito leggero / Par che passi un'anima* (G. Carducci, *Presso una certosa*).

ipàllage figura retorica di tipo semantico-sintattico che consiste nell'attribuire alla parola di una frase ciò che si riferisce a un'altra parola della stessa frase: *le mani avido del vecchio*, anziché *le mani dell'avidio vecchio*. Dal greco *hypallássein*, scambiare.

ipèrbato figura retorica di tipo sintattico che prevede l'inversione della normale successione delle parole nel periodo e la separazione di alcuni elementi che dovrebbero costituire un sintagma (per es., *questa / bella d'erbe famiglia e d'animali*, U. Foscolo, *I sepolcri*). Dal greco *hypérbaton*, trasposizione. Si veda anche → [anastrofe](#).

ipèrbole figura retorica di tipo logico che consiste nell'accentuare un concetto oltre i limiti del verosimile. È frequente nel linguaggio parlato (*mille grazie; è un secolo che non ci vediamo!*) e della pubblicità (*bianco splendente*). Dal greco *hyperbolé*, gettare oltre.

ipèrmetro struttura della metrica classica che supera la misura di trenta tempi primi. Nella metrica romanza, verso eccedente di una sillaba, la quale si fonde, per → [sinalefe](#), con la sillaba iniziale del verso successivo.

ipòmetro verso che nella scrittura manca di una sillaba; tale sillaba mancante viene mutuata, nella lettura, per → [sinafia](#) del verso precedente.

iporchema nella lirica corale greca, inno, generalmente composto in versi cretici e anapestici, ispirato al culto di Apollo, la cui esecuzione, affidata a un coro maschile, era accompagnata dalla musica e da una danza mimica dal ritmo vorticoso. Con il progressivo formalizzarsi del dramma, il suo schema metrico fu inserito in alcuni cori tragici. Composero iporchemi Taleta, Alcmane, Simonide, Pindaro e Bacchilide.

ipotassi è, con la → [paratassi](#), uno dei due aspetti fondamentali della sintassi: quello basato sulla subordinazione di elementi nella frase, di frasi nel periodo, di periodi nel discorso. La sua organizzazione, più complessa che non quella della paratassi, lo fa tipico della lingua scritta.

ipotiposi figura retorica di tipo logico che consiste nel rappresentare un avvenimento o una scena con particolare risalto descrittivo e immagini fortemente icastiche, come se l'oggetto rappresentato fosse sotto gli occhi: *La bocca sollevò dal fiero pasto / quel peccator, forbendola a' capelli / del capo ch'elli avea di retro guasto* (Dante, *Inf.*, XXXIII). Dal greco *hypotyposis*, abbozzo.

ipponatteo nella metrica classica, verso che si differenzia dal trimetro giambico perché l'ultimo piede è uno spondeo invece che un giambo. Lo spondeo, facendo variare il regolare ritmo, fa sembrare che il verso zoppichi. Da ciò il nome di *scazonte* (zoppicante) o di *coliambo* (giambo zoppo). Nel primo e terzo piede invece del giambo può trovarsi lo spondeo; lo schema è:

⏏ — ⏏ —, ⏏ — ⏏ —, ⏏ — — ⏏

Fu usato da Ipponatte, Callimaco e, nella poesia latina, da Catullo.

ironia figura retorica di tipo logico che consiste nell'affermare una cosa per farne intendere un'altra opposta: *proprio una bella serata* (detto di una serata disastrosa). Dal greco *eironéia*, dissimulazione.

isométrica strofe che consta di versi di uguale misura (per es., di soli endecasillabi).

isosillabismo fenomeno della metrica greca eolica che impedisce la sostituzione di una sillaba lunga con due brevi, per cui il numero di sillabe rimane uguale. È inoltre la caratteristica di alcune metriche, tra cui l'italiana, nelle quali ogni tipo di verso è caratterizzato di norma da un numero fisso di sillabe.

itifallico nella metrica classica, verso rituale, tipico dei canti fallici, costituito da una tripodia trocaica acatalettica:

— ⏏, — ⏏, — ⏏

Preceduto da un *tetrametro dattilico*, dà origine all'archilocheo maggiore. L'itifallico fu usato da Alcmane, Anacreonte, Cratino e, a Roma, da Orazio.

L

lai componimento poetico-musicale medievale modellato, probabilmente, sulle sequenze liturgiche (dal francese antico *lai*, connesso al basso latino *leudus*, canto barbarico, e al celtico irlandese *lôid*, canto del merlo). I *lais* narrativi si basavano in genere su versi di otto sillabe a rime baciata; i *lais* lirici erano costituiti da un numero variabile di strofe (per lo più dodici) con versi brevi o brevissimi a rima doppia.

■ Inizialmente il *lai* fu un genere più musicale che letterario, diffuso dai giullari bretoni; in seguito, intorno al 1165, si chiamarono *lais* dei poemetti narrativi, di materia amorosa e fantastica (celebri quelli composti da Maria di Francia). Parallelamente, nell'area del mondo cortese, si affermarono i *lais* lirici, composizioni poetico-musicali in latino e volgare. Ereditata dai giullari, sviluppata dai trovieri, come un'invocazione alla donna amata o alla Vergine, e poi trasmessa ai trovatori e ai *Minnesänger*, questa forma ebbe fortuna dalla fine del sec. XII fino all'inizio del XV; dal punto di vista musicale culminò nel sec. XIV con G. de Machault, autore di diciotto componimenti di questo tipo.

lamento componimento, per lo più in versi e spesso di carattere popolare, con il quale si dà sfogo al dolore per la morte di qualcuno. Il genere, che nel medioevo ebbe particolare risonanza, non ha struttura metrica propria.

■ Le origini risalgono alle bibliche lamentazioni di Geremia e al pianto di Achille per la morte di Patroclo nell'*Iliade*. Nel medioevo il genere assunse caratteri propri e fu largamente diffuso nella duplice tematica religiosa e profana. Numerosi furono, tra i secc. XIII e XIV, tanto i pianti della Madonna, tra cui il *Pianto* drammatico di Iacopone da Todi (→ [lauda](#)), quanto i lamenti amorosi delle donne abbandonate o malmaritate (l'anonimo *Lamento della sposa padovana*, il *Giamai non mi conforto* di Rinaldo d'Aquino ecc.). Dal sec. XIV al XVI, il lamento fu impiegato anche nella lirica politica, per rievocare funesti eventi (l'anonimo *Lamento per la battaglia di Montecatini*, 1315). Forma di lamento hanno alcuni sirventesi di A. Pucci e vari testi drammatici popolari o di contenuto popolare (per es. il lamento di Tamia nella *Betia* di Ruzante, derivato da un anonimo *Pianto di Tamia* di contenuto profano).

lassa nella poesia epica medievale francese e spagnola, strofa costituita da un numero variabile di versi uguali: decasillabi o dodecasillabi, legati da assonanze o dalla stessa rima. Nella poesia italiana la lassa è composta qualche volta da ottonari, ma più spesso da alessandrini monorimi.

lauda componimento poetico d'argomento religioso la cui struttura strofica era costituita inizialmente da lasse monorime, oppure da strofe di sei versi secondo lo schema AB AB CC, oppure da coppie a rima baciata. Successivamente si adottò per la lauda il metro della *ballata* (per es., con lo schema: XX AAX BBX CCX ecc.). Verso tipico della lauda è l'ottonario.

■ In origine era un ritmo paraliturgico che, in lingua latina e nella forma

metrica del dimetro o trimetro giambico, cantava le lodi di Dio, della Vergine, dei santi. Si trattava di integrazioni o interpolazioni dell'ufficio divino, che i chierici autorizzarono sempre più largamente per favorire la partecipazione dei laici ai riti della chiesa: già nei primi decenni del sec. XIII, specie in Toscana, si formarono confraternite di laudesi, cui spettava il compito d'intonare lodi alla Madonna dopo le funzioni sacre. In seguito la lauda fu scritta in volgare e divenne espressione tipica della religiosità del medioevo: l'esempio più arcaico è il *Cantico delle creature* o *Laudes creaturarum* (1224 ca) di san Francesco, ma il genere cominciò ad assumere fisionomia propria, separata dal contesto liturgico, durante il cosiddetto anno dell'Alleluia (1233), quando francescani e domenicani si misero alla testa di folle salmodianti per invocare la pace tra guelfi e ghibellini, tra i comuni lombardi e Federico II. Da quel momento si moltiplicarono le confraternite di laici infiammati d'ardore penitenziale: fra i sodalizi più attivi si ricorda quello dei Servi della Vergine in Bologna, che ha lasciato la lauda *Rayna possentissima* (1254 ca), composta da una lassa di versi alessandrini e da una giustapposizione di litanie. Ulteriore sviluppo si ebbe poi col moto dei disciplinati (1259-60) che, iniziato a Perugia dal frate Raniero Fasani, si diffuse in Umbria, nel Lazio, nell'Emilia e nel Veneto, fino a varcare le Alpi. In questa fase la lauda assunse lo schema della ballata «maggiore» (ottonari e settenari alternati con endecasillabi; ripresa *abbx*; strofa *ababbccx*) o quello della strofa «zagialesca» d'antica estrazione arabo-ispánica (*aaax, bbbx* ecc.). La prima struttura fu introdotta da Guittone d'Arezzo; l'altra, più semplice e arcaica, fu preferita da Iacopone da Todi e da quel Garzo (identificato col notaio Garzo dell'Incisa di Valdarno, bisavolo di Petrarca) che è presente con 4 componimenti nel *Laudario cortonese* (ca 1270-80).

Complessivamente i laudari superstiti sono più di duecento e, in qualche caso, oltre ai testi poetici di forma lirica o lirico-narrativa, conservano anche la melodia d'accompagnamento: si tratta di musiche monodiche in stretto rapporto sillabico col testo. Perlopiù le raccolte sono piuttosto tarde e ordinate secondo il ciclo delle feste religiose; esse mostrano il passaggio dalla lauda lirica alla lauda drammatica, ossia dialogata e con più personaggi, primo nucleo della sacra rappresentazione: ne è esempio famoso la *Donna de Paradiso* o *Pianto della Madonna* di Iacopone, che compose anche varie laude liriche. Col nome di devozioni (o di miracoli e misteri) le laude drammatiche erano talvolta rappresentate sulle piazze con mezzi scenici elementari, e avevano per tema gli episodi del Vangelo, il giudizio universale, i miracoli dei santi ecc. Dopo la fioritura trecentesca (con autori come Ugo Panziera da Prato, Bianco da Siena, Giovanni Dominici ecc.), il genere conobbe una ripresa nel Quattrocento, quando dalla forma monodica si sviluppò quella polifonica e ai toni di lode e ringraziamento si aggiunsero quelli della penitenza e della contrizione. In questo secolo, comunque, prevalse la lauda letteraria, composta cioè da letterati di professione (Feo Belcari, Girolamo Benivieni, Lorenzo il Magnifico, Leonardo Giustinian) che spesso assunsero gli antichi soggetti in chiave «folcloristica», introducendo anche spunti fiabeschi o spregiudicatamente realistici e adottando l'ottava dei poemi cavallereschi. A parte vanno considerate le laude di Girolamo Savonarola che, pur conformandosi al modello stilistico di F. Belcari, appaiono dettate da autentico «furor divinus».

lecizio o **euripideo**, nella metrica classica, verso formato da un dimetro trocaico catalettico:

⏏ ⏏ — ⏏, ⏏ ⏏ ⏏

Spesso è accoppiato, come clausola ritmica, ai dimetri trocaici acatalettici e si trova anche insieme a metri coriambici, cretici, enopliaci, giambici, gliconici. Fu usato da Euripide, Aristofane, Alcmane e, a Roma, da Orazio.

Leitmotiv termine tedesco che significa «motivo guida»: motivo ricorrente e fondamentale di un'opera.

leonino nella poesia medievale latina e romanza, verso in cui il primo emistichio si accorda per rima o assonanza con il secondo: *Contra vim mortis / non est medicamentum in hortis*. Il nome deriva forse dal poeta Leonio, canonico di San Vittore a Parigi (sec. XII).

leporeambo verso grottesco e paradossale regolato da leggi metriche estrose, gremito di rime al mezzo, allitterazioni, bisticci, con effetti di caricatura e deformazione parodistica. Fu creato dal poeta Lodovico Leporeo (1582-1655).

licenze poetiche procedimenti che, deviando dalle regole consuete della lingua e della metrica, agiscono sul computo delle sillabe e sulla posizione degli accenti, consentendo, nella scansione, di rispettare il metro dato. In quanto si muovono nello spazio della parola, sono, in questo glossario, annoverate tra le figure morfologiche. Per quanto riguarda il computo sillabico, esse sono: protesi, epentesi, epitesi quando le sillabe vengono aumentate; aferesi, sincope e apocope quando vengono ridotte. Per quanto riguarda l'accento tonico, la sistole lo anticipa e la diastole lo sposta in avanti. Infine, in quanto interessa due versi tra cui divide una parola, altra licenza è la sinafia.

limerick filastrocca composta di cinque versi anapestici, l'ultimo dei quali riprende il primo, di contenuto paradossale, assurdo o salace. Il nome deriva forse dalla città irlandese di Limerick, citata in un ritornello ripetuto alla fine di componimenti estemporanei improvvisati durante i banchetti. Il tipo di componimento fu reso popolare dallo scrittore inglese Edward Lear nel suo *A book of nonsense* (1846).

lipogramma componimento letterario in cui, per artificio retorico, si omettono intenzionalmente tutte le parole contenenti una determinata lettera o sillaba. I più antichi esempi, andati perduti, risalgono addirittura al sec. VI a.C; del sec. III d.C. è un'*Iliade* lipogrammatica di Nestore di Laranda (in ciascun libro viene evitata la lettera con cui il libro stesso è numerato secondo il sistema greco: l'α nel primo, la β nel secondo e così via). L'esempio più antico giunto sino a noi, sia pure incompleto, è la cronaca *De aetatibus mundi et hominis* di Fulgenzio (sec. V d.C.), in 23 capitoli, ciascuno caratterizzato dal mancato uso, in progressione, di una lettera dell'alfabeto. Tra gli esempi contemporanei, il più noto è il romanzo *La disparition* (1969) di George Perec, in cui la lettera fatta sparire è la «e».

litote figura retorica di tipo logico che afferma un concetto, un'idea negando il suo opposto: *non è un cattivo ragazzo*, per dire che è buono; *non è un vigliacco*, per dire che è coraggioso. È una forma di attenuazione. Dal greco *litós*, semplice

logaedo nella metrica classica, termine che indica un verso composto da una mescolanza di piedi di genere pari e di genere dispari, come dattili e trochei nel medesimo membro. Tali sono il verso asclepiadeo, il saffico, l'alcaico usati da Orazio.

luogo comune → [topos](#).

M

madrigale componimento poetico la cui struttura strofica era costituita inizialmente da due o tre strofe di tre versi endecasillabi ciascuna (terzine), seguite da una o due coppie (distici) di versi a rima baciata. In questa forma fu usato dal Petrarca nel *Canzoniere* (schema: ABC ABC DD). Nel sec. XVI il madrigale assunse forma eterometrica, con endecasillabi alternati a settenari e rime disposte più liberamente.

■ Fino al sec. XIV trattò soltanto temi amorosi; nel Seicento fu adattato anche ad argomenti morali, religiosi, filosofici; nel Settecento assunse toni galanti o epigrammatici. Qualche sporadica ripresa si registra nella seconda metà dell'Ottocento, per es. in Carducci e D'Annunzio. Comunque il madrigale è strettamente connesso al canto a più voci e, quindi, la sua indole e la sua teoria sono essenzialmente musicali.

maggio rappresentazione rustica toscana, in quartine di ottonari.

■ Derivata dai canti e dai riti tradizionali per il calendimaggio, assunse la forma di azione drammatica su soggetti cavallereschi o religiosi. I testi, in quartine di ottonari, sono cantati dai «maggianti», guidati dal «capomaggio», regista e talvolta autore o riduttore del testo. Lo spettacolo è eseguito all'aperto da attori dilettanti: monotona la musica, ingenuamente allusivi i costumi, ridotta a semplici cartelli indicativi la scenografia. Tra i letterati che si sono ispirati alla tradizione dei maggi il più autorevole, nel Novecento, è stato E. Pea.

martelliano verso della metrica italiana costituito da due settenari piani divisi dalla cesura e corrispondente all' → [alessandrino](#) francese. È così chiamato perché fu introdotto nella poesia italiana da P.I. Martello (sec. XVIII), che non conosceva gli alessandrini della poesia italiana delle origini (Girardo Patecchio, Bonvesin de la Riva). Successivamente G. Carducci cercò di eliminare la monotonia di questo verso strutturando i due settenari con arsi mobili di valore diverso. Gli schemi proposti da Carducci furono: a) accenti su 2^a, (4^a), 6^a/2^a, (4^a), 6^a sillaba; b) accenti su 3^a, 6^a/3^a, 6^a sillaba; c) accenti su 3^a, 6^a/2^a, 4^a, 6^a sillaba.

mattinata componimento poetico indirizzato alla donna amata sul far dell'alba; è formato da un numero variabile di → [rispetti](#).

memoria nella retorica classica, una delle fasi di elaborazione del discorso, consistente nel mandare a memoria il discorso stesso.

metafora figura retorica di tipo semantico che consiste nel trasferire il significato da una parola a un'altra il cui rapporto con la prima è di somiglianza. Può essere considerata una similitudine abbreviata: *occhi di mare* vuol dire «occhi azzurri come il mare»; analogamente *capelli d'oro* vuol dire «capelli biondi come l'oro»: la metafora è possibile perché i due

campi semantici diversi relativi a *capelli* e *oro* hanno un termine comune, e precisamente il colore *biondo*. Notevole l'importanza della metafora nella lingua poetica e, in genere, nella lingua letteraria, in quanto i contesti, richiamati dalle parole coinvolte, si arricchiscono reciprocamente grazie a tale associazione. Dal greco *metaphérein*, portare oltre.

metàtesi figura grammaticale che consiste nell'inversione di due suoni vicini senza che muti il significato della parola: *spengere* e *spegnere*, *drento* e *dentro*, *padule* e *palude*.

metonimia figura retorica di tipo semantico che consiste nella sostituzione di una parola con un'altra parola avente con la prima un rapporto di contiguità logica e/o materiale: *la voce del Vaticano* per *la voce del papa*. Si differenzia dalla → [metafora](#) in quanto quest'ultima prevede una relazione fra parole appartenenti a campi semantici diversi; nella metonimia il campo semantico dei due termini è lo stesso. Il trasferimento di senso può avvenire secondo varie modalità: la causa per l'effetto (*non ci vedo più dalla fame* per *dalla debolezza prodotta dalla fame*; *vive del suo lavoro* ossia con i guadagni che gli procura il lavoro) e viceversa (*il suo riso è contagioso* per *la sua allegria*); il contenente per il contenuto (*bere un bicchiere*); l'autore per l'opera (*leggere Ariosto*; *una tela di Picasso*); la materia per il manufatto (*marmo* per *statua*); l'astratto per il concreto (*la gioventù fa baldoria*); il concreto per l'astratto (*avere del fegato*) ecc. Dal greco *metonymía*, scambo di nome.

metrica barbara metrica che cerca di riprodurre nella versificazione italiana i metri quantitativi latini e greci. Il nome risale a G. Carducci, il quale chiamò *barbare* le sue *Odi* perché tali sarebbero parse al giudizio dei greci e dei romani.

metro nella metrica classica, la successione ordinata dei piedi che compongono un dato verso; nella metrica italiana, la misura ottenuta da un particolare numero di posizioni in una data sequenza nel verso. Il metro non va confuso con il → [ritmo](#): infatti, versi uguali metricamente possono non esserlo ritmicamente.

mimiambo (da *mîmos*, mimo, e *iambos*, giambo) genere di mimo composto in versi giambici, più precisamente in coliami, destinato più alla lettura o alla declamazione che a un vero e proprio allestimento scenico. Ne fu creatore il poeta greco Eroda (sec. III a.C.). Di contenuto realistico, il mimiambo ritraeva in rapide scene alcuni aspetti della vita quotidiana, caratterizzando la psicologia dei personaggi anche con un'efficace riproduzione del loro linguaggio.

mise en abîme termine usato dalla critica moderna per designare la replica miniaturizzata di una composizione letteraria, o artistica, incastonata nell'opera stessa e che ne duplica uno o più aspetti.

mixtura verborum nella retorica classica, procedimento stilistico che mirava a dare una sensazione di disordine con l'uso, per lo più ripetuto, dell' → [anastrofe](#) e dell' → [iperbato](#).

molosso nella metrica classica, piede formato da tre sillabe lunghe

— — —

in sei tempi. L'*ictus* può cadere sulla prima e terza sillaba, oppure solo sulla seconda. Non forma metro a sé. In genere si associa con modalità diverse al baccheo a formare varietà del prosodiaco o dell'*itifallico*.

monolinguismo termine che, in opposizione a *plurilinguismo*, indica una scrittura letteraria, per es. quella di Petrarca, che si avvale di una lingua assai selezionata e coerente, fatta di lessemi e stilemi ricorrenti, senza affidarsi a sperimentalismi o a parole di uso quotidiano e volgare.

monologo procedimento narrativo e teatrale in cui colui che parla esprime, come a sé stesso, i propri pensieri, sentimenti, emozioni, ricordi, sogni a occhi aperti. La forma tradizionale del monologo è il soliloquio, che presuppone un interlocutore ideale. Dal greco *mónos*, unico, e *lógos*, discorso.

monologo interiore procedimento tipico della narrativa contemporanea, consistente nell'esprimere direttamente, e senza ordine logico, gli intimi moti dell'animo di un personaggio e l'emergere del suo inconscio. È detto anche *flusso di coscienza*.

mottetto nella poesia italiana, breve componimento che racchiude un motto, una sentenza, un proverbio o simili. Non ha uno schema regolare, ma generalmente è formato da sette o otto versi, per lo più endecasillabi e settenari.

N

napolitana componimento affine al → *rispetto* e allo → *strambotto*, formata da tre o quattro coppie (distici) di endecasillabi a rime alterne (ma a volte il distico finale può essere a rima baciata o essere raddoppiato con rime alterne diverse dalle precedenti). Così furono chiamate nel '400 anche le canzonette amorose di tono popolare e di origine napoletana.

nicarqueo nella metrica greca, verso simile al *falecio*, del quale costituisce la forma catalettica:

⏏ ⏏, ⏏ ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ — ⏏ ⏏

Fu usato da Bacchilide e da Pindaro.

nona rima nella metrica italiana, strofe composta di nove endecasillabi, in sostanza un'ottava più un verso: AB AB AB CCB. Compare nell'*Intelligenza*, poema didattico-allegorico del sec. XIII.

novenario nella metrica italiana, verso di nove sillabe, con l'ultimo accento sull'ottava sillaba. Prevede tre schemi:

- a) ritmo anapestico-dattilico, con accenti sulla 2^a, 5^a, 8^a sillaba;
- b) ritmo giambico, con accenti sulla 2^a, 4^a, 6^a, 8^a sillaba;
- c) ritmo trocaico, con accenti sulla 1^a, 3^a, 6^a, 8^a sillaba, e con forte cesura dopo la quarta sillaba.

numero nella prosa d'arte greca e latina, la misura ritmica che caratterizza le sezioni di un periodo. Si otteneva mediante l'opportuna scelta dei vocaboli, la particolare disposizione delle frasi e soprattutto mediante le clausole (→ *clausola*).

O

ode nella poesia greca, componimento lirico legato a una base musicale di accompagnamento e con struttura metrica variabile. Nella poesia latina l'ode conserva la forma metrica e strofica della tradizione, ma si emancipa dall'accompagnamento musicale. In Italia l'ode viene riscoperta in età rinascimentale: struttura di strofe di cinque o sei endecasillabi o settenari, oppure di endecasillabi e settenari insieme, con tre, una, talvolta due, rime.

■ Nella poesia greca, si considerano odi sia i componimenti dei lirici monodici (Alceo, Saffo, Anacreonte) sia quelli dei lirici corali (Bacchilide, Pindaro). Nella poesia ellenistica e poi romana (Catullo, Orazio), l'ode perde la sua base musicale, mentre mantiene le forme metriche e strofiche consolidate dalla tradizione (ma con grande varietà: Orazio nelle *Odi* e negli *Epodi* usa ben diciannove metri diversi). Nella letteratura cristiana vanno ricordate le *Odi di Salomone* (sec. II), forse di autore gnostico, giunteci in una versione siriana da un probabile originale greco. Dopo un lungo periodo di abbandono, l'ode riprende vita nelle letterature moderne, con il rinascimento italiano: la sua struttura metrica è impostata su strofe uguali, in genere di non più di sei o sette versi, endecasillabi e settenari, o settenari soli. Dopo Bernardo Tasso (al quale apparterrebbero le più antiche), scrissero odi G. Chiabrera, C.I. Frugoni, G. Parini, U. Foscolo, A. Manzoni. Contemporaneamente, e anche prima, si era delineata la tendenza a riprodurre nell'ode i ritmi della poesia latina (L. Dati, B. Tasso, C. Tolomei), tendenza che poi raggiunse la massima espressione con le *Odi barbare* di G. Carducci. Altre innovazioni metriche furono introdotte da G. Pascoli e G. D'Annunzio.

In Europa, dopo un periodo in cui predominò il modello italiano cinquecentesco (come avvenne in Francia, con P. Ronsard), l'ode ebbe grande fortuna e, pur mantenendo strutture abbastanza rigide, si dimostrò uno straordinario strumento nelle mani dei poeti maggiori, dando forma a una poesia solenne e spesso celebrativa, oppure, specie nel periodo romantico, ispirata a miti evocativi. Così in Inghilterra, dopo le eleganti odi seicentesche di J. Dryden e A. Pope, si ricordano quelle dei grandi romantici come J. Keats, P.B. Shelley, S.T. Coleridge; in Germania, quelle di F.G. Klopstock e di F. Hölderlin; in Francia, quelle di A. de Musset, A. de Lamartine, V. Hugo; in Russia, quelle di A. Puškin e M. Lermontov.

omofonia identità di suono tra due o più parole di diverso significato: *canto*, voce verbale, e *canto*, sostantivo.

omografia identità di scrittura tra due o più parole di diverso significato: *pèsca*, frutto, e *pésca*, sport.

omotelèuto figura retorica di tipo morfologico per cui due o più parole terminano con identico suono. Per es.: *missione di esplorazione*. Può essere considerato un «antenato» della rima. Dal greco *hómoios*, simile, e *teleuté*, fine.

onomatopea figura retorica di tipo morfologico, detta anche armonia imitativa, che descrive un fenomeno fonosimbolico (→ [fonosimbolismo](#)) e precisamente la formazione di una parola o di una espressione il cui suono imiti certe caratteristiche della cosa o dell'azione significata (un suono, un rumore, la voce degli animali ecc.); onomatopea si dice anche la parola stessa fornita di tale potere evocativo: per es. *rombo, mormorio, belare, chicchirichì, tic tac, don don, tric trac* (gioco eseguito con dadi che, gettati su una tavoletta, producono un rumore secco). Dal greco *ónoma*, nome, e *poiéin*, fare.

ossímoro figura retorica di tipo logico che consiste nell'accostare due termini di senso opposto: *un morto vivente*. È una sorta di antitesi immediata. Altri esempi: *tacito tumulto* (Pascoli), *dolcezza amara* (Giusti). Dal greco *oxýmoros*, acuto sotto apparenza di sciocco.

ottava nella metrica italiana, strofa formata da otto endecasillabi, i primi sei a rima alterna e gli ultimi due a rima baciata, secondo lo schema ABABABCC. Viene chiamata anche *ottava rima, toscana* o semplicemente *stanza*. Ha tradizione colta da Boccaccio in avanti, fino a divenire il metro dei poemi di Ariosto e Tasso. Esiste una forma primitiva, detta *ottava siciliana*, che è invece formata da 4 coppie di endecasillabi a rima alterna secondo lo schema: AB AB AB AB. L'ottava è, con la terzina, il metro più importante della poesia narrativa.

ottonario nella metrica italiana, verso di otto sillabe, che porta l'ultimo accento ritmico sulla settima sillaba, con cesura dopo la quarta (per es.: *ciò che tocca, / oro diventa*, Lorenzo de' Medici). Prevede due schemi: a) ritmo trocaico: accenti su 1^a, 3^a, 5^a, 7^a sillaba; b) ritmo dattilico, piuttosto raro: accenti su 1^a, 4^a, 7^a sillaba. È uno dei versi più antichi della letteratura italiana e fu usato largamente sino a tutto il Quattrocento. In seguito ebbe fortuna mutevole; fu riscoperto dai contemporanei, assumendo accenti più vari. Raddoppiato l'ottonario è il più lungo metro italiano (per es.: *Quando cadono le foglie, quando emigrano gli augelli*, Carducci).

P

palimbaccheo o **antibaccheo**, nella metrica classica, piede di cinque tempi costituito da due sillabe lunghe e una breve:

— ′ ◡

Forma secondaria rovesciata del → [baccheo](#), è di uso assai raro.

palindromo → [bifronte](#).

paradigma nella linguistica moderna, l'insieme delle unità linguistiche tra loro interscambiabili, in quanto considerate al di fuori del contesto; sulla base di questa definizione, Jakobson ha definito paradigmatici i processi metaforici della lingua poetica.

paràfrasi riscrittura puntuale di un testo, soprattutto poetico, in parole più comprensibili senza mutarne il contenuto. Dal greco *paráphrasis*, frase posta accanto.

paragoge → [epitesi](#).

paragramma figura retorica di tipo morfologico consistente nell'accostare due parole fonicamente simili che si differenziano per un solo grafema: *viso-riso*. Dal greco *pará*, vicino, e *grámma*, scrittura.

parallelismo figura retorica di tipo sintattico che consiste nel collocare, in due sintagmi contigui, gli elementi logici e grammaticali nello stesso ordine: *occhi azzurri, capelli biondi*. È il contrario del → [chiasmo](#). Nell'antica poesia orientale, specialmente biblica, è un procedimento stilistico per cui uno stesso pensiero viene enunciato in due modi formalmente diversi.

paratassi uno dei due aspetti fondamentali della sintassi, insieme all' → [ipotassi](#); prevede un'organizzazione sintattica mediante coordinazione: *Io ero, quell'inverno, in preda ad astratti furori. Non dirò quali, non di questo mi sono messo a raccontare. Ma bisogna dica ch'erano astratti, non eroici, non vivi; furori, in qualche modo, per il genere umano perduto* (E. Vittorini, *Conversazione in Sicilia*). Dal greco *pará*, vicino, e *táxis*, ordinamento.

paremiaco nella metrica classica, verso che ha la struttura di un dimetro anapestico catalettico:

◡ ◡ ′, ◡ ◡ ′ / ◡ ◡ ′, ◡

Fu chiamato così perché spesso i proverbi (gr. *paroimía*) avevano questa struttura metrica. Simile all'enoplio, fu usato nella tragedia attica come clausola dopo sistemi anapestici.

parodia componimento letterario che imita, ironicamente o in forma dissacrante, un testo altrui, un'opera conosciuta (in greco *parōidía*: da *pará*, accanto, e *ōidé*, canto).

■ Nella antichità greca le prime testimonianze del genere sono costituite dalle parodie omeriche, delle quali la più nota è la *Batracomiomachia*. Gli autori di commedie parodiarono in particolare lo stile tragico: Aristofane compose soprattutto parodie di Euripide. Nei *Dialoghi* di Platone ricorre una raffinata parodia dello stile dei retori sofisti, in particolare di Gorgia. I *Dialoghi* di Luciano attestano il fiorire del genere in tutta la seconda sofistica. Nel mondo latino una letteratura parodistica è già viva nel sec. II a.C., come dimostrano i versi di Lucilio che imitano in modo caricaturale lo stile solenne di Ennio e quello altisonante di Pacuvio; oltre alle numerose parodie virgiliane, di cui rimangono solo frammenti, va ricordata la parodia dello stile epico di Lucano, contenuta in un capitolo del *Satyricon* di Petronio. Non del tutto sconosciuto alla letteratura medievale (Cenne da la Chitarra, per esempio, fece la caricatura dei sonetti di Folgóre da San Gimignano), il genere venne ripreso con particolare successo nel Quattro e nel Cinquecento: la *Nencia da Barberino* di Lorenzo de' Medici e la *Beca da Dicomano* di L. Pulci sono in parte una canzonatura degli idilli pastorali; una parodia continua ed estrosa del linguaggio petrarchesco è la poesia di F. Berni e dei suoi seguaci; T. Folengo, in alcune parti delle *Maccheronee* (1517, 1521, 1539-40, 1552), parodiò la bucolica umanistica. In Francia il *Gargantua e Pantagruel* (1532-52) di F. Rabelais, pur essendo un grottesco di eccezionali implicazioni artistiche e ideologiche, contiene spunti che si possono assimilare alla deformazione dell'epos: e in questa direzione punteranno, nel Seicento, il *Virgilio travestito* (1648-52) di P. Scarron e gli innumerevoli poemi eroicomici italiani; mentre T. Stigliani, A. Adimari, B. Menzini appuntano i loro strali contro le metafore dei marinisti. Per la letteratura inglese del Settecento andranno almeno ricordate le feroci parodie di H. Fielding, indirizzate al teatro del tempo (*La tragedia delle tragedie: ovvero la vita e la morte di Tom Thumb il Grande*, 1731) e al romanzo sentimentale *Pamela* di S. Richardson (*Difesa della vita della signora Shamela Andrews*, 1741). Successivamente, la parodia sopravvisse nei toni minori della burla goliardica o giornalistica: dalla famosa *Partenza del crociato* (1856) di E. Visconti Venosta (divertente imitazione delle ballate romantiche) fino alle garbate contraffazioni «ermetiche» di L. Folgore e P. Vita Finzi. In via di estinzione come genere autonomo, la parodia cede il posto a un linguaggio parodico che, correndo all'interno della grande narrativa novecentesca (J. Joyce, C.E. Gadda), può sortire effetti di straordinaria forza corrosiva.

parola-chiave parola particolarmente notevole sul piano dello stile all'interno di un testo o dell'intera opera di un autore (per es., *fanciullino* e tutti i sostantivi con diminutivo in *ino* nell'opera di Pascoli).

paronomàsia figura retorica di tipo morfologico che consiste nell'accostamento di parole con suono simile ma significato diverso. Per es.: ... *perché fuor negletti/ li nostri vóti, e vòti in alcun canto* (Dante, *Par.*, III, 56-57); *sedendo e mirando* (Leopardi); *Il mondo è composto di consideranti, di desideranti e di assiderati* (Tommaseo). Dal greco *pará*, vicino, e *ónoma*, nome.

partèneo nella metrica greca, verso che si presenta come forma acefala del dimetro coriambico o come forma catalettica del dimetro ionico *a minore*



pasquinata nella poesia italiana, genere di componimento satirico antipapale, di forma metrica varia, per lo più nello schema del sonetto caudato o in quello del capitolo e dell'epigramma. Fiorì a Roma nel sec. XVI.

■ All'interno di una tradizione satirica sempre risorgente nella curia pontificia, la produzione epigrammatica nella forma tipica della pasquinata, si fissò nei primi decenni del Cinquecento e prese il nome dall'uso romano di affiggere (per lo più il 25 aprile - giorno di san Marco in cui si festeggiava Pasquino - e in occasione dei conclavi) questo genere di scritti sul piedistallo o sul torso di una statua, detta appunto Pasquino, che è l'avanzo di un gruppo marmoreo della prima età ellenistica: e forse si chiamava realmente Pasquino chi per primo introdusse questa costumanza (secondo tradizioni diverse, un sarto, un maestro di scuola, un barbiere, un oste o un esule senese). Dopo le prove pedantesche o comunque più classicamente atteggiate dei primi componimenti, il carattere satirico delle pasquinate si accentuò sotto il pontificato di Leone X, con Antonio Lelio, e durante il conclave dal quale uscì eletto Adriano VI: per l'occasione ne scrisse di celebri Pietro Aretino. In quello stesso periodo, si servì delle pasquinate anche l'opposizione protestante, e satire anticattoliche compose l'umanista C.S. Curione (*Pasquillorum libri*, 1544). Senza che si possa a ragione parlare, come pure è stato fatto, di Pasquino come del portavoce di una vera e propria protesta popolare, pure fino alla controriforma e, meno sistematicamente, per tutta la durata del dominio temporale, le pasquinate (passate dal latino accademico a quello maccheronico e poi al volgare e al dialetto romanesco) continuarono a esprimere, in forma epigrammatica, il malcontento del popolo romano, o meglio le sue maldicenze e le critiche, feroci e talora francamente vituperose, ai rappresentanti del governo pontificio. Aperte alla forma dialogata e spesso conformate al modello burchiellesco dell'elencazione di nomi, non di rado le poesie erano interlocutorie: con Pasquino, cioè, dialogavano altre statue «parlanti», come Madama Lucrezia, l'Abate Luigi, Marforio, il Facchino, il Bambino ecc., quasi tutte sculture mutile della Roma antica. Tramandate in raccolte a stampa edite annualmente a ridosso del 25 aprile o riportate da corrispondenti (notissimo Marin Sanudo), le pasquinate godettero di una fama internazionale. Per loro suggestione ebbe fortuna in Francia la maschera di Pasquino e *Pasquino* s'intitola una nota satira di H. Fielding del 1737.

pastiche procedimento che accosta, senza ordine o regola, termini provenienti da linguaggi o registri espressivi eterogenei, con finalità espressionistiche o satiriche. Tipico della lingua di C.E. Gadda, che mescola nei suoi romanzi arcaismi, dialettismi, tecnicismi, neologismi, parole auliche.

pastorella componimento poetico a personaggi che finge un dialogo amoroso tra un cavaliere (per lo più il poeta stesso, che evoca i fatti in prima persona) e una pastorella cui egli rivolge con vario esito profferte galanti. È spesso ravvivato da connotazioni espressionistiche, talora caricaturali. Di

origine provenzale (sec. XII), si diffuse prima in Francia e poi in Italia, dove assunse spesso forma di ballata.

■ Possediamo circa 25 pastorelle provenzali e circa 130 in francese antico; il genere, presente anche nella lirica gallego-portoghese, ha avuto inoltre una variante nelle *serranas* e *serranillas* castigliane (dall'Arcipreste de Hita al Marchese di Santillana). Nella poesia goliardica si trovano pastorelle dove, rimanendo fondamentale la disuguaglianza sociale dei personaggi, l'uomo è uno studente anziché un cavaliere. Nella letteratura italiana, composero pastorelle G. Cavalcanti, F. Sacchetti, A. Poliziano. Le più antiche pastorelle conosciute sono (fra il 1130 e il 1150) le due del trovatore Marcabruno, il quale però, trasformando il genere in parodia moralistica (dove la pastora rappresenta la morale naturale contrapposta all'immoralità cortese), rimanda a una tradizione precedente. Quanto alle origini della pastorella, la critica più recente è orientata a cercare precedenti culti, adducendo alcuni dialoghi amorosi mediolatini.

pausa elemento costitutivo del ritmo poetico. La pausa primaria è quella in fine di verso, talvolta annullata in parte dall' → [enjambement](#). La pausa secondaria corrisponde alla → [cesura](#).

peana nella lirica corale greca, inno inizialmente in onore di Apollo; il nome deriva dal gr. *paían* (il salvatore, il curatore), epiteto del dio ricorrente nel ritornello. Derivante da una antichissima danza culturale cretese, il peana è testimoniato già in Omero, sebbene gli antichi ne attribuissero l'invenzione al lirico Taleta di Creta (sec. VII a.C.). Eseguito da un coro maschile, con accompagnamento di *aulós* o di cetra, ritmato in metro bacchico-cretico (con qualche inserzione trocaica e giambica), il peana era essenzialmente un carne di guerra e di vittoria. In seguito, celebrò anche altre divinità e (attenuandosi il significato culturale) uomini famosi, eroi o sovrani. Autori di peana furono Simonide, Pindaro e Bacchilide. A Roma, Catullo e soprattutto Orazio (*Carmen Saeculare*) adattarono splendidamente il genere alla lingua latina.

pentàmetro nella metrica classica, verso che consta di sei piedi, il terzo e l'ultimo catalettici *in syllabam*. È composto di due emistichi: il primo formato da due dattili, sostituibili con due spondei, e una sillaba lunga che è l'arsi del terzo piede catalettico (dopo la quale cade la cesura); il secondo è composto da una dipodia dattilica, non sostituibile, e da una sillaba ancipite. Di solito tra la fine del primo emistichio e l'inizio del secondo non sono ammessi né iato né elisione. Lo schema è:

— —, — —, — / — —, — —, —

Il pentametro è usato in coppia con l'esametro dattilico nel distico elegiaco. Per il suo ritmo nettamente scandito fu il metro preferito dall'elegia e dall'epigramma (lo usarono Callino, Archiloco, i poeti alessandrini e, nella poesia latina, Catullo, Tibullo, Propertio, Ovidio).

pentapodia nella metrica classica, sistema di cinque piedi.

peone nella metrica greca, piede che consta di tre sillabe brevi e una lunga

in cinque tempi. Secondo la posizione della sillaba lunga nel piede, si distinguono quattro varietà del peone:

peone primo

┌ ◡ ◡ ◡

peone secondo

┌ — ◡ ◡

peone terzo

┌ ◡ — ◡

peone quarto (detto anche iporchematico)

┌ ◡ ◡ —

Il suo nome deriva dal fatto che era il metro del *peana*, la danza in onore di Apollo. Inventore del peone fu probabilmente Taleta di Gortina, dal quale Alcmane derivò i ritmi per i suoi peana e iporchemi.

perifrasi → [circonlocuzione](#).

personificazione → [prosopopea](#).

piede elemento base del verso classico, greco e latino, o parte di un'unità metrica più complessa; è così chiamato per l'abitudine che avevano gli antichi di misurare il tempo sollevando e abbassando il piede da terra. Consiste in una serie di sillabe lunghe o brevi con una parte forte, detta → [arsi](#), su cui cade l'ictus, e una debole, detta [tesi](#). L'unità minima di misura del piede è la sillaba breve (in greco χρόνος πρώτος = tempo primo; in latino *mora* = spazio, durata); la sillaba lunga ha una durata doppia di quella breve, «vale» due sillabe brevi. I piedi vanno distinti secondo il tempo o battuta e secondo il numero delle sillabe.

Secondo il tempo, i piedi sono di:

2 tempi:

pirrichio

◡ ◡

3 tempi:

tribraco

┌ ◡ ◡

giambo

◡ ┌

trocheo

┌ ˘

4 tempi:

dattilo

┌ ˘ ˘

anapesto

˘ ˘ ┌

anfibraco

˘ — ˘

proceleusmatico

˘ ˘ ˘ ˘

spondeo

┌ —

5 tempi:

cretico

— ˘ —

baccheo

˘ ┌ —

palimbaccheo

— ┌ ˘

peone 1°

┌ ˘ ˘ ˘

peone 2°

┌ — ˘ ˘

peone 3°

┌ ˘ — ˘

peone 4°

┌ ˘ ˘ —

6 tempi:

ionico a minore

◡ ◡ ◡ —

ionico a maggiore

◡ — ◡ ◡

molosso

— — —

antispasto

◡ ◡ — ◡

coriambo

◡ ◡ ◡ —

digiambo

◡ — ◡ —

7 tempi:

epitrito 1°

◡ ◡ — —

epitrito 2°

◡ ◡ — —

epitrito 3°

— ◡ ◡ —

epitrito 4°

◡ — — ◡

dispondeo

— — — —

docmio

◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Secondo il numero delle sillabe, i piedi sono di: 2 *sillabe*: spondeo, trocheo, giambo, pirrichio; 3 *sillabe*: dattilo, anapesto, tribraco, cretico, baccheo, antibaccheo, anfibraco, molosso; 4 *sillabe*: peone 1°, 2°, 3°, 4°, ionico a minore, ionico a maggiore, proceleusmatico, coriambo, antispasto, digiambo, ditrocheo, dispondeo, epitrito 1°, 2°, 3°, 4°. Quando il piede è completo, si dice *acatalettico*, se manca di una o più sillabe si dice *catalettico* o tronco. Quando il piede comincia con l'arsi si chiama *discendente* (come il trocheo o il dattilo), quando comincia con la tesi si chiama *ascendente* (come il giambo

o l'anapesto). Infine i piedi possono unirsi in una *dipodia* (2 piedi), *tripodia* (3 piedi), *tetrapodia* (4 piedi), *pentapodia* (5 piedi), *esapodia* (6 piedi) ecc.: in ogni caso si tratta di piedi uguali tra loro.

Nella metrica italiana, si dicono piedi i gruppi di versi in cui può essere divisa la stanza della ballata, o la fronte della canzone (cioè la prima parte della strofe); anche le prime due quartine del sonetto possono essere chiamate piedi.

pindàrico nella metrica greca, verso formato da due → [reiziani](#) di cinque sillabe intervallati da un *hemíepes* maschile:

┌ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡, ┌ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡, — ┌ ◡ ◡ ◡ —

È così chiamato per l'uso che ne fece Pindaro.

pirrìchio nella metrica classica, l'unico piede formato da due sillabe brevi:

◡ ◡

Non essendo usato come misura e non avendo ritmo determinato, si deve considerare una semplice figura metrica.

pitiàmbico nella metrica classica, sistema strofico formato da un esametro dattilico più un dimetro giambico o un trimetro giambico puro. Usarono il primo schema Archiloco, Orazio, Marziano, il secondo Egesippo, Orazio, Prudenzio.

platonico nella metrica greca, verso formato da due *hemíepes* maschili (tripodie giambiche catalettiche) intervallati da un reiziano di cinque sillabe (tripodia dattilica catalettica):

┌ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡, — ┌ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡, ┌ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡

Il suo nome deriva dal poeta comico Platone (sec. V a.C.).

pleonasma elemento linguistico non essenziale e, anzi, superfluo; espressione ridondante, non necessaria: *mi duole il mio dente; mi fa venire i brividi sulla pelle*. Stilisticamente il pleonasma è usato per dare colorito colloquiale o dialettale a un'espressione. Dal greco *pleonázein*, sovrabbondare.

plot trama di un romanzo, di un racconto, di un film (→ [intreccio](#)).

poema vasto componimento narrativo in versi, generalmente diviso in canti o libri. Secondo la materia che tratta, è detto epico, cavalleresco, eroicomico, didascalico, sacro ecc. Metricamente è caratterizzato dalla solennità del verso (come l'esametro per i greci e i latini, o l'endecasillabo per gli italiani).

poemetto componimento in versi, per tono e contenuto simile al poema, ma di minore ampiezza o anche brevissimo. In Italia se ne scrissero in terza rima, in forma di canzone, in versi sciolti.

polimetro componimento poetico che prevede versi di varia struttura metrica.

poliptoto figura retorica di tipo sintattico, affine all' → [annominazione](#), che prevede la ripetizione di una stessa parola a breve distanza ma con forme e funzioni grammaticali diverse (per es., con mutazione di caso o di genere o di numero): *Cred'io ch'ei credette ch'io credessi* (Dante, *Inf.*, XIII); *Piangete, donne, e con voi pianga Amore* (Petrarca, *Canzoniere*, XCI). Dal greco *polýs*, molto, e *ptotós*, caduto.

polisemia proprietà di un segno linguistico di possedere più significati: *coniglio*, per es., indica un animale, ma anche - per metafora - un uomo timido e codardo.

polisindeto figura retorica di tipo sintattico, contrapposta all' → [asindeto](#), che consiste nella frequente ripetizione coordinante della congiunzione tra parole o sintagmi o frasi: *E videmi e conobbemi e chiamavami* (Dante, *Purg.*, XI); *Dolce e chiara è la notte e senza vento, / e queta sopra i tetti e in mezzo agli orti / posa la luna, e di lontan rivela / serena ogni montagna* (G. Leopardi, *Canti*, XIII). Dal greco *polýs*, molto, e *sundéin*, legare.

posizione termine che indica, secondo la definizione di C. Di Girolamo, «l'unità minima del verso. Ciascuna posizione è occupata da una sillaba o, a certe condizioni regolate dalle figure metriche pertinenti, da più di una o da nessuna». Nel verso, infatti, sillaba grammaticale e sillaba metrica spesso non coincidono e rispondono a leggi diverse.

prassilleo nella metrica greca, verso che deriva il suo nome dalla poetessa Prassilla di Sicione (sec. V a.C.), ma fu usato anche da Saffo. Presenta due varianti: il prassilleo I, che può essere considerato una forma acefala del falecio

⏟, ⏟ ⏟ ⏟ ⏟, ⏟ — ⏟ ⏟, ⏟

e il prassilleo II, costituito da un *hemíepes* maschile + un reiziano di sei sillabe

⏟ ⏟ ⏟, ⏟ ⏟ ⏟, ⏟ / ⏟ ⏟, ⏟ ⏟ ⏟ ⏟

prestito forma linguistica (parola, espressione, costrutto) che una lingua prende in prestito da un'altra e fa propria. L'integrazione può avvenire senza modifiche (*élite*) o con adattamento ai caratteri del nuovo sistema linguistico (*paltò*).

preterizione figura retorica di tipo logico che consiste nel fingere di voler tacere o tralasciare ciò che poi si dice: *Cesare taccio, che per ogni spiaggia / fece l'erbe sanguigne / di lor vene, ove il nostro ferro mise* (Petrarca, *Canzoniere*, CXXVIII). Altri esempi: *Non voglio parlare della sua cattiveria; Lasciamo pure da parte i suoi difetti*. Dal latino *praeterire*, passare oltre.

priapeo nella metrica classica, verso che risulta dall'unione di due membri,

un gliconeo secondo e un ferecrateo secondo, divisi tuttavia dalla cesura, che spesso determina una dieresi

⏏ ⏏, ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏, ⏏ // ⏏ ⏏, ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏

Il suo nome deriva dai canti in lode di Priapo, composti in questo metro, ed è usato in carmi di genere leggero e malizioso (come in Anacreonte e Catullo).

proceleusmatico piede della metrica classica che consta di quattro sillabe brevi

⏏ ⏏ ⏏ ⏏

Non ha ritmo determinato e può quindi essere considerato una semplice figura metrica.

pròclisi fenomeno per cui una parola priva di accento si appoggia su quella che segue. Il contrario di → [enclisi](#).

prolessi anticipazione di uno o più elementi linguistici che verranno ripresi successivamente: *Codesto solo oggi possiamo dirti, / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo* (E. Montale).

pronuntiatio nella retorica classica, la fase di declamazione del discorso, accompagnata dai gesti.

prosìmetro opera che alterna brani in prosa a brani in versi.

prosodia nella tradizione classica, lo studio della quantità sillabica delle parole in rapporto alla metrica. Nella linguistica moderna la prosodia è la parte della fonologia che studia le unità fonemiche. I fenomeni prosodici più importanti, chiamati *soprasegmentali*, sono *l'accento dinamico*, più o meno intenso secondo l'aria espirata, *l'accento di intonazione*, legato alla frequenza del suono, e la *durata*, che è determinata dalla lunghezza del suono.

prosodiaco (dal gr. *prosódion*, canto processionale) nella metrica greca, verso che costituiva la base dei canti rituali. Rappresenta la forma catalettica dell'enoplio. Il suo schema generale, da cui derivano numerose varianti (la più frequente è quella in otto sillabe), è:

⏏⏏ ⏏, ⏏⏏ ⏏, ⏏⏏ ⏏

prosopopea o **personificazione**, figura retorica di tipo semantico che consiste nel far parlare - in un'opera - personaggi già morti o cose o concetti astratti o inanimati (l'Italia, la gloria, la patria) o animali personificati: *Piangi, che ben hai donde, Italia mia* (G. Leopardi, *All'Italia*). Dal greco *prósopon*, volto, e *poiên*, fare.

pròstesi figura retorica di tipo morfologico che consiste nell'aggiungere una sillaba o una vocale non etimologiche all'inizio di parola per ragioni eufoniche o metriche: *ignudo, istrada, isperare*.

proverbio detto popolare che fissa in forma codificata un dato dell'esperienza, una credenza. Di regola i proverbi hanno struttura metrica (uno, due o più versi) o almeno ritmica, e nella maggioranza dei casi presentano rima e rima interna e varie forme di assonanza o consonanza; molto frequenti le allitterazioni e i bisticci. Se ne trovano anche in quartine di versi brevi o nella forma dello stornello.

■ Un tipo particolare di proverbio è costituito dai *wellerismi* (così chiamati dal nome di Sam Weller, personaggio del *Circolo Pickwick* di Ch. Dickens, che ne pronuncia spesso nelle pagine di questo romanzo): si tratta di detti sentenziosi fatti pronunciare a un personaggio (storico o immaginario), a un animale ecc. Fatto tipicamente orale, i proverbi appartengono anzitutto alla cultura tradizionale delle classi subalterne. Ma frequente è il loro uso nella letteratura colta: si pensi ai *Proverbi di Salomone* che costituiscono un libro della Bibbia, o a quelli contenuti nelle *Opere e i giorni* di Esiodo. Nel medioevo fiorirono numerose forme di proverbi attribuiti a saggi antichi (Salomone, Catone ecc.), e le serie proverbiali in rima andarono a costituire un genere didattico assai diffuso: si possono citare il poemetto anonimo d'argomento misogino, in quartine monorime, *Proverbia quae dicuntur super naturam feminarum* o lo *Splanamento de li Proverbi de Salomone* di Girardo Patecchio. Fra le raccolte dei secoli successivi si ricordano i *Proverbi e facezie* (1535) di A. Cornazzano, la *Piazza universale di proverbi italiani* (1666) di G. Torriano; nell'Ottocento, con la rivalutazione romantica della cultura popolare, nacquero le prime raccolte condotte con criteri scientifici: un monumento sono i 4 voll. di *Proverbi siciliani* (1870-1913) di G. Pitré, ma restano utili anche i *Proverbi toscani* di G. Giusti (pubblicati postumi da G. Capponi, nel 1853). A scopo coloristico o di caratterizzazione i proverbi entrano in innumerevoli opere letterarie, dal *Morgante* di L. Pulci fino ai romanzi di G. Verga e alla narrativa più recente.

Q

quadrisillabo o **quaternario**, nella metrica italiana, verso di quattro sillabe il cui ultimo accento ritmico cade sulla terza sillaba. Esso prevede un solo schema: ritmo trocaico con accenti di 1^a e 3^a sillaba. È spesso alternato a versi più lunghi.

quantità durata di emissione di un suono; è fenomeno linguistico tipico di alcune lingue (per es., greco e latino) in cui la differenza di durata delle sillabe stabilisce differenze di significato (per es., ὄσ «osso» e ὄς «viso»). Secondo la quantità o durata, la sillaba può essere:
breve, si pronuncia in un tempo primo e si indica con

⏏

lunga, si pronuncia in due tempi primi e si indica con

—

ancipite, se può essere considerata ora breve ora lunga e si indica con

⏏

o con

⏏

Su queste basi si può affermare che la metrica classica greca e latina è *quantitativa* perché il ritmo è creato dal regolato alternarsi di sillabe lunghe e brevi.

quartina strofe della metrica italiana, costituita da quattro versi di vario tipo (endecasillabi, settenari, senari ecc.). Può vivere isolata o far parte di un componimento più ampio (per es. il sonetto: due quartine seguite da due terzine). Il termine *quarta rima* è improprio poiché questa strofa nella poesia italiana non si trova con funzioni analoghe alla *sesta* e *ottava rima*, ma più spesso come parte di un componimento più ampio, quando il componimento è formato di sole quartine. In età rinascimentale la quartina divenne l'elemento distintivo di tentativi classicheggianti, tesi a riprodurre la poesia dell'antichità.

quaternario → [quadrisillabo](#).

quinario nella metrica italiana, verso di cinque sillabe con accento principale sulla quarta sillaba. Esso prevede due schemi:

a) ritmo giambico con accenti sulla 2^a e 4^a sillaba;

b) ritmo dattilico con accenti sulla 1^a e 4^a sillaba.

È usato come metro autonomo o alternato a settenari ed endecasillabi (per

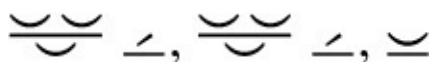
es. nella stanza di canzone) o ancora come clausola (per es. nel sirventese caudato). Accoppiato (con divieto di elisione o iato tra il primo membro, che può essere piano o sdrucciolo, e il secondo), forma il quinario doppio, una varietà del → [decasillabo](#).

quindicisillabo nella metrica italiana, verso di quindici sillabe, che si intende costituito da un settenario sdrucciolo e uno piano, poiché nella sostanza corrisponde al tetrametro giambico catalettico della commedia greco-latina (*Domum redimus clanculum, dorminus incenati*, Plauto). E forse da questo deriva, per influsso bizantino, la trascrizione in volgare testimoniata nella Sicilia medievale (per es.: *Rosa fresca aulentissima / ch'apari inver' la state*, Cielo d'Alcamo). Naturalmente, i due membri di questo verso presentano le medesime varietà del settenario.

quinta rima nella metrica italiana, strofe di cinque versi, che può essere costruita indifferentemente con versi di misura uguale o diversa. In genere le sue rime seguono lo schema ABABC/ ABABC/ DEDEF/ DEDEF; ma il secondo e il quarto verso possono anche essere sciolti e sdruccioli, mentre l'ultimo ha spesso rima tronca.

R

reiziano nella metrica classica, verso (così chiamato da F.W. Reiz, che lo individuò in Plauto), già presente come ferecrateo acefalo nella tradizione greca. Presenta una grande varietà di forme che si può ridurre allo schema:



Fu usato in canti popolari rodiesi e lesbici, spesso associato ad altri metri. Caratteristico è il suo uso come clausola strofica.

reticenza o **aposiopesi**, figura retorica di tipo logico che consiste nell'interruzione, più o meno brusca, d'un pensiero o di una frase, lasciandone intendere il seguito; è, in genere, segnalata dai puntini di sospensione: *tu sei deluso, ma, non credere, anch'io...*; *Fanno i loro pasticci tra loro e poi...* (Manzoni, *I promessi sposi*).

retrospezione → [flashback](#).

rigetto nell' → [enjambement](#), la parte di sintagma che passa nel verso successivo: per es., *brilla* nei versi *Primavera dintorno / brilla nell'aria* (G. Leopardi, *Il passero solitario*).

rima identità di suono, in due o più parole, dall'ultimo accento in poi. Quanto più estesa è l'identità di suono, tanto più ricca si definisce la rima, per cui, per es., una rima in *-orlo* (*orlo* e *tuorlo*), è considerata più ricca di una rima in *-olo* (*volo* e *solo*). Sulla ricchezza della rima influisce anche l'eventuale identità della lettera che precede la vocale accentata, sia essa consonante o vocale, e che si definisce appunto consonante o vocale d'appoggio (*mense* e *immense*; *suono* e *buono*; oppure entrambe: *ontano* e *lontano*). La rima ha un effetto analogo all'accento nel dare rilievo a una parte della parola, ma i suoi caratteri ritmici sono talmente marcati che, quando compare in poesia, affievolisce la funzione ritmica degli accenti e del numero delle sillabe. Secondo il suo impiego nella strofa, la rima può essere: *baciata*, se a coppia, secondo lo schema AA BB CC ecc. come in *La cavallina storna* di Pascoli; *alterna* o *alternata*, se si avvicenda con un'altra, secondo lo schema ABAB come in molte sestine e nei primi sei versi dell'ottava (si veda in Ariosto e Tasso); *invertita*, se in un gruppo di tre o più versi si torna direttamente dall'ultima alla prima, secondo lo schema CDE, EDC, ed è tipica delle terzine di taluni sonetti; *incrociata* o *abbracciata*, se si trova al centro di altre uguali, secondo lo schema ABBA della quartina o quello CDC-CDC della terzina; *incatenata*, se legata a catena, secondo lo schema ABA-BCB-CDC ecc., tipico della terzina dantesca; in taluni sonetti, per es. del Foscolo, si ha una variante della stessa con il verso centrale della seconda terzina che riprende le rime esterne della prima: ABA-BAB, e rientra così nella rima alterna; *ripetuta* o *cantata*, se si ripete sempre allo stesso posto, come nel *Cinque maggio* di Manzoni, oppure in terzina, secondo lo schema

CDE-CDE, in molti sonetti, nel qual caso si dice anche *replicata; continuata*, se ripetuta in più versi consecutivi, secondo lo schema AAA ecc., come nella strofa del *Canto della Madonna* di Iacopone da Todi.

Oltre al valore ritmico, tuttavia, la rima ha una straordinaria funzione semantica: il rapporto sonoro tra due parole istituisce associazioni anche di significato, che danno vita a immagini inusitate: *Il sole lungo il fiume era innocente / coma la noia in un dolce far niente. / Ma a sera il nuotatore umido stava / immobile nel grigio in cui parlava* (S. Penna, *Stranezze*). Quando la rima si ha tra una parola in fin di verso e un'altra interna al verso, quest'ultima si chiama *rima interna* se è lontana dalla cesura, *rimalmezzo* quando la precede immediatamente: *e le ricchezze che adunate a prova / con lungo affaticar l'assidua gente / avea provvidamente al tempo estivo* (G. Leopardi, *La ginestra*); *Tu che non eri di nessuno, un giorno / ti vidi solitario in un sentiero. / Gridavo a quel sentiero e tutto intorno / dov'è l'amico vostro, il prigioniero?* (S. Penna, *Stranezze*). Quando una rima nasce da più parole lette assieme, si dice *composta o rotta o spezzata*: *e'l capo tronco tenea per le chiome, / presol con mano a guisa di lanterna: / e quel mirava noi e dicea: «Oh me!»* (Dante, *Inf.*, XXVIII, vv. 121-123) dove interviene anche una *sistole*, in quanto l'accento viene arretrato. Si dice *all'occhio* (perché l'orecchio non l'avverte) la rima che coincide nelle lettere ma non negli accenti: *«Raphèl mai amecche zabi almì», / cominciò a gridar la fiera bocca, / cui non si convenia più dolci salmi* (Dante, *Inf.*, XXXI). Il primo verso è volutamente incomprensibile; *almì*, se letto fortemente scandito: *al-mì*, non differisce molto da *sal-mi* e dalla rima centrale della terzina precedente *pal-mi*. È infine *equivoca* una rima tra parole della stessa forma, ma di diverso significato: *Ma perché Malebolge inver la porta / del bassissimo pozzo tutta pende, / lo sito di ciascuna valle porta / che l'una costa surge e l'altra scende* (Dante, *Inf.*, XXIV); e si dice *ripetizione* la rima tra parole della stessa forma e dello stesso significato: *A questo regno / non salì mai chi non credette 'n Cristo, / vel pria vel poi ch'el si chiavesse al legno. / Ma vedi: molti gridan «Cristo, Cristo!», / che saranno in giudizio assai men prope / a lui, che tal che non conosce Cristo* (Dante, *Par.*, XIX).

ripresa nella poesia italiana, termine indicante un gruppo di versi che si ripete più volte nella *ballata* (e in questo caso è sinonimo di → [ritornello](#)) oppure la seconda parte del → [rispetto](#).

rispetto nella poesia italiana, componimento poetico di origine popolare, così chiamato perché in esso il cantore rende omaggio alla donna amata; è simile allo → [strambotto](#). Consta di sei o più comunemente di otto endecasillabi, dei quali in genere i primi quattro hanno rime alternate e i successivi, detti *ripresa*, rime bacciate (ABABCC, oppure ABABCCDD). Si dicono *rispetti continuati* quelli che formano una serie di componimenti collegati fra loro dallo stesso argomento; *rispetti spicciolati* quelli che sono presentati in serie ma senza collegamenti interni. Il rispetto passò nella poesia colta soprattutto nel Quattrocento (Poliziano, L. Pulci) e fu ripreso sporadicamente nell'Ottocento (G. Dall'Ongaro, G. Carducci, G. Pascoli).

ritmo l'alternarsi - nel verso - di tempi forti e deboli (cioè di sillabe lunghe e brevi in una metrica quantitativa, toniche e atone in una accentuativa) secondo una determinata successione. Col termine «ritmo» si indicano

anche quei componimenti poetici, per lo più in lasse monorime e versi diseguali, che alle origini della lingua italiana segnano il passaggio dalla metrica dei ritmi bassolattini a quella accentuativa: *Ritmo laurenziano*, *Ritmo cassinese* ecc.

ritornello verso o gruppi di versi che si ripetono a intervalli regolari con identica struttura metrica nel corso di un componimento, come nella ballata.

romanza → [ballata](#).

rondò detto anche *rotondello*, forma poetica italiana ma di origine francese (*rondeau*), che ha struttura metrica affine alla ballata e che presenta una varietà limitata di rime. Veniva cantato su una base musicale e serviva ad accompagnare la danza. Il suo schema prevede la ripetizione del primo verso come secondo verso di ciascuna strofe successiva. Fu coltivato dai trovieri, verso il sec. XIII, in forma monodica; in seguito, sino al sec. XV, fu composto in forma polifonica. Più che in Italia, ebbe fortuna in Francia, dove fu coltivato con esiti particolarmente raffinati da Charles d'Orléans (1394-1465).

S

sàffica nella metrica classica, strofe costituita da tre endecasillabi saffici minori e da un adonio, nella struttura definita «minore»:

⏏ ⏏ – ⏏, ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ – ⏏, ⏏ ⏏ ⏏,
⏏ ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ – ⏏, ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏ ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏,
⏏ ⏏

Un'altra struttura, usata nella poesia latina, è quella della saffica «maggiore», formata da un aristofanio e un saffico maggiore (ditrocheo + coriambo + aristofanio):

⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏, ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ – ⏏, ⏏ ⏏ ⏏ –, ⏏ ⏏ ⏏,
⏏ ⏏, ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏, ⏏ ⏏ / ⏏ ⏏ – ⏏, ⏏ ⏏ ⏏
–, ⏏ ⏏ ⏏, ⏏ ⏏, ⏏ ⏏

Deve il suo nome all'uso che ne fece Saffo (ma anche Alceo la impiegò). Nella poesia latina, la saffica minore fu usata da Catullo e Orazio, la maggiore da Orazio. La metrica barbara tradusse la saffica minore con tre endecasillabi e un quinario o piano.

saturnio nella poesia latina arcaica, verso di incerta interpretazione. Alcuni lo considerano di natura quantitativa, altri di natura accentuativa. Ammettendo la prima ipotesi, il saturnio può essere distinto in un dimetro giambico catalettico e un itifallico:

⏏ ⏏, ⏏ ⏏, ⏏ ⏏, ⏏ / ⏏ ⏏, ⏏ ⏏, ⏏ ⏏

(ma presenta altre varianti). Secondo l'ipotesi accentuativa, sarebbe formato da due emistichi, il primo con tre e il secondo con due accenti tonici. Fu usato nella poesia religiosa e celebrativa e da poeti come Livio Andronico e Nevio.

scazonte → [ipponatteo](#).

sciolto verso non legato ad altri versi dalla rima.

selva componimento poetico formato da endecasillabi e settenari senza suddivisione strofica e senza rima.

senario nella metrica italiana, verso di sei sillabe il cui ultimo accento ritmico cade sulla quinta sillaba. Prevede due schemi:

a) ritmo dattilico, con accenti sulla 2^a e 5^a sillaba;

b) ritmo trocaico, abbastanza raro, con accenti sulla 1^a, 3^a, 5^a sillaba.

Raddoppiato, col primo emistichio piano e con cesura tra l'uno e l'altro, costituisce il → [dodecasillabo](#). Nella metrica latina si indica con questo termine il verso di sei piedi giambici, corrispondente al trimetro giambico greco.

sequenza componimento lirico mediolatino d'origine religiosa. Ha una struttura metrica di difficile interpretazione che denuncia il passaggio dalla metrica quantitativa alla metrica accentuativa. Inizialmente, a ogni sillaba corrispondeva una nota musicale, in seguito furono introdotte le rime; dopo il Mille la sequenza si articolò in regolari versi ritmici (per es., secondo lo schema: AAX. BBX. CCY. DDY), avvicinandosi alla lirica innodica.

Nella narratologia, il termine indica l'unità narrativa funzionale evidenziabile a livello di contenuto.

■ Il termine ebbe dapprima senso puramente musicale, designando la ricca ornamentazione melismatica (*jubilus*) sviluppata sull'ultima vocale dell'*alleluia* che si cantava a conclusione del *graduale* (interposto nella liturgia della messa tra le due letture dell'Epistola e dell'Evangelo). Si estese poi all'ambito letterario quando prese piede, come espediente mnemotecnico, l'idea di sostituire ai meri vocalizzi un supporto verbale di senso coerente con l'occasione festiva.

Dopo il Mille la tendenza a modellare le articolazioni in figure di regolari versi ritmici e a svolgere il parallelismo in periodi strofici via via più ampi e complessi finì con l'avvicinare la forma della sequenza a quella della lirica innodica. Una fase di transizione è rappresentata da Wipone (prima metà del sec. XI); del nuovo tipo di sequenza il maggiore autore fu Adamo di San Vittore (sec. XII). La proliferazione delle sequenze, larghissima per tutto il medioevo (se ne conoscono oltre cinquemila: per ogni festa ogni chiesa aveva le sue), s'arrestò nel sec. XVI, quando la riforma liturgica di Pio V ridusse il numero delle sequenze conservate nel messale a cinque sole (*Victimae paschali laudes*, di Wipone, per l'ottava di Pasqua; *Veni sancte Spiritus*, attribuita a Stefano di Langton, per la Pentecoste; *Lauda Sion Salvatorem*, di san Tommaso d'Aquino, per il Corpus Domini; *Stabat Mater*, di Iacopone da Todi, per l'Addolorata; *Dies irae*, attribuita a Tommaso da Celano, per la messa dei defunti).

È una sequenza religiosa il più antico testo poetico francese (la *Sequenza di sant'Eulalia*, attribuita a Hucbald di Saint-Amand, 878 ca). D'altra parte, la forma della sequenza fu presto ricalcata anche da canti profani (esempi già nei *Carmina Cantabrigiensia*, sec. XI), e contribuì a trasmettere alla versificazione volgare il rigore dell'isosillabismo e il gusto della costruzione strofica. Lo strofismo dei primi trovatori segue modelli sequenziali; ripetono la struttura sequenziale i *lais* francesi e i *Leiche* tedeschi; e attraverso la tradizione d'un tipo di sequenza avviene il passaggio dalla cosiddetta «strofe zagialesca» (*aaax, bbbx* ecc.) alla *lauda* italiana.

serventese → [sirventese](#).

sesta rima → [sestina](#).

sestina forma particolare della canzone a stanze indivisibili, costituita da sei

stanze di sei endecasillabi ciascuna, e da un commiato di tre endecasillabi. Prevede questi procedimenti: a) strofe incatenate; b) parola-rima interamente ripetuta; c) graduale spostamento delle parole-rima in senso ascendente, dalla fine verso l'inizio della strofa e, viceversa, in senso discendente. Le parole terminali di verso non soggiacciono entro la singola strofa a vincolo di rima, ma si ripetono identiche in ogni strofa (*parole-rima*) variando da una strofa all'altra l'ordine di successione secondo una legge di permutazione rigorosa: una regolare alternanza d'inversione e progressione (*retrogradatio cruciata*, retrogradazione incrociata) per cui l'ultima parola-rima d'una strofa diventa la prima nella strofa successiva, mentre la prima slitta a seconda, la penultima passa al terzo posto, seguita al quarto dalla seconda, la terzultima diviene quarta e la terza resta ultima, seguendo lo schema 6 + 1, 5 + 2, 4 + 3. L'ordine interno delle sei stanze è: 1) ABCDEF 2) FAEBDC 3) CFDABE 4) ECBFAD 5) DEACFB 6) BDFECA. Il risultato di questa legge è di limitare a sei le possibili combinazioni distributive, che altrimenti salirebbero a 720. Nel commiato, formato da tre versi, ritornano tutte e sei le parole-rima, tre alla fine e tre all'interno del verso.

La *sestina narrativa* (o *sesta rima*) è la strofa di sei versi composta da quattro endecasillabi a rime alternate e da due endecasillabifinali a rima baciata (ABABCC).

■ La più antica sestina conosciuta è quella del trovatore perigordino Arnaldo Daniello, *Lo ferm voler qu'el cor m'intra*. Si ammette comunemente, senza assoluta certezza, che appunto Arnaldo sia stato l'inventore di questa ricercata forma poetica nell'ultimo scorcio del sec. XII. Certo il suo successo fu folgorante. Lo confermano le imitazioni dirette da parte d'altri trovatori in lingua d'oc: Guilhelm de Saint-Gregori all'inizio del sec. XIII e il veneziano Bartolomé Zorzi nella seconda metà del medesimo secolo. Nel riprendere la forma, Dante (*Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*) e Petrarca (8 sestine: *Canz.* XXII, XXX, LXVI, LXXX, CXLII, CCXIV, CCXXXVII, CCXXXIX, più la sestina doppia CCCXXXII) additano in Arnaldo il loro modello. Il petrarchismo assicurò l'acquisizione della sestina al patrimonio formale della lirica europea, e il neoplatonismo rinascimentale consolidò le motivazioni aristocratico-esoteriche del suo prestigio.

Attraverso l'irradiazione del rinascimento italiano, la sestina si diffuse nella penisola iberica (G. de Cetina, F. de Herrera, M. Cervantes, J. de Montemayor, A. Ribeiro, F. de Sá de Miranda, L. Camões ecc.), in Francia (Pontus de Thiard, che v'introdusse la rima), in Inghilterra con la moda bucolico-arcadica (Ph. Sidney, E. Spencer, Th. Lodge) e in Germania con il gusto barocco (G.R. Weckherlin, M. Opitz, A. Gryphius). Innestandosi sulle nostalgie medievalescanti, l'ammirazione per le capacità suggestive di questo complicato componimento travolse i pregiudizi popolaristi del romanticismo (scrissero sestine L. Uhland, J.K. von Eichendorff, F. Rückert, A.Ch. Swinburne, N. Tommaseo, F. De Grammont). Nell'Otto-Novecento la sestina fu ancora coltivata in Italia (G. Carducci, G. D'Annunzio, G. Ungaretti, F. Fortini), in Russia (L.A. Mej, M.A. Kuzmin, I.V. Severjanin, V.J. Brjusov), in Germania (R. Borchardt), nel mondo anglosassone (E. Pound, W. Auden). Ricordando che la sestina d'Arnaldo era musicata, E. Křenek ha composto (1957) una sestina musicata secondo i canoni dodecafonic della scuola di Vienna. Recente è infine la raccolta *Sestines 78* del poeta catalano J. Brossa.

settenario nella metrica italiana, verso di sette sillabe, con accento fisso sulla sesta sillaba. Esso prevede tre schemi:

a) ritmo giambico, con accenti sulla 2^a, 4^a, 6^a sillaba;

b) ritmo anapestico, con accenti sulla 3^a e 6^a sillaba;

c) ritmo trocaico-dattilico, con accenti sulla 1^a, 3^a, 6^a sillaba.

Per questa varietà e ricchezza di ritmi, il settenario fu sin dall'antichità, dopo l'endecasillabo (col quale è in stretta relazione), il verso più importante della poesia italiana e venne impiegato da solo, in serie ininterrotte, o alternato a quinari ed endecasillabi nelle forme strofiche della canzone, della ballata o altre ancora. Accoppiato, sul modello dell'alessandrino francese, forma il doppio settenario, che nel Seicento assunse il nome di → [martelliano](#), anche se il suo uso si trova già attestato nel sec. XIII.

settima rima nella metrica italiana, struttura strofica che si ottiene introducendo nello schema della sestina narrativa un verso sciolto dopo il quinto verso (ABABCXC). È piuttosto rara.

siciliana o **ciciliana**, componimento poetico, in genere una → [ballata](#), di contenuto amoroso e di origini popolari; è simile alla → [napolitana](#). Diffuso già nel sec. XIV, fu adottato anche da poeti colti. Ne è esempio la canzone di Lisabetta da Messina nel *Decameron* di G. Boccaccio.

sillaba struttura fonica fondamentale della catena parlata, basata sul contrasto tra fonemi vocalici e fonemi consonantici. Nella metrica italiana la sillaba non sempre corrisponde con l'unità minima del verso, che è la → [posizione](#).

sillessi figura retorica di tipo sintattico, detta anche «costruzione a senso», che consiste nel far concordare due o più elementi della frase in modo non rigorosamente grammaticale: *quanti saccenti c'è a questo mondo!* Dal greco *syllámbanein*, riunire insieme.

simbolo → [allegoria](#) o → [metafora](#) consolidata dalla tradizione: la *volpe*, come simbolo di astuzia; il *coniglio*, come simbolo di pusillanimità ecc. Il simbolo è talvolta polivalente, nel senso che accoglie più significati, come il *leone*, che è insieme simbolo di forza, di coraggio, di regalità ecc.

similitudine figura retorica di tipo semantico costituita da un paragone o da un confronto; consiste nell'accostare due termini o due azioni sulla base di un rapporto di somiglianza, spesso espresso da *come*, *simile a* ecc.: *Come d'un stizzo verde ch'arso sia / dall'un de' capi, che dall'altro geme / e cigola per vento che va via, / sì della scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue* (Dante, *Inf.*, XIII).

sinafia fenomeno metrico che unisce due versi consecutivi e che si verifica, in particolare, quando la sillaba finale di un verso ipermetro si fonde con quella iniziale del verso successivo; l'unione tra i due versi è così stretta da ammettere l'elisione o la divisione di una parola tra i due membri. È un fenomeno simile all' → [enjambement](#).

sinalefe fusione in un'unica sillaba metrica della vocale finale di una parola con la vocale iniziale della parola successiva, ma senza che una delle due vocali, anche se molto indebolita, si perda o venga assorbita dall'altra: *Solo_e pensoso_i più deserti campi* (Petrarca, *Canzoniere*, IV). È il fenomeno contrario della → [dialefe](#).

sincope soppressione di uno o più suoni all'interno di una parola: *tòrre* per *togliere*, *oprare* per *operare*.

sinèdoche figura retorica di tipo semantico che trasferisce il significato da una parola a un'altra sulla base di un rapporto di contiguità. È affine alla → [metonimia](#), ma implica un rapporto specificamente quantitativo; si verifica una sinèdoche quando qualcosa viene designata per mezzo di una sua parte (*cinquanta primavera* per *cinquant'anni*; *vela* per *nave*) o quando si nomina il tutto per la parte (*scarpe di vitello* per *di pelle di vitello*; *mondo* per *uomini*), l'individuo per la specie e viceversa (*O animal* - cioè uomo - *grazioso e benigno*, Dante, *Inf.*, V; *mortali* per *uomini*), il singolare per il plurale (*il tedesco è alla frontiera*) e viceversa ecc.

sinèresi figura retorica di tipo morfologico e anche figura metrica, detta anche sinizesi, analoga alla → [sinalefe](#) e contrapposta alla → [dieresi](#), che consiste nel pronunciare come un'unica sillaba due o più vocali appartenenti alla stessa parola ma a due sillabe diverse, come *voi*, *quei* e *io* in: *Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri ond'io nudriva il core* (Petrarca, *Canzoniere*, I).

sinestesia figura retorica di tipo semantico che consiste nell'associare due o più parole appartenenti a sfere sensoriali diverse. Non ignota alle letterature classiche, la sinestesia fu largamente praticata dalla poesia simbolista e decadente (per es. in G. Pascoli: *soffi di lampi*, *pigolio di stelle*; in Dante: *Io venni in luogo d'ogni luce muto*). Dal greco *sináisthesis*, percezione simultanea.

sinizesi → [sineresi](#).

sintagma in sintassi, termine designante qualunque combinazione di due o più unità linguistiche, di qualsivoglia estensione (morfemi, parole ecc.). In linguistica teorica, termine che si oppone a *paradigma* e indica la struttura costituita dalle scelte linguistiche effettivamente compiute.

sirma o **sirima**, una delle due parti della strofe della canzone antica o petrarchesca. Viene dopo la → [fronte](#), alla quale spesso è legata da un verso (*diesi*) che rima con l'ultimo della prima parte.

sirventese nella poesia italiana, componimento a carattere moraleggiante, didattico o satirico affine al *sirventes* provenzale solo nei contenuti. Non ha una forma metrica fissa, in quanto è formato da settenari, ottonari, novenari, endecasillabi o settenari doppi, rimati a due a due. Il *sirventese caudato* è una combinazione di tre versi monorimi (settenari o endecasillabi o alessandrini) detta *copula*, seguita da un verso più breve (quinario o settenario) detto *coda*, che anticipa la rima della copula seguente secondo lo

schema: AAA b/ BBB c/ CCC d ecc.

■ In origine il *sirventes* provenzale fu componimento dedicato dal *sirven* (servitore, cortigiano) al signore per celebrarne le gesta. Le più antiche attestazioni provenzali del termine (Marcoat, Guerau de Cabreira, Guglielmo di Berguedàn) appaiono riferite a satire personali; il primo a fare largo uso dello stesso termine per componimenti politici fu Bertran de Born. Il primo esempio francese (*Roman de Thèbes*) si riferisce a motteggi militareschi; mentre poi (fino a Rutebeuf e a Deschamps) il nome «sirventese» si applicò in Francia a poesie morali e religiose (anche diverse dalla forma di canzone, affini ai *dits*).

In Italia, il nome «sirventese» appare, dall'ultimo scorcio del Duecento, riservato a componimenti di tecnica giullaresca e contenuto popolareggiante, politico (sirventese bolognese dei Lambertazzi e Geremei, sirventese romagnolo), didascalico (sirventese dello Schiavo da Bari), anche amoroso (due esempi nei *Memoriali bolognesi*). Comune a essi è uno schema tipico, senza agganci alla struttura di canzone, costituito da strofe di tre versi lunghi (alessandrini o endecasillabi) su una stessa rima, seguiti da una coda pentasillaba o tetrasillaba che trasmette una nuova rima alla strofa successiva. Un altro sirventese è quello assai noto di Ruggieri Apugliese, in quartine d'otto-novenari con coda quinaria. Il nome di sirventese (*sermontesius* nella terminologia di Antonio da Tempo, per incrocio paretimologico con *sermone*) venne poi applicato anche ad altri schemi: sirventese «duato», in distici; «incatenato», in terza rima; «ritornellato», in sestine ABABCC ecc. Dante menziona, nella *Vita nuova*, una «pistola sotto modo di sirventese» da lui composta a lode di sessanta donne fiorentine; ma il testo non è conservato e ignoriamo quale struttura avesse. Praticato ancora nel Trecento, il sirventese italiano esce dalla moda poetica in epoca umanistica.

sìstole figura morfologica, una delle licenze poetiche, che prevede, per ragioni ritmiche, lo spostamento dell'accento tonico dalla sua sede naturale verso l'inizio della parola: *non odi tu la pieta del suo pianto?* (Dante, *Inf.*, I). È un fenomeno opposto alla → [diastole](#).

sonetto componimento poetico costituito da due quartine e due terzine di endecasillabi. Deriva forse dalla canzone: le due quartine corrispondono ai *piedi* della *fronte* (→ [canzone](#)) e le due terzine alle *volte* della *sirma*. Gli schemi fondamentali prevedono rime alternate (ABAB ABAB) o incrociate (ABBA ABBA) nelle quartine, e due rime alternate (CDC DCD o CDC CDC) o tre rime invertite (CDE EDC), oppure tre rime replicate (CDE CDE) nelle terzine. Come si vede, le terzine ammettono più varianti delle quartine. Tipi particolari del sonetto sono:

a) *sonetto doppio*, che prevede un settenario dopo il 1°, 3°, 5°, e 7° verso delle quartine e dopo il 2° verso di ogni terzina (Aa BBbA/AaBBbA - CDdC/CDd C);

b) *sonetto rinterzato*, che si distingue dal precedente solo perché ha un settenario anche dopo il 1° verso di ogni terzina (AaBAaB/Aa BAaB CcDdC/DdCcD);

c) *sonetto misto*, che prevede la presenza di settenari al posto di alcuni endecasillabi (AbBa/AbBa - cDc/dC d);

d) *sonetto continuo*, che prevede nelle terzine le rime delle quartine, abolendo la distinzione tra *fronte* e *sirma* (ABBA/ABBA - ABA/ABA);

e) *sonetto di 16 versi*, che prevede la *fronte* più lunga di 2 versi (ABAB/ABABAB - CDC/CDC);

f) *sonetto raddoppiato*, che prevede 4 quartine e 4 terzine (ABAB/ABAB/ABAB/ABAB - CDC/DCD/EFE/FEF);

g) *sonetto ritornellato*, che prevede in coda un 15° endecasillabo in rima col precedente, oppure una coppia di endecasillabi in rima tra loro (ABBA/ABBA - CDC/DCD/D);

h) *sonetto caudato*, che prevede una coda formata da un settenario in rima col 14° endecasillabo e una coppia di endecasillabi a rima baciata (ABBA/ABBA - CDC/DCD/dEE); quando la coda è replicata più volte si ha una *sonettessa*;

i) *sonetto minore*, che prevede versi più brevi dell'endecasillabo.

■ Il nome deriva dal provenzale *sonet*, che indicava genericamente un breve componimento poetico con accompagnamento musicale, o da *sono*, *suono*, con identica accezione. Nacque nell'area della scuola siciliana e se ne attribuisce l'invenzione a Iacopo da Lentini (prima metà del sec. XIII), che l'avrebbe ricavato da una stanza isolata di canzone.

Insieme alla canzone e alla ballata, il sonetto è stato il metro più usato nella lirica italiana delle origini, sia in quella di tono «alto» (rimatori siciliani, guittoniani, stilnovisti, che se ne servirono spesso per le tenzoni e per la poesia di corrispondenza), sia in quella di tono comico-realistico (Rustico di Filippo, Cecco Angiolieri). Particolare impronta gli conferì Petrarca, dal quale lo imitarono poeti italiani e stranieri. Nel Quattrocento e nel Cinquecento la sua fortuna fu grandissima, in ambedue i registri, aulico-amoroso (Lorenzo de' Medici, Boiardo, i petrarchisti, e tra questi, in particolare, Della Casa, che introdusse l'*enjambement*, e Tasso) e realistico-giocoso (Burchiello, Berni). Successivamente, i marinisti lo arricchirono di effetti barocchi, e gli arcadi lo adattarono alla vena galante, sostituendo di preferenza gli endecasillabi con gli ottonari (sonetto anacreontico o pastorale).

Trascurato dai primi romantici per forme più libere ed estese come la ballata e la novella in versi (vanno ricordati i 12 *Sonetti* del Foscolo; solitario monumento restano i 2279 *Sonetti* in romanesco di G.G. Belli), il sonetto riapparve nel secondo Ottocento (Prati, Zanella, Carducci, D'Annunzio) ed ebbe riprese episodiche ma significative anche nel Novecento (Gozzano, Saba e, tra i dialettali, Trilussa).

Fuori d'Italia la diffusione del sonetto è legata all'imitazione di Petrarca. In Francia lo introdusse, verso la prima metà del Cinquecento, C. Marot, inventore del *sonnet marotique*, variazione consistente nella sostituzione delle terzine con una terza quartina preceduta da un distico a rima baciata; lo schema italiano fu invece fedelmente ricalcato dai poeti della scuola lionese (Scève, Labé) e della Pléiade (Ronsard, Du Bellay, Desportes ecc.). In Spagna il primo a usarlo fu G. Boscán Almogáver; ma fu Garcilaso de la Vega a innalzarlo a perfezione stilistica. Vasta e continua fu la fortuna del sonetto in Inghilterra. I primi sperimentatori furono T. Wyatt e il conte di Surrey, che ne adattarono lo schema metrico alle minori possibilità di rima in lingua inglese rispetto all'italiano; in particolare si dimostrò felice il raggruppamento di versi in tre quartine e un distico finale (divenuto poi una

delle forme tipiche del sonetto inglese). Una variante di questo schema è detta «shakespeariana», nella forma ABAB CDCD EFEF GG, e consente una gran libertà di rima. Wyatt e Surrey aprirono la via ai poeti dell'età elisabettiana, Ph. Sidney, E. Spenser, Shakespeare, Milton (che ne scrisse anche in italiano) e Th. Watson (che diffuse il *sonnet marotique*). In Germania il primo divulgatore fu M. Opitz, che teorizzò il genere nel *Libro dell'arte poetica tedesca* (1624).

sotadeo nella metrica classica, verso che consiste in un tetrametro di ionici *a maiore*, senza anàclasi, con l'ultimo piede catalettico:

⏏ — ◡ ◡, ⏏ — ◡ ◡, ⏏ — ◡ ◡, ⏏ ◡

Il suo nome deriva dal poeta greco Sotade (sec. III a.C.).

spezzatura → [enjambement](#).

spondeo nella metrica classica, piede di quattro tempi, formato da due sillabe lunghe con l'ictus sulla prima

⏏ —

Metricamente equivalente al dattilo, lo può sostituire in tutte le sedi dell'esametro, ma più raramente nella quinta; in tal caso l'esametro prende il nome di spondaico. Lo spondeo può sostituire anche l'anapesto, e talvolta il trocheo o il giambo. La prevalenza di spondei rende lento e solenne il ritmo del verso, come nel seguente esametro di Ennio, tutto di spondei (*olospondaico*): *Olli respondit rex Albai Longai*.

stanza strofe della canzone o parte della strofe della ballata. Come componimento a sé si identifica con l'ottava rima (→ [ottava](#)).

stereotipo cliché, stilema stereotipato (*cuore straziato, madre esemplare, attesa angosciata, povero ma onesto lavoratore*).

stesicorea nella lirica corale greca, struttura strofica formata da strofe, antistrofe ed epodo. Il nome deriva da Stesicoro (secc. VII-VI a.C.), che la usò per primo.

stichico si dice di componimento poetico che non rispetta la divisione in strofe (talvolta è un → [polimetro](#)). Nella poesia italiana, la sua nascita risale all'introduzione del verso sciolto durante il rinascimento.

sticomitia distribuzione delle frasi nella strofa in modo che ciascuna di esse corrisponda esattamente a un verso. Frequente nel dialogo drammatico.

stile termine che può riferirsi a due ordini di significati: 1) l'insieme dei tratti formali che caratterizzano (in complesso o in un momento particolare) il modo di esprimersi di una persona o il modo di scrivere di un autore (nella linguistica saussuriana lo stile è lo scarto fra la *parole*, individuale, e la *langue*); 2) l'insieme dei tratti formali che caratterizzano un gruppo di opere, costituito su basi tipologiche o storiche.

stilema costruzione formale ricorrente in un'opera letteraria. Per es., nella lirica petrarchesca e poi nel petrarchismo, la → [dittologia](#) è uno stilema (*canuto e bianco, solo e pensoso*).

stornello breve componimento poetico, di origine popolare, inizialmente costituito da due endecasillabi a rima baciata. Successivamente prevalse la forma costituita da un settenario o un quinario seguito da due endecasillabi, secondo lo schema: aBA. Derivato dallo strambotto, ha carattere lirico o satirico. Usato dagli improvvisatori nelle gare poetiche, con intonazione per lo più amorosa, si trova anche nella produzione di poeti colti (G. Carducci, F. Dall'Ongaro).

strambotto componimento poetico di origine popolare; di forma varia (anche secondo la regione d'Italia) e di contenuto amoroso o satirico, è destinato alla musica. La struttura metrica prevalente è quella di sei o otto versi endecasillabi a rima alterna (ABABAB; ABABABAB). L'origine e l'individuazione di questa forma metrica sono molto discusse; il termine, comunque, apparve nel Quattrocento e, spesso confuso col «rispetto», venne a designare fortunate composizioni del Cariteo, di Serafino Aquilano, di Leonardo Giustinian, di Lorenzo de' Medici.

straniamento nella teoria dei formalisti russi, il procedimento col quale l'artista, combinando in modo nuovo gli elementi della lingua e creando immagini non banali, non automatiche, diverse dalla percezione consueta, restituisce a questa la sua freschezza, la sua capacità di sorprendere.

strofe nella poesia moderna, struttura ritmica e metrica formata da versi organizzati secondo un dato schema; nella lirica corale greca è invece una delle parti del periodo metrico (formato in genere di strofe, antistrofe e in alcune forme dall'epodo).

T

telesilleo nella lirica greca, metro che costituisce la forma acefala del → [gliconeo](#). Il suo nome deriva dalla poetessa Telesilla di Argo; fu usato anche da Saffo e Pindaro.

tenzone disputa poetica su argomenti amorosi, politici, letterari. Tra i provenzali (sec. XII) assunse la forma di uno scambio alternato di strofe fra due poeti, dal quale nasceva un unico componimento, spesso concluso con l'appello all'arbitrato d'un signore o d'una dama. Nella poesia italiana delle origini si preferì lo scambio di interi sonetti; ma esistono anche tenzoni in ottave di strambotti.

■ Varia è la tematica: dalla casistica amorosa all'attualità politica, da problemi di morale o di galateo cortese a questioni di poetica e a diatribe personali. È altrettanto vario il tono: dalla più elegante sottigliezza intellettuale alla leggerezza scherzosa, dalla pesantezza dell'ingiuria alla più sboccata oscenità. La più antica tenzone provenzale conosciuta è quella scambiata, negli anni 1134-36, fra Ugo Catola e Marcabruno, che dibattono su due opposte concezioni dell'amore (sensuale da un lato, etico-religioso dall'altro). Fra le altre tenzoni provenzali sono da ricordare quella d'interesse letterario fra Raimbaut d'Aurenga, che difende il *trobar clus*, e Guiraut de Bornelh, che difende il *trobar leu*; e quella d'interesse sociologico, fra lo stesso Guiraut e il re Alfonso d'Aragona, su amore e nobiltà.

In Italia la tenzone assunse normalmente la forma di uno scambio di sonetti, a cominciare da quella, databile forse al 1241, fra Iacopo da Lentini e l'Abate di Tivoli, e da quella sulla natura d'amore cui parteciparono, oltre a Iacopo da Lentini, anche Iacopo Mostacci e Pier della Vigna. L'uso durò ancora presso gli stilnovisti (famosa la tenzone fra Dante e Forese Donati).

ternario → [trisillabo](#).

terza rima strofe di tre versi (→ [capitolo ternario](#); → [terzina](#)).

terzina nella metrica italiana, strofe formata da tre versi endecasillabi. La terzina dantesca deriva dal → [sirventese](#) con la variante dell'intreccio continuo di rime, secondo lo schema: ABA BCB CDC DED ecc.; il primo verso rima con il terzo, mentre il secondo dà la rima al primo e al terzo della terzina seguente, e così via (*rima incatenata*); un verso isolato, che rima con il secondo dell'ultima terzina, chiude la serie. Dopo Dante, la terzina s'impose come metro della poesia allegorico-didascalica. Dallo schema dantesco ebbe origine il → [capitolo ternario](#). La terzina di endecasillabi non necessariamente in rima incatenata, costituisce anche il secondo elemento strofico del → [sonetto](#).

tesi → [arsi](#).

tetràmetro nella metrica classica, verso composto da quattro metri: secondo il tipo, il tetrametro può essere anapestico, coriambico, dattilico, giambico ecc. Generalmente con questo termine si indica il tetrametro trocaico catalettico, che presenta lo schema:

⏏ — ◡ — ◡ — ◡, ⏏ — ◡ — ◡ — ◡, ⏏ — ◡ — ◡ — ◡, ⏏ — ◡ —

tetrapodia nella metrica classica, successione di quattro piedi.

tetràstico sistema metrico o strofe di quattro versi; → [quartina](#).

tmesi figura retorica di tipo morfologico e figura metrica che prevede la divisione tra due versi di una parola composta. È forma assai rara e rappresenta un fortissimo enjambement: *Fece la donna di sua man le sopra / vesti a cui l'arme converrian più fine* (L. Ariosto, *Orlando furioso*, XCI). Talvolta fra le due parti della parola si inseriscono una o più parole (per es., *bene di lui dicente*).

topos concetto diffuso fino a divenire luogo comune, adattabile a varie situazioni e predisposto a un uso letterario e retorico come argomento comodo e di facile presa. Un topos diffuso è, per es., il → [simbolo](#). Fra i topoi più comuni si ricordano l'*excusatio propter infirmitatem* o affettazione di modestia; il *locus amoenus* (l'Arcadia, l'Eden, il paesaggio idillico); il mondo alla rovescia ecc. Dal greco *tópos*, luogo comune.

tornata ultima stanza della canzone, chiamata anche *commiato* o *congedo*.

tractatio nella retorica classica, l'organizzazione della materia che precede l'elaborazione del discorso.

treno nella lirica corale greca, lamento funebre affine all'→ [epicedio](#). Anticamente era un'espressione del culto degli eroi: un esempio è già in Omero con il compianto delle troiane per Ettore (*Iliade*, XXIV); in seguito ebbe grande parte nei cori tragici. Il ritmo metrico era per lo più trocaico. Celebri i treni di Pindaro e quelli di Simonide, che collegava al motivo funebre la riflessione sul destino umano.

tribraco piede della metrica classica formato da tre sillabe brevi

◡ ◡ ◡

trimetro verso della metrica classica composto da tre metri (unità ritmiche). A seconda del tipo di questi metri, può essere anapestico, dattilico, trocaico, coriambico ecc. Generalmente con questo termine si indica il trimetro giambico, che ha il seguente schema:

◡ — ◡ ⏏, ◡ — ◡ ⏏, ◡ — ◡ ⏏

Prevede sostituzioni dei giambi con spondei o dattili in 1^a, 3^a e 5^a sede. Si può sostituire il giambo con il tribraco o l'anapesto in tutte le sedi tranne l'ultima; inoltre l'anapesto non deve mai essere posto in modo che le sue due brevi, o le brevi e la lunga, appartengano a parole separate (è la cosiddetta

norma dell'anapesto inciso). Il trimetro giambico fu usato in Grecia da Archiloco, Ipponatte, Aristofane, Menandro e a Roma da Catullo e Orazio. La poesia barbara lo riprodusse con un endecasillabo sdrucciolo.

trionfo nella poesia italiana, componimento di argomento elevato, di solito in terza rima (*Trionfi* di Petrarca). Nel sec. XV il termine divenne sinonimo di canto → [carnascialesco](#).

tripodia nella metrica classica, successione di tre piedi.

trisillabo nella metrica italiana, verso formato da tre sillabe con accento fisso sulla 2^a (ritmo giambico). È raramente usato solo in successione (per es.: *Si tace, / non s'ode / romore / di sorta, / che forse... / che forse / sia morta?*, A. Palazzeschi), più spesso si alterna a versi più lunghi (per es.: *V'è un uomo col refe e con l'ago / che cuce / tra l'erica bassa*, G. Pascoli).

tristico strofe di tre versi, frequente negli stornelli.

trocheo nella metrica classica, piede di tre tempi, formato da una sillaba lunga e una breve con l'ictus sulla prima sillaba:



L'unione di due trochei dà luogo al → [ditrocheo](#). Metri trocaici sono: il dimetro trocaico catalettico, che prende il nome di lezizio o euripideo, e fu usato da Archiloco, Alceo, Aristofane, Euripide e Orazio; l'itifallico, usato in genere come clausola di sistemi trocaici; il trimetro trocaico acatalettico (usato nella lirica corale da Alcmane e Stesicoro) e catalettico (usato nei cori tragici); il tetrametro catalettico (frequente nelle parti dialogiche della poesia drammatica, specie comica). Il trocheo può essere sostituito nelle sedi dispari dal tribraco, dallo spondeo, dall'anapesto e, più raramente, dal dattilo.

troncamento → [apocope](#).

tropo figura semantica o traslato (sono tropi la metafora, la metonimia ecc).

V

variante termine che indica le modifiche, soprattutto formali, cioè le correzioni, le soppressioni e le integrazioni oppure le diverse redazioni che uno scrittore lascia di un suo testo.

veneziana forma di canzonetta amorosa, di tono popolare, del sec. XV.

verso libero verso che non presenta un numero fisso di sillabe, né una determinata collocazione degli accenti. Contro le convenzioni tradizionali il verso libero fu introdotto nella poesia italiana da D. Gnoli e poi fu usato da D'Annunzio nelle *Laudi* e da E. Thovez. Divenne il metro preferito dalla poesia futurista (Lucini, Marinetti) ed è alla base della metrica novecentesca.

villancico componimento poetico-musicale spagnolo diffuso nei secc. XV-XVI. Ha struttura strofica ritornellata, affine a quella del → [virelai](#). È composto, infatti, di un ritornello iniziale (da uno a quattro versi), in funzione di tema o «motto» e da una o più strofe, musicalmente tripartite, in funzione di svolgimento o «glosa», ciascuna con una «coda» che riprende melodia, tema e rima finale del ritornello.

■ La forma diminutivo-vezzeggiativa del termine «villancico» allude all'agile grazia di questo tipo di componimenti, per lo più in versi brevi, mentre l'etimologia da *villano* (parallela a quella dell'italiano *villanella*) fa pensare a un'origine popolare del genere. Tuttavia, il richiamo alla «tradizione popolare», enfatizzato dalla scuola filologica spagnola, è da ridimensionare, poiché nella documentazione concreta, dalla fine del sec. XV fino al sec. XVII, il genere ebbe diffusione soprattutto negli ambienti cortigiani, come testimonia l'abbondanza di villancico messi in musica da compositori ben noti (per es. da Juan del Encina) nel *Cancionero de Palacio* (1460-1504), in quello del British Museum (fine sec. XV), nel *Cancionero general* di Hernando del Castillo (1511) ecc. Nei secc. XVII-XVIII il termine designò una specie di cantata religiosa per soli e coro con accompagnamento strumentale.

villanella o **canzone villanesca**, componimento poetico d'origine popolare, di argomento per lo più amoroso, per lo più destinata alla musica, senza struttura metrica fissa. Può presentarsi sotto forma di madrigale, ballata o frottola-barzioletta. Il metro prevalente è il distico di endecasillabi a rima baciata o il tristico di endecasillabi, di cui i primi due a rima baciata, il terzo libero. Prevede due schemi: a) AA BB CC DD oppure AA BB CC oppure AA BB; b) ABB CDD; ABBCC; ABBCC DEEFF. Si diffuse soprattutto nel sec. XVI.

villotta o *villota*, termine che indica oggi un canto popolare analogo allo → [strambotto](#), mentre nel Quattro-Cinquecento indicava un componimento d'arte a più voci, con strofe alterne di varia struttura.

virelai componimento poetico-musicale francese, diffuso nei secc. XIII-XV, di carattere melico-coreografico, a struttura strofica ritornellata, imparentato con la → [ballata](#) e con il *rondeau* e affine al → [villancico](#). Lo schema di base è costituito da un distico o tristico monorimo, seguito da un verso di volta che la rima allaccia al ritornello: *zz*, *(a)aaz*, *zz*, *(b)bbz*, *zz*, *(c)ccz*, *zz* ecc., con sviluppo *xzxx*, *ababxzzx*, *xzxx*, *cdcdxzzx*, *xzxx* ecc. Sono generalmente preferiti i versi brevi, e le frasi melodiche si alternano a chiasmo rispetto alle rime.

■ L'etimo del nome è discusso: la sua radice è stata interpretata come allusiva al ballo tondo (*virer*, girare) o, meno plausibilmente, riferita alla località normanna di Vire; nella seconda parte è evidente, ma sembra non originaria, l'immistione di *lai*. La forma, fissata nella seconda metà del sec. XIII (Guglielmo d'Amiens, Jehannot de l'Escurel, Adam de la Halle), raggiunse il massimo della fortuna nel XIV (Machault, Froissart, Deschamps, Christine de Pisan) e declinò nel XV, respinta come antiquata dai poeti della Pléiade. Nei secc. XV e XVI Jehan Molinet e Thomas Sibilet diedero il nome di virelai a strofe di *lai* con inversione delle rime (*aaab*, *aaab*, *bbba*, *bbba*).

volta nella metrica italiana, ognuna delle due parti in cui si divide la → [sirma](#) della → [canzone](#) e del → [sonetto](#), o anche la seconda parte della stanza nella → [ballata](#).

W

wit forma di straniamento linguistico di tipo ironico e comico; il termine inglese significa sorpresa, arguzia.

Z

zagialesca, strofa nella poesia italiana, strofa derivata dallo schema metrico del genere arabo-andaluso *zagial*; consiste in una quartina monorima più volte unissonante (AAAX, BBBX ecc.). Fu usata, fra gli altri, da Iacopone da Todi nella lauda.

zèugma figura retorica di tipo sintattico che prevede la dipendenza da un solo verbo di due o più parole che richiederebbero ognuna un verbo specifico: *Parlare e lacrimare vedrai insieme* (Dante); *ne gustavo il dolce sapore e il colore vivo*. Dal greco *zeugnynai*, aggiogare.

zingaresca componimento drammatico di origini popolari. Consta di strofe di tre settenari e di un quinario; il secondo e il terzo verso rimano tra loro; il primo settenario rima col quinario della strofe precedente, con lo schema ABBC, CDDE ecc. In uso durante il carnevale, fra il Cinquecento e il Settecento, s'immaginava recitato da una zingara che, dopo avere elencato le proprie disgrazie, prediceva straordinarie fortune alla donna cui leggeva la mano. Soprattutto nel sec. XVII si diffusero varie raccolte anonime di zingaresche; in qualche caso il genere si trasformò in spettacolo teatrale, con più zingare a colloquio tra loro.

APPENDICI

Storia della metrica

La metrica è la disciplina che studia le strutture specifiche dell'espressione poetica (e, più in generale, la natura del verso, i suoi rapporti con il metro e il ritmo, l'oscillazione tra accento ritmico e *ictus* ecc.). Ma il termine «metrica» designa anche l'oggetto che viene così studiato, ossia quelle particolari strutture; e, più in concreto, si può parlare di metrica propria di una lingua o di un autore (in quest'ultimo caso la metrica rientra nella critica dello stile poetico). Quasi sinonimi di «metrica» sono «prosodia», vocabolo che però nella linguistica moderna si riferisce ai fenomeni soprasegmentali della lingua (tono, quantità, accento ecc.); e «versificazione», termine oggi assai in uso, che tuttavia nella tradizione aveva un significato più attivo, indicando l'apparato normativo che presiede alla scrittura dei versi, il codice compositivo formatosi nel tempo.

L'interesse per l'organizzazione del testo, prodotto dallo strutturalismo, e la crescente attenzione per i fenomeni linguistici stanno rimettendo in discussione, in questi anni, le basi tradizionali della metrica italiana, che vuole il nostro verso caratterizzato dal numero delle sillabe che lo compongono e dall'accento ritmico che mette in rilievo determinate sillabe rispetto ad altre: si parla così oggi — in relazione a questi fenomeni — anche di posizione e di *ictus*, nel tentativo di risolvere alcune contraddizioni di fondo (come le cosiddette licenze poetiche) della metrica tradizionale. Comunque si può dire che nell'italiano, come nelle altre lingue romanze, la sillaba rappresenta l'unità metrica.

■ **La metrica greca e latina.** In greco e in latino la metrica era di tipo quantitativo, dipendeva cioè dalla quantità delle sillabe, che potevano essere lunghe o brevi (queste ultime, nella dizione, «duravano» circa la metà delle lunghe). Anche nel greco e nel latino, comunque, le specificità della lingua e dei criteri stilistici determinarono leggi diverse e quindi differenti modi di trattare metri comuni (per es., l'*esametro*). E del resto tra le due lingue *arsi* e *tesi* si scambiano addirittura il significato. Le origini della metrica greca non sono ancora storicamente chiare e almeno fino al sec. V coincisero con le vicende della musica, finché forme metriche libere, alternanti sillabe fisse e mobili di diversa lunghezza, non generarono i metri che ci sono pervenuti, fondati su un'unità metrica: il *piede*. Lo stesso nome, che si riferisce al battito ritmico del piede durante il ballo, ne segnala l'origine musicale. Il verso greco, sia quello di tipo recitativo (che era comunque accompagnato da uno strumento musicale), sia quello di tipo lirico o cantato, era costituito da piedi diversamente combinati.

I versi lirici costituiscono la parte più varia e complessa della metrica greca (lo testimoniano le composizioni di Archiloco, Stesicoro, Simonide, Pindaro), mentre la lirica monodica eolica (Saffo, Alceo) elaborò un verso il cui numero di sillabe presenta grande regolarità.

Oscure sono le origini del più antico verso latino, il saturnio, che Livio Andronico usò per imitare il trimetro giambico e il tetrametro trocaico del dramma greco. Alcune componenti linguistiche tipiche del latino, e soprattutto la maggiore intensità dell'accento, portarono al superamento dei metri greci. Di origini popolari era la metrica plautina, ricchissima di combinazioni ritmiche. Con Ennio l'esametro sostituì il saturnio come verso epico, mentre la poesia dei *poetae novi* (sec. I a.C.) recuperò metri ellenistici (*distico elegiaco*) ed eolici (*falecio, asclepiadeo* ecc.). Questi schemi vennero ripresi e canonizzati da Orazio. La metrica del periodo argenteo si rifece alle forme più libere del periodo arcaico, ma venne progressivamente influenzata da un fenomeno d'importanza storica, la scomparsa del senso della quantità. Già in un poeta come Commodo l'accento acquista grande rilievo. Viene allora valorizzato il timbro e, al sorgere dell'innografia (Ilario di Poitiers, S. Ambrogio, sec. IV d.C.), il criterio accentuativo risulta prevalente. Negli inni posteriori ai secc. V-VI il nuovo e il vecchio principio metrico appaiono affiancati (così nel *Salmo abbecedario* di sant'Agostino), mentre i trattatisti denunciano la novità metrica che contrappone al metro letterario il *rhythmus* volgare e popolare. Il conteggio delle sillabe sostituisce a poco a poco la misura della quantità; si fanno coincidere le sillabe accentate con le arsi, quelle atone con le tesi, e si ottiene la nuova ritmica. In questo modo continuano a diffondersi gli schemi giambici, trocaici e asclepiadei della metrica classica. Attraverso l'innografia la nuova ritmica entra così a far parte dell'insegnamento ufficiale delle scuole ecclesiastiche; parallelamente, nelle composizioni a carattere laico (per es., la poesia goliardica) e popolare, l'accento ritmico, la rima, l'assonanza ecc. vanno affermandosi come le componenti essenziali del verso.

■ **La metrica romanza.** Nella letteratura romanza colta la metrica riecheggia ancora quella basso-latina, mentre nella cultura popolare e giullaresca affiorano forme e schemi innovatori. Nella *Chanson de Roland* e nel *Poema de mio Cid* prevale infatti l'assonanza sull'accento e si verifica l'*anisosillabismo* (= mancata identità metrica) dei versi; l'*isosillabismo* prevarrà soltanto nella fase terminale della produzione poetica romanza. Le diverse metriche romanze si differenziano per cause linguistico-stilistiche: struttura e lunghezza della parola, perdita d'importanza delle sillabe non accentate, frequenza delle sillabe finali. A differenza di quanto accade nelle altre lingue romanze, nel verso italiano è determinante il numero totale delle sillabe, deboli o forti che siano, e non soltanto di quelle accentate; nello stesso tempo ciascuna parola ha un suo accento forte che, in genere, si conserva all'interno del verso. Per questo, la serie di sillabe tronche e atone può svolgersi secondo un certo ordine che dà al verso un andamento ritmico molto spiccato e consente a versi di uguale numero di sillabe di offrire varietà ritmiche diverse.

■ **La metrica italiana.** La metrica della poesia italiana delle origini è caratterizzata dal fenomeno dell'*anisosillabismo*. Il verso arcaico (ottonario-novenario) si distingue in due tipi fondamentali: il primo, usato in ambiente giullaresco, ha per base il novenario e ammette versi ottosillabici come

novenari acefali; il secondo, impiegato soprattutto nei laudari umbri e da Iacopone da Todi, ha l'ottonario come base e ammette novenari, più di rado decasillabi. La versificazione italiana arcaica presenta dunque un metro di misura variabile, oscillante normalmente di una o due unità sillabiche; questa oscillazione dà luogo a versi che nella moderna terminologia sono l'ottonario, il novenario, il decasillabo. Ma il verso che si afferma alla fine del Duecento come verso base della canzone, del sonetto, della terzina ecc. è l'*endecasillabo*. Esso, probabilmente, è il prodotto diretto dell'evoluzione di ritmi basso-latini come il saffico e il trimetro giambico, anche se è chiara l'influenza del *décasillabe* epico francese e di quello lirico provenzale. Quanto ai versi più brevi (trisillabo, quadrisillabo, quinario, senario), si tratta di frammenti di versi maggiori. Problematica è l'origine del decasillabo e dodecasillabo e del novenario, anche se quest'ultimo ha davanti il modello degli ottonari in lingua d'oïl e d'oc. I versi parisillabi torneranno ad aver fortuna nell'età romantica, che prediligeva la poesia popolare dai contenuti medievali. Gli schemi strofici più semplici sono quelli di due o più versi a rima baciata o alterna. Ma poi si affermò il *ritmo caudato*, per la possibilità che offriva di strutturare la strofa in modo vario. In essa la prima parte, formata dai piedi, è legata a un periodo musicale ripetibile; la seconda parte, la coda, è formata da versi organizzabili in rapporto a un diverso periodo musicale.

Le prime strutture metriche italiane sono la *ballata*, di carattere popolare, e la *lauda*, di carattere religioso, mentre il componimento lirico medievale metricamente più complesso e variabile e adatto a contenuti dottrinali, politici e amorosi è la *canzone* (perciò elevato da Dante a modello nobile della nuova poesia nel *De vulgari eloquentia*). Riconducibile probabilmente alla scuola siciliana è l'invenzione del *sonetto*, organismo metrico perfettamente autonomo, in cui all'assoluto isosillabismo si accompagnano la corrispondenza e la concatenazione delle rime. Questa aristocratica struttura metrica, legata in parte alla storia del petrarchismo, costituisce, con l'endecasillabo, il contributo più notevole della metrica italiana a quella europea. Due importanti strofe che si affermano nella prima metà del Trecento sono la *terzina* e l'*ottava*. La terzina, isosillabica, è una struttura metrica strettamente collegata alla genesi e al significato della *Commedia* di Dante; il suo schema, che rimanda alla simbologia trinitaria del numero 3, segue l'andamento logico del discorso e le sue parole-rima hanno evidenza e importanza particolare nello scandire il pensiero del poeta. Successivamente la terzina sarà adattata ad altri contenuti (per es., nelle satire dell'Ariosto) e con V. Monti tornerà ad accogliere il tema della «visione». L'ottava deve la sua fortuna a Boccaccio (*Teseida*, *Ninfale fiesolano*), connotandosi presto come metro eminentemente narrativo e raggiungendo con Ariosto grande potenza rappresentativa. Ancora nell'Ottocento questo carattere narrativo dell'ottava è testimoniato dalla novella in versi, per es., da *La fuggitiva* di T. Grossi.

Nel Quattrocento si verifica la ripresa di strutture strofiche popolareggianti (*rispetti*, *strambotti*, *canzonette*), mentre si tenta di avvicinare poesia e musica in componimenti idillico-amorosi come la *caccia*. Nel quadro della riscoperta cinquecentesca dei metri antichi e della restaurazione di una metrica quantitativa voluta dall'umanesimo, si collocano l'esperimento di Ariosto di rendere in certe commedie il senario latino con l'endecasillabo

sdrucchiolo, e quello di Tolomei di formare un esametro e un distico elegiaco volgari ricalcati su quelli latini. Tuttavia proprio nel Cinquecento, il secolo della canonizzazione di Petrarca come modello lirico, del classicismo più rigoroso e sistematico e della indiscussa fortuna dell'ottava (basti ricordare *l'Orlando furioso* e la *Gerusalemme liberata*), troviamo il primo rifiuto delle forme chiuse, e questo non per generico desiderio di libertà dalla rima e di novità, ma perché si intuisce che la forma metrica chiusa non si adatta agli ampi poemi narrativi. Nasce così con Trissino, teoricamente fondato e rispettoso della mentalità classicistica, l'*endecasillabo sciolto*, la maggiore invenzione metrica del Cinquecento, trasmessa poi anche alla poesia inglese (*blank verse*). Nonostante l'uso fattone da Caro (traduzione dell'*Eneide*), dallo stesso Tasso (*Mondo creato*) e da altri, bisogna però attendere, oltre l'Arcadia, Parini e Foscolo perché l'*endecasillabo sciolto* trovi nella letteratura italiana la sua grande stagione.

Importanti innovazioni metriche sono introdotte alla fine del Cinquecento da Tasso e da Della Casa, che impiegano in modo inusitato l'*enjambement*, anche per reagire agli schemi fissi del petrarchismo, nella cui area, comunque, vanno entrambi considerati. Tipiche forme strutturali del Seicento sono l'*ode pindarica*, che influenzerà Parini e Foscolo, e l'*ode oraziana*, italianizzata ancora in ambito cinquecentesco da B. Tasso e B. Del Bene ma imposta dalle prove di G. Chiabrera, il quale, anche per la suggestione dei poeti della Pléiade francese, dà vita alla *canzonetta*, come tentativo di metro musicato. La canzonetta anacreontica prelude al gusto arcadico settecentesco e infatti nel secolo successivo è usata da Metastasio perfino nelle ariette dei melodrammi. Degno di nota, in quel periodo, il tentativo di P.I. Martello di introdurre l'alessandrino francese come metro drammatico. Il Settecento è comunque povero di innovazioni, mentre l'Ottocento presenta diverse novità: appare con Monti la narrazione in versi (*Il bardo della Selva Nera*), indice di una moderna coscienza teorica. La volontà di far corrispondere liberamente ispirazione e forma metrica si esprime, per es., nei «primi idilli» di G. Leopardi, in cui si verifica il superamento del verso come frase ritmica unitaria in nome di un'estensione o apertura all'intero contesto. La *canzone leopardiana* a strofe libere indica una direzione nuova: i metri tradizionali vi sono usati liberamente, regolati soltanto da una necessità interna, e il verso diventa un elemento intermedio che funge da filtro tra gli elementi minori, emistichi e sintagmi lessicali, e la totalità del testo.

Il romanticismo, col suo gusto medievalizzante, segna il ritorno alla metrica romanza attraverso metri popolari e cantabili come la *ballata* e la *romanza*, versi parisillabi come l'ottonario, il decasillabo e il dodecasillabo. A questo gusto è tutt'altro che estraneo A. Manzoni, che scrive in decasillabi il *Carmagnola* e che conduce ad alti risultati poetici l'inno civile e quello sacro. Gli sviluppi di un nuovo gusto metrico sono evidenti nelle ricerche di Tommaseo, Prati e Aleardi, mentre una felice reviviscenza dialettale del sonetto si ha nelle opere di Belli e Porta. La fine dell'Ottocento è caratterizzata dall'esperimento di Carducci, che elabora una *metrica barbara*. Tale procedimento riproduce i versi greco-latini sulla base di una lettura che dà un altro significato all'elemento quantitativo. La presunta classicità dell'esperimento carducciano si inquadra nel generale gusto decadente; la combinazione di metri diversi (per rendere, per es., l'esametro

o il pentametro) e la loro relativa intercambiabilità consentono ritmi nuovi, diversi da quelli tradizionali, e incoraggiano tentativi che portano presto a una profonda alterazione della metrica tradizionale. Sono quelli di Pascoli e specie di D'Annunzio, che nelle *Laudi* approda decisamente al verso libero, anche se per converso, con sensuale preziosismo letterario, riesuma forme metriche desuete. Il *verso libero*, fissato solo sul ritmo interiore dello scrittore, domina nel panorama letterario novecentesco attraverso una varietà di esperienze, comprese tra i due estremi della frantumazione lirica ungarettiana e del verso lungo e narrativo di Pavese. Accanto alla sperimentazione metrico-sillabica, l'apertura verso la prosa si rivela particolarmente feconda nella seconda metà del secolo. Nella fase più recente, all'interno di una molteplicità di tendenze disparate, emergono il riuso dei metri tradizionali e la ripresa, talvolta manieristica, delle forme chiuse.

■ **La metrica nelle altre lingue.** Per quel che riguarda la versificazione delle lingue germaniche, è importante rilevare che esse si fondano sull'accento intensivo e sul «verso breve», divisibile in due parti che cominciano con una sillaba fortemente accentata. In sostanza la metrica è essenzialmente accentuativa ed è osservata rigorosamente la regola che accento tonico e arsi devono coincidere. Il primo evento notevole in cui tale versificazione si concreta è il *Minnesang* tedesco; successivamente essa viene influenzata da elementi esterni come l'innografia latina, l'endecasillabo sciolto italiano, l'alessandrino francese ecc. Una struttura metrica a parte presentano i moderni «ritmi liberi» che in Goethe raggiungono un'alta musicalità.

In area slava si possono distinguere una zona sudorientale di lingua serbo-croata, bulgara, ucraina e russa, caratterizzata da un tipo di poesia epica ad accento mobile, e un'altra zona, occidentale, di lingua polacca, ceca e slovacca, che predilige la poesia con accento fisso. A causa di queste diversità e del diverso uso della rima, è difficile ricostruire un fondo metrico slavo comune. Nell'area sudorientale la metrica delle origini presenta una evidente derivazione bizantina; le composizioni popolari epiche russe constano di versi non rimati disuguali tra loro. Sempre in Russia, dove nel Settecento avviene, a opera di poeti quali Tredjakovskij e Lomonosov, il passaggio da un sistema metrico sillabico a un sistema sillabico-tonale, i tipi metrici più frequenti fino alla metà dell'Ottocento sono quello giambico e quello trocaico, mentre quello dattilico si afferma nella seconda metà del secolo. Nella produzione moderna la sola costante è il numero degli accenti, che possono però distribuirsi liberamente. I sistemi metrici russi hanno influenzato sia la poesia serbo-croata sia quella polacca.

Storia della retorica

La retorica è la disciplina che, trascurando le verità dogmatiche o le certezze scientifiche, si rivolge alla morale, al diritto, alla letteratura e a tutte le scienze umane per reperire argomenti probabili e verosimili, utili a catturare il consenso del pubblico che ascolta o legge.

■ **La retorica classica.** La retorica nasce come riflessione sul linguaggio giuridico: dopo la caduta del tiranno di Siracusa Trasibulo (465 a.C.), la rivendicazione di proprietà usurpate provocò una serie di processi nei quali si dimostrò l'utilità di tecniche efficaci di argomentazione e persuasione. Furono maestri in questo campo Corace e Tisia, i quali, in particolare, posero l'accento sul problema dell'*invenzione* (cioè del reperimento degli argomenti del discorso). Ad Atene Gorgia e i sofisti (sec. v a.C.) cominciarono a fissare i criteri della retorica che, nella società dell'età di Pericle, divenne strumento necessario per il successo nell'eloquenza politica e giudiziaria. Nell'*Encomio di Elena*, Gorgia sottolinea i poteri emotivi e passionali del discorso, facendo del bel parlare un ideale di cultura; la retorica non è un insieme di concetti razionalmente esposti, ma la capacità di persuadere con ritmi e cadenze; ogni discorso deve essere «conveniente», cioè deve piegarsi alle esigenze che l'oratore si propone. Con Isocrate, allievo di Gorgia, si distinguono due generi fondamentali di discorso retorico: il *giudiziale* e il *deliberativo*, mentre un terzo, quello *epidittico* o *laudativo*, riguarda l'elogio o il biasimo di un personaggio.

Il secondo momento importante nella storia della retorica è rappresentato da Platone: opponendosi a Gorgia, egli dichiara che il filosofo deve tendere all'*epistème* (verità dell'intelletto), rifiutandosi di cedere agli allettamenti della *dóxa* (opinione), su cui si fonda il discorso retorico. Questa polemica contribuirà a fissare nel tempo il pregiudizio di una retorica puramente formalistica, lontana da preoccupazioni conoscitive perché rivolta a meri scopi pratici. Comunque verso la fine del classicismo greco la retorica è ormai sentita come una componente essenziale dell'educazione (per la trasformazione dell'*homo loquens* in *homo eloquens*) e, in quanto tale, è oggetto di una trattazione approfondita da parte di Aristotele nella *Retorica*, testo capitale nella storia della disciplina sia per ampiezza e profondità d'impianto, sia perché riabilita la retorica nei confronti della filosofia. Egli la definisce «facoltà di considerare in ogni caso i mezzi disponibili di persuasione» e individua nell'*entimema*, una sorta di sillogismo retorico, l'argomento non vero, ma soltanto probabile, da cui occorre partire quando non esistono premesse vere. La codificazione aristotelica dei tre generi

retorici (deliberativo, giudiziale, epidittico o laudativo) giunge a una completa analisi della disciplina in tutte le sue parti e in tutti i suoi possibili riferimenti (al diritto, all'etica, alla psicologia ecc.).

I peripatetici e Teofrasto enunciano la teoria dei tre stili (*alto, medio, tenue*), mentre Ermagora (metà del sec. ii a.C.) vuole che la retorica tenga conto dei contenuti e non solo delle forme.

A partire dal sec. ii a.C. molti retori greci si trasferiscono a Roma, creando un ponte fra le due culture; primi documenti della retorica romana sono la *Rhetorica ad Herennium* di autore anonimo e il *De inventione*, scritto da Cicerone giovane. Nel primo trattato si esalta il fine civile e morale dell'arte retorica, distinta, sulla scia di Aristotele, in cinque parti (si veda il capitolo seguente); nel secondo si nota l'assimilazione delle teorie ermagoree. Nel *De oratore* (56 a.C.), opera della maturità, Cicerone mette in crisi la robusta costruzione aristotelica o, per meglio dire, procede alla sua ristrutturazione; egli rifiuta il dogmatismo in nome di un atteggiamento più flessibile che superi i limiti della retorica come tecnica e ponga stretti legami tra eloquenza e filosofia, in contrasto con gli irrigidimenti dell'asianesimo (l'indirizzo basato su uno stile irregolare, ricco di sonorità, di figure retoriche e di pathos) e dell'atticismo (l'indirizzo che propugnava uno stile scarno e logico attento alla nitida esposizione dei concetti): *ratio* e *oratio* sono la base della morale e del vivere sociale. L'insegnamento scolastico è, in origine, essenzialmente rivolto alla formazione professionale di uomini politici e di avvocati e si applica a tre diversi tipi di eloquenza: *genus iudiciale, deliberativum, demonstrativum*. Il primo interessa l'avvocato che deve perorare una causa davanti ad un tribunale; il secondo l'oratore politico di fronte a una assemblea che deve decidere; il terzo non riguarda modifiche di situazione, ma, per esempio, la celebrazione di un personaggio durante una cerimonia. Soprattutto attraverso quest'ultimo genere, la retorica si presta a essere intesa non come strumento di persuasione ad agire, ma come abbellimento. Si è dunque sulla strada della sua trasformazione in retorica letteraria, fenomeno parallelo alla decadenza dei due primi generi nell'epoca della crisi della libertà sia in Grecia, sia a Roma.

■ **I procedimenti della retorica classica.** Così come venne fissata nel mondo classico, la elaborazione del discorso si divide in cinque parti: *inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio* o *actio*. Le due ultime sezioni riguardano la memorizzazione (e quindi la scelta di schemi efficaci a tale scopo) e l'esecuzione del discorso (voce, gesti ecc.). Quanto alle altre, l'*inventio* consiste nella ricerca di mezzi intellettuali o affettivi capaci di persuadere: si tratta di idee che devono essere estratte dai *loci* della memoria mediante una serie di domande adeguate e distribuite nelle diverse parti del discorso. Si entra così nella *dispositio*, che riguarda appunto la scelta e l'ordine delle parti di tutto il discorso, la collocazione delle idee (*res*), delle forme linguistiche (*verba*) e delle forme artistiche (*figurae*). Queste ultime rappresentano un turbamento dell'*ordo naturalis*, che può manifestarsi su piani diversi, colpendo tanto l'ordine regolare delle parole quanto la successione logica degli avvenimenti: viene così polarizzata l'attenzione sul discorso in atto e si evitano i negativi effetti della monotona uniformità. Uno dei principali procedimenti usati per dare credibilità a una tesi è l'*amplificatio*, di cui una forma particolare è la contrapposizione tra una *quaestio finita* e una *questio infinita*: quest'ultima è fondata sulla

astrazione di persone e circostanze tipiche che si possono adattare a molte situazioni concrete (per es., «se Mario debba ammogliarsi» rispetto a «se sia conveniente prender moglie»). Si possono apprestare liste assai ampie di tali *loci communes* (o *topoi*) e insegnarli scolasticamente; essi costituiscono una forma vuota, riempiibile volta a volta in modo diverso a seconda degli scrittori e delle epoche. L'*elocutio* riguarda l'espressione linguistica e le sue varie *virtutes*, che sono la *puritas*, la *perspicuitas*, l'*ornatus* e l'*aptum*; importante è particolarmente l'*ornatus*, cui appartengono i diversi *tropi*, cioè le «svolte», gli scarti dall'originario senso di una parola a un altro.

Questi e altri procedimenti consentono di «ornare» operando al livello delle singole parole; ma accanto ai *tropi* stanno anche le *figure*, con cui l'*ornatus* tocca unità più complesse al livello lessicale e concettuale. L'uso ripetuto di tali procedimenti origina la *mixtura verborum*, di cui sono un classico esempio i *versus* riportati («Pastor arator eques pavi colui superavi Capras rus hostes fronde ligone manu»).

■ **Da Quintiliano all'umanesimo.** Dopo Quintiliano (sec. I d.C.), che con l'*Institutio oratoria* fornisce un compendio della retorica greca e romana (distinguendo tre stili: umile, medio e sublime; e tre fini: *docere*, *delectare*, *movere*), le scuole di retorica si moltiplicano in tutto l'impero; la scuola di Gaza, per es., continua in epoca bizantina gli insegnamenti dell'asianesimo. Durante il cristianesimo, come insegna Agostino nel *De doctrina christiana*, la retorica è posta al servizio della predicazione. Nei secoli dell'alto medioevo famosi retori furono: Boezio (sec. VI), che nel *De consolatione philosophiae* privilegia un tropo retorico, l'allegoria, e distingue, a fini didattici, fra le arti retoriche, quelle del Trivio (grammatica, retorica e dialettica) e quelle del Quadrivio (aritmetica, geometria, astronomia e musica); Venanzio Fortunato (sec. VI); Isidoro di Siviglia (sec. VII), che teorizza la prosa rimata; Beda (sec. VII); Alcuino (sec. VIII), autore di una *Disputatio de rhetorica et virtutibus*. Il vario configurarsi di questi studi durante i secoli che precedono il Mille attesta i profondi legami della retorica con la logica, la dialettica, e, in particolare, con la poetica. Tale direzione non muterà nelle teorizzazioni della scolastica: da Bernardo di Chiaravalle ad Alberto Magno, a Tommaso d'Aquino. Nel 1262 Brunetto Latini traduce il *De inventione* ciceroniano e ne tenta un commento che gli permette di enucleare un concetto nuovo: la retorica è *ars dictandi* e riguarda anche le epistole, la cui solennità deve raggiungere quella dell'oratoria. Nel tardo medioevo fiorisce una vasta trattatistica retorica (Mathieu de Vendôme, Geoffroi de Vinsauf, Evrard il Tedesco), che accentua la distinzione tra parlare e scrivere, a vantaggio del secondo termine, cioè l'epistolografia, proprio perché in quest'epoca le occasioni civili di dibattito non sono più così frequenti come nell'antichità. Dante occupa un posto a parte: eredita l'utilitarismo e lo specialismo dei suoi predecessori e considera il bello come risultante dal concorso della grammatica, della retorica e della musica e come «ornamento delle parole», mentre invece «la bontade è ne la sentenza» (*Convivio*).

■ **Dall'umanesimo al Settecento.** In epoca umanistica la retorica diventa la base di qualsiasi attività intellettuale (L. Valla, *Elegantiae*; G. Barzizza, *De compositione*; Giorgio da Trebisonda, *Rhetoricorum libri*) e guarda con attenzione al modello ciceroniano, mentre nel Cinquecento, con le *Institutiones dialecticae* (1543) di Pietro Ramo (Pierre de la Ramée), si

teorizza la distinzione tra *inventio* e *dispositio*, territorio della logica, ed *elocutio*, territorio della retorica. È un momento di chiarificazione in cui la disciplina, ormai staccata dalla realtà pratica, comincia a fondersi sempre più con la poetica, preannunciando la nascita dell'estetica. L'interesse per l'elocuzione aumenta nel Seicento, quando l'eloquenza diviene il substrato necessario di ogni discorso; l'oratore non deve convincere, ma meravigliare e stupire il suo uditorio (E. Tesauro, *Cannocchiale aristotelico*; B. Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*). Il razionalismo cartesiano oppone il particolare retorico all'universale logico e accentua lo iato tra *delectare* e *docere*. Vico e il sensismo settecentesco collegano il linguaggio figurato alla fantasia e all'immaginazione (particolarmente importanti le opere di C. Beccaria, *Ricerche attorno alla natura dello stile* e di M. Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*).

■ **Dal romanticismo alla neoretorica.** Col romanticismo la retorica viene svalutata e coinvolta nel totale rifiuto di ogni precettistica e di ogni imitazione (nel sistema hegeliano essa è sentita come un elemento frenante e di disturbo). Questo atteggiamento sarà ribadito da B. Croce, per il quale risulta insanabile la contraddizione tra due concetti-chiave della retorica: la convenienza e l'ornato, mentre l'eloquenza è, a suo avviso, uno stadio inferiore dell'esperienza estetica. Il Novecento comincia dunque con un rifiuto della disciplina, rifiuto che viene espresso anche dai rappresentanti del logicismo (Russell, Frege, Peano) e del Circolo di Vienna (Wittgenstein e Carnap); d'altra parte, invece, la diffusione del probabilismo, dello scetticismo, del contingentismo e dell'esistenzialismo, permette la rinascita della retorica e la rivalutazione delle sue motivazioni umanistiche.

La neoretorica nasce negli anni Cinquanta a opera dello studioso belga Ch. Perelman (*Trattato dell'argomentazione*, 1958, con L. Olbrechts-Tyteca), che vuole sanare lo iato tra scienze esatte e scienze umane, fornendo a queste ultime una strumentazione altamente tecnicizzata. La logica, per rispondere alle molteplici esigenze del sapere umano, ha bisogno anche e soprattutto della retorica (e ciò significa un ritorno ad Aristotele): sia l'argomentazione che la dimostrazione hanno campi ben precisi di azione e regole diverse, ma non per questo la prima è inferiore alla seconda. In questa direzione Perelman recupera l'*inventio*, la *dispositio* e l'*elocutio*, lasciando in ombra la *memoria* e l'*actio*. Ma la neoretorica ha toccato in particolare la critica letteraria, in una fase di crescente attenzione al testo in quanto tale, come dimostrano importanti scuole critico-teoriche del Novecento. Innanzitutto il formalismo russo, il quale, privilegiando il momento formale, separa l'*elocutio* dall'*inventio* e dalla *dispositio*; tra i formalisti V. Sklovskij ha individuato nello straniamento la caratteristica del linguaggio poetico, che ha nelle figure e nei tropi le manifestazioni privilegiate. Sempre trattando del linguaggio poetico, R. Jakobson ha *identificato* le due figure-cardine nella metafora e nella metonimia. Un altro fondamentale indirizzo di studi ha tenuto conto della retorica: il *new criticism*, nato in America negli anni Trenta e Quaranta, che ha sollevato la questione dell'ambiguità del testo letterario in quanto polisenso, ironico e paradossale (C. Brooks, W. Empson, I.A. Richards). D'altra parte la neoretorica ha voluto gettare ponti verso altre discipline come la psicoanalisi, la linguistica e la semiotica. Ciò è accaduto soprattutto nell'ambito della «nouvelle critique» francese (R. Barthes, G. Genette, T. Todorov, J. Kristeva), che ha rilevato nella figura

retorica un processo di connotazione tipico del discorso letterario. A una completa risistemazione e a un ulteriore recupero della scienza retorica ha proceduto il *gruppo μ* di Liegi.



Altri titoli disponibili nella collana

Atlante del Novecento

Aletica. Storia e regole

Cinema. 100 anni di storia

Dammi mille baci, e ancora cento. Le più belle citazioni sull'amore

Ginnastica. Storia e regole

Grammatica italiana

Letteratura italiana. Il Trecento. Dante, Petrarca, Boccaccio

Letteratura italiana. Il Quattrocento. Umanesimo e rinascimento

Mitologia classica

Nuoto. Storia e regole

Olimpiadi. I 100 più grandi campioni

Olimpiadi. La storia e le medaglie d'oro

Scherma. Storia e regole

Tutto Verdi. La vita e le opere

In preparazione

Letteratura italiana. Il Cinquecento

Letteratura italiana. Il Seicento

Letteratura italiana. Il Settecento

Letteratura italiana. L'Ottocento

Letteratura italiana. Il Novecento

Indice

[Presentazione](#)

[Dizionario di metrica e retorica](#)

[Appendici](#)

[Storia della metrica](#)

[Storia della retorica](#)



Dizionario di metrica e retorica

Redazioni Garzanti

ISBN: 9788811138273

Copia data in licenza a

guido bussoli

Questa pubblicazione è stata acquistata il 25 luglio
2013

su Internet Bookshop Italia s.r.l.

Codice cliente: 53723

Codice transazione: 104594159788811138273

*Questa pubblicazione è soggetta alla normativa sul diritto d'autore
e pertanto non è consentita la sua diffusione, copia o riproduzione
se non a uso personale*

Internet Bookshop Italia s.r.l.

*declina ogni responsabilità per ogni utilizzo del file non previsto
dalla legge*

Indice

Frontespizio	4
Presentazione	6
Dizionario di metrica e retorica	8
Appendici	98
Storia della metrica	99
Storia della retorica	104