



*Valeriia Okhrimenko*

**ANALISI LINGUOSTILISTICA  
FONDAMENTALE DELLA PROSA  
LETTERARIA ITALIANA**

УДК 81'42(=131.1)(075.8)  
О96

Рецензенти:

д-р філол. наук, проф. Попова Н.М.  
д-р філол. наук, проф. Філоненко Н.Г.

Затверджено Вченою радою  
Навчально-наукового інституту філології  
КНУ Шевченко  
(протокол № 3 від 28 жовтня 2025 року)

**Охріменко В.І.**

О96 Основи лінгвостилістичного аналізу італійських художніх прозових текстів: Навчальний посібник для студентів магістратури. Дніпро: Середняк Т.К., 2025. 179 с.

ISBN 978-617-8648-74-9

Навчальний посібник призначено для магістрів-філологів, які вивчають італійську мову як першу іноземну і висвітлює окремі модулі фахової дисципліни «Італійська лінгвістика в синхронії та діахронії». У навчальному посібнику запропоновано авторський підхід до аналізу художніх прозових текстів італійського веризму, декадансу та романтизму в аспекті смислотворення на матеріалі романів Л. Капуани, Г. Деледди, А. Мандзоні. Посібник містить розроблену авторську методику поглибленого лінгвостилістичного аналізу художнього тексту на трансфрастичному на глобальному семантичному рівні із залученням категорій лінгвопрагматики, комунікативної лінгвістики, лінгвостилістики, літературознавства. Художній текст певного літературного напрямку розглядається як макроструктура із сукупністю дескриптивних, наративних та діалогічних секвенцій, що втілюють авторську інтенцію. Розглядаються принципи смислового поля художнього тексту, що ґрунтується на поляризованих референтних групах, які виражаються через функціонування оцінних бінарних структур, розширених антитез, колірної символіки як імпліцитного засобу вираження оцінки. Навчальний посібник сприяє підготовці студентів-магістрантів до написання наукових статей та кваліфікаційної роботи магістра, а також може бути корисним аспірантам.

ISBN 978-617-8648-74-9

УДК 81'42(=131.1)(075.8)  
© Охріменко В.І., 2025

# Contenuto

**Premessa**.....5

**Parte 1. I principi basilari dell'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario prosaico**.....7

- 1.1. La nozione dell'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario: l'incrocio tra linguostilistica, linguistica comunicativa, narratologia, linguopragmatica, linguistica testuale..... 7
- 1.2. Il legame tra linguistica comunicativa e linguostilistica: le variabili di comunicanti inglobate in sequenze descrittive e dialogiche del testo letterario.....10
- 1.3. La nozione di contestualizzazione di tropi e figure.....23
- 1.4. Testo letterario come macrostruttura di sequenze. L'incrocio tra linguostilistica e narratologia.....36
- 1.5. L'applicazione delle categorie di linguopragmatica all'analisi del testo letterario: referenza, gruppi referenziali, deissi spaziale e temporale, atti linguistici.....41
- 1.6. L'applicazione delle categorie di linguistica testuale all'analisi del testo letterario: coesione, coerenza, connettivi e la loro pragmatizzazione, livello trasfrastico e semantico globale.....55

**Parte 2. Le basi dell'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario prosaico del Verismo, Decadentismo, Romanticismo italiano**.....69

- 2.1. La segmentazione dello spazio semantico del testo letterario: macrostruttura e sequenze.....69
- 2.2. L'analisi di sequenze descrittive del testo letterario.....79
- 2.3. L'analisi di sequenze narrative del testo letterario.....90
- 2.4. L'analisi di sequenze riflessive del testo letterario.....100
- 2.5. L'analisi di sequenze dialogiche nel testo letterario.....107

**Parte 3. Approccio approfondito all'analisi linguostilistica del testo letterario prosaico del Verismo, Decadentismo, Romanticismo italiano: verso il campo semantico globale**.....117

- 3.1. L'analisi dei romanzi del Verismo italiano a base del romanzo di Luigi Capuana "Il marchese di Roccaverdina").....118
- 3.2. L'analisi dei romanzi del Decadentismo italiano (a base del romanzo

di Grazia Deledda“L’Edera”)	137
3.3. L’analisi dei romanzi del Romanticismo italiano (a base del romanzo di Alessandro Manzoni “I promessi sposi”)	154
<i>Riferimenti</i>	174
<i>Fonti illustrative</i>	178

# Premessa

Il carattere poliparadigmatico della linguistica moderna permette di approfondire il campo di studi di linguostilistica e, in particolare, di analisi linguostilistica del testo letterario prosaico tramite il coinvolgimento all'analisi delle categorie di discipline affini quali la linguopragmatica, la linguistica comunicativa, la narratologia, la linguistica testuale. Lo scopo del manuale presente è quello di formare le conoscenze nonché di sviluppare le abitudini professionali dell'analisi linguostilistica approfondita di testi letterari prosaici italiani delle correnti letterarie del Verismo, Decadentismo e Romanticismo.

Il manuale si compone di tre parti suddivisi di sottotitoli. Ogni sottotitolo contiene piano, esposizione del materiale teorico illustrato da esempi, riferimenti, domande teoriche, compiti pratici legati all'analisi linguostilistica dei brani di testi letterari prosaici del Verismo, Decadentismo e Romanticismo.

*La prima parte «I principi basilici dell'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario prosaico»* presenta le basi dell'approfondimento dell'analisi linguostilistica tramite il coinvolgimento all'analisi linguostilistica tradizionale di componenti linguopragmatico, comunicativo, narratologico, linguotestuale. Si esamina l'incrocio della linguostilistica con le discipline affini, si passano in rassegna le loro categorie principali e si focalizza su quelle più rilevanti per l'analisi linguostilistica.

L'applicazione delle categorie della *narratologia* all'analisi linguostilistica è importante perché il testo letterario prosaico si presenta come macrostruttura di sequenze descrittive, narrative, riflessive, dialogiche la cui segmentazione si determina per la corrente letteraria e per l'intenzione dell'autore che sceglie la diegesi, la focalizzazione, la trama e le sue fasi (esposizione, esordio, peripezie, culminazione, scioglimento). L'applicazione di due criteri basilici "mondo fuori testo" e "mondo del testo" è cruciale perché permette di stabilire le relazioni tra caratteristiche delle opere di un certo autore, le sue idee espresse in una certa opera letteraria, la scelta di scorcio e della trama, la sua segmentazione in fasi nanarrative nonché la segmentazione in microsequenze. Quest'approccio aiuta a capire meglio il ruolo di tropi e figure nell'espressione delle idee dell'autore. In questo capitolo si esamina la nozione di contestualizzazione di tropi e figure e i meccanismi dell'espansione tramite l'applicazione all'analisi di categorie di scienze affini.

L'applicazione delle categorie della *linguistica comunicativa* è volta a contestualizzare personaggi dell'opera letteraria tramite il riempimento delle variabili comunicative. Si esaminano anche mezzi della comunicazione paraverbale e non verbale e la loro verbalizzazione la cui importanza è di massima rilevanza nelle sequenze dialogiche. L'applicazione delle categorie della *linguopragmatica* all'analisi linguostilistica è di importanza cruciale: si tratta di estrapolazione di "mondo fuori testo" su "mondo del testo" nonché della loro relazione. Questo componente dell'analisi si incrocia con quello narratologico e favorisce considerevolmente all'approfondimento dell'analisi linguostilistica tramite l'applicazione all'analisi delle categorie di referenza (personaggi del testo letterario si identificano con referenti-soggetti), di deissi spaziale e temporale (i deittici sono importanti nelle sequenze descrittive). L'applicazione delle categorie della *linguistica testuale* all'analisi

linguostilistica è altrettanto importante perché l'analisi di connettivi nonché il loro ruolo nello stabilimento di coesione e coerenza a livello trasfrastico e quello semantico globale del testo letterario permette di stabilire le regolarità che determinano la sua macrostruttura e il processo della formazione di senso. Tra l'altro lo studio di tipicità e di ricorrenza di componenti semantici di tropi permette di determinare il loro ruolo nella formazione di isotopie che stabiliscono la coerenza del testo letterario a livello semantico globale. *Alla fine del primo capitolo* si presenta lo schema in cui vengono riportati criteri importanti per l'analisi linguostilistica. L'importanza rilevante di certi criteri riportati si determina soprattutto per la sequenza (descrittiva, narrativa, riflessiva, dialogica).

*La seconda parte del manuale «Le basi dell'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario prosaico del Verismo, Decadentismo, Romanticismo italiano»* è dedicata allo studio di regolarità della segmentazione dello spazio semantico del testo letterario visto come marcostruttura. Si esaminano le particolarità delle sequenze descrittive, narrative, riflessive e dialogiche, il loro apporto alla formazione di senso all'interno dell'opera letteraria. Si analizzano i criteri di differenziazione tra sequenze descrittive e quelle narrative, si determina il ruolo di inserimenti all'interno di una certa sequenza.

*La terza parte del manuale «Approccio approfondito all'analisi linguostilistica del testo letterario prosaico del Verismo, Decadentismo, Romanticismo italiano: verso il campo semantico globale»* presenta le basi dell'analisi linguostilistica approfondita delle opere letterarie prosaiche del Verismo, Decadentismo e Romanticismo italiano. Si analizza la macrostruttura del romanzo del Verismo a base del romanzo di Luigi Capuana "Il marchese di Roccaverdina", del romanzo del Decadentismo a base del romanzo di Grazia Deledda "L'Edera" e del Romanticismo a base del romanzo di Alessandro Manzoni "I promessi sposi". È stata proposta la nozione del campo semantico del testo letterario a livello semantico globale nonché i fattori basilari della sua organizzazione: la categoria di valutazione (in riferimento a referenti-soggetti) e l'isotopia. All'interno del campo semantico è stato individuato nucleo, zona prenucleare e periferia. Sono stati stabiliti fattori che si oppongono al carattere aperto di canali di svolgimento dell'informazione.

# Parte 1. I principi basici dell'analisi linguostilistica del testo letterario prosaico

## 1.1. La nozione dell'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario: l'incrocio tra linguostilistica, linguistica comunicativa, narratologia, linguopragmatica, linguistica testuale

- *il campo di studi della stilistica nel contesto di cambiamento di paradigmi linguistici;*
- *le particolarità di formazione della stilistica italiana;*
- *linguostilistica in attualità e il suo legame con discipline affini;*
- *la definizione di campo dell'analisi: linguostilistica e componenti dell'analisi linguostilistica;*
- *i fattori linguistici ed extralinguistici che determinano contestualizzazione: incrocio tra stilistica e narratologia, linguopragmatica, linguistica testuale*

Prima di affrontare il tema di principi basici dell'analisi linguostilistica del testo letterario ci soffermiamo su definizione di stilistica e del suo campo di studi.

**La stilistica** è una branca della linguistica il cui oggetto di studi si focalizza sullo studio delle **caratteristiche espressive e formali** di un **genere letterario**, un **autore**, una **corrente letteraria**, un **contesto spazio-temporale** in cui viene collocato **l'autore**, un **contesto spazio-temporale dell'opera letteraria** così come le idee dell'autore espresse nel testo che **determinano la segmentazione** del testo visto come **macrostruttura**. Generalizzando si può dire che la stilistica studia come e in che modo la visione dell'autore si esprime attraverso il linguaggio della sua opera e come questo linguaggio crea un determinato effetto sul lettore. Inoltre, la stilistica studia i tratti particolari dell'espressione di un certo autore nell'aspetto generico (che caratterizza tutte le sue opere) così come concreto (che caratterizzano un'opera concreta dell'autore). Tale distinzione è importante perché durante il periodo creativo di un certo autore il suo stile può essere assoggettato ai cambiamenti che riflettono il cambiamento che può subire la sua concezione del mondo.

**La stilistica** nel paradigma dello **strutturalismo** si occupava soprattutto dell'analisi dello stile individuale di un certo autore formato **da un insieme delle scelte linguistiche** (ma anche quelle retoriche perché la stilistica risale con le sue radici alla retorica) con l'aiuto delle quali si crea un **determinato effetto**. Quest'analisi si limitava perlopiù per **l'aspetto formale** focalizzato sull'analisi dell'opera letteraria **a livelli (morfologico, lessicale, sintattico)**, **rime, tropi e figure** nonché per la **determinazione del loro ruolo** nella formazione dello stile di un certo autore. Si stabiliva **il legame tra lo stile distintivo** di un certo **autore**, una sua **opera** e perfino di un **periodo storico** e un

insieme dell'uso di mezzi linguistici che possiedono le particolarità espressive. Uno dei compiti dell'analisi stilistica era quello legato a stabilimento di *corrispondenze* tra *l'aspetto formale* (ossia un insieme dei *mezzi linguistici*), il loro *impatto sul significato* e *sull'interpretazione del testo dal lettore*. E infine la stilistica si esaminava come uno *strumento della critica letteraria* studiando *l'impatto dello stile sull'efficacia* dell'opera letteraria.

Quindi *le sfaccettature della stilistica tradizionale* erano quelle legate allo studio dello *stile individuale*, agli *elementi formali* del testo, all'individuazione di *tratti caratteristici* dei mezzi linguistici, alla *comprensione del significato*.

Per quanto riguarda *la formazione della stilistica italiana*, essa prende spunto dalla retorica classica greca e romana e risale con le radici alla stilistica tedesca molto legata alla critica letteraria che focalizza la sua attenzione sullo studio di possibilità espressive del linguaggio usato dall'autore in una o più delle sue opere letterarie e del loro impatto sul lettore [Colella 2010]. Vista la specificità della formazione di Italia come stato indipendente che avviene molto più tardi rispetto ad altri paesi europei, *la stilistica italiana* è legata alla *storia della lingua* e alla *dialettologia*. La lingua italiana si formò e si diffuse a livello nazionale molto più tardi in comparazione con altre lingue europee essendo influenzata da varianti regionali e dialettali. Riassumendo, il campo di studi della stilistica linguistica italiana comprende *i modi* in cui *la lingua viene usata per creare significato, esprimere idee e formare stile* in vari *periodi storici* e in diversi *contesti d'uso*.

In Italia il termine "stilistica" è polisemantico e si usa spesso in riferimento alla critica letteraria. Per evitare ambiguità di interpretazione di volume di significati del termine "stilistica" chiamiamola linguostilistica (e, rispettivamente, l'analisi stilistica la chiamiamo "l'analisi linguostilistica"). Siccome il nostro scopo sia l'analisi linguostilistica del testo letterario è molto importante prendere in considerazione il legame tra la stilistica e la critica letteraria. Ma altrettanto importanti sono i legami della stilistica con altre scienze. Per conseguenza, parlando dell'analisi linguostilistica, dobbiamo individuare rispettivi componenti dell'analisi: il componente linguopragmatico, il componente linguostilistico, il componente narratologico (essendo tra i più importanti quelli di *diegesi, focalizzazione, sequenza, trama, intreccio, fasi narrative*).

Nella *linguistica moderna* del secolo XXI che si caratterizza per il *carattere poliparadigmale* vengono combinati approcci diversi all'analisi del testo letterario. Se nello *strutturalismo* l'analisi dello stile di un'opera letteraria si limitava per uno studio del testo come unità fissa e stabile, *il paradigma pragmatico-comunicativo* punta sull'analisi del processo di creazione di un testo concreto; l'applicazione dell'approccio discorsivo aiuta ad esaminare il processo di creazione di un testo concreto e a capire meglio il mondo dentro del testo così come il mondo fuori testo, cioè la corrispondenza tra la realtà linguistica e quella extralinguistica. Il coinvolgimento all'analisi testuale di dati e categorie di discipline affini quali *linguopragmatica, linguistica testuale, linguistica comunicativa, critica letteraria, linguoculturologia, sociolinguistica, psicologia* aiutano a capire meglio il mondo testuale così come la sua interpretazione.

L'applicazione *all'analisi linguostilistica* del testo letterario delle categorie di *linguopragmatica, linguistica testuale, critica letteraria* aiutano a capire meglio non

solo le intenzioni dell'autore che si rivelano nell'uso di mezzi linguistici a tutti i livelli e nell'uso di tropi, ma anche contribuiscono a rappresentare il testo letterario come macrostruttura globale che possiede le particolarità di segmentazione dell'informazione che si spiega per vari fattori e la loro combinazione di cui parleremo sotto. Ci soffermeremo più dettagliatamente su tali componenti dell'analisi linguostilistica come il componente linguopragmatico (*indicando categorie che stabiliscono il legame tra componenti testuali e parametri di realtà extralinguistica*), il componente della linguistica comunicativa (indicando le variabili dell'emittente e del destinatario nonché di mezzi paraverbali e non verbali della comunicazione), il componente della linguistica testuale (*presentando tra l'altro i tipi di connettivi e focalizzando su livelli dell'analisi all'interno del testo letterario*), il componente narratologico (*presentando le basi di analisi narratologica nonché di simbolismo cromatico*). Visto che ***all'analisi linguostilistica approfondita*** vanno coinvolti dati di scienze affini, possiamo parlare dell'***incrocio*** tra ***la linguostilistica e la linguopragmatica, la linguistica testuale, la narratologia***.

I rapporti della linguostilistica con ***la linguistica testuale e la critica letteraria*** sono molto stretti che si spiega per la formazione della stilistica italiana e i suoi legami stretti con la critica letteraria e la linguistica testuale di tradizione tedesca. I rapporti della linguostilistica con ***la linguopragmatica*** sono altrettanto importanti, si potrebbe dire, di importanza cruciale visto che amplificano e modificano l'analisi linguostilistica stabilendo il legame stretto tra il mondo testuale e la realtà extralinguistica descritta nel testo ***ridimensionandola***. ***La linguopragmatica*** coinvolta all'analisi del testo letterario ***ridimensiona*** la sua analisi sotto l'aspetto della ***linguistica testuale*** dando la possibilità di ***contestualizzare i connettivi*** grammaticali che prima si analizzavano a livello della frase (ma anche dopo l'estrapolazione delle categorie grammaticali sul livello testuale l'attenzione degli scienziati si limitava dal loro aspetto formale). Applicando all'analisi il componente linguopragmatico si può ridimensionare l'analisi di connettivi con stabilimento del loro rapporto con il contesto extralinguistico (pragmatico) analizzandoli a livello più alto. Tale analisi contribuisce alla visione del testo letterario come macrostruttura con segmentazione specifica che riflette le idee dell'autore. Inoltre, è importante uscire dal livello della frase, amplificandolo con quello trasfrastico e semantico globale (testonomico).

Prendendo in considerazione l'importanza del componente linguopragmatico e quello della linguistica testuale per l'analisi linguostilistica del testo letterario è necessario presentare in succinto l'informazione sulla definizione di rispettive scienze, delineare il loro campo di studi, dare definizione delle loro categorie basiche e mostrare in che modo possono essere applicate all'analisi. Più sotto presenteremo dei sottotitoli dedicati all'applicazione delle categorie della linguistica comunicativa, della narratologia, della linguopragmatica e della linguistica testuale all'analisi del testo letterario.

*Letteratura sull'argomento 1.1. "La nozione dell'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario: l'incrocio tra linguostilistica, linguistica comunicativa, narratologia, linguopragmatica, linguistica testuale":*

1. *Основні лінгвостилістичні поняття і категорії* (словник-довідник філолога) / уклад.: І. І. Коломієць. Умань: ВПЦ «Візаві», 2015. 202 с.
2. Селіванова, О.О. *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми*. Полтава: Довкілля-К, 2008. 712 с.
3. Селіванова, О.О. *Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія*. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.
4. Смущинська, І.В. *Суб'єктивна модальність французької прози*. К.: ВПЦ «Київський університет», 2001. 255 с.
5. Єрмоленко, С. Я. *Лінгвостилістика в контексті загального мовознавства*. *Мовознавство*, 2017. № 4. С. 20-27.
6. Colella, G. *Che cos'è la stilistica*. Roma: Carocci editore, 2010. 142 p.
7. Garajová, K. *Manualetto di stilistica italiana*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. 180 p.
8. Maguscineti, I.I. *Lingua, linguaggio, stile, metrica. Manuale dei corsi teorici e pratici per la specializzazione "Lingua italiana e letteratura"*. К.: Centro editoriale poligrafico "Università di Kyiv", 2008. 355 p.
9. Riffaterre, M. *Criteria for Style Analysis*. *Word* 15 (1) (1959): 154-174.

*Compiti sull'argomento 1.1. "La nozione dell'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario: l'incrocio tra linguostilistica, linguistica comunicativa, linguopragmatica, narratologia, linguistica testuale":*

*1. Rispondete alle domande:*

1. Date la definizione di stilistica nella tappa attuale.
2. Come si definiva il campo di studi della stilistica nel paradigma dello strutturalismo?
3. Quali sono le particolarità della stilistica italiana?
4. Nominate discipline affini con le quali la stilistica italiana ha legami stretti che hanno impatto sul campo dei suoi studi.
5. Nominate le discipline con le quali la linguostilistica ha legami stretti nella tappa attuale. Spiegate in breve in che consiste l'incrocio tra linguostilistica, linguopragmatica e linguistica testuale.

## ***1.2. Il legame tra linguistica comunicativa e linguostilistica: le variabili di comunicanti inglobate in sequenze descrittive e dialogiche del testo letterario***

- ***le sfaccettature della linguistica comunicativa: variabili ed elementi di comunicazione;***
- ***la contestualizzazione dell'emittente e del destinatario: le loro variabili;***

- ***l'approccio polifunzionale all'analisi linguostilistica del testo letterario: variabile sociolinguistica, linguopragmatica, linguoculturale, psicologica;***
- ***il piano della relazione della comunicazione: la nozione di mezzi di comunicazione paraverbale e non verbale;***
- ***la contestualizzazione del componente comunicativo dell'emittente e del destinatario in senso stretto: verbi di dire, mezzi di comunicazione paraverbale e non verbale***

Passiamo al legame tra linguostilistica e la linguistica comunicativa. ***La linguistica comunicativa*** è una branca della linguistica il cui campo di studi si focalizza sull'*uso del linguaggio* nella comunicazione in contesto ampio che comprende *la dimensione sociale* e quella *culturale*. La linguistica comunicativa stabilisce *componenti della comunicazione* e *classifica le situazioni comunicative*.

Esaminiamo ***le variabili della comunicazione***. Per delineare le regole della comunicazione efficace che garantiscono il raggiungimento degli scopi comunicativi dai parlanti quali l'intercambio mutuo dell'informazione e la crescita dell'informatività sono stati individuati delle variabili della comunicazione di stampo generale:

- 1) ***Il soggetto parlante (o l'emittente*** ossia la persona che inizia la comunicazione) ***e la sua contestualizzazione: contesto spaziotemporale*** (epoca in cui vive, località), *contesto socioculturale (cultura e tradizioni)*, *estrazione sociale* (strato sociale), *variabile generazionale* (fascia d'età), *tratti caratteriali, umore, scopo comunicativo*;
- 2) ***L'interlocutore (o il destinatario)*** ***e la sua contestualizzazione: contesto spaziotemporale*** (epoca in cui vive, località), *contesto socioculturale (cultura e tradizioni)*, *estrazione sociale* (strato sociale), *variabile generazionale* (fascia d'età), *tratti caratteriali, umore, scopo comunicativo*;
- 3) ***gli eventi comunicativi intersorsi*** tra l'emittente e il destinatario ossia la loro comunicazione nel passato fino al momento in cui avviene la comunicazione (inclusa la storia dei rapporti e il componente valorativo);
- 4) ***lo scopo della comunicazione*** che avviene tra l'emittente e il destinatario a cui si può aggiungere ***la disposizione alla comunicazione*** (presenza o assenza del desiderio di comunicare);
- 5) ***il canale di comunicazione*** (conversazione "faccia a faccia", conversazione in gruppo, telefono, videoconferenza, email, reti sociali, chat GPT);
- 6) ***l'ambiente specifico*** in cui avviene la comunicazione.

La comunicazione avviene su due piani: ***il piano del contenuto*** (che comprende l'informazione comunicata: "cosa è detto?") e ***il piano della relazione*** (che precisa il modo in cui si comunica "come è detto?" e include *mezzi paraverbali e non verbali* della comunicazione).

Nella linguistica comunicativa è diffusa la teoria di comunicazione di R. Jakobson che distingue ***sei elementi della comunicazione***: emittente, destinatario, messaggio, codice, canale, contesto [La comunicazione e i suoi codici]. L'impatto di

teoria degli atti linguistici sulla linguistica comunicativa fa sí che a questi elementi si aggiunga l'altro: il feedback.

Esponiamoli con le nostre precisioni:

- 1) ***l'emittente*** o il soggetto parlante che inizia la comunicazione e possiede le caratteristiche della *sua contestualizzazione*; in senso lato l'emittente può essere generalizzato e perfino impersonale, per esempio, il giornale o la pubblicità;
- 2) ***il destinatario-ricevente*** o il soggetto a cui viene destinato il messaggio; uguale all'emittente possiede le caratteristiche della *sua contestualizzazione*; in senso lato anche il destinatario può essere generalizzato e perfino impersonale, per esempio, il destinatario di testi pubblicitari o il gruppo di persone a cui ci si rivolge (per esempio, pubblicità per i giovani o per l'utente di classe sociale alta);
- 3) ***il messaggio*** viene rappresentato dal contenuto dell'informazione trasmessa dall'emittente al destinatario; visto che il contenuto viene decodificato dal destinatario e questa decodificazione avviene attraverso il prisma della sua coscienza, questo può acquisire sensi aggiuntivi non riferibili a quello comunicato dal destinatario;
- 4) ***il canale*** che è il mezzo attraverso cui viene trasmesso il messaggio (voce, giornale, rivista, radio, TV, email); per quanto riguarda la voce, questo elemento essendo molto importante per la comunicazione contiene caratteristiche che lo concretizzano "faccia a faccia". La concretizzazione avviene quando le caratteristiche della voce influiscono la comunicazione; in ogni modo la accompagnano e la precisano;
- 5) ***Il codice*** si definisce come il mezzo stesso di trasmissione dell'informazione (la linguamadre, la lingua straniera, il linguaggio regionale, il linguaggio dialettale, il linguaggio gergale parlato all'interno di un certo gruppo (giovanile, professionale), l'alfabeto dei sordomuti, il braille per i ciechi, la segnaletica stradale);
- 6) ***Il feedback*** è "il messaggio di ritorno", la reazione verbale e / o non verbale del destinatario rivolta all'emittente. Il feedback è raggiunto quando il messaggio è giunto al destinatario ed è stato compreso. Il feedback dell'enunciato si correla con l'effetto perlocutivo nella teoria degli atti linguistici che fa parte del campo di studi della linguopragmatica di cui parleremo sotto.

*Il feedback può non essere raggiunto a causa di **disturbi di comunicazione**. Questi disturbi riguardano:*

- 1) canale;
- 2) codice;
- 3) contesto culturale;
- 4) stereotipi mentali e culturali;
- 5) contenuto (esposizione dell'informazione in modo troppo complicato per il destinatario);

- 6) scarsa intelligenza emotiva del destinatario che non sa interpretare il linguaggio paraverbale e il linguaggio non verbale della comunicazione;
- 7) atteggiamento del destinatario (antipatia, esperienza negativa che deriva da rapporti interpersonali precedenti tra comunicanti e si valuta come negativo);
- 8) poca o nessuna voglia di comunicare dalla parte del destinatario (scarso interesse, aspettative deluse del destinatario (che possono riferirsi a quello detto immediatamente così come a quello detto durante la comunicazione precedente).

L'emittente così come il destinatario vengono contestualizzati secondo una serie di variabili tra cui:

- ✓ *contesto spaziotemporale* (spazio e tempo che determinano l'interazione tra l'emittente e il destinatario come personaggi del testo letterario);
- ✓ *contesto linguoculturale* riguardante l'appartenenza dell'emittente e del destinatario ad una certa linguocultura (questa variabile si verbalizza spesso nell'uso di similitudini nel discorso di comunicanti poiché uno degli elementi di comparazione è determinato dal sistema di valori);
- ✓ *estrazione sociale* (nel testo letterario l'autore spesso evidenzia l'opposizione tra rappresentanti di classi sociali diverse);
- ✓ *livello di istruzione* e occupazione (questa variabile è legata a quella precedente: esiste un legame tra l'appartenenza alla classe sociale (alta, media, bassa) e il livello di istruzione); questa variabile spesso si verbalizza nei testi letterari tramite il modo di parlare dei personaggi (regionalismi, dialettismi, parolacce, parole dotte, prestiti di latino o altre lingue); aggiungiamo che la professione esercitata influenza il comportamento verbale e non verbale di un certo personaggio;
- ✓ *variabile generazionale* (in termini di psicologia si tratta di "fasce d'età") essendo l'appartenenza al gruppo generazionale un fattore che determina il comportamento verbale e non verbale dei personaggi;
- ✓ *variabile di genere* (questo fattore è molto rilevante per la comunicazione essendo diversa la psicologia di maschi e femmine); questa variabile si incrocia con le altre tra cui è di cruciale importanza il contesto spaziotemporale (sappiamo che in antichità le funzioni di donne in società erano diverse da quelle dell'epoca moderna);
- ✓ *tratti caratteriali* (il carattere determina il comportamento verbale e non verbale di un certo personaggio).

Queste variabili indicano il legame tra la linguostilistica e le discipline affini quali la sociolinguistica, la linguoculturologia, la linguistica di gender, la psicologia. Per quanto riguarda il legame tra la linguostilistica e la **sociolinguistica**, esso si rivela nella contestualizzazione di comunicanti (l'emittente e il destinatario) che avviene tramite variabili quali *contesto spaziotemporale* (ossia località (paese) ed epoca (secolo, anno) che determinano l'interazione tra l'emittente e il destinatario come personaggi del testo letterario, in parole povere, dove e quando vivevano personaggi), *estrazione sociale*, *livello di istruzione*. Ma il campo di studi della **sociolinguistica** è la

lingua nazionale sull'asse diastratico, diamesico, diafasico nonché i suoi rapporti con regionalismi e dialettismi, *nell'analisi del testo letterario i dati sociolinguistici* spaziano sull'applicazione di questi dati al testo concreto. I rapporti tra la sociolinguistica e la linguostilistica possono essere paragonabili a quelli esistenti tra la lingua che costituisce un sistema e il linguaggio che rappresenta la sua verbalizzazione concreta. Nel testo letterario *le variabili* quali *il contesto spaziotemporale, l'estrazione sociale, il livello di istruzione*) si verbalizzano *in modo esplicito* attraverso la descrizione o *in modo implicito*, quando l'autore *fa parlare i suoi personaggi* (l'uso di latinismi e prestiti da altre lingue può indicare l'estrazione sociale alta e il rispettivo livello di istruzione, mentre l'uso di dialettismi e la sintassi semplificata può indicare l'estrazione sociale bassa).

Il contesto spaziotemporale si riferisce anche alla variabile *linguopragmatica* che testimonia il legame tra la linguostilistica e *la linguopragmatica*. Il componente linguopragmatico si verbalizza nei testi letterari tramite il riferimento al personaggio nonché alla sua contestualizzazione sul piano deittico (che si eseguisce tramite marcatori di deissi spaziotemporale cioè tramite il riferimento allo spazio e al tempo della situazione concreta descritta nel testo). Ma gli studi linguopragmatici sono più orientati all'effetto perlocutivo di enunciati (nella linguistica comunicativa l'effetto perlocutivo è paragonabile a feedback) mentre nell'analisi del testo letterario si tratta di cosiddetta "geolocalizzazione" di personaggio. (Del componente linguopragmatico e della sua applicazione all'analisi del testo letterario parleremo nel sottotitolo dedicato alla linguopragmatica).

La variabile di *contesto linguoculturale* si applica all'analisi dei testi letterari e testimonia il legame tra la linguostilistica e *la linguoculturologia*. In senso stretto *il componente linguoculturale* applicato all'analisi linguostilistica del testo letterario si verbalizza tramite similitudini (il componente con cui si eseguisce il paragone di certa entità riflette il sistema di valori di linguocultura).

La variabile di *genere* testimonia il legame tra linguostilistica e *linguistica di genere* che studia il modo di comportamento verbale e non verbale di maschi e femmine. Questi dati si applicano all'analisi linguostilistica del testo letterario concreto in correlazione con fattori extralinguistici poiché il ruolo di donna nella società era diverso in epoche diverse e in paesi diversi.

La variabile *generazionale* e quella di *tratti caratteriali* testimonia il legame tra la linguostilistica e *la psicologia* poiché l'analisi del comportamento verbale e non verbale di comunicanti è influenzato dalla loro età e dal loro carattere (è di cruciale importanza per l'analisi di dialoghi o brani in cui si descrivono componenti non verbali e paraverbali nonché dello stato emozionale).

In un certo senso si può dire che queste variabili *vengono inglobate* dalla *linguistica comunicativa* perché le categorie e i dati delle discipline affini aiutano a capire meglio la comunicazione. A sua volta la linguostilistica è legata alla linguistica comunicativa perché applica i suoi dati all'analisi della comunicazione verbale e non verbale. Il componente della *linguistica comunicativa* in senso stretto applicato all'analisi del testo letterario viene rappresentato dalle *battute di personaggi* nonché di fattori extralinguistici (*componenti paraverbali e non verbali* esplicitati).

Per quanto riguarda la presenza nel testo letterario di *marcatori espliciti* delle variabili che contestualizzano l'emittente e il destinatario nominiamo soprattutto quelli che si riferiscono *al piano della relazione della comunicazione* e precisano il modo in cui si comunica "come è detto?" e include *la verbalizzazione* di *componenti paraverbali* e *non verbali* della comunicazione).

**La comunicazione non verbale** è quella che accompagna il livello semantico dell'enunciato nella forma orale o scritta e riguarda la sfaccettatura dello scambio informativo non espressa dalle parole che serve per completare, arricchire, modificare e persino cambiare il senso di quanto detto o scritto. Esiste la nozione di *intelligenza emotiva* che consiste nella capacità di individuare e interpretare segnali del corpo attraverso cui si può giudicare dello stato emozionale di comunicanti cioè stabilire il rapporto tra *componente di comunicazione non verbale* (che può essere *polivalente*) e *le variabili del contesto comunicativo*. Molti componenti della comunicazione *non verbale* vengono disambiguati solo nel contesto del loro uso. Esaminiamoli più dettagliatamente. La comunicazione non verbale è un iperonimo e comprende la comunicazione *paraverbale* e *non verbale*. Alcuni scienziati considerano questi termini come categorie distinte.

La *comunicazione paraverbale* accompagna quella verbale ed è costituita dai segnali prosodici espressi attraverso la voce con cui si emette l'enunciato: *la forza vocale, il ritmo, l'enfasi, l'intonazione, la melodia*. I componenti paraverbali della comunicazione trasmettono emozioni, atteggiamento soggettivo ed intenzioni di comunicanti [Pungitore]. Secondo F. Pungitore «segnali prosodici aggiungono un livello di espressività e profondità alla comunicazione verbale che le sole parole non possono raggiungere» [Pungitore].

Uno dei componenti *della comunicazione paraverbale* più importanti è *il tono di voce* che si esprime direttamente nella situazione comunicativa oppure indirettamente nel testo scritto tramite gli attualizzatori lessicali quali i *verbi di dire di semantica percettiva* o *emotiva* o i *verbi di dire di semantica neutrale* che si combinano con unità lessicali di semantica percettiva o emotiva. Molto spesso nei testi scritti gli attualizzatori lessicali della comunicazione paraverbale cadono in contesti ampiamente emotivi (nel contesto del loro uso possiamo trovare tropi quali ironia, sarcasmo, sintassi semplificata che indicano lo stato emozionale del personaggio).

Per quanto riguarda *la comunicazione non verbale* è quella legata al linguaggio del corpo e comprende *espressioni facciali* quali micromovimenti di occhi, ciglia, sopracciglia, labbra, muscoli facciali (sorrisi, sopracciglia aggrottate, occhi sgranati, smorfie di disgusto, cenni di capo), *gesti* (alcuni gesti variano in culture diverse), *positura* (che può tradire lo stato rilassato o teso, la presenza o l'assenza di interesse di comunicare e persino tradire l'intenzione del parlante di ingannare l'interlocutore), *prossemica* (la distanza tra comunicanti).

Insomma, le sfaccettature della comunicazione sono: *comunicazione verbale, comunicazione paraverbale* e *comunicazione non verbale* che si interagiscono tra di loro. Secondo lo psicologo sociale britannico Michael Argyle in comunicazione tête-à-tête vengono attuati: espressione facciale, contatto visivo (sguardo fisso, sguardo abbassato, sguardo tolto), gesticolazione, postura, tatto, prossemica (oppure comportamento spaziale). [Comunicazione non verbale: Wikipedia].

Questi fattori che caratterizzano *la comunicazione* si verbalizzano nei *testi letterari* la cui importanza per l'analisi linguostilistica è cruciale quando si tratta di tale sequenza del romanzo come *il dialogo*. Notiamo che le battute del dialogo tra i personaggi si accompagnano molto spesso con *l'informazione paraverbale e non verbale*.

Ora esaminiamo **la contestualizzazione del componente comunicativo dell'emittente e del destinatario in senso stretto**: verbi di dire, mezzi di comunicazione paraverbale e non verbale. Ci soffermeremo su componenti di comunicazione non verbale più usati quali **tono di voce, sguardo, prossemica**.

Le battute del dialogo nel testo letterario vengono introdotte da *verbi di dire*. È una vasta categoria i cui membri possono essere divisi condizionalmente in neutrali ed emotivamente marcati. I verbi di dire non marcati emotivamente sono: *dire, comunicare, annunziare, chiedere, domandare, rispondere*. Ma i verbi di dire di solito cadono in contesti emotivi nei dialoghi dei testi letterari; spesso *i verbi di dire neutrali* si combinano con *unità lessicali di semantica emotiva: dire con tristezza, rispondere con voce allegra, ecc.*

**Tono di voce** è caratteristica indispensabile dell'enunciato. Le battute dei personaggi spesso vengono accompagnate dall'indicazione del tono di voce. *Il tono di voce* genericamente si divide in *alto* o *basso* (ma può anche essere strumento dell'espressione di emozioni tramite verbalizzazione di unità semantiche emotive tipo: "*disse con voce stizzita*"). **Tono di voce alto** significa in maggioranza dei casi che il soggetto parlante è *irritato*, ma può anche significare *la richiesta di aiuto*, il desiderio di essere ascoltato nel caso in cui ci siano *disturbi di comunicazione* oppure può essere *la mera espressione delle emozioni* quali la gioia. **Tono di voce basso** significa *insicurezza, timidezza, paura, depressione* oppure il desiderio del soggetto parlante di non essere sentito dagli altri. Si esprime con verbi di dire quali *abbassare la voce, dire a voce bassa, bisbigliare, dire all'orecchio*. Il significato di attualizzatori lessicali di questo tipo si disambigua nel contesto. Vediamo alcuni esempi.

«*Mise un sospiro, che da un'ora gli s'aggirava dentro, senza mai trovar l'uscita; si chinò verso l'Innominato, rispose a voce bassa bassa: – le pare? Ma, ma, ma, ma,...! – e sdruciolò alla meglio dalla sua cavalcatura*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 525). In questo brano si tratta del curato, don Abbondio, che viaggia insieme con l'Innominato, che prima era un malvaggio temuto da tutti ma poi si pentì dei propri peccati e divenne convertito. Manzoni ridicolizza in modo bonario il personaggio descrivendo la sua paura che era tanta da non darli la possibilità perfino di respirare. L'attualizzatore lessicale "*rispose a voce bassa bassa*" si correla con una domanda di precisione "*pare?*" e raddoppiamento: "*Ma, ma, ma, ma,...!*" A livello sintattico si usano frasi sconnesse che limitano con esclamazioni. A livello stilistico si usa *raddoppiamento e asindeto*.

Vediamo l'altro esempio del "comportamento paraverbale" dello stesso personaggio: «– *Perpetua! Perpetua! – gridò don Abbondio, dopo avere invano richiamato il fuggitivo. Perpetua non risponde: don Abbondio non sapeva più in che mondo si fosse*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 50). Si tratta dell'episodio in cui don Abbondio, cedendo alle minacce di Renzo di rivelare il nome di quello che si oppone al loro matrimonio con Lucia, gli dice il nome e chiede di giurare di non dirlo mai a

nessuno. Invece di giurare Renzo parte in fretta e don Abbondio grida chiamando la sua serva: “*gridò don Abbondio*”. Le intenzioni comunicative a livello inconscio del personaggio in questo caso sono quelle di essere ascoltato e di chiedere aiuto. La seconda interpretazione si correla con la descrizione del suo stato emozionale che ha tanta paura e sente il bisogno di sfogarsi malgrado le minacce dei bravi: “*don Abbondio non sapeva più in che mondo si fosse*”. Per capire meglio il personaggio è necessario fare l’analisi a livello semantico globale. Ricordiamo la litote famosa manzoniana: «*Don Abbondio non era nato con il cuore di leone*».

Vediamo “il comportamento paraverbale” dello stesso personaggio quando parla con una persona della classe sociale inferiore rispetto a quella sua: «– *Oh vedete, – disse don Abbondio, con voce stizzosa: – vedete che bei pareri mi sa dar costei! Viene a domandarmi come farò, come farò; quasi fosse lei nell’impiccio, e toccasse a me di levarmela*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 35). In questo brano don Abbondio si rivolge alla sua serva Perpetua alla quale ha detto il suo segreto di essere minacciato dai bravi di don Rodrigo. Lui sperava che la donna gli potesse dare qualche consiglio ma quando Perpetua gli ha risposto con una domanda retorica, è stato deluso nelle sue aspettative, perciò nel tono della sua voce si sente la stizza. La causa dell’emozione negativa è delusione. Poiché lei è la sua serva, don Abbondio può permettersi di brontolare.

Passiamo all’analisi di sguardo come componente importantissimo della comunicazione non verbale. Il *contatto visivo* si stabilisce attraverso lo sguardo. **Lo sguardo** è molto importante nella comunicazione faccia a faccia. La presenza del *contatto visivo* favorisce lo svolgimento della comunicazione mentre **lo sguardo tolto** è un segnale che l’interlocutore non gradisce il tema, si sente imbarazzato o persino non vuole comunicare. Si è stabilito che le persone estroverse aspirano a stabilire il contatto visivo mentre quelle introverso lo evitano.

**Lo sguardo fisso** significa *l’interesse* nei confronti dell’interlocutore o *lo stupore* davanti a qualcosa di strano, ma anche può significare cosiddetto “sondaggio”: fissando lo sguardo il comunicante vuole in questo modo *verificare il carattere veritiero* di quanto detto. L’altro significato dello sguardo fisso è *implorare a fare qualcosa*. Se il tempo di fissazione dello sguardo supera le norme (durante la conversazione il contatto visivo dura da 1 a 10 secondi per 25-75 % del tempo), tale sguardo significa *sfida* e il desiderio di *intimidire l’interlocutore*. **Lo sguardo abbassato** significa che il comunicante è *si vergogna, si sente colpevole, è timido, è depresso* o è troppo introverso ed evita contatto visivo. **Lo sguardo alzato** si correla con la risolutezza e la superbia (ma è anche un’espressione facciale fatta dalle persone che iniziano a pronunciare la preghiera e si rivolgono a Dio; in questo caso è tipica la combinazione “alzare gli occhi al cielo” usata molto spesso nei testi prosaici italiani del Verismo, Decadentismo e Romanticismo). Illustriamolo con esempi.

«*Era essa, in quel momento, come abbiam detto, ritta vicino alla grata, con una mano appoggiata languidamente a quella, e le bianchissime dita intrecciate ne’ vòti; e guardava fisso Lucia, che veniva avanti esitando.*

– *Reverenda madre, e signora illustrissima, – disse il guardiano, a capo basso, e con la mano al petto: – questa è quella povera giovine, per la quale m’ha fatto sperare la sua valida protezione; e questa è la madre*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 202-203).

È un episodio in cui Lucia viene presentata alla badessa del monastero in cui deve trovare un ricovero per la raccomandazione di fra Cristoforo. Durante la prima presentazione la badessa guarda con l'interesse Lucia presentata. Inoltre, la gesticolazione del guardiano si correla all'etichette di quell'epoca cioè riflette le norme di rivolgimento alle persone con lo status sociale più alto: *“a capo basso, e con la mano al petto”*.

Esaminiamo l'altro esempio:

*«Al suono d'una voce di donna, la poverina provò un conforto, un coraggio momentaneo; ma ricadde subito in uno spavento più cupo. – Chi siete? – disse con voce tremante, fissando lo sguardo attonito in viso alla vecchia»* (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 465). In questo brano Manzoni felicemente descrive i sentimenti di Lucia rapita e portata al castello dell'Innominato. Il suo stupore di vedere in quel posto una donna si esprime con l'uso di attualizzatori lessicali *«fissando lo sguardo attonito»*. Per evidenziare che lei ha ancora paura Manzoni introduce la battuta con il verbo di dire in combinazione con unità lessicale che evidenzia la paura: *«disse con voce tremante»*.

L'altro esempio:

*«– Signor curato, – disse un di que' due, piantandogli gli occhi in faccia. – Cosa comanda? – rispose subito don Abbondio, alzando i suoi dal libro, che gli restò spalancato nelle mani, come sur un leggìo»* (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 23). In questo brano si tratta dell'episodio in cui i bravi di don Rodrigo sono arrivati da don Abbondio seguendo l'ordine del loro padrone: comandare che non faccia il matrimonio tra Renzo e Lucia. Il dialogo apre la battuta di uno dei bravi che si rivolge al curato e allo stesso tempo gli minaccia: *“disse un di que' due, piantandogli gli occhi in faccia”*. In questo contesto *«piantare gli occhi in faccia»* è segno di sfida e accompagna il senso dei suoi primi enunciati il cui scopo è intimidire e togliere la resistenza. Si vede subito l'effetto della frase del bravo: la risposta di don Abbondio mostra la paura e l'intenzione di ubbidire: *“Cosa comanda?”* cioè si tratta della tattica di sottomissione.

Lo sguardo può anche esprimere il carattere intrepido e l'abitudine di comandare di persone autoritarie: *«La comitiva si mosse quando l'innominato fu anche lui a cavallo. La sua fronte s'era rialzata; lo sguardo aveva ripreso la solita espressione d'impero»* (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 529). In questo brano Manzoni descrive il comportamento non verbale dell'Innominato, il personaggio con la volontà ferrea, pronto sempre a comandare. Tra il suo sguardo trapela la risolutezza che si rivela anche nella positura: *«La sua fronte s'era rialzata»*.

La direzione dello sguardo *all'insù* e *all'ingiù* viene accompagnata dai corrispettivi movimenti di testa. Illustriamo ancora il comportamento di questo personaggio con l'altro esempio: *«L'innominato alzò la mano, come per mantener quel silenzio improvviso; alzò la testa, che passava tutte quelle della brigata, e disse: – ascoltate tutti, e nessuno parli, se non è interrogato»* (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 555).

**Prosemica** (la parola di origine latina derivata da «proximus» – «vicino» ) è una branca di semiologia il cui campo di studi si focalizza sui rapporti spaziali tra comunicanti e il loro ruolo per la comunicazione. Per la specie umana questa distanza

costituisce approssimativamente 60 cm (la distanza del braccio teso) e può variare per rappresentanti di culture diverse. La distanza dipende dei rapporti tra persone: avvicinamento e allontanamento sono correlati, rispettivamente, con simpatia e antipatia. Inoltre, la distanza si diminuisce quando un comunicante ha intenzione di iniziare la comunicazione e si aumenta quando ha voglia di finirla. Per esempio:

«— *Eh! ci vuol altro, ci vuol altro, ci vuol altro. Così dicendo prese il lume, e, brontolando sempre: — una piccola bagattella! a un galantuomo par mio! e domani com'andrà? — e altre simili lamentazioni, s'avviò per salire in camera. Giunto su la soglia, si voltò indietro verso Perpetua, mise il dito sulla bocca, disse, con tono lento e solenne: — per amor del cielo! —, e disparve*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p.36-37). In questo brano si descrive il nervosismo di don Abbondio perché si è sgravato dal suo segreto. Manzoni descrive felicemente come il suo stato d'animo influisce sul suo comportamento verbale e non verbale. Le sue frasi sono brevi, esclamative, lui usa interiezioni e ripetizioni. La scena della conversazione con la serva finisce con la sua fuga che si verbalizza con la gradazione: “*si voltò indietro (...) “mise il dito sulla bocca, (...) disparve”*. Per quanto riguarda la prossemica, lui si allontana dalla sua serva perché è stizzito. La causa del suo comportamento (umore cattivo) si verbalizza nel verbo di dire all'inizio: “*brontolando sempre*”. Alla fine lui fa il gesto che proibisce alla serva di parlare e lo fa in tono lento affinché Perpetua potesse sentirlo bene.

*Letteratura sull'argomento 1.2. “Il legame tra linguistica comunicativa e linguostilistica: le variabili di comunicanti inglobate in sequenze descrittive e dialogiche del testo letterario”:*

1. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен: монографія / за ред. І. С. Шевченко. Х.: Константа, 2005. 356 с.
2. Загнітко, А. Основи дискурсології. Донецьк: ДонНУ, 2008. 194 с.
3. Селіванова, О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава: Довкілля-К, 2008. 712 с.
4. Селіванова, О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.
5. Шевченко, І.С. Дискурс і когнітивно-комунікативна парадигма лінгвістики. *Мова. Людина. Світ: зб. наук. статей*. К.: Вид. центр КНЛУ, 2006. С. 148-156.
6. Яшенкова, О. В. Основи теорії мовної комунікації: навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 312 с.
7. Comunicazione non verbale:  
[https://it.wikipedia.org/wiki/Comunicazione\\_non\\_verbale](https://it.wikipedia.org/wiki/Comunicazione_non_verbale)
8. Dijk, van T.A. Critical discourse analysis. *The Handbook of Discourse Analysis*. Malden, Massachusetts, USA: Blackwell Publishers Ltd, 2005. P. 352–371.
9. La comunicazione e i suoi codici  
[https://www.provincia.perugia.it/sites/default/files/2020-10/1.La comunicazione e i suoi codici.pdf](https://www.provincia.perugia.it/sites/default/files/2020-10/1.La%20comunicazione%20e%20i%20suoi%20codici.pdf)

10. Pungitore, F. Comunicazione non verbale e paraverbale. Decifrare il linguaggio oltre le parole:  
<https://www.esserepensiero.it/argomenti/didattica/comunicazione-non-verbale-e-paraverbale/>

*Compiti sull'argomento 1.2. "Il legame tra linguistica comunicativa e linguostilistica: le variabili di comunicanti inglobate in sequenze descrittive e dialogiche del testo letterario":*

*1. Rispondete alle domande:*

1. Delineate in breve il campo di studi della linguistica comunicativa nonché i suoi legami con altre discipline.
2. Nominate le variabili della comunicazione.
3. Nominate due piani su cui avviene la comunicazione e sei elementi della comunicazione.
4. Nominate tipi di disturbi di comunicazione che mettono a rischio il raggiungimento di feedback. Illustrate la risposta con esempi.
5. Nominate le variabili di contestualizzazione dell'emittente e del destinatario.
6. Qual'è la differenza nel campo di studi della *sociolinguistica* e della *linguostilistica* all'applicazione del *componente sociolinguistico all'analisi del testo letterario*?
7. Qual'è la differenza nel campo di studi della *linguopragmatica* e della *linguostilistica* all'applicazione del *componente linguopragmatico all'analisi del testo letterario*?
8. In che modo si applicano i dati della linguoculturologia *all'analisi del testo letterario*?
9. In che modo si applicano i dati della linguistica di genere *all'analisi del testo letterario*?
10. In che modo si applicano i dati della psicologia *all'analisi del testo letterario*?
11. Perché si può dire che molte variabili dell'analisi (sociolinguistica, linguopragmatica, linguoculturale) *vengono inglobate* dalla *linguistica comunicativa*? Argomentate la vostra risposta.
12. Date definizione di mezzi paraverbali e non verbali della comunicazione.
13. Come si verbalizzano i mezzi paraverbali e non verbali della comunicazione?
14. In che modo i mezzi paraverbali si interaggiscono con quelli verbali? Illustratelo con esempi presi da romanzi italiani.

*2. Nei brani riportati sotto individuate i verbi di dire e il componente emotivo. Fate ipotesi su comunicanti che si riferiscono a:*

- *status sociale (prestate attenzione alle forme di rivolgimento e formule di cortesia);*
- *livello di istruzione;*
- *carattere;*
- *emozione dominante;*
- *rapporti personali.*

Poi verificate le vostre ipotesi coinvolgendo all'analisi brano più ampio.  
Argomentate le vostre risposte.

I riferimenti ai testi nel formato digitale sono riportati sotto.

- 1) «Lasciami», ella insisté, con voce aspra.  
«Torna, Annesa; ti aspetto», egli supplicò. (Deledda, *L'Edera*, p. 36).
- 2) «Il dottore... il dottore... Quando è che avete chiamato il dottore per me? Un po' d'acqua, almeno, datemi», borbottò il vecchio. «Acqua fresca».  
«Eccola».  
Annesa gli accostò il bicchiere alla bocca, ma egli assaggiò appena l'acqua e la sputò dentro il bicchiere.  
«È fuoco questo, non acqua. Nel pozzo non ce n'è? Portami un po' d'acqua fresca, almeno» (Deledda, *L'Edera*, p. 35).
- 3) «Annesa, Annesa, vieni; di qui si vedono bene i razzi», gridò con una vocina di vecchia sdentata. «Rientra tu, piuttosto, Rosa: è tardi, ti morsicherà le gambe qualche lucertola...» «Non è vero», riprese la vocina, un po' tremula. «Vieni, Annesa, vieni...» «No ti ho detto. Rientra. Ci sono anche le rane, lo sai bene...» (Deledda, *L'Edera*, p. 6).
- 4) «Don Fiorenzo, dall'altra punta della tavola, urlava in tanto: «Chi non è ubriaco risponda: Pietro ama la virtù! Qual è il soggetto della proposizione?» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 303).
- 5) «Ora, affacciati alle porte delle stanze a pianterreno, si davano spintoni per buttarsi fuori a vicenda a prendere un'insaccata di quella che veniva più fitta quasi la rovesciassero con gli orci. «Eh, ragazzi!... Finitela!», gridò il marchese sporgendosi dal davanzale» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 187).
- 6) «Compare Santi però...», tentò d'interromperlo don Aquilante per calmarlo.  
Ma il marchese non gli diè retta, e continuò a gridare come un ossesso:  
«Cent'onze!... Volete scommettere che non vi faccio più andare nel vostro feudo?... Lo stimate certamente un feudo, se ne chiedete cent'onze... » (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 25).
- 7) «Compare Santi rizzò la testa, e salutò il marchese sol levando con una mano la parte anteriore del berretto bianco, di cotone.  
«Voscenza benedica!»  
«Che fate qui?», gli domandò il marchese.  
«Niente, eccellenza. Trovandomi al mulino, ho voluto dare uno sguardo...»  
«Rimpiangete ancora questi quattro sassi?»  
«Il mio cuore è sempre qua! Verrò a morirvi un giorno o l'altro.»  
«E avete faccia di lagnarvi, dopo che ve li ho pagati settant'onze?»  
Il vecchio si strinse nelle spalle, e riprese la sua positura». (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 72).

- 8) «– Oh signor curato! – esclamò: – a pensare che la mia povera Lucia è passata per questa strada!  
– Volete stare zitta? donna senza giudizio! – le gridò in un orecchio don Abbondio: – son discorsi codesti da farsi qui? Non sapete che siamo in casa sua? Fortuna che ora nessun vi sente; ma se parlate in questa maniera...» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 674).
- 9) «Date qui, date qui, – disse don Abbondio, prendendole il bicchiere, con la mano non ben ferma, e votandolo poi in fretta, come se fosse una medicina.  
– Vuol dunque ch'io sia costretta di domandar qua e là cosa sia accaduto al mio padrone? – disse Perpetua, ritta dinanzi a lui, con le mani arrovesciate sui fianchi, e le gomita appuntate davanti, guardandolo fisso, quasi volesse succhiargli dagli occhi il segreto.  
– Per amor del cielo! non fate pettegolezzi, non fate schiamazzi: ne va... ne va la vita!  
– La vita!  
– La vita.  
– Lei sa bene che, ogni volta che m'ha detto qualche cosa sinceramente, in confidenza, io non ho mai...  
– Brava! come quando... » (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 34).
- 10) «– Dorme? – domandò sotto voce alla vecchia: – là, dorme? eran questi i miei ordini, sciagurata?  
– Io ho fatto di tutto, – rispose quella: – ma non ha mai voluto mangiare, non è mai voluta venire...  
– Lasciala dormire in pace; guarda di non la disturbare; e quando si sveglierà...» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 486).

3. Caratterizzate verbalizzatori del comportamento paraverbale e non verbale (tono di voce, sguardo, prossemica) nei brani riportati sotto. Indicate lo stato emozionale dei personaggi e ipotizzate sulla situazione comunicativa nonché dei loro rapporti. Poi verificate le vostre ipotesi coinvolgendo all'analisi brano più ampio.

(1) «A siffatta proposta, l'indegnazione del frate, rattenuta a stento fin allora, traboccò. Tutti que' bei proponimenti di prudenza e di pazienza andarono in fumo: l'uomo vecchio si trovò d'accordo col nuovo; e, in que' casi, fra Cristoforo valeva veramente per due.

– La vostra protezione! – esclamò, dando indietro due passi, postandosi fieramente sul piede destro, mettendo la destra sull'anca, alzando la sinistra con l'indice teso verso don Rodrigo, e piantandogli in faccia due occhi infiammati: – la vostra protezione! È meglio che abbiate parlato così, che abbiate fatta a me una tale proposta. Avete colmata la misura; e non vi temo più.

– Come parli, frate?...» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 123-124).

(2) «– No, no, per amor del cielo...! – cominciò Lucia; ma il pianto le troncò la voce.

– Non son discorsi da farsi, neppur per burla, – disse Agnese.

– Per burla? – gridò Renzo, fermandosi ritto in faccia ad Agnese seduta, e piantandole in faccia due occhi stralunati. – Per burla! vedrete se sarà burla.

– Oh Renzo! – disse Lucia, a stento, tra i singhiozzi: – non v'ho mai visto così.

– Non dite queste cose, per amor del cielo, – riprese ancora in fretta Agnese, abbassando la voce. – Non vi ricordate quante braccia ha al suo comando colui? E quand'anche... Dio liberi!... contro i poveri c'è sempre giustizia» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 143).

(3) «Quando si venne al nome terribile del mandante, bisognò che Perpetua proferisse un nuovo e più solenne giuramento; e don Abbondio, pronunziato quel nome, si rovesciò sulla spalliera della seggiola, con un gran sospiro, alzando le mani, in atto insieme di comando e di supplica, e dicendo: – per amor del cielo!

– Delle sue! – esclamò Perpetua. – Oh che birbone! oh che soverchiatore! oh che uomo senza timor di Dio!

– Volete tacere? o volete rovinarmi del tutto?

– Oh! siam qui soli che nessun ci sente. Ma come farà, povero signor padrone?

– Oh vedete, – disse don Abbondio, con voce stizzosa: – vedete che bei pareri mi sa dar costei! Viene a domandarmi come farò, come farò; quasi fosse lei nell'impiccio, e toccasse a me di levarnela.

– Ma! io l'avrei bene il mio povero parere da darle; ma poi...

– Ma poi, sentiamo» (Manzoni, *I promessi sposi*, p.35).

#### Riferimenti alle opere letterarie citate nel formato digitale:

1. Capuana, L. Il marchese di Roccaverdina: [https://liberliber.it/opere/download/?op=2344819&type=opera\\_url\\_pdf](https://liberliber.it/opere/download/?op=2344819&type=opera_url_pdf)
2. Deledda, G. L'Edera: <https://www.rodioni.ch/busoni/bibliotechina/autoriinrete/deleEDERA.pdf>
3. Manzoni, A. I promessi sposi: [https://www.iispandinipiazza.edu.it/wp/wp-content/uploads/2016/09/manzoni\\_i\\_promessi\\_sposi.pdf](https://www.iispandinipiazza.edu.it/wp/wp-content/uploads/2016/09/manzoni_i_promessi_sposi.pdf)

## 1.3. La nozione di contestualizzazione di tropi e figure

- **i tropi dal punto di vista cognitivo;**
- **glossario: la definizione di tropi e figure stilistiche nel contesto minimo (livello della frase);**
- **la nozione di contestualizzazione di tropi e figure: amplificazione di livello dell'analisi;**
- **il livello trasfrastico e semantico globale del testo letterario: rinvii e i loro marcatori**

In questo sottotitolo passeremo in rassegna le definizioni di tropi e figure nonché le basi della loro contestualizzazione. La loro contestualizzazione in senso più ampio la presenteremo nella seconda e nella terza parte del manuale.

Però prima di parlare di tropi e figure esaminiamo in succinto **le operazioni cognitive basiche** responsabili per l'interpretazione della realtà circostante. Tra queste operazioni nominiamo in primo luogo **analisi** e **sintesi**. **L'analisi** consiste nella scomposizione di un tutto negli elementi costitutivi per capire la natura di un tutto e le relazioni tra questi elementi. **La sintesi** è invece una composizione di elementi la cui unificazione costruisce un tutto nuovo, cioè entità nuova. Sono **operazioni mentali basiche** di metodologia conoscitiva.

Ricordiamo che **alla base di similitudine, metafora e personificazione** ci sono operazioni mentali basiche di metodologia conoscitiva: nel caso di **similitudine** le due entità solo si comparano rimanendo però distinte, nel caso di **metafora** abbiamo la fusione di due entità che crea un'immagine (si tratta sempre di qualità). Nel caso di **personificazione** abbiamo l'immagine che opera, agisce. Possiamo tracciare un certo parallelo tra questi **processi mentali e universalie cognitive** quali **referenza, modificazione, predicazione** a base di cui si formarono tali categorie come sostantivo, aggettivo e verbo.

Nel caso di **metonimia** e di **sineddoque** si tratta di rapporti logici di contiguità. La **sineddoque** si basa sui rapporti **pars pro toto, toto pro pars**, il singolare per il plurale e vice versa, la specie per il genere e vice versa, il numero determinato per il numero indeterminato e vice versa. I rapporti alla base di tropi per somiglianza (**similitudine, metafora, personificazione**) sono più facili di quelli che sono alla base di tropi per contiguità quali **metonimia e sineddoque**. Si tratta di scomposizione di un tutto in elementi costitutivi (nel caso di **sineddoque**) che è operazione cognitiva più complicata. Nel caso di **metonimia** abbiamo rapporti logici più complicati ancora, di causa e conseguenza.

**Alla base della sintesi e dell'analisi** il cui risultato è comparazione, stabilimento di somiglianze, divisione di un tutto, stabilimento di rapporti causali più astratti è **l'opposizione, operazione indispensabile attuata in qualsiasi operazione mentale conoscitiva**. Perciò **l'antitesi** è **un tropo chiave** per l'analisi linguostilistica approfondita di ogni opera letteraria che può essere **alla base del campo semantico globale che agisce all'interno del testo e stabilisce la coesione nonché la coerenza all'interno del testo letterario**.

Tra tropi più usati sono quelli di **similitudine, metafora, personificazione, epiteto, metonimia, sineddoque, antitesi**. Questo si spiega per il fatto che alla base di essi ci sono operazioni mentali più attuati nel processo di categorizzazione e di concettualizzazione della realtà circostante, ossia si tratta delle **basi cognitive**.

Le nozioni di **linguaggio figurato, tropi e figure** risalgono con le loro radici alla retorica antica romana e greca. In antichità le figure retoriche si consideravano modi particolari di espressione che fungevano da abbellimenti del discorso. Infatti "figura" è la parola di origine latina (*figura, dal tema di fingere – «modellare»*). Gli antichi erano criticati per il loro atteggiamento di distinguere stile nudo e ornato, cioè abbellito perché questa opposizione si basava sulla distinzione tra frasi abbellite tramite l'uso di elementi sovrapposti al discorso e quelle regolari; ogni scostamento dalle norme

retoriche rigide e fisse andava evitato. Nei giorni nostri **tropo** in senso lato si definisce come un *traslato*, una *figura stilistica (retorica) di carattere semantico* la cui funzione è creare un'immagine artistica mentre la **figura** è una *categoria di carattere sintattico* riguardante il cambiamento dell'ordine di parole all'interno della frase, l'ommissione o l'uso ridondante di parole (per esempio, di congiunzioni, ecc.).

**La similitudine** è “un paragone di due cose somiglianti per render più chiara quella che si vuole esprimere” [Maguscineti, p. 85]. La similitudine è molto legata al contesto culturologico. Essendo un componente di paragone legato alla categoria di valutazione è comprensibile all'interno di una certa linguocultura. Il denotato alla base di paragone può acquisire valutazione diversa in linguoculture diverse. Poiché si tratta di comparazione di due termini la similitudine richiede l'uso di *attualizzatori lessicali* che introducono l'elemento di arrivo: “*siccome*”, “*come se*”, “*come*”, “*sembrare*”, “*parere*”, “*rassomigliare*”. *Attenzione!* La mera presenza di queste parole nella frase in cui non si può individuare le due entità che si comparano con lo scopo di attribuire a una di esse un significato traslato, non indica che si tratta di similitudine. Vediamo un esempio: «*Il marchese, dallo spavento, cascato come morto per terra, trasportato alla Casina, era rinvenuto dopo due ore!..*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 282). Con la similitudine si descrive lo svenimento del marchese il cui stato si compara a quello di un morto.

**La metafora** (dal greco *μεταφορά*, da *metaphérō*, «io trasporto») “consiste nel traspostare una parola dal significato naturale ad un altro per una relazione di somiglianza” [Maguscineti, p. 82]. La metafora presuppone l'esistenza di somiglianza tra un termine di partenza e quel metaforico. Poiché la metafora presuppone la fusione dei due termini (di partenza e d'arrivo) in uno solo, essa non richiede attualizzatori lessicali. Per esempio: «– *Ah anima nera! ah tizzone d'inferno!* – esclamava Agnese: – *ma verrà la sua ora anche per lui. Domeneddio lo pagherà secondo il merito; e allora proverà anche lui...*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 546). In quest'esempio Agnese indispettita con don Rodrigo per cui volere è stata rapita sua figlia lo insulta. Le metafore (così come le similitudini) nel romanzo di A. Manzoni in cui è descritta quell'epoca sono molto spesso legate alla religione.

**La differenza tra metafora e similitudine** consiste nel fatto che nella metafora “si fa la fusione in un termine solo delle due immagini, le quali nella similitudine vengono soltanto accostate, rimanendo pur sempre distinte” [Maguscineti, p. 61].

**La personificazione** è attribuzione di senso e vita ad esseri inanimati, astratti, inesistenti, immaginati, morti. La personificazione “dà senso, vita, discorso a esseri inanimati o astratti, e anche a defunti” [Maguscineti, p. 85].

Secondo Ch. Bally, la *personificazione* è diversa dalla *metafora* perché anche se tutti e due i tropi si basano sull'associazione di due intuizioni, “la metafora è idea che diventa immagine, la personificazione è l'immagine che opera” [cit. per: Maguscineti, p.65]. In succinto, *per formare metafora* si usa un nome, la cui qualità passa ad un soggetto; *per formare personificazione* si usa un verbo la cui azione passa a un essere inanimato, astratto, inesistente. Per esempio: «*Il chiarore del fuoco illuminava le pareti brune, tremolava sul pavimento umido, macchiato dall'impronta delle scarpe infangate di don Simone e di zio Cosimu*» (Deledda, p. 113). Nell'esempio riportato viene personificato il chiarore del fuoco che fa parte del simbolismo cromatico.

**L'epiteto** (deriva dal greco *epítheton* «aggiunto») consiste nel nominare la caratteristica stabile di un termine espressa normalmente dall'aggettivo (ma anche può esprimersi dal nome o dalla locuzione). Si nomina la qualità associata di solito a un termine attraverso cui esso si definisce. Per esempio: «*Ma il marchese evitava più che poteva di attaccar discorso con quei signori; non voleva mescolarsi affatto nei loro torbidi intrighi di partiti municipali*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 21). In quest'esempio il nome «*intrighi*» si definisce e si rafforza per l'epiteto «*torbidi*» che presenta la sua caratteristica rivelante del nome.

**L'antitesi** è una figura retorica che “consiste nel mettere a fronte due intuizioni opposte perché dal contrasto acquisti maggior rilievo l'espressione” [Maguscinets, p. 62]. Per esempio: «*Rabbuiatosi in volto, il marchese andava su e giù per la stanza, stringendosi le mani*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 21). In quest'esempio con l'antitesi «*su e giù*» si descrive il modo di muoversi del marchese come riflessione dello stato di nervosismo.

**La metonimia** (proviene dal greco *μετα* «attraverso» e *ονομα* «nome») è un trasferimento di significato da una parola all'altra che è legata alla prima per contiguità di carattere logico o materiale. La metonimia include: 1) la causa per l'effetto e vice versa; 2) l'astratto per il concreto e vice versa; 3) il tempo per le persone viventi in esso; 4) il segno per la cosa significata; 5) lo strumento per la persona che lo adopera; 6) l'autore per la sua opera; 7) il protettore per la cosa protetta; 8) il possessore per la cosa posseduta; 9) la materia per la cosa fatta da essa; 10) il contenente per il contenuto [Maguscinets, p. 82-83]. Per esempio: «*La forza legale non proteggeva in alcun conto l'uomo tranquillo, inoffensivo, e che non avesse altri mezzi di far paura altrui*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 25). All'inizio del romanzo A. Manzoni fa un quadro dell'epoca caratterizzando la giustizia e nomina metonimicamente “forza legale” le persone che rientravano in quella categoria.

**La sineddoque** è un trasferimento del significato da una parola all'altra che si basa su rapporti di maggiore o minore quantità essendo i suoi tipi: 1) *pars pro toto* e *toto pro pars*; 2) il singolare per il plurale e vice versa; 3) la specie per il genere e vice versa; 4) il numero determinato per quell'indeterminato e vice versa [Maguscinets, p. 83]. Per esempio: «*Il marchese stava per rispondere, quando un altro grido, acuto, straziante, gli arrestò le parole in gola*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 21). In quest'esempio viene personificata la voce della pazza che interrompe la conversazione del marchese con il suo avvocato alla fine del primo capitolo.

**L'ossimoro** è una figura retorica che consiste nell'unire due termini con significato opposto o quelli in forte contrasto per creare un paradosso; si tratta dell'unione di elementi incompatibili tra loro messi a fuoco. Per esempio: «*A sei anni, Gertrude fu collocata, per educazione e ancor più per istradamento alla vocazione impostale, nel monastero dove l'abbiamo veduta: e la scelta del luogo non fu senza disegno*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 209). In questo caso l'ossimoro si compone di due elementi incompatibili: la vocazione non può essere imposta.

**L'iperbole** è una figura retorica che consiste in esagerazione in più o in meno mettendo a fuoco una qualità [Maguscinets, p. 83]. Per esempio: «*Quella che, a gomiti e a giravolte, saliva al terribile domicilio, si spiegava davanti a chi guardasse di lassù, come un nastro serpeggiante: dalle finestre, dalle feritoie, poteva il signore contare a*

*suo bell'agio i passi di chi veniva, e spianargli l'arme contro, cento volte»* (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 447). Nell'esempio riportato per sottolineare la forza dell'Innominato Manzoni ricorre all'iperbole che si riferisce alla sua possibilità di controllare tutto intorno al suo castello.

**La litote** (procedimento contrario all'iperbole) è una figura retorica che consiste nella diminuzione di qualcosa di negativo, un biasimo fatto con benevolenza [Maguscinets, p. 83]. L'esempio molto noto di litote è quello che si riferisce a uno dei personaggi manzoniani: «*Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone»* (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 25).

**La perifrasi** (provieva dal greco: «giro di frase», «circonlocuzione») è una figura retorica che si definisce come “significare una cosa con un giro di parole che brevemente la descrivano anziché col nome usuale” [Maguscinets, p. 63]. Per esempio:

«*Segnatevelo qui, su la fronte. C'è chi tiene bene aperti gli occhi e vi sorveglia! Se avete fatto ammazzare vostro marito per...»* (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 31-32). In questo brano si usa la perifrasi “C'è chi tiene bene aperti gli occhi e vi sorveglia!” che nomina Dio. La perifrasi costituisce una frase che non è informativa se avulsa dal contesto. **La contestualizzazione minima** è il coinvolgimento all'analisi della frase precedente e quella che segue. Si vede che si tratta del dialogo di due personaggi-antagonisti, Agrippina Solmo e la baronessa che praticamente accusa la ragazza dell'omicidio. La baronessa allude all'omicidio commesso da Agrippina con lo scopo di sposarsi per il calcolo con il marchese. Essere informati sulla trama, sulle idee dell'autore nonché sulla corrente letteraria aiuta a fare l'analisi più precisa.

**La gradazione** è una figura retorica che consiste nel “passaggio da un'espressione a un'altra sempre più energica. È un procedimento naturale del pensiero e del sentimento, a cui corrisponde negli affetti un aumento d'impressione a ogni frase” [Maguscinets, p. 66]. Per esempio: «*I parenti eran seri, tristi, burberi con lei, senza mai dirne il perché»* (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 216). In quest'esempio la gradazione si usa per descrivere la crescita dello stato di disagio emozionale di Gertrude come risultato delle manipolazioni fatte dai suoi parenti che vogliono costringerla al voto. La gradazione si usa molto spesso per descrivere gli stati emozionali.

**La reticenza** è “una forma d'espressione troncata a mezzo” e si marca graficamente con i puntini [Maguscinets, p. 68]. È una figura retorica usata per evidenziare molti fattori:

- ✓ lo stato emozionale che impedisce al soggetto parlante di finire l'enunciato (in questo caso il suo discorso si caratterizza per la sintassi semplificata, le frasi esclamative, l'uso di parole di registro basso, ecc.);
- ✓ la formulazione di pensieri in tempo accelerato che spesso deriva da troppa eccitazione;
- ✓ l'imbarazzo per cui il soggetto parlante stenta a formulare l'enunciato e lo tronca;
- ✓ la mancanza di coraggio;
- ✓ la mancanza del desiderio di comunicare;
- ✓ il senso di tatto, il desiderio di non offendere l'interlocutore;

- ✓ l'assenza di istruzione o l'istruzione di livello basso che impedisce di esprimere un pensiero o un'idea in modo adeguato;
- ✓ la minaccia (si fa affinché l'interlocutore finisca la frase da sé stesso ipotizzando magari qualcosa di peggiore di quanto alluso) [Maguscineti, p. 68].

Come vediamo la reticenza è una figura molto polivalente proprio perché la frase rimane incompiuta; la disambiguazione del significato di reticenza si fa solo nel contesto. Vediamo un esempio: «– *Fa allestir subito una bussola, entraci, e fatti portare alla Malanotte. Subito subito; che tu ci arrivi prima di quella carrozza: già la viene avanti col passo della morte. In quella carrozza c'è... ci dev'essere... una giovine*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 463). Le reticenze nel discorso dell'Innominato rivolto alla vecchia marcano la sua esitazione: al livello inconscio lui non vuole compiere la parola data a don Rodrigo e perciò indugia nel finire il discorso.

**Il dialogismo** è una figura retorica che consiste nel brusco cambiamento del discorso in dialogo [Maguscineti, p. 85]. A titolo d'esempio possiamo nominare i capitoli IX e X del romanzo di A. Manzoni "I promessi sposi" (che costituiscono retrospessione) in cui lui racconta la storia di Gertrude che è diventata monaca contro la propria volontà essendo forzata da padre e dai membri della sua famiglia.

**L'asindeto** è «una figura retorica che consiste nel tralasciar le congiunzioni per dar maggior rapidità al discorso» [Maguscineti, p. 69]. Per esempio: "*Prende un pan tondo, l'alza, facendolo vedere alla folla, l'addenta: mani alla gerla, pani per aria; in men che non si dice, fu sparcchiato*" (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 285 ). In questa frase Manzoni descrive il comportamento della folla in piazza nella città sollevata: quando c'è molta gente radunata ed emozionata basta un nonnulla per provocar reazione di catena. Nell'episodio uno dei sollevati attacca un paniere con la gerla, prende il pan tondo e la folla lo imita a livello quasi inconscio. La descrizione di movimenti è così breve e laconica che fa vedere davanti agli occhi la piccola scena.

**Il polisindeto** è una figura retorica basata su "la ripetizione della stessa congiunzione fra più parole allo scopo di richiamar l'attenzione su ciascuna idea" [Maguscineti, p. 69]. Per esempio: «*e ripensò le mobili tende, e i percossi valli, e il lampo de' manipoli, e l'onda de' cavalli, e il concitato imperio, e il celere ubbidir*". *La ripetizione della congiunzione "e" unisce elementi diversi che rievocano il processo della battaglia e delle sue fasi*» (Manzoni, *Il Cinque di maggio*).

**L'anafora** è una figura retorica basata sulla ripetizione della stessa parola o espressione all'inizio di due o più proposizioni. Spesso si combina con il parallelismo sintattico. Per esempio: «*Ognuno scansava d'incontrar gli occhi degli altri; ognuno sentiva che tutti eran occupati del pensiero che tutti volevan dissimulare*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 81). Nell'esempio l'anafora nomina i partecipanti della riunione e serve per mettere in rilievo l'unanimità di sentimenti ed emozioni che regnava tra tutti i radunati.

**L'epifora** è una figura retorica basata sulla ripetizione della stessa parola o espressione alla fine di due o più proposizioni. È anche nota come **epistrofe**. Per esempio: «– *Cento mila diavoli al palazzo dei Roccaverdina! Oh! oh! Cento mila diavoli alla casa dei Pignataro! Oh! oh! Cento mila diavoli alla casa dei Crisanti! Oh! Oh!*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 21). Nell'esempio riportato l'anafora «*Cento mila diavoli*» esprime l'atteggiamento negativo di Mariangela nei confronti di

certe famiglie che sfocia in maledizioni; l'epifora è costituita da esclamazioni della pazza che grida le imprecazioni. La combinazione di anafora ed epifora insieme al parallelismo sintattico crea un ritmo speciale: gli enunciati acquisiscono una forza espressiva e si percepiscono come slogan.

**Il raddoppiamento** è una figura retorica che si forma quando vengono replicate di seguito una o più parole [Maguscinets, p. 84]. Per esempio: «– *Niente! Niente!* – ripeteva il marchese aggirandosi per la stanza, assorto nella triste idea che pareva lo torturasse, masticando parole che evidentemente non voleva lasciarsi sfuggire di bocca» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 54). In raddoppiamento spesso apparisce nei dialoghi, nel discorso delle persone emozionare e si usano nelle frasi esclamative, come nell'esempio riportato sopra.

**L'ironia** è una figura retorica che consiste nell'uso di parole in senso opposto per biasimare o dare valutazione negativa. *Il sarcasmo* è l'ironia pungente usata per fare scherno [Maguscinets, p. 83]. Vediamo un esempio di ironia tratto da "I promessi sposi" di A. Manzoni: «*Fece un rapido esame, se avesse peccato contro qualche potente, contro qualche vendicativo; ma, anche in quel turbamento, il testimonio consolante della coscienza lo rassicurava alquanto: i bravi però s'avvicinavano, guardandolo fisso*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 22). Manzoni ironizza su timido curato don Abbondio che dopo aver visto i bravi avvicinarsi e guardandolo fisso si mette a ricordare se per caso non avesse peccato contro qualche personaggio potente; secondo i postulati della fede doveva preoccuparsi dei suoi peccati contro Dio e di proteggere i suoi parrocchiani.

L'interpretazione dell'uso di tropi e figure ha come scopo **opposizione al carattere aperto di canali dello svolgimento dell'informazione**, cioè di **minimizzare l'entropia** caratterizzata per l'indeterminatezza.

Esaminiamo la nozione di **contestualizzazione di tropi**.

Prima di iniziare l'analisi del testo letterario dobbiamo informarci dello scrittore, del contesto spazio-temporale dello scrittore e di avvenimenti descritti nell'opera, così come di idee dell'autore espresse in essa. Sappiamo che lo svolgimento di comunicazione tra i personaggi si determina per fattori diversi tra cui quelli che **classificano i personaggi sull'asse sociolinguistica** ma anche **quella psicologica**. Per conseguenza per capire meglio la funzione di tropi e figure dobbiamo coinvolgere all'analisi tali fattori:

- ✓ **cronotopo** ossia la dimensione spazio-temporale dell'opera letteraria (il luogo e il tempo in cui si svolgono avvenimenti descritti);
- ✓ **estrazione sociale** (appartenenza allo strato alto / medio / basso);
- ✓ **fattore generazionale**: fasce d'età;
- ✓ **fattore di genere** (maschile / femminile)
- ✓ **livello di istruzione**;
- ✓ **tratti caratteriali** (carattere di personaggio nonché la storia di rapporti con altri personaggi).

Dobbiamo anche prestare l'attenzione all'analisi di dialoghi che spesso contengono attualizzatori lessicali espliciti ed impliciti che marcano lo status sociale di comunicanti, la professione che esercitano, il loro comportamento verbale,

paraverbale e non verbale. Vanno coinvolti all'analisi *i marcatori del comportamento paraverbale e non verbale di personaggi*: voce, gesti, movimenti, prossemica.

Quest'informazione aiuta a capire meglio l'uso di tropi e figure che si usano per caratterizzare certi personaggi, stabilire i rapporti di senso tra essi e il componente semantico nonché la tipicità e di ricorrenza di componenti semantici del linguaggio figurato. Inoltre, è possibile stabilire il ruolo di tropi chiavi nella formazione di coerenza semantica globale all'interno del testo letterario.

*La contestualizzazione di tropi* presuppone l'approfondimento dell'analisi:

**a livello trasfrastico** coinvolgendo all'analisi alcune frasi che precedono e seguono all'analizzata) tramite *stabilimento di corrispondenze tra referenti e le loro caratteristiche* (personaggi, le loro qualità ed azioni) nonché di *campo semantico prevalente* dei paragrafi analizzati (parole con connotazione negativa, lessico osceno, lessico tematico, ecc.), la presenza di *file sinonimiche*, di presenza di *rapporti di contrapposizione*;

**a livello semantico globale** (testonomico) tracciando le corrispondenze tra *gruppi referenziali* (personaggi (con le loro caratteristiche e le loro azioni), domicilio, oggetti di ognuno dei personaggi e le loro caratteristiche; paesaggio, natura e le loro caratteristiche).

Quest'analisi permette di *individuare il ruolo di tropi e figure* nella *caratteristica di personaggi* nonché di *coerenza all'interno del testo letterario* tramite lo *stabilimento di reiterazione* di *componenti semantici* di tropi e di *tipicità* del loro uso.

Vediamo un esempio di *contestualizzazione di similitudine*. Essendo un tropo più usato che stabilisce somiglianza tra due termini richiede l'amplificazione dell'analisi.

«*Fra tante persone, nessuno gli dava retta. La signora Mugnos e Cristina, aiutate dal cavalier Pergola, portavano in camera la marchesa che sembrava un cadavere, con le braccia penzoloni, gli occhi chiusi, bianca bianca in viso*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 326). A livello della frase vediamo solo che la marchesa si compara con un cadavere, la caratteristica tipica della persona malata, stanca o sconvolta. Per capire meglio di cosa si tratta si deve uscire dal livello della frase. Vediamo il contesto più ampio:

«*Ma come? Ma come?*», ripeteva don Tindaro, nel salotto dove la marchesa era svenuta per la terza volta quando egli vi entrava assieme col notaio.

*Fra tante persone, nessuno gli dava retta. La signora Mugnos e Cristina, aiutate dal cavalier Pergola, portavano in camera la marchesa che sembrava un cadavere, con le braccia penzoloni, gli occhi chiusi, bianca bianca in viso.*

«*Ma come? Ma come?... Dottore!*»

«*È di là, nello studio*», rispose il dottor Meccio. «*Pazzia furiosa! Vi ricordate, notaio, in Casino, quella volta? Eh? Eh? Che ne dite ora?*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 326).

Coinvolgendo all'analisi il livello trasfrastico (alcune frasi precedenti e quelle che seguono) possiamo stabilire i legami semantici tra referenti (cioè personaggi), le loro qualità ed azioni. La *sintassi semplificata*, molte frasi brevi, *molte reticenze* e *moltissime domande* ci danno l'informazione che si tratta della situazione straordinaria,

i personaggi sono attoniti e non sanno cosa fare. Il personaggio di riferimento è indicato in modo implicito il cui stato “pazzia furiosa” è stato la causa di tanti schiamazzi.

Vediamo l’altro esempio di contestualizzazione di similitudine tratto dal romanzo di A. Manzoni “I promessi sposi”:

«Al rumore d'una cavalcatura che s'avvicinava, comparve sulla soglia un ragazzaccio, armato come un saracino; e data un'occhiata, entrò ad informare tre sgherri, che stavano giocando, con certe carte sudice e piegate in forma di tegoli» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 447-448). La similitudine in sé ci fornisce l’informazione su una persona molto armata (come un saracino). A livello della frase vediamo che si tratta della persona molto armata che apparisce sulla soglia di un posto che presenta caratteristiche negative. Lo testimoniano molte parole con connotazione negativa all’interno della frase (*sgherri, carte sudice, tegoli*). Ricorrendo a *common knowledge* possiamo ipotizzare con ragione che si tratta del posto pericoloso. Il referente della similitudine “un ragazaccio” rivela l’atteggiamento negativo dell’autore verso l’occupazione di lui. Abbiamo la catena: “*personaggio* (referente in termini di linguopragmatica) – *qualità* (espressa tramite il suffisso spregiativo -accio) – *azione*”. Non è un personaggio vero e proprio ma di passaggio (nella terminologia cinematografica possiamo chiamarlo “comparsa”). In sequenze descrittive la qualità descritta è legata di più all’occupazione di un personaggio o alle sue caratteristiche che spesso si rivelano e aiutano a spiegare le sue azioni. Passando *a livello trasfrastico dell’analisi* (analizzando qualche frase prima o dopo) possiamo stabilire legami tra questa frase e le altre attraverso *il confronto tra referenti*, le loro *qualità ed occupazioni*. La frase più sotto ci presenta l’altro referente della stessa occupazione: «Un altro bravaccio dell’Innominato, che saliva, raggiunse poco dopo don Rodrigo; lo guardò, lo riconobbe, e s’accompagnò con lui; e gli risparmiò così la noia di dire il suo nome, e di rendere altro conto di sé a quant’altri avrebbe incontrati, che non lo conoscessero» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 448-449). Compariamo i referenti: “*ragazzaccio – bravaccio*” (tutt’e due di valutazione negativa) e le loro caratteristiche che presentano azioni potenziali. Ricorrendo a *common knowledge* possiamo capire che nell’epoca descritta da Manzoni “bravi” venivano chiamati uomini armati al servizio di feudatari. Questa frase approfondisce l’informazione sul posto: era impossibile passare inavvertito per quella strada. Le frasi fanno parte del contesto in cui si descrive la strada che conduceva al castello dell’Innominato. Visto il carattere despotico del personaggio isolato dal resto del mondo questo aveva al suo servizio molti sgherri. L’informazione è cruciale per la caratteristica dell’Innominato, uno dei personaggi più importanti e complicati nella storia raccontata.

---

*Presentiamo in succinto i fattori che ci aiutano a minimizzare l’entropia e a capire meglio il senso della frase o del brano nonché di determinare il loro ruolo all’interno dell’opera letteraria:*

---

- va evitata l'analisi di una frase avulsa dal contesto perché presenta la quantità minima dell'informazione;
- dobbiamo informarci dell'autore e della sua concezione del mondo nonché delle sue idee e delle caratteristiche delle sue opere;
- dobbiamo informarci della corrente letteraria e delle sue problematiche;
- dobbiamo informarci della trama che ci presenta visione generale delle vicende descritte nonché dei personaggi e delle loro qualità;
- dobbiamo stabilire referenti e gruppi referenziali all'interno del testo letterario (personaggio – la sua qualità, il suo alloggio, il paesaggio, i fenomeni della natura) ed analizzare i tropi e le figure con cui si descrivono;
- dobbiamo analizzare tipicità e ricorrenza di componenti semantici di tropi (più usati) e determinare rapporti tra essi e referenti / gruppi referenziali.
- dobbiamo applicare all'analisi il livello trasfrastico e il livello semantico globale;
- dobbiamo stabilire i rapporti di senso all'interno del testo letterario come macrostruttura (le particolarità di combinazione di sequenze descrittive, narrative, riflessive, dialogiche) ecc.

*Letteratura sull'argomento 1.3. "La nozione di contestualizzazione di tropi e figure":*

1. Селіванова, О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.
2. Смущинська, І.В. Суб'єктивна модальність французької прози. К.: ВПЦ "Київський університет", 2001. 255 с.
3. Colella, G. Che cos'è la stilistica. Roma: Carocci editore, 2010. 142 p.
4. Garajová, K. Manualetto di stilistica italiana. Brno: Masarykova univerzita, 2014. 180 p.
5. Maguscinet, I.I. Lingua, linguaggio, stile, metrica. Manuale dei corsi teorici e pratici per la specializzazione "Lingua italiana e letteratura". К.: Centro editoriale poligrafico "Università di Kyiv", 2008. 355 p.
6. Riffaterre, M. Criteria for Style Analysis. Word 15 (1) (1959): 154-174.
7. Petricca, P. Semantica. Forme, modelli e problemi. Milano: LED, 2019. 184 p.

*Compiti sull'argomento 1.3. "La nozione di contestualizzazione di tropi e figure":*

*1. Rispondete alle domande:*

1. N nominate le operazioni cognitive basiche responsabili per l'interpretazione della realtà circostante.
2. Che operazioni mentali sono alla base di similitudine, metafora e personificazione?
3. Che rapporti logici sono alla base di: 1) similitudine, metafora e personificazione; 2) metonimia e sineddoque?

4. Perché l'antitesi è un tropo chiave per l'analisi linguostilistica approfondita di ogni opera letteraria? Che tipo di legami stabilisce all'interno del testo letterario?
5. Delineate in breve i termini "tropo" e "figura".
6. Date la definizione di similitudine, metafora e personificazione. Nominate i loro tratti comuni e defferenti. Illustratelo con esempi.
7. Date la definizione di epiteto e antitesi. Illustratelo con esempi.
8. Date la definizione di metonimia e sineddoque. Illustratelo con esempi.
9. Date la definizione di ossimoro, iperbole e litote. Illustratelo con esempi.
10. Date la definizione di perifrasi, gradazione, dialogismo. Illustratelo con esempi.
11. Date la definizione di reticenza. Perché è polivalente? Illustrate con esempi i significati diversi di reticenza. Che fattori aiutano a disambiguare il significato di reticenza?
12. Date la definizione di asindeto e polisindeto. Illustratelo con esempi.
13. Date la definizione di anafora ed epifora. Illustratelo con esempi.
14. Date la definizione di ripetizione e di raddoppiamento. Qual'è la differenza tra di loro? Illustratelo con esempi.
15. Date la definizione di ironia e di sarcasmo. Qual'è la differenza tra di loro? Illustratelo con esempi.
16. Date la definizione di contestualizzazione di tropi. Perché è importante coinvolgere all'analisi il livello trasfrastico e semantico globale?
17. Nominate i fattori che aiutano a minimizzare l'entropia e a capire meglio il senso della frase o del brano nonché di determinare il loro ruolo all'interno dell'opera letteraria.

*2. Fate l'analisi dei brani riportati sotto. Trovate tropi e figure e determinate entità (personaggio, casa, oggetti d'uso domestico, fenomeno naturale) a cui si riferiscono. Determinate il ruolo di tropi nella caratteristica di un personaggio. Poi approfondite l'analisi coinvolgendo all'analisi un brano più ampio.*

(1) *«Dalla parte del viale che conduceva lassù, la casa dei Roccaverdina aveva l'entrata a pianterreno, mentre dal lato opposto la facciata di pietra intagliata si elevava con tre alteri piani su le povere casette di gesso dalle quali era circondata. Gli altri lati, a mezzogiorno e a tramontana, seguivano la ripida elevazione del terreno, e davano a chi guardava l'impressione che l'edificio si fosse sprofondato per un avvallamento della collina. Il terrazzino della sala da pranzo rispondeva a ponente, e il vento impetuoso lo investiva di faccia» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 13).*

(2) *«Quella sera sembrava che i venti di levante e di tramontana si fossero dati la posta a Ràbbato per una sfida di gara; e soffiavano, fischiavano, stridevano, urlavano, strisciando lungo i muri delle case, scotendo le imposte, sconvolgendo le tegole sui tetti, azzuffandosi agli svolti delle cantonate, pei vicoli, nelle piazze con gridi rabbiosi, con ululi prolungati, ora vicini, ora lontani, che davano i brividi al povero prete.*

*Ai ripetuti assalti, l'imposta poco solida del balconcino della sua cameretta avea minacciato di cedere, di spalancarsi, di lasciar invadere la casa da quel che sembrava*

*un nemico assediante, inasprito sempre più della resistenza che trovava» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 79).*

(3) *«Don Silvio, interrompendo la recita dell'ufficio, era stato costretto a puntellarla con un pezzo di tavola e con una stanghetta. Ma quantunque rassicurato, si arrestava spesso a metà d'un versetto di salmo, e si sentiva diventare piccino piccino a quegli ululi, a quegli impeti fischianti che facevano fin tintinnare, a intervalli, la piccola campana del vicino monastero di Santa Colomba, o buttavano, di tratto in tratto, sul selciato della via qualche tegola o qualche vaso da fiori che vi si fracassavano con pauroso rumore.*

*La sua casetta a un solo piano, all'angolo del vicoletto breve e contorto, investita da un lato dal vento di levante e, di faccia, dal tramontano, sembrava vacillasse. Tutti gli usci delle stanze si agitavano e i vetri delle finestre e del balconcino trabalzavano, e sul tetto era un continuo acciottolio di tegole, quasi vi spasseggiasse a salti un grosso animale» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 79-80).*

(4) *«Fino a diventare assassino... per quella!» Non sapeva darsene pace. Il suo cuore traboccava di odio, quanto aveva traboccato di amore fino a pochi giorni addietro. Il sangue le si era cangiato in fiele. Ah! ora ella doveva, con più ragione, invidiare colei che poteva insuperbirsi apprendendo di essere stata amata tanto! Si sentiva umiliata, ferita mortalmente nella più delicata parte di se stessa, in quel legittimo orgoglio di donna che si era formata un culto della sua prima ed unica passione, e aveva sofferto in silenzio, nascostamente, senza illusioni e senza speranze, tanti anni! Perché non aveva dato ascolto all'ammonimento delle sue esitanze? Perché si era lasciata indurre dalla baronessa e dalla madre? Non sarebbe stata, com'era stata, marchesa di Roccaverdina di nome soltanto! Nulla, nulla poteva più compensarla, consolarla! E doveva fingere, per l'occhio della gente? Sentirsi compassionare? Oh, chi sa quante in quel momento ridevano di lei! Tutte coloro che avrebbero voluto essere al posto di lei; parecchie, lo sapeva! No, no! (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 329).*

(5) *«Annesa strinse nel pugno il pezzetto di carta: una brace non l'avrebbe scottata di più. Il pastore parlava, ella non sentiva. Sentiva solo il rombo dei tuoni in lontananza: e le pareva che dentro il pugno stringesse non un pezzetto di carta, ma un cuore pulsante, un'anima che urlava e spasimava. Che avveniva? Paulu non le aveva mai scritto. Perché le scriveva, adesso? Una buona o una cattiva notizia? Ella non dubitò che un istante: la notizia doveva essere triste. Ed ebbe paura di apprenderla troppo presto. Una donnina seduta a cavalcioni su un cavallino bianco raggiunse la comitiva, e riconoscendo il figlio di Santus cominciò a dar gridi di sorpresa e di gioia.*

*«Eccolo, sì; è lui! Ah, come sono contenta! No, non era possibile che un abitante di Barunèi avesse ucciso il suo figliuolo: il nostro paese ne sarebbe rimasto infamato: anche nelle "canzoni" dei girovagli sarebbe stato nominato e infamato, il nostro Barunèi.»*

*«Sta zitta, Anna Pica», gridò Santus. «La tua lingua sembra un coltello» (Deledda, L'Edera, p. 53-54).*

(6) «Domani, forse, i miei padroni saranno condotti nelle carceri di Nuoro. Pensa, Annesa, pensa!», disse zio Castigu, giungendo le mani con disperazione. «Don Simone Decherchi e donna Rachele legati e messi su un carro come volgari malfattori. Anche le pietre piangeranno.»

«Che fare?», ella domandò.

«Che fare?», ripeté il vecchio.

Si guardarono disperati: poi ella proruppe: «Ma i parenti, che fanno? Perché non si muovono e non cercano degli avvocati?».

«I parenti? Gente tua, morte tua! Nessuno si è mosso. Solo prete Virdis cerca di aiutarli. Ma che può fare? Vedi, donna, io sono quasi tentato di accusarmi del delitto, per salvar loro.» (Deledda, *L'Edera*, p. 88).

(7) «Aveva sperato che, nella splendida e frequentata casa paterna, avrebbe potuto godere almeno qualche saggio reale delle cose immaginate; ma si trovò del tutto ingannata. La clausura era stretta e intera, come nel monastero; d'andare a spasso non si parlava neppure; e un coretto che, dalla casa, guardava in una chiesa contigua, toglieva anche l'unica necessità che ci sarebbe stata d'uscire. La compagnia era più trista, più scarsa, meno variata che nel monastero. A ogni annunzio d'una visita, Gertrude doveva salire all'ultimo piano, per chiudersi con alcune vecchie donne di servizio: e lì anche desinava, quando c'era invito. I servitori s'uniformavano, nelle maniere e ne' discorsi, all'esempio e all'intenzioni de' padroni: e Gertrude, che, per sua inclinazione, avrebbe voluto trattarli con una familiarità signorile, e che, nello stato in cui si trovava, avrebbe avuto di grazia che le facessero qualche dimostrazione d'affetto, come a una loro pari, e scendeva anche a mendicarne, rimaneva poi umiliata, e sempre più afflitta di vedersi corrisposta con una noncuranza manifesta, benché accompagnata da un leggiadro ossequio di formalità» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 217-218).

(8) «In capo a quattro o cinque lunghi giorni di prigionia, una mattina, Gertrude stuccata ed invelenita all'eccesso, per un di que' dispetti della sua guardiana, andò a cacciarsi in un angolo della camera, e lì, con la faccia nascosta tra le mani, stette qualche tempo a divorar la sua rabbia. Sentì allora un bisogno prepotente di vedere altri visi, di sentire altre parole, d'esser trattata diversamente. Pensò al padre, alla famiglia: il pensiero se ne arretrava spaventato. Ma le venne in mente che dipendeva da lei di trovare in loro degli amici; e provò una gioia improvvisa. Dietro questa, una confusione e un pentimento straordinario del suo fallo, e un ugual desiderio d'espriarlo. Non già che la sua volontà si fermasse in quel proponimento, ma giammai non c'era entrata con tanto ardore. S'alzò di lì, andò a un tavolino, riprese quella penna fatale, e scrisse al padre una lettera piena d'entusiasmo e d'abbattimento, d'afflizione e di speranza, implorando il perdono, e mostrandosi indeterminatamente pronta a tutto ciò che potesse piacere a chi doveva accordarlo» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 222).

(9) «Gertrude contristata, indispettita e, nello stesso tempo, un po' gonfiata da tutti que' complimenti, si rammentò in quel punto ciò che aveva patito dalla sua carceriera; e, vedendo il padre così disposto a compiacerla in tutto, fuor che in una

*cosa, volle approfittare dell'auge in cui si trovava, per acquietare almeno una delle passioni che la tormentavano. Mostrò quindi una gran ripugnanza a trovarsi con colei, lagnandosi fortemente delle sue maniere.*

*– Come! – disse il principe: – v'ha mancato di rispetto colei! Domani, domani, le laverò il capo come va. Lasciate fare a me, che le farò conoscere chi è lei, e chi siete voi» (Manzoni, I promessi sposi, p. 229).*

*(10) «Dopo, non s'occupò più d'un affare così minuto e, in quanto a lui, terminato; e quando poi, che fu un pezzo dopo, gli arrivò la risposta, al campo sopra Casale, dov'era tornato, e dove aveva tutt'altri pensieri, alzò e dimenò la testa, come un baco da seta che cerchi la foglia; stette lì un momento, per farsi tornar vivo nella memoria quel fatto, di cui non ci rimaneva più che un'ombra; si rammentò della cosa, ebbe un'idea fugace e confusa del personaggio; passò ad altro, e non ci pensò più» (Manzoni, I promessi sposi, p. 605).*

## **1.4. Testo letterario come macrostruttura di sequenze. L'incrocio tra linguostilistica e narratologia**

- **narratologia come scienza e il suo campo di studi;**
- **i concetti di narratologia applicati all'analisi linguostilistica approfondita: corrente letteraria, diegesi, focalizzazione, trama, intreccio;**
- **il testo letterario prosaico come macrostruttura di sequenze descrittive, narrative, riflessive, dialogiche;**
- **le fasi della narrazione**

L'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario presuppone il coinvolgimento all'analisi di alcuni concetti di narratologia. Il termine «narratologia» fu introdotto nel 1969 da T. Todorov in riferimento a una diramazione di critica letteraria di stampo strutturalista. La narratologia è una parte della teoria (critica) letteraria i cui studi si concentrano sui “processi di rappresentazione e di comunicazione narrativa” con applicazione delle ricerche di tradizione anglosassone e dello strutturalismo francese [Narratologia: Treccani].

La narratologia si forma nel paradigma dello strutturalismo e investiga le forme e le strutture narrative in modo sistematico il cui scopo è elaborare modelli teorici di carattere universale che possono essere applicabili alle opere letterarie. La narratologia usa l'apparato metodologico (un insieme di metodi) applicato dalla critica letteraria. Il campo di studi della narratologia si focalizza su elementi di narrazione quali narratore, trama, tempo, luogo, personaggi. L'obiettivo della narratologia è identificare una struttura basica applicabile a diversi generi di narrazione nonché a diverse forme narrative. L'analisi narratologica del testo scritto presupponeva la sua segmentazione

in sequenze determinate in relazione alla loro funzione. *Le sequenze* si determinavano come «*blocchi unitari che sono segnati da delimitazioni temporali, spaziali, contenutistiche* e, nell'individuare le zone di convergenza, le sequenze narrative vengono rilevate in base alle loro caratteristiche linguistiche, come la narrazione, la descrizione, la riflessione» [Narratologia: Wikipedia]. Ai tempi di emmersione la narratologia rappresentava una certa forma di analisi dei testi scritti; più tardi il metodo particolare dell'analisi narratologica si estese verso cinema, teatro e persino musica puntando su orizzonti più ampi [Narratologia: Treccani].

Per l'analisi narratologica e quella linguostilistica è importante la definizione di *corrente letteraria* a cui appartiene l'opera analizzata. *Il Verismo italiano* ispirato dal Naturalismo francese è una corrente letteraria volta a collocare i personaggi in un ambiente prevalentemente meridionale (soprattutto siciliano) e rurale. I veristi italiani i cui massimi esponenti sono Luigi Capuana (il teoretico del Verismo) e Giovanni Verga propongono al lettore di sommergersi in realtà ottocentista post-unitaria descritta in modo oggettivo, realistico e impersonale contrassegnata da uno stampo pessimistico e fatalistico. Entrambe le correnti *focalizzano su opposizione tra classi alte e basse* (borghesi e proletari nel Naturalismo; feudatari e contadini nel Verismo) e danno *un quadro realistico di degrado*. Però a differenza del Naturalismo il cui scopo non si limita a quello di informare ma di essere anche lo strumento di progresso sociale, lo scopo del Verismo è solo informare poiché i veristi non credono nella possibilità di cambiamenti e presentano la realtà contrassegnata da pessimismo e fatalismo [Verismo: Wikipedia].

La corrente letteraria del *Decadentismo* nasce in Francia negli anni 80-90 dell'Ottocento e rispecchia lo stato d'animo caratterizzato da “un senso di disfacimento e termine di una civiltà; (..) un prossimo crollo, un cambiamento epocale (...) lo smarrimento della coscienza e la crisi dei valori di fine Ottocento che erano stati sconvolti dall'avvento del positivismo, dalla rivoluzione industriale e da un progressivo scatenarsi degli imperialismi.” [Decadentismo: Wikipedia]. I decadentisti così come i veristi si focalizzavano sui contrasti sociali, sull'opposizione tra le classi alte e basse, sulle esigenze sociali imposte dall'avvento dell'imperialismo nonché sulla necessità della nobiltà di adattarsi alle esigenze imperialistiche. Il fuoco si mette sull'opposizione tra uomo e società. A questo periodo risale la nascita dei sindacati volti a regolare “questioni sociali” ossia trovare il bilancio tra imperialisti e lavoratori dipendenti. I decadentisti italiani descrivevano il declino della società materialista della fine dell'Ottocento [Decadentismo: Wikipedia].

La corrente letteraria del *Romanticismo* nasce tra la fine del Settecento e l'inizio dell'Ottocento e include generi letterari quali romanzi cavallereschi che raccontavano le vicende immaginate di un'ambientazione storica di diversi gradi di rigosità. Il Romanticismo nasce come «reazione all'Illuminismo e al Neoclassicismo, cioè alla razionalità e al culto della bellezza classica, il Romanticismo contrappone la spiritualità, l'emotività, la fantasia, l'immaginazione, e soprattutto l'affermazione dei caratteri individuali d'ogni artista» [Romanticismo: Wikipedia].

Il termine «*diegesi*» proviene dal greco *διά* “attraverso” e *ἡγέομαι* «condurre» [Diegesi: Treccani]. Questo termine fu introdotto da Gérard Genette in narratologia, con riferimento all'uso che ne facevano Aristotele e Platone [Diegesi: Wikipedia]. La

diegesi essendo la narrazione si contrappone alla mimesi (rappresentazione non raccontata ma quella diretta, per esempio, teatrale). **La diegesi** è un concetto chiave della narratologia e comprende tutto quello che si riferisce alla storia raccontata: i personaggi, le loro caratteristiche, gli eventi presentati dal narratore nella linea evolutiva della trama. Questo termine si usa non solo nella narratologia ma anche nella critica letteraria nonché in quella cinematografica. Il narratore nel testo letterario può essere **diegetico** raccontando la storia (il mondo all'interno dell'opera letteraria) come un narratore-personaggio o **extradiegetico** (il narratore onnisciente che non partecipa in eventi raccontati e non si identifica con uno dei personaggi).

L'altro termine usato in narratologia è **focalizzazione** che rappresenta il punto di vista del narratore tramite cui si presenta l'informazione all'interno del testo: personaggi e le loro caratteristiche, fatti, eventi e il loro sviluppo nonché la loro valutazione. La focalizzazione si divide in tre tipi principali quali zero, interna ed esterna. **La focalizzazione zero** presuppone che il narratore è onnisciente e sa tutto dei suoi personaggi: emozioni, pensieri, avvenimenti su tutti i piani temporali (presente, passato, futuro). Il narratore dell'opera letteraria con focalizzazione zero spazia su orizzonti molto ampi avendo il punto di vista molto ampio. **La focalizzazione interna** presuppone che il racconto è presentato attraverso il prisma della coscienza di uno dei personaggi. La focalizzazione interna si esprime tramite: 1) il discorso indiretto libero; 2) il monologo interiore (di un personaggio-filtro); 3) il flusso di coscienza. **La focalizzazione esterna** presuppone che il narratore presenta il racconto in modo oggettivo basandosi su tutto quello che viene percepito ed è informato meno di quanto i personaggi dell'opera letteraria. Le emozioni, i pensieri, i conflitti interni di uno o più personaggi restano fuori campo. La percezione si appiattisce e perde la profondità [Focalizzazione: Wikipedia].

Per quanto riguarda **le correnti letterarie**, le opere del **Verismo**, **Decadentismo** e **Romanticismo** (con focalizzazione zero o interna) si prestano bene all'analisi linguostilistica approfondita. **La focalizzazione zero** presenta un'informazione polidimensionale informando di tutto ciò che succede nonché di moventi che esplicitano pensieri, emozioni, comportamento verbale e non verbale dei personaggi. **La focalizzazione interna** che presuppone l'esposizione attraverso il prisma di coscienza di uno o più personaggi, informa il lettore non solo di fatti ed azioni, ma anche di moventi che li determinano. **La focalizzazione esterna** invece impone una certa limitazione all'analisi riducendo le variabili legate a pensieri, emozioni e conflitti interni dei personaggi nonché di conflitti sociali che contraddistinguono le opere letterarie prosaiche del Verismo italiano i cui massimi esponenti furono Luigi Capuana e Giovanni Verga.

Esaminiamo un concetto di **trama** in narratologia. **La trama** si definisce come la susseguenza degli eventi e delle azioni più importanti che costituiscono l'evoluzione della struttura narrativa e abbraccia: **eventi** (le azioni e gli avvenimenti accaduti nella storia), **personaggi** (le persone che influenzano lo svolgimento degli eventi), **tempo** (il periodo in cui si svolge la vicenda), **luogo** (l'ambiente in cui si svolge la vicenda), sequenza (la susseguenza logica e cronologica degli eventi presentati). [Trama: Wikipedia].

A differenza della trama che è il susseguirsi lineare degli eventi presentati dal narratore, *l'intreccio (soggetto)* è proprio l'ordine di disposizione reale degli eventi presentati in un certo testo il cui ordine può essere diverso da quello cronologico. A volte l'autore usa *l'analessi* (chiamata anche *l'anacronia, la retrospezione o il flashback*) raccontando gli eventi passati per evidenziare il loro impatto su comportamento di un personaggio, mettendo a fuoco i moventi che spiegano le sue azioni. L'esempio di anacronia lo troviamo nel romanzo di A. Manzoni "I promessi sposi", quando l'autore interrompe il flusso della storia nel momento in cui Lucia e Agnese sono state accolte dalla badessa Gertrude per raccontare del suo passato nei capitoli IX e X. *La prolessi (prospezione, flashforward)* è un procedimento narrativo che interrompe la struttura cronologica degli eventi raccontando di quello che accadrà nel futuro.

Il testo letterario come **macrosequenza** può essere segmentato in **sequenze** di questi tipi: *descrittive, narrative, riflessive, dialogiche*. **Le sequenze del testo letterario** si definiscono come unità narrative dotate di senso compiuto che si distinguono in relazione alla loro funzione nella narrazione. All'interno di ogni sequenza si può identificare un tema, un luogo e un tempo che la contraddistinguono. Spesso *il passaggio da una sequenza all'altra* si caratterizza per il **cambiamento di tema, azioni** (interruzione della vicenda: analessi o prolessi), **luogo** (viene cambiato l'ambiente) e **tempo** (passa un certo intervallo temporale) [Pipola].

Nelle *sequenze descrittive* si focalizza sulla descrizione di personaggi, luoghi, oggetti, paesaggi, natura. A differenza delle sequenze narrative sono statiche perché rallentano lo svolgimento della vicenda. Le sequenze descrittive servono a inquadrare quelle narrative conferendole consistenza.

Nelle *sequenze narrative* vengono raccontati gli eventi e le azioni di personaggi. Sono dinamiche e presentano lo svolgimento progressivo della vicenda raccontata.

Nelle *sequenze riflessive* vengono descritti pensieri, emozioni, sensazioni di personaggi o di narratore il che approfondisce la narrazione tramite la dimensione psicologica. Le sequenze riflessive sono statiche. Anche se rallentano il ritmo della vicenda raccontata forniscono al lettore l'informazione su moventi che veicolano le azioni di personaggi.

Nelle *sequenze dialogiche* si riportano i dialoghi tra personaggi o le loro parole che forniscono informazione sui loro rapporti nonché la loro valutazione. I dialoghi rappresentano l'interazione immediata tra personaggi e spesso contribuiscono allo svolgimento della vicenda o mettono alla luce le circostanze legate ad essa. Molto spesso all'interno del testo letterario possiamo distinguere sequenze miste: in questo caso la classificazione si eseguisce alla base di criteri che prevalgono [Pipola].

***La narrazione include tali fasi:***

- ✓ esposizione;
- ✓ esordio;
- ✓ peripezie;
- ✓ culminazione (Spannung);
- ✓ scioglimento.

**Esposizione** è la fase iniziale della narrazione in cui viene presentato luogo, tempo e personaggi che caratterizzano l'inizio della narrazione; in esposizione si presenta situazione stabile [I metodi della narrativa].

**Esordio** è «l'avvenimento che modifica la situazione iniziale e mette in moto l'azione con: – il turbamento dell'equilibrio; – l'accentuarsi del conflitto» [I metodi della narrativa].

**Peripezie** sono «le azioni o gli eventi che modificano la condizione dei personaggi, determinando un peggioramento oppure un miglioramento» [I metodi della narrativa].

**Culminazione (Spannung)** è «il momento in cui l'azione culmina o precipita» [I metodi della narrativa].

**Scioglimento** è «la svolta conclusiva della vicenda, con il raggiungimento di un nuovo equilibrio positivo o negativo» [I metodi della narrativa].

È importante coinvolgere all'analisi linguostilistica approfondita i **concetti di narratologia** riportati sopra per farla polidimensionale. **La funzione di tropi e figure** può variare **in relazione alla sequenza** (descrittiva, narrativa, riflessiva, dialogica) nonché **in realzione alla fasi narrativa** (esposizione, esordio, peripezie, culminazione, scioglimento). Per quanto riguarda le fasi narrative **di cruciale importanza** sono **esposizione** e **scioglimento**: nella prima fase si fa cosiddetta contestualizzazione di personaggi **sull'asse spaziotemporale** (tempo e luogo della vicenda) e quella **sociolinguistica** (estrazione sociale, età, istruzione di personaggi). L'informazione esposta nell'esposizione e nello scioglimento viene confrontata e stabilisce un rapporto logico tra personaggi collocati all'interno del contesto spaziotemporale e la loro sorte determinata per le loro qualità e azioni che in gran misura dipendono dalla loro contestualizzazione.

#### **Letteratura sull'argomento 1.4. "Testo letterario come macrostruttura di sequenze. L'incrocio tra linguostilistica e narratologia":**

1. Decadentismo: Wikipedia: <https://it.wikipedia.org/wiki/Decadentismo>
2. Diegesi: Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/diegesi/>
3. Diegesi: Wikipedia: <https://it.wikipedia.org/wiki/Diegesi>
4. Focalizzazione: Wikipedia: [https://it.wikipedia.org/wiki/Focalizzazione \(narratologia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Focalizzazione_(narratologia))
5. I metodi della narrativa: [https://staticmy.zanichelli.it/catalogo/assets/9788808301154\\_04\\_CAP.pdf](https://staticmy.zanichelli.it/catalogo/assets/9788808301154_04_CAP.pdf)
6. Il testo narrativo-letterario: Rizzoli Education: [https://www.rizzolieducation.it/extrakit\\_filter/14637](https://www.rizzolieducation.it/extrakit_filter/14637)
7. Narratologia: Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/narratologia\\_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/narratologia_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
8. Narratologia: Wikipedia: <https://it.wikipedia.org/wiki/Narratologia>
9. Pipola F. Sequenze: cosa sono e come utilizzarle in un testo narrativo: <https://felicianopipola.it/sequenze-cosa-sono-e-come-usarle-nella-stesura-di-un-testo-narrativo/>
10. Romanticismo: Wikipedia: <https://it.wikipedia.org/wiki/Romanticismo>
11. Trama: Wikipedia: [https://it.wikipedia.org/wiki/Trama\\_\(narratologia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Trama_(narratologia))

*Compiti sull'argomento 1.4. "Testo letterario come macrostruttura di sequenze. L'incrocio tra linguostilistica e critica letteraria":*

*1. Rispondete alle domande:*

1. Definite il campo di studi di narratologia.
2. Date la definizione delle correnti letterarie quali il Verismo, il Decadentismo e il Romanticismo. Perché il Verismo italiano è diverso da quel francese?
3. Date la definizione di diegesi. Come si definisce il narratore diegetico e quello extradiegetico? Nominare le opere letterarie italiane con il narratore diegetico e con il narratore extradiegetico. Argomentate la vostra risposta.
4. Date la definizione di focalizzazione. Come si definisce la focalizzazione zero, la focalizzazione interna e la focalizzazione esterna? Nominare le opere letterarie italiane con la focalizzazione zero, la focalizzazione interna e la focalizzazione esterna. Argomentate la vostra risposta.
5. Che correnti letterarie si prestano alla meglio all'analisi linguostilistica approfondita? Argomentate la vostra risposta.
6. Definire la trama e i suoi componenti. Illustrate la vostra risposta basandovi su un certo romanzo italiano.
7. In che consiste la differenza tra la trama e l'intreccio? Date esempi di analessi e prolessi nelle opere letterarie italiane.
8. Date definizione di sequenza del testo letterario. Che tipi di sequenza si distinguono all'interno del testo letterario?
9. Come prosegue il passaggio da una sequenza all'altra? Illustratelo con esempi delle opere letterarie prosaiche italiane.
10. Perché è importante coinvolgere all'analisi linguostilistica approfondita i concetti di narratologia? Che fasi narrative sono di cruciale importanza per l'analisi linguostilistica?

### ***1.5. L'applicazione delle categorie di linguopragmatica all'analisi del testo letterario: referenza, gruppi referenziali, deissi spaziale e temporale, atti linguistici***

- ***il campo di studi della pragmatica e le sue categorie principali;***
- ***il termine "referenza" nei confronti dell'analisi del testo letterario;***
- ***le nozioni di referente-soggetto e di gruppi referenziali, la loro applicazione all'analisi del testo letterario;***
- ***la determinazione di valutazione di referenti-soggetti nel testo letterario;***

- *i deittici spaziali e temporali in relazione a referenti-soggetti e gruppi referenziali;*
- *atti linguistici, i loro componenti e la loro classificazione;*
- *atti linguistici in relazione a referenti-soggetti nel testo letterario*

Ora esaminiamo il componente linguopragmatico dell'analisi linguostilistica. Visto il carattere poliparadigmatico di molte discipline il termine «pragmatica» viene usato in senso ampio con riferimenti agli ambiti diversi. Quindi per evitare l'ambiguità e per sottolineare che le categorie della pragmatica si applicano all'analisi propriamente linguistica e, più esattamente, all'analisi linguostilistica, chiamiamola linguopragmatica.

**La pragmatica** viene definita come una branca della linguistica che esamina il rapporto tra i segni (elementi del testo o discorso) e i loro utenti che dipende dal contesto concreto. Sono stati gli studi del filosofo americano Charles Morris a preannunciare la nascita della pragmatica negli anni 30 del secolo XX. Nella sua teoria Ch. Morris esaminava *la pragmatica* come parte della triade insieme alla *semantica* (che si occupava dello studio delle relazioni tra segno e designato cioè tra parola ed entità del mondo extralinguistico a cui si riferisce) e alla *sintassi* che si occupava dello studio delle relazioni tra segni). A partire dagli anni 60 del secolo XX la pragmatica conosce uno sviluppo nelle opere di filosofi del linguaggio quali John Langshaw Austin, John Rogers Searle e Paul Grice. J. Austin cimentò le basi della *teoria degli atti linguistici* sviluppata e completata da J. Searle. P. Grice è famoso per la creazione delle massime cooperative (chiamate *le massime di Grice*) che devono essere usate da comunicanti per garantire la comunicazione di successo. I campi principali dell'analisi linguopragmatica sono *deissi, referenza, gruppi referenziali, atti linguistici, contesto implicito*.

Il termine «**referenza**» deriva dal verbo «riferire» e si usa nella linguistica e nella filosofia del linguaggio per stabilire il legame tra segno linguistico e frammento della realtà extralinguistica (*soggetto, oggetto*). **La referenza** indica l'entità nominata nel testo e si associa ai personaggi (e alle cose possedute da loro) tra cui spicca il protagonista; i personaggi si dividono condizionalmente in quelli positivi e negativi. *La referenza* può acquisire *la valutazione esplicita* tramite l'indicazione del nome e / o cognome del personaggio con **connotazione di valutazione**. A titolo di esempio possiamo nominare *baronessa di Lagomorto* e *Neli Casaccio* dal romanzo di L. Capuana "Il marchese di Roccaverdina" o *l'avvocato Azzecca-garbugli* nel romanzo di A. Manzoni "I promessi sposi". In alcuni casi può trattarsi di soprannome oppure, più raramente il personaggio può non trovare nome esplicito anche se il suo prototipo si basa sulla persona realmente esistita (per esempio, l'Innominato nel romanzo di A. Manzoni "I promessi sposi").

Quindi usiamo il termine «**referenza**» nei confronti dell'analisi del testo letterario per individuare soggetti-personaggi. Per conseguenza, chiamiamo **un personaggio** del testo letterario **referente-soggetto**. Condizionalmente i personaggi si dividono in quelli positivi e negativi. Alla base di tale opposizione sono fattori diversi tra cui status sociale, qualità morali ecc. Questi fattori possono variare in dipendenza di cronotopo, corrente letteraria, idee dell'autore del testo. Insomma, abbiamo una certa

quantità di personaggi o, nella nostra terminologia, *referenti-soggetti* la cui *valutazione* è *positiva* o *negativa*:

*referente-soggetto 1... n – valutazione positiva*

*referente-soggetto 1... m – valutazione negativa*

Quindi quando ci mettiamo a fare l'analisi linguostilistica combinata con quella linguopragmatica, dobbiamo determinare i mezzi linguistici tramite cui viene valutato un personaggio. Questa valutazione può essere (e difatti lo è) esplicita ed implicita. La valutazione esplicita si esprime con l'aiuto di unità lessicali di valutazione positiva o negativa. In alcuni casi il nome del personaggio (di solito protagonista ma non sempre) non è casuale.

Visto che nel testo letterario di solito vengono descritti non solo personaggi, ma anche i loro domicili e arredamento, oggetti domestici, ecc. la cui scelta non è casuale è necessario analizzare la valutazione di questi oggetti che può essere espressa in modo esplicito o implicito e *tracciare le corrispondenze* tra *referente-soggetto* e *oggetti* che *lo circondano*. La coincidenza di valutazione (*referente-soggetto* e oggetti circostanti) ci dà la possibilità di chiamarli *gruppi referenziali*. Come abbiamo detto sopra, referenti-soggetti si dividono in quelli positivi e negativi, quindi nel testo letterario avremo:

*referente-soggetto 1... n (di valutazione positiva) + oggetto 1... n (di valutazione positiva) → gruppo referenziale 1... n*

*referente-soggetto 1... m (di valutazione negativa) + oggetto 1... m (di valutazione negativa) → gruppo referenziale 1... m*

Questi componenti costituiranno *catene referenziali* perché *stabiliscono rapporti semantici a livello semantico globale del testo letterario*.

Riportiamo alcuni esempi tratti dal romanzo di Luigi Capuana "Il marchese di Roccaverdina". Gli scienziati che investigavano le opere di uno dei capostipiti e massimi rappresentanti del Verismo italiano hanno notato una delle particolarità linguistiche del romanzo: l'uso molto frequente di derivati. Il fatto sta che molti *derivati* con *suffissi diminutivo-vezzeggiativi*, *accrescitivo-spregiativi* e *spregiativi* hanno significati connotativi legati, rispettivamente, alla valutazione positiva o negativa. Il marchese di Roccaverdina, protagonista del romanzo, è referente-soggetto la cui valutazione è negativa. Dalla trama del romanzo sappiamo che ha ucciso Rocco Criscione per gelosia perché sospettava che esistesse il legame tra Rocco e la sua amante Agrippina Solmo. Il marchese è orgoglioso, vanitoso, rozzo e disprezza la gente che non è pari sua. Nel romanzo si descrive il palazzo in cui vive, l'arredamento e perfino le strade che ci conducono con l'uso di *suffissi accrescitivo-spregiativi*. Tutte le cose che circondano il marchese si caratterizzano per grandiosità in dimensioni e si presentano come qualcosa che è inutile e fuoriposto. Nel contesto si usano parole che esprimono esplicitamente la valutazione negativa che irradia e si amplifica sui derivati affissali: "Che mostruosità quella massiccia facciata, con lo smisurato portone e le pesanti mensole dei balconi, in quel vicoluccio, tra casette che non permettevano di poterla osservare da vicino! E il brutto atrio, col pozzo in mezzo". Anche la strada che conduceva al suo palazzo è grandissima e sembra smisurata: "lo stradone filava dritto a perdita d'occhio". Allora vediamo che il marchese di Roccaverdina è *referente-*

*soggetto di valutazione negativa. Anche gli oggetti circostanti sono di valutazione negativa. Tutto insieme costituisce il gruppo referenziale 1.*

Adesso vediamo l'altro personaggio, don Silvio, il prete di Ràbbato, la cui descrizione si presenta sulle pagine del romanzo con la valutazione positiva. Nella descrizione della casa in cui vive si sente la simpatia dell'autore per il personaggio umile: «La sua casetta a un solo piano». Anche il vicolo che conduce alla sua casa si descrive con l'aiuto del suffisso diminutivo-vezzeggiativo e ha connotazione positiva «vicoletto breve e contorto».

Presentiamo schematicamente i gruppi referenziali:

*referente-soggetto 1 – il marchese di Roccaverdina – valutazione negativa; + oggetti circostanti di valutazione negativa (mostruosità, massiccia facciata, smisurato portone, ecc.) → gruppo referenziale 1;*

*referente-soggetto 2 – don Silvio – valutazione positiva; + oggetti circostanti di valutazione positiva (casetta a un solo piano, vicoletto breve) → gruppo referenziale 2.*

Vediamo il contesto più ampio della descrizione della casa di don Silvio: «La sua casetta a un solo piano, all'angolo del vicoletto breve e contorto, investita da un lato dal vento di levante e, di faccia, dal tramontano, sembrava vacillasse». Per la descrizione della casa di don Silvio L. Capuana usa la similitudine: la piccola e umile casa è indifesa contro i venti furiosi che la scuotono quando scoppia il temporale.

Il termine «**deissi**» è di origine greca e proviene da *δείξις* (*deîxis*) che significa «indicazione», «indicatore». Con questo termine si intende il ricorso ad attualizzatori lessicali (parole o combinazioni di parole) che fissano il riferimento alle coordinate spaziali e / o temporali in cui è emerso l'enunciato o alle persone che si comunicano (emettono o ricevono l'enunciato). [Deissi: Treccani]. *Tutto il detto sopra si riferisce non solo alla comunicazione ma anche al mondo del testo letterario.*

In senso lato il termine «deissi» non si limita al riferimento di persone o aspetto spazio-temporale dell'enunciato e può essere applicato ad elementi testuali che si riferiscono ai **fenomeni naturali** o **località** che **si descrivono**. I mezzi linguistici che verbalizzano la deissi sono perlopiù *pronomi dimostrativi, avverbi di luogo e di tempo*.

*Per esempio:*

«*Mi confessavo: domani ci sarà la comunione generale*», rispose semplicemente la donna; poi s'avviò per entrare, ma prima si volse ancora e disse: «Paulu non è tornato? Non è tornato a quest'ora, non arriverà più, per stasera. Ora prepareremo la cena» (Deledda, *L'Edera*, p.4). In questa frase si descrive il momento in cui donna Rachele torna a casa e risponde alla domanda di ziu Cosimu Damianu. Si usano *elementi deittici* «a quest'ora», «stasera» e «ora» per fissare la susseguenza presupposta di svolgimento delle azioni, ossia la **deissi temporale** che si esprime con l'aiuto di dimostrativi e avverbi temporali. Notiamo nel brano l'uso dei verbi di movimento «s'avviò per entrare», «non è tornato», «non arriverà».

*La deissi spaziale e temporale* si usa spesso per introdurre l'apparizione di un personaggio: «Sì», mentì il servo, «sono ancora ricchi; prima lo erano molto di più.» *Ma in quel momento rientrò Annesa, e il giovane chiacchierone cambiò discorso*» (Deledda, *L'Edera*, p. 12).

*Nelle conversazioni di personaggi* di solito si usano **deittici spaziali** che indicano spostamento **nello spazio localizzato e circoscritto, non troppo grande**. Per

quanto riguarda **deittici temporali**, essi indicano un periodo di tempo non troppo distante dal momento in cui si parla. Si tratta della conversazione tra i membri della famiglia, dei loro spostamenti (andate, ritorni, avvicinamenti, allontanamenti). È un contesto tipico per l'uso di deissi spaziale nei dialoghi tra personaggi.

Quindi **i deittici spaziali e temporali** in maggioranza dei casi fissano posizionamento o spostamento nello spazio e / o nel tempo di personaggi e oggetti nel testo letterario. Il microtesto del loro uso (costituito di solito di 2-5 frasi) è di carattere descrittivo o dialogico.

I deittici possono acquisire connotazione negativa. Già nello strutturalismo gli scienziati hanno notato **la connotazione apprezzativo-negativa** del deittico spaziale “quello” che indica *lontananza*. Usandolo nei confronti di qualcuno o qualcosa il soggetto parlante esprime in questo modo la sua valutazione negativa siccome volesse allontanare la persona o cosa non gradita. Molto spesso **i deittici fanno riferimento a soggetti o oggetti con connotazione negativa**. Vediamo alcuni esempi:

«*Annesa lo guardava e sentiva cadere il suo dispetto. Dopo tutto, poiché i Decherchi si ostinavano ad aprire la loro casa a tutti, meglio dar da mangiare ai poveri che ai ricchi scrocconi come quel Ballore Spanu*» (Deledda, *L'Edera*, p.9). In questo brano si descrivono i pensieri della serva che sente il risentimento contro l'ospite ricco che deve essere accolto insieme ai poveri nella casa dei suoi padroni che una volta all'anno, secondo le tradizioni sarde, organizzavano una festa il giorno di San Basilio, protettore del paese di Barunè. La connotazione negativa del deittico *quel Ballore Spanu* deriva dall'epiteto spreggiativo con cui lo etichetta la donna: “*quel Ballore Spanu*”. Il potere evocativo della descrizione si rafforza con l'antitesi: “*poveri – ricchi scrocconi*”.

Vediamo l'altro esempio tratto dal romanzo di Alessandro Manzoni “I promessi sposi”:

«– *Griso!* – disse don Rodrigo: – *in questa congiuntura, si vedrà quel che tu vali. Prima di domani, quella Lucia deve trovarsi in questo palazzo*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 154). L'enunciato proferito da don Rodrigo è destinato al suo sgherro a cui lui comanda di rapire Lucia. Al referente “Lucia” precede pronome dimostrativo “*quella*” di valutazione negativa. Don Rodrigo la disprezza e le dà valutazione negativa perché non aveva voluto accettare il civettare del prepotente signore.

**L'analisi di catene referenziali** ossia le caratteristiche di Lucia dalla parte della famiglia di don Rodrigo a livello semantico globale dà la possibilità di stabilire la valutazione del gruppo di personaggi all'altro quasi sempre sullo stesso asse valorativo:

«– *Prima di tutto, è una testa inquieta, conosciuto per tale, e che fa professione di prendersela coi cavalieri. Costui protegge, dirige, che so io? una contadinotta di là; e ha per questa creatura una carità, una carità... non dico pelosa, ma una carità molto gelosa, sospettosa, permalosa*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 431), Il conte Attilio, cugino di don Rodrigo, la chiama “*contadinotta*” indicando lo status sociale basso di lei.

I deittici che fanno riferimento a soggetti o oggetti con connotazione negativa possono esprimere non solo *lontananza* ma anche *vicinanza*. Per esempio: «*Annesa, la porti o no quest'acqua?*», ripeteva il vecchio asmatico, con voce quasi stridente» (Deledda, *L'Edera*, p.5). In questa frase nella battuta del vecchio si usa il deittico di

vivinanza nei confronti dell'acqua che deve essere portata dalla serva. Spesso in microtesti in cui si usano tali deittici possiamo trovare unità lessicali di connotazione negativa. Nell'esempio riportato sopra il componente che precisa la semantica del verbo di dire esprime l'impazienza e lo stato emozionale di irritazione: «ripeteva (...) con voce quasi stridente».

**I deittici svolgono la funzione di riferimento** marcando posizionamento spaziale e temporale di soggetti o oggetti e si usano nei brani descrittivi o nei dialoghi e **in stragrande maggioranza il referente che si combina con un deittico non acquisisce connotazione di valutazione negativa**. Però ci sono i contesti in cui deittici si usano in contesti fortemente emotivi quando fanno parte di tropi tra cui gradazione che si combina spesso con parallelismo sintattico. Per esempio:

«Paulu aveva minacciato di suicidarsi, e questo pensiero, questa ossessione, e l'idea che il vecchio asmatico teneva sotto il cuscino, un fascio di cartelle di rendita e, per avarizia, per rancore contro il giovane vedovo, si ostinava a non sborsare un soldo per salvare la famiglia dalla completa rovina, davano ad Annesa una febbre d'angoscia e di odio» (Deledda, *L'Edera*, p.5). In questa frase si descrive la preoccupazione sempre crescente della serva il cui amante dalla famiglia nobile pensava di togliersi la vita nel caso di non poter trovare soldi per salvare la famiglia dalla rovina. Nella stessa frase in cui si descrive la crescita di disperazione di Annesa il deittico dimostrativo si ripete due volte e insieme con l'elemento seguente costituisce la gradazione: «questo pensiero, questa ossessione, e l'idea che il vecchio asmatico teneva sotto il cuscino, un fascio di cartelle di rendita».

Insomma, nelle opere di scrittori che dando descrizioni particolareggiate delle emozioni, dei sentimenti e dei moventi dei loro personaggi si usa spesso la gradazione. Ne sono piene le opere di scrittori delle correnti letterarie quali *il Romanticismo*, *il Decadentismo* e *il Verismo*.

**Atti linguistici** è anche tra i termini di pragmatica importanti per l'analisi linguostilistica, specialmente per *sequenze dialogiche*. La teoria degli atti linguistici risale alla filosofia del linguaggio anglosassone il cui rappresentante John Austin la elaborò nel 1955. L'altro celebre rappresentante di filosofia del linguaggio, John Austin, la rielaborò e scrisse un libro "Speech acts" uscito nel 1969 in cui la teoria di Austin conosce sistematizzazione, rielaborazione e sviluppo. Secondo questa teoria, con enunciato non solo si trasmette l'informazione; con molti enunciati in contesti specifici è anche possibile esercitare un particolare influsso sull'interlocutore e perfino sul mondo circostante, ossia compiere vere e proprie azioni.

Un atto linguistico si compone di locuzione, illocuzione e perlocuzione. *Locuzione* è proprio un enunciato proferito, *illocuzione* riflette l'intenzione di comunicante e scopo perseguito mentre *perlocuzione* costituisce proprio un effetto esercitato da enunciato sull'interlocutore. Quindi illocuzione precede locuzione dopo cui segue perlocuzione.

Secondo J. Searle, gli atti linguistici si classificano secondo la loro funzione comunicativa e si dividono in 5 classi: *rappresentativi (assertivi)*, *direttivi*, *commissivi*, *espressivi*, *dichiarativi (performativi)*.

Con **rappresentativi** chiamati anche *assertivi* il comunicante emette un enunciato il cui scopo (illocuzione) è informare, annunciare, sostenere veridicità o

confutare certa informazione. Linguisticamente sono meno marcati in comparazione con altri atti linguistici.

La locuzione di **direttivi** è soprattutto *ordinare*, ma anche *consigliare* e persino *pregare*. Emettendo un direttivo il comunicante vuole che l'interlocutore faccia o non faccia qualcosa. I mezzi linguistici della loro realizzazione possono variare in dipendenza del contesto tra cui *Modo Imperativo*, *formule di cortesia*, *lessico valutativo*.

La locuzione di **commissivi** è quella di *promettere*, *accordare*, *offrire* ed anche *minacciare*. Con commissivi il comunicante si impegna ad un'azione che deve o non deve essere fatta nel futuro. Spesso i mezzi linguistici della loro realizzazione includono verbi che nominano la locuzione corrispondente, cioè *promettere*, *accordare*, *offrire*.

La locuzione di **espressivi** la cui funzione è stabilire e mantenere contatti sociali ed esprimere orientamento psichico è quella di *ringraziare*, *salutare*, *augurare*, *denunciare*. A seconda della situazione comunicativa possono esprimersi con formule speciali (di cortesia / etichette) o includere lessico emotivo.

La locuzione di **dichiarativi** (noti anche come *performativi*) è quella di cambiare la realtà extralinguistica con enunciato prodotto da locutore che esercita il suo potere all'interno di un determinato ambito istituzionale. La funzione di *dichiarativi* è *nominare*, *rilasciare*, *battezzare*.

Esaminiamo esempi di atti linguistici nei testi letterari iniziando con l'analisi di un certo tipo e poi vediamo le particolarità della loro combinazione nel testo letterario.

Per trovare un atto linguistico nel testo letterario si deve prendere in considerazione una serie di parametri tra cui:

- ✓ caratteristica della **situazione comunicativa** e di **comunicanti**, la loro classificazione (strato sociale, livello di istruzione, dimensione generazionale nonché **il cronotopo** cioè spazio e tempo (epoca) descritti nell'opera letteraria). Difatti si tratta di caratteristica di **referente-soggetto** e del suo posizionamento in un certo contesto spazio-temporale;
- ✓ la **funzione** svolta dall'**enunciato** nel contesto comunicativo;
- ✓ **l'illocuzione** cioè le intenzioni di un personaggio che emette l'enunciato con un certo scopo (*parte illocutiva dell'atto linguistico*);
- ✓ **l'effetto perlocutivo** dell'enunciato che può essere raggiunto o meno (*parte perlocutiva dell'atto linguistico*);
- ✓ **i mezzi linguistici** che marcano un certo tipo di atti linguistici [Teoria degli atti linguistici: Wikipedia].

Prima di iniziare l'analisi del testo letterario dobbiamo informarci dello scrittore, del contesto spazio-temporale dello scrittore e di avvenimenti descritti nell'opera, della trama dell'opera letteraria così come di idee dell'autore espresse in essa.

Iniziamo con **rappresentativi**. Questo tipo di atti linguistici è più usuale e non marcato. La sua funzione è quella di informare. In alcuni casi si dà riferimento alla fonte dell'informazione.

«*Tutto a un puntino, – rispose, inchinandosi, il Nibbio: – l'avviso a tempo, la donna a tempo, nessuno sul luogo, un urlo solo, nessuno comparso, il cocchiere pronto, i cavalli bravi, nessun incontro: ma..*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 467). Questo

brano è tratto dal romanzo di A. Manzoni “I promessi sposi”. Nella battuta Nibbio, lo sgherro dell’Innominato gli informa in breve com’è andato il rapimento di Lucia. La locuzione del parlante coincide con la funzione di rappresentativi – quella di informare. Essendo al servizio del signore prepotente e forte lui racconta in modo laconico e breve come ha compiuto l’ordine ricevuto. L’effetto perlocutivo di rappresentativi è raggiunto appena l’interlocutore (l’Innominato) ha sentito il racconto del suo servo Nibbio.

Vediamo esempi di **direttivi** le cui funzioni sono di ordinare, consigliare o pregare. Questo tipo di atti linguistici si usa assai spesso. I mezzi linguistici della loro realizzazione possono variare in dipendenza del contesto tra cui *Modo Imperativo*, *formule di cortesia*, *lessico valutativo*. Facciamo l’analisi di direttivi nel brano tratto dal romanzo di A. Manzoni “I promessi sposi”:

«– *Fa allestir subito una bussola, entraci, e fatti portare alla Malanotte. Subito subito; che tu ci arrivi prima di quella carrozza: già la viene avanti col passo della morte. In quella carrozza c’è... ci dev’essere... una giovine. Se c’è, dì al Nibbio, in mio nome, che la metta nella bussola, e lui venga su subito da me. Tu starai nella bussola, con quella... giovine; e quando sarete quassù, la condurrà nella tua camera. Se ti domanda dove la meni, di chi è il castello, guarda di non...*

– *Oh! – disse la vecchia»* (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 463-464). Il brano tratto dal romanzo di A. Manzoni rappresenta un frammento di conversazione tra l’Innominato e la vecchia serva alla quale questi dà ordini legati al rapimento di Lucia. Essendo un personaggio estremamente forte, autoritario e temuto da tutti, agli sgherri al suo servizio non gli passa nemmeno per la mente l’idea di disubbidire al signore. Lui dà ordini alla vecchia serva e tramite questa agli sgherri che devono portare al castello Lucia rapita. Il suo modo di parlare è laconico e preciso, proprio ai signori nobili e potenti di quei tempi. Ci dà del tu ai servi, usa molti **direttivi** espressi da *Modo Imperativo* (“*Fa allestir*”, “*fatti portare (...)* *che tu ci arrivi prima*”, “*dì al Nibbio, in mio nome*”, “*guarda di non*”). Altri direttivi si esprimono con *Futuro Semplice* (“*Tu starai*”, “*la condurrà*”) che dà sfumatura di sicurezza nella risoluzione degli ordini di chi comanda. La funzione svolta da tutti questi direttivi è quella di ordinare.

Vediamo un esempio di **commissivi**. Questo tipo di atti linguistici non si usa spesso nei testi letterari. Per trovarli si deve cercare i mezzi linguistici che marcano commissivi cioè unità lessicali la cui semantica esprime *promessa*, *accordo*, *offerta*, *minaccia*. Nel caso dell’uso di commissivi quali promesse e minacce è importante individuare la presenza o l’assenza dell’effetto perlocutivo cioè di raggiungimento o meno dello scopo del parlante. Da cui deriva la necessità di scegliere un brano per l’analisi assai vasto. Ecco un esempio tratto dal romanzo di A. Manzoni “I promessi sposi”:

«*Mi promettete, mi giurate, – disse – di non parlarne con nessuno, di non dir mai...?*

– *Le prometto che fo uno sproposito, se lei non mi dice subito subito il nome di colui»*

*A quel nuovo scongiuro, don Abbondio, col volto, e con lo sguardo di chi ha in bocca le tanaglie del cavadenti, proferì: – don...*

– Don? – ripeté Renzo, come per aiutare il paziente a buttar fuori il resto; e stava curvo, con l'orecchio chino sulla bocca di lui, con le braccia tese, e i pugni stretti all'indietro.

– Don Rodrigo! – pronunziò in fretta il forzato, precipitando quelle poche sillabe, e strisciando le consonanti, parte per il turbamento, parte perché, rivolgendo pure quella poca attenzione che gli rimaneva libera, a fare una transazione tra le due paure, pareva che volesse sottrarre e fare scomparir la parola, nel punto stesso ch'era costretto a metterla fuori» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 48). In questo brano Renzo interessato nel saper il nome del prepotente signore che impedisce al parroco di concludere il matrimonio tra lui e Lucia e rispondendo alla solecitudine di don Abbondio di giurare di non dire niente mai a nessuno gli risponde con una minaccia cioè giura di fare uno sproposito nel caso in cui don Abbondio non gli dica il nome. La risposta di Renzo «*Le prometto che fo uno sproposito, se*» è sarcastica e cambia il significato dell'atto linguistico: Il parlante si impegna di fare qualcosa nel futuro (compiere quello che dice minacciando). *L'effetto perlocutivo* della minaccia di Renzo è raggiunto: lui è riuscito a tirar fuori il nome.

A. Manzoni descrive la scena illustrando che non si poteva succedere altrimenti. Il comportamento verbale e non verbale di avversari mostra opposizioni tra cui coraggio e risolutezza dalla parte di Renzo e paura e irrisolutezza dalla parte di don Abbondio. Il curato cede la tensione sotto la pressione di Renzo che lo incita continuamente. Don Abbondio si oppone alla pressione di Renzo in tutti i modi. A. Manzoni descrive felicemente l'opposizione corporea che viene accompagnata da quella verbale di don Abbondio. Ai gesti «*col volto, e con lo sguardo di chi ha in bocca le tanaglie*» si aggiunge il tempo e il modo di proferire quel nome. Lui sempre indugia e fa le pause marcate graficamente con puntini, cioè si tratta di *reticenze*: «*don...*». Anche il modo di proferire il nome è tale siccome lui lo volesse nascondere: «*pareva che volesse sottrarre e fare scomparir la parola, nel punto stesso ch'era costretto a metterla fuori*». Lui parla in modo confuso da impedire che il suo interlocutore lo capisca: «*pronunziò in fretta il forzato, precipitando quelle poche sillabe, e strisciando le consonanti*». Si tratta di attuazione del meccanismo di autodifesa al livello inconscio.

Vediamo l'altro esempio di **commissivi**.

«– Ma, – interruppe questa volta l'altro compagno, che non aveva parlato fin allora, – ma il matrimonio non si farà, o... – e qui una buona bestemmia, – o chi lo farà non se ne pentirà, perché non ne avrà tempo, e... – un'altra bestemmia.

– Zitto, zitto, – riprese il primo oratore: – il signor curato è un uomo che sa il viver del mondo; e noi siam galantuomini, che non vogliam fargli del male, purché abbia giudizio. Signor curato, l'illustrissimo signor don Rodrigo nostro padrone la riverisce caramente» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 24). Nel frammento del dialogo tra don Abbondio e i bravi di don Rodrigo questi gli minacciano incitandolo di non fare il matrimonio tra Renzo e Lucia. I commissivi svolgono la funzione di minacciare. Le minacce si rendono con l'aiuto di partolacce che Manzoni omette sostituendole con i puntini e indicando che si trattava delle bestemmie. Tipico per le minacce è nominare un personaggio dotato di potere da cui nome si fa minaccia: «*Signor curato, l'illustrissimo signor don Rodrigo nostro padrone la riverisce caramente*».

Vediamo esempi di **espressivi**.

«– Buona sera, Agnese, – disse Perpetua: – di dove si viene, a quest'ora?» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 24). In quest'esempio Perpetua saluta Agnese. Era arrivata con Renzo e Lucia per distrarre l'attenzione della serva di don Abbondio affinché questo registri il matrimonio clandestino. La funzione dell'**espressivo** è quella di regolare il contatto per raggiungere il suo scopo.

Vediamo l'altro esempio di **espressivi**.

«Buon giorno, Perpetua: io speravo che oggi si sarebbe stati allegri insieme. – Ma! quel che Dio vuole, il mio povero Renzo». (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 45). In questo brano Renzo saluta Perpetua, la serva di don Abbondio. La funzione dell'**espressivo** è stabilire e mantenere contatti sociali. Renzo si comporta con Perpetua in modo cortese per sapere la vera causa del comportamento del suo padrone che non lo vuole sposare con Lucia.

**Dichiarativi** si usano meno spesso nei testi letterari viste le condizioni speciali per la loro realizzazione. Riportiamo un esempio di **dichiarativi**.

"Il frate chiamò con un cenno il giovine, il quale se ne stava nel cantuccio il più lontano, guardando fisso fisso al dialogo in cui era tanto interessato; e, quando quello fu lì, disse, a voce più alta, a Lucia: - con l'autorità che ho dalla Chiesa, vi dichiaro sciolta dal voto di verginità, annullando ciò che ci poté essere d'inconsiderato, e liberandovi da ogni obbligazione che poteste averne contratta" (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 669). Nel brano tratto dal romanzo di A. Manzoni "I promessi sposi" fra Cristoforo con il potere concessogli dalla chiesa dichiara sciolta dal voto di castità Lucia che l'aveva data durante la notte d'incubo passata nel castello dell'Innominato dopo il suo rapimento. La funzione di dichiarativo si compie appena l'enunciato è pronunciato dalla persona dotata da certa autorità nell'ambiente specifico.

Nei testi letterari spesso si usa **la combinazione di atti linguistici**. Illustriamolo con alcuni esempi.

(1) «E dicono che la strada sia peggio». (2) «In paradiso dobbiamo andare, con la grazia di Dio!». (3) Risposto così, Neli Casaccio si allontanò, chiamandosi dietro il cane. (4) Egli stesso ha depresso che il garzone di Santi Dimaura ha detto la verità. (4) Il garzone non ha saputo riferire se l'intonazione di quelle parole sia stata semplice, naturale o con qualche accento d'ironia: ma l'ironia ha dovuto esservi. (5) Rocco, scherzando, parlava della strada dell'inferno, e Neli parlava... del paradiso, per non dire apertamente: «Ti manderò all'inferno io, questa notte!» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 14). In quest'esempio tratto dal romanzo di Luigi Capuana "Il marchese di Roccaverdina" vediamo la combinazione di atti linguistici. L'avvocato don Aquilante racconta al marchese di cosidette prove di colpevolezza di Neli Casaccio. Le prime frasi (1) – (4) **sono rappresentativi** perché la loro funzione è quella di informare. Per confermare veridicità don Aquilante cita le parole di testimoni che si marcano nella scrittura con le virgolette. Poi sempre a base dei racconti di testimoni l'avvocato avanza un'ipotesi di proprio conio (5) che si presenta come **commissivo**. Secondo don Aquilante Neli Casaccio minacciava Rocco Criscione ironicamente promettendo di mandarlo al mondo migliore: «Ti manderò all'inferno io, questa notte!» Quest'espressivo è indiretto perché si usano attualizzatori lessicali che introducono la battuta dell'avvocato: «Neli parlava (...) del paradiso, per non dire apertamente».

Vediamo l'altro esempio tratto dallo stesso romanzo.

(1) «– Per conto mio –, disse don Aquilante, destandosi improvvisamente dalla concentrazione che lo aveva fatto ammutire, – io sto tentando un'inchiesta più concludente dell'istruttoria del processo; ma forse è ancora troppo presto –.

(2) – Non parliamo di queste sciocchezze... scusate, avvocato, se dico così –, lo interruppe il marchese» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 17).

Nella prima battuta del dialogo (**rappresentativo**) don Aquilante comunica al marchese la sua intenzione di indagare più profondamente. Il marchese che non gradisce la brutta piega che ha preso la conversazione con l'avvocato gli manda di spostare l'argomento sull'altro piano: «– Non parliamo di queste sciocchezze...» (**direttivo**). Dopo una breve pausa marcata con *reticenza* il marchese si scusa con l'avvocato di interruzione dell'argomento usando **espressivo**: «scusate, avvocato, se dico così».

Prima di iniziare l'analisi del testo letterario dobbiamo informarci dello scrittore, del contesto spazio-temporale dello scrittore e di avvenimenti descritti nell'opera, così come di idee dell'autore espresse in essa.

Nelle **sequenze dialogiche** dei testi letterari possiamo individuare **attualizzatori lessicali** che marcano lo status sociale di comunicanti, la professione che esercitano, ma anche del loro carattere. Vediamo alcuni esempi.

«– Scusate, marchese –, disse l'avvocato inoltrandosi tra le persone che si scostavano per lasciarlo passare. – Dobbiamo parlare di cosa urgente. C'è qui compare Santi Dimaura... –.

– Voscenza mi benedica! – soggiunse questi, sporgendo la testa dietro le spalle di don Aquilante.

– Andate di là; mi spiccio subito –.»

Don Aquilante abbozzò un gesto per significare: «fate pure con comodo!» e accennò al vecchio contadino di seguirlo.

Dalla stanza dov'erano entrati essi udirono, poco dopo, la robusta voce del marchese che pareva litigasse con parecchi». (Luigi Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 22-23).

Nell'esempio riportato sopra si verbalizzano dati su referenti-soggetti: il marchese, l'avvocato e il contadino cioè si tratta di comunicanti con diverso status sociale. Anche se il marchese è nobile, sappiamo che all'epoca descritta nel romanzo gli avvocati erano persone istruite e godevano di prestigio sociale, specialmente quelli al servizio di nobiltà. Il linguaggio dell'avvocato nei confronti del marchese è cortese perché **l'atto direttivo indiretto** «Dobbiamo parlare di cosa urgente» viene mitigato con la scusa, cioè **l'espressivo**: «Scusate, marchese». Anche il comportamento non verbale è diverso per rappresentanti di ceti sociali diversi. L'avvocato che fa parte di ceti sociali medi si mostra risoluto nei confronti di contadini riuniti insieme. L'avvocato cammina con sicurezza mentre i contadini gli fanno l'ala: «inoltrandosi tra le persone che si scostavano per lasciarlo passare». I gesti di uno dei contadini rispecchiano la sua insicurezza. Anche se è arrivato per affare urgente inizia la comunicazione in modo insicuro mettendo fuori la testa nascosta prima dietro le spalle dell'avvocato: «sporgendo la testa dietro le spalle di don Aquilante». Quando si mette a parlare inizia con la formula di rivolgimento usata nei confronti di persone nobili:

«– *Voscenza mi benedica!*» Prima di informare il marchese della sua risoluzione usa *l'espressivo*; la *forma di rivolgimento* contiene il riferimento al titolo della persona nobile. Il marchese risponde in modo trascurato dando l'ordine (*il direttivo*): «– *Andate di là; mi spiccio subito* –.» Il marchese si descrive spesso come una persona altamente squilibrata che non sa né vuole controllare le proprie emozioni; pochi minuti dopo tutti udirono il marchese parlare a voce alta: «*udirono, poco dopo, la robusta voce del marchese*».

*Gli attualizzatori lessicali* che marcano lo status sociale di comunicanti nelle sequenze dialogiche indicando un referente (come negli esempi analizzati sopra) e si verbalizzano *in modo esplicito*. Tuttavia ci sono *modi impliciti* di verbalizzare parametri sociolinguistici e quelli psicologici. Quest'informazione può essere dedotta dal contesto.

### *Letteratura sull'argomento 1.5. "L'applicazione delle categorie di linguopragmatica all'analisi del testo letterario: referenza, gruppi referenziali, deissi spaziale e temporale, atti linguistici":*

1. Бацевич Ф.С. Лінгвістична прагматика: спроба обґрунтування проблемного поля і дослідницької одиниці. *Мовознавство 1 (2009): 29-37.*
2. Бігунова, Н. О. «Ллокутивні цілі та перлокутивний ефект мовленнєвого акту схвалення (на матеріалі англomовного літературного дискурсу)». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету 38 (2019): 55–59.*
3. Гуменюк, О. Є. *Психологія впливу* (Тернопіль: Економічна думка, 2003), 304.
4. Селіванова, О.О. *Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми*. Полтава: Довкілля-К, 2008. 712 с.
5. Селіванова, О.О. *Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія*. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.
6. Різун, В. В., Непійвода, Н. Ф., Корнеєв, В. М. *Лінгвістика впливу*. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2005. 148 с.
7. Яшенкова, О. В. *Основи теорії мовної комунікації: навч. посіб.* Київ: ВЦ «Академія», 2010. 312 с.
8. *Deissi*: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/deissi/>
9. Sbisà, M. *Teoria degli atti linguistici*: <https://sites.units.it/sbisama/it/atting.pdf>
10. *Teoria degli atti linguistici*: Wikipedia: [https://it.wikipedia.org/wiki/Teoria\\_degli\\_atti\\_linguistici](https://it.wikipedia.org/wiki/Teoria_degli_atti_linguistici)

### *Compiti sull'argomento 1.5. "L'applicazione delle categorie di linguopragmatica all'analisi del testo letterario: referenza, gruppi referenziali, deissi spaziale e temporale, atti linguistici":*

#### *1. Rispondete alle domande:*

1. Date la definizione di pragmatica.
2. N nominate i campi principali dell'analisi pragmatica.

3. Nominare le categorie principali di linguopragmatica. In che modo si verbalizzano?
4. Date la definizione di “deissi”. Che funzioni svolgono i deittici spaziali e temporali?
5. Caratterizzate il legame tra deittici e connotazione di valutazione negativa.
6. Quando i deittici cadono in contesti fortemente emotivi?
7. Date definizione di termini “referenza” e “gruppo referenziale”.
8. In che modo si definisce la valutazione di *referente-soggetto* nel testo letterario?
9. Nominare costituenti di *gruppo referenziale* nel testo letterario. In che modo si definisce il polo di valutazione (positiva vs negativa) nel gruppo referenziale?
10. Quali componenti *costituiranno catene referenziali* nello spazio semantico del testo letterario?
11. Dove e quando nasce la teoria degli atti linguistici? Caratterizzate in breve la teoria degli atti linguistici. Qual'è la struttura dell'atto linguistico? Nominare i tipi di atti linguistici secondo J. Searl. In che modo i dichiarativi sono diversi da altri tipi degli atti linguistici?
12. Nominare la locuzione e la funzione svolta da rappresentativi, direttivi, commissivi, espressivi, dichiarativi.
13. Nominare fattori della dimensione sociolinguistica e quella psicologica che determinano lo svolgimento della comunicazione. In che modo si verbalizzano?
14. Date esempi di attualizzatori lessicali che ci informano dello status sociale di comunicanti. In che modo influiscono sullo svolgimento della comunicazione? Contribuiscono o meno al raggiungimento dell'effetto perlocutivo dell'enunciato?
15. In che modo la descrizione di comportamento non verbale di personaggi (voce, gesti, movimenti) ci forniscono informazione dello status sociale di comunicanti?

**2. Fate l'analisi linguopragmatica combinandola con quella linguostilistica dei brani riportati sotto individuando referente-soggetto e gruppi referenziali. tratti dal romanzo di L'Capuana “Il marchese di Roccaverdina”:**

(1) «Di tratto in tratto, quasi spruzzati per forza, pochi goccioloni sbattevano sui vetri simili a chicchi di grandine; ma i tuoni rimbombavano con lunghi echeggiamenti, tra le grida di gioia della povera gente smanante per la pioggia nelle scoscese viuzze attorno alla vasta casa dei Roccaverdina, isolata da ogni lato e quasi arrampicata a quell'angolo della collina di Ràbbato che aveva in cima le torri dell'antico castello rovesciate dal terremoto del 1693. Dalla parte del viale che conduceva lassù, la casa dei Roccaverdina aveva l'entrata a pianterreno, mentre dal lato opposto la facciata di pietra intagliata si elevava con tre alteri piani su le povere casette di gesso dalle quali era circondata. Gli altri lati, a mezzogiorno e a tramontana, seguivano la ripida elevazione del terreno, e davano a chi guardava l'impressione che l'edificio si fosse sprofondato per un avvallamento della collina. Il

terrazzino della sala da pranzo rispondeva a ponente, e il vento impetuoso lo investiva di faccia» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 12).

(2) «Ai ripetuti assalti, l'imposta poco solida del balconcino della sua cameretta avea minacciato di cedere, di spalancarsi, di lasciar invadere la casa da quel che sembrava un nemico assediante, inasprito sempre più della resistenza che trovava. Don Silvio, interrompendo la recita dell'ufficio, era stato costretto a puntellarla con un pezzo di tavola e con una stanghetta. Ma quantunque rassicurato, si arrestava spesso a metà d'un versetto di salmo, e si sentiva diventare piccino piccino a quegli ululi, a quegli impeti fischianti che facevano fin tintinnare, a intervalli, la piccola campana del vicino monastero di Santa Colomba, o buttavano, di tratto in tratto, sul selciato della via qualche tegola o qualche vaso da fiori che vi si fracassavano con pauroso rumore.

La sua casetta a un solo piano, all'angolo del vicoletto breve e contorto, investita da un lato dal vento di levante e, di faccia, dal tramontano, sembrava vacillasse. Tutti gli usci delle stanze si agitavano e i vetri delle finestre e del balconcino trabalzavano, e sul tetto era un continuo acciottolio di tegole, quasi vi spasseggiasse a salti un grosso animale» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 79).

3. Trovate gli atti linguistici nei brani riportati sotto e determinate il loro tipo e la loro funzione nel contesto comunicativo coinvolgendo all'analisi i marcatori del comportamento paraverbale e non verbale. Fate un'ipotesi sull'estrazione sociale dei personaggi che parlano. Poi verificate le vostre ipotesi leggendo tutto il capitolo del romanzo.

(1) «Sbagliate, figlia mia, se v'immaginate che possa riuscirvi ora quel che non vi è riuscito l'altra volta!»

«Che cosa, signora baronessa?»

«Segnatevelo qui, su la fronte. C'è chi tiene bene aperti gli occhi e vi sorveglia! Se avete fatto ammazzare vostro marito per...»

Agrippina Solmo scattò dalla seggiola, lasciò cascare su le spalle la mantellina, e levando in alto le braccia, imprecava:

«Fulmini del cielo, Signore! Fuoco in questa e nell'altra vita a chi mi vuol male!». E coprendosi il volto con le mani, scoppiava in pianto diretto.

«Calmatevi!», intervenne don Silvio. «La baronessa parla pel vostro bene...»

«Voi che siete un santo servo di Dio!», singhiozzava la vedova, asciugandosi le lacrime e facendo sforzi per frenarle. «Parlo a un confessore, come se fossi in punto di morte. L'hanno ammazzato... mio marito... a tradimento! Oh!... Farlo ammazzare io!... Chi lo dice?... Venga in faccia a me!... Giuri su l'ostia consacrata!... Se c'è Dio in cielo...»

«C'è, c'è, figliuola mia!», esclamò don Silvio, stendendo le mani, quasi volesse chiuderle la bocca e impedirle di bestemmiare (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 31-32).

(2) «Bene! Bene!», disse la baronessa. «Ed ora che tutto è finito, mi darai retta, nepote mio?»

«Ho altro per la testa!», rispose il marchese.  
«Lo so, pur troppo: quella donnaccia.»  
«Non me ne parlate, zia!»  
«Anzi debbo parlartene.»  
«È inutile, vi dico. Per me, è come se non esistesse più, ve lo giuro.»  
«Tu conosci le mie intenzioni.»  
«Vi sono grato e vi ringrazio, zia!»  
«Il mio testamento è in mano del notaio Lomonaco. Non vorrai costringermi a rifarlo.»  
«Siete padrona disporre del vostro come vi pare e piace.»  
«Voglio che casa Roccaverdina rifiorisca. Tuo zio è uno scioperato. Ha già dato quasi fondo a tutto il suo patrimonio; e suo figlio è più matto di lui. Della nepote non ragioniamo; ha disonorato la famiglia. Vive in peccato mortale, sposata soltanto in municipio, per la tirannia di quell'eretico marito che essa ha voluto per forza... Se lo tenga!» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 61).

(3) «Padre, ho ammazzato io Rocco Criscione!»  
«Voi! Voi!», esclamò don Silvio con voce tremante, sollevandosi a metà da sedere, tanto gli era sembrato enorme quel che aveva udito.  
«Meritava di essere ammazzato!», soggiunse il marchese.  
«Dunque non siete pentito del fallo, figlio mio!», esclamò il prete riprendendo alquanto la sua calma.  
«Sono qui, ai piedi vostri, per ottenere il perdono.»  
«E avete permesso», riprese quegli severamente, «che l'umana giustizia condannasse un innocente?»  
«L'accusa non è venuta da parte mia.»  
«Voi però non avete fatto niente per impedire quest'infamia!»  
«È colpa dei giurati e dei giudici, se lo han condannato a torto, quasi senza prove.» (...)  
«Assolvete mi!... Farò penitenza!», supplicò il marchese. «Riparerò in qualunque altro modo! Tutto si compensa nel mondo!»  
«Sentite?», rispose il confessore. «Dio ci parla anche coi venti, coi terremoti, con la fame, con la peste, e ci palesa l'ira sua e ci ammonisce...»  
«Tornerò un'altra volta!»  
E il marchese si rizzò in piedi.  
«Il Signore vi aiuti!», esclamò il prete.  
E mentre il marchese si rimetteva in testa il berretto di martora e indossava la cappotta, egli andò a riprendere il lume; e su quel viso pallido ed emaciato riapparve l'abituale dolce sorriso di bontà quasi femminile». (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 84, 93).

## 1.6. L'applicazione delle categorie di linguistica testuale all'analisi del testo letterario: coesione, coerenza, connettivi e la loro pragmatizzazione, livello trasfrastico e semantico globale

- **linguistica testuale: il suo campo di studi e le categorie principali;**
- **anafora come elemento di coesione testuale;**
- **tipi di connettivi testuali rispetto alla loro funzione;**
- **le figure retoriche di polisindeto, ripetizione, anafora come connettivi stilistici;**
- **la nozione di catene referenziali nel testo letterario;**
- **la nozione di isotopia e il suo ruolo nella coerenza del testo letterario**

Facendo l'analisi del testo letterario dobbiamo dare definizione di categorie principali della linguistica testuale spiegando il ruolo del loro coinvolgimento all'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario.

**La linguistica testuale** è una branca della linguistica il cui oggetto di studi è *testi* e *sintagmi* che lo compongono detti anche *unità soprafrasali*. Si analizza *il testo* e le sue *parti integranti* che possiedono struttura diversa da quella di una frase. La disciplina nasce negli anni 60 del secolo XX e ha legami stretti con la stilistica, la retorica e la diramazione della critica letteraria che studia generi letterari. Si può individuare due approcci all'analisi del testo. Il primo si basa sulla grammatica generativa di N. Chomsky e studia il modello sistemico del testo. Il secondo, più moderno, si basa su *linguopragmatica* (chiamata anche linguistica pragmatica) e investiga il modello comunicativo del testo.

Il contributo principale della linguistica testuale agli studi linguistici è quello legato alla creazione di **tipologie testuali** e di **criteri della loro differenziazione** nonché di elaborazione di criteri di **testualità** esaminati come quelli che permettono di distinguere testo da “non testo” [Linguistica testuale: Treccani].

Le categorie testuali sono legati ai fenomeni che stabiliscono legami logici e semantici all'interno di un certo testo rappresentato come unità. Le più importanti sono **coerenza** e **coesione**. La coerenza stabilisce i legami logici del testo mentre la coesione – quelli formali che si esprimono con unità lessicali. I marcatori linguistici tra cui si realizzano i legami formali sono quelli di *connettivi* di tipi vari, *l'anafora*, *la catafora*, *connettivi*, *l'isotopia*, *il tema e il rema* [Linguistica testuale: Wikipedia].

**Il tema e il rema** sono elementi della struttura dell'enunciato legati all'informatività. *Il tema* si riferisce all'elemento dell'enunciato che è noto oppure è messo a fuoco informativo mentre *il rema* è un'informazione nuova che si riferisce al tema sviluppandolo e completandolo.

*L'anafora* come termine della linguistica testuale *in senso ampio* è elemento di coesione che unisce parti della frase e frasi tra di loro nel testo o nei suoi brani facendo

riferimento all'elemento precedente. L'elemento anaforico che si riferisce all'altro elemento che lo precede si chiama *la ripresa anaforica*. I mezzi linguistici più usuali per stabilire legami anaforici sono diversi e rappresentano sinonimi testuali (per esempio, i modi diversi di nominare lo stesso soggetto o oggetto). I più usuali tra questi sono pronomi. Per esempio:

«*Come hanno potuto dire che ce l'avevo a morte con la buon'anima di compare Rocco? E voscenza lo ha pure creduto! E il giudice istruttore mi ha tenuto due ore tra le tanaglie, per strapparmi di bocca: "L'ho ammazzato io!"*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 25) In quest'esempio la forma pronominale "L'ho" stabilisce il legame con l'elemento precedente, "compare Rocco". Quest'elemento realizza *la ripresa anaforica*. Graficamente possiamo rappresentarlo così: "compare Rocco" ← "L'ho",

**NB!** Visto che parliamo di categorie della linguistica testuale coinvolte all'analisi del testo letterario, dobbiamo differenziare due diverse interpretazioni del termine "anafora". Se nella linguistica testuale anafora include l'elemento che funge da mezzo di coesione la cui forma non necessariamente coincide con l'antecedente ("L'ho" e "compare Rocco" sono elementi diversi per la loro forma), **nella stilistica anafora presuppone proprio la ripetizione della forma all'inizio della frase**. L'anafora nella stilistica ha carattere marcato la cui marcatezza si eseguisce tramite *la ripetizione* (il cui effetto può a volte rafforzarsi con il *parallelismo sintattico*).

*La catafora* è un fenomeno opposto all'anafora. Come termine della linguistica testuale *in senso ampio* è elemento che stabilisce il rapporto tra l'elemento anaforico precedente e quello che lo segue. Per esempio: «*E questo qui –, soggiunse il marchese indicando don Aquilante, – vale per dieci!*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 28). Nel brano "questo" fa riferimento al componente che segue: "don Aquilante". La rappresentazione grafica del legame cataforico è questa: "questo" → "don Aquilante". All'uguale con l'anafora, i mezzi linguistici che esprimono *catafora* non sono marcati essendo i più usuali pronomi e verbalizzatori di un referente (nome proprio, professione che esercita) che sarà menzionato successivamente.

All'uguale con l'anafora, non dobbiamo confondere questo termine della linguistica testuale con quello usato nella stilistica. Come **figura stilistica catafora** ha 2 definizioni: 1) *lo spostamento alla fine di frase dell'elemento che normalmente dovrebbe collocarsi all'inizio*; 2) *la ripetizione della forma usata alla fine della frase all'inizio della frase seguente*. La catafora come figura retorica stabilisce un legame tra l'elemento anticipato e quello che lo segue.

Illustriamo con un esempio la prima definizione di catafora come figura stilistica: «– *Ma qualcosa ha dovuto dire: cos'ha detto quel tizzone d'inferno?*  
– *Le sue parole, io l'ho sentite, e non te le saprei ripetere*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 141). In questo caso la catafora che consiste nel cambiamento di collocazione dell'elemento "Le sue parole, io l'ho sentite" che si scosta dall'ordine sintattico della frase. Tale spostamento produce sull'lettore un effetto enfatico mettendo a fuoco l'elemento spostato. Molto spesso cade in contesti altamente emotivi. Così, nell'esempio riportato sopra Renzo arrabbiato chiama metaforicamente il suo nemico "tizzone d'inferno"; anche padre Cristoforo è emozionato e per renderlo Manzoni lo fa parlare ricorrendo a catafora.

Illustriamo con un esempio la seconda definizione di catafora come figura stilistica: «*Succedeva sempre che a un certo punto uno alzava la testa... e la vedeva. È una cosa difficile da capire. Voglio dire... Ci stavamo in più di mille, su quella nave, tra ricconi in viaggio, e emigranti, e gente strana, e noi... Eppure c'era sempre uno, uno solo, uno che per primo... la vedeva. (...) Allora si inchiodava, lì dov'era, gli partiva il cuore a mille, e, sempre, tutte le maledette volte, giuro, sempre, si girava verso di noi, verso la nave, verso tutti, e gridava (piano e lentamente): l'America».* (Alessandro Baricco, *Novecento. Un monologo*). Nel brano con l'uso di catafore viene enfatizzata l'America, il punto di arrivo del piroscafo transatlantico "Virginian" che nel periodo tra due guerre mondiali del secolo XX faceva spola tra il continente vecchio e quel nuovo.

Visto che i termini *anafora* e *catafora* possono avere interpretazioni diverse in branche linguistiche diverse e persino in scuole linguistiche diverse abbiamo esaminato a confronto la loro interpretazione nella linguistica testuale e nella stilistica. Facendo l'analisi linguostilistica del testo letterario faremo ricorso *all'interpretazione di questi termini nella stilistica come figure stilistiche*.

L'altro termine della linguistica testuale sono *connettivi* definiti come elementi linguistici che stabiliscono legami logici all'interno del testo o del suo brano assicurando coerenza e coesione ossia i legami logici e la loro espressione linguistica. Tali connettori sono parti invariabili del discorso (avverbi, congiunzioni, intere locuzioni) che fungono da integratori dell'informazione e assicurano la sua esposizione progressiva.

I connettivi *si classificano* secondo la loro *forma (aspetto formale)* o secondo il *significato (aspetto semantico)*. Le classificazioni a base dell'aspetto formale e quello semantico si considerano indipendenti perché lo stesso rapporto logico può essere espresso da più forme diverse, così come la stessa forma può esprimere rapporti logici diversi. Lo stabilimento del tipo dominante di connettivi nelle sequenze del testo letterario è importante per l'analisi linguostilistica approfondita.

I connettivi possono esprimere tipi di legame tra **le frasi rispetto alla loro funzione (coordinate o subordinate)** e si dividono in *coordinanti* (che uniscono le frasi o le loro parti mettendole sullo stesso piano) e *subordinanti* (che uniscono due frasi una delle quali è dipendente dall'altra). I *connettivi coordinanti* sono *copulativi* (*e, anche, pure, né*), *avversativi* (*ma, però, tuttavia, eppure*), *disgiuntivi* (*o, oppure*), *esplicativi* (cioè, *ossia, infatti, in realtà*), *conclusivi* (*quindi, dunque, perciò*), *correlativi* (*o... o, sia... sia, tanto... quanto, non solo... ma anche*).

I *connettivi subordinanti* sono *relativi* (*che, il quale, cui*), *causali* (*perché, poiché, siccome, giacché*), *di scopo / finali* (*perché, affinché*), *temporali* (*quando, mentre, dopo che, prima che, finché*), *locativi / di luogo* (*dove, da dove*), *consecutivi* (*così... che, tanto... che, talmente... da*), *concessivi* (*benché, sebbene, nonostante, malgrado, anche se*), *condizionali* (*se, a condizione che, a patto che, purché, qualora, nel caso in cui*), *comparativi* (*più... che, meno... che, tanto... quanto*), *esplicativi / dichiarativi* (*che, come*), *eccettuativi* (*eccetto che, fuorché, tranne che*), *esclusivi* (*senza, senza che*), *avversativi* (*mentre (invece), quando (invece)*), *interrogativi* che introducono una domanda indiretta (*se, come, quando, perché*), *di modo* (*come, come se, nel modo in cui*).

Facciamo un'avvertenza. Il connettivo "che" essendo tra i più usuali si usa nelle frasi *subordinate relative* così come in quelle *subordinate esplicative / dichiarative*. Vediamo la loro differenza. I *connettivi subordinanti relativi* si usano nelle frasi che specificano o amplificano il significato di un termine della frase principale mentre quelli *subordinanti esplicativi / dichiarativi* si usano nelle frasi in cui si dichiara, si spiega qualcosa; tali frasi rispondono alla domanda "che cosa?", "a che cosa?"

L'approccio nuovo all'analisi linguostilistica presuppone che *l'analisi di connettivi* (ampiamente diffusi e studiati nella grammatica tradizionale) *si accordi allo stabilimento di segmentazione dell'informazione nel testo letterario a livello semantico globale e nelle sue sequenze come riflessione delle idee dell'autore*.

Ci sono *connettivi* che fanno parte delle *figure stilistiche* quali *polisindeto, ripetizione, anafora*.

*Polisindeto* è una figura stilistica che consiste nella ripetizione della stessa congiunzione all'interno della stessa frase. Visto che tal uso si scosta dalla norma, polisindeto funge da richiamare attenzione all'idea espressa in tale frase. Illustriamolo con un esempio tratto dal romanzo di A. Manzoni "I promessi sposi":

«– Sentiamo un poco come ha fatto costei per moverti a compassione.

– O signore illustrissimo! tanto tempo...! piangere, pregare, e far cert'occhi, e diventar bianca bianca come morta, e poi singhiozzare, e pregar di nuovo, e certe parole..» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 467). Nel brano Nibbio racconta all'Innominato perché Lucia rapita per il suo ordine l'ha fatto tanta compassione. Il *connettivo coordinante copulativo* si ripete ben 5 volte e ogni volta introduce il comportamento verbale e non verbale della povera donna formando così una scena. E adesso amplifichiamo l'analisi passando a *livello trasfrastico*. Poco prima nella conversazione Nibbio racconta all'Innominato com'è passato il rapimento:

«– Ebbene? – disse, fermandosi lì.

– Tutto a un puntino, – rispose, inchinandosi, il Nibbio: – l'avviso a tempo, la donna a tempo, nessuno sul luogo, un urlo solo, nessuno comparso, il cocchiere pronto, i cavalli bravi, nessun incontro: ma...» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 467). In questo brano Nibbio parla in modo laconico e preciso, esponendo solo fatti e pronunciando la frase velocemente come scioglilingua e solo alla fine fa una pausa. Per rendere il suo modo di parlare Manzoni usa *asindeto*, la figura stilistica opposta al polisindeto che consiste nel tralasciar congiunzioni per conferire velocità al discorso. Quest'opposizione ha carattere di *antitesi contestuale* i cui componenti si uniscono con *connettivo coordinante disgiuntivo "ma"*. Questa scena è importante perché contribuisce al delineamento della crisi interna dell'Innominato che lo travaglia da parecchi giorni, viene innescata con il rapimento di Lucia e poi giungerà all'apice durante l'incontro con il cardinale Federigo Borromeo che finirà con il pentimento e la conversione del tiranno più temuto. La reazione di Nibbio così inaspettata preannuncia la crisi spirituale dell'Innominato che inizia con stupore e risentimento. La sua conversione è cruciale per lo sviluppo della trama perché l'antagonista più potente si convertirà in aiutante.

L'altro termine di linguistica testuale è *isotopia*. Il termine fu introdotto da A. Greimas. Nello strutturalismo per isotopia si intendeva "ogni forma di ricorrenza di semi che produce ridondanza semantica. La ridondanza dei semi lungo una catena

sintagmatica non deve essere intesa unicamente come il ricorrere di determinate parole o unità semantiche” [Isotopia: Wikipedia]. Sotto *isotopia* noi intendiamo la ricorrenza di elementi di senso (ovvero semantici) all’interno del testo che formano un piano di significato omogeneo e contribuiscono alla coerenza del testo a livello semantico globale. **L’idea di isotopia presuppone la collocazione e il collegamento di elementi semantici che servono di legame tra parole e assicurano la coerenza del testo letterario e delle sue sequenze.**

È da notare che le categorie di linguopragmatica quali deittici, referenti e gruppi referenziali possono realizzare la coerenza testuale. Nelle sequenze descrittive la deissi spaziale e temporale non solo funge da connettivi ma può formare uno scorcio percettivo del personaggio fissando la direzione della percezione che può arricchirsi di significati valutativi. Nelle sequenze narrative dell’epilogo la deissi spaziale e temporale introduce informazione semanticamente condensata, cioè generalizzata. I deittici possono fungere da rinvii stabilendo coerenza del testo letterario a livello semantico globale. Più dettagliatamente esamineremo il ruolo di deissi spaziale e temporale nel sottotitolo dedicato alle sequenze descrittive, narrative e dialogiche nonché all’epilogo del testo letterario come macrostruttura di sequenze che si caratterizza per la crescita di condensazione semantica.

Vediamo come si stabiliscono **le catene referenziali**.

Intendiamo per *catene referenziali i modi diversi di nominare lo stesso personaggio* ovvero *referente-soggetto* in termini di linguopragmatica. Le catene referenziali possono essere individuate *a livello trasfrastico e semantico globale* (testonomico); raramente si trovano all’interno della stessa frase. Le catene referenziali si riferiscono allo stesso soggetto e quasi sempre gli danno valutazione positiva o negativa. Nei romanzi della corrente del Romanticismo i personaggi si dividono in aiutanti e antagonisti e hanno di solito valutazione stabile, rispettivamente positiva o negativa. Lo stesso *referente-soggetto* può essere nominato metaforicamente da uno o più personaggi e questi modi di nominarlo hanno connotazione valutativa. Prendendo in considerazione il detto sopra possiamo fare congetture di rapporti tra i personaggi analizzando un brano non vasto (che poi possiamo confermare o rifiutare). Comunque per fare l’analisi approfondita non dobbiamo limitarci dal livello trasfrastico ma coinvolgere all’analisi anche quello semantico globale.

Illustriamolo con esempi presi dal romanzo di A. Manzoni “I promessi sposi”.

«*Tocca a voi a dirci se questo cavaliere era un persecutore odioso –. In quanto all'accostarsi, Lucia ubbidì subito; ma rispondere era un'altra faccenda. Una domanda su quella materia, quand'anche le fosse stata fatta da una persona sua pari, l'avrebbe imbrogliata non poco: proferita da quella signora, e con una cert'aria di dubbio maligno, le levò ogni coraggio a rispondere. – Signora... madre... reverenda... – balbettò, e non dava segno d'aver altro a dire.*

«– *Illustrissima signora, – disse, – io posso far testimonianza che questa mia figlia aveva in odio quel cavaliere, come il diavolo l'acqua santa: voglio dire, il diavolo era lui; ma mi perdonerà se parlo male, perché noi siamo gente alla buona» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 204-205). Questo brano è un frammento della conversazione tra la badessa Gertrude, Lucia e sua madre Agnese. La badessa chiede a Lucia, una giovane donna, che cerca protezione dalle persecuzioni di don Rodrigo, se quel cavaliere fosse*

davvero odioso. La domanda mette Lucia in imbarazzo e le toglie il coraggio di rispondere. Manzoni felicemente descrive il suo stato d'animo di perplessità assoluta che le toglie le parole. Lei si rivolge a Gertrude usando forme di rivolgimento diverse perché la poverina non sa come chiamarla meglio: “– *Signora... madre... reverenda...*”

Questi rivolgimenti possiamo condizionalmente chiamare *catena referenziale* ma visto che si usano a livello di una frase e non contengono elementi di valutazione non ci danno la possibilità di valutare Gertrude. Questa catena referenziale testimonia il desiderio mancato della giovane di parlare; per descriverlo Manzoni usa *verbo di dire* “*balbettò*”. Adesso approfondiamo l'analisi a livello semantico globale. Nel romanzo ci sono capitoli dedicati proprio alla storia di Gertrude dall'età tenera alla maturità che spiega le stranezze del suo comportamento.

Prima di raccontare la storia di Gertrude Manzoni (*autore onnisciente, focalizzazione zero*) ricorre agli *epiteti* «*questa infelice*», «*La nostra infelice*», «*nostra poveretta*», «*la povera rinchiusa*» (p. 207, 208, 213, 220) che serve come punto di partenza e accenna che è stata vittima di circostanze sfavorevoli formando le aspettative del lettore. Descrivendo Gertrude come vittima di manipolazioni di suo padre, Manzoni la chiama «*giovinetta*», «*poveretta*» «*misera ascoltatrice*» (p. 216, 224) e descrive l'atteggiamento dei famigliari nei confronti di lei: «*a tirar la poverina nel laccio*» (p. 210). In questo modo si stabilisce *la catena referenziale di valutazione positiva* formata perlopiù di epiteti.

Poi si alternano tropi che possiamo dividere in 2 gruppi: la visione della famiglia di Gertrude e quella di Manzoni (come autore onnisciente) che la compatisce anche se non la giustifica. I famigliari che la chiamavano metaforicamente «*madre badessa*» dall'età tenera e costringevano la ragazza al chiostro per forza. Ricorrendo a manipolazioni efficaci la trattavano in tal modo per combattere la sua resistenza. Manzoni trova tropi molto convenienti per esprimere il loro atteggiamento. Possiamo tracciare la *catena referenziale di valutazione opposta*, cioè negativa composta da similitudine, metafora ed epiteto: «*come una rea*», «*scomunicata*», «*la pecora smarrita*» (p. 216, 217, 225). *Sembra l'altra catena referenziale* ma in realtà si tratta di *due file sinonimiche* che hanno lo stesso personaggio di riferimento ossia *lo stesso referente*. Tale *polarità* contribuisce alla formazione dell'*immagine complessa e contraddittoria* come apparisce la badessa Gertrude sulle pagine del romanzo. Ricorrendo a molte gradazioni Manzoni descrive il processo della trasformazione spirituale di Gertrude.

Vediamo come si stabiliscono *le file associative semantiche* all'interno del testo letterario e quali sono i componenti lo compongono.

Se nello strutturalismo l'analisi si faceva soprattutto a livello della frase, nella linguistica testuale si fa riorientazione. Poiché un testo è unità più complessa dell'analisi rispetto alla frase gli scienziati investigano le sue categorie e amplificano il livello dell'analisi. A livello della frase si aggiunge quello trasfrastico e semantico globale (testonomico).

*Il livello semantico globale (testonomico)* che presuppone l'analisi a livello di tutto il testo richiede il coinvolgimento all'analisi delle categorie di scienze diverse tra cui spiccano quelle di linguostilistica e linguopragmatica. *L'analisi linguostilistica* deve essere combinata con quella *linguopragmatica* perché *a livello testuale* esistono

**legami semantici (di senso)** tra **referenti** e la loro **valutazione** (personaggi positivi e negativi).

È importante includere nell'analisi **il cronotopo** (in riferimento all'autore che include spazio e tempo della sua vita e creatività letteraria e determina le idee svolte nel testo nonché in riferimento alle vicende descritte nel testo che si posizionano su certo asse spazio-temporale).

Vediamo i mezzi linguistici che usa A. Manzoni nel suo romanzo "I promessi sposi" per descrivere don Abbondio, uno dei personaggi dell'opera.

Nel corso del romanzo Manzoni caratterizza don Abbondio come un personaggio molto timido e insicuro di sé stesso che spesso manca gli obblighi del mestiere e invece di mostrare risolutezza sempre cede ai più forti. Manzoni descrive i suoi pattern comportamentali: nei momenti di pericoli lui li soppesa e sceglie quello che gli minaccia *hic et nunc* trascurando il pericolo lontano. Il suo comportamento non verbale che accompagna a quello verbale e sottolinea la sua insicurezza e l'assenza di volontà.

Quando affronta un pericolo lui parla con pause, esitazioni, in maggioranza dei casi con voce tremola o bassa; spesso usa ripetizioni. Illustriamolo con un brano dell'incontro di don Abbondio con i bravi di don Rodrigo all'inizio del romanzo prestando attenzioni alle **unità lessicali che realizzano il legame a livello trasfrastico**.

«— Cioè... — rispose, con voce tremolante, don Abbondio: — cioè. Lor signori son uomini di mondo, e sanno benissimo come vanno queste faccende. Il povero curato non c'entra: fanno i loro pasticci tra loro, e poi... e poi, vengon da noi, come s'anderebbe a un banco a riscotere; e noi... noi siamo i servitori del comune.

— Or bene, — gli disse il bravo, all'orecchio, ma in tono solenne di comando, — questo matrimonio non s'ha da fare, né domani, né mai.

— Ma, signori miei, — replicò don Abbondio, con la voce mansueta e gentile di chi vuol persuadere un impaziente, — ma, signori miei, si degnino di mettersi ne' miei panni. Se la cosa dipendesse da me,... vedon bene che a me non me ne vien nulla in tasca...

— Orsù, — interruppe il bravo, — se la cosa avesse a decidersi a ciarle, lei ci metterebbe in sacco. Noi non ne sappiamo, né vogliam saperne di più. Uomo avvertito... lei c'intende.

— Ma lor signori son troppo giusti, troppo ragionevoli...

— Ma, — interruppe questa volta l'altro compagno, che non aveva parlato fin allora, — ma il matrimonio non si farà, o... — e qui una buona bestemmia, — o chi lo farà non se ne pentirà, perché non ne avrà tempo, e... — un'altra bestemmia.

— Zitto, zitto, — riprese il primo oratore: — il signor curato è un uomo che sa il viver del mondo; e noi siam galantuomini, che non vogliam fargli del male, purché abbia giudizio. Signor curato, l'illustrissimo signor don Rodrigo nostro padrone la riverisce caramente» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 23-24).

Facendo l'analisi delle unità semantiche che servono di coesione nelle battute di don Abbondio notiamo le ripetizioni «Cioè» — cioè» che indicano che lui acconsente con quello detto dai bravi per non arrabbiarli e cerca disperatamente di autogiustificarsi. **La linea semantica** si compone di «Cioè — cioè — Lor signori — Il povero curato — e poi... e poi — e noi... noi». All'acconsentimento segue il rivolgimento

ai bravi («*Lor signori*»), poi dopo si usa l'epiteto con cui don Abbondio chiama se stesso («*povero*») seguito da deittico temporale («*poi*») e “noi di inclusione”. In questo modo don Abbondio vuole autogiustificarsi identificando alla fine sé stesso con un gruppo di persone che fanno i loro mestieri: «*noi – servitori del comune*». Nelle battute di don Abbondio che seguono le minacce dei bravi continua la sua *strategia di autodifesa*: il suo rivolgimento viene preceduto sempre dalla **congiunzione disgiuntiva «ma»** (la più usuale per lui nei contesti simili): «*Ma, signori miei – ma, signori miei (...) Ma lor signori*».

Analizzando *verbi di dire* che introducono le battute di don Abbondio notiamo che rendono il suo stato emozionale con l'emozione dominante della paura: «*rispose, con voce tremolante*», «*replicò (...) con la voce mansueta e gentile*». I suoi avversari, invece, mostrano i pattern comportamentali aggressivi che possiamo identificare dal comportamento verbale e non verbale. Durante la conversazione i bravi parlano in modo categorico ricorrendo alla negazione («*questo matrimonio non s'ha da fare, né domani, né mai*», «*il matrimonio non si farà, o...*»), alle parolacce che Manzoni omette usando reticenze («*il matrimonio non si farà, o... – e qui una buona bestemmia*»). Alla fine pronunciano il nome del loro padrone: «*Signor curato, l'illustrissimo signor don Rodrigo nostro padrone la riverisce caramente*»; nel contesto della situazione comunicativa quest'atto linguistico benché sia espressivo formalmente passa alla categoria di commissivi perché la sua funzione non è quella di stabilire contesti sociali ma di minacciare. Anche il loro comportamento non verbale si accorda con quello verbale. Così, prima di iniziare la conversazione uno dei bravi guarda don Abbondio con la sfida: «*piantandogli gli occhi in faccia*», l'altro parla in modo aggressivo: («*gli disse il bravo (...) in tono solenne di comando*»). (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 23).

**Adesso amplifichiamo l'analisi a livello semantico globale analizzando altri brani così come tropi e figure** che caratterizzano don Abbondio.

«*Il primo chiamato venne subito avanti, e nello stesso tempo, uscì di mezzo alla folla un: – io? – strascicato, con un'intonazione di meraviglia.*

– Non è lei il signor curato di \*\*\*? – riprese il cappellano.

– Per l'appunto; ma...

– Sua signoria illustrissima e reverendissima vuol lei.

– Me? – disse ancora quella voce, significando chiaramente in quel monosillabo: come ci posso entrar io? Ma questa volta, insieme con la voce, venne fuori l'uomo, don Abbondio in persona, con un passo forzato, e con un viso tra l'attonito e il disgustato. Il cappellano gli fece un cenno con la mano, che voleva dire: a noi, andiamo; ci vuol tanto? E precedendo i due curati, andò all'uscio, l'aprì, e gl'introdusse» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 511-512). È un frammento della conversazione tra il cappellano presso il cardinale Federigo Borromeo e don Abbondio. Dopo la conversione e il pentimento dell'Innominato che prima era il più famoso scellerato in Lombardia e d'intorni lui racconta al cardinale Federigo Borromeo che aveva rapito Lucia e vuole farla tornare da sua madre. Il cardinale chiede al cappellano se ci sia tra curati riuniti anche il curato di \*\*\*, cioè don Abbondio per mandarlo al castello dell'Innominato a prendere fuori Lucia e portarla da sua madre. Il curato naturalmente aveva tanta paura di andarci e facendo le congetture del suo viaggio futuro si oppone a compiere il suo dovere. Alle domande del cappellano risponde in

modo vago usando «–io?», la sua congiunzione tipica «ma» e il pronome «–Me?». Tra tre battute di don Abbondio trapela paura, mancanza di risolutezza e di desiderio di esercitare il suo lavoro che si accorda con il suo comportamento non verbale: «strascicato, con un'intonazione di meraviglia», «con un passo forzato». La sua reazione emozionale al fatto che la sua parrocchiana è stata finalmente trovata non è adeguata ed è per lui una brutta sorpresa. Manzoni usa due **sineddoque**: «uscì di mezzo alla folla un: – io?» e «disse ancora quella voce» che rispecchiano l'umore di don Abbondio. Il tipo di queste soneddoque è *pars pro toto*: si crea l'effetto che la voce “si stacca” dal personaggio che non la vuole seguire il che sfocia in effetto comico.

L'altro tropo usato da Manzoni per caratterizzare don Abbondio è **la similitudine**. Vediamo un esempio: «Don Abbondio, a quelle dimostrazioni, stava come un ragazzo pauroso, che veda uno accarezzar con sicurezza un suo cagnaccio grosso, rabbuffato, con gli occhi rossi, con un nomaccio famoso per morsi e per ispaventati, e senta dire al padrone che il suo cane è un buon bestione, quieto, quieto: guarda il padrone, e non contraddice né approva; guarda il cane, e non ardisce accostarglisi, per timore che il buon bestione non gli mostri i denti, fosse anche per fargli le feste; non ardisce allontanarsi, per non farsi scorgere; e dice in cuor suo: oh se fossi a casa mia!» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 515). Nella situazione altamente stressante che precede al viaggio con l'Innominato il curato si compara con un ragazzo pauroso per sottolineare la sua immaturità emozionale e poca esperienza vitale. Per descrivere i suoi pensieri provocati dallo stato emozionale in cui si trova, si usano **due metafore**: «il cane» e «il padrone» per nominare, rispettivamente, l'Innominato e il cardinal Borromeo. Attraverso il prisma della sua percezione “fanciullesca” don Abbondio viene descritto come indecisivo a cui favorisce anche l'uso di **antitesi**: «non ardisce accostarglisi», «non ardisce allontanarsi» il cui effetto si rafforza da **parallelismo sintattico**.

Quando finalmente il viaggio di don Abbondio giunge alla fine il suo congedo rivolto all'Innominato rispecchia la sua essenza. «Mise un sospiro, che da un'ora gli s'aggirava dentro, senza mai trovar l'uscita; si chinò verso l'Innominato, rispose a voce bassa bassa: – le pare? Ma, ma, ma, ma,...! – e sdruciolò alla meglio dalla sua cavalcatura. L'innominato legò anche quella, e detto al lettighiero che stesse lì a aspettare, si levò una chiave di tasca, aprì l'uscio, entrò, fece entrare il curato e la donna, s'avviò davanti a loro alla scaletta; e tutt'e tre salirono in silenzio» (Manzoni, *I promessi sposi*, p.525). Per esprimere il caos mentale ed emozionale del suo personaggio Manzoni usa **raddoppiamenti**.

Per mettere in rilievo le caratteristiche del personaggio Manzoni usa la famosa **litote**: «Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 25). L'uso della litote rivela l'atteggiamento bonario dell'autore nei confronti del suo personaggio il cui comportamento anche se poco degno in certe circostanze è frutto delle condizioni in cui lui è nato e cresciuto. Per spiegarlo Manzoni fa digressione e ne dedica una buona parte del capitolo I ricorrendo alla **gradazione** e **similitudine**: «Il nostro Abbondio, non nobile, non ricco, coraggioso ancor meno, s'era dunque accorto, prima quasi di toccar gli anni della discrezione, d'essere, in quella società, come un vaso di terra cotta, costretto a viaggiare in compagnia di molti vasi di ferro» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 31). Con

l'aiuto della *gradazione discendente* si stabilisce la posizione del personaggio che riguarda l'estrazione sociale, le disponibilità economiche e il tratto caratteriale rilevante – l'assenza di coraggio che viene esplicitata come una variabile dipendente di quelle precedenti. Con la *similitudine* l'autore ci mostra il posizionamento vitale del personaggio, la sua fragilità dipendente della natura, del materiale. Questi tropi vanno in perfetta concomitanza.

Riassumendo la descrizione del comportamento verbale e non verbale di don Abbondio nelle situazioni legate al rischio si può parlare di verbalizzazione di così detta *alienazione* quando il personaggio a livello inconscio vuole autoeliminarsi dalle situazioni imbarazzanti e di tutto ciò che contraddice al suo «*quieto modo di vivere*». Così lui sceglie per evitare incontri indesiderabili e non attaccare discorsi scomodi, non vuole proferire le parole che possono aver per lui conseguenze indesiderabili; quando non è possibile parla molto malvolentieri in modo indecifrabile. Tra le unità linguistiche in cui si esprime il carattere di don Abbondio nominiamo *la sineddoche* e l'uso molto frequente della *coniunzione avversativa «ma»*.

Riassumendo, possiamo dire che *il legame* della *linguostilistica* con la *linguopragmatica* e la *linguistica testuale* è così stretto che i marcatori delle categorie di queste discipline non solo trovano verbalizzazione immediata all'interno del testo, ma *servono* anche di *componenti connettivi* attraverso cui si realizza *la coerenza e la coesione del testo letterario*. Così, *la referenza, i deittici spaziali* e quelli *temporali* possono fungere *da connettivi* e formare lo scorcio della descrizione che *contestualizzano un personaggio* durante *la prima descrizione, lo mettono a fuoco* talvolta confrontandolo ad altro personaggio o altro gruppo di persone (incluse le comparse se usare il linguaggio cinematografico) (Esempi: *l'incipit* di L'Edera di Grazia Deledda, la comparazione di rappresentanti di ceti sociali alti e bassi nel romanzo di L. Capuana "Il marchese di Roccaverdina" o la descrizione dell'Innominato nel romanzo di A. Manzoni "I promessi sposi"). Tutto ciò sarà illustrato molto dettagliatamente nei sottocapitoli rispettivi.

---

*Nelle parti successive vedremo perché è importante stabilire la somiglianza tra componenti semantici di tropi che caratterizzano un certo personaggio nonché la loro ricorrenza*

---

*Letteratura sull'argomento 1.6. "L'applicazione delle categorie di linguistica testuale all'analisi del testo letterario: coesione, coerenza, connettivi e la loro pragmatizzazione, livello trasfrastico e semantico globale:*

1. Загнітко, А. Основи дискурсології. Донецьк: ДонНУ, 2008. 194 с.
2. Кочан, І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: навчальний посібник. Київ: Знання, 2008. 423 с.
3. Селіванова, О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава: Довкілля-К, 2008. 712 с.
4. Селіванова, О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.
5. Єщенко, Т.А. Лінгвістичний аналіз тексту. Київ: Академія, 2009. 205 с.

6. Bestgen, Y. Segmentation markers as trace and signal of discourse structure. *Journal of Pragmatics*. Amsterdam: Elsevier, 1998. № 29. P. 753-763.
7. Deissi: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/deissi/>
8. Dijk, van T.A. Critical discourse analysis. *The Handbook of Discourse Analysis*. Malden, Massachusetts, USA: Blackwell Publishers Ltd, 2005. P. 352–371.
9. Fillmore, Ch. Frame semantics and the nature of language «Annals of the New York Academy of Sciences: Conference on the Origin and Development of Language and Speech» 280 (1976): 20-32.
10. Isotopia: Wikipedia: [https://it.wikipedia.org/wiki/Isotopia\\_\(linguistica\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Isotopia_(linguistica))
11. Linguistica testuale: [https://it.wikipedia.org/wiki/Linguistica\\_testuale](https://it.wikipedia.org/wiki/Linguistica_testuale)
12. Linguistica testuale: [https://www.treccani.it/enciclopedia/linguistica-testuale\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/linguistica-testuale_(Enciclopedia-Italiana)/)

*Compiti sull'argomento 1.6. "L'applicazione delle categorie di linguistica testuale all'analisi del testo letterario: coesione, coerenza, connettivi e la loro pragmatizzazione, livello trasfrastico e semantico globale"*

*1. Rispondete alle domande:*

1. Date la definizione del campo di studi della linguistica testuale.
2. N nominate oggetto dell'analisi della linguistica testuale.
3. Qual'è il contributo principale della linguistica testuale agli studi linguistici?
4. N nominate le categorie principali di linguistica testuale.
5. Date definizione di tema e di rema. Illustratelo con esempi da brani dei testi letterari.
6. Date la definizione di coerenza e coesione. Che legame esiste tra di loro?
7. Date definizione di anafora ed epifora. In che consiste la differenza di definizione di anafora nella linguistica testuale e nella stilistica? Trovate esempi di anafora come figura stilistica nei testi letterari e determinate le loro funzioni.
8. Date definizioni di catafora come figura stilistica. Illustratele con esempi da testi letterari e determinate le loro funzioni.
9. Date la definizione di connettivi. N nominate aspetti della loro classificazione.
10. N nominate connettivi che esprimono tipi di legami nelle frasi coordinate.
11. N nominate connettivi che esprimono tipi di legami nelle frasi subordinate.
12. Che connettivo è più usuale? Argomentate la vostra risposta.
13. Trovate esempi di connettivi coordinanti nei brani di un testo letterario. Se è possibile stabilite un legame tra connettivi coordinanti di un certo tipo e l'informazione esposta nel brano.
14. Trovate esempi di connettivi subordinanti nei brani di un testo letterario. Se è possibile stabilite un legame tra connettivi subordinanti di un certo tipo e l'informazione esposta nel brano.
15. Date definizione di isotopia. Cosa presuppone l'idea di isotopia all'interno del testo letterario?

16. Che categorie di linguopragmatica possono realizzare la coerenza testuale? Illustrate la risposta con esempi presi da brani dei testi letterari.
17. In che consiste l'analisi del testo a livello trasfrastico?
18. In che consiste l'analisi del testo a livello semantico globale?
19. Come il livello trasfrastico dell'analisi può essere completato da quello semantico globale? Illustratelo con un brano del testo letterario.
20. Date definizione di catena referenziale. Come viene individuata all'interno del testo letterario?
21. Perché catene referenziali che si riferiscono allo stesso personaggio possono avere valutazione opposta?
22. Come si stabiliscono le file associative semantiche all'interno del testo letterario? Che componenti le compongono?

**2. Fate l'analisi del dialogo tra don Abbondio e Renzo tratto dal romanzo di A. Manzoni "I promessi sposi" a livello trasfrastico amplificandolo con quello semantico globale secondo l'istruzione:**

- analizzate verbi di dire che introducono le battute dei personaggi, le unità linguistiche che stabiliscono il legame trasfrastico, tropi e figure quali similitudine, epiteto, raddoppiamento, reticenza;
- a base delle parole e sintagmi sottolineati stabilite il legame logico tra di essi e determinate il loro ruolo nella caratteristica del personaggio don Abbondio;
- completate l'analisi con altri tropi usati da A. Manzoni per caratterizzare don Abbondio applicando motori di ricerca al testo pdf:
  - «– Eh! eh! che novità è questa? – disse don Abbondio.
  - Chi è quel prepotente, – disse Renzo, con la voce d'un uomo ch'è risoluto d'ottenere una risposta precisa, – chi è quel prepotente che non vuol ch'io sposi Lucia?
  - Che? che? che? – balbettò il povero sorpreso, con un volto fatto in un istante bianco e floscio, come un cencio che esca del bucato. E, pur brontolando, spiccò un salto dal suo seggiolone, per lanciarsi all'uscio. Ma Renzo, che doveva aspettarsi quella mossa, e stava all'erta, vi balzò prima di lui, girò la chiave, e se la mise in tasca.
  - Ah! ah! parlerà ora, signor curato? Tutti sanno i fatti miei, fuori di me. Voglio saperli, per bacco, anch'io. Come si chiama colui?
  - Renzo! Renzo! per carità, badate a quel che fate; pensate all'anima vostra.
  - Penso che lo voglio saper subito, sul momento –. E, così dicendo, mise, forse senza avvedersene, la mano sul manico del coltello che gli usciva dal taschino.
  - Misericordia! – esclamò con voce fioca don Abbondio.
  - Lo voglio sapere.
  - Chi v'ha detto...
  - No, no; non più fandonie. Parli chiaro e subito.
  - Mi volete morto?
  - Voglio sapere ciò che ho ragion di sapere.
  - Ma se parlo, son morto. Non m'ha da premere la mia vita?
  - Dunque parli. Quel "dunque" fu proferito con una tale energia, l'aspetto di Renzo divenne così minaccioso, che don Abbondio non poté più nemmeno supporre la possibilità di disubbidire.

– Mi promettete, mi giurate, – disse – di non parlarne con nessuno, di non dir mai...?

– Le prometto che fo uno sproposito, se lei non mi dice subito subito il nome di colui.

A quel nuovo scongiuro, don Abbondio, col volto, e con lo sguardo di chi ha in bocca le tanaglie del cava denti, proferì: – don...

– Don? – ripeté Renzo, come per aiutare il paziente a buttar fuori il resto; e stava curvo, con l'orecchio chino sulla bocca di lui, con le braccia tese, e i pugni stretti all'indietro.

– Don Rodrigo! – pronunziò in fretta il forzato, precipitando quelle poche sillabe, e strisciando le consonanti, parte per il turbamento, parte perché, rivolgendo pure quella poca attenzione che gli rimaneva libera, a fare una transazione tra le due paure, pareva che volesse sottrarre e fare scomparir la parola, nel punto stesso ch'era costretto a metterla fuori» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 47-48).

## **Parte 2. Le basi dell'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario prosaico del Verismo, Decadentismo, Romanticismo**

### **2.1. La segmentazione dello spazio semantico del testo letterario: macrostruttura e sequenze**

- ***i fattori esterni ed interni che determinano la macrostruttura del testo letterario;***
- ***le variabili dell'analisi linguostilistica approfondita: l'interazione di componenti quali linguopragmatico, comunicativo, linguotestuale;***
- ***i principi cognitivi alla base di tropi più rilevanti per il loro ruolo nello stabilimento di rapporti di senso all'interno dell'opera letteraria;***
- ***le categorie linguopragmatiche come chiave per la comprensione di rapporti semantici all'interno dell'opera letteraria: l'individuazione di referenti, gruppi referenziali, la loro valutazione;***
- ***stabilimento del modo sistemico di organizzazione di tropi (riferimento a referente, gruppo referenziale, l'analisi di componenti semantici di tropi e della loro tipicità e ricorrenza);***
- ***isotopie e gruppi referenziali polarizzati (di valutazione polarizzata)***

Ogni testo letterario possiede la propria struttura che si determina per molti fattori che possiamo raggruppare in quelli *esterni* ed *interni*. I fattori esterni esistono *fuori testo* e interagiscono con quelli *interni* verbalizzati nel testo letterario (*all'interno del testo*).

**I fattori esterni** (fuori testo) che determinano la segmentazione dello spazio semantico del testo letterario includono:

- ✓ *l'autore del testo letterario;*
- ✓ *la deissi spaziotemporale che determina l'autore (epoca, paese in cui vive);*
- ✓ *la corrente letteraria a cui appartiene il testo;*
- ✓ *il genere del testo letterario (romanzo, novella, racconto);*
- ✓ *le caratteristiche delle opere dell'autore;*
- ✓ *le idee dell'autore espresse nell'opera letteraria.*

È necessario essere informati su questi fattori perché determinano lo scorcio dell'analisi testuale e aiutano a capire i fattori interni ai quali sono strettamente legati.

**I fattori interni** che determinano la segmentazione dello spazio semantico del testo letterario includono:

- ✓ *il cronotopo (spazio e tempo) degli avvenimenti descritti nel testo;*
- ✓ *la diegesi e la focalizzazione del testo letterario scelte dall'autore;*

- ✓ *la trama del testo letterario e le relazioni tra personaggi (raggruppati in rappresentanti di classi sociali polarizzati; aiutanti e antagonisti);*
- ✓ *l'estrazione sociale e le variabili generazionali dei personaggi.*

Per capire come viene segmentato lo spazio semantico del testo letterario dobbiamo coinvolgere all'analisi molti componenti tra cui:

- ✓ **il componente linguopragmatico** che determina in termini pragmatici i personaggi: *referenti-soggetti* (personaggi) e *gruppi referenziali* (domicilio di personaggio, la natura che lo circonda, il tempo che fa alla vigilia di un'avvenimento importante per il personaggio; condizionalmente essi possono anche essere espressi in termini deittici di spazio e tempo); il legame tra **referente-soggetto** e **gruppo referenziale** si stabilisce tramite la categoria di **valutazione** (positiva o negativa);
- ✓ **il componente comunicativo** che determina la verbalizzazione della comunicazione tra i personaggi sia verbale che paraverbale e non verbale (questo componente è molto rilevante nei dialoghi tra i personaggi o *sequenze dialogiche*);
- ✓ **il componente linguotestuale** (che si determina per mezzi di *coesione e coerenza a livello trasfrastico* e quello *semantico globale*);
- ✓ **il componente narratologico**: il testo letterario prosaico viene rappresentato come *macrostruttura* di *sequenze descrittive, narrative, riflessive e dialogiche* nelle fasi quali esposizione, esordio, culminazione, peripezie, scioglimento;
- ✓ **il componente linguostilistico**: la scelta di *tropi e figure* più rilevanti che fungono da componenti di riferimento nel campo semantico all'interno del testo letterario.

Procediamo per gradi. Nonostante la loro diversità le correnti letterarie del Verismo, Decadentismo e Romanticismo le accomuna il tratto caratteristico comune: la descrizione della realtà così come'è che si riferisce a certa epoca circoscritta e a certa località. Al centro dell'attenzione sono le contraddizioni sociali che contraddistinguono certo periodo storico su certo territorio circoscritto. Luigi Capuana è tra i capostipiti del Verismo italiano. Grazia Deledda (premio Nobel per la letteratura) occupa un posto speciale nella letteratura italiana; alcuni critici posizionano le sue opere tra il Verismo e il Decadentismo, ma il suo romanzo "L'Edera" è indubbiamente di stampo decadentistico. E infine il grande romanziere Alessandro Manzoni il cui capolavoro "I promessi sposi" appartiene al Romanticismo però dal punto di vista narratologico il romanzo si caratterizza del tipo di narratore extradiegetico e di focalizzazione zero, ossia si tratta di narratore onnisciente; questi fattori lo accomunano al Verismo. Possiamo dire in senso lato che si tratta di diverse sfaccettature del Verismo.

Ogni romanzo rappresenta **macrostruttura** all'interno della quale si può individuare le *sequenze descrittive, narrative, riflessive e dialogiche*. **I componenti** dell'analisi linguostilistica approfondita quali *linguopragmatico, comunicativo, narratologico e linguotestuale* rappresentati tramite alcune *categorie* delle discipline affini *coinvolte all'analisi vengono inglobati da sequenze descrittive, narrative e dialogiche*.

---

*Per affrontare il compito di presentare la macrostruttura del testo letterario come campo semantico globale cioè individuare all'interno i componenti attraverso cui si stabilisce la coerenza nonché di mostrare il carattere sistematico di rapporti tra questi componenti è necessario basarsi su principi cognitivi*

---

Proprio *i principi cognitivi* sono alla base di *tropi più rilevanti per il loro ruolo nello stabilimento di rapporti di senso all'interno dell'opera letteraria* → alla base ci sono operazioni conoscitive legate a sintesi, analisi, opposizione. Quindi tra *tropi e figure* più rilevanti per l'analisi approfondita linguostilistica del testo letterario prosaico sono: *similitudine, metafora, epiteto, personificazione, metonimia, sineddoque, antitesi*). Il ruolo di *antitesi* è **cruciale** essendo la contrapposizione un'operazione non solo attuata nei processi cognitivi ma anche è un principio di organizzazione e di **strutturazione dell'informazione all'interno della coscienza umana**. Perciò è necessario coniare il termine "*antitesi amplificata*" che può includere altri tropi e / o deittici spaziali e temporali non solo *a livello della frase*, ma anche *a livello trasfrastico* nonché *a livello semantico globale*. L'*antitesi amplificata* mette a fuoco entità contrapposte quali *referenti con la valutazione polarizzata* e *gruppi referenziali* con la valutazione polarizzata. I mezzi linguistici tramite cui si esprime l'*antitesi amplificata* sono: *suffissi diminutivi-vezzeggiativi vs suffissi accrescitivi-spregiativi, unità lessicali di valutazione polarizzata* (positiva vs negativa). Inoltre l'*antitesi amplificata* può esprimersi attraverso le unità lessicali che sono mezzi di espressione del *simbolismo cromatico* (bianco e le sue sfumature vs nero e le sue sfumature). Questi colori scaturiscono associazioni positive o negative a livello cognitivo e fungono da mezzi impliciti di espressione della categoria di valutazione; ciò è valido per un testo concreto il cui autore ricorre al procedimento di simbolismo cromatico.

---

*Poiché ogni testo letterario possiede la propria struttura è importante determinare i principi su cui si basa questa struttura a livello semantico globale. Tali principi sono legati alle categorie linguopragmatiche che sono chiave per la comprensione di rapporti semantici all'interno dell'opera letteraria. È importante individuare referenti, gruppi referenziali, la loro valutazione che organizzano lo spazio semantico del testo nonché determinano la sua segmentazione formando dipendenze stabili a base della categoria di valutazione*

---

*La contrapposizione di referenti e di gruppi referenziali* è un po' diversa nei romanzi del Verismo e del Decadentismo.

Nei romanzi del **Verismo** *si contrappongono referenti* che fanno parte di gruppi sociali diversi, cioè *rappresentanti delle classi alte e basse*. Per esempio, nel romanzo di **Luigi Capuana** “*Il marchese di Roccaverdina*” che appartiene al **Verismo** i personaggi della classe alta (il marchese, la baronessa di Lagomorto, il cavalier Pergola) si posizionano come arroganti e prepotenti mentre i rappresentanti delle classi sociali basse come umili e pazienti. Si contrappongono anche gruppi referenziali composti da domicilio, paesaggio all’intorno di domicilio, oggetti. Per esempio:

«*Compare Santi però...»*, tentò d’interromperlo don Aquilante per calmarlo.

*Ma il marchese non gli diè retta, e continuò a gridare come un ossesso:*

«*Cent'onze!... Volete scommettere che non vi faccio più andare nel vostro feudo?...»* (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 37). Il marchese parla con un contadino la cui terra vuole comprare per amplificare le proprie terre e vuole comprarla a prezzo basso. Alle timide proteste del contadino il marchese reagisce con uno scatto d’ira e si compara con un ossesso. **Il referente** è il marchese che appartiene **alla classe sociale alta**.

«*E accennò, con significativa occhiata, la terrazza centrale sovrastante al portone dei Lagomorto*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina* p. 37). Aggripina Solmo accenna all’interlocutore il palazzo della vecchia baronessa che si descrive come una costruzione grandiosa. Nella descrizione della terrazza si usa unità lessicale “sovrastante” che scaturisce associazioni legate alla qualità di carattere quale sovrastare, sopprimere con l’arroganza e la grandezza. La terrazza e il portone costituiscono **gruppo referenziale (la classe sociale di riferimento è alta)**.

Vediamo il comportamento di referenti i cui personaggi appartengono alla classe sociale bassa nonché di gruppi referenziali corrispondenti:

«*Dalla stanza dov'erano entrati essi udirono, poco dopo, la robusta voce del marchese che pareva litigasse con parecchi. Timide risposte interrompevano, a intervalli, le sfuriate, i rabbuffi, le parolacce, le bestemmie che gli sgorgavano dalla bocca simili a un torrente. E durò una buona mezz'ora»* (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 18). I rappresentanti delle classi sociali basse (in molte scene un referente è presentato in carattere generico) si comportano in modo timido e insicuro. **Il referente** in questo caso si riferisce alla **classe sociale bassa**.

«*Ho consumato la mia vita su quelle zolle. Che vuole? Ho piantato io quegli alberi; e mi paiono figli miei. E quella casetta l'ho fabbricata io, con queste povere mani»* (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 19). Il domicilio di rappresentanti delle classi sociali basse viene descritto come quello di dimensioni piccole e poco solido, indifeso contro le tempeste. **Il gruppo referenziale** si riferisce al rappresentante delle **classi sociali basse**.

All’interno del romanzo “Il marchese di Roccaverdina” si può individuare molti referenti e gruppi referenziali usati nella descrizione di rappresentanti delle classi sociali polarizzate che acquisiscono la valutazione positiva o negativa. Per individuarli si deve investigare tutto il testo del romanzo.

Esaminiamo in breve **l’approccio allo stabilimento del modo sistemico di organizzazione di tropi all’interno del testo letterario**. Facendo l’analisi del funzionamento dei tropi dobbiamo:

- ✓ individuare *referenti* e *gruppi referenziali* nonché *la valutazione* che portano in sé (positiva o negativa);
- ✓ analizzare *il componente semantico* di *tropi più frequenti* che si riferiscono a un *referente* e *gruppo referenziale*;
- ✓ stabilire se esiste *il legame* tra *idee dell'autore* espresse in un certo testo letterario e *la semantica di tropi più usati* che si riferiscono a *referenti* e *gruppi referenziali*;
- ✓ determinare il ruolo di *tropi più usati* con *il componente semantico stabile* come connettivi che realizzano coerenza a livello semantico globale del testo letterario o delle sue parti (capitoli) con particolare attenzione a *incipit* ed *epilogo*;
- ✓ stabilire se *tropi più frequenti* con *il componente semantico stabile formano isotopie* nel *campo semantico globale* che agisce all'interno del testo letterario nonché di catene coreferenziali (che si riferiscono allo stesso referente);
- ✓ stabilire *rapporti semantici a livello trasfrastico* e quello *semantico globale (sinonimia, antonimia)* composti da *segmenti testuali* quali *referenti-soggetti* e *gruppi referenziali* e la loro valutazione (coinvolgimento all'analisi del componente linguotestuale).

L'applicazione di questi principi all'analisi del testo letterario riporteremo sotto, in sottotitoli seguenti della seconda parte e nella terza parte.

Per quando riguarda lo spazio semantico testuale riteniamo opportuno coinvolgere all'analisi unità lessicali di *semantica percettiva, emotiva, epistemica, volitiva, verbi che denotano azioni* perché percezione, emozioni, pensieri, volontà e comportamento che ne deriva caratterizzano la sfera mentale di referente-soggetto e quella azionale. Sono molto rilevanti *deittici spaziali e temporali* che fissano posizionamento di referenti-soggetti e gruppi referenziali. Sono altrettanto importanti per l'analisi linguostilistica approfondita *verbi di movimento* nonché la loro specificazione (carattere di movimento, distanza, località) che possono essere utili per differenziare le sequenze descrittive e quelle narrative. Per l'analisi delle sequenze dialogiche (ma non solo) sono importanti *verbi di dire* e unità lessicali che verbalizzano *il componente paraverbale e non verbale della comunicazione*.

Poiché tutta l'informazione percepita acquisisce valutazione è opportuno coinvolgere all'analisi *le unità lessicali di semantica valutativa*. La categoria di valutazione è molto rilevante per l'analisi perché dal punto di vista cognitivo tutta l'attività umana è mediata dalla valutazione. Quindi riteniamo opportuno coinvolgere all'analisi i mezzi impliciti di valutazione quali *simbolismo cromatico*.

Come abbiamo già detto, il testo letterario è *macrostruttura* che si compone di *sequenze descrittive, narrative, riflessive e dialogiche*. Le sequenze descrittive, narrative, riflessive e dialogiche inglobano molti componenti dell'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario (linguopragmatici, comunicativi, linguotestuali) tra cui deittici spaziali e temporali. La rilevanza di certi mezzi linguistici tra cui connettivi, deittici spaziotemporali, unità lessicali di certa semantica cresce per

un certo tipo di sequenze. Per esempio, per quelle **dialogiche** sono importanti *verbi di dire* e unità lessicali che verbalizzano *il componente paraverbale e non verbale* della comunicazione.

**Il componente linguotestuale** coinvolto all'analisi del testo letterario prosaico include **connettivi** che servono di **rinvii testuali** che possono esprimersi non solo tramite congiunzioni di vari tipi ma anche di **deittici spaziali e temporali**. A livello semantico globale anche **tropi** che si riferiscono ai referenti nonché ai gruppi referenziali possono **fungere da ossatura** su cui si basa la macrostruttura e il campo semantico globale. *Più sotto definiremo i criteri secondo cui vengono scelti tropi rilevanti per fissare rapporti di senso. Poiché il testo letterario è frutto di cognizione possiamo estrapolare i principi cognitivi basici sul testo come macrostruttura.*

Parlando di nozioni e categorie basiche della linguistica testuale applicate all'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario prosaico nominiamo soprattutto **i livelli dell'analisi**. Per l'analisi approfondita è necessario uscire dal livello di una frase e coinvolgere all'analisi il livello trasfrastico e quello semantico globale (testonomico). **Nell'analisi a livello trasfrastico** vengono analizzate più frasi (di solito si tratta di 3-5 frasi o di un capoverso). Nell'analisi **a livello semantico globale** viene analizzato tutto il testo letterario con stabilimento di nessi all'interno della sua struttura. Nell'analisi delle figure retoriche che si esprimono *a livello sintattico* quali *anafora*, *epifora* e, a volte, anche *ripetizione* si ricorre all'analisi a livello trasfrastico.

L'analisi trasfrastica aiuta a individuare il funzionamento nel testo letterario di **gruppi referenziali** ("*soggetto – la sua qualità*", "*oggetto – la sua qualità*"). Inoltre, i rapporti specifici si stabiliscono tra *il testo* del romanzo e *l'epilogo* che presenta soprattutto più sequenze narrative (ma anche sequenze descrittive e quelle dialogiche). Ci soffermeremo dettagliatamente analizzando l'epilogo del romanzo di G. Deledda "L'Edera".

L'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario prosaico a livello semantico globale presuppone il coinvolgimento di categorie di scienze affini. I dati delle scienze affini applicati all'analisi testuale aiutano a determinare il personaggio e a capirlo alla meglio: *l'estrazione sociale, l'età, il livello di istruzione* (che rappresentano la dimensione *sociolinguistica*) nonché *le emozioni* e la loro *espressione, le azioni, i tratti caratteriali* che si rivelano in circostanze diverse, *i pattern comportamentali* (che rappresentano la dimensione *psicologica* e *psicolinguistica*).

Il testo letterario può essere investigato come entità con **struttura campestre** in cui si può individuare **nucleo, zona prenucleare e periferia**. Quindi è di importanza cruciale coinvolgere all'analisi il livello trasfrastico e semantico globale. **Il campo semantico globale** del testo letterario si basa anche su **isotopie**: i componenti semantici di tropi che si riferiscono ai referenti-soggetti che presentano tipicità e ricorrenza d'uso. Le isotopie realizzano coerenza del testo letterario a livello semantico globale.

Quindi **l'approccio approfondito all'analisi linguostilistica del testo letterario** presuppone lo stabilimento di **particolarità di segmentazione del suo spazio semantico concettuale** nonché di **fattori che lo determinano**. Riportiamo sotto lo schema

riassuntivo che si applica all'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario prosaico:

## **Lo schema dell'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario prosaico:**

### **➤ Fattori esterni:**

- *l'autore del testo;*
- *deissi spaziotemporale che determina l'autore (epoca, paese in cui vive);*
- *la corrente letteraria;*
- *le caratteristiche delle opere dell'autore;*
- *le idee dell'autore espresse nell'opera letteraria*

### **➤ Fattori interni:**

- *il cronotopo (spazio e tempo) degli avvenimenti descritti nel testo;*
- *la trama del testo letterario e le relazioni tra personaggi (raggruppati in rappresentanti delle classi sociali polarizzate; aiutanti e antagonisti);*
- *estrazione sociale e variabile generazionale dei personaggi;*
- *diegesi e focalizzazione del testo letterario*

### **➤ Componenti che organizzano macrostruttura del testo letterario:**

- *stabilimento di referenti e di gruppi referenziali nonché della loro valutazione (positiva vs negativa);*
- *stabilimento del modo sistemico di organizzazione di tropi (riferimento a referenti, gruppi referenziali, l'analisi dei componenti semantici di tropi dal punto di vista della loro tipicità e ricorrenza);*
- *stabilimento dei mezzi di espressione della valutazione positiva e negativa (unità lessicali di semantica valutativa, derivati con connotazioni valutative, il potenziale di simbolismo cromatico nella valutazione all'interno dell'opera letteraria);*
- *l'analisi a livello trasfrastico: definizione di effetto cumulativo di tropi;*
- *l'analisi a livello trasfrastico: l'analisi di sequenze descrittive, narrative, riflessive e dialogiche che compongono il testo letterario;*
- *l'analisi a livello semantico globale: l'analisi di tropi nelle fasi narrative di esposizione, esordio, culminazione, peripezie, scioglimento;*
- *l'analisi a livello semantico globale: stabilimento di isotopie (formate dai componenti semantici di tropi tipici e ricorrenti);*
- *l'analisi a livello semantico globale: stabilimento di rapporti di senso nel campo semantico che agisce all'interno del testo letterario*

## ➤ *Mezzi linguistici che contribuiscono alla formazione di macrostruttura del testo letterario:*

- *componenti semantici di tropi più usati dal punto di vista della loro tipicità e ricorrenza, la loro classificazione;*
- *unità lessicali di semantica percettiva;*
- *unità lessicali di semantica emotiva;*
- *unità lessicali di semantica epistemica;*
- *unità lessicali di semantica volitiva (che esprimono volontà, intenzioni, desideri);*
- *verbi che denotano azioni;*
- *deittici spaziali e temporali;*
- *verbi di movimento (carattere di movimento, distanza, località);*
- *verbi di dire e unità lessicali che verbalizzano il componente paraverbale e non verbale della comunicazione;*
- *unità lessicali di semantica valutativa (che esprimono valutazione);*
- *tipi di connettivi a livello trasfrastico nelle sequenze descrittive, narrative, riflessive, dialogiche.*

### *Letteratura sull'argomento 2.1. "La segmentazione dello spazio semantico del testo letterario: macrostruttura e sequenze":*

1. Арешенков, Ю.О. Лінгвістичний аналіз художнього тексту: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Кривий Ріг: КДПУ, 2006. 112 с.
2. Кочан, І. М. Лінгвістичний аналіз тексту: навчальний посібник. Київ: Знання, 2008. 423 с.
3. *Основні лінгвостилістичні поняття і категорії (словник-довідник філолога) / уклад.: І. І. Коломієць. Умань: ВПЦ «Візаві», 2015. 202 с.*
4. Єщенко, Т.А. Лінгвістичний аналіз тексту. Київ: Академія, 2009. 205 с.
5. Petricca, P. *Semantica. Forme, modelli e problemi.* Milano: LED, 2019. 184 p.

### *Compiti sull'argomento 2.1. "La segmentazione dello spazio semantico del testo letterario: macrostruttura e sequenze":*

#### *1. Rispondete alle domande:*

1. N nominate i fattori extralinguistici che determinano la macrostruttura del testo letterario.
2. N nominate i componenti dell'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario.
3. Che tratto caratteristico accomuna le correnti letterarie del Verismo, Decadentismo e Romanticismo? N nominate in breve le opposizioni cruciali verbalizzati nelle opere letterarie prosaiche del Verismo, Decadentismo, Romanticismo.

4. In che modo i principi cognitivi determinano tropi più rilevanti per il loro ruolo nello stabilimento di rapporti di senso all'interno dell'opera letteraria? Nominare tropi più rilevanti.
5. Perché il ruolo di antitesi è cruciale nello stabilimento di rapporti di senso all'interno dell'opera letteraria? Che componenti si contrappongono nei testi letterari del Verismo, Decadentismo e Romanticismo italiano?
6. Date la definizione di antitesi amplificata e illustrate la risposta con un esempio tratto di un romanzo della corrente letteraria del Verismo o del Decadentismo.
7. Che ruolo svolge il simbolismo cromatico nei romanzi del Verismo e del Decadentismo? Illustrate la risposta con esempi.
8. Perché è importante fare l'analisi linguostilistica del testo letterario prosaico a livello semantico globale?
9. Che legame c'è tra il livello dell'analisi trasfrastico e quello semantico globale?
10. Nominare fattori esterni e quelli interni applicati all'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario prosaico.
11. Nominare componenti che organizzano macrostruttura del testo letterario.
12. Nominare mezzi linguistici che contribuiscono alla formazione di macrostruttura del testo letterario.

2. *Nei brani riportati sottolineate componenti testuali tramite cui si contrappongono referenti. Che ceti sociali rappresentano? Perché l'autore li contrappone?*

(1) *«Ho ragione?... Che ne dite?», strillò all'ultimo il marchese.*

*Era impazientissimo; quasi le obiezioni dell'ingegnere ritardassero i lavori e potessero mettere qualche impedimento alla rinnovazione della sua vita che quel matrimonio doveva iniziare» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 122-123).*

(2) *«E mise un piede su uno sgabello per levarsi lo sprone. L'ospite povero guardava con curiosità: e gli pareva che servo e padrone si rassomigliassero: lo stesso viso bruno, gli occhi lunghi e dolci, la stessa bocca dai labbri sporgenti; senonché Paulu sopravanzava di tutta la testa il servo, e aveva un'aria triste e preoccupata, mentre Gantine sembrava allegro e spensierato. E la bocca del giovine servo era rossa e sorridente, mentre le labbra di Paulu erano pallide, quasi grigie» (Deledda, L'Edera, p. 5-6)*

3. *Nei brani riportati sottolineate componenti testuali tramite cui si contrappongono gruppi referenziali:*

(1) *«Me ne vado», disse Agrippina Solmo, rassegnandosi. «Questa è l'ultima volta che voscenza mi vede qui. Il Signore dovrebbe farmi cascare fredda prima di uscire dal portone!» (...) (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 80).*

*«La sua casetta a un solo piano, all'angolo del vicolo breve e contorto, investita da un lato dal vento di levante e, di faccia, dal tramontano, sembrava vacillasse. Tutti gli usci delle stanze si agitavano e i vetri delle finestre e del balconcino trabalzavano, e sul tetto era un continuo acciottolio di tegole, quasi vi spasseggiasse a salti un grosso animale» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 80).*

(2) «Che mostruosità quella massiccia facciata, con lo smisurato portone e le pesanti mensole dei balconi, in quel vicoluccio, tra casette che non permettevano di poterla osservare da vicino! E il brutto atrio, col pozzo in mezzo, la stalla a destra, la cantina a sinistra, e in fondo la legnaia e la pagliera da far andare in fiamme tutta la casa, se qualcuno vi avesse buttato un zolfanello acceso!» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 80).

4. Nei brani riportati sottolineate componenti testuali legati alla verbalizzazione del simbolismo cromatico. Che valutazione realizzano componenti cromatici?

(1) «Una figurina nera si avanzava, rasentando i muri delle basse casette grigie e nere»

«Un'altra figurina di fanciulla paesana si delineava sullo sfondo giallognolo d'una porticina illuminata, e pareva intenta alle chiacchiere dei due vecchi.

Attraverso la porta spalancata della casa di don Simone si vedeva un andito e in fondo all'andito un'altra porta con uno sfondo di bosco (Deledda, *L'Edera*, p. 3).

(2) «Ziu Cosimu la guardò e scosse la testa. Così alta e cerea, col suo scialle nero, la sua figliuola diletta gli sembrava la Madonna addolorata» (Deledda, *L'Edera*, p. 4).

(3) «L'indomani mattina donna Rachele andò alla messa bassa e fece la comunione: e le altre donne anziane che erano in chiesa, la videro piangere e pregare fervorosamente, tutta chiusa nel suo scialle nero come in un manto di dolore» (Deledda, *L'Edera*, p. 25).

(4) «Qualcuno entrò; s'udì nell'andito il riso melanconico di Rosa. Ed ecco la testa enorme, gli occhi vivi e il vestitino rosso e azzurro della bimba: e dietro di lei il vestito nero, il bastone, il berretto di don Simone» (Deledda, *L'Edera*, p. 50).

(5) «Rigida e pallida, nel suo costume nero, donna Rachele entrò, portando un largo piatto colmo di maccheroni; sorrideva, ma quando vide il vecchio suocero seduto fra i poveri commensali trasalì; e lagrime amare inumidirono i suoi occhi. Egli però la guardava sorridendo, con gli occhi pieni di gioia, ed ella pensò:

«Pare che voglia dirmi qualche cosa. Una buona notizia, forse? Che gli abbia scritto Paulu?» (Deledda, *L'Edera*, p. 51).

(6) «Ritornò a sedersi accanto al focolare, si piegò verso la fiamma e rilesse il biglietto di Paulu: poi lo bruciò. E per lungo tempo rimase immobile, coi gomiti sulle ginocchia e il viso fra le mani, fissando gli occhi sulle braccia fra le quali il foglietto, nero e attortigliato come una foglia secca, si trasformava lentamente in cenere» (Deledda, *L'Edera*, p. 51).

## 2.2. L'analisi di sequenze descrittive nel testo letterario

- **definizione di testi descrittivi e la nozione di sequenza descrittiva del testo letterario;**
- **il ruolo di sequenze descrittive nell'incipit e nell'epilogo del testo letterario;**
- **sequenza descrittiva e la sua funzione dell'evidenziazione di gruppi referenziali con valutazione polarizzata;**
- **sequenza descrittiva e la sua funzione dell'evidenziazione di personaggio: lo scorcio**

Secondo la tipologia tradizionale i testi si classificano secondo le loro funzioni dominanti. La classificazione più diffusa risale con le radici ai tempi di retori greci e romani che elaboravano i criteri per la composizione di discorsi il cui scopo era persuadere l'uditorio. Già nella retorica classica si distinguevano tali tipi di testi quali *descrizione, narrazione, esposizione e argomentazione*. Questi tipi troviamo nella tipologia di testi elaborata da Egon Werlich a cui lui ne aggiunge l'altro tipo. Secondo Werlich i testi si dividono in descrittivi, narrativi, espositivi (informativi), argomentativi e regolativi (prescrittivi, istituzionali).

**Il testo descrittivo** si definisce come «*il risultato di un macroatto linguistico di descrizione, consistente nel costruire un corrispondente linguistico di una porzione di mondo considerata in un contesto spaziale statico e atemporale*. Essi rappresentano persone, oggetti, ambienti e sono correlati alla matrice cognitiva che consente di cogliere le percezioni relative allo spazio (...) *Una descrizione può seguire un ordine spaziale, procedendo, ad es., rispetto al punto di osservazione, dall'elemento più vicino al più lontano, e da destra verso sinistra; oppure, secondo un ordine logico, andando dal particolare al generale o viceversa*. Il punto di osservazione può essere fisso o mobile» [Tipi e generi testuali: Treccani].

**Le sequenze descrittive in narratologia** si definiscono come brani in cui l'autore mette a fuoco *personaggi, luoghi, oggetti, paesaggi, natura*. A differenza delle sequenze narrative si caratterizzano per il carattere statico perché servono di inquadratura alla narrazione. Nella fase narrativa dell'*esposizione* le sequenze descrittive fanno contestualizzazione dei personaggi *sull'asse spaziotemporale* (mettendo i personaggi in un certo tempo e luogo) nonché sull'asse *sociolinguistica* (informando il lettore sull'estrazione sociale, età, istruzione dei personaggi). *Nelle altre fasi* della narrazione le sequenze descrittive rallentano lo svolgimento della vicenda introducendo l'informazione di carattere aggiuntivo evidenziando il carattere dei personaggi o i moventi che spiegano il loro comportamento verbale e non verbale. *Nella fase di scioglimento* (e in epilogo) presentano la descrizione dei personaggi soprattutto sull'asse valutativa.

---

*Le sequenze descrittive nella fasi espositiva che descrivono i personaggi facendo la sua “contestualizzazione” servono di inquadratura alle fasi successive della narrazione quali esordio, culminazione, peripezie e stabiliscono i rapporti “causa – conseguenze” tra personaggi sull’asse spaziotemporale, le loro qualità e le loro azioni che ne derivano.*

---

Passiamo all’analisi delle sequenze descrittive (nella nostra terminologia chiamiamo i personaggi *referenti-soggetti*).

Confrontiamo le sequenze descrittive di tre romanzi: “Il marchese di Roccaverdina” di Luigi Capuana, “L’Edera” di Grazia Deledda e “I promessi sposi” di Alessandro Manzoni. Questi romanzi si riferiscono a diverse correnti letterarie: il Verismo, il Decadentismo e il Romanticismo. Le idee espresse in questi romanzi hanno somiglianze e diversità; le diversità prevalgono e le trame sono diverse. Vediamo come le idee di autore si verbalizzano nelle sequenze descrittive.

***Vediamo alcuni esempi delle sequenze descrittive tratte dal romanzo di Luigi Capuana “Il marchese di Roccaverdina”.***

Le opere di Luigi Capuana, il teorico del Verismo in Italia, sono di ambientazione meridionale siciliana e rurale.

Nel romanzo “Il marchese di Roccaverdina” Capuana presenta la descrizione oggettiva, realistica e impersonale della vita siciliana di uno stampo pessimistico e persino fatalistico. Fedele alla tradizione del Verismo italiano Capuana mostra la tensione sociale tra ricchi feudatari che si sforzano inutilmente ad adeguarsi alle nuove richieste sociali imposte dalla classe nascente di imperialisti-borghesi e contadini presentando un quadro realistico di declino della società ottocentista post-unitaria [Verismo: Wikipedia].

Per quanto riguarda l’analisi narratologica del romanzo, ***il tipo di narratore è eterodiegetico*** perché è onnisciente e si manifesta come la voce narrante fuori campo. ***La focalizzazione*** del romanzo è ***zero*** perché l’autore permette di fare l’accesso alla mente del protagonista, il marchese, nonché di altri personaggi. ***La trama*** del romanzo è incentrata sulle passioni del marchese tra cui predominano la gelosia che spinge il marchese all’omicidio e i rimorsi che ne derivano e lo portano alla fine alla pazzia. La storia è ambientata in Sicilia e offre al lettore un ambiente ottocentista post-unitario feudale e contadino facendo la rappresentazione della società italiana di quei tempi ed evidenziando il contrasto tra ceti sociali alti e bassi nel periodo transitorio tra feudalismo e capitalismo. Antonio Schiraldi, il marchese di Roccaverdina, aveva un prototipo, un aristocrata siciliano, che fece un omicidio passionale e poi soffre di gelosia ossessiva che sempre progredisce e si sfocia nella pazzia.

Nel romanzo di L. Capuana “Il marchese di Roccaverdina” in cui l’autore affronta il tema di gelosia ossessiva, crimine, rimorsi, follia spesso si descrive ***l’umore del protagonista***, il marchese. Riportiamo alcuni esempi.

Nel testo di tutto il romanzo lo vediamo quasi sempre di cattivo umore oppure molto irritato in balia di emozioni negative incontrollabili. Dall’inizio del romanzo lo

vediamo scontento a causa della visita indesiderabile dell'avvocato: «*All'infoschirsi del viso, si sarebbe detto che quella visita, a quell'ora, con quel tempaccio, non riuscisse molto gradita al marchese*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 8). Il deittico «*quel tempaccio*» fa rinvio alla descrizione del temporale che stava per scoppiare che affrontiamo all'inizio del romanzo: «*Infatti lampeggiava e tuonava da far credere che tra poco sarebbe piovuto a dirotto, e già rari goccioloni schizzavano dentro dall'aperta vetrata del terrazzino*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 7). I fenomeni della natura descritti quali temporale e siccità vanno in concomitanza con il carattere del marchese.

È da notare che L. Capuana spesso ricorre all'uso di simbolismo cromatico. All'inizio del romanzo marchese viene descritto come assorto nei propri pensieri che non gradisce neanche la visita del suo avvocato. Per evidenziare il cambiamento dell'umore del personaggio si usa il componente con simbolismo cromatico: «*All'infoschirsi del viso*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 8). Alla fine del romanzo vediamo il marchese già impazzito con il viso sempre cupo: «*Il marchese, liberato dalla camicia di forza, restava seduto su la seggiola a bracciuoli, cupo, silenzioso, con le mani sui ginocchi*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 338).

«*La fiammata dei focolari, le misere lucerne dall'interno gettavano rossicce strisce di luce su la via mal selciata, su un gruppo di persone, su quella vecchia accoccolata sul sedile di pietra, con la testa china e le mani in grembo. Ombre passavano e ripassavano di tratto in tratto a traverso le strisce di luce*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 218-219). In questo brano si descrive un paesaggio visto dal marchese dal balcone, la gente rischiarata da scarsa luce che viene percepita come ombre. Capuana ricorre alla *gradazione* per rinforzare l'effetto di solitudine e paura del marchese, il tema di paura del ignoto che lo perseguita.

Gli elementi del *simbolismo cromatico* sono presenti in tutto il romanzo e formano *antitesi amplificate* i cui elementi formano *file associative semantiche*.

Nel romanzo si descrive spesso *la voce dei personaggi*. L'autore ricorre alla *sineddoche* per mostrare le emozioni forti dei personaggi. Così la voce "staccata" dal personaggio rafforza l'effetto di *incontrollabilità*, l'impossibilità di gestire le emozioni. È da notare la dominanza di *voce alta* che riflette gli stati d'animo dei personaggi. All'inizio del romanzo nel silenzio s'irrompe il grido della pazza che dice maledizioni alla famiglia di Roccaverdina: «*Il marchese stava per rispondere, quando un altro grido, acuto, straziante, gli arrestò le parole in gola*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 21). In quest'esempio si personifica la voce straziante di una pazza che impedisce al marchese di proferire le parole.

«*È la moglie di Neli Casaccio! – esclamò l'avvocato, voltandosi verso il punto da cui il grido veniva*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 17). In quest'altro esempio il grido viene personificato in modo di aver caratteristica di spostarsi nello spazio. Il verbo che fa parte di personificazione ha il componente semantico di movimento.

Il primo capitolo del romanzo si chiude dal grido disperato della moglie di Neli Casaccio arrestato per il crimine commesso dall'altro: «*E l'affettuoso grido della moglie di Neli Casaccio vibrò di nuovo, dolorosamente, nell'oscurità, tra il sibillare del vento che riprendeva violentissimo*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 17). Si crea

così il restringimento del personaggio attaccato da forze incontrollabili. Si avvicina il pericolo e impedisce al marchese di proseguire. Per rafforzare la disperazione della donna impazzita dal dolore L. Capuana usa il componente con simbolismo cromatico «*nell'oscurità*». La voce che s'irrompe nell'oscurità continua **il microtema dominante di violenza**.

---

*Nella descrizione dei personaggi L. Capuana ricorre spesso al simbolismo cromatico in cui predominano colori scuri nonché a sineddoque e gradazioni che evidenziano l'incontrollabilità delle emozioni che determinano la dominanza del microtema di violenza*

---

### **Vediamo alcuni esempi delle sequenze descrittive tratte dal romanzo di Grazia Deledda "L'Edera".**

Il romanzo di Grazia Deledda "L'Edera" si riferisce alla corrente letteraria del **Decadentismo** che riflette lo stato d'animo di disperazione come presentimento del crollo imminente della società in crisi alla vigilia del cambiamento epocale. Le basi del Decadentismo si trovano nella crisi di valori di fine Ottocento, un periodo che preannuncia l'impostazione dell'imperialismo. Il Decadentismo italiano evidenzia il contrasto tra le classi sociali alte e basse, la necessità delle classi di latifondisti rurali del Sud d'Italia di adattarsi alle esigenze sociali dell'imperialismo. Grazia Deledda mostra il declino imminente della società latifondista sarda della fine dell'Ottocento, troppo legata alle terre e incapace di adattarsi alle norme sociali nuove. Il romanzo "L'Edera" è decadentistico *par excellence* perché è caratterizzato dalle tonalità estremamente pessimistiche. La scrittrice mostra la decadenza imminente delle famiglie nobili sarde basandosi sull'esempio della famiglia Decherchi.

Per quanto riguarda l'analisi narratologica del romanzo, **il tipo di narratore** lo possiamo definire come *omodiegetico* o, per essere più precisi, **prevalentemente omodiegetico**. La narrazione segue lo svolgimento della vicenda in modo lineare focalizzando sulla storia di Annesa, una trovatella adottata dalla famiglia nobile Decherchi. **La focalizzazione** del romanzo è **interna** perché si focalizza sui pensieri, sui sentimenti e sulle emozioni di Annesa (condivisi dall'autrice); questo fattore determina **la rilevanza nel romanzo di sequenze riflessive**. Il lettore ha l'accesso all'animo della protagonista e capisce le sue sofferenze ma anche una dose di gioie nonché i moventi che determinano le sue azioni.

Esaminiamo **la trama** del romanzo "L'Edera". La vicenda si svolge all'inizio dell'Ottocento. L'autrice racconta la storia dei Decherchi, una famiglia nobile sarda in declino che affronta il disagio economico e persino corre il rischio di essere in bancarotta. La famiglia prende cura di zio Zua, un parente alla lontana ricco sperando nel suo sopporto economico. Annesa, una figlia adottiva e amante segreta di Paulu, prende le cure del vecchio Zua che soffre d'asma. Disperata dalla minaccia di Paulu di suicidarsi nel caso di non poter trovare soldi per riscattare la casa Decherchi, Annesa uccide Zua. Il delitto era del tutto inutile visto che Zua ha fatto testamento in favore di

Rosa, la piccola figlia di Paulu. Tormentata dai rimorsi Annesa si dichiara colpevole anche se nessuno la sospettava e lascia la casa dei suoi benefattori. Fa la serva presso le altre famiglie e venti anni dopo torna a casa e si sposa con Paulu che si era invecchiato. Rosa, l'unica erede della famiglia Decherchi, nata con idrocefalia, si presenta in epilogo invecchiata prematuramente e invalida. Nell'epilogo del romanzo deleddiano di stampo più decadentistico i membri della famiglia Decherchi si presentano come privati delle forze vitali e in degrado fisico e morale.

Nel romanzo "L'Edera", il referente della descrizione all'inizio del romanzo è il rappresentante della nobile famiglia don Simone Decherchi, raffigurato sullo sfondo del paesaggio e della dimora. **La modellizzazione della percezione avviene secondo il principio cognitivo "sfondo vs figura"**. Da lontano giungeva un rumore indistinto: esplosioni di petardi, rulli di tamburi, grida di bambini; gli abitanti del paesello si rallegravano alla vigilia della festa, mentre vicino alla casa grande si sentiva la voce scontenta e brontolona di Don Simone: *In lontananza risonavano confusi rumori; qualche scoppio di razzo, un rullo di tamburo, grida di fanciulli; ma nella straducola in pendio, selciata di grossi ciottoli, ancora illuminata dal crepuscolo roseo, s'udiva solo la voce nasale di don Simone Decherchi*» (G. Deledda, *L'Edera*, p. 3).

**La deissi spaziale** viene usata proprio per marcare **il contrasto** tra ceti sociali. La percezione spaziale mette in rilievo anche il contrasto tra l'umore di rappresentanti delle classi sociali diverse: il brontolare del vecchio signore si contrappone alla gioia di bambini di contadini. I deittici spaziali formano l'antitesi: «*In lontananza – straducola in pendio*». Lo scorcio della percezione viene movimentato dall'alto in basso: una stradina lastricata con grandi ciottoli scendeva verso la casa dei Decherchi: «*straducola in pendio, selciata di grossi ciottoli*». L'autrice sceglie la direzione della percezione dall'alto verso il soggetto, il che non è casuale: il movimento dall'alto verso il basso a livello cognitivo scaturisce associazioni negative. Non è casuale neanche la scelta dell'ora della giornata: «*crepuscolo roseo*». Si tratta del crepuscolo che simboleggia la fine della giornata e scaturisce associazioni con il declino della famiglia. Quindi nella scena della prima presentazione dei personaggi i **deittici spaziali e temporali formano una prospettiva della percezione**. Nella descrizione della strada viene utilizzato un derivato con il suffisso ingranditivo-spregiativo «*straducola*»; in questo caso la descrizione del referente assume un significato di valutazione negativa. Come si può vedere dall'esempio riportato sopra, la semantica dei verbi di movimento che fanno parte delle personificazioni può assumere un significato negativo (movimento verso il basso), mentre i deittici spaziali possono entrare a far parte di un'antitesi amplificata.

Per descrivere la percezione tramite il canale uditivo viene usata **l'antitesi**: «*confusi rumori – la voce nasale di don Simone Decherchi*». È da notare l'uso dell'asindeto nella prima parte dell'antitesi amplificata: «*qualche scoppio di razzo, un rullo di tamburo, grida di fanciulli*», che si correla con la dinamicità e si contrappone al marcatore di accentuazione «*solo*» che si trova in preposizione al referente-soggetto che viene messo a fuoco. Pertanto, la sequenza descrittiva **forma lo scorcio percettivo secondo il principio della rilevanza** e modella la percezione tramite canale visivo e uditivo focalizzata sul personaggio. La quantizzazione delle informazioni che descrivono la direzione del movimento nella percezione, l'uso di

epiteti e di unità lessicali di valutazione negativa che formano antitesi amplificate focalizzano sul contrasto tra la vita vivace della gente semplice e lo scontento costante del rappresentante di una famiglia nobile in declino.

Nelle *similitudini* domina il tema della **mancanza di energia vitale, della morte, della tristezza**. Così, il volto del vecchio Zua assomiglia a una maschera di cera e la sua figura ricorda quella di un eremita moribondo: «Il suo viso (...) dava l'idea d'una maschera di cartapecora», «La figura del vecchio asmatico ricordava (...) qualche antico eremita moribondo in una caverna» (G. Deledda, *L'Edera*, 6). La malaticcia donna Kallina sembrava un fantasma: «Donna Kallina (...) cerea e trasparente come un fantasma» (G. Deledda, *L'Edera*, p.43). Donna Rachele è paragonata a una Madonna addolorata: «Così alta e cerea, col suo scialle nero (...) gli sembrava la Madonna addolorata» (G. Deledda, *L'Edera*, p.4). Il vecchio asmatico si lamenta di essere lasciato al buio, come se fosse morto: «Mi lasciate solo, mi lasciate al buio come un morto» (G. Deledda, *L'Edera*, p.5).

Il tema di contrasto continua nella descrizione dell'aspetto fisico di rappresentanti di ceti sociali diversi. Vediamo un esempio: «Paulu sopravanzava di tutta la testa il servo, e aveva un'aria triste e preoccupata, mentre Gantine sembrava allegro e spensierato. E la bocca del giovine servo era rossa e sorridente, mentre le labbra di Paulu erano pallide, quasi grigie» (G. Deledda, *L'Edera*, p. 12). Don Paulu Decherchi viene contrapposto al lavoratore dipendente Gantine; Paulu è triste e preoccupato, mentre Gantine è allegro e spensierato, persino le labbra di Paulu sono pallide, con una sfumatura grigiastra, a differenza delle labbra rosse del lavoratore pieno di vitalità. Come possiamo vedere, i personaggi appartenenti ai ceti sociali bassi fungono da sfondo per caratterizzare i personaggi dai ceti sociali alti.

---

*Nella descrizione dei personaggi appartenenti alla classe sociale alta G. Deledda usa similitudini per indicare: emozioni negative, stati negativi, mancanza di energia vitale, incapacità di esercitare il controllo*

---

Il romanzo deleddiano è caratterizzato da **simbolismo cromatico**. Nelle prime pagine del romanzo in cui si descrive la casa Decherchi, i suoi abitanti e la loro vita quotidiana, prevale **il colore nero** che ha **connotazione negativa** e scaturisce associazioni negative. La porta d'ingresso della casa grande antica è di colore nero, così come lo scialle ricamato di donna Rachele: «la porta grande e nera»; «avvolta in un lungo scialle nero frangiato e ricamato» (G. Deledda, *L'Edera*, p. 3, 4). Una figura nera si avvicina alla tenuta, camminando lungo i muri delle basse casette grigie e nere: «Una figurina nera si avanzava, rasentando i muri delle basse casette grigie e nere» (G. Deledda, *L'Edera*, p. 3). Il simbolismo cromatico spesso fa parte di epiteti che si riferiscono all'aspetto fisico dei membri della famiglia nobile Decherchi. Donna Rachele ha il viso pallido come la cera, che contrasta con il suo scialle nero «Così alta e cerea, col suo scialle nero» (G. Deledda, *L'Edera*, p.4) o con gli abiti neri «Rigida e pallida, nel suo costume nero, donna Rachele entrò» (G. Deledda, *L'Edera*, p.51).

Donna Kallina, la defunta moglie di don Paulu, era magra e pallida come un fantasma: «*Donna Kallina, la povera morta, cerea e trasparente come un fantasma, sedeva al sole, cercando invano di scaldarsi*» (G. Deledda, *L'Edera*, p.43). Le labbra di Paulu sono simili a quelle della persona malaticcia: «*le labbra di Paulu erano pallide, quasi grigie*» (G. Deledda, *L'Edera*, p.12).

L'analisi ha rivelato che *i colori chiari e scuri fanno parte delle antitesi*, in particolare, di quelle *amplificate* che contengono epiteti. Le antitesi con componenti cromatici sono utilizzate principalmente per descrivere l'aspetto dei personaggi. I colori scuri contrastano con quelli chiari, mentre *i colori chiari all'interno delle antitesi assumono un significato negativo attraverso associazioni semantiche*: «*cerea, pallida, trasparente – fantasma*», «*ombra*». Gli epiteti, in particolare quelli utilizzati nelle personificazioni e nelle antitesi, formano a livello semantico globale una fila di significati che scaturiscono associazioni legate alla malattia e alla morte: «*cerea – nero, pallida – nero, cerea e trasparente come un fantasma*».

---

*Nella descrizione dei personaggi G. Deledda ricorre all'uso di simbolismo cromatico; nella valutazione negativa di personaggi che appartengono alla nobiltà decaduta il colore bianco spesso acquisisce connotazioni negative legate alla malattia e all'assenza di forze vitali. Il componente cromatico spesso fa parte di antitesi amplificate*

---

### ***Vediamo alcuni esempi delle sequenze descrittive tratte dal romanzo di Alessandro Manzoni "I promessi sposi".***

Il romanzo appartiene alla corrente letteraria del **Romanticismo** le cui opere letterarie raccontano le vicende immaginate di un'ambientazione storica; ciononostante i personaggi di romanzi storici possano avere prototipi reali e raccontare le vicende realmente accadute, come nel romanzo di A. Manzoni "I promessi sposi". I tratti che caratterizzano i romanzi storici si focalizzano sulla rappresentazione di caratteri individuali nelle dimensioni di emotività e spiritualità. Il narratore del romanzo è di tipo **eterodiegetico**, **la focalizzazione è zero**. Il narratore onnisciente descrive la sfera di coscienza mentale e psicoemotiva dei personaggi dalla posizione di un osservatore distaccato [Samir, Salama 2020, p. 142-143].

La trama di "I promessi sposi" evidenzia la storia di due innamorati di ceti bassi, Renzo e Lucia, il cui matrimonio viene ostacolato dall'arrogante don Rodrigo che non fa l'altro che perseguitare Lucia volendola tutta per sé e desiderando di vincere la gara con suo cugino, conte Attilio. Gli innamorati vengono separati e affrontano molte difficoltà causate da **oppositori** (don Rodrigo, il curato don Abbondio, l'Innominato, la badessa Gertrude) e favoriti da aiutanti (fra Cristoforo, l'Innominato (che si pente della sua vita malvagia e si converte in aiutante), il cardinale Federigo Borromeo). L'ambientazione storica del romanzo evidenzia eventi turbolenti di quell'epoca quali carestia dovuta a cattive annate, la rivolta a Milano che ne deriva, l'epidemia di peste che porta via molte

vite. Alla fine i due innamorati, dopo aver superato molti ostacoli si uniscono in un matrimonio.

Alla luce di quanto sopra, è di grande interesse lo studio della formazione di senso nelle sequenze descrittive che rivela il potenziale linguopragmatico di troppi usati per caratterizzare personaggi. Nel suo romanzo, A. Manzoni descrive un personaggio, l'Innominato, che aveva un prototipo reale, Francesco Bernardino Visconti. È tra i personaggi più complicati del romanzo perché sopravvive una trasformazione morale e si allontana dal male diventando aiutante anche se prima era oppositore. Prima della sua conversione era la personificazione del male e Manzoni lo descrive sullo sfondo del paesaggio che circonda il castello inaccessibile in cui abita:

*«Il castello dell'innominato era a cavaliere a una valle angusta e uggiosa, sulla cima d'un poggio che sporge in fuori da un'aspra giogaia di monti, ed è, non si saprebbe dir bene, se congiunto ad essa o separatone, da un mucchio di massi e di dirupi, e da un andirivieni di tane e di precipizi, che si prolungano anche dalle due parti. Quella che guarda la valle è la sola praticabile; un pendio piuttosto erto, ma uguale e continuato; a prati in alto; nelle falde a campi, sparsi qua e là di casucce. Il fondo è un letto di ciottoloni, dove scorre un rigagnolo o torrentaccio, secondo la stagione: allora serviva di confine ai due stati. I gioghi opposti, che formano, per dir così, l'altra parete della valle, hanno anch'essi un po' di falda coltivata; il resto è schegge e macigni, erte ripide, senza strada e nude, meno qualche cespuglio ne' fessi e sui ciglioni» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 446).*

Il referente della descrizione è l'Innominato e il castello in cui vive. Nel descrivere il personaggio negativo l'autore si ricorre a un sistema di troppi organizzati secondo **il principio di rilevanza**. Il centro della descrizione è la figura dell'Innominato, noto per le sue atrocità. Il castello, come il suo proprietario, si distingue dall'ambiente circostante, ergendosi su una cima che si staglia sullo sfondo di una catena di montagne scoscese: «sulla cima d'un poggio che sporge in fuori da un'aspra giogaia di monti». **Le qualità immanenti del referente-soggetto**, ovvero **superiorità e isolamento**, sono correlate alla riproduzione del meccanismo cognitivo della percezione «dall'alto verso il basso». Il lettore sembra trovarsi sulla cima della collina e osserva il terreno che scende verso il basso, insieme al personaggio negativo, che aveva rotto i legami con la società e vive in un castello in un luogo appartato e inaccessibile. Il referente-soggetto è collocato in *un sistema di coordinate spaziali*, la cui scelta non è casuale. I deittici spaziali sono usati per indicare la percezione dall'alto verso il basso «sulla cima d'un poggio», «Il fondo è un letto di ciottoloni» che formano **un'antitesi** che si correla con la caduta spirituale dell'Innominato. **Un'altra antitesi**, usata per descrivere un ruscello in un abisso lastricato di pietre «dove scorre un rigagnolo o torrentaccio», riflette il carattere del personaggio: il ruscello può trasformarsi in un fiume impetuoso che spazza via tutto ciò che incontra sul suo cammino. La solitudine dell'Innominato si correla con l'inaccessibilità del castello, a cui conduceva una sola strada «Quella che guarda la valle è la sola praticabile», e la crudeltà – con il paesaggio roccioso: «un'aspra giogaia di monti», «mucchio di massi e di dirupi», «ciottoloni», «schegge e macigni», «erte ripide, senza strada e nude». Tutto intorno al castello si è trasformato in pietra, così come tutto ciò che è umano nell'anima del suo proprietario. Nella sequenza descrittiva, insieme al predicato esistenziale «essere» e al verbo della semantica percettiva «guardare», vengono usati

verbi per indicare la posizione nello spazio: «*sporgere in fuori*», «*prolungarsi*», «*scorrere*».

---

*Lo scorcio percettivo posiziona un personaggio nell'aspetto di contrapposizione (ad altri personaggi / gruppi di personaggi se si tratta di contrasti sociali) oppure a tutti gli altri (se si tratta di superbia e isolamento che ne deriva). La direzione della percezione (alto – basso, lontananza – vicinanza) si forma con l'uso di deissi spaziotemporale e antitesi amplificate*

---

Quindi, nelle sequenze descrittive si usa un sistema di tropi i cui componenti semantici si caratterizzano per tipicità e ricorrenza. Tra questi tropi (similitudini, epiteti, personificazioni, antitesi) esistono relazioni di somiglianza e opposizione. Il sistema di tropi forma uno scorcio percettivo che determina la direzione della percezione e il fuoco percettivo che mette in rilievo un personaggio o gruppo di personaggi.

*Letteratura sull'argomento 2.2. "L'analisi di sequenze descrittive del testo letterario":*

1. Кочан, І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: навчальний посібник. Київ: Знання, 2008. 423 с.
2. Сизько, Г. *Декаданс. Світоглядно-естетичні зрушення у мистецтві та літературі середини – другої половини ХІХ ст.*: <https://www.slideshare.net/slideshow/xix-55919192/55919192>
3. Єщенко, Т.А. Лінгвістичний аналіз тексту. Київ: Академія, 2009. 205 с.
4. Aiutanti e oppositori: <https://accademiadellascrittura.it/2023/03/29/aiutanti-e-oppositori/>
5. Bordry, M. Le “pagine sempre mediocri” di un premio Nobel per la letteratura. Excursus nella critica deleddiana del suo tempo. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 65-83.
6. Grasso, A. “Il marchese di Roccaverdina”: la lotta contro il rimorso e la paura secondo Luigi Capuana: <https://www.900letterario.it/opere-900/il-marchese-di-roccaverdina-capuana/>
7. Grazia Deledda, tra Verismo e Decadentismo <https://www.studiarapido.it/grazia-deledda-verismo-e-decadentismo/>
8. “I Promessi Sposi” e l'Innominato: la notte e la conversione: <https://library.weschool.com/lezione/riassunto-promessi-sposi-innominato-lucia-cardinal-borromeo-provvidenza-7976.html>
9. Il narratore romano: Il marchese di Roccaverdina, L. Capuana: <https://ilnarratoreromano.altervista.org/il-marchese-di-roccaverdina-l-capuana/>
10. Lavinio, C. Dalle prime attestazioni al persistere di alcuni (pre)giudizi su una lingua e una modernità incomprese. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 45-63.

11. Letteratura: verismo e Verga: <https://www.icviadellatecnica.edu.it/archivio/www.icviadellatecnica.edu.it/wp-content/uploads/2020/04/LETTERATURA-Verismo-e-Verga.pdf>
12. Luperini, R. “Il tiranno, l’innominato e la modernità di Manzoni”: <https://www.notedipastoralegiovanile.it/questioni-letterarie/il-tiranno-linnominato-e-la-modernita-di-manzoni>
13. Manca, D. Grazia Deledda fuori dal canone e dalla storiografia letteraria italiana. Alcune riflessioni sulla sua modernità e sulle ragioni di un’esclusione. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 19-43.
14. Personaggi de I Promessi Sposi: descrizione, analisi e commento dei personaggi principali: <https://www.studenti.it/personaggi-promessi-sposi.html>
15. Riccobono M.G. I promessi sposi: tra classicismo e romanticismo: <https://www.ledonline.it/ledonline/815/romanticismo-classicismo-Riccobono.pdf>
16. Samir, A., Salama, R. «Struttura e narratore ne I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni» *Romanica Silesiana*, 17(1) (2020): 138-150. <https://doi.org/10.31261/RS.2020.17.11> (accessed 23.04.23).
17. Tipi e generi testuali: Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

## *Compiti sull’argomento 2.2. “L’analisi di sequenze descrittive del testo letterario”:*

### *1. Rispondete alle domande:*

1. Date la definizione del testo descrittivo come macroatto linguistico.
2. Date la definizione di sequenze descrittive in narratologia. Che funzione svolgono le sequenze descrittive nella fase espositiva del testo letterario? Illustrate la risposta con un esempio.
3. Che funzioni hanno similitudini nella descrizione di personaggi della famiglia nobile decaduta di Decherchi nel romanzo di G. Deledda “L’Edera”? Che opposizione realizzano le antitesi amplificate?
4. Che ruolo ha il simbolismo cromatico nel romanzo di L. Capuana “Il marchese di Roccaverdina”?
5. Che ruolo ha il simbolismo cromatico nel romanzo di G. Deledda “L’Edera”?
6. Fate l’analisi di sequenze descrittive nella fase espositiva del romanzo del Verismo di L. Capuana “Il marchese di Roccaverdina”.
7. Fate l’analisi di sequenze descrittive nella fase espositiva del romanzo del Decadentismo di G. Deledda “L’Edera”.
8. Come il principio di rilevanza influisce sull’uso di tropi nella descrizione dell’Innominato nel romanzo di A. Manzoni “I promessi sposi”?
9. Fate l’analisi di sequenze descrittive nella fase espositiva del romanzo del Romanticismo di A. Manzoni “I promessi sposi” che caratterizzano uno dei personaggi-antagonisti.

10. Fate l'analisi di sequenze descrittive nella fase espositiva del romanzo del Romanticismo di A. Manzoni "I promessi sposi" che caratterizzano uno dei personaggi-aiutanti.

2. Fate l'analisi delle sequenze descrittive riportate sotto e determinate l'oggetto della descrizione.

(1) *«La tavola era sparecchiata. Un lume di ottone, a quattro becchi, illuminava scarsamente la stanza. Il marchese non poteva soffrire il petrolio, e continuava a servirsi degli antichi lumi a olio per l'uso d'ogni sera. Soltanto nel salotto, e perché gli erano stati regalati dalla baronessa di Lagomorto, sua zia paterna, si vedevano due bei lumi di porcellana, a petrolio; ma non venivano accesi quasi mai. Egli preferiva le grosse candele di cera dei candelabri di argento a otto bracci, che ornavano colà le consolle dorate, nelle rarissime circostanze in cui doveva ricevere qualche persona di conto» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 8).*

(2) *«Dalla parte del viale che conduceva lassù, la casa dei Roccaverdina aveva l'entrata a pianterreno, mentre dal lato opposto la facciata di pietra intagliata si elevava con tre altri piani su le povere casette di gesso dalle quali era circondata. Gli altri lati, a mezzogiorno e a tramontana, seguivano la ripida elevazione del terreno, e davano a chi guardava l'impressione che l'edificio si fosse sprofondato per un avvallamento della collina. Il terrazzino della sala da pranzo rispondeva a ponente, e il vento impetuoso lo investiva di faccia» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 13).*

(3) *«Donna Rachele accese il lume, e lo depose sulla grande tavola di quercia che nereggiava in fondo alla stanza, tra l'uscio dell'andito e la finestra. E la vasta camera, al quanto bassa e affumicata, col soffitto di legno sostenuto da grosse travi, apparve ancora più triste alla luce giallognola del lume ad olio. Anche là dentro tutto era vecchio e cadente: ma il canapè antico, dalla stoffa lacerata, la tavola di quercia, l'armadio tarlato, il guindolo, la cassapanca scolpita, e insomma tutti i mobili conservavano nella loro miseria, nella loro vecchiaia, qualche cosa di nobile e distinto» (Deledda, L'Edera, p. 5).*

(4) *«La figura del vecchio asmatico ricordava invece qualche antico eremita moribondo in una caverna. Il suo viso, raggrinzito da una sofferenza intensa, dava l'idea d'una maschera di cartapeccora. Tutto era giallognolo e come affumicato, in quella figura triste e cupa: e il petto peloso e ansante, che la camicia slacciata lasciava scoperto, e i capelli arruffati, la barba giallastra, le mani nodose, e tutte le membra, che si disegnavano scheletrite sotto il lenzuolo, avevano un brivido di angoscia. Egli lo diceva sempre: «Io vivo solo per tremare di dolore» (Deledda, L'Edera, p. 6).*

(5) *«Don Abbondio (il lettore se n'è già avveduto) non era nato con un cuor di leone. Ma, fin da' primi suoi anni, aveva dovuto comprendere che la peggior condizione, a que' tempi, era quella d'un animale senza artigli e senza zanne, e*

*che pure non si sentisse inclinazione d'esser divorato. La forza legale non proteggeva in alcun conto l'uomo tranquillo, inoffensivo, e che non avesse altri mezzi di far paura altrui (...) L'impunità era organizzata, e aveva radici che le gride non toccavano, o non potevano smovere. Tali eran gli asili, tali i privilegi d'alcune classi, in parte riconosciuti dalla forza legale, in parte tollerati con astioso silenzio, o impugnati con vane proteste, ma sostenuti in fatto e difesi da quelle classi, con attività d'interesse, e con gelosia di puntiglio» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 25, 26).*

- (6) *«Il suo aspetto, che poteva dimostrar venticinque anni, faceva a prima vista un'impressione di bellezza, ma d'una bellezza sbattuta, sfiorita e, direi quasi, scomposta. Un velo nero, sospeso e stirato orizzontalmente sulla testa, cadeva dalle due parti, discosto alquanto dal viso; sotto il velo, una bianchissima benda di lino cingeva, fino al mezzo, una fronte di diversa, ma non d'inferiore bianchezza; un'altra benda a pieghe circondava il viso, e terminava sotto il mento in un soggolo, che si stendeva alquanto sul petto, a coprire lo scollo d'un nero saio. Ma quella fronte si raggrinzava spesso, come per una contrazione dolorosa; e allora due sopraccigli neri si ravvicinavano, con un rapido movimento» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 201).*

### 2.3. L'analisi di sequenze narrative nel testo letterario

- **definizione di testi narrativi e i loro criteri secondo la tipologia funzionale nella linguistica testuale e nella narratologia;**
- **la nozione di sequenza narrativa del testo letterario;**
- **la sequenza narrativa nel testo letterario: criteri, mezzi linguistici;**
- **la sequenza narrativa e gli elementi intercalati (descrittivi, dialogici);**
- **sequenze descrittive vs sequenze narrative: criteri di differenziazione e la teoria dei prototipi;**
- **susseguenza di sequenze descrittive, narrative e dialogiche nell'epilogo**

**Il testo narrativo** si definisce come *«la realizzazione di un macroatto di narrazione*, consistente nel costruire un *corrispondente linguistico di un evento, o di una serie di eventi collegati (...)*. Essi sono correlati alla *capacità cognitiva di cogliere le percezioni temporali (...)* Nella narrazione **la centralità del tempo rappresenta il criterio di organizzazione del contenuto** e il principio strutturante: testo e sequenza di eventi riferiti condividono la proprietà di essere ordinati linearmente e cronologicamente (...); la narrazione è caratterizzata da alcune strutture di base: (a) sono estremamente frequenti gli indicatori temporali (*connettivi; avverbi temporali;*

*espressioni della temporalità*), che precisano la successione in cui si sono svolti gli eventi e li ancorano al tempo interno al testo; (b) dato che la narrazione tende a riguardare eventi già avvenuti, i tempi verbali sono tipicamente al passato, organizzati in due sistemi distinti e complementari: *quello dei verbi narrativi (passato remoto; imperfetto; trapassato; condizionale)*, e *quello dei verbi commentativi (presente; passato prossimo; futuro)*» [Tipi e generi testuali: Treccani].

**Le sequenze narrative in narratologia** si definiscono come brani in cui l'autore racconta azioni dei personaggi ed eventi in cui essi partecipano. A differenza delle sequenze descrittive *si caratterizzano per dinamicità* creata da *susseguenza sull'asse temporale* poiché si tratta del contesto dinamico e non statico. Se parliamo delle *fasi narrative* le sequenze narrative sono molto rilevanti nelle *peripezie* e *culminazione*. Se la fase espositiva è soprattutto statica, *la dinamicità apparisce in esordio* (si tratta delle azioni di personaggi importanti per lo sviluppo della trama), *progredisce in peripezie, raggiunge il massimo in culminazione e si affievolisce in scioglimento*. Lo scioglimento come fase finale rappresenta non tanto il processo delle azioni quanto il risultato di esse.

---

*La dinamicità si affievolisce in scioglimento che presenta più non tanto azioni che muovono lo svolgimento delle vicende quanto risultati delle azioni, la loro valutazione. Si stabilisce il rapporto "causa – conseguenze" tra azioni in peripezie e culminazione e in scioglimento.*

---

**Le sequenze descrittive in narratologia** si definiscono come brani in cui l'autore mette a fuoco *personaggi, luoghi, oggetti, paesaggi, natura*. A differenza delle sequenze narrative si caratterizzano per il carattere statico perché servono di inquadratura alla narrazione. Nella fase narrativa della *esposizione* si fa la contestualizzazione dei personaggi *sull'asse spaziotemporale* (collocando i personaggi sull'asse spaziale e temporale) nonché sull'asse *sociolinguistico* (informando il lettore sull'estrazione sociale, età, istruzione, occupazione dei personaggi). *Nelle altre fasi* della narrazione le sequenze descrittive rallentano lo svolgimento della vicenda introducendo l'informazione di carattere aggiuntivo ed evidenziando il carattere dei personaggi o i moventi che spiegano il loro comportamento verbale e non verbale. *Nella fase di scioglimento* (e in epilogo) presentano la descrizione dei personaggi soprattutto sull'asse valutativo (l'analisi rispettiva sarà riportata sotto).

***Esaminiamo i criteri di differenziazione tra testi descrittivi e quelli narrativi.***

Compariamo la definizione classica di testi descrittivi e quelli narrativi. **Il testo descrittivo** si definisce come «*il risultato di un macroatto linguistico di descrizione, consistente nel costruire un corrispondente linguistico di una porzione di mondo considerata in un contesto spaziale statico e atemporale*. Essi rappresentano persone,

oggetti, ambienti e sono correlati alla matrice cognitiva che consente di cogliere le percezioni relative allo spazio (...) *Una descrizione può seguire un ordine spaziale, procedendo, ad es., rispetto al punto di osservazione, dall'elemento più vicino al più lontano, e da destra verso sinistra; oppure, secondo un ordine logico, andando dal particolare al generale o viceversa.* Il punto di osservazione può essere fisso o mobile» [Tipi e generi testuali: Treccani]. Alla categoria di testi descrittivi nella classificazione di E. Werlich rientrano soprattutto quelli informativi che presentano descrizione dettagliata e particolareggiata. Nei testi letterari brani descrittivi (o sequenze descrittive) fanno parte dell'opera letteraria come macrosequenza.

**Il testo narrativo** si definisce come «*la realizzazione di un macroatto di narrazione, consistente nel costruire un corrispondente linguistico di un evento, o di una serie di eventi collegati (...).* Essi sono correlati alla *capacità cognitiva di cogliere le percezioni temporali (...)* Nella narrazione *la centralità del tempo rappresenta il criterio di organizzazione del contenuto* e il principio strutturante: testo e sequenza di eventi riferiti condividono la proprietà di essere ordinati linearmente e cronologicamente (...); la narrazione è caratterizzata da alcune strutture di base: (a) sono estremamente frequenti gli indicatori temporali (*connettivi; avverbi temporali; espressioni della temporalità*), che precisano la successione in cui si sono svolti gli eventi e li ancorano al tempo interno al testo; (b) dato che la narrazione tende a riguardare eventi già avvenuti, i tempi verbali sono tipicamente al passato, organizzati in due sistemi distinti e complementari: *quello dei verbi narrativi (passato remoto; imperfetto; trapassato; condizionale), e quello dei verbi commentativi (presente; passato prossimo; futuro)*» [Tipi e generi testuali: Treccani]. Nei testi letterari brani narrativi (o sequenze narrative) fanno parte dell'opera letteraria come macrosequenza. Il testo letterario come macrosequenza presenta la susseguenza di sequenze descrittive, narrative, riflessive e dialogiche. Le sequenze narrative sono più rilevanti per l'esordio, la culminazione e le peripezie nonché per lo scioglimento mentre nella fase narrativa dell'esposizione predominano le sequenze descrittive.

**Secondo i postulati della linguistica testuale tradizionale,** i criteri di differenziazione tra testo descrittivo e quello narrativo si riducono alle caratteristiche seguenti: «Dal punto di vista della forma linguistica, *il testo descrittivo è contraddistinto dalle seguenti caratteristiche: il numero delle proprietà evocate è maggiore di quello delle entità descritte; dato che l'atto del descrivere riguarda entità considerate dal punto di vista statico, i modi di essere presentati come statici prevalgono sui processi, che sono dinamici* (Mortara Garavelli). Per effetto di ciò, il testo descrittivo è caratterizzato da un ampio numero di predicati stativi. I tempi verbali dominanti sono tipicamente il presente o l'imperfetto, tempi che esprimono azioni durative e non puntuali» [Tipi e generi testuali: Treccani].

Basandosi sull'analisi del testo letterario esaminato come macroatto che comprende le sequenze descrittive, narrative, riflessive, dialogiche riteniamo opportuno **precisare i criteri di differenziazione tra sequenze descrittive e quelle narrative** applicando la teoria dei prototipi. Possiamo delineare un insieme di parametri

tra cui vengono scelti più rilevanti per certa macrostruttura nonché quelli che possono servire di criteri di differenziazione tra sequenze descrittive e narrative.

### **Sequenze descrittive vs sequenze narrative:**

- ✓ prevale staticità vs prevale dinamicità;
- ✓ si focalizza su paesaggio o personaggio vs si focalizza su azioni con più personaggi;
- ✓ si tratta di staticità o (più raramente) di spostamento in una località circoscritta o a distanza piccola vs si tratta di spostamento a distanza grande;
- ✓ prevale valutazione di un personaggio vs valutazione ha il carattere secondario, si focalizza su azioni.

Visto che la macrostruttura del testo narrativo si compone di elementi quali *tempo, spazio, personaggi, fatti (azioni)*, l'epilogo può considerarsi una sequenza narrativa prototipo visto che racconta che fine hanno fatto i personaggi. L'epilogo generalizza l'informazione esposta prima.

Nella *sequenza narrativa* (che è opposta a quella *descrittiva*) l'informazione si sposta dalla percezione all'azione: il contesto è più astratto e generico focalizzato su *occupazioni* e vicende dei *personaggi*. Si racconta *cos'è successo* con *i personaggi* che possiedono certe *qualità*. Quello che è successo alla fine si determina per le loro *qualità* e *azioni precedenti* descritte prima. Le categorie di *tempo* e *spazio* sono più astratte e non nominano quello che succede *hic et nunc* ma si usano nel contesto generico. *Se nelle sequenze descrittive lo spazio si restringe e il tempo si rallenta, in quelle narrative lo spazio e il tempo si ingrandiscono e si generalizzano.*

Per quanto riguarda *il tempo* nelle sequenze narrative (specialmente nell'epilogo) si nominano intervalli più grandi (anni, decenni) rispetto a quelli della sequenza descrittiva. Per quanto riguarda *lo spazio* non si tratta dello spazio chiuso che indica posizionamento di domicilio (casa, stanze) ma di spostamenti dei personaggi, di solito la distanza è grande. *Azioni (fatti)* nell'epilogo nominano spostamenti dei personaggi e le loro occupazioni (mestieri) che riflettono i loro caratteri e si accordano alle idee chiave espresse nell'opera. Spesso viene affrontato il tema dell'abbandono e / o il ritorno alla casa paterna. *I personaggi* vengono caratterizzati in relazione alle loro qualità che hanno determinato la loro sorte (la presenza o l'assenza delle forze vitali). Spesso vengono descritti i cambiamenti dell'aspetto fisico dei personaggi.

### *Esaminiamo le sequenze narrative nell'epilogo del romanzo del Decadentismo di G. Deledda "L'Edera".*

*Il tema principale dell'epilogo è il ritorno di Annesa nella casa Decherchi.* L'epilogo pur essendo narrativo viene segmentato in sequenze diverse pur essendo quella narrativa cruciale. *La sequenza narrativa* si combina con quella descrittiva che focalizza l'attenzione sui personaggi dal punto di vista dei *cambiamenti* (non tanto dal punto di vista *come sono* ma piuttosto *come sono stati cambiati* con l'andar del tempo). *Nella sequenza descrittiva praticamente si narra la sorte* degli abitanti della casa Decherchi mentre la casa e l'arredamento riflettono le caratteristiche dei personaggi.

L'epilogo inizia con *personificazioni* che si riferiscono al *tempo* che misura periodi temporali: «*E anni e anni passarono*», «*E così gli anni passarono*», «*Un altro anno passò*» (Deledda, *L'Edera*, p. 114, 115). Nelle personificazioni viene usato il

nome astratto «*tempo*». Le prime due frasi dell'epilogo formano l'allitterazione. Nell'epilogo il tempo si nomina in astrazione: «*passarono anni*»; il periodo temporale che viene concretizzato è la festa del Redentore, motivo per cui donna Rachele va a trovare Annesa a Nuoro. Quest'indicazione fa il rinvio all'altra festa religiosa – quella di San Basilio nominata all'inizio del romanzo. Gli avvenimenti del romanzo iniziano proprio alla vigilia della festa di San Basilio, protettore del piccolo paesino di Barunèi.

Nella seconda frase dell'epilogo «*I vecchi morirono: i giovani invecchiarono*» (Deledda, *L'Edera*, p. 114) si usa l'**antitesi** che mette a confronto due generazioni e contiene verbi di semantica negativa legata all'invecchiamento e alla morte e forma **prospezione** formando le aspettative del lettore (non accadrà niente di buono). La scelta della stagione non è casuale. L'incontro tra Annesa e Paulu dopo decenni di separazione succede alla fine dell'autunno, la stagione che preannuncia l'inverno e si associa con la prossima morte: «*poi un giorno, verso la fine di autunno se lo vide comparire davanti come un fantasma*» (Deledda, *L'Edera*, p. 115).

**La sequenza narrativa** descrive brevemente le peripezie di Annesa che faceva serva in case diverse. Si nominano più personaggi: «*la famiglia presso la quale ella doveva andare a servire*», «*una famiglia di piccoli possidenti borghesi*», «*il padrone*», «*la padrona*», «*un vecchio sacerdote*», «*Gantine*», «*Paulu*» (Deledda, *L'Edera*, p. 114). **Verbi di movimento** nominano spostamenti a distanze grandi tra paesini e città diverse. Si tratta di località in cui si trasferiva la protagonista Annesa e di viaggi dei suoi famigliari che andavano a trovarla: «*doveva andare a servire*» (Annesa), «*venne a cercare la sua ex-fidanzata*» (Gantine), «*venne a Nuoro*» (donna Rachele), «*se ne andò*» (Paulu), «*abbandonò la tranquilla casetta*» (Annesa), «*rientrò piangendo*» (Annesa). Predomina **passato remoto**. Le scene cruciali dell'epilogo sono quelle dell'**abbandono della casa paterna e del ritorno ad essa**: «*Ella abbandonò con dolore la tranquilla casetta*», «*l'abbandonare l'amante e la famiglia dei suoi benefattori*», «*doveva andare a servire*», «*rientrò piangendo in quel luogo di pena*» (Deledda, *L'Edera*, p. 115, 116).

**Deittici temporali** indicano: **intervalli grandi**: («*anni*», «*anno*»); **intervalli di tempo che si generalizzano** («*Tutte le notti sogno il vecchio*»); **cambiamento (dell'aspetto fisico) nel tempo**, cioè invecchiamento. Così donna Rachele si lamenta: «*di giorno in giorno, mi curvo sempre più*»; **intervalli di tempo legati ad avvenimenti importanti per lo sviluppo della trama**: «*Qualche tempo dopo Annesa seppa*»; «*poi un giorno, verso la fine di autunno se lo vide comparire davanti come un fantasma*» (Deledda, *L'Edera*, p. 115). (si sceglie la fine dell'autunno, un breve periodo preannuncia l'inverno, la morte della natura).

**Verbi emotivi** mostrano emozioni dei personaggi durante le scene di incontri e di ritorno. Così si descrive la scena dell'incontro tra Annesa e donna Rachele che le racconta dei suoi e si lamenta della propria vita: «*Una volta donna Rachele venne a Nuoro per la festa del Redentore; andò a trovare Annesa, l'abbracciò, e piansero assieme*» (Deledda, *L'Edera*, p. 115). Il ritorno di Annesa nella casa dei suoi benefattori le provoca emozioni forti: «*Annesa rientrò piangendo in quel luogo di pena*» (Deledda, *L'Edera*, p. 116).

**Verbi epistemici** indicano cambiamento dello stato epistemico nei riguardi degli avvenimenti importanti oppure si usano nelle scene di riconoscimento. Questo cambiamento dello stato epistemico si usa nel contesto negativo o porta conseguenze negative. Così Annese seppe della malattia sopravvissuta da Paulu dopo la quale lui sarà ossessionato dall'idea fissa di essere complice nell'omicidio di zio Zua: «*Qualche tempo dopo Annese seppe che Paulu era ammalato di tifo*» (Deledda, *L'Edera*, p. 115). Rosa che dapprima non riconosce Annese e poi si informa che sarà sua futura matrigna è in balia di emozioni negative: «*Ma Rosa non la riconobbe; quando seppe che quella piccola donna che sembrava più giovane di lei era Annese, l'antica figlia di anima, la sua futura matrigna, la guardò con maggiore diffidenza*» (Deledda, *L'Edera*, p. 116).

**I personaggi** vengono caratterizzati in relazione all'assenza delle forze vitali; vengono personificati la loro inezia e gli oggetti che li circondano. Vengono descritti anche i *cambiamenti dell'aspetto fisico*. Si usano *antroponimi* non tanto per descrivere l'aspetto fisico del personaggio in un certo momento quanto per sottolineare *cambiamento dell'aspetto fisico con l'andar del tempo*. Così si descrive Paulu invecchiato: «*coi capelli bianchi, gli occhi infossati e i denti sporgenti*» (Deledda, *L'Edera*, p. 115); «*In un anno egli aveva finito d'invecchiare: aveva i capelli bianchi, i baffi grigi: pareva zio Cosimu Damianu*» (Deledda, *L'Edera*, p. 116). Rosa, l'unica erede della famiglia nobile decaduta si descrive come una vecchietta: «*vecchietta giallognola, un po' gobba, con due grandi occhi metallici che avevano uno sguardo strano, diffidente e felino*» (Deledda, *L'Edera*, p. 116).

Si usa **l'antitesi amplificata** che contiene **personificazioni**: «*tutto, all'esterno, come nell'interno della casa, tutto era decrepito, pronto a cadere e a seppellire le tre meschine creature che l'abitavano*» (Deledda, *L'Edera*, p. 116). Nello spazio semantico del romanzo i componenti dell'antitesi contengono il significato negativo: tutti e due le entità comparate sono cattive o uno di esse è peggiore dell'altro. La casa e l'arredamento vengono descritti rovinati, nello stato pericolante. Gli abitanti della nobile casa Decherchi vengono nominati **metaforicamente** «*meschine creature*».

Per nominare la casa Decherchi attraverso il prisma della percezione di Annese si usa **metafora**: «*Annese rientrò piangendo in quel luogo di pena*» (Deledda *E. p. 116*). **Le metafore** si usano per sottolineare l'assenza delle forze vitali dei personaggi. Paulu chiama se stesso «*cadavere ambulante*». Le metafore che chiudono il romanzo mostrano i protagonisti Annese e Paulu che si comparano con edera e tronco dell'albero: «*l'edera si riallaccerà all'albero e lo coprirà pietosamente con le sue foglie. Pietosamente, poiché il vecchio tronco, oramai, è morto*» (Deledda, *L'Edera*, p. 116).

**La similitudine** si usa per descrivere l'aspetto fisico del personaggio: «*se lo vide comparire davanti come un fantasma*» (Deledda, *L'Edera*, p. 115). La similitudine si usa anche per descrivere il processo di rovina alla quale è soggetta la casa Decherchi: «*La vecchia casa Decherchi pareva una rovina*» (Deledda, *L'Edera*, p. 115). La similitudine viene concretizzata con l'uso di *artefatti che nominano domicilio e oggetti nella scena di ritorno della protagonista*. Si focalizzano i *cambiamenti in peggio della casa presentata all'inizio del romanzo*: «*la porta tarlata, i balconcini arrugginiti, sfondati, il cornicione coperto di erbe selvatiche» (Deledda, *L'Edera*, p. 115).*

**L'antitesi a livello transfrastico** si usa per mettere a confronto la casa tranquilla del canonico alla casa Decherchi: «*Ella abbandonò con dolore la tranquilla casetta*» vs «*Annesa rientrò piangendo in quel luogo di pena*» (Deledda, *L'Edera*, p. 115, 116). La casa dei suoi benefattori desta nella protagonista un sentimento di dolore; l'uso del deittico-dimostrativo «*quel*» serve per creare l'effetto di allontanamento del ritorno non desiderato. Come in tutto il romanzo le case di rappresentanti di ceti sociali meno nobili o bassi hanno caratteristiche negative e servono da sfondo per caratterizzare la casa Decherchi che si trasforma nella rovina.

**Fatti (azioni)** nell'epilogo vengono presentati come *occupazioni* e *mestieri* (si descrive il lavoro di Annesa come serva presso i padroni diversi), *andate e ritorni* (tra cui la scena finale del ritorno di Annesa alla casa paterna), i ruoli nella famiglia (padroni / servi), cambiamento dello status sociale (le nozze di Annesa).

**Riportiamo un esempio di sequenza narrativa tratta dal romanzo di A. Manzoni "I promessi sposi"**: «*La porta s'apre; Ferrer esce il primo; l'altro dietro, rannicchiato, attaccato, incollato alla toga salvatrice, come un bambino alla sottana della mamma. Quelli che avevan mantenuta la piazza vota, fanno ora, con un alzar di mani, di cappelli, come una rete, una nuvola, per sottrarre alla vista pericolosa della moltitudine il vicario; il quale entra il primo nella carrozza, e vi si rimpiazza in un angolo. Ferrer sale dopo; lo sportello vien chiuso. La moltitudine vide in confuso, riseppe, indovinò quel ch'era accaduto; e mandò un urlo d'applausi e d'imprecazioni.*

*La parte della strada che rimaneva da farsi, poteva parer la più difficile e la più pericolosa. Ma il voto pubblico era abbastanza spiegato per lasciar andare in prigione il vicario; e nel tempo della fermata, molti di quelli che avevano agevolato l'arrivo di Ferrer, s'eran tanto ingegnati a preparare e a mantener come una corsia nel mezzo della folla, che la carrozza poté, questa seconda volta, andare un po' più lesta, e di seguito. Di mano in mano che s'avanzava, le due folle rattenute dalle parti, si ricadevano addosso e si rimischiavano, dietro a quella»* (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 314-315). È una sequenza narrativa focalizzata su una serie di eventi collegati, correlati alla capacità cognitiva di cogliere le percezioni temporali. Manzoni descrive la scena di fuga del vicario organizzata da Ferrer. Trovandosi nella città sollevata il vicario corre pericolo mortale, quindi si doveva agire velocemente. Nella prima frase si usa *l'asindeto* per *conferire rapidità delle azioni* che si svolgono una dopo l'altra (*La porta s'apre; Ferrer esce il primo; l'altro dietro*). Nella struttura binaria *esce il primo; l'altro dietro* c'è l'ommissione del verbo. Nell'antitesi *Ferrer esce il primo; l'altro dietro, rannicchiato, attaccato, incollato alla toga salvatrice* si contrappongono i movimenti sicuri e svelti di Ferrer a quelli insicuri del vicario mezzo morto dalla paura che si muove siccome fosse a rimorchio aggrappato alla toga. L'autore usa felice *similitudine* comparando il suo modo di andare con i movimenti del bambino piccolo che si impara a camminare e trova supporto aggrappandosi all'orlo della sottana materna: «*incollato alla toga salvatrice, come un bambino alla sottana della mamma*». I suoi movimenti vengono ridicolizzati nella *gradazione ascendente* in cui cresce paura che domina il modo di spostarsi (cresce la dipendenza da Ferrer): «*rannicchiato, attaccato, incollato*».

I movimenti del vicario in fuga sono sempre quelli di uno spaventato (*entra, vi si rimpiazza in un angolo*). Per mostrare le azioni delle forze dell'ordine che proteggono il vicario a modo di scudo l'autore usa similitudine *fanno ora, con un alzar di mani, di cappelli, come una rete, una nuvola*. Nella frase seguente l'autore usa ***l'asindeto*** (*Ferrer sale dopo; lo sportello vien chiuso*) che chiude la microscena di fuga: «*La porta s'apre – lo sportello vien chiuso*». Nel primo capoverso si usano *verbi di movimento* (*esce, entra, sale*). Per rendere la scena della fuga più visibile Manzoni cambia il piano temporale sostituendo *il passato remoto* per *il presente* che contribuisce alla visualizzazione. Il cambiamento dello stato epistemico della folla che si accorge della fuga del vicario viene mostrato con la gradazione ascendente: la semantica dei verbi rende le tappe di comprensione: *vide in confuso, riseppe, indovinò*. In questo capoverso si usano tempi passati: trapassato prossimo (*avevan mantenuto*) e passato remoto (*vide, riseppe, indovinò*).

Il secondo capoverso si apre con la frase descrittiva che prelude la narrazione sul viaggio e precisa le sue condizioni. Tra i tempi verbali che narrano il viaggio ci sono: trapassato prossimo (*avevano agevolato, s'eran ingegnati a preparare*) per indicare le azioni della folla che precedevano la fuga, passato remoto (*poté andare*) e imperfetto (*s'avanzava, si ricadevano, si rimischiavano*) per indicare lo spostamento della carrozza e della folla. Tra i deittici temporali si usa espressione della temporalità (*di mano in mano*), tra i deittici spaziali – avverbi di luogo (*addosso, dietro*). I verbi ai tempi passati per la loro semantica sono verbi di movimento. Per indicare i movimenti della folla si usano verbi che indicano movimento diffuso: *si ricadevano addosso e si rimischiavano*. Predomina il lessico concreto (*porta, toga, sottana, carrozza*).

***La sequenza narrativa è focalizzata sullo svolgimento di azioni e su eventi*** perciò tra *semantica verbale* predomina quella di *movimento*. Le figure stilistiche quali ***asindeto*** o ***polisindeto*** evidenziano rapidità o lentezza delle azioni. I tropi caratteristici per *sequenze descrittive* quali ***similitudine*** o ***metafora*** o per *sequenze riflessive* come ***gradazione*** conferiscono alle azioni caratteristiche aggiuntive legate a moventi dei personaggi (stato d'animo, emozioni che influiscono su azioni). ***Le antitesi*** mettono a rilievo stati d'animo ed emozioni polarizzati di personaggi. La sostituzione dei tempi passati per ***presente*** contribuisce alla ***visualizzazione delle azioni***.

---

*Una delle caratteristiche dello stile manzoniano è quella di presentare eventi e azioni creando effetto di visualizzazione. A tal fine si usano tropi peculiari per la descrizione o riflessione quali similitudine, metafora, antitesi, gradazione e a volte si sostituisce il passato remoto con il presente*

---

Ogni testo letterario può essere esaminato come ***macrostruttura narrativa*** che presenta la susseguenza di ***sequenze descrittive, narrative, riflessive e dialogiche*** che si combinano in un testo letterario e riflettono l'intenzione dell'autore. Di cruciale importanza è anche ***la correlazione semantica tra l'epilogo del romanzo e il testo precedente, il fenomeno di condensazione semantica e l'individuazione di***

*componenti testuali che formano retrospezione / prospezione, stabiliscono i rapporti semantici a livello transfrastico e semantico globale.*

### **Letteratura sull'argomento 2.3. "L'analisi di sequenze narrative del testo letterario":**

1. Кочан, І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: навчальний посібник. Київ: Знання, 2008. 423 с.
2. Aiutanti e oppositori: <https://accademiadellascrittura.it/2023/03/29/aiutanti-e-oppositori/>
3. Bordry, M. Le "pagine sempre mediocri" di un premio Nobel per la letteratura. Excursus nella critica deleddiana del suo tempo. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 65-83.
4. Grasso, A. "Il marchese di Roccaverdina": la lotta contro il rimorso e la paura secondo Luigi Capuana: <https://www.900letterario.it/opere-900/il-marchese-di-roccaverdina-capuana/>
5. Grazia Deledda, tra Verismo e Decadentismo <https://www.studiarapido.it/grazia-deledda-verismo-e-decadentismo/>
6. "I Promessi Sposi" e l'Innominato: la notte e la conversione: <https://library.weschool.com/lezione/riassunto-promessi-sposi-innominato-lucia-cardinal-borromeo-provvidenza-7976.html>
7. Il narratore romano: Il marchese di Roccaverdina, L. Capuana: <https://ilnarratoreromano.altervista.org/il-marchese-di-roccaverdina-l-capuana/>
8. Lavinio, C. Dalle prime attestazioni al persistere di alcuni (pre)giudizi su una lingua e una modernità incomprese. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 45-63.
9. Letteratura: verismo e Verga: <https://www.icviadellatecnica.edu.it/archivio/www.icviadellatecnica.edu.it/wp-content/uploads/2020/04/LETTERATURA-Verismo-e-Verga.pdf>
10. Luperini, R. "Il tiranno, l'innominato e la modernità di Manzoni": <https://www.notedipastoralegiovanile.it/questioni-letterarie/il-tiranno-linnominato-e-la-modernita-di-manzoni>
11. Manca, D. Grazia Deledda fuori dal canone e dalla storiografia letteraria italiana. Alcune riflessioni sulla sua modernità e sulle ragioni di un'esclusione. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 19-43.
12. Personaggi de I Promessi Sposi: descrizione, analisi e commento dei personaggi principali: <https://www.studenti.it/personaggi-promessi-sposi.html>
13. Riccobono M.G. I promessi sposi: tra classicismo e romanticismo: <https://www.ledonline.it/ledonline/815/romanticismo-classicismo-Riccobono.pdf>
14. Samir, A., Salama, R. «Struttura e narratore ne I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni» *Romanica Silesiana*, 17(1) (2020): 138-150. <https://doi.org/10.31261/RS.2020.17.11> (accessed 23.04.23).
15. Tipi e generi testuali: Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

### **Compiti sull'argomento 2.3. "L'analisi di sequenze narrative del testo letterario":**

## 1. Rispondete alle domande:

1. Date la definizione del testo narrativo come macroatto linguistico.
2. Qual'è la differenza tra testo descrittivo e quel narrativo?
3. Date la definizione di sequenze narrative in narratologia. Che funzione svolgono le sequenze narrative nel testo letterario?
4. Determinate il ruolo di sequenze narrative nelle fasi narrative diverse: esposizione, esordio, culminazione, peripezie, scioglimento.
5. Quali sono i criteri di differenziazione tra sequenze descrittive e quelle narrative dal punto di vista della teoria dei prototipi? Che mezzi linguistici sono caratteristici per sequenze descrittive e quelle narrative?
6. Che particolarità hanno le sequenze narrative in epilogo del testo letterario?
7. In che consiste una delle caratteristiche dello stile manzoniano di presentare eventi e azioni creando effetto di visualizzazione?
8. Trovate nel romanzo del Verismo di L. Capuana "Il marchese di Roccaverdina" sequenze narrative e analizzatele.
9. Trovate nel romanzo del Decadentismo di G. Deledda "L'Edera" sequenze narrative e analizzatele.
10. Trovate nel romanzo del Romanticismo di A. Manzoni "I promessi sposi" sequenze narrative e analizzatele.

## 2. Fate l'analisi delle sequenze narrative riportate sotto; spiegate i criteri che le differenziano da quelle descrittive:

- (1) *«Due giorni dopo, il marchese di Roccaverdina vedeva ricomparire l'avvocato che questa volta non veniva solo. L'anticamera era piena di contadini e di operai, tutti in piedi attorno al tavolino dove il marchese, seduto, esaminava liste di conti scarabocchiate con grossa scrittura. «Scusate, marchese», disse l'avvocato inoltrandosi tra le persone che si scostavano per lasciarlo passare. «Dobbiamo parlare di cosa urgente. C'è qui compare Santi Dimaura...» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 17).*
- (2) *«Lo zio don Tindaro era accorso tardi; nessuno aveva pensato di farlo avvertire; e per strada parecchi lo avevano fermato, chiedendo particolari – se ne dicevano tante! – meravigliandosi che il cavaliere dichiarasse di non saper niente e di accorrere appunto per persuadersi – gli pareva impossibile! Uno così equilibrato come il marchese suo nepote! – se si trattasse di delirio febbrile o di vera pazzia. All'ultimo, nel piano di Sant'Isidoro, gli era andato incontro il notaio Mazza: «È vero? Che disgrazia!» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 325).*
- (3) *«Annesa andava e veniva. Era divenuta pallidissima, e guardava il vecchio con uno sguardo di odio, ma stringeva le labbra per non gridare contro di lui. Invano l'ospite povero, quando ella rientrava in cucina, cercava di scherzare e di farla chiacchierare: ella taceva, d'un tratto uscì nel cortile e stette parecchio tempo fuori. Egli allora si versò un altro bicchiere di vino e si guardò attorno*

*cercando una stuoja su cui potersi coricare; poi gli parve di sentir Annese parlare con un uomo, nel cortile, e tese l'orecchio» (Deledda, L'Edera, p. 11).*

- (4) *«Oltre il cavallo di Paulu i due giovani portarono via anche la giumenta del venditore di briglie, perché sotto la tettoia non c'era posto che per un cavallo. E condussero le due bestie nella stalla di un pastore che era stato per molti anni servi dei Decherchi: poi andarono in una bettola e finirono di ubriacarsi. Anche Paulu uscì col suo amico; donna Rachele e la bimba andarono a letto, i due nonni chiacchierarono un altro po', Annese finì di rimettere in ordine la stanza e la cucina, e preparò il suo lettuccio» (Deledda, L'Edera, p. 13).*
- (5) *«– Siam cristiani anche noi: dobbiamo mangiar pane anche noi, – dice il primo; prende un pan tondo, l'alza, facendolo vedere alla folla, l'addenta: mani alla gerla, pani per aria; in men che non si dice, fu sparecchiato. Coloro a cui non era toccato nulla, irritati alla vista del guadagno altrui, e animati dalla facilità dell'impresa, si mossero a branchi, in cerca d'altre gerle: quante incontrate, tante svaligiate. E non c'era neppur bisogno di dar l'assalto ai portatori: quelli che, per loro disgrazia, si trovavano in giro, vista la mala parata, posavano volontariamente il carico, e via a gambe» (Manzoni, I promessi sposi, p. 285-286).*
- (6) *«Qualche galantuomo precorse di galoppo la folla, per avvertirlo di quel che gli sovrastava. I servitori, attirati già dal rumore sulla porta, guardavano sgomentati lungo la strada, dalla parte donde il ru more veniva avvicinandosi. Mentre ascoltan l'avviso, vedon comparire la vanguardia: in fretta e in furia, si porta l'avviso al padrone: mentre questo pensa a fuggire, e come fuggire, un altro viene a dirgli che non è più a tempo. I servitori ne hanno appena tanto che basti per chiuder la porta. Metton la stanga, metton puntelli, corrono a chiuder le finestre, come quando si vede venire avanti un tempo nero, e s'aspetta la grandine, da un momento all'altro. L'urlò crescente, scendendo dall'alto come un tuono, rimbomba nel vòto cortile; ogni buco della casa ne rintrona: e di mezzo al vasto e confuso strepito, si senton forti e fitti colpi di pietre alla porta» (Manzoni, I promessi sposi, p. 298).*

## **2.4. L'analisi di sequenze riflessive del testo letterario**

- **sequenze riflessive del testo letterario;**
- **sequenze riflessive vs sequenze descrittive nel testo letterario: criteri di differenziazione;**
- **la struttura della coscienza del personaggio tramite la verbalizzazione del componente percettivo, emotivo, epistemico, volitivo**

*Le sequenze riflessive* sono quelle che si focalizzano sulle emozioni, sui pensieri e sullo stato d'animo di personaggi. Le sequenze riflessive sono importanti per tali fasi narrative del testo letterario quali culminazione e peripezie perché presentano l'informazione che aiuta al lettore a capire meglio i moventi di personaggi che determinano le loro azioni importanti per o lo sviluppo della trama. Poiché si tratta della coscienza di un personaggio è importante individuare nel testo letterario la verbalizzazione di componenti che si riferiscono alla sua struttura: componente percettivo, componente emotivo, componente epistemico, componene volitivo. In alcuni casi si verbalizza anche l'esperienza onirica del personaggio che può essere rilevante per capire i moventi delle sue azioni.

Se nelle sequenze descrittive si focalizza su personaggi, artefatti, natura nel contesto statico e atemporale, in quelle riflessive la focalizzazione si sposta sulla coscienza dei personaggi: pensieri, emozioni, stati d'animo. Si tratta dell'opposizione "mondo esterno vs mondo interno".

Riportiamo l'analisi di un brano tratto dal romanzo del Decadentismo di G. Deledda "L'Edera" per illustrare le particolarità del funzionamento delle sequenze riflessive:

*«Annesa rimase sola in cucina, dove aveva acceso il fuoco perché l'acqua inondava ancora la tettoia. Le pareva fosse d'inverno. Il chiarore del fuoco illuminava le pareti brune, tremolava sul pavimento umido, macchiato dall'impronta delle scarpe infangate di don Simone e di zio Cosimu. Ella sentiva brividi di freddo e sbadigliava nervosamente.*

*Dopo aver rimesso in ordine la cucina, rientrò nella camera e accese il lumino da notte che mise per terra, nell'angolo dietro l'uscio. Ed ecco che di nuovo la figura di zio Zua, assopito ma più anelante e agitato del solito, parve sprofondarsi nella penombra. In punta di piedi Annesa si avvicinò parecchie volte al letto, preparò la coperta sul canapè, ma non si coricò. Le pareva che avesse ancora qualche cosa da fare. Che cosa? Che cosa? Non sapeva, non ricordava.*

*Ritornò a sedersi accanto al focolare, si piegò verso la fiamma e rilesse il biglietto di Paulu: poi lo bruciò. E per lungo tempo rimase immobile, coi gomiti sulle ginocchia e il viso fra le mani, fissando gli occhi sulle brache fra le quali il foglietto, nero e attortigliato come una foglia secca, si trasformava lentamente in cenere.*

*Qualche cosa dentro di lei si consumava così. La coscienza e la ragione l'abbandonavano: un velo scendeva intorno a lei, la separava dalla realtà, la circondava d'ombra e di terrore. Ella non ricordò mai quanto tempo stette così, piegata su se stessa, in uno stato di incoscienza. Sognava e lottava per svegliarsi, ma l'incubo era più forte di lei» (Deledda, L'Edera, p.55-56).*

*(...) «Rumori misteriosi le risonavano dentro le orecchie; credeva di sentire ancora la pioggia scrosciare contro la porta, e il tuono riempire la notte d'un fracasso spaventevole: l'uragano assediava la casa, la prendeva d'assalto, come una torma di grassatori, e voleva devastarla. Poi una figura uscì dalla camera del vecchio, strisciò lungo la parete, sedette accanto al focolare. Ella non poteva volgersi, ma sentiva il fantasma al suo fianco: sul principio le parve il cieco, poi d'un tratto si sentì sfiorare la mano da una mano dura e calda che le sembrò quella di Gantine. La mano salì fino al viso di lei, glielo carezzò; le prese il mento, le strinse la gola... Davanti a lei balzò*

*una figura gialla, con due occhi ardenti e una lunga barba grigia fra i cui peli umidi s'apriva una bocca nera e contorta. Era zio Zua. Egli la strangolava» (Deledda, L'Edera, p.56).*

*(...) «Annesa entrò, s'avvicinò al letto, guardò il vecchio. Un momento, un po' di forza, un po' di coraggio e tutto era finito. Ma la forza e il coraggio le mancarono: provò un senso di gelo, un tremito convulso, e le sue dita si contrassero. No, non poteva, non poteva» (Deledda, L'Edera, p.56).*

*(...) «Il mondo esterno coi suoi ammonimenti e i suoi pericoli non esisteva più per lei: e nel suo mondo interno, tutto era di nuovo tenebre. L'ossessione la riprese, la ripiombò in uno stato di semi-incoscienza febbrile; ella però lottò ancora contro il cieco impulso che la guidava. Rientrò nella camera, uscì di nuovo nel cortile: andava e veniva come una spola, tessendo una trama spaventevole» (Deledda, L'Edera, p.57).*

*(...) «Ella si è coricata vestita, non per esser pronta ad aiutare il vecchio, ma per aiutare la morte, se l'accesso ritorna: un piccolo sforzo, una mano sulla bocca del malato, il calmante rovesciato sul tavolino, e tutto sarà finito» (Deledda, L'Edera, p.57).*

**È una sequenza riflessiva.** L'autrice descrive pensieri ed emozioni di Annesa disperata dalla rovina imminente della famiglia dei suoi benefattori.

**Esaminiamo i componenti della coscienza di Annesa (percettivo, emotivo, epistemico, volitivo) così come l'inconscio che si rivela nell'esperienza onirica.**

#### ***Esperienza onirica.***

L'esperienza onirica di Annesa è legata all'aggressione. Il pericolo della rovina finanziaria dei suoi benefattori si proietta sull'immagine dell'uragano: *«l'uragano assediava la casa, la prendeva d'assalto, come una torma di grassatori, e voleva devastarla» (Deledda, L'Edera, p. 56).* Si usa **la personificazione** dell'uragano come fenomeno naturale incontrollabile la cui forza distruttiva si rafforza con **la gradazione**.

Anche l'altro incubo di Annesa è legato all'aggressione. Deledda usa **sineddoque** con antroponimo. Nell'incubo la protagonista vede una mano che la strangolava: *«La mano salì al viso di lei (...) Era zio Zua. Egli la strangolava» (Deledda, L'Edera, p.56).* Poco dopo si accorge che in realtà pensa di morte del vecchio astmatico e di pochi sforzi che richiede l'opera orrenda: *«Ella si è coricata vestita, non per esser pronta ad aiutare il vecchio, ma per aiutare la morte, se l'accesso ritorna: un piccolo sforzo, una mano sulla bocca del malato, il calmante rovesciato sul tavolino, e tutto sarà finito» (Deledda, L'Edera, p. 57).* In ambedue i casi l'uso di sineddoque che nomina un personaggio tramite una parte del corpo (mano che serve di strumento per l'omicidio) crea l'effetto di separazione di una parte del tutto e scaturlisce associazioni con **il carattere incontrollabile** dell'azione.

#### ***Il componente percettivo.***

**La percezione** di Annesa che si trova nello stato di semioscienza febbrile influisce sui suoi pensieri ed emozioni. Dopo il temporale lei sempre trema dal freddo e il suo stato è in perfetta sintonia con artefatti: *«Il chiarore del fuoco illuminava le pareti brune, tremolava sul pavimento umido, macchiato dall'impronta delle scarpe infangate di don Simone e di zio Cosimu. Ella sentiva brividi di freddo e sbadigliava nervosamente» (Deledda, L'Edera, p. 55).* Deledda ricorre al **simbolismo cromatico** usando **personificazione** in riferimento al fuoco che tremola come Annesa. L'enunciato

con personificazioni contiene *l'antitesi* uno dei componenti della quale è legato al *simbolismo cromatico*: «*Il chiarore del fuoco – le pareti brune*». Esiste la correlazione tra il tremolo del fuoco e i brividi della protagonista che inizia a mareare.

La percezione della protagonista si descrive attraverso il prisma del simbolismo cromatico. Deledda ricorre alle *similitudini* con componenti cromatici che nominano tenebre ed hanno connotazione negativa. Il biglietto da Paulu gettato nel camino assomiglia ad una foglia secca che si fa cenere e simbolizza la distruzione: «*il foglietto, nero e attortigliato come una foglia secca*» (Deledda, *L'Edera*, p. 55). L'enunciato seguente contiene *la personificazione* che è correlata allo stato d'animo di Annesa: «*Qualche cosa dentro di lei si consumava così*» (Deledda, *L'Edera*, p. 56).

*Il componente emotivo* può essere definito come l'ansia e la disperazione.

*La metonimia* cruciale del romanzo fa parte dell'*antitesi amplificata*: «*Il mondo esterno coi suoi ammonimenti e i suoi pericoli non esisteva più per lei: e nel suo mondo interno, tutto era di nuovo tenebre. L'ossessione la riprese, la ripiombò in uno stato di semi-incoscienza febbrile; ella però lottò ancora contro il cieco impulso che la guidava*» (Deledda, *L'Edera*, p. 57). Nello stato di disperazione Annesa mette a confronto il mondo esterno a quello interno formato dai propri sentimenti e pieno delle tenebre.

Per descrivere lo stato emozionale di Annesa alla vigilia dell'omicidio Deledda ricorre ad una serie di *personificazioni*. È da notare l'uso di *personificazione amplificata* con componenti che formano *gradazione*: «*La coscienza e la ragione l'abbandonavano: un velo scendeva intorno a lei, la separava dalla realtà, la circondava d'ombra e di terrore*» (Deledda, *L'Edera*, p. 56). L'autrice si focalizza sull'animo del personaggio: vengono personificati proprio la coscienza e il senso comune che la abbandonano mentre sorge un velo tra di lei e la realtà che la circonda di ombra e di terrore. L'ultimo componente della gradazione è legato al simbolismo cromatico. *I componenti della personificazione* si caratterizzano per la semantica legata al *movimento in giù*, alla *separazione*, all'*isolamento*: «*l'abbandonavano*», «*un velo scendeva (...) separava (...) circondava*». Tale combinazione crea un *effetto di isolamento, restringimento e l'impossibilità di opporsi alle circostanze* che ne deriva. Poi, durante il litighio con il vecchio Annesa stizzita sente che un velo copre i suoi occhi: «*Era troppo. Un velo coprì gli occhi di Annesa; incosciente ella si alzò, trascinandosi dietro la coperta che di nuovo abbandonò in mezzo alla camera; si precipitò contro il vecchio, gli si gettò addosso, gli mise le mani intorno al collo. Una specie di rantolo le usciva dalla bocca spalancata; tutto era tenebre e fragore intorno a lei, ma il vecchio ebbe la forza di strapparsi dal collo le mani che volevano soffocarlo, e cominciò a gridare: «Aiuto! Aiuto!»*» (Deledda, *L'Edera*, p. 59).

*Il componente volitivo*. La disperazione e l'ansia influiscono sui suoi pensieri e sul suo comportamento che ne deriva. Guidata da emozioni lei si sposta per la casa in modo caotico. Per descriverlo Deledda usa la similitudine comparandola con una spola: «*Rientrò nella camera, uscì di nuovo nel cortile: andava e veniva come una spola, tessendo una trama spaventevole*» (Deledda, *L'Edera*, p.57); le sue azioni nello stato d'affetto si paragonano a quelle di una pazza: «*Ella si gettò dal canapè trascinandosi dietro la coperta, e s'avventò contro l'uscio come una pazza*» (Deledda, *L'Edera*, p.

58). Come vediamo, *i componenti semantici di similitudini* si correlazionano con *la distruzione, il carattere incontrollabile e la perdita di contatto con la realtà*.

#### ***Il componente epistemico.***

Lo stato epistemico di Annesa fino al momento dell'omicidio si determina come quello di carattere inconscio e incontrollabile. Lei è seduta vicino al focolare senza accorgersi quanto tempo sia passato e sente di perdere la capacità di ragionare: «La coscienza e la ragione l'abbandonavano (...) Ella non ricordò mai quanto tempo stette così, piegata su se stessa, in uno stato di incoscienza» (Deledda, *L'Edera*, p.56).

Dopo l'omicidio Annesa prova disperatamente ad opporsi alle emozioni travolgenti per nascondere il crimine commesso: «*Ma la stessa disperazione le diede un impeto di forza: si ribellò al dolore, al rimorso, alla paura, a tutte le cose terribili che l'avvolgevano e la soffocavano come la coperta aveva soffocato il vecchio*» (Deledda, *L'Edera*, p.62). Per descrivere lo stato d'animo della protagonista Deledda usa *la personificazione* «*la (...) disperazione le diede un impeto di forza*», *la gradazione ascendente*: «*al dolore, al rimorso, alla paura, a tutte le cose terribili*», i cui componenti formano *la personificazione amplificata*: «*l'avvolgevano e la soffocavano*», che finisce con *la similitudine*: «*come la coperta aveva soffocato il vecchio*». Le emozioni provate dalla protagonista la soffocano e si comparano con quella coperta con l'aiuto della quale lei è riuscita a soffocare il vecchio. In questo modo si crea l'effetto che le prove di Annesa di opporsi ai sentimenti saranno falliti.

---

*Nel romanzo del Decadentismo di G. Deledda "L'Edera" le sequenze riflessive focalizzano sull'esperienza onirica e sui componenti della coscienza della protagonista (percettivo, emotivo, epistemico, volitivo) tramite l'uso del sistema di tropi (similitudini, personificazioni, gradazioni, antitesi) i cui componenti semantici si correlazionano ed indicano la distruzione, il carattere incontrollabile e la perdita di contatto con la realtà*

---

#### **Letteratura sull'argomento 2.4. "L'analisi di sequenze riflessive del testo letterario":**

1. Єщенко, Т.А. Лінгвістичний аналіз тексту. Київ: Академія, 2009. 205 с.
2. Aiutanti e oppositori: <https://accademiadellascrittura.it/2023/03/29/aiutanti-e-oppositori/>
3. Bordry, M. Le "pagine sempre mediocri" di un premio Nobel per la letteratura. Excursus nella critica deleddiana del suo tempo. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 65-83.
4. Grasso, A. "Il marchese di Roccaverdina": la lotta contro il rimorso e la paura secondo Luigi Capuana: <https://www.900letterario.it/opere-900/il-marchese-di-roccaverdina-capuana/>

5. Grazia Deledda, tra Verismo e Decadentismo  
<https://www.studiarapido.it/grazia-deledda-verismo-e-decadentismo/>
6. “I Promessi Sposi” e l’Innominato: la notte e la conversione:  
<https://library.weschool.com/lezione/riassunto-promessi-sposi-innominato-lucia-cardinal-borromeo-provvidenza-7976.html>
7. Il narratore romano: Il marchese di Roccaverdina, L. Capuana:  
<https://ilnarratoreromano.altervista.org/il-marchese-di-roccaverdina-l-capuana/>
8. Lavinio, C. Dalle prime attestazioni al persistere di alcuni (pre)giudizi su una lingua e una modernità incomprese. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 45-63.
9. Luperini, R. “Il tiranno, l’innominato e la modernità di Manzoni”:  
<https://www.notedipastoralegiovanile.it/questioni-letterarie/il-tiranno-linnominato-e-la-modernita-di-manzoni>
10. Manca, D. Grazia Deledda fuori dal canone e dalla storiografia letteraria italiana. Alcune riflessioni sulla sua modernità e sulle ragioni di un’esclusione. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 19-43.
11. Personaggi de I Promessi Sposi: descrizione, analisi e commento dei personaggi principali: <https://www.studenti.it/personaggi-promessi-sposi.html>
12. Riccobono M.G. I promessi sposi: tra classicismo e romanticismo:  
<https://www.ledonline.it/ledonline/815/romanticismo-classicismo-Riccobono.pdf>
13. Samir, A., Salama, R. «Struttura e narratore ne I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni» *Romanica Silesiana*, 17(1) (2020): 138-150.  
<https://doi.org/10.31261/RS.2020.17.11> (accessed 23.04.23).
14. Tipi e generi testuali: Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

### *Compiti sull’argomento 2.4. “L’analisi di sequenze riflessive del testo letterario”:*

#### *1. Rispondete alle domande:*

1. Date la definizione di sequenze riflessive in narratologia. Che funzione svolgono le sequenze riflessive nel testo letterario?
2. Determinate il ruolo di sequenze riflessive nelle fasi narrative diverse: esposizione, esordio, culminazione, peripezie, scioglimento.
3. Quali sono i criteri di differenziazione tra sequenze riflessive e quelle descrittive?
4. Che componenti si verbalizzano nelle sequenze riflessive del testo letterario?
5. Perché è importante la verbalizzazione dell’esperienza onirica nel romanzo del Decadentismo di G. Deledda “L’Edera”?
6. Come si verbalizza il componente percettivo nel romanzo del Decadentismo di G. Deledda “L’Edera”? Trovate esempi nel romanzo.
7. Come si verbalizza il componente emotivo nel romanzo del Decadentismo di G. Deledda “L’Edera”? Trovate esempi nel romanzo.
8. Come si verbalizza il componente epistemico nel romanzo del Decadentismo di G. Deledda “L’Edera”? Trovate esempi nel romanzo.

9. Come si verbalizza il componente volitivo nel romanzo del Decadentismo di G. Deledda "L'Edera"? Trovate esempi nel romanzo.
10. Caratterizzate il ruolo del componente semantico di tropi usati nelle sequenze riflessive nel romanzo del Decadentismo di G. Deledda "L'Edera". Come aiutano a caratterizzare la protagonista del romanzo?
3. *Spiegate la convergenza stilistica nelle sequenze riflessive riportate sotto e fate congettura riguardante la fasi narrativa:*
- (1) *«Annesa strinse nel pugno il pezzetto di carta: una brace non l'avrebbe scottata di più. Il pastore parlava, ella non sentiva. Sentiva solo il rombo dei tuoni in lontananza: e le pareva che dentro il pugno stringesse non un pezzetto di carta, ma un cuore pulsante, un'anima che urlava e spasimava. Che avveniva? Paulu non le aveva mai scritto. Perché le scriveva, adesso? Una buona o una cattiva notizia? Ella non dubitò che un istante: la notizia doveva essere triste. Ed ebbe paura di apprenderla troppo presto. Una donnina seduta a cavalcioni su un cavallino bianco raggiunse la comitiva, e riconoscendo il figlio di Santus cominciò a dar gridi di sorpresa e di gioia» (Deledda, L'Edera, p. 53).*
- (2) *«Annesa depose la brocca, sempre stringendo nel pugno il biglietto; poi uscì nel cortile e lesse a stento il triste messaggio: «ricordati ciò che ti dissi prima di partire...». Un lampo terribile, un tuono fragoroso riempirono di terrore il cielo: ella credette che il fulmine fosse piombato sopra di lei, e gemette come gemeva il vecchio. «Egli non ha trovato. Egli si ucciderà. Questa volta, questa volta è davvero. Fra due, fra tre giorni, quando non ci sarà più speranza, egli morrà. È così» (Deledda, L'Edera, p. 54).*
- (3) *«Annesa rimase tutto il giorno nella chiesetta. Continuava a mormorare preghiere, ma pensava ad altre cose. «Mi condanneranno a trent'anni di reclusione», pensava. «Forse morrò prima di finirli. Forse mi condanneranno a vent'anni. Quando ritornerò sarò vecchia: che farò? Vivrò d'elemosine. Forse nella reclusione potrò lavorare, potrò accumulare qualche piccola somma. Matteu Piras, che rimase quindici anni nel reclusorio di Civitavecchia, portò a casa, quando ritornò, quattrocento scudi e mise su un bel negozio. E Paulu che dirà? Che farà? Mi aiuterà? Mi rinnegherà? Faccia egli quel che crede: io farò il mio dovere. Sarò buona, sarò buona, Dio, Dio mio» (Deledda, L'Edera, p. 95).*
- (4) *«Tali sensazioni d'oggetti presenti facevano un contrasto doloroso con quelle ridenti visioni delle quali Gertrude s'era già tanto occupata, e s'occupava tuttavia, nel segreto della sua mente. Aveva sperato che, nella splendida e frequentata casa paterna, avrebbe potuto godere almeno qualche saggio reale delle cose immaginate; ma si trovò del tutto ingannata. La clausura era stretta e intera, come nel monastero; d'andare a spasso non si parlava neppure; e un coretto che, dalla casa, guardava in una chiesa contigua, toglieva anche l'unica necessità che ci sarebbe stata d'uscire. La compagnia era più trista, più scarsa, meno variata che nel monastero» (A. Manzoni, I promessi sposi, 217-218).*

- (5) *«Il terrore di Gertrude, al rumor de' passi di lui, non si può descrivere né immaginare: era quel padre, era irritato, e lei si sentiva colpevole. Ma quando lo vide comparire, con quel cipiglio, con quella carta in mano, avrebbe voluto esser cento braccia sotto terra, non che in un chiostro. Le parole non furon molte, ma terribili: il gastigo intimato subito non fu che d'esser rinchiusa in quella camera, sotto la guardia della donna che aveva fatta la scoperta; ma questo non era che un principio, che un ripiego del momento; si prometteva, si lasciava vedere per aria, un altro gastigo oscuro, indeterminato, e quindi più spaventoso» (A. Manzoni, I promessi sposi, p. 219).*
- (6) *«Già da qualche tempo cominciava a provare, se non un rimorso, una cert'uggia delle sue scelleratezze. Quelle tante ch'erano ammontate, se non sulla sua coscienza, almeno nella sua memoria, si risvegliavano ogni volta che ne commettesse una di nuovo, e si presentavano all'animo brutte e troppe: era come il crescere e crescere d'un peso già incomodo. Una certa ripugnanza provata ne' primi delitti, e vinta poi, e scomparsa quasi affatto, tornava ora a farsi sentire. Ma in que' primi tempi, l'immagine d'un avvenire lungo, indeterminato, il sentimento d'una vitalità vigorosa, riempivano l'animo d'una fiducia spensierata: ora all'opposto, i pensieri dell'avvenire eran quelli che rendevano più noioso il passato. "Invecchiare! morire! e poi?" E, cosa notevole! l'immagine della morte, che, in un pericolo vicino, a fronte d'un nemico, soleva raddoppiar gli spiriti di quell'uomo, e infondergli un'ira piena di coraggio, quella stessa immagine, apparendogli nel silenzio della notte, nella sicurezza del suo castello, gli metteva addosso una costernazione repentina» (A. Manzoni, I promessi sposi, p. 450-451).*

## 2.5. L'analisi di sequenze dialogiche nel testo letterario

- **il ruolo di comunicazione paraverbale nelle sequenze dialogiche, la loro verbalizzazione;**
- **il ruolo di comunicazione non verbale nelle sequenze dialogiche, la loro verbalizzazione;**
- **segmentazione dello spazio semantico delle sequenze dialogiche nelle opere letterarie prosaiche italiane;**
- **sequenze dialogiche che realizzano comunicazione conflittuale;**
- **componenti semantici nelle sequenze dialogiche che stabiliscono isotopie a livello semantico globale.**

Per fare l'analisi linguostilistica approfondita del testo letterario specialmente di sequenze dialogiche è importante coinvolgere all'analisi **la comunicazione paraverbale** e quella **non verbale** perché *formisce informazione aggiuntiva* a quella verbale, la *arricchisce, modifica e persino cambia il significato* espresso in modo verbale. **La comunicazione paraverbale** («para» è il prefisso di origine greca che significa «accanto», «oltre») è quella che accompagna verbale ossia la sua

sonorizzazione o il tono di voce (che comprende *il volume, la velocità, il ritmo, il timbro*). Nella nostra analisi ci soffermeremo su tali caratteristiche del tono di voce quali *il volume, la velocità, il ritmo* che si verbalizzano nei testi letterari tramite *la semantica* dei *verbi di dire* inclusa la loro combinatorica, *l'asindeto, la reticenza, le sintassi semplificata, le domande retoriche*.

Con **il tono di voce** si trasmettono *emozioni e stati d'animo* che possono fornire l'informazione sul personaggio così come sulle cause del suo stato emozionale (antipatia nei confronti dell'interlocutore, cattivo umore). Si può stabilire le correlazioni tra *il volume di voce, la velocità del discorso e l'emozione*.

Per esempio, *in maggioranza dei casi la voce alta* è un segnale di *emozione negativa* (ira, furia). Nei dialoghi dei testi letterari questo componente della comunicazione non verbale si esprime con *verbi di dire di semantica emotiva* (*alzò la voce, gridò, urlò*) o verbi di dire di *semantica neutrale* in combinazione **con il componente emotivamente marcato** (*disse con gioia, disse con risentimento*).

Anche **la voce bassa** è un segnale che indica emozione o stato d'animo, ma non sempre acquisisce la valutazione negativa. Si esprime con *verbi di dire di semantica emotivamente marcata* (*abbassò la voce, bisbigliò*) o verbi di dire di *semantica neutrale* in combinazione **con il componente emotivamente marcato** (*disse con la voce triste*). La voce può essere abbassata perché il soggetto parlante è in giù o semplicemente non vuole essere sentito dagli altri o non vuole parlare o si sente insicuro. Comunque per interpretare la valutazione dello stato d'animo di soggetto che parla a voce bassa è necessario fare l'analisi di contesto più ampio.

Tale caratteristica del tono quale *la velocità del discorso* è legata allo stato emozionale e alla valutazione. *La velocità del discorso accelerata* indica che il soggetto parlante è nervoso. *La velocità del discorso rallentata* indica che il soggetto parlante è depresso o stanco. Nei testi letterari si esprime con tali figure stilistiche come *asindeto* e *reticenza*. Questo avviene spesso quando l'autore descrive il discorso interno del personaggio cioè i suoi pensieri.

**La comunicazione non verbale** che include *espressioni facciali, contatto visivo, gesti, postura, prossemica* è altrettanto importante per analizzare sequenze dialogiche nel testo letterario. Inoltre, **questi componenti della comunicazione non verbale si interagiscono**. Per caratterizzare le sequenze dialogiche si deve tener conto di:

- ✓ caratteristica della *situazione comunicativa* e di *comunicanti*, la loro classificazione (stato sociale, livello di istruzione, dimensione generazionale nonché *il cronotopo* cioè spazio e tempo (epoca) descritti nell'opera letteraria). Difatti si tratta di caratteristica di *referente-soggetto* e del suo posizionamento in un certo contesto spazio-temporale;
- ✓ la *funzione* svolta dall'*enunciato* nel contesto comunicativo;
- ✓ *l'illocuzione* cioè le intenzioni di un personaggio che emette l'enunciato con un certo scopo (*parte illocutiva dell'atto linguistico*);
- ✓ *l'effetto perlocutivo* dell'enunciato che può essere raggiunto o meno (*parte perlocutiva dell'atto linguistico*).

Il raggiungimento o meno dell'effetto perlocutivo di commissivi (minacce, promesse) dipende da comunicanti dell'opera letteraria il cui carattere e modelli

comportamentali vengono descritti dall'autore più volte (soprattutto con l'aiuto di tropi ma anche con la *scelta di oggetti* che lo *circondano*, di *fenomeni della natura* e persino di *colori* (*ricordiamo il simbolismo cromatico*) che fanno *valutazione implicita*).

Esaminiamo le particolarità di **segmentazione dello spazio semantico delle sequenze dialogiche** del testo letterario. Le sequenze dialogiche sono un intercambio di battute tra due o più personaggi che realizzano i propri fini comunicativi. Le battute vengono introdotte dalle virgole che citano le parole in riferimento a un personaggio. Poiché la comunicazione in senso lato include componenti paraverbali (tono di voce, ecc.) e non verbale (gesti, prossemica) questi elementi spesso vengono esplicitati.

I fattori che determinano lo svolgimento di comunicazione sono vari. *In primo luogo* dobbiamo fare la contestualizzazione di comunicanti tramite la definizione dell'appartenenza alla classe sociale, della variabile generazionale, del livello di istruzione, del cronotopo del testo letterario che determina il modo di comunicare in una certa linguocultura in un certo periodo temporale. *In secondo luogo*, dobbiamo fare un'idea su eventi comunicativi intercorsi prima tra comunicanti (tramite l'analisi di dialoghi precedenti nonché della trama che ci informa dei rapporti tra i personaggi).

**Le sequenze dialogiche** nel testo letterario prosaico esaminato come macrostruttura globale possono **contenere inserimenti descrittivi o riflessivi**. Lo scopo di *inserimenti descrittivi nelle sequenze dialogiche* è quello di informare il lettore su eventi comunicativi passati intercorsi che influiscono sui rapporti interpersonali di comunicanti e determinano lo sviluppo del dialogo.

Lo scopo di *inserimenti riflessivi nelle sequenze dialogiche* è informare il lettore sui pensieri di uno o più comunicanti che aiutano a capire meglio i moventi di comportamento verbale e non verbale.

**Esaminiamo sequenze dialogiche che realizzano comunicazione conflittuale.** Il brano riportato sotto è preso dal romanzo del Decadentismo di G. Deledda "L'Edera":

*«Ella si gettò dal canapè trascinandosi dietro la coperta, e s'avventò contro l'uscio come una pazza; ma il cavallo passò oltre. Il vecchio si svegliò di soprassalto; vide la coperta buttata per terra in mezzo alla camera, vide Annesa vestita e si spaventò:*

*«Annesa?», chiamò sottovoce; poi gridò: «Annesa? Anna, che c'è?».*

*Quel grido la richiamò alla realtà: ella ricordò subito ogni cosa, e sentì il bisogno di scusarsi col vecchio.*

*«Credevo fosse don Paulu», disse con voce rauca, assonnata, «nella speranza che tornasse non mi sono spogliata. Volete qualche cosa?»*

*S'avvicinò al lettuccio, e fu ripresa dalla tentazione, dall'ansia, dal terrore; ma le parve che il vecchio, nella penombra, indovinasse i pensieri di lei e vegliasse.*

*«Dammi un po' d'acqua.»*

*Ella prese il bicchiere che stava sopra una sedia, e glielo porse: la sua mano tremava.*

*«Sognavo. Mi pareva m'avessero portata via la medaglia: eccola qui», disse zio Zua con la sua voce tremula e ansante, cercando e traendo fuori dal petto la medaglia.*

*«Proprio! ora vi portano via anche quella porcheria», rispose Annesa con dispetto. «Proprio; ora vengono i grassatori per portarvela via.»*

*Il vecchio alzò la testa. «Ohè, bada a quel che dici, ragazza! Se non portano via la mia medaglia, porteranno via gli stracci dei tuoi padroni.»*

*«Io non ho padroni! Dormite, dormite, che farete bene. Neppure la notte lasciate in pace la gente.»*

*«Non hai padroni? Ah, è vero, domani sarete tutti servi», riprese il vecchio, sempre più irritato. «Servi, sì, servi! Anche il tuo bel giramondo, se vorrà vivere, andrà col badile e la zappa sulla spalla.»*

*Non era la prima, né la millesima volta che egli, d'altronde provocato, le rinfacciava la miseria dei «suoi padroni». Entrambi sapevano dove meglio colpirsi a vicenda e non esitavano a farlo.*

*Istintivamente ella si scostò dal letto, ripresa da un tremito convulso; raccattò la coperta, sedette sul canapè e sbadigliò. Il vecchio continuava a borbottare.*

*«Ah, non vi lascio in pace neppure la notte? Malanno che vi colga, anche quello mi rinfacciate? Chi ti cercava, vipera? Sei tu che mi hai svegliato, e faresti davvero meglio a spogliarti e andare a letto. Il tuo giramondo non tornerà, sta pur sicura, non tornerà. È inutile che tu lo aspetti, sai, bella; egli a quest'ora non pensa a te.»*

*Ella cessò di sbadigliare e di tremare.*

*«Cosa? Cosa? Cosa dite?»*

*«Nulla. Dicevo che la medaglia possono portarmela via, anche la medaglia, ma gli occhi no, ma le orecchie no.»*

*«Continue!», ella disse, minacciosa. «Niente, ho finito. Va a letto, ti dico, e non prendertela con me se il giramondo non torna. Ti ho detto che non pensa a te, stanotte.» (Deledda, L'Edera, p. 58-59).*

È una conversazione tra zio Zua, un vecchio nobile ospitato dalla nobile ma povera famiglia Decherchi in cambio delle cure dovute a lui per motivi di salute, e Annesa, la serva. I comunicanti si riferiscono a *ceti sociali diversi* (alti vs bassi) e alle *generazioni diverse* (terza età – età matura; l'età di Annesa è sulla trentina). Nel dialogo c'è un inserimento descrittivo *«Non era la prima, né la millesima volta che egli, d'altronde provocato, le rinfacciava la miseria dei «suoi padroni». Entrambi sapevano dove meglio colpirsi a vicenda e non esitavano a farlo»* che in forma riassuntiva stabilisce gli eventi comunicativi intercorsi tra comunicanti nonché la loro valutazione. Il conflitto comunicativo gira intorno alla ridicolizzazione del sistema di valori del comunicante che si fa a vicenda. *Il sarcasmo reciproco* si svolge in due direzioni. Annesa è la prima ad attaccare e cancella il valore della medaglia del vecchio che gli è così cara che lui dorme tenendola sul petto. Lei ricorre alla tattica di svalutazione seguita dal sarcasmo: *«la medaglia – quella porcheria», «ora vengono i grassatori per portarvela via»*. Il vecchio in cambio le rinfaccia la povertà dei suoi padroni: *«gli stracci dei tuoi padroni», «domani sarete tutti servi»*. Quando la donna è riuscita a stizzirli lui la colpisce sul punto più debole svalutando don Paulu di cui lei è innamorata. Lo chiama *«bel giramondo»* che *«andrà col badile e la zappa sulla spalla»* mettendo in rilievo il suo carattere frivolo che era causa della rovina economica della famiglia. Quasi dall'inizio il dialogo diventa uno scambio di offese reciproche.

Con la crescita della tensione *la coesione* si realizza tramite *le riprese tematiche della battuta del comunicante* seguite da – rimproveri: *«Neppure la notte lasciate in pace la gente»*; – sarcasmi: *«Non hai padroni? Ah, è vero, domani sarete tutti servi»*;

– *minacce*: «*Continuate!*», *ella disse, minacciosa*». Non mancano offese reciproche, maledizioni e parolacce: «*Malanno che vi colga*», «*vipera*». Alla fine il vecchio esce dai gangheri e non smette di colpire la donna battendo sul punto più debole e provocando la sua gelosia: «*Il tuo giramondo non tornerà, sta pur sicura, non tornerà. È inutile che tu lo aspetti, sai, bella; egli a quest'ora non pensa a te*». Con queste parole lui l'ha stizzita tanto che la donna si è scagliata contro di lui passando all'aggressione fisica.

***Le caratteristiche della comunicazione conflittuale*** sono:

- ✓ la svalutazione del sistema di valori del comunicante attraverso ridicolizzazione che si fa a vicenda tramite *l'uso di unità lessicali di valutazione negativa che formano antitesi contestuali*;
- ✓ *l'uso di parolacce* che si fa a vicenda in riferimento a comunicante e / o le sue persone care;
- ✓ *le riprese tematiche della battuta del comunicante* seguite da a) rimproveri; b) sarcasmo; c) minacce;
- ✓ *i raddoppiamenti* che indicano il grado elevato di emozionalità;
- ✓ l'uso di frasi brevi (la tendenza di usare frasi brevi nel corso di una conversazione spesso indica la crescita di tensione e coinvolgimento emozionale).

**Esaminiamo il ruolo di componenti semantici nelle sequenze dialogiche che stabiliscono isotopie a livello semantico globale.**

Generalmente sono rari i casi in cui ***verbi di dire*** fungono da ***connettivi di senso a livello semantico globale*** del testo letterario tramite stabilimento di relazioni semantiche con componenti semantici di tropi ricorrenti. Lo possiamo illustrare a base del romanzo del Verismo di L. Capuana "Il marchese di Roccaverdina".

Per svolgere la funzione di connettivi a livello semantico globale i ***verbi di dire*** devono mostrare ***l'identità o la somiglianza del componente semantico e la regolarità d'uso*** che dà la possibilità di individuare a livello semantico globale ***le file associative semantiche*** volte a sviluppare lo stesso tema formando ***isotopi***.

L'analisi di verbi di dire nelle sequenze dialogiche in cui partecipa il protagonista, il marchese di Roccaverdina, rivela che in maggioranza dei casi lui grida e persino urla: Vediamo alcuni esempi:

*«Intravedendo, con la coda dell'occhio, qualche cosa di nero fermatosi silenziosamente in mezzo all'uscio, il marchese rizzò la testa.*

*«Che vuoi? Che vieni a fare qui?», gridò con voce turbata.*

*L'avvocato e compare Santi si voltarono. E, riconosciuta la vedova di Rocco Criscione, si tirarono da parte» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 21).* Parlando con uno dei contadini, compare Santi Dimaura, il marchese vede una macchia nera in mezzo all'uscio e reagisce con uno scatto d'ira. Il verbo di dire si combina con *unità lessicale* che denota *emozione*: «*gridò con voce turbata*». Il turbamento del marchese è legato ai rimorsi e alla paura del castigo dopo la morte. L'altra sua vittima, la vedova di Rocco Criscione (il cui marito è stato ucciso dal marchese) si presenta metaforicamente nella percezione del marchese come «qualcosa di nero». L'autore ricorre in questo caso (come in tanti altri) al simbolismo cromatico. Il colore nero scaturisce associazioni negative in molte linguoculture.

Vediamo l'altro esempio che illustra il comportamento verbale e paraverbale del marchese:

«Ma il marchese non gli diè retta, e **continuò a gridare come un ossesso**:

«Cent'onze!... Volete scommettere che non vi faccio più andare nel vostro feudo?... Lo stimate certamente un feudo, se ne chiedete cent'onze... Chiudo tutti i sentieri; litigheremo... Intanto dovrete andarvi col pallone nel gran feudo di cent'onze!... Avrei dovuto fare così da un pezzo. Domani! Manderò a disfare con un aratro sentieri e viottole. E chi crede di avere diritti, procuri di farli valere!» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 25). Nel brano riportato il marchese discute con un contadino il prezzo per un pezzo di terra che vuole comprare e unire alle terre da lui possedute. Il discorso del marchese è fortemente emotivo perché contiene frasi brevi esclamative. Essendo emozionato lui parla a voce alta che sfocia in grido e fa pause marcate con reticenze. La battuta del marchese che contiene un componente paraverbale che fa parte della semantica del verbo è informativa in quanto Capuana esplicita lo stato emozionale del protagonista paragonandolo con un ossesso tramite similitudine: «*continuò a gridare come un ossesso*».

I componenti semantici di verbi di dire «gridò», «continuò a gridare», «ossesso» **formano degli isotopi** che sono legati al **tema della pazzia** (il protagonista del romanzo alla fine si impazzisce). Nel suo romanzo Capuana ricorre spesso alla descrizione di tale fenomeno naturale come un temporale che scoppia alla vigilia di avvenimenti importanti che determinano la trama. *Nell'esposizione del romanzo* apparisce la descrizione della scena del temporale che sta per scoppiare: «*Infatti lampeggiava e tuonava da far credere che tra poco sarebbe piovuto a dirotto, e già rari goccioloni schizzavano dentro dall'aperta vetrata del terrazzino. Il marchese di Roccaverdina, con le mani dietro la schiena, sembrava assorto nel contemplare lo spettacolo dei fitti lampi che si accendevano nell'oscurità della serata, seguiti dal quasi non interrotto roboare dei tuoni*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 7).

**Il tema della pazzia** si ripercuote più volte nella descrizione del **temporale** come una **forza incontrollabile e distruttiva**. Il tema della pazzia vera e propria la affrontiamo all'inizio del romanzo, alla fine del primo capitolo, nella scena in cui il marchese e il suo avvocato incontrano zia Mariangela, la pazza, che grida le imprecazioni contro la famiglia del marchese; è una lieve allusione alla sorte del marchese: «*Cento mila diavoli al palazzo dei Roccaverdina! Oh! oh! – Cento mila diavoli alla casa dei Pignataro! Oh! oh! – Cento mila diavoli alla casa dei Crisanti! Oh! oh!*» «È la zia Mariangela, la pazza!», disse il marchese. «Ogni notte così». (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 16). L'altra caratteristica del **tono di voce** legata al volume è **velocità** che si combina con **il discorso dinoccolato, poco coerente**. Lo possiamo vedere nelle frasi sconnesse della donna pazza composte da maledizioni e interiezioni.

Il primo capitolo finisce con la comparsa di uno dei personaggi del romanzo. Alla conversazione tra il marchese e l'avvocato s'irrompe **l'altro grido, disperato**. Con **la sineddoche** viene presentata la moglie di Neli Casaccio fatto arrestare ingiustamente per l'omicidio commesso dall'altra persona. Riportiamo il brano e facciamo la sua analisi prestando attenzione all'isotopia semantica:

«Il marchese stava per rispondere, quando un **altro grido, acuto, straziante**, gli arrestò le parole in gola:

«Figlio!... Figlio mio!».

«È la moglie di Neli Casaccio!», esclamò l'avvocato, voltandosi verso il punto da cui il grido veniva. «I carabinieri sono andati ad arrestarlo. Guardate, là, nella **Piazzetta delle Orfanelle...**»

Al chiarore della luna, essi poterono scorgere il gruppo dei carabinieri che conducevano via l'arrestato.

E l'affettuoso grido della moglie di Neli Casaccio vibrò di nuovo, dolorosamente, nell'oscurità, tra **il sibilare del vento che riprendeva violentissimo**.

«Figlio!... Figlio mio!» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 16-17).

**L'isotopia semantica a livello trasfrastico** è rappresentata da tali componenti: «**altro grido, acuto, straziante**» (sineddoque; la voce della donna disperata viene alienata da lei) – «**È la moglie di Neli Casaccio**» (il cognome «**Casaccio**» ha connotazione negativa e significa «caso brutto» che è allusione all'ingiustizia) – «**Piazzetta delle Orfanelle**» (il componente del toponimo allude alla conseguenza del crimine del marchese – dopo l'arresto ingiusto di Neli Casaccio i suoi figli rimarranno orfani) – «**il sibilare del vento che riprendeva violentissimo**» (il sibilare del vento **violentissimo** rappresenta **la personificazione** (una tra tante nel romanzo) del fenomeno naturale **incontrollabile** che **distrugge**). Inoltre, «violentissimo» si associa con l'atto di violenza commesso dal marchese: l'omicidio. Dopo aver individuato **isotopi** e le loro caratteristiche semantiche possiamo affermare che si usano in contesti altamente negativi viste le associazioni di valutazione negativa che scaturiscono.

E alla fine del romanzo affrontiamo il marchese impazzito: «**E vestita di scuro, quasi da vedova, sotto lo scialle nero che le copriva la fronte, a sera avanzata ella scendeva assieme con la mamma sorretta al braccio della sorella, la vecchia scala dell'atrio, e usciva nel vicolo buio sotto il palazzo Roccaverdina. Aveva voluto evitare di attraversare il corridoio e di passare davanti a l'uscio dello studio dove il marchese urlava giorno e notte da quattro giorni – assistito da Titta e da mastro Vito che si davano lo scambio – agitandosi su la sedia a braccioli, senza che mai il nome di Zòsima gli fosse venuto alle labbra**» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 331). Il tema della pazzia si rafforza con il simbolismo cromatico. Capuana usa colori neri nelle scene in contesto altamente negativo ed emotivamente marcato. Alla fine con il marchese impazzito restano pochi servi e la fedelissima amante Agrippina Solmo che si veste da vedova.

**Letteratura sull'argomento 2.5. "L'analisi di sequenze dialogiche nel testo letterario":**

1. Яшенкова, О.В. Основи теорії мовної комунікації: навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 312 с.
2. Aiutanti e oppositori: <https://accademiadellascrittura.it/2023/03/29/aiutanti-e-oppositori/>
3. Grazia Deledda, tra Verismo e Decadentismo <https://www.studiarapido.it/grazia-deledda-verismo-e-decadentismo/>

4. Grasso, A. “Il marchese di Roccaverdina”: la lotta contro il rimorso e la paura secondo Luigi Capuana: <https://www.900letterario.it/opere-900/il-marchese-di-roccaverdina-capuana/>
5. “I Promessi Sposi” e l’Innominato: la notte e la conversione: <https://library.weschool.com/lezione/riassunto-promessi-sposi-innominato-lucia-cardinal-borromeo-provvidenza-7976.html>
6. Il narratore romano: Il marchese di Roccaverdina, L. Capuana: <https://ilnarratoreromano.altervista.org/il-marchese-di-roccaverdina-l-capuana/>
7. Lavinio, C. Dalle prime attestazioni al persistere di alcuni (pre)giudizi su una lingua e una modernità incomprese. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 45-63.
8. Letteratura: verismo e Verga: <https://www.icviadellatecnica.edu.it/archivio/www.icviadellatecnica.edu.it/wp-content/uploads/2020/04/LETTERATURA-Verismo-e-Verga.pdf>
9. Luperini, R. “Il tiranno, l’innominato e la modernità di Manzoni”: <https://www.notedipastoralegiovanile.it/questioni-letterarie/il-tiranno-linnominato-e-la-modernita-di-manzoni>
10. Manca, D. Grazia Deledda fuori dal canone e dalla storiografia letteraria italiana. Alcune riflessioni sulla sua modernità e sulle ragioni di un’esclusione. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 19-43.
11. Personaggi de I Promessi Sposi: descrizione, analisi e commento dei personaggi principali: <https://www.studenti.it/personaggi-promessi-sposi.html>
12. Riccobono M.G. I promessi sposi: tra classicismo e romanticismo: <https://www.ledonline.it/ledonline/815/romanticismo-classicismo-Riccobono.pdf>
13. Tipi e generi testuali: Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)

*Compiti sull’argomento 2.5. “L’analisi di sequenze dialogiche nel testo letterario”:*

### *1. Rispondete alle domande:*

1. Determinate il ruolo di comunicazione paraverbale nelle sequenze dialogiche e nominate i mezzi della sua verbalizzazione.
2. Determinate il ruolo di comunicazione non verbale nelle sequenze dialogiche e nominate i mezzi della sua verbalizzazione.
3. Perché l’analisi della comunicazione è incompleta senza il coinvolgimento del componente paraverbale e non verbale? Riportate esempi da testi italiani prosaici che mostrino l’approfondimento dell’analisi di comunicazione tramite i componenti paraverbali e non verbali.
4. Come viene segmentato lo spazio semantico nelle sequenze dialogiche?
5. Che ruolo svolgono inserimenti descrittivi nelle sequenze dialogiche? Illustratelo con esempi.
6. Che ruolo svolgono inserimenti riflessivi nelle sequenze dialogiche? Illustratelo con esempi.
7. Che particolarità hanno le sequenze dialogiche che realizzano la comunicazione conflittuale?

8. In che modo i componenti semantici delle sequenze dialogiche possono stabilire isotopie a livello semantico globale?

## 2. Fate l'analisi delle sequenze dialogiche riportate sotto:

(1) *«E riscotendosi, soggiunse:*

*«Ah!... Mi ero scordato che voi eravate qui per l'affare di Margitello. Insomma, che dobbiamo concludere? Vogliamo fare alla buona, tra noi, senza periti né altro?... Cinquant'onze!».*

*«Che dice mai, voscenza?»*, rispose il vecchio contadino rimasto presso l'uscio.  
*«Sessanta?»*

*«È il meglio pezzo di terreno, eccellenza; il cuore di Margitello.»*

*«Più sassi che terra. Dovrò pagarlo a peso d'oro?»*

*«Quel che vale, eccellenza.»*

*«Oh! Se intendete di prendermi per la gola...»*

*«No, eccellenza!»*

*«Sentiamo dunque: che pretendete?»*

*Il vecchio stette un po' a riflettere, portò la mano destra al petto, quasi si accingesse a pronunziare un giuramento, e balbettò:*

*«Cent'onze, eccellenza!».*

*Il marchese diè uno scatto.*

*«Per farmi piacere, eh? Cent'onze!... Per farmi piacere?... Vi paiono fichi secchi cent'onze. E venite a dirmelo qui! E scomodate l'avvocato, quasi fosse vostro servitore!... Cent'onze!»*

*«Compare Santi però...», tentò d'interromperlo don Aquilante per calmarlo. Ma il marchese non gli diè retta, e continuò a gridare come un ossesso:*

*«Cent'onze!... Volete scommettere che non vi faccio più andare nel vostro feudo?... Lo stimate certamente un feudo, se ne chiedete cent'onze... Chiudo tutti i sentieri; litigheremo... Intanto dovrete andarvi col pallone nel gran feudo di cent'onze!... Avrei dovuto fare così da un pezzo. Domani! Manderò a disfare con un aratro sentieri e viottole. E chi crede di avere diritti, procuri di farli valere!» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 24-25).*

(2) *«Senti, anch'io voglio qualche cosa; sento un po' di freddo.»*

*«Vuoi mangiare? C'è qualche cosa: oggi avevamo il pranzo dei poveri.»*

*«Mangiare, no: bere. Vado in cantina, poi torno. Vorrei parlare anche con mia madre, per dirle che ho trovato i denari. Ma aspetterò a domani.»*

*«Tu vuoi passare nella camera?»*, ella chiese, spaventata.

*«Ebbene, se si sveglia che c'importa? Non posso fare quel che voglio, in casa mia? Non ho più paura di lui.»*

*«No, aspetta, ti porterò da bere qui: non passare, non svegliare donna Rachele: è tanto stanca, ha tanto lavorato.»*

*E poiché ella voleva di nuovo allontanarsi, Paulu la trattenne.*

*«Aspetta un momento. Avevo da dirti una cosa; ora non ricordo più. Lascia stare: non voglio bere. Non voglio bere più, sai: anche ieri sera ho bevuto, anche oggi... un pochino.»*

«E anche domani», mormorò Annesa, che sapeva quanto valevano le promesse di Paulu, non esclusa quella di cercarsi un impiego e di mettersi a lavorare. «Ah, tu non credi!», egli protestò, «ma vedrai, vedrai: da domani io voglio essere un altro» (Deledda, *L'Edera*, p. 64-65).

- (3) «Come rinvigorita dallo spavento, l'infelicissima si rizzò subito inginocchiata; e giungendo le mani, come avrebbe fatto davanti a un'immagine, alzò gli occhi in viso all'innominato, e riabbassandoli subito, disse: – son qui: m'ammazzi. – V'ho detto che non voglio farvi del male, – rispose, con voce mitigata, l'innominato, fissando quel viso turbato dall'accoramento e dal terrore. – Coraggio, coraggio, – diceva la vecchia: – se ve lo dice lui, che non vuol farvi del male... – E perché, – riprese Lucia con una voce, in cui, col tremito della paura, si sentiva una certa sicurezza dell'indignazione disperata, – perché mi fa patire le pene dell'inferno? Cosa le ho fatto io?... – V'hanno forse maltrattata? Parlate. – Oh maltrattata! M'hanno presa a tradimento, per forza! perché? perché m'hanno presa? perché son qui? dove sono? Sono una povera creatura: cosa le ho fatto? In nome di Dio... – Dio, Dio, – interruppe l'innominato: – sempre Dio: coloro che non possono difendersi da sé, che non hanno la forza, sempre han questo Dio da mettere in campo, come se gli avessero parlato. Cosa pretendete con codesta vostra parola? Di farmi...? – e lasciò la frase a mezzo» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 470-471).

### **Parte 3. Approccio approfondito all'analisi linguostilistica del testo letterario prosaico del Verismo, Decadentismo, Romanticismo italiano: verso il campo semantico globale**

Secondo quanto esposto sopra l'approccio approfondito all'analisi linguostilistica del testo letterario presuppone lo stabilimento di *particolarità di segmentazione del suo spazio semantico* nonché di *fattori che lo determinano*. All'interno dello spazio semantico globale del testo è importante *tracciare le corrispondenze tra referenti, la loro valutazione e i gruppi referenziali*. È da notare che in alcuni casi i referenti stessi possono contenere valutazione.

Ricordiamo che il testo letterario prosaico può essere rappresentato come *macrostruttura di sequenze descrittive, narrative, riflessive e dialogiche*.

*Il campo semantico globale* del testo letterario prosaico ha una *struttura campestre: nucleo, zona prenucleare, periferia*. Il campo si basa *sull'opposizione di valutazione positiva vs negativa che può esprimersi in modo esplicito ed implicito*.

Prendendo in considerazione l'approccio secondo cui il testo letterario può essere investigato come entità con *la struttura campestre* (è valido per testi del Verismo, Decadentismo, Romanticismo) in cui si può individuare *nucleo, zona prenucleare e periferia*, è di importanza cruciale coinvolgere all'analisi il livello trasfrastico e semantico globale. **Il campo semantico globale** del testo letterario si basa anche su *isotopie*: i componenti semantici di tropi che si riferiscono ai referenti-soggetti che presentano tipicità e ricorrenza d'uso. Le isotopie realizzano coerenza del testo letterario a livello semantico globale.

Per fare l'analisi del testo letterario prosaico a livello semantico globale è importante stabilire i criteri di definizione di tropi rilevanti che fungono da mezzi di coerenza all'interno di tutto il testo.

Esaminiamo *i criteri di definizione di tropi* (ma non solo tropi) *rilevanti per la formazione di senso a livello semantico globale* del testo letterario. Prendiamo la metafora dal mondo cinematografico: tra attanti ci sono protagonista (o protagonisti), personaggi (più importanti, meno importanti) e comparse. Lo stesso avviene con i tropi.

La loro importanza si definisce per fattori vari tra cui:

- ✓ l'appartenenza al *nucleo del campo semantico dominante* (protagonista);
- ✓ l'uso nelle parti compositive quali *esposizione, esordio, peripezie, culminazione, scioglimento* (nonché la *correlazione tra esposizione ed epilogo*);
- ✓ l'uso nelle *scene* che sono *cruciali per lo sviluppo della trama*;
- ✓ la *ricorrenza dell'uso di certi componenti semantici* così come la loro *identità semantica*; questo fattore è di cruciale importanza perché stabilisce **ISOTOPIE a livello semantico globale**.

*Le isotopie* si determinano come unità di senso legate per *l'identità topicale o semantica* (lo svolgimento dello stesso tema tramite l'uso di file sinonimiche), *l'identità valutativa* (i componenti acquisiscono valutazione prevalentemente stabile:

positiva o negativa), *l'identità referenziale* (i componenti si riferiscono allo stesso referente o gruppo referenziale in modo esplicito o implicito).

All'interno del testo letterario *gli isotopi* formano delle *file sinonimiche* (sottocategoria di file associative semantiche la cui identità si determina dalla sinonimia).

Ogni testo letterario prosaico possiede la propria struttura di senso che può essere determinata tramite il coinvolgimento all'analisi linguostilistica approfondita di categorie delle scienze affini: linguistica comunicativa, linguopragmatica, narratologia, linguistica testuale (sottotitoli 1.1 – 1.6 della prima parte).

### **3.1. L'analisi dei romanzi del Verismo italiano a base del romanzo di Luigi Capuana "Il marchese di Roccaverdina"**

- **Luigi Capuana come uno dei capostipiti del Verismo italiano;**
- **le idee di Luigi Capuana espresse nel romanzo "Il marchese di Roccaverdina";**
- **i gruppi referenziali polarizzati che determinano la struttura di senso all'interno del romanzo "Il marchese di Roccaverdina";**
- **le isotopie nella struttura di senso all'interno del romanzo "Il marchese di Roccaverdina"**

In questo sottotitolo esamineremo le regolarità della struttura di senso del romanzo di Luigi Capuana "Il marchese di Roccaverdina" che appartiene al movimento letterario di Verismo. Questo movimento nasce e si diffonde in Italia alla fine del XIX secolo. Anche se è influenzato dal Naturalismo francese che affronta argomenti di realtà sociale e rapporti tra uomo e società dando la rappresentazione oggettiva e distaccata, il Verismo italiano possiede tratti caratteristici peculiari che riflettono la situazione storica propria. L'unità politica in Italia e l'industrializzazione di periodo più tarde rispetto ad altri paesi europei, il problema di diffusione della lingua a livello nazionale, il divario tra Nord e Sud finiscono sulle pagine di veristi italiani che rappresentano cosiddetta "Questione meridionale" e "Questione della lingua". Essendo il Naturalismo e il Verismo movimenti letterari di rappresentazione realistica, il Verismo italiano acquisisce toni pessimistici e a volte persino drammatici che contraddistinguono realtà regionale italiana, specialmente quella meridionale [Letteratura: Verismo e Verga]. Il Verismo italiano possiede tali caratteristiche:

- ✓ rappresentazione oggettiva di realtà regionale (più spesso meridionale);
- ✓ narrazione dei fatti in modo impersonale e la tendenza alla non intervento dell'autore;
- ✓ la tendenza di rappresentare l'ambiente popolare;
- ✓ l'uso di linguaggio proprio a classi sociali bassi che riflette il loro modo di parlare che è semplice, contiene espressioni regionali e dialettali, costrutti sintattici semplificati [Letteratura: Verismo e Verga].

Le opere di Luigi Capuana, uno dei capostipiti e massimi rappresentanti del Verismo italiano sempre attiravano l'attenzione di scienziati nel campo letterario e linguistico. Tra le sue opere ne spicca una per la sua rilevanza: il romanzo "Il marchese di Roccaverdina" considerato l'apice dell'operato dello scrittore. I critici letterari esaminavano il romanzo come un racconto realistico di vicende pieno di dettagli ambientate in Sicilia che riflette tensioni sociali e focalizza sulla vita di gente semplice [Il narratore romano], [Letteratura: verismo e Verga]. Alcuni critici non possono far a meno di notare un psicologismo raro che contraddistingue il romanzo e riflette la sua essenza [Grasso]. Il romanzo di Luigi Capuana, il teoretico del Verismo italiano, presenta al lettore un quadro della Sicilia rurale dell'epoca post-unitaria, la sua società caratterizzata di contrasti sociali disegnata in modo oggettivo, realistico e impersonale di stampo pessimistico e fatalistico.

Nel romanzo di L. Capuana viene focalizzata *opposizione tra classi alte e basse* (ma anche mediobasse), ossia tra grandi proprietari terrieri (latifondisti) e contadini (braccianti) che lavoravano terra applicando metodi vecchi e poco produttivi. Le prove di latifondisti di applicare strumenti e metodi lavorativi nuovi, di creare società diverse (agricole e non solo) fallivano. Fedele al manifesto del Verismo italiano L. Capuana dà un quadro realistico di declino sociale, lo presenta così com'è senza abbellimenti né fregi. Lo fa solo per informare (a differenza di naturalisti francesi che credevano che l'informare avrebbe potuto servire di strumento di progresso sociale) perché non crede nella possibilità di cambiamenti [Verismo: Wikipedia]. "Il marchese di Roccaverdina" è senz'altro un'opera di rappresentazione dettagliata della vita siciliana latifondista e contadina dell'epoca ottocentista post-unitaria segnata da forti contrasti. Ma è anche una dettagliata e acuta indagine della psiche del protagonista, lo sviluppo della sua follia progressiva.

Nel romanzo "Il marchese di Roccaverdina" il *narratore* è *eterodiegetico* (l'autore onnisciente si manifesta come la voce narrante fuori campo). È un romanzo con *la focalizzazione zero* (l'autore fa l'accesso alla mente del protagonista e dei personaggi). *La trama* del romanzo si focalizza sulle passioni del marchese (gelosia ossessiva, ira, paura, rimorsi). Spinto dalla gelosia all'omicidio, prova stizza, rimorsi, paura, ma ira è la passione che predomina in assoluto e si caratterizza per il suo carattere distruttivo. Alla fine le sue passioni lo portano alla pazzia. La vicenda è ambientata in Sicilia e offre al lettore una visione dettagliata della società post-unitaria marcata da contrasti sociali e passioni travolgenti. Basandosi sulla figura del marchese Capuana evidenzia le tentative fallite di latifondisti rurali di introdurre novità nella lavorazione di terra nonché di creazione e gestione di società agricole.

---

*I referenti e i gruppi referenziali di valutazione polarizzata (che riflettono contrasti sociali) così come le isotopie semantiche (che riflettono le passioni del protagonista) costituiscono l'ossatura su cui si regge la coerenza a livello semantico globale nel romanzo di L. Capuana "Il marchese di Roccaverdina"*

---

Secondo quanto riportato sopra, l'analisi linguostilistica approfondita dell'opera letteraria si determina dal carattere poliparadigmatico della linguistica contemporanea che presuppone il coinvolgimento all'analisi linguistica di componenti quali linguopragmatico, comunicativo, narratologico, linguotestuale. Questi componenti includono categorie delle discipline affini analizzate in sottotitoli 1.2-1.6.

Le opere di Luigi Capuana sempre attiravano l'attenzione di scienziati nel campo letterario e quello linguistico. Allo stesso tempo, mancano ricerche dedicate all'analisi delle opere in prosa di L. Capuana che combinino gli aspetti riportati sopra e che potrebbero ***rappresentare la struttura del romanzo verista a livello semantico globale come macrostruttura di sequenze nonché rivelare il ruolo di tropi nei processi di formazione di senso.*** Alla luce di quanto sopra, la ricerca è attuale.

*La novità scientifica* della ricerca consiste nel primo tentativo di stabilire le regolarità della quantizzazione delle informazioni nel romanzo del Verismo di L. Capuana "Il marchese di Roccaverdina" che incarnano le intenzioni dell'autore dal punto di vista dell'***opposizione all'apertura dei canali di svolgimento delle informazioni.***

*L'oggetto della ricerca* sono i mezzi tropeici nel romanzo del Verismo di L. Capuana "Il marchese di Roccaverdina". *Il soggetto della ricerca* è il potenziale linguistico-pragmatico dei mezzi tropeici del romanzo nell'aspetto della ***quantizzazione dell'informazione*** e della creazione di senso a livello semantico globale. *Il materiale della ricerca* è il romanzo di L. Capuana "Il marchese di Roccaverdina" che si riferisce al Verismo.

*Lo scopo* della ricerca consiste nel ***determinare le regolarità della quantizzazione delle informazioni*** nel romanzo che incarnano le intenzioni dell'autore e si oppongono all'apertura dei canali di svolgimento delle informazioni. Il raggiungimento dell'obiettivo prevede l'esecuzione dei seguenti ***compiti:***

1. determinazione dei fattori extralinguistici rilevanti per la realizzazione dell'intenzione dell'autore di un testo letterario che si riferisce al Verismo;
2. determinazione delle *categorie linguistico-pragmatiche* rilevanti per la discretizzazione dello spazio semantico del testo letterario;
3. definizione dei *quantità di informazione* rilevanti per la discretizzazione dello spazio semantico del testo letterario;
4. definizione delle ***tipicità e ricorrenze dei componenti semantici di tropi più usati*** nell'aspetto della ***formazione di senso con riferimento ai gruppi referenziali e stabilimento di legami semantici*** tra essi ***a livello semantico globale.***

Per descrivere il campo semantico di un testo letterario è necessario coinvolgere all'analisi le nozioni di significato e di senso nonché di rapporti tra essi. Questo presuppone l'applicazione di due approcci: un approccio incentrato sulle parole e l'altro incentrato sul testo. Seguendo i rappresentanti della corrente sinergica, definiamo il significato come «una rete di significati in determinate posizioni e un algoritmo operativo per la risoluzione dei problemi» [cit. da: Okhrimenko 2012, p. 87]. Ora passiamo all'esame dei compiti che abbiamo delineato per la realizzazione dell'obiettivo della ricerca.

1. I primi due compiti che abbiamo definito per realizzare l'obiettivo della ricerca – spiegare *le regolarità del campo semantico* nel romanzo del Verismo di L. Capuana “Il marchese di Roccaverdina” – sono strettamente legati poiché si tratta *della proiezione di fattori extralinguistici sullo spazio semantico del testo letterario*. L'intenzione dell'autore si concretizza nella struttura compositiva dell'opera che si riferisce a una determinata corrente letteraria. Nei romanzi delle correnti letterarie del Verismo e del Decadentismo, la realtà viene rappresentata in modo obiettivo. Proprio perciò essi sono spesso caratterizzati da una focalizzazione zero, e gli eventi in essi descritti seguono un ordine cronologico lineare, il che rende possibile stabilire le regolarità della quantizzazione delle informazioni a livello semantico globale così come determinare la struttura del campo semantico che agisce nel romanzo.

Nel romanzo “Il marchese di Roccaverdina” L. Capuana descrive la vera vita quotidiana e le contraddizioni sociali del Sud d'Italia. L'autore si focalizza sull'ingiustizia sociale permeata dallo spirito del fatalismo e descrive la vita misera della gente comune, piena di difficoltà, che lotta per la sopravvivenza. Il protagonista del romanzo, il marchese di Roccaverdina, incarna l'incapacità della classe sociale alta in Sicilia, oscillante tra feudalesimo e capitalismo, di adattarsi alle nuove norme economiche e sociali della società post-unitaria in Italia. Inoltre, L. Capuana cerca di ricreare l'universo psicologico e il linguaggio dei personaggi appartenenti ai diversi strati della società dell'epoca [Ledda 2011], incarnando le sue idee nel romanzo che hanno impatto sulla macrostruttura nonché sull'uso di tropi e figure.

Le opere di L. Capuana hanno caratteristiche (proprie soprattutto a “Il marchese di Roccaverdina”) comuni con quelle deleddiane: 1) il crimine e l'espiazione inevitabile causata da rimorsi alla dostoevskiana, 2) il fatalismo delle passioni che coinvolgono un personaggio incapace di resistere; 3) correlazione tra il mondo interiore di un personaggio e la natura [Jochimsen], [Muoio], [Naturalismo, Verismo e Scapigliatura]. Queste caratteristiche insieme a quelle del Verismo che mette sul primo piano le contraddizioni sociali sono significative per la formazione del campo di senso del romanzo a livello semantico globale.

2. **Le caratteristiche della creatività della scrittore e l'intenzionalità** si riflettono sulla *segmentazione dello spazio semantico del romanzo*, per la cui comprensione sono significative *non solo le categorie della linguostilistica, ma anche quelle della linguopragmatica*. Stabilire la sistematicità nell'uso di tropi nel romanzo del Verismo tramite l'approfondimento dell'analisi con il componente linguistico-pragmatico permette di contrastare l'apertura dei canali di svolgimento delle informazioni nonché di determinare le caratteristiche della segmentazione dello spazio semantico nell'ottica di individuare le tipicità e ricorrenze di componententi semantici di tropi e di stabilire le relazioni tra di essi. Tali categorie della linguopragmatica sono *la referenza e la deissi*. **La referenza identifica** il soggetto che è un personaggio di un'opera letteraria (*referente-soggetto*). **La deissi** essendo strettamente legata alla referenza *indica la localizzazione spazio-temporale del referente-soggetto* (ossia il cronotopo che determina un personaggio del romanzo fissando le sue coordinate spaziali e temporali). Il nostro compito non si limita a quello di rivelare in che modo i tropi riflettano l'intenzione dell'autore, ma anche di spiegare le regolarità della loro combinabilità, l'effetto cumulativo nonché di rivelare la natura sistematica delle loro

relazioni all'interno del testo letterario. Ciò consente di spiegare l'uso di tropi tenendo conto della quantizzazione delle informazioni e dello stabilimento di legami semantici tra di essi.

3. Passiamo al compito successivo: quello di *identificare i quanti di informazione* (i cosiddetti punti di riferimento) *rilevanti per la segmentazione* (discretizzazione) *dello spazio semantico del testo letterario a livello semantico globale. Tali quanti di informazione sono centri organizzatori di senso all'interno del campo semantico.* Uscendo dal principio di isomorfismo tra la lingua e il mondo che riflette la «unità della coscienza-realtà», l'unica teoria del campo di senso deve comprendere sia la dimensione fisica che quella semantica [Manakin 2012, p. 257]. La polarizzazione nel campo semantico del testo letterario è legata alla categoria della valutazione (positiva vs negativa), poiché nel processo di cognizione tutte le informazioni nella coscienza del soggetto sono soggette a valutazione. L'altra caratteristica del *campo semantico* è la sua organizzazione secondo il principio campestre all'interno del quale si può individuare *un nucleo, una zona prenucleare e una periferia.*

Anche se la trama del romanzo del Verismo di L. Capuana "Il marchese di Roccaverdina" è incentrata su un nobile, il marchese, e sul suo delitto passionale che rimane impunito, provoca rimorsi e lo porta alla pazzia, l'autore affronta problemi sociali in Sicilia all'epoca post-unitaria. Da una parte Capuana descrive il declino di latifondisti quali il marchese che fonda la Società Agricola che crolla, la sua zia, la baronessa di Lagomorto il cui marito defunto rovinò la sua fortuna e altri suoi parenti non sanno adattarsi alle esigenze sociali dell'epoca. Dall'altra parte, vengono descritte le classi basse che servono di sfondo ai nobili.

Quindi *i referenti-soggetti* nel romanzo del Verismo di L. Capuana "Il marchese di Roccaverdina" sono legati ai personaggi del romanzo che possono essere suddivisi in due gruppi: rappresentanti delle classi sociali alte e quelle basse. In base all'intenzione dell'autore e alla trama del romanzo, i *rappresentanti della classe alta* acquisiscono *la valutazione negativa* poiché si racconta del *declino delle famiglie nobili in Sicilia* e la loro impossibilità di opporsi alle passioni. Nel romanzo analizzato sono i membri delle famiglie aristocratiche ad essere valutati negativamente: i Roccaverdina, i Lagomorto, i Mugnos (nonostante la dignità delle donne che affrontano la povertà con onore, è stato il padre della famiglia la causa della rovina finanziaria). L'attenzione si focalizza proprio sui membri delle famiglie nobili (ceti sociali alti) tra cui spicca il marchese mentre *rappresentanti di ceti sociali bassi servono di sfondo per descrivere le famiglie nobili in declino.* Vengono descritti anche alloggi e oggetti di uso quotidiano di rappresentanti di ceti sociali alti e bassi, la cui valutazione (positiva o negativa) viene correlata con i loro padroni. *Il referente-soggetto costituisce il nucleo del campo semantico e determina il polo di valutazione* (positiva o negativa) che *si estende alla zona prenucleare* (alloggi, oggetti di uso quotidiano).

Come abbiamo già detto, l'idea del romanzo "Il marchese di Roccaverdina" è quella di mostrare il declino della nobiltà in Sicilia che non sa resistere alle passioni (spendaccionismo, adulteri, giochi all'azzardo) e persino il delitto passionale e la pazzia che ne deriva nel caso di marchese. Invece, i rappresentanti delle classi sociali

basse e mediobasse (contadini, pastori), caratterizzati dalla valutazione positiva compaiono nel romanzo come sfondo su cui spiccano i nobili decaduti e soprattutto il marchese. Nonostante lo spostamento del focus, possiamo parlare *dell'esistenza di gruppi referenziali polarizzati nel campo semantico del romanzo*. Ogni gruppo è determinato dalle qualità immanenti del referente-soggetto, che acquisisce la valutazione positiva o negativa stabile; *questa valutazione si estende anche alla zona prenucleare*. Pertanto, i quanti di informazione nel campo semantico del romanzo che determinano in linee generali la sua struttura sono 2 gruppi referenziali (il nucleo e la zona prenucleare); ogni gruppo referenziale possiede una valutazione generalmente consolidata, determinata dal nucleo – referente-soggetto.

Una delle caratteristiche distintive del romanzo di L. Capuana è la correlazione tra il mondo interiore del protagonista, le emozioni e la natura. La descrizione dello stato emotivo del marchese è preceduta dalla descrizione dei fenomeni naturali che si riferiscono alla periferia del campo semantico. Questa caratteristica la troviamo anche nel romanzo deleddiano “L’Edera”.

Nonostante l'esistenza nel campo semantico del romanzo del Verismo di gruppi referenziali polarizzati con caratteristiche immanenti che hanno una valutazione generalmente consolidata che si estende anche alla zona periferica, l'attenzione si concentra proprio sui gruppi referenziali con un referente-soggetto che appartiene alla nobiltà. I rappresentanti della classe sociale bassa fungono da sfondo per la descrizione di rappresentanti della classe alta: le loro abitazioni e i loro oggetti di uso quotidiano sono descritti in modo meno dettagliato; le loro caratteristiche vengono menzionate nel contesto della descrizione del marchese che è al centro dell'attenzione. Inoltre, *per i gruppi referenziali con un referente-soggetto che si riferisce alla classe bassa, è meno caratteristica la verbalizzazione delle informazioni che appartengono alla periferia. I gruppi referenziali polarizzati e i loro componenti sono quei quanti d'informazione che servono di base al processo di formazione di senso e lo determinano sull'asse valorativa*. A tal fine è necessario analizzare i componenti semantici dei tropi. Tali quanti delimitano il campo semantico e sono rilevanti per la segmentazione dello spazio semantico del romanzo. Essi *fungono da ossatura* il cui *contenuto semantico* si realizza attraverso *l'uso di mezzi tropeici* ossia dei loro *componenti semantici*.

**4. Passiamo al compito successivo: *determinare la tipicità e ricorrenza dei componenti semantici di tropi più usati in relazione alla formazione di senso a base di gruppi referenziali e stabilire i legami semantici tra di loro a livello semantico globale*.**

Alla luce di quanto detto sopra, nel campo semantico del romanzo si identificano 2 gruppi referenziali basati su valutazione polarizzata: 1) con referente-soggetto che si riferisce alle classi sociali alte; 2) con referente-soggetto che si riferisce alle classi sociali basse.

Nel romanzo “Il marchese di Roccaverdina” uno dei mezzi dell'espressione di valutazione è l'uso di derivati affissali. Nella lingua italiana l'affissazione è uno dei modelli più produttivi di formazione delle parole [Micheli 2020]. Se i suffissi diminutivi-vezzeggiativi e accrescitivi-dispregiativi sono connotativi e tradizionalmente vengono considerati suffissi emotivo-valutativi di valutazione soggettiva, per determinare le caratteristiche linguistico-stilistiche e quelle linguistico-

pragmatiche dei prefissi utilizzati in un'opera letteraria, cresce il ruolo dei fattori contestuali. Per studiare le caratteristiche linguistico-pragmatiche del funzionamento dei derivati affissali nel campo semantico del romanzo al fine di stabilire le regolarità della quantizzazione delle informazioni, è necessario non limitarsi a livello dell'enunciato ma effettuare un'analisi dell'opera letteraria a livello semantico globale con stabilimento di legami semantici dei derivati in relazione ai referenti-soggetti nonché ai gruppi referenziali.

Per molti personaggi del romanzo l'autore sceglie nomi con una connotazione. Il cognome del protagonista del romanzo "*Il marchese di Roccaverdina*", formato con l'aiuto della composizione di parole e della derivazione affissale "*Rocca + verd + ina*", significa letteralmente "roccia verdastra" e scaturisce associazioni semantiche legate a tratti caratteriali quali freddezza e inaccessibilità. Infatti l'autore descrive il protagonista come un personaggio negativo: arrogante, presuntuoso, emotivamente instabile, crudele. Anche il cognome della zia del protagonista, la baronessa Lagomorto, ha una connotazione negativa: «*Lago + morto*» significa letteralmente "sfacelo, stagno" che incarna l'intenzione dell'autore di rappresentare il declino delle famiglie aristocratiche siciliane dell'epoca. Il personaggio proveniente dai ceti bassi della società, ingiustamente condannato per l'omicidio, porta il cognome *Casaccio*, formato dal sostantivo «*caso*» che significa «*casualità*» con l'aggiunta del suffisso peggiorativo *-accio*: secondo la trama del romanzo, è stata proprio una casualità di trovarsi sul luogo del delitto a causare il suo arresto.

**Facciamo l'analisi dei mezzi linguistici che si riferiscono ai referenti-soggetti e ai gruppi referenziali** prestando attenzione al *componente semantico dei tropi* e *all'espressione della categoria di valutazione* nonché *i rapporti tra componenti del campo semantico del romanzo: nucleo, zona prenucleare e periferia*.

Analizziamo l'inizio del romanzo alla fase di esposizione:

«*Infatti lampeggiava e tuonava da far credere che tra poco sarebbe piovuto a dirotto, e già rari goccioloni schizzavano dentro dall'aperta vetrata del terrazzino. Il marchese di Roccaverdina, con le mani dietro la schiena, sembrava assorto nel contemplare lo spettacolo dei fitti lampi che si accendevano nell'oscurità della serata, seguiti dal quasi non interrotto roboare dei tuoni.*

«*C'è l'avvocato*», replicò la vecchia accostandosi.

*Egli si riscosse, guardò la nutrice e parve percepisse soltanto dopo alcuni istanti il suono della voce di lei e il senso delle parole.*

«*Fallo entrare*», rispose» (Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, p. 7).

All'inizio il marchese apparisce insensibile alle parole della nutrice che gli annuncia la visita dell'avvocato nonché al roboare dei tuoni perché è immerso nei propri pensieri. Il fenomeno naturale del temporale è in correlazione con lo stato d'animo inquieto del marchese. La tempesta naturale preannuncia una futura tempesta nell'animo del marchese, causata dai rimorsi di coscienza dopo aver commesso l'omicidio [Adriano 2009, p. 117-118].

Al centro dell'attenzione c'è un referente-soggetto dalla classe alta dell'epoca che acquisisce valutazione negativa (predomina la focalizzazione sul marchese), mentre un referente-soggetto dalla classe bassa è valutato positivamente; questa valutazione funge da sfondo. Nel primo caso abbiamo *il nucleo dominante del campo*

*semantico* (poiché la valutazione implicita si estende alla zona prenucleare e alla periferia), nel secondo caso abbiamo *il nucleo da sfondo del campo semantico*. *Gli elementi del nucleo dominante del campo semantico* (referente-soggetto dalle classi alte) realizzano l'intenzione dell'autore di *rappresentare il declino, l'impossibilità di opporsi alle passioni, la perdita di vitalità*, caratteristici dei latifondisti nobili dell'epoca in Sicilia. Anche *gli elementi del nucleo da sfondo del campo semantico* (referente-soggetto – rappresentante delle classi basse) sono legati all'intenzione dell'autore, fungendo da valutazione di sfondo che indica la *pienezza delle forze vitali*.

*Il nucleo dominante del campo semantico* è costituito dai membri della famiglia di Roccaverdina e di Lagomorto, ma l'attenzione viene focalizzata sul protagonista, il marchese. Nella *esposizione* e nell'*esordio* mancano descrizioni dell'aspetto fisico del marchese. Solo dopo Capuana lo descrive con pochi tratti attraverso il prisma della coscienza di don Silvio La Ciura, il prete a cui è arrivato il marchese per confessarsi:

«Alto, robusto, con la cappotta di panno scuro il cui cappuccio gli nascondeva metà della faccia, il marchese di Roccaverdina sembrava un gigante di fronte al magro corpicino del prete, in quella cameretta imbiancata a calce e che aveva, soli mobili, il tavolino con su un crocifisso di ottone, i volumi del breviario e poche carte alla rinfusa, il lettino con la coperta bianca e quella Madonna Addolorata al capezzale, e due seggiole col piano rozzamente impagliato, una davanti al tavolino e una accanto al letto» (Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, p. 81). Capuana mette in rilievo il suo aspetto fisico imponente (altezza, robustezza) che contrasta con il corpicino magro del prete. Il marchese arriva di notte e la sua faccia è coperta a metà dal cappuccio che lo proteggeva dalla pioggia. Il contrasto fisico si correla con quel morale: se marchese è tormentato dai rimorsi per l'omicidio a tal punto che va a confessarsi di notte quando scoppia un temporale, la coscienza del prete è tranquilla.

Capuana focalizza sull'animo del marchese perciò nel romanzo troviamo spesso *le sequenze riflessive che evidenziano le emozioni e i pensieri del protagonista* e fanno capire la causa del suo carattere riotoso e delle sue azioni. Riportiamo alcuni esempi: «Tentò di ridere, ma il riso gli si ghiacciò su le labbra. Più tardi, lanciando a tutta corsa le mule della carrozza per la discesa dello stradone, il marchese *si sentiva riprendere da una sorda inquietudine, da una inattesa tristezza che gli facevano tornare in mente le terribili ansietà della notte*» (Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, p. 235). Nel romanzo predominano assolutamente le emozioni negative del marchese. Nel brano riportato si tratta di uno dei pochi momenti quando il marchese sorride, ma il suo sorriso diventa sforzato e si blocca sul nascere. In cambio più tardi lui è dominato di nuovo da inquietudine e di tristezza. Il carattere ricorrente di emozioni negative si esprime tramite la semantica verbale «*si sentiva riprendere*».

«Finalmente si udì sbatacchiare la porta di entrata e, quasi subito, acceso in viso pel sangue che gli saliva alla testa *ogni volta che montava in collera*, il marchese irruppe nella stanza, facendo balzare in piedi l'avvocato che in quel momento chi sa dov'era con la fantasia» (Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, p. 18). Dopo la scena della conversazione del marchese con i contadini durante la quale la sua voce alta si contrastava con le voci timide della gente povera, questo fa gesto brusco tipico per le persone in collera: s'irrompe nella stanza dopo aver sbatacchiato la porta d'entrata. Per

caratterizzare lo stato emozionale di collera ricorrente del marchese Capuana ricorre all'uso dell'Imperfetto.

---

*La contrapposizione tra referenti-soggetti che si riferiscono al nucleo dominante del campo semantico e al nucleo di sfondo del campo semantico si riferiscono a carattere (risolutezza vs sottomissione), emozioni e lo stato d'animo (riottosità, ira vs pacatezza, equilibrio)*

---

*Il nucleo da sfondo del campo semantico* è costituito da rappresentati delle classi sociali basse e mediobasse. Sono personaggi che servono da sfondo e spesso si usano nei brani in cui si descrivono referenti-soggetti che costituiscono il nucleo dominante. Sopra abbiamo dato la breve caratteristica del prete Don Silvio La Ciura. Riportiamo altri esempi.

«Dalla stanza dov'erano entrati essi udirono, poco dopo, la robusta voce del marchese che pareva litigasse con parecchi. Timide risposte interrompevano, a intervalli, le sfuriate, i rabbuffi, le parolacce, le bestemmie che gli sgorgavano dalla bocca simili a un torrente. E durò una buona mezz'ora» (Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, p.18 ). Nella scena in cui il marchese parla con i contadini Capuana mette a confronto la voce alta del marchese sullo sfondo di timide risposte della gente povera. *La similitudine* introduce *la sineddoque* usata in riferimento alla voce del marchese che ha l'effetto dello straniamento dalla persona a cui appartiene. A livello trasfrastico questa sineddoque forma *l'antitesi amplificata* con l'altra: «*la robusta voce del marchese – Timide risposte*». Per descrivere la furia del marchese si usa *personificazione* con componenti che formano *gradazione* «*le sfuriate, i rabbuffi, le parolacce, le bestemmie che gli sgorgavano dalla bocca simili a un torrente*». Allo stesso tempo la personificazione è in relazione alla *similitudine*: **la voce del marchese viene paragonata a un torrente, il fenomeno naturale che distrugge tutto.**

«Don Aquilante, con una gamba accavalciata all'altra, una mano davanti agli occhi e il mento chinato sul petto, assorto in profonda meditazione, non aveva risposto a due o tre domande del vecchio che, seduto in un canto, vicino a l'uscio, girava tra le mani il berretto di panno nero, di Padova, e sembrava atterrito dagli urli del marchese che non finivano più» (Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, p.18 ). Don Aquilante, l'avvocato del marchese, mantiene calma, mentre il vecchio contadino è insicuro e intimidito. Il suo comportamento non verbale è tipico per persone insicure «*girava tra le mani il berretto*». A livello trasfrastico e semantico globale possiamo tracciare le opposizioni tra componenti che si riferiscono al nucleo dominante (il marchese) e il nucleo da sfondo (gente povera). Da una parte abbiamo la furia del marchese, dall'altra – la timidezza dei contadini: «*la robusta voce del marchese; le sfuriate, i rabbuffi, le parolacce, le bestemmie – timide risposte; vecchio (...) sembrava atterrito*».

---

**Nel romanzo “Il marchese di Roccaverdina” Capuana mette a fuoco la nobiltà e in particolare il marchese usando spesso la tecnica basata sul principio cognitivo della percezione “sfondo vs figura”. Referenti-soggetti e gruppi referenziali che si riferiscono al nucleo dominante del campo semantico spesso vengono seguiti da quelli che si riferiscono al nucleo di sfondo spesso all’interno dell’enunciato e a livello trasfrastico.**

---

**La zona prenucleare del campo semantico del romanzo** è costituita *dagli alloggi e dagli oggetti di uso quotidiano che appartengono: 1) ai personaggi delle famiglie delle classi alte; 2) ai personaggi dalle classi basse e mediobasse* che si contrappongono formando *antitesi amplificate* a livello trasfrastico e quello semantico globale. I componenti delle antitesi amplificate spesso si compongono da derivati in cui vengono contrapposte le unità semantiche con valutazione (o connotazione) positiva e negativa.

Esaminiamo **la zona prenucleare del campo semantico** costituita *dagli alloggi e dagli oggetti di uso quotidiano che appartengono ai personaggi delle famiglie nobili.*

Per descrivere il maestoso palazzo del marchese che si erge sullo sfondo delle piccole case dei semplici abitanti, che sembrano attaccarsi ad essa, L. Capuana utilizza l’antitesi amplificata, i cui componenti sono derivati con suffissi aumentativi e diminutivi. La facciata scolpita nella pietra dell’edificio a tre piani si ergeva sopra le povere casette di gesso: «*Dalla parte del viale che conduceva lassù, la casa dei Roccaverdina aveva l’entrata a pianterreno, mentre dal lato opposto la facciata di pietra intagliata si elevava con tre alteri piani su le povere casette di gesso dalle quali era circondata*» (Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, p. 13).

L. Capuana ricorre spesso all’antitesi i cui componenti sono derivati con suffissi diminutivi e aumentativi. Riportiamo un esempio: «*Il marchese però scendeva da casetta appunto quando, raggiunta la pianura, lo stradone filava dritto a perdita d’occhio, tra il frinire delle cicale su per gli ulivi e il zirlare dei grilli tra le stoppie*» (Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, p.53). Nella descrizione del percorso fatto dal marchese per tornare da don Aquilante sono utilizzati derivati suffissali che formano una struttura binaria: «*casetta – stradone*». Per indicare la casetta di don Aquilante, l’autore utilizza il derivato con il suffisso diminutivo-vezzeggiativo «casetta», mentre per indicare la lunga strada che conduceva al palazzo del marchese utilizza il derivato suffissale con il suffisso aumentativo «stradone». Il derivato «stradone» si combina con unità lessicali che ne rafforzano il significato: «*filava dritto a perdita d’occhio*» ed entra a far parte della personificazione. La strada percorsa dal marchese era dritta e si estendeva fino all’orizzonte, proprio come il percorso della sua vita che procedeva dritto verso il suo obiettivo, spazzando via tutto ciò che incontrava sul suo cammino e ignorando gli ostacoli.

Nella descrizione di gruppi referenziali che realizzano l'opposizione «feudatari – classi popolari», tra le unità lessicali con i corrispondenti derivati con connotazione valutativa si stabiliscono relazioni semantiche di contraddittorietà: «*lo stradone a perdita d'occhio*» – «*vicoletto breve e contorto*» (Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, p. 53, 80). Se la strada percorsa dal marchese era lunga e diritta, il vicolo in cui si trovava la casa di don Aquilante era breve e attorcigliato. Gli stessi rapporti semantici esistono non solo tra i derivati affissali «*stradone – vicoletto*», ma anche tra le unità lessicali con cui sono direttamente associati e che fungono da epiteti: «*a perdita d'occhio*»– «*breve e contorto*». Lo stesso vale non solo per **epiteti**, ma anche per **personificazioni**: «*case affollate nell'insenatura della collina – la facciata di pietra intagliata si elevava con tre alteri piani su le povere casette di gesso*» (Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, p. 16, 13). Se le casette dei poveri si affollavano vicino alla collina, la facciata scolpita nella pietra della casa del marchese si ergeva sopra le casette di gesso.

L'uso di prefissi negativi nei gruppi referenziali associati a un personaggio negativo – il protagonista – è correlato ai tratti caratteriali negativi del marchese quali l'arroganza e l'immoralità. Capuana usa **la personificazione**, descrivendo il palazzo del marchese che sembra sprofondato se visto da un certo scorcio: «*Gli altri lati, a mezzogiorno e a tramontana, seguivano la ripida elevazione del terreno, e davano a chi guardava l'impressione che l'edificio si fosse sprofondato per un avvallamento della collina*» (Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, p. 13).

I derivati con prefissi negativi sono spesso usati in contesti negativi. Gli enunciati che contengono derivati con prefissi negativi e quelli correlati contengono spesso derivati con suffissi peggiorativi e unità lessicali di valutazione negativa. Riportiamo un esempio. «*Che **mostruosità** quella massiccia facciata, con lo smisurato portone e le pesanti mensole dei balconi, in quel vicoluccio, tra casette che non permettevano di poterla osservare da vicino! E il brutto atrio, col pozzo in mezzo (...) E la scala! Buia, storta, non poteva servire ad altro che a far scavezzare l'osso del collo alla gente. Inutile anche, perché dal lato opposto si entrava a pian terreno, e soltanto affacciandosi ai balconi si capiva di trovarsi al terzo piano*» (Capuana, *Il Marchese di Roccaverdina*, p. 120-121). Per descrivere l'imponente facciata della tenuta del marchese, l'autore ricorre alla **personificazione**, paragonandola a **un mostro**. La personificazione **fa parte dell'antitesi**, il cui secondo elemento nomina le piccole case della gente comune, mentre per indicare il vicolo che conduce alla dimora del marchese l'autore utilizza un derivato con il suffisso peggiorativo «*vicoluccio*». Nel microcontesto, che contiene informazioni sull'assurdo e inopportuno lusso del marchese, vengono utilizzati termini di valutazione negativa: «*mostruosità*», «*brutto atrio*», «*buia*», «*storta*».

Per mostrare il fallimento dell'impresa fatta per l'iniziativa del marchese riguardante la fondazione della Società Agricola, Capuana usa la tecnica basata sul principio cognitivo della percezione “sfondo vs figura”: «*Il cavaliere Pergola, riparato dall'ombrello, cercava con gli occhi i suoi piccoli fondi che si distinguevano appena, uno a diritta, uno a sinistra, un terzo più giù: e guardava anche verso Margitello, dove l'edificio della Società Agricola biancheggiava tra il bruno dei terreni inzuppati di acqua, e con le buche nere delle finestre senza imposte e con le mura senza tetto*»

*sembrava lo scheletro di un grande animale buttato a marcire colà» (Capuana, Il Marchese di Roccaverdina, p. 185). L'edificio della Società Agricola si erge sullo sfondo tutto scuro formato da terreni bruni e da buche nere delle finestre. Nella descrizione dello sfondo si nominano mura esenza tetto il che scaturisce il pensiero del lettore per analogia: le mura senza tetto non valgono niente così come la Società Agricola senza la gestione opportuna. Alla fine Capuana usa **similitudine** comparando l'edificio della Società allo scheletro di un animale che non potrà mai rivivere.*

Ora esaminiamo **la zona prenucleare del campo semantico** costituita **dagli alloggi e dagli oggetti di uso quotidiano che appartengono ai personaggi dalle classi basse e mediobasse**.

«Dietro le nuvole diradate e sospinte dal vento, sembrava che la luna corresse rapidamente pel cielo. Al velato chiarore lunare i campanili, le cupole delle chiese di Ràbbato si scorgevano nettamente tra la bruna massa delle case affollate nell'insenatura della collina» (Capuana, Il Marchese di Roccaverdina, p. 16). Nella descrizione del paesaggio visto dalla finestra per il marchese e il suo avvocato Capuana usa la tecnica basata sul principio cognitivo della percezione “sfondo vs figura”: le cupole di chiese si scorgevano sullo sfondo di bruna massa delle case strette ad affollate di gente povera di Ràbbato: contadini e pescatori.

Ecco come viene descritta la piccola casetta del prete Don Silvio La Ciura: «La sua casetta a un solo piano, all'angolo del vicoletto breve e contorto, investita da un lato dal vento di levante e, di faccia, dal tramontano, sembrava vacillasse. Tutti gli usci delle stanze si agitavano e i vetri delle finestre e del balconcino trabalzavano, e sul tetto era un continuo acciottolio di tegole, quasi vi spasseggiasse a salti un grosso animale» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 80). Essendo tormentato dai rimorsi il marchese va dal prete a confessarsi. La piccola casetta del povero prete viene descritta indifesa durante il temporale. Si usa **la personificazione** e **la similitudine** per evidenziare il carattere indifeso: i componenti semantici dei tropi (*investita, vacillasse, si agitavano, trabalzavano*) indicano **movimenti disordinati** come il risultato di **distruzione** provocata dal fenomeno naturale e quindi **incontrollabile**. Si usa anche la similitudine per caratterizzare la tempesta: «**quasi vi spasseggiasse a salti un grosso animale**». La descrizione del fenomeno naturale incontrollabile comparato con un grosso animale preannuncia la visita del marchese. **A livello semantico globale** si può stabilire legami di senso tra **il carattere incontrollabile della tempesta** e del **marchese-assassino** che finirà con impazzirsi.

---

**La contrapposizione tra gruppi referenziali nella zona prenucleare del campo semantico (alloggi, artefatti) che si riferiscono al nucleo dominante e al nucleo di sfondo si riferisce alle dimensioni (dimensioni grandi, aspetto imponente e spiccante, grande spazio vs dimensioni piccole, ristrettezza, aspetto uniforme e affollato)**

---

Alla **periferia del campo semantico** del romanzo appartengono i **fenomeni naturali**: il paesaggio che circonda il palazzo del marchese e soprattutto **un temporale**. Nella descrizione di fenomeni naturali L. Capuana ricorre spesso a **personificazioni, similitudini, epiteti e gradazioni**, attribuendoli allo stato d'animo del marchese tormentato da pungoli della coscienza dopo essere rimasto impunito. Riportiamo alcuni esempi.

«*Quella sera sembrava che i venti di levante e di tramontana si fossero dati la posta a Ràbbato per una sfida di gara; e **soffiavano, fischiavano, stridevano, urlavano**, strisciando lungo i muri delle case, scotendo le imposte, sconvolgendo le tegole sui tetti, azzuffandosi agli svolti delle cantonate, pei vicoli, nelle piazze con gridi rabbiosi, con ululi prolungati, ora vicini, ora lontani, che davano i brividi al povero prete» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 79). Alla vigilia della visita del marchese al prete scoppia un temporale. Questo fenomeno naturale rispecchia un temporale nell'animo del marchese che per alleggerire i propri tormenti va di notte a confessarsi. Il brano citato contiene una serie di tropi introdotta da **similitudine** «*sembrava che i venti di levante e di tramontana si fossero dati la posta a Ràbbato per una sfida di gara*» che introduce personificazioni con i componenti che formano gradazione: «*soffiavano, fischiavano, stridevano, urlavano*»; «*strisciando lungo i muri delle case, scotendo le imposte, sconvolgendo le tegole sui tetti*». Al vento viene attribuita una caratteristica della voce umana – la rabbia: «*con gridi rabbiosi, con ululi prolungati*». Questa emozione è molto tipica per il marchese.*

Riportiamo l'altro esempio:

«*E si sarebbe detto che i venti, indispettiti di quella preghiera, **assalissero allora con maggior violenza la casetta**, e **urlassero** con più forza dietro la porta, dietro le finestre e il balconcino. Perciò don Silvio rimaneva un po' incerto se quei colpi che gli era parso di udire alla porta di casa provenissero dal **rabbioso furore del vento** o da qualche persona che veniva a chiedere per un moribondo la sua opera spirituale» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 80). Anche questo brano contiene una serie di tropi: la **similitudine** «*E si sarebbe detto che*» introduce **personificazione**: «*assalissero allora con maggior violenza la casetta*». Capuana ricorre all'**epiteto** per mostrare la percezione del temporale da Don Silvio «*rabbioso furore del vento*».*

---

**La periferia del campo semantico viene presentata dalla descrizione di fenomeni naturali tra cui spicca il temporale. Per la descrizione del temporale si usano similitudini che accomunano il carattere del temporale con quello del marchese; le similitudini introducono personificazioni (spesso con componenti che costituiscono gradazione) ed epiteti con componenti semantici che indicano le emozioni di rabbia e le azioni distruttive**

---

**Passiamo all'analisi di isotopie a livello semantico globale.**

**Il componente semantico di tropi e di verbi di dire** si caratterizza per **tipicità e ricorrenza** formando **isotopie a livello semantico globale**.

La sera tardi quando il marchese è andato a trovare il prete, don Silvio La Ciura per confessarsi e rivelare che era stato lui l'assassino di Rocco Criscione, si scoppiò il temporale: «*Quella sera sembrava che i venti di levante e di tramontana si fossero dati la posta a Ràbbato per una sfida di gara; e soffiavano, fischiavano, stridevano, urlavano, strisciando lungo i muri delle case, scotendo le imposte, sconvolgendo le tegole sui tetti, azzuffandosi agli svolti delle cantonate, pei vicoli, nelle piazze con gridi rabbiosi, con ululi prolungati, ora vicini, ora lontani, che davano i brividi al povero prete*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 79).

Si usano personificazioni in relazione ai fenomeni naturali legati alla tempesta e alla distruzione. Le personificazioni si introducono dalla **similitudine** («*Quella sera sembrava che i venti di levante e di tramontana*») che **oggettivizza il legame tra il nucleo del campo semantico** (referente-soggetto), **la zona prenucleare** (gruppi referenziali) e **periferia** (sfondo basato su fenomeni naturali). I venti si descrivono come **la fonte di pericolo** e di **fattore distruttivo** («*si fossero dati la posta a Ràbbato*»). Per rinforzare l'effetto Capuana usa **gradazione ascendente** in cui il suono emesso dai venti somiglia alla voce umana («*soffiavano, fischiavano, stridevano, urlavano*»). L'effetto distruggente del vento durante il temporale si rinforza ancora con l'uso di gradazioni: «*strisciando lungo i muri delle case, scotendo le imposte, sconvolgendo le tegole sui tetti*». Inoltre si ripete la somiglianza del suono di vento con la voce umana: «*azzuffandosi (...) con gridi rabbiosi, con ululi prolungati*».

Nel brano poco distante da quell'analizzato Capuana usa la stessa combinazione di tropi: la similitudine che introduce personificazioni: «*si sarebbe detto che*», «*i venti assalissero allora con maggior violenza la casetta, e urlassero con più forza*». (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 80).

Possiamo vedere la correlazione a livello semantico globale tra la descrizione dei gridi di vento e quelli del marchese che molto spesso reagisce con uno scatto d'ira parlando con gente diversa. **Il tema di grido è molto ricorrente** nel romanzo "Il marchese di Roccaverdina".

Alla fine del primo capitolo quando il marchese parla con il suo avvocato si sente il grido della pazza che proferisce maledizioni: «*Tutt'a un tratto, il vasto silenzio fu rotto da una roca voce che gridava quasi imprecaando:*

«*Cento mila diavoli al palazzo dei Roccaverdina! Oh! oh! – Cento mila diavoli alla casa dei Pignataro! Oh! oh! – Cento mila diavoli alla casa dei Crisanti! Oh! oh!*»

«*È la zia Mariangela, la pazza!*», disse il marchese. «*Ogni notte così*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 16). In questo brano Capuana usa **sineddoque** che rinforza l'atmosfera di tensione: **un grido** che suona in modo inaspettato dopo il silenzio sembra staccarsi dalla persona impazzita ed esistere da solo.

Al grido della pazza ne segue un altro, quello della moglie di Neli Casaccio disperata a causa dell'arresto di suo marito accusato per l'omicidio non commesso da lui: «*Il marchese stava per rispondere, quando un altro grido, acuto, straziante, gli arrestò le parole in gola: «Figlio!... Figlio mio!»*

«*È la moglie di Neli Casaccio!*», esclamò l'avvocato, voltandosi verso il punto da cui il grido veniva. «*I carabinieri sono andati ad arrestarlo. Guardate, là, nella*

*Piazzetta delle Orfanelle...» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 16-17). L'altro grido fa l'eco a quello della pazza. La ricorrenza alla **sineddoque** che in questo caso ha l'effetto cumulativo rafforzando la tensione e mette in rilievo la disperazione della povera donna. Capuana sceglie il nome per la piazzetta in cui è stato arrestato Neli Casaccio: «*Piazzetta delle Orfanelle*» che oggettivizza le conseguenze dell'arresto del marito della povera donna i cui figli rimarranno orfani.*

---

**La ricorrenza alle sineddoche nel romanzo in tutte le fasi narrative (esposizione, esordio, peripezie, culminazione, scioglimento) si riferisce spesso alla voce che crea l'effetto di "staccarsi" dal personaggio e mette in rilievo l'incontrollabilità dovuta a tensione emotiva molto forte, disperazione, pazzia**

---

Il marchese tormentato dai rimorsi spesso ricorda la scena dell'omicidio fatto da lui e ricorda **il grido della sua vittima**, Rocco Criscione: «*egli ebbe, lungo la strada, sempre davanti agli occhi la visione della cupa notte, in cui la gelosia lo aveva spinto ad appostarsi dietro la siepe; e col bagliore della fiammata e con la sensazione del rimbombo del colpo sparato, il grido acuto del colpito che cascava da cavallo e quella dello scalpito della mula fuggente spaventata*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 214-215). Il marchese è perseguitato da quel grido e lo confronta con suono di vento forte: «*Non poté fare a meno di stare in ascolto, distraendosi, o piuttosto confondendo con quel grido l'intima voce che gli si lamentava nel cuore, mentre gli sfilavano quasi davanti agli occhi a intervalli o confusamente Rocco Criscione, Agrippina Solmo, don Silvio La Ciura, Zòsima, Neli Casaccio, dolorose figure di vittime sacrificate alla sua gelosia, al suo orgoglio, alla sua impenitenza*» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 231). Capuana spesso **ricorre alle descrizioni di tempeste per mettere in rilievo lo stato emozionale del marchese nonché i suoi atti di violenza**: dall'omicidio di Rocco Criscione al tacito accordo di permettere di arresrare la persona innocente che doveva scontare la pena e alla crudeltà nei confronti della sua amante Agrippina Solmo.

**Il componente semantico di tropi e di verbi di dire** si caratterizza per **tipicità e ricorrenza** formando **isotopie a livello semantico globale**. **All'interno del romanzo si può individuare due file di componenti semantici**:

- ✓ **il tono della voce pieno di rabbia: stridevano, urlavano, gridi rabbiosi, ululi prolungati;**
- ✓ **la distruzione e il carattere incontrollabile: assalissero con violenza, urlassero con forza.**

Questi componenti formano **isotopie a livello semantico globale** con **i componenti semantici di verbi di dire che descrivono il tono di voce del marchese** che è troppo nervoso, scatta da nonnulla e perciò quasi sempre grida e persino urla:

«*Il marchese, impallidito, gridò forte:*  
«*Cugino!*».

*E quel grido di rimprovero parve che tutt'a un tratto gli snebbiasse il cervello; il cavaliere tacque sorridendo stupidamente» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 303).*

*«Io non c'entro; non volete intenderlo?», urlò il marchese. Era rimasto turbato. Per poco non gli sembrava che Agrippina Solmo gli facesse ora un altro tradimento (...)» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 125).*

---

***Nel romanzo si può distinguere isotopia formata dai componenti semantici dei tropi più utilizzati (similitudini, personificazioni, epiteti, gradazioni) che esprimono le emozioni negative di ira e rabbia, la distruzione, l'incontrollabilità. Questi componenti sono presenti nei verbi di dire. I componenti semantici più utilizzati dei tropi sono sistemofornanti poiché riflettono le principali regolarità del loro funzionamento come riflessione dell'intenzione dell'autore del romanzo del Verismo.***

---

### **Conclusioni**

***La struttura di senso*** del romanzo di L. Capuana "Il marchese di Roccaverdina" a livello semantico globale possiede struttura campestre (nucleo, zona prenucleare e periferia) all'interno della quale si distinguono ***due gruppi referenziali polarizzati***. I fattori che garantiscono ***la coerenza del campo di senso*** sono ***valutazione polarizzata*** e ***isotopia***. La polarità si basa sulla categoria di valutazione e include ***nucleo dominante*** e ***nucleo da sfondo***.

***La polarità*** è legata alla valutazione contrastante: ***referenti-soggetti del nucleo dominante*** (personaggi della classe sociale alta) hanno ***valutazione negativa*** come rivelazione delle idee dell'autore: mostrare la crisi della nobiltà in Sicilia nell'epoca post-unitaria. Questa valutazione negativa prevalentemente si espande sulla ***zona prenucleare*** (alloggio, oggetti d'uso) che insieme al nucleo costituisce ***gruppo referenziale*** e sulla ***periferia*** (fenomeni della natura). Invece ***referenti-soggetti del nucleo da sfondo*** (personaggi della classe bassa e mediobassa) hanno valutazione positiva. ***Referenti-soggetti*** e ***gruppi referenziali*** che si riferiscono ***al nucleo dominante*** del campo semantico spesso ***vengono seguiti*** da quelli che si riferiscono ***al nucleo da sfondo*** spesso all'interno dell'enunciato e a livello trasfrastico.

L'altro fattore che garantisce la coerenza del campo di senso a livello semantico globale è l'isotopia. Nel romanzo si può distinguere ***isotopia*** formata dai componenti semantici di tropi più utilizzati (***similitudini, personificazioni, epiteti, gradazioni***) che esprimono ***le emozioni negative*** di ira e rabbia, ***la distruzione, l'incontrollabilità***. Questi componenti caratterizzano anche ***verbi di dire***. I componenti semantici più utilizzati di tropi sono sistemofornanti poiché riflettono le principali regolarità del loro funzionamento come riflessione dell'intenzione dell'autore del romanzo del Verismo.

***Il componente semantico di tropi*** (soprattutto di similitudini, personificazioni, gradazioni) e di ***verbi di dire*** si caratterizza per ***tipicità e ricorrenza*** formando ***isotopie***

**a livello semantico globale.** All'interno del romanzo si può individuare due file di componenti semantici che si usano in tutti gli elementi della trama del romanzo (esposizione, esordio, peripezie, culminazione, scioglimento): 1) componente semantico di tropi che indica **la distruzione** e **il carattere incontrollabile**; 2) **verbi di dire con componente emotivo** che esprimono ira e rabbia.

*Letteratura sull'argomento 3.1. "L'analisi dei romanzi del Verismo italiano a base del romanzo di Luigi Capuana "Il marchese di Roccaverdina")":*

1. Кочан, І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: навчальний посібник. Київ: Знання, 2008. 423 с.
2. Охріменко, В.І. Лінгвопрагматичні особливості функціонування афіксальних дериватів у смисловому полі роману Л. Капуани «Маркіз Роккавердіна». *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики* 44 (2023): 103-115.
3. Єщенко, Т.А. Лінгвістичний аналіз тексту. Київ: Академія, 2009. 205 с.
4. Adriano, F. *Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Otto e Novecento* (Sassari: Università di Sassari, 2009), 297.
5. Grasso, A. "Il marchese di Roccaverdina": la lotta contro il rimorso e la paura secondo Luigi Capuana: <https://www.900letterario.it/opere-900/il-marchese-di-roccaverdina-capuana/>
6. Il narratore romano: Il marchese di Roccaverdina, L. Capuana: <https://ilnarratoreromano.altervista.org/il-marchese-di-roccaverdina-l-capuana/>
7. Jochimsen, M. *Luigi Capuana e Federico de Roberto e il fine del verismo italiano* (Leipzig: Verlag, 2010), 20.
8. Ledda, C. *La Ricerca della lingua nelle novelle del primo Capuana (1867/1889)* (Sassari: Università degli studi di Sassari, 2011), 317.
9. Letteratura: verismo e Verga: <https://www.icviadellatecnica.edu.it/archivio/www.icviadellatecnica.edu.it/wp-content/uploads/2020/04/LETTERATURA-Verismo-e-Verga.pdf>
10. Micheli, M.S. *La formazione delle parole. Italiano e altre lingue* (Roma: Carocci Editore, 2020), 240.
11. Muoio, I. Tra il naturalismo di 'costì' e il verismo 'di qui'. «*Incontri: Rivista europea di Studi Italiani*» 33 (2): 52-64.
12. Naturalismo, Verismo e Scapigliatura: <https://library.weschool.com/lezione/verismo-poetica-verga-capuana-de-roberto-scapigliatura-naturalismo-zola-8562.html>
13. Tipi e generi testuali: Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
14. Verismo: Wikipedia: <https://it.wikipedia.org/wiki/Verismo>
15. Zaccaria, G., Benussi, C. *Per studiare la letteratura italiana*, Milano: Paravia Bruno Mondadori, 2002. 224 p.

*Compiti sull'argomento 3.1. "L'analisi dei romanzi del Verismo italiano a base del romanzo di Luigi Capuana "Il marchese di Roccaverdina")":*

### 1. Rispondete alle domande:

1. Definite la diegesi e la focalizzazione del romanzo di L. Capuana “Il marchese di Roccaverdina”.
2. Raccontate in breve la trama del romanzo di L. Capuana “Il marchese di Roccaverdina”.
3. Che eventi storici si narrano nel romanzo? A quale fase della narrazione si riferiscono?
4. In quale fase della narrazione le sequenze descrittive giocano il ruolo più importante?
5. Che mezzi linguistici, tropi e figure stilistiche si usano nelle sequenze descrittive del romanzo “Il marchese di Roccaverdina”? Illustratelo con esempi.
6. Che mezzi linguistici, tropi e figure stilistiche si usano nelle sequenze narrative del romanzo “Il marchese di Roccaverdina”? Illustratelo con esempi.
7. Che mezzi linguistici, tropi e figure stilistiche si usano nelle sequenze riflessive del romanzo “Il marchese di Roccaverdina”? Illustratelo con esempi.
8. Che mezzi linguistici, tropi e figure stilistiche si usano nelle sequenze dialogiche del romanzo “Il marchese di Roccaverdina”? Illustratelo con esempi.
9. Come viene strutturato il campo semantico globale del romanzo di L. Capuana “Il marchese di Roccaverdina”?

1. *Analizzate componenti semantici di similitudini, metafore e personificazioni che si riferiscono ai gruppi referenziali come riflessione delle particolarità del romanzo del Verismo “Il marchese di Roccaverdina”.*
2. *Trovate esempi di antitesi amplificate a livello semantico globale del testo che si riferiscono ai gruppi referenziali polarizzati del romanzo del Verismo “Il marchese di Roccaverdina”.*
3. *Stabilite isotopie nel romanzo basandosi su componenti semantici dei tropi nonché su verbi di dire che caratterizzano le battute del marchese.*
4. *Determinate il ruolo di personificazioni legate ai fenomeni della natura nella formazione di isotopie che creano coerenza a livello semantico globale.*
5. *Spiegate la convergenza stilistica nei brani riportati sotto:*

**(1)** *«Questi ricordi gli eran passati, come un baleno, davanti agli occhi della mente; e intanto la paura di bambino si riproduceva in lui ugualmente intensa, anzi raddoppiata dalla circostanza che il vecchio lenzuolo, ridotto in brandelli, rendeva più terrificante quella figura di grandezza naturale, che sembrava lo guardasse con gli occhi semispenti e volesse muovere le livide labbra contratte dalla suprema convulsione dell'agonia. Quanti minuti non aveva avuto forza e coraggio d'inoltrarsi né di tornare addietro? Quando poté vincersi e dominarsi, aveva le mani diacce e il cuore che gli batteva forte. E non riusciva a formarsi un'esatta idea del tempo trascorso. S'impose però, facendosi violenza, di fissare il Crocifisso, anzi di accostarsi ad esso» (Capuana, Il marchese di Roccaverdina, p. 78).*

- (2) *«E si sarebbe detto che i venti, indispettiti di quella preghiera, assalissero allora con maggior violenza la casetta, e urlassero con più forza dietro la porta, dietro le finestre e il balconcino. Perciò don Silvio rimaneva un po' incerto se quei colpi che gli era parso di udire alla porta di casa provenissero dal rabbioso furore del vento o da qualche persona che veniva a chiedere per un moribondo la sua opera spirituale» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 80).*
- (3) *«Il marchese era rimasto in piedi, e l'ombra della sua persona proiettata dal lume si disegnava nera e ingrandita su la parete bianca, ingombrandola con la larghezza delle spalle e del torace, toccando la volta del soffitto con la testa attorno a cui si sparpagliavano, enormi come tentacoli di polipo, i ciuffi di capelli che egli aveva arruffati con rapido atto delle dita irrequiete».* (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 82).
- (4) *«Non dovevo, non potevo sposarla io, e la volevo sempre mia. Non badai ad altro. Nel mio cuore c'era allora una tempesta assai più tremenda di questa che sconvolge l'aria fuori... Voi siete un santo... non potete intendere...» Le parole gli morirono su le labbra. I due venti in contrasto riprendevano in quell'istante i loro ululati, i loro stridi; urtavano alle imposte, strisciavano lungo i muri, pel vicolo, come una masnada in rivolta, inseguentisi, e la campanella di Santa Colomba tintinnava, quasi annunziasse lamentosamente un prossimo disastro» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 88).*
- (5) *«Non lo rivedeva così da un pezzo. Gli era accaduto di passare da quel punto anche senza che un rapido ricordo del fatto gli si destasse nella memoria; quella volta però, nonostante la vista degli alti seminati che ondeggiavano come il mare, e delle prode della carraia tutte in fiore sotto il sole che tramontava maestosamente dorando la campagna attorno, egli ebbe, lungo la strada, sempre davanti agli occhi la visione della cupa notte, in cui la gelosia lo aveva spinto ad appostarsi dietro la siepe; e col bagliore della fiammata e con la sensazione del rimbombo del colpo sparato, il grido acuto del colpito che cascava da cavallo e quella dello scalpito della mula fuggente spaventata» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 214-215).*
- (6) *«Non poté fare a meno di stare in ascolto, distraendosi, o piuttosto confondendo con quel grido l'intima voce che gli si lamentava nel cuore, mentre gli sfilavano quasi davanti agli occhi a intervalli o confusamente Rocco Criscione, Agrippina Solmo, don Silvio La Ciura, Zòsima, Neli Casaccio, dolorose figure di vittime sacrificate alla sua gelosia, al suo orgoglio, alla sua impenitenza» (Capuana, *Il marchese di Roccaverdina*, p. 231).*

6. **Guardate il video sul romanzo del Verismo di Luigi Capuana “Il marchese di Roccaverdina”** su riferimento riportato sotto e commentatelo <https://www.youtube.com/watch?v=2jPn7g9nAYw>

7. **Guardate la miniserie televisiva “Il marchese di Roccaverdina” (1972) diretta da Edmo Fenoglio con Domenico Modugno nel ruolo del marchese. Trovate i frammenti più fedeli al testo del romanzo. Raccontate un episodio che vi è impressionato di più.**

**Prima puntata:**

<https://www.youtube.com/watch?v=WrcJ5O0WH9c&list=WL&index=6&t=1222s>

**Seconda puntata:**

<https://www.youtube.com/watch?v=RPB1UIXvRzA&list=WL&index=5&t=26s>

**Terza puntata:**

<https://www.youtube.com/watch?v=qRAa38j5QBc&list=WL&index=4&t=2720s>

### **3.2. L'analisi dei romanzi del Decadentismo (a base del romanzo di Grazia Deledda “L'Edera”)**

- **Grazia Deledda: tra Verismo e Decadentismo;**
- **I tratti caratteristici delle opere letterarie di Grazia Deledda;**
- **le idee di Grazia Deledda espresse nel romanzo “L'Edera”;**
- **i gruppi referenziali polarizzati che determinano la struttura di senso all'interno del romanzo “L'Edera”;**
- **il simbolismo cromatico come mezzo di valutazione implicita nel romanzo “L'Edera”**

Il romanzo di Grazia Deledda “L'Edera” si riferisce al **Decadentismo** che riflette lo stato d'animo di disperazione come presentimento del crollo imminente della società in crisi alla vigilia del cambiamento epocale. Molti critici non sono unanimi per quanto riguarda la definizione del movimento letterario a cui si riferiscono le sue opere che si spiega per fattori vari tra cui la grande quantità del suo lascito letterario così come il fatto che la scrittrice affronta la descrizione oggettiva e realistica delle vicende quando il Verismo italiano che ha dato al mondo letterario molte opere non gode di popolarità e rimane in un certo senso “archiviato”. Il lascito letterario deleddiano si definisce da molti come quello che occupa la posizione intermedia tra Verismo e Decadentismo. L'unanimità di critici si riferisce alle caratteristiche (del resto estranee al Verismo) che contraddistinguono tutte le opere deleddiane quali:

- ✓ «il senso del peccato e della colpa;
- ✓ la necessità dell'espiazione;
- ✓ una concezione della vita che in senso molto largo può dirsi religiosa;
- ✓ l'insistenza dell'umana fragilità, della fatale forza della passione che travolge l'uomo che pur sapendo di peccare non riesce ad evitare il peccato;
- ✓ la tendenza a far dei personaggi quasi degli emblemi, dei paradigmi della condizione umana;

- ✓ la ricerca di una sottile trama di corrispondenze tra stato d'animo e paesaggio». [Grazia Deledda: tra verismo e decadentismo].

Ma non dobbiamo dimenticare che il Verismo italiano è di tonalità pessimistica che contrasta con il naturalismo francese da cui esso deriva. Poiché molte delle opere di Grazia Deledda sono di tonalità altamente pessimistica le possiamo considerare con ragione decadentistiche tra cui spicca il suo romanzo "L'Edera".

Le basi del Decadentismo si trovano nella crisi di valori di fine Ottocento, un periodo che preannuncia l'impostazione dell'imperialismo. Le tematiche del Decadentismo somigliano a quelle del Verismo e ruotano intorno al contrasto tra le classi sociali alte e basse. *Il Decadentismo italiano* si focalizza *sull'opposizione tra uomo e società* nonché sulla *necessità delle classi alte di latifondisti rurali del Sud d'Italia di adattarsi alle esigenze sociali* dell'imperialismo. Grazia Deledda mostra nelle sue opere *il declino imminente della società latifondista sarda* della fine dell'Ottocento troppo legata alle terre che non riesce ad adattarsi alle norme sociali nuove.

Anche se molti critici posizionano l'operato di G. Deledda tra il Verismo e il Decadentismo, il romanzo "L'Edera" è contrassegnato dello stampo decadentistico *par excellence* poiché la scrittrice mostra la decadenza imminente delle famiglie nobili sarde e la tonalità del romanzo è pessimistica allo stremo. Il tema del Decadentismo come la rappresentazione della crisi, della disperazione, del declino, della delusione, della fede nel misticismo e nelle forze soprannaturali [Syz'ko] si incarna nel romanzo "L'Edera". In questo romanzo G. Deledda *affronta il problema del declino delle famiglie nobili di Sardegna* che non sono riuscite ad adattarsi alle nuove esigenze sociali legate alla nascita della classe borghese. Il declino della nobiltà sarda viene raccontato tramite la storia della famiglia nobile sarda di Decherchi. Nel romanzo, caratterizzato da uno spirito di pessimismo, si incarnano pienamente le idee di disillusione, disperazione, declino che costituiscono una pietra miliare della crisi del vecchio ordine sociale.

*Il tipo di narratore* del romanzo "L'Edera" è prevalentemente *omodiegetico*. La narrazione segue lo svolgimento della vicenda in modo lineare focalizzando sulla storia di Annesa, una trovatella adottata dalla famiglia nobile Decherchi. *La focalizzazione è interna*: l'autore evidenzia pensieri, sentimenti ed emozioni di Annesa che mette al primo piano il ruolo *di sequenze riflessive* nel romanzo. L'autrice penetra all'animo della protagonista e capisce le sue sofferenze ma anche una dose di gioie nonché i moventi che determinano le sue azioni.

*La trama* del romanzo deleddiano "L'Edera" evidenzia il declino fisico nonché morale della famiglia nobile sarda di Decherchi. La vicenda si svolge all'inizio dell'Ottocento in Sardegna, nel piccolo paese di Barunè. G. Deledda narra la storia delle famiglie nobili sarde che erano all'epoca grandi proprietari di terra e non potevano né volevano fare il commercio da borghesi abituati per secoli a ricevere redditi da lavorazione di terra. La famiglia affronta le difficoltà economiche e la loro situazione tende ad aggravarsi e può far sí che i famigliari siano in bancarotta. Paulu, l'erede della famiglia, non vuole lavorare sul serio e passa il tempo andando da un paesello ad altro i giorni festivi ubriacandosi e facendo le tentate fallite di prestare soldi. La famiglia Decherchi ospita un parente alla lontana, zio Zua, benestante ma molto malato

sperando che questi possa aiutarli. Annesa, una figlia adottiva e amante segreta di Paulu, prende le cure del vecchio Zua che soffre d'asma. Dopo le minacce di Paulu di suicidarsi nel caso di non riuscire a prestare soldi Annesa si sente disperata allo stremo e uccide di notte Zua strangolandolo. Il delitto commesso nello stato d'affetto risulta inutile poiché si scopre che Zua ha fatto testamento in favore di Rosa, la piccola figlia di Paulu. Tormentata dai rimorsi Annesa si dichiara colpevole anche se nessuno la sospettava e lascia la famiglia. Per lunghi venti anni fa la serva presso diverse famiglie sarde e alla fine cedendo alle richieste di donna Rachele e del suo amante torna a casa per andare a nozze con Paulu. Dopo il ritorno trova i membri della famiglia Decherchi invecchiati, malati e non buoni a niente. L'erede della famiglia, Rosa, nata con idrocefalia, si presenta in epilogo come una vecchietta invalida. Nell'epilogo del romanzo del Decadentismo tutti i membri della famiglia Decherchi si presentano come privati delle forze vitali e in degrado fisico e morale.

Passiamo all'esaminazione del campo semantico del romanzo del Decadentismo di G. Deledda "L'Edera".

Il carattere poliparadigmatico della linguistica contemporanea presuppone il coinvolgimento all'analisi linguistica degli approcci quali linguopragmatico, comunicativo, narratologico, linguotestuale e le categorie dell'analisi delle discipline affini. Le opere della scrittrice italiana Grazia Deledda, vincitrice del Premio Nobel, sempre attiravano l'attenzione dei ricercatori nel campo della letteratura e della traduzione. M. Bordry [Bordry 2024], K. Lavinio [Lavinio 2024], D. Manca [Manca 2024] e altri hanno studiato il ruolo delle sue opere nella letteratura del Verismo e del Decadentismo italiani. Le caratteristiche funzionali e stilistiche della prosa di G. Deledda dal punto di vista della loro riproduzione nella traduzione in lingua ucraina sono state esaminate nei lavori di O. Veklich [Veklich 2019], [Veklich 2021]. Allo stesso tempo, mancano ricerche dedicate all'analisi delle opere in prosa di G. Deledda che combinino gli aspetti riportati sopra che potrebbero **rappresentare la struttura del romanzo deleddiano a livello semantico globale come macrostruttura di sequenze nonché rivelare il ruolo di tropi nei processi di formazione di senso**. Alla luce di quanto sopra, la ricerca è attuale.

*La novità scientifica* della ricerca consiste nel primo tentativo di stabilire le regolarità della quantizzazione delle informazioni nel romanzo del Decadentismo di G. Deledda "L'Edera" che incarnano le intenzioni dell'autrice dal punto di vista dell'**opposizione all'apertura dei canali di svolgimento delle informazioni**.

*L'oggetto della ricerca* sono i mezzi tropeici nel romanzo del Decadentismo di G. Deledda "L'Edera". *Il soggetto della ricerca* è il potenziale linguistico-pragmatico dei mezzi tropeici del romanzo nell'aspetto della **quantizzazione dell'informazione** e della creazione di senso a livello semantico globale. *Il materiale della ricerca* è il romanzo di G. Deledda "L'Edera" che si riferisce al movimento letterario del Decadentismo.

*Lo scopo* della ricerca consiste nel **determinare le regolarità della quantizzazione delle informazioni** nel romanzo che incarnano le intenzioni dell'autrice e si oppongono all'apertura dei canali di svolgimento delle informazioni. Il raggiungimento dell'obiettivo prevede l'esecuzione dei seguenti **compiti**:

1. determinazione dei fattori extralinguistici rilevanti per la realizzazione dell'intenzione dell'autrice di un testo letterario che si riferisce al movimento del Decadentismo;
2. determinazione delle *categorie linguistico-pragmatiche* rilevanti per la discretizzazione dello spazio semantico del testo letterario;
3. definizione dei *quantità di informazione* rilevanti per la discretizzazione dello spazio semantico del testo letterario;
4. definizione delle *tipicità e ricorrenze dei componenti semantici di tropi più usati* nell'aspetto della *formazione di senso con riferimento ai gruppi referenziali* e *stabilimento di legami semantici* tra essi *a livello semantico globale*.

Per descrivere il campo semantico di un testo letterario è importante combinare un approccio incentrato sulle parole e uno incentrato sul testo. Seguendo i rappresentanti della corrente sinergica, definiamo il significato come «una rete di significati in determinate posizioni e un algoritmo operativo per la risoluzione dei problemi» [cit. da: Okhrimenko 2012, p. 87]. Ora passiamo all'esame dei compiti che abbiamo delineato per la realizzazione dell'obiettivo della ricerca.

**1. I primi due compiti** che abbiamo definito per realizzare l'obiettivo della ricerca – *spiegare le regolarità del campo semantico nel romanzo del Decadentismo di G. Deledda “L'edera”* – sono strettamente legati poiché si tratta *della proiezione di fattori extralinguistici sullo spazio semantico del testo letterario*. L'intenzione dell'autrice si concretizza nella struttura compositiva dell'opera, che appartiene a una determinata corrente letteraria (nel nostro caso il Decadentismo). Nei romanzi delle correnti letterarie del Verismo e del Decadentismo, la realtà è rappresentata in modo obiettivo; essi sono caratterizzati per lo più da una focalizzazione zero, e gli eventi in essi descritti seguono un ordine cronologico lineare, il che rende possibile stabilire le regolarità della quantizzazione delle informazioni nel campo semantico del romanzo.

Nel romanzo “L'Edera” contrassegnato dallo spirito del pessimismo, l'autrice descrive il declino delle famiglie nobili della Sardegna dell'epoca basandosi sulla famiglia Decherchi. Con la nascita della classe borghese gli ex latifondisti (grandi proprietari terrieri) che vivevano da redditi legati alla lavorazione di terra e alla pastorizia non riuscirono ad adattarsi alle nuove esigenze sociali. La pastorizia e l'agricoltura, che per molti secoli erano stati le attività tradizionali della popolazione dell'isola di Sardegna, non portavano più grandi ricchezze. La riluttanza delle famiglie aristocratiche a dedicarsi al commercio e l'incapacità di agire nelle nuove condizioni portarono alla delusione e alla disperazione e segnarono l'inizio della crisi del vecchio ordine sociale.

I temi tradizionali del Decadentismo sono la rappresentazione della crisi, del declino, della delusione, della disperazione, della fede nel misticismo e nelle forze soprannaturali [Sy'zko]. I ricercatori delle opere di G. Deledda hanno individuato le caratteristiche che le accomunano tra cui nominiamo: 1) rappresentazione del crimine e dell'espiazione della colpa; 2) rappresentazione del fatalismo, dell'impossibilità dei personaggi di opporsi alle passioni; 3) correlazione tra il mondo interiore dei personaggi, le emozioni e la natura [Grazia Deledda, tra Verismo e Decadentismo].

Riteniamo che queste caratteristiche siano significative per la formazione di senso nel romanzo analizzato.

**2. Le caratteristiche della creatività della scrittrice e l'intenzionalità si riflettono sullo spazio semantico del romanzo**, per la cui comprensione sono significative **non solo le categorie della linguostilistica, ma anche quelle della linguopragmatica**. Stabilire la sistematicità nell'uso dei tropi nel romanzo del Decadentismo tramite l'approfondimento dell'analisi con il componente linguistico-pragmatico permette di contrastare l'apertura dei canali di svolgimento delle informazioni e di determinare le caratteristiche della segmentazione (discretizzazione) dello spazio semantico nell'ottica di individuare le tipicità e la ricorrenza del contenuto semantico di tropi e di stabilire le relazioni tra di essi. Tali categorie della linguopragmatica sono *la referenza* e *la deissi*. **La referenza identifica** un soggetto che è un personaggio di un'opera letteraria (*referente-soggetto*). **La deissi** è strettamente legata alla referenza e **indica la localizzazione spazio-temporale del referente-soggetto** (cronotopo che determina un personaggio del romanzo fissando le sue coordinate spaziali e temporali).

Il nostro compito non è solo quello di rivelare come i tropi riflettano l'intenzione dell'autrice ma anche quello di spiegare le regolarità della loro combinabilità, l'effetto cumulativo, e di rivelare la natura sistematica delle loro relazioni all'interno del testo letterario. Ciò consente di spiegare l'uso dei tropi tenendo conto della quantizzazione delle informazioni e dello stabilimento di legami semantici tra di essi.

**3. Passiamo al compito successivo: identificare i quanti di informazione rilevanti per la discretizzazione dello spazio semantico del testo letterario a livello semantico globale. Tali quanti di informazione sono centri organizzatori di senso all'interno del campo semantico.** Partendo dal principio di isomorfismo tra lingua e mondo, che riflette la «unità della coscienza-realtà», l'unica teoria del campo deve abbracciare sia la dimensione fisica che quella semantica [Manakin 2012, p. 257]. La polarizzazione nel campo semantico del testo letterario è legata alla categoria della valutazione (positiva vs negativa), poiché nel processo di cognizione tutte le informazioni nella coscienza del soggetto sono soggette a valutazione. L'altra caratteristica del *campo semantico* è l'organizzazione secondo il principio campestre che tiene **un nucleo, una zona prenucleare e una periferia**.

**I referenti-soggetti** nel romanzo del Decadentismo di G. Delledda "L'Edera" sono legati ai personaggi che possono essere suddivisi in due gruppi: rappresentanti delle classi sociali alte e quelle basse. In base all'intenzione dell'autrice e alla trama del romanzo, i **rappresentanti della classe alta** acquisiscono **la valutazione negativa** poiché si racconta del *declino delle famiglie nobili sarde*. Nel romanzo analizzato sono i membri della famiglia decaduta di Decherchi ad essere valutati negativamente. L'attenzione focalizza proprio sui membri della famiglia decaduta (ceti sociali alti) mentre **rappresentanti di ceti sociali bassi servono di sfondo per descrivere la famiglia nobile in declino**. Vengono descritti dettagliatamente anche i loro alloggi e gli oggetti di uso quotidiano, la cui valutazione è correlata a quella dei membri di questa famiglia. **Il referente-soggetto costituisce il nucleo del campo semantico e determina il polo di valutazione** (positiva o negativa) che **si estende alla zona prenucleare** (alloggi, oggetti di uso quotidiano).

Come abbiamo già detto, l'idea del romanzo "L'Edera" è quella di mostrare il declino di una famiglia nobile ma impoverita, che diventa il centro dell'attenzione. Invece, i rappresentanti delle classi sociali povere (contadini, pastori), caratterizzati dalla valutazione positiva come pieni di energia vitale, compaiono nel romanzo solo come sfondo su cui spiccano i nobili decaduti. Nonostante lo spostamento del fuoco, possiamo parlare *dell'esistenza di gruppi referenziali polarizzati nel campo semantico del romanzo*. Ogni gruppo è determinato dalle qualità immanenti del referente-soggetto, che acquisisce la valutazione positiva o negativa stabile; *questa valutazione si estende anche alla zona prenucleare*. Pertanto, i quanti di informazione nel campo semantico del romanzo che determinano in linee generali la sua struttura sono 2 gruppi referenziali (il nucleo e la zona prenucleare), ciascuno dei quali ha una valutazione generalmente consolidata, determinata dal nucleo – referente-soggetto.

Una delle caratteristiche distintive dell'opera di G. Deledda è la correlazione tra il mondo interiore dei personaggi, le emozioni e la natura [Grazia Deledda, tra Verismo e Decadentismo]. La descrizione dello stato emotivo dei personaggi, in particolare della protagonista Annesa, è preceduta dalla descrizione dei fenomeni naturali che si riferiscono alla periferia del campo semantico.

Nonostante l'esistenza nel campo semantico del romanzo del Decadentismo di gruppi referenziali polarizzati con caratteristiche immanenti che hanno una valutazione generalmente consolidata che si estende anche alla zona periferica, l'attenzione si concentra proprio sui gruppi referenziali con un referente-soggetto che appartiene alla nobiltà (classi sociali alte). I rappresentanti della classe sociale bassa fungono da sfondo per la descrizione di rappresentanti della classe alta, nobile ma decaduta (i membri della famiglia di Decherchi). Le loro abitazioni e i loro oggetti di uso quotidiano sono descritti in modo meno dettagliato; talvolta viene menzionata una loro caratteristica nel contesto della descrizione dei membri della famiglia Decherchi che sono al centro dell'attenzione. Inoltre, *per i gruppi referenziali con un referente-soggetto che si riferisce alla classe bassa, è meno caratteristica la verbalizzazione delle informazioni che appartengono alla periferia*. **I gruppi referenziali polarizzati e i loro componenti sono quei quanti di informazione che servono di base al processo di formazione di senso e lo determinano sull'asse valorativa.** A tal fine è necessario analizzare i componenti semantici dei tropi. Tali quanti delimitano il campo semantico e sono rilevanti per la discretizzazione dello spazio semantico del testo letterario. Essi **fungono da ossatura il cui contenuto semantico si realizza attraverso l'uso di mezzi tropeici ossia dei loro componenti semantici.**

**4. Passiamo al compito successivo: determinare le tipicità e la ricorrenza dei componenti semantici di tropi più usati in realzione alla formazione di senso a base di gruppi referenziali e stabilire i legami semantici tra loro a livello semantico globale.**

Alla luce di quanto detto sopra, nel campo semantico del romanzo si identificano 2 gruppi referenziali basati su valutazione polarizzata: 1) con referente-soggetto che si riferisce alla classe sociale alta; 2) con referente-soggetto che si riferisce alla classe sociale bassa.

Analizziamo l'incipit del romanzo: «Era un sabato sera, la vigilia della festa di San Basilio, patrono del paese di Barunèi. In lontananza risonavano confusi rumori;

*qualche scoppio di razzo, un rullo di tamburo, grida di fanciulli; ma nella straducola in pendio, selciata di grossi ciottoli, ancora illuminata dal crepuscolo roseo, s'udiva solo la voce nasale di don Simone Decherchi» (Deledda, p. 3).* All'inizio viene descritta una scena di conversazione alla quale partecipa don Simone, rappresentante della nobile famiglia impoverita di Decherchi. La conversazione avviene alla vigilia della festa di San Basilio, patrono del paese di Barunèi in Sardegna. I due anziani conversano, mentre in lontananza si sentono le grida allegre dei bambini alla vigilia della festa; la loro allegria contrasta con la voce scontenta di don Simone.

*Il tipo di percezione* scelto dall'autrice *nella sequenza descrittiva riflette un movimento dall'alto verso il basso, e al centro dell'attenzione*, secondo il principio della rilevanza, c'è *referente-soggetto* che *rappresenta la classe alta* e implica una *valutazione negativa*. Il *referente-soggetto della classe sociale bassa funge da sfondo e implica una valutazione positiva*. Abbiamo un'antitesi amplificata che include unità lessicali di semantica emotiva («*grida di fanciulli*» – «*la voce nasale di don Simone Decherchi*»). *La valutazione polarizzata* riguarda *lo stato emozionale dei personaggi*. L'uso del deittico spaziale riflette il principio della rilevanza. L'unità lessicale neutrale «*In lontananza*» è contrapposta alla «*straducola*» con una connotazione negativa e si combina con l'unità lessicale «*in pendio*» (si tratta di un movimento verso il basso, che a livello cognitivo evoca associazioni negative). Il deittico spaziale «*In lontananza*», neutro dal punto di vista semantico, acquisisce nel contesto un significato valutativo sotto l'influenza del campo semantico: la valutazione è determinata dall'appartenenza al nucleo del gruppo di riferimento – *referente-soggetto*.

Quindi, l'incarnazione dell'intenzione dell'autrice – descrivere il declino delle famiglie nobili sarde che prima erano grandi proprietari terrieri si concretizza nel funzionamento all'interno del testo di gruppi di riferimento polarizzati che riflettono il principio cognitivo «sfondo vs figura» che organizza la percezione visiva umana tramite distinzione di un elemento principale (figura) dal contesto (sfondo). *L'incipit* del romanzo forma la prospettiva della percezione che viene dallo sfondo alla figura (referente-soggetto di classi sociali basse serve da sfondo su cui spicca referente-soggetto di classi sociali alte). Questa prospettiva, come vedremo poi, si caratterizza per la ricorrenza in tutto il romanzo.

Al centro dell'attenzione c'è un referente-soggetto dalla classe alta dell'epoca che acquisisce valutazione negativa, mentre un referente-soggetto dalla classe bassa è valutato positivamente; questa valutazione funge da sfondo. Nel primo caso abbiamo *il nucleo dominante del campo semantico* (poiché la valutazione implicita si estende alla zona prenucleare e alla periferia), nel secondo caso abbiamo *il nucleo da sfondo del campo semantico*. *Gli elementi del nucleo dominante del campo semantico* (referente-soggetto dalle classi alte) realizzano l'intenzione dell'autrice di *rappresentare il declino, la perdita di vitalità*, caratteristici dei proprietari terrieri sardi dell'epoca che non volevano occuparsi di commercio. Anche *gli elementi del nucleo da sfondo del campo semantico* (referente-soggetto – rappresentante delle classi basse) sono legati all'intenzione dell'autrice, fungendo da valutazione di sfondo che indica la *pienezza delle forze vitali, la gioia di vivere*.

*Il nucleo dominante del campo semantico* è costituito dai membri della famiglia Decherchi, per la cui descrizione vengono utilizzate *unità lessicali di semantica*

*negativa*, nonché *similitudini*, *metafore*, *epiteti*, *gradazioni*, *antitesi con componente di semantica negativa*. Riportiamo alcuni esempi.

Nelle prime pagine del romanzo, durante una conversazione alla vigilia della festa, i membri anziani della famiglia Decherchi si giudicano negativamente, affermando di non essere più in grado di fare nulla. Così, il vecchio don Simone Decherchi paragona se stesso e la sua generazione a una pasta frolla morbida, in grado di assumere qualsiasi forma: «*I giovani non credono in Dio, e noi vecchi... noi siamo come la pasta frolla, vedi così...*» e con la mano accennava a tirare qualcosa di molle, di frollo» (Deledda, p. 4). Lui ripeteva spesso che tutto si sarebbe sistemato con l'andar del tempo: «*lasciamo correre trenta giorni per un mese, e... tutto va a rotoli*» (Deledda, p. 4). Nel primo esempio si usa la similitudine, nel secondo – la personificazione; entrambe contengono **un componente semantico di svalutazione**. Nel primo esempio si usa anche **l'antitesi**; nonostante vengano contrapposte diverse generazioni, entrambe vengono valutate negativamente. Il componente semantico di svalutazione fa parte dei troppi usati per descrivere le diverse generazioni di membri della famiglia Decherchi. Alla fine del romanzo, donna Rachele descrive l'unico erede maschio della famiglia (don Paulu) come incapace e sua figlia Rosa come invalida: «*Paulu non è buono a niente: Rosa è invalida. Che accadrà di loro, se io morirò?*» (Deledda, p. 115). I tre membri della famiglia Decherchi sono metaforicamente definiti nell'epilogo del romanzo come creature miserabili: «*le tre meschine creature che l'abitavano*» (Deledda, p.115). Negli esempi citati, **la similitudine**, **l'epiteto** e **la personificazione** contengono **un componente semantico di svalutazione**.

Il vecchio parente di Decherchi, Zua, costretto a letto, si considera un morto vivente, incapace di fare qualsiasi cosa: «*Ah*», riprese il vecchio, con voce melanconica, «*chi credeva, due o tre anni fa, che io non avrei più partecipato alla festa? Son vivo e son morto. Tutto per me è finito*» (Deledda, p. 32). Zua si lamenta spesso che lo lasciano al buio, come se fosse morto: «*Mi lasciate solo, mi lasciate al buio come un morto...*» (Deledda, p. 5). Nell'epilogo del romanzo, nella scena dell'incontro tra Annese e Paulu, il suo amato le sembra simile a un fantasma: «*(...) se lo vide comparire davanti come un fantasma. Era diventato davvero il fantasma di se stesso: vecchio, magro, con i capelli bianchi, gli occhi infossati e i denti sporgenti*» (Deledda, p. 115). Nell'esempio citato si verifica un cambiamento di focalizzazione: l'assimilazione è rafforzata dalla metafora, che ha l'effetto di oggettivazione di valutazione soggettiva. Nella metafora finale del romanzo, Paulu, l'unico rappresentante della stirpe di Decherchi in linea maschile, viene nominato un tronco secco: «*Pietosamente, poiché il vecchio tronco, oramai, è morto*» (Deledda, p.115). Negli esempi citati, **la similitudine** e **la metafora** contengono **un componente semantico di negazione dell'esistenza**.

Don Paulu Decherchi ammette in una conversazione con un amico di non essere in grado di resistere alle passioni: «*Io l'avevo sempre rispettata, e speravo di non lasciarmi vincere mai dalla passione. Ma il desiderio fu più forte di me, mi vinse, mi accecò*» (Deledda, p. 44). Per descrivere il suo stato d'animo, l'autrice utilizza **la gradazione**, i cui componenti semantici contengono informazioni sull'incontrollabilità.

In contrapposizione ai membri della famiglia Decherchi che simboleggiano il declino delle famiglie nobili della Sardegna, i rappresentanti della classe bassa sono valutati positivamente e descritti come energici e pieni di forza vitale. Nel romanzo ciò si manifesta tramite *il funzionamento di strutture binarie che formano antitesi*. Riportiamo alcuni esempi.

Don Paulu Decherchi viene paragonato al bracciante Gantine: «(...) *senonché Paulu sopravanzava di tutta la testa il servo, e aveva un'aria triste e preoccupata, mentre Gantine sembrava allegro e spensierato. E la bocca del giovane servo era rossa e sorridente, mentre le labbra di Paulu erano pallide, quasi grigie*» (Deledda, p. 12). In questo esempio, l'umore e l'aspetto di Don Paulu e Gantine ottengono una valutazione polarizzata. Don Paulu ha un aspetto triste e preoccupato, mentre Gantine è allegro e spensierato. Le labbra di Gantine sono rosse, mentre quelle di Paulu sono pallide, con una sfumatura grigiastra che può essere interpretato come segno di malessere.

Don Paulu si contrappone a un suo conoscente Peu Corbu a cui si rivolge per prendere in prestito soldi per pagare i debiti: «*Egli sentiva tutta la distanza che passava fra lui, rozzo e forte lavoratore, energico e avaro, pronto a tutto, anche a combattere col fuoco, e Paulu dal viso fine e pallido, dagli occhi melanconici di donna, ancora cerchiati di angoscia*» (Deledda, p. 44). Questa antitesi illustra il contrasto tra l'energico Peu Corbu e don Paulu, che manca di energia e risolutezza. G. Deledda descrive l'aspetto fisico del membro della famiglia Decherchi, attribuendogli tratti femminili: raffinatezza, pallore, ecc.

È da notare che il romanzo è caratterizzato dall'uso di simbolismo cromatico: i colori chiari e scuri, che assumono una connotazione positiva o negativa, spesso fungono da epiteti e fanno parte di antitesi, in particolare di antitesi amplificate (questione trattata più dettagliatamente nella pubblicazione [Okhrimenko 2024]).

L'espressione facciale dei membri della famiglia nobile è spesso cupa, mentre il loro umore è triste e malinconico. In molti casi l'umore dei personaggi è descritto come peggiore del solito. Il volto di don Paulu si fece ancora più cupo al solo pensiero: «*Subito pensò che forse quel pranzo di poveri era l'ultimo che la sua santa madre serviva, e si fece cupo, quasi livido*» (Deledda, p. 32). Il vecchio asmatico è quasi sempre cupo e irritabile: «*Ella s'allontanò, e il prete s'accorse che il viso di ziu Zua s'era fatto cupo, più diffidente e brutto del solito*» (Deledda, p. 32).

Da notare che nel dialogo le battute dei membri della famiglia Decherchi sono spesso introdotte da verbi di dire con un componente emotivo. Don Simone parla spesso con voce triste: «*Paulu!*», disse il nonno con voce grave e triste. «*Rispetta almeno i morti*» (Deledda, p. 70). La voce di Paulu è solitamente triste e preoccupata: «*È inutile*», egli riprese con voce accorata» (Deledda, p. 16).

In generale, si tratta del *funzionamento di strutture binarie* che formano *un'antitesi con componenti-referenti con valutazione polarizzata*. Poiché al centro dell'attenzione ci sono referenti-soggetti appartenenti alle classi alte il che determina la loro valutazione negativa come riflessione dell'intenzionalità dell'autrice, la maggior parte dei tropi contiene un componente semantico di svalutazione.

---

*Pertanto, il nucleo dominante del campo semantico è costituito da referenti-soggetti appartenenti alla classe alta che ottengono la valutazione negativa espressa tramite:*

- 1) unità lessicali di semantica di valutazione negativa;*
- 2) unità lessicali di semantica di valutazione negativa che fungono da componente semantico di personificazioni, gradazioni, similitudini, metafore;*
- 3) unità lessicali di semantica di valutazione negativa che fungono da componente semantico di personificazioni, gradazioni, similitudini, metafore che fanno parte di antitesi amplificate (a livello trasfrastico e semantico globale).*

---

In questo caso, *le similitudini, le metafore, gli epiteti, le gradazioni e le antitesi* verbalizzano i significati sistemofornanti di *incontrollabilità, svalutazione, negazione dell'esistenza*. Il nucleo da sfondo del campo semantico è invece costituito da referenti-soggetti appartenenti alle classi basse che vengono valutati positivamente; la loro valutazione funge da sfondo per la valutazione dei rappresentanti delle classi sociali alte. La valutazione positiva si esprime attraverso il componente dell'antitesi o il componente dell'antitesi amplificata a livello trasfrastico e semantico globale.

**La zona prenucleare del campo semantico del romanzo** è costituita *dagli alloggi e dagli oggetti di uso quotidiano che appartengono ai personaggi di una famiglia nobile impoverita*. Per descriverli vengono utilizzati personificazioni, similitudini, epiteti con semantica negativa e antitesi. Facciamo l'analisi della descrizione della casa antica della famiglia Decherchi:

«*La casa Decherchi era antica, forse medioevale; la porta grande e nera con l'architrave a sesto acuto, il cornicione, i due balconcini di ferro che minacciavano di cadere, la rendevano ben diversa dalle altre casette meschine del villaggio. Pareva una casa lacerata, malata, ma che conservasse una certa aria di grandezza ed anche di prepotenza. Quei muri scrostati che lasciavano vedere le pietre corrose, quella porta nera tarlata ...*» (Deledda, p. 3). L'oggetto della descrizione è una casa grande e imponente le cui origini risalgono al Medioevo, che apparisce nello stato di abbandono, con pareti scrostate, porte tarlate e un balcone con inferriate sembra sul punto di crollare. L'uso della personificazione per descrivere il balcone con l'unità lessicale «*minacciavano*» crea una sensazione di pericolo. Nella descrizione della casa grande di Decherchi l'autrice ricorre all'*antitesi*, contrapponendola per dimensioni alle altre case appartenenti ai contadini e ai pastori: «*La casa Decherchi era antica, forse medioevale*» – «*altre casette meschine del villaggio*». La descrizione contiene *personificazioni, similitudini e antitesi* con un *componente semantico di svalutazione*. Nell'epilogo del romanzo la tenuta appare ancora più fatiscente: «*i balconcini arrugginiti, sfondati, il cornicione coperto di erbe selvatiche, tutto, all'esterno, come nell'interno della casa, tutto era decrepito, pronto a cadere e a seppellire*» (Deledda, p. 115). **Le unità lessicali di semantica negativa** contengono

**un componente semantico di svalutazione**, mentre **la personificazione e l'antitesi** contengono **un componente semantico di negazione dell'esistenza**.

Quando si parla della casa grande della famiglia Decherchi, l'autrice usa **personificazioni e similitudini**. Questo crea l'effetto che i sentimenti e le emozioni degli abitanti si trasmettono anche alla loro casa. Dopo la morte di Donna Kallina, la moglie di Don Paulu, la casa divenne triste e solitaria: «(...) donna Kallina morì e un'altra tanca fu venduta. La casa divenne triste, solitaria» (Deledda, p. 20). La casa viene paragonata a una persona malata: «Pareva una casa lacerata, malata» (Deledda, p. 3). Se all'inizio del romanzo la casa di Decherchi viene descritta come un luogo che conserva ancora i resti dell'antico splendore «ma che conservasse una certa aria di grandezza ed anche di prepotenza» (Deledda, p. 3), nell'epilogo viene paragonata a una rovina che sembra sul punto di crollare e schiacciare con le sue macerie i tre esseri miserabili che vi abitavano: «La vecchia casa Decherchi sembrava una rovina: la porta tarlata, i balconcini arrugginiti, sfondati, il cornicione coperto di erbe selvatiche, tutto, all'esterno, come nell'interno della casa, tutto era decrepito, pronto a cadere e a seppellire le tre meschine creature che l'abitavano» (Deledda, p. 115).

Anche **gli oggetti di uso quotidiano si riferiscono alla zona prenucleare**. Gli oggetti nell'antica tenuta sono nello stato di abbandono. Le personificazioni e gli epiteti incarnano la disfunzionalità della casa grande e di tutto ciò che si trova al suo interno. Il copriletto è logoro «coperta da letto, logora e lucida» (Deledda, p. 3). L'autrice ricorre alla personificazione, conferendo al copriletto logoro un tono malinconico «coperta da letto (...) pendeva melanconicamente da un balconcino del piano superiore» (Deledda, p. 3). **Le personificazioni, le similitudini, gli epiteti e le antitesi** contengono **componenti semantici di svalutazione e di negazione dell'esistenza**.

Notiamo **la correlazione semantica tra la zona prenucleare e il nucleo dominante del campo semantico**. I membri della famiglia Decherchi persino sorridono e ridono malinconicamente: «I due vecchi sorrisero tristemente»; «Qualcuno entrò; s'udì nell'andito il riso melanconico di Rosa» (Deledda, p. 50). Nel romanzo del Decadentismo esiste una concordanza tra il componente semantico della personificazione e le unità lessicali della semantica emotiva utilizzate per descrivere lo stato emotivo e l'umore dei membri della famiglia Decherchi. Così, l'erede della famiglia Decherchi, don Paulu, è spesso triste e prova nostalgia: «Paulu sentiva quest'arcana nostalgia che è nel carattere del popolo sardo» (Deledda, p. 43).

---

**Pertanto, la zona prenucleare del campo semantico è costituita dagli alloggi e dagli oggetti di uso quotidiano di referenti-soggetti della classe alta (famiglia nobile impoverita) che ottengono la valutazione negativa. La valutazione negativa del nucleo dominante del campo semantico si estende anche alla zona prenucleare e si esprime tramite: 1) unità lessicali di semantica di valutazione negativa; 2) unità lessicali di semantica di valutazione negativa che fungono da componente semantico di personificazioni, epiteti, similitudini, antitesi; 3) unità**

*lessicali di semantica di valutazione negativa che fungono da componente semantico di personificazioni, epiteti, similitudini che fanno parte di antitesi amplificate e verbalizzano significati sistemofornanti di svalutazione, negazione dell'esistenza.*

---

Alla **periferia del campo semantico** del romanzo appartengono i **fenomeni naturali**: il paesaggio che circonda la casa familiare di Decherchi (il giardino, il bosco, i sentieri), le montagne, il cielo, le nuvole, la luna, il temporale. Nella descrizione di fenomeni naturali G. Deledda ricorre spesso a **personificazioni, epiteti, similitudini e gradazioni**, attribuendoli emozioni negative tipiche di membri della famiglia Decherchi e della protagonista Annesa. Si tratta soprattutto di malinconia, tristezza e angoscia.

I sentieri che conducevano alle montagne, lungo i quali Annesa seguiva con lo sguardo Paulu, sono descritti come malinconici: «*Il pensiero di Annesa lo cercava, lo seguiva, per l'immensità deserta delle tancas, attraverso i sentieri melanconici (...)*» (Deledda, p. 52). Il cielo è spesso descritto come cupo: «*sotto quel cielo cupo e minaccioso che anche sopra di lei, sopra la sua testa dolente, pareva pesasse come una volta di pietra*» (Deledda, p. 52). Nell'esempio citato, «*cupo*» è associato all'aggettivo «*minaccioso*» e assume una connotazione negativa. A livello semantico globale «*cupo*» entra in relazione semantica con le locuzioni che descrivono l'umore cupo dei membri della famiglia Decherchi: «*solo il gemito del vecchio asmatico, quel giorno più cupo e agitato del solito, animava la casa deserta*» (Deledda, p. 32).

Il giorno in cui tutta la famiglia si riuniva a tavola è caratterizzato dall'umore cattivo dei suoi membri, che diventavano sempre più cupi a causa dell'avvicinarsi del giorno in cui la loro casa sarebbe stata venduta all'asta. In una giornata uggiosa, si sente in lontananza il rombo di un tuono che preannuncia qualcosa di brutto: «*La giornata diventava sempre più cupa e triste; il tuono rumoreggiava in lontananza, dietro la montagna livida e nera. Qualche cosa di angoscioso e di tragico gravava nell'aria*» (Deledda, p. 52).

Tuttavia, più spesso i fenomeni naturali vengono personificati nella descrizione delle emozioni, dei sentimenti e delle azioni di Annesa. Così, alla vigilia dell'omicidio a Barunèi, scoppia un temporale: «*Il temporale infuriò fino a sera inoltrata*»; «*La furia dell'uragano aveva spento anche la loro voce*» (Deledda, p. 52, 57). Abbiamo un parallelo semantico con le emozioni negative di Annesa: la sua disperazione rinforzata dall'irritazione e dalla rabbia la spingono a commettere l'omicidio. Per descrivere l'incubo notturno di Annesa, G. Deledda utilizza un'insieme di tropi che si accumulano. L'uragano è descritto come una forza della natura che attacca la casa e vuole devastarla: «*l'uragano assediava la casa, la prendeva d'assalto, come una torma di grassatori, e voleva devastarla*» (Deledda, p. 56). Nell'esempio riportato sopra vengono utilizzati **la personificazione, la similitudine e la gradazione**. **I componenti semantici delle personificazioni che formano gradazione** sono utilizzati per indicare **l'incontrollabilità**.

---

Quindi, **alla periferia del campo semantico si riferiscono i fenomeni naturali e il paesaggio**. Di solito vengono personificati i fenomeni naturali che riflettono lo stato d'animo e le emozioni negative dei membri della famiglia Decherchi e della protagonista. La valutazione negativa è espressa tramite: **1) unità lessicali di semantica percettiva ed emotiva con valutazione negativa; 2) unità lessicali di valutazione negativa che fungono da componente semantico di personificazioni, epiteti, similitudini, gradazioni**. In questo caso, tali tropi verbalizzano il significato sistemofornante **dell'incontrollabilità**.

---

Gli esempi riportati dimostrano **la stabilità della valutazione e la correlazione dei componenti semantici del nucleo, della zona prenucleare e della periferia nel campo semantico** del romanzo. Si tratta di relazioni di natura sistemica, pertanto i componenti semantici possono essere definiti **significati sistemofornanti**.

---

L'analisi ha rivelato che i componenti semantici dei tropi più utilizzati, legati al nucleo dominante del campo, esprimono **significati sistemofornanti di incontrollabilità, svalutazione, negazione dell'esistenza**. Essi formano una fila associativa di significati ed esprimono l'intenzione dell'autrice di rappresentare il declino delle famiglie nobili della Sardegna. Nel romanzo analizzato può essere individuata un'altra fila associativa di significati, legata all'intenzione dell'autrice di rappresentare l'incapacità di resistere alle tentazioni, che esprime i significati sistemofornanti di **separazione, isolamento, compressione, incontrollabilità, perdita di contatto con la realtà**.

---

Nel campo semantico del romanzo del Decadentismo di G. Deledda «L'Edera» vengono stabiliti rapporti semantici a livello semantico globale tra i componenti dei gruppi referenziali; in questo caso, **i componenti semantici dei tropi più utilizzati oggettivizzano i legami semantici tra il nucleo e la zona periferica dei gruppi referenziali**. La stabilità della valutazione e la correlazione dei componenti semantici di similitudini, metafore, personificazioni, epiteti, gradazioni e antitesi formano **file semantiche** legate al tema dominante del Decadentismo che **stabiliscono isotopie: la mancanza di forza vitale, il declino, la morte** e nell'epilogo del romanzo – con **la svalutazione e la negazione dell'esistenza**.

## Conclusioni

---

*Il campo semantico del romanzo del Decadentismo di G. Deledda «L'Edera» contiene **quanti delle informazioni** che costituiscono i punti di riferimento per la sua segmentazione: **referente-soggetto che implica una valutazione stabile e coinvolge gruppi referenziali che formano zona prenucleare** (l'abitazione, gli oggetti di uso quotidiano) e **periferia** (fenomeni naturali). Questi quanti delle informazioni costituiscono **un'ossatura**, mentre **il loro contenuto semantico, in particolare il componente semantico di tropi forma l'unità a livello semantico globale tramite stabilimento di isotopie.***

---

Alla base della formazione di senso ci sono **gruppi referenziali** con una **valutazione polarizzata** che indicano le classi alte e basse della società sarda dell'epoca. **Il nucleo del campo** è **referente-soggetto** che appartiene a certi strati della società e ha valutazione prevalentemente stabile che di solito **si estende alla zona prenucleare** (abitazioni, oggetti di uso quotidiano) e **alla periferia** (fenomeni naturali). **Il referente-soggetto** che si riferisce alle **classi sociali alte** ottiene **valutazione negativa** (come incarnazione dell'intenzione dell'autrice: rappresentare il declino delle famiglie nobili della Sardegna); esso costituisce **il nucleo dominante del campo**. Lo spostamento del fuoco valutativo verso il nucleo dominante del campo si rivela nel numero significativamente maggiore di tropi che si riferiscono al gruppo referenziale dominante. Si osserva **la stabilità della valutazione e la correlazione dei componenti semantici del nucleo, della zona prenucleare e della periferia** nel campo semantico del romanzo. I deittici spaziali possono acquisire un significato valutativo sotto l'influenza del campo semantico che agisce all'interno del romanzo.

Il tropo chiave del romanzo è **antitesi amplificata** che è **alla base della formazione di senso a livello semantico globale**. L'antitesi amplificata comprende similitudini, metafore, epiteti e personificazioni che **oggettivizzano il legame semantico tra il nucleo, la zona prenucleare e la periferia**. La valutazione polarizzata nel campo semantico del testo letterario si esprime attraverso unità lessicali di semantica di valutazione (positiva o negativa), simbolismo cromatico e antitesi amplificata.

---

***Nel romanzo si possono distinguere due isotopie formate dai componenti semantici dei tropi più utilizzati. La prima isotopia è legata all'intenzione dell'autrice di rappresentare il declino delle famiglie nobili della Sardegna e contiene componenti semantici di incontrollabilità, svalutazione, negazione dell'esistenza. La seconda isotopia è legata all'intenzione dell'autrice di esprimere l'incapacità di***

*resistere alle tentazioni e contiene componenti semantici di separazione, isolamento, compressione, incontrollabilità, perdita di contatto con la realtà. I componenti semantici più utilizzati dei tropi sono sistemofornanti poiché riflettono le principali regolarità del loro funzionamento come riflessione dell'intenzione dell'autrice del romanzo del Decadentismo*

---

*Letteratura sull'argomento 3.2. "L'analisi dei romanzi del Decadentismo italiano (a base del romanzo di Grazia Deledda "L'Edera")":*

1. Арешенков, Ю.О. Лінгвістичний аналіз художнього тексту: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Кривий Ріг: КДПУ, 2006. 112 с.
2. Веклич, О.А. Лексичні особливості портретних описів Грації Деледди в українських перекладах. *Молодий вчений* 5(1) 2019: 51-54.
3. Кочан, І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: навчальний посібник. Київ: Знання, 2008. 423 с.
4. Кушнір, І.Б. Архетип матері у романі Г. Деледди "Мати". *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка.* (41) 2014: С. 249-259.
5. Сизько, Г. *Декаданс. Світоглядно-естетичні зрушення у мистецтві та літературі середини – другої половини XIX ст.:* <https://www.slideshare.net/slideshow/xix-55919192/55919192>
6. Охріменко, В.І. Лінгвопрагматичні особливості функціонування тропічних засобів у смисловому полі роману Г. Деледди «Плющ». *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики* (46) 2024: 70-87.
7. Охріменко, В.І. «Онтологія та гносеологія категорії модальності в італійській мові» (дис. д-ра філол. наук, Київ, 2012), 612.
8. Охріменко, В.І. Стилїстична конвергенція у смисловому полі роману Г. Деледди «Плющ» (на матеріалі дескрипції образу Аннези). *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики* (47) 2025: 126-143.
9. Єщенко, Т.А. Лінгвістичний аналіз тексту. Київ: Академія, 2009. 205 с.
10. Bordry, M. Le "pagine sempre mediocri" di un premio Nobel per la letteratura. Excursus nella critica deleddiana del suo tempo. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 65-83.
11. Grazia Deledda, tra Verismo e Decadentismo <https://www.studiarapido.it/grazia-deledda-verismo-e-decadentismo/>
12. Lavinio, C. Dalle prime attestazioni al persistere di alcuni (pre)giudizi su una lingua e una modernità incomprese. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 45-63.
13. Manca, D. Grazia Deledda fuori dal canone e dalla storiografia letteraria italiana. Alcune riflessioni sulla sua modernità e sulle ragioni di un'esclusione. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 19-43.

14. Tipi e generi testuali: Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
15. Zaccaria, G., Benussi, C. Per studiare la letteratura italiana, Milano: Paravia Bruno Mondadori, 2002. 224 p.

*Compiti sull'argomento 3.2. "L'analisi dei romanzi del Decadentismo italiano (a base del romanzo di Grazia Deledda "L'Edera")":*

*1. Rispondete alle domande:*

1. Perché Grazia Deledda occupa una posizione speciale nella letteratura italiana? Che caratteristiche lontane dal Verismo contraddistinguono le sue opere?
2. Definite la diegesi e la focalizzazione del romanzo di G. Deledda "L'Edera".
3. Raccontate in breve la trama del romanzo di G. Deledda "L'Edera". Perché questo romanzo si considera di stampo più decadentistico?
4. Che eventi storici si narrano nel romanzo? A quale fase della narrazione si riferiscono?
5. In quale fase della narrazione le sequenze descrittive giocano il ruolo più importante?
6. Che mezzi linguistici, tropi e figure stilistiche si usano nelle sequenze descrittive del romanzo "L'Edera"? Illustratelo con esempi.
7. Che mezzi linguistici, tropi e figure stilistiche si usano nelle sequenze narrative del romanzo "L'Edera"? Illustratelo con esempi.
8. Che mezzi linguistici, tropi e figure stilistiche si usano nelle sequenze riflessive del romanzo "L'Edera"? Illustratelo con esempi.
9. Che mezzi linguistici, tropi e figure stilistiche si usano nelle sequenze dialogiche del romanzo "L'Edera"? Illustratelo con esempi.
10. Come viene strutturato il campo semantico globale del romanzo di G. Deledda "L'Edera"?

*2. Analizzate componenti semantici di similitudini, metafore e personificazioni che si riferiscono ai gruppi referenziali come riflessione delle particolarità del romanzo del Decadentismo "L'Edera".*

*3. Trovate esempi di gradazioni nelle sequenze riflessive della fase narrativa di culminazione e spiegate il loro ruolo nella descrizione di pensieri ed emozioni di Annesa.*

*4. Trovate esempi di antitesi amplificate a livello semantico globale del testo che si riferiscono ai gruppi referenziali polarizzati del romanzo del Decadentismo "L'Edera".*

*5. Spiegate la convergenza stilistica nei brani riportati sotto:*

**(1)** *«Uscì nell'andito, spalancò la porta che dava sull'orto e sedette sullo scalino di pietra. La notte era calda e tranquilla, rischiarata appena dal velo biancastro della via lattea e dalle stelle vivissime. Davanti ad Annesa l'orto, nero e tacito, odorava di pomodoro e di erbe aromatiche: e il profumo del rosmarino e della ruta ricordava la montagna, le distese selvagge, le valli primordiali, coperte di macchie e di arbusti, che circondavano il paese. In fondo all'orto cominciava il*

bosco, dal quale emergeva la montagna, col suo profilo enorme di dorso umano disteso sull'orizzonte stellato: i grandi alberi neri erano così immobili e gravi che parevano rocce. Ma la pace, il silenzio, l'oscurità della notte, l'immobilità delle cose, pesavano come un mistero sul cuore di Annesa. Ecco, a momenti le pareva di soffocare, di respirare penosamente come il vecchio asmatico» (Deledda, *L'Edera*, p. 13).

(2) «Allora, nei tempi lontani della sua adolescenza, la famiglia era ricca e potente. Servi e serve, mendicanti, bambini poveri, donnicciuole, ospiti dei paesi vicini, cavalli, cani, cinghiale e mufloni addomesticati animavano la casa. Un pescatore di trote veniva tutti i giorni a portare la sua pesca. Regali andavano, regali venivano: qualche ospite s'indugiava in casa Decherchi quattro o cinque giorni, e la tavola era sempre imbandita. E mentre il cortile era sempre pieno di mendicanti, in cucina si nascondeva qualche povero vergognoso che mendicava in segreto, e al quale donna Rachele era lieta di fare la carità. Annesa, allora, era servita e riverita dalle persone di servizio come una signorina: più che figlia d'anima era considerata come figlia vera di donna Rachele, ed ella teneva le chiavi e apriva anche il cassetto ove don Simone riponeva i denari, allora abbondanti» (Deledda, *L'Edera*, p. 17-18).

(3) «Egli però continuò a brontolare, anche dopo che ella ebbe spento il lume e si fu coricata. Nel buio ella sentiva quella voce ansante e stridente, e le pareva che una sega le dividesse il cuore. E una parte di quel cuore si conservava buona e pura, e ardeva d'amore, di pietà, di gratitudine, mentre l'altra parte sanguinava e ardeva anch'essa ma come un tizzo verde, di una fiamma livida e puzzolente. La dolcezza e la tristezza dei ricordi erano sparite: quella voce di fantasma cattivo richiamava la donna alla realtà opprimente» (Deledda, *L'Edera*, p. 24).

(4) «Ella entrò nella camera, ma non accese il lume. Un crepuscolo torbido penetrava dalla finestra, descrivendo un cerchio di luce grigiastra che arrivava appena ai piedi del lettuccio di ziu Zua: ma di tanto in tanto il bagliore dei lampi illuminava la camera, e allora pareva che la figura del vecchio balzasse dall'ombra, e poi ripiombasse di nuovo in un luogo di tenebre e di mistero. Annesa lo guardò a lungo con occhi allucinati: le pareva che egli fosse già morto ma urlasse e impreccasse ancora. E da quel momento fu assalita da una specie di ossessione: avvicinarsi al vecchio e strangolarlo, farlo tacere finalmente, ripiombarlo per sempre nell'abisso d'ombra dal quale egli usciva ogni tanto urlando. Ferma sull'uscio di cucina stese alquanto le braccia, contraendo le dita: un gemito le uscì dalla bocca chiusa» (Deledda, *L'Edera*, p. 55).

(5) «E le sembrava che realmente ella e Paulu fossero ciechi, ella aveva gli occhi bianchi e le palpebre pesanti come quelle di Niculinu; e davanti a sé non vedeva che una muraglia rossa e infocata il cui riverbero la bruciava tutta. Rumori misteriosi le risonavano dentro le orecchie; credeva di sentire ancora la pioggia scrosciare contro la porta, e il tuono riempire la notte d'un fracasso spaventevole: l'uragano assediava la casa, la prendeva d'assalto, come una

*torma di grassatori, e voleva devastarla. Poi una figura uscì dalla camera del vecchio, strisciò lungo la parete, sedette accanto al focolare. Ella non poteva volgersi, ma sentiva il fantasma al suo fianco: sul principio le parve il cieco, poi d'un tratto si sentì sfiorare la mano da una mano dura e calda che le sembrò quella di Gantine. La mano salì fino al viso di lei, glielo carezzò; le prese il mento, le strinse la gola... Davanti a lei balzò una figura gialla, con due occhi ardenti e una lunga barba grigia fra i cui peli umidi s'apriva una bocca nera e contorta. Era zio Zua. Egli la strangolava» (Deledda, L'Edera, p. 56).*

### 3.3. L'analisi dei romanzi del Romanticismo (a base del romanzo di Alessandro Manzoni "I promessi sposi")

- **Alessandro Manzoni come il massimo rappresentante del Romanticismo italiano;**
- **"I promessi sposi": la trama, aiutanti e oppositori;**
- **la complessità del campo di senso del romanzo "I promessi sposi";**
- **l'immagine dell'Innominato nel romanzo "I promessi Sposi";**
- **l'immagine di Gertrude nel romanzo "I promessi Sposi"**

Alessandro Manzoni è il massimo esponente della corrente letteraria del Romanticismo che emerge nella metà del Settecento. Il romanzo di A. Manzoni "I promessi sposi" si riferisce alla corrente letteraria del **Romanticismo** le cui opere letterarie raccontano le vicende immaginate di un'ambientazione storica; ciononostante i personaggi di romanzi storici possano avere prototipi reali e raccontare le vicende realmente accadute, come nel romanzo di A. Manzoni "I promessi sposi". I tratti che caratterizzano i romanzi storici si focalizzano sulla rappresentazione di caratteri individuali nelle dimensioni di emotività e spiritualità. Il narratore del romanzo è di tipo **eterodiegetico**, la **focalizzazione** è **zero**. Il narratore, onnisciente, descrive la sfera di coscienza mentale e psicoemotiva dei personaggi dalla posizione di un osservatore distaccato [Samir, Salama 2020, p. 142-143].

La trama di "I promessi sposi" evidenzia la storia di due innamorati di ceti sociali bassi, Renzo e Lucia, il cui matrimonio viene ostacolato dall'arrogante don Rodrigo che non fa l'altro che perseguitare la giovane donna volendola tutta per sé e desiderando di vincere la gara con suo cugino, conte Attilio. Gli innamorati vengono separati e affrontano molte difficoltà causate da **oppositori** (don Rodrigo, il curato don Abbondio, l'avvocato Azecca-garbugli, l'Innominato, la badessa Gertrude) e favoriti da **aiutanti** (fra Cristoforo, l'Innominato (che si pente della sua vita malvagia e si converte in aiutante; è un personaggio più complicato del romanzo), cardinal Federigo Borromeo). Il romanzo presenta l'ambientazione storica che narra di eventi turbolenti di quell'epoca i quali ostacolavano l'unione tra Renzo e Lucia; la carestia dovuta a cattive annate, la rivolta a Milano che ne deriva, l'epidemia di peste che porta via molte vite. Alla fine i due innamorati, dopo aver superato molti ostacoli si uniscono in un matrimonio.

Le vicende narrate si caratterizzano per descrizioni dettagliate di eventi turbolenti storici reali nonché di psicologismo; l'autore coglie i dettagli più piccoli del comportaneto verbale e non verbale dei personaggi e spiega i moventi che determinano le loro azioni.

Esaminiamo in succinto alcune ***particolarità dello stile manzoniano***:

- ✓ l'uso del lessico invecchiato (per esempio: *figliuolo* (il rivolgimento tipico di quei tempi), *galantuomo* (persona onesta), *passaggiere* (passante), *manichini* (sorta di manette);
- ✓ l'uso del pronome *colui* con riferimento ai personaggi negativi;
- ✓ “i” protetica (per esempio: *in istrada*);
- ✓ il troncamento delle forme verbali (*piacevan, vedevan, sentivan*);
- ✓ l'elisione (*m'aiuto, s'andava*);
- ✓ l'uso di asindeto per dare dinamicità alla frase;
- ✓ l'uso di gradazione (ascendente o discendente) (pre esempio: *comandano, poi chiedono, poi pregano*).

***Facciamo l'analisi dell'immagine dell'Innominato come uno dei personaggi più complessi.***

Per determinare i fattori che influenzano la discretizzazione dello spazio semantico del testo, assume particolare importanza la categoria della valutazione, sia in termini di mezzi espliciti di espressione della valutazione (lessico valutativo, derivati affissali con connotazione valutativa, associazioni semantiche), sia in termini di mezzi impliciti. Si può supporre che proprio nello spazio semantico del testo letterario le unità lessicali denotative possano acquisire un significato valutativo proprio sotto l'influenza del campo semantico che agisce all'interno del testo letterario a livello semantico globale.

Ci concentreremo sui brani del romanzo di A. Manzoni “I promessi sposi” che contengono la descrizione del personaggio negativo dell'Innominato, nell'ottica di stabilire relazioni tra i segmenti del microtesto che verbalizzano *il referente-soggetto* (ovvero personaggio), *lo spazio* e *le peculiarità della sua percezione*, nonché *le relazioni temporali, le qualità e il comportamento tipico del personaggio*. Identificheremo anche i fattori coinvolti all'organizzazione della creazione di senso, ovvero quelli che mantengono la coerenza della struttura semantica del brano, coinvolgendo all'analisi la categoria della modalità.

Riteniamo che nei testi descrittivi prevalga il significato modale della possibilità intrinseca che influenza la quantizzazione delle informazioni. Alla base di questo significato modale «si trova la determinatezza potenzialmente data del legame tra l'oggetto e la manifestazione delle proprietà; l'essenza e la manifestazione della qualità; il soggetto e la manifestazione della capacità; il soggetto con lo status generalizzato di referente e la manifestazione della capacità» [Okhrimenko 2012, p. 384]; in questo caso, le entità collegate da un legame interno determinano la specificità della struttura semantica dei mezzi modali della possibilità intrinseca. La rappresentazione oggettiva della loro struttura semantica avviene attraverso la specificità della quantizzazione

delle informazioni e le peculiarità dell'uso di mezzi linguistici a diversi livelli nel microtesto del funzionamento dei mezzi modali di espressione della possibilità intrinseca.

I mezzi di espressione di questo significato modale nella lingua italiana comprendono *i verbi modali* la cui semantica contiene indicazioni di *potenziale possibilità, abilità, capacità* che si combinano con *unità lessicali-classificatori, unità lessicali* che indicano *la disposizione all'azione*, il predicato esistenziale *essere*, *i verbi di semantica causale*. Nel microtesto del funzionamento dei mezzi modali di espressione della **possibilità intrinseca** (*sapere + infinito, essere capace di + infinito, potere (poter provocare) + infinito, si è capaci di + infinito*) si usano strutture causali per indicare la manifestazione di possibilità potenziali, marcatori di generalità situazionale. La quantificazione delle informazioni nel microtesto avviene principalmente attraverso la constatazione, la spiegazione, che può essere accompagnata dallo sviluppo di relazioni causali [Okhrimenko 2012, p. 384-385].

Se **la possibilità intrinseca** contiene informazioni sulle proprietà / capacità del soggetto, queste informazioni sono soggettivamente determinate. A differenza delle informazioni sulla relazione tra l'oggetto e la manifestazione delle proprietà (ad esempio, naturali), che appartiene alla conoscenza comune (common knowledge), le informazioni sulla capacità del soggetto che lo caratterizza in un certo modo, richiedono una giustificazione prima di ottenere lo status di conoscenze condivise (shared knowledge). È la necessità di spiegare le condizioni per la manifestazione della capacità potenziale del soggetto che spiega la frequenza di svolgimento delle strutture causali nel microtesto. Il soggetto è tale perché è caratterizzato dal suo comportamento che si ripete regolarmente in una determinata situazione. Pertanto, per un microtesto con la modalità dominante della **possibilità intrinseca**, è caratteristica la focalizzazione non sull'azionalità e sull'evento, ma sulla «*spiegazione delle condizioni per la manifestazione della capacità potenziale, che determina lo svolgimento delle strutture causali*» [Okhrimenko 2012, p. 385].

Riteniamo opportuno analizzare **il campo semantico delle sequenze descrittive con un certo referente-soggetto** in termini di stabilire la relazione tra referente-soggetto e la segmentazione dello spazio semantico. Il punto di riferimento nell'organizzazione della formazione di senso è **il referente-soggetto e la sua proprietà immanente** che determina la segmentazione dello spazio semantico. L'incarnazione dell'intenzione dell'autore di descrivere il personaggio è determinata dal referente-soggetto la cui caratteristica influenza la scelta di mezzi linguistici (inclusi i tropi) e la riproduzione del meccanismo cognitivo della percezione attraverso l'uso specifico di mezzi linguistici.

Come abbiamo già detto, nel romanzo di A. Manzoni "I Promessi Sposi" che appartiene alla corrente letteraria del Romanticismo, l'autore è un narratore di tipo eterodiegetico a focalizzazione zero. Il narratore è onnisciente e descrive la sfera di coscienza mentale e psicoemotiva dei personaggi dalla posizione di un osservatore distaccato [Samir, Salama 2020, p. 142-143]. Alla luce di quanto sopra, lo studio della formazione di senso nelle sequenze descrittive che rivela il potenziale linguistico-stilistico e linguistico-pragmatico di tropi associati alle caratteristiche del personaggio,

è di grande interesse. Nel suo romanzo, A. Manzoni descrive un personaggio negativo: l'Innominato (che aveva un prototipo reale, Francesco Bernardino Visconti), che è la personificazione del male e appartiene agli antagonisti. La complessità del personaggio si determina dal fatto che nel corso della narrazione lui passa da antagonisti ad aiutanti il che a sua volta determina la svolta decisiva nello sviluppo della trama. A. Manzoni descrive i moventi della sua conversione che sembra miracolosa a giudicare da tante atrocità commesse nel corso della sua vita che era già in declino.

La descrizione inizia con una descrizione dell'abitazione dell'Innominato e del territorio circostante: *«Il castello dell'innominato era a cavaliere a una valle angusta e uggiosa, sulla cima d'un poggio che sporge in fuori da un'aspra giogaia di monti, ed è, non si saprebbe dir bene, se congiunto ad essa o separatone, da un mucchio di massi e di dirupi, e da un andirivieni di tane e di precipizi, che si prolungano anche dalle due parti. Quella che guarda la valle è la sola praticabile; un pendio piuttosto erto, ma uguale e continuato; a prati in alto; nelle falde a campi, sparsi qua e là di casucce. Il fondo è un letto di ciottoloni, dove scorre un rigagnolo o torrentaccio, secondo la stagione: allora serviva di confine ai due stati. I gioghi opposti, che formano, per dir così, l'altra parete della valle, hanno anch'essi un po' di falda coltivata; il resto è schegge e macigni, erte ripide, senza strada e nude, meno qualche cespuglio ne' fessi e sui ciglioni»* (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 446).

Il referente della descrizione è la figura dell'Innominato e il castello in cui vive. Nel descrivere il personaggio negativo, l'autore utilizza un sistema di tropi organizzati secondo il principio cognitivo “sfondo vs figura”. Il centro della descrizione è la figura dell'Innominato noto per le sue atrocità. Il castello, come il suo proprietario, si distingue dall'ambiente circostante, ergendosi su una cima che si staglia sullo sfondo di una catena di montagne scoscese: *«sulla cima d'un poggio che sporge in fuori da un'aspra giogaia di monti»*. **Le qualità immanenti del referente-soggetto**, ovvero **superiorità e isolamento**, determinano il tipo della riproduzione del meccanismo cognitivo della **percezione “dall'alto verso il basso”**. Il lettore sembra trovarsi sulla cima della collina e osservare il terreno che scende verso il basso, insieme al personaggio negativo, che ha rotto i legami con la società e vive nel suo castello in un luogo appartato e inaccessibile. Il referente è collocato in un sistema di coordinate spaziali, la cui scelta non è casuale. **I deittici spaziali** sono usati per indicare la percezione dall'alto verso il basso *«sulla cima d'un poggio» «Il fondo è un letto di ciottoloni»*, che formano un'antitesi che si correla con la caduta spirituale dell'Innominato. Un'altra antitesi, usata per descrivere un ruscello in un abisso lastricato di pietre *«dove scorre un rigagnolo o torrentaccio»*, riflette il carattere del personaggio: il ruscello può trasformarsi in un fiume impetuoso che spazza via tutto ciò che incontra sul suo cammino. **La solitudine** dell'Innominato si correla con **l'inaccessibilità del castello**, a cui conduceva una sola strada *«Quella che guarda la valle è la sola praticabile»*, e **la crudeltà** – con il **paesaggio roccioso**: *«un'aspra giogaia di monti», «mucchio di massi e di dirupi», «ciottoloni», «schegge e macigni», «erte ripide, senza strada e nude»*. Tutto intorno al castello si è trasformato in pietra, così come tutto ciò che è umano nell'anima del suo proprietario. Nel microtesto, insieme al predicato esistenziale *essere* e al verbo della semantica percettiva *guardare*, vengono usati verbi per indicare la posizione nello spazio: *sporgere in fuori, prolungarsi, scorrere*.

Nel paragrafo seguente vengono specificate le caratteristiche del personaggio negativo in relazione al suo comportamento: «Dall'alto del castellaccio, come l'aquila dal suo nido insanguinato, il selvaggio signore dominava all'intorno tutto lo spazio dove piede d'uomo potesse posarsi, e non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto. Dando un'occhiata in giro, scorreva tutto quel recinto, i pendii, il fondo, le strade praticate là dentro. Quella che, a gomiti e a giravolte, saliva al terribile domicilio, si spiegava davanti a chi guardasse di lassù, come un nastro serpeggiante: dalle finestre, dalle feritoie, poteva il signore contare a suo bell'agio i passi di chi veniva, e spianargli l'arme contro, cento volte. E anche d'una grossa compagnia, avrebbe potuto, con quella guarnigione di bravi che teneva lassù, stenderne sul sentiero, o farne ruzzolare al fondo parecchi, prima che uno arrivasse a toccar la cima. Del resto, non che lassù, ma neppure nella valle, e neppur di passaggio, non ardiva metter piede nessuno che non fosse ben visto dal padrone del castello. Il birro poi che vi si fosse lasciato vedere, sarebbe stato trattato come una spia nemica che venga colta in un accampamento. Si raccontavano le storie tragiche degli ultimi che avevano voluto tentar l'impresa; ma eran già storie antiche; e nessuno de' giovani si rammentava d'aver veduto nella valle uno di quella razza, né vivo, né morto» (7, p. 446-447).

In questo brano, lo sviluppo delle informazioni avviene lungo le file semantiche: **il referente-soggetto – qualità generalizzata con la valutazione negativa – deissi spaziale** (modellizzazione della percezione dall'alto verso il basso) – **deissi temporale** (fissazione della sequenza di azioni potenziali) – **verbalizzazione della capacità potenziale** (sviluppo di strutture causali, de-oggettivazione). Per indicare il castello dell'Innamorato, Mandoni utilizza l'unità lessicale *castellaccio*, che è un derivato affissale con un suffisso spregiativo e contiene una connotazione negativa. A. Manzoni usa **la similitudine** per indicare il castello e il suo padrone «*come l'aquila dal suo nido insanguinato*», confrontando il castello con un nido insanguinato e il padrone con un'aquila. L'uso della similitudine si correla con le bestialità commesse nel castello dal padrone e dai suoi bravi, le cui mani sono letteralmente macchiate di sangue. Nella frase seguente Manzoni usa **l'epiteto** per indicare l'abitazione del personaggio «*terribile domicilio*». Nel brano analizzato le unità lessicali che indicano il castello formano una **fila sinonimica** con connotazione negativa: «*castellaccio – nido insanguinato – terribile domicilio*». Sotto l'influsso del campo semantico, l'unità lessicale di semantica neutrale «il signore» acquista una valutazione negativa.

Nella descrizione del castello, che modella il processo di percezione visiva “dall'alto verso il basso” e rinforza le associazioni con la superiorità del suo padrone, emerge in primo piano un personaggio negativo. **I deittici spaziali** formano **l'antitesi** contestuale: «*Dall'alto del castellaccio – davanti a chi guardasse di lassù*» che mette in rilievo il contrasto tra il padrone del castello e gli ospiti non invitati. I marker locativi formano **la gradazione**: «*tutto quel recinto, i pendii, il fondo, le strade praticate là dentro*». Il nome dei luoghi è presentato nella direzione del movimento dal castello dall'alto verso il basso, il che enfatizza ulteriormente la superiorità del personaggio negativo. Il narratore onnisciente descrive il castello e i suoi dintorni in un modo in cui si presenta davanti all'Innominato, che dall'alto osserva ciò che accade sotto. L'uso dell'**asindeto** «*Dando un'occhiata in giro, scorreva tutto quel recinto, i pendii, il fondo,*

*le strade praticate là dentro»* è correlato alla velocità con cui l'Innominato potrebbe sbarazzarsi dei suoi nemici. La combinazione del deittico spaziale con il quantore di totalità «*all'intorno tutto lo spazio*» che fa parte della *metonimia* personifica il potere illimitato dell'Innominato in quel luogo, rafforzato dalla *sineddoche* «*dove piede d'uomo potesse posarsi*».

*I verbi dl movimento* nel brano analizzato fanno parte di personificazione (è la specificità caratteristica per sequenze descrittive). Nel romanzo di A. Manzoni, *la personificazione* con verbi di movimento è utilizzata per indicare il movimento dello sguardo «*Dando un'occhiata in giro, scorreva*» (viene descritto dalla posizione del significato modale della possibilità intrinseca in riferimento all'Innominato di controllare l'insidia al proprio castello), così come per indicare la strada che portava al terribile castello «*Quella che (...) saliva al terribile domicilio*» e si snodava come un nastro che si serpeggia «*si spiegava davanti a chi guardasse di lassù, come un nastro serpeggiante*». La combinazione di *personificazione* e *similitudine* che contiene un riferimento al serpente come simbolo biblico della malizia, conferisce l'espressività alla descrizione del personaggio negativo.

Esaminiamo la modalità della possibilità intrinseca e il suo ruolo nella formazione di senso nelle sequenze descrittive. Nell'enunciato modale di possibilità intrinseca, per denotare l'onnipotenza del signore, A. Manzoni usa *l'iperbole*: «*poteva il signore contare a suo bell'agio i passi di chi veniva, e spianargli l'arme contro, cento volte*». L'enunciato modale di possibilità intrinseca contiene *la sineddoche* per denotare l'incapacità degli avversari di avvicinarsi all'Innominato: «*non ardiva metter piede nessuno che non fosse ben visto dal padrone del castello*». Entrambi gli enunciati modali formano *l'antitesi*: «*poteva il signore contare (...) i passi di chi veniva, e spianargli l'arme contro*» – «*non ardiva metter piede nessuno*». L'autore descrive la disuguaglianza delle forze del signore, il cui potere illimitato è assolutizzato, e dei suoi nemici.

Le azioni del personaggio nelle sequenze descrittive non sono descritte nell'aspetto della consequenzialità, ma in riferimento alle sue caratteristiche. Si parla delle azioni potenzialmente possibili dell'Innominato determinate dalle sue qualità. Ad esempio: «*avrebbe potuto, con quella guarnigione di bravi che teneva lassù, stenderne sul sentiero, o farne ruzzolare al fondo parecchi, prima che uno arrivasse a toccar la cima*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 447). Nell'enunciato con *Modo Condizionale* si realizza una modellazione del comportamento potenzialmente possibile dell'Innominato, che è capace, insieme ai suoi bravi, di stendere a terra o buttare giù coloro che cercheranno di avvicinarsi al suo inaccessibile castello. Il marker temporale *prima che* è utilizzato in enunciati con valore modale di possibilità intrinseca e introduce informazioni sulla sequenza delle potenziali azioni del referente-soggetto. L'uso dell'*antitesi* «*stenderne sul sentiero, o farne ruzzolare al fondo parecchi*» sottolinea ancora una volta l'onnipotenza del signore. Come possiamo vedere, si realizza la verbalizzazione di significati sistemico-formativi, propri del valore modale di possibilità intrinseca: «proprietà immanente», «capacità potenziale», «generalizzazione», «valutazione», «condizionamento».

Poiché le sequenze descrittive sono caratterizzate dalla staticità e non dalla dinamicità, i verbi di movimento entrano a far parte delle *personificazioni* nella

descrizione dei fenomeni naturali (*saliva, si spiegava, scorreva*), mentre i verbi che indicano le azioni del referente-soggetto come potenzialmente possibili non vengono introdotti direttamente, ma attraverso verbi modali di possibilità intrinseca *potere* («avrebbe potuto» → «stenderne sul sentiero», «avrebbe potuto» → «farne ruzzolare») e *ardire* («non ardiva → metter piede»).

Pertanto, nelle sequenze descrittive che si riferiscono all’Innominato come personaggio negativo prevale la modalità intrinseca che stabilisce il legame tra referente-soggetto e le sue caratteristiche immanenti che determinano l’organizzazione della formazione di senso e si oppongono all’apertura dei canali di svolgimento dell’informazione. Poiché tale informazione non fa parte delle conoscenze comuni e dipende da un referente-soggetto specifico, si rende necessaria l’esplicitazione da parte dell’autore del testo letterario delle condizioni di manifestazione della potenziale capacità, che spiega la frequenza dell’uso nelle sequenze descrittive di lessico valutativo e di *Modo Condizionale* (per realizzare lo svolgimento delle strutture causali). I deittici temporali indicano generalità e ripetitività che si accordano con la caratteristica dell’imperfetto usato per indicare azioni ripetute (in questo caso di solito non sono verbalizzate) oppure per la sequenza di azioni tipiche per il referente-soggetto.

I troppi utilizzati nelle sequenze descrittive in riferimento all’Innominato come personaggio negativo sono organizzati secondo il principio cognitivo “sfondo vs figura”. La fila sinonimica delle unità lessicali con connotazione valutativa determina la valutazione negativa nel campo semantico. Nelle sequenze descrittive si modella la percezione “dall’alto verso il basso” che si accorda con tratti caratteriali del personaggio come il senso di superiorità e l’indole solitaria. **La personificazione** svolge una funzione di accentuazione (*sporge in fuori*), **la metonimia** – quella di generalizzazione (formata da quantori di totalità: *tutto, nessuno*), tramite **similitudini** ed **epiteti** si realizza una **valutazione negativa**, **l’antitesi** è utilizzata per verbalizzare la percezione nella direzione “dall’alto verso il basso”, che si inserisce nel contesto della contrapposizione tra il personaggio negativo e l’ambiente circostante. **La metonimia** e **la sineddoche** fanno parte **dell’antitesi amplificata** che accentua il contrasto tra l’onnipotenza dell’Innominato e l’impotenza dei suoi nemici.

*Facciamo l’analisi del campo semantico delle sequenze descrittive in riferimento all’Innominato come personaggio negativo e antagonista.*

Poiché si tratta del campo semantico in riferimento a un solo personaggio, chiamiamolo microcampo semantico.

**Il nucleo del campo semantico** è referente-soggetto che rappresenta classi sociali alte e acquisisce una **valutazione negativa** (stabile in riferimento al periodo che precede la sua conversione). Questa valutazione si estende alla **zona prenucleare** (alloggio, artefatti, oggetti d’uso) e alla **periferia** (paesaggio, fenomeni della natura)

**Il nucleo del campo semantico** è costituito da referente-soggetto con la valutazione negativa. Alla formazione dell’immagine del personaggio contribuiscono epiteti e similitudini che formano catena coreferenziale: *l’Innominato, il selvaggio signore, come l’aquila*.

*La valutazione del referente-soggetto* si esprime prevalentemente in modo esplicito tramite unità lessicali con valutazione negativa che si rafforza con l'uso di tropi. Sotto l'influsso del campo semantico che agisce nelle sequenze descrittive le unità lessicali di semantica neutrale acquisiscono connotazioni negative a causa di relazioni semantiche stabilite.

Le azioni dell'Innominato si presentano come tipiche e ricorrenti e quindi legate alla valutazione.

Il suo comportamento tipico lo caratterizza come un personaggio coraggioso, volitivo, molto forte, solitario, crudele. Inoltre, Manzoni ricorre ai mezzi linguistici diversi per assolvere il suo potere e le sue scelleratezze. Nelle sintagme quali «*dominava all'intorno tutto lo spazio*», «*non vedeva mai nessuno al di sopra di sé, né più in alto*», «*poteva il signore contare a suo bell'agio i passi di chi veniva, e spianargli l'arme contro, cento volte*». Per creare tale effetto si usano **quantoti di totalità, anititesi amplificate, iperbole**.

**La zona prenucleare del campo semantico** è costituita da alloggio e oggetti d'uso. Tra elementi della zona prenucleare il più rilevante è *il castello* che forma catena coreferenziale: *castellaccio, nido insanguinato, terribile domicilio*. Altri elementi della zona prenucleare si riferiscono alle occupazioni del personaggio e mettono in rilievo la sua potenza: *finestre, feritoie, arme*. Alla zona prenucleare si riferiscono anche deittici che denotano rapporti spaziali: *a cavaliere, sulla cima*.

**La periferia del campo semantico** è costituita da paesaggio che circonda il castello del personaggio le cui caratteristiche si accordano al suo carattere strapotente e solitario: *cima d'un poggio, schegge e macigni, erte ripide, senza strada e nude, un rigagnolo o torrentaccio, si spiegava davanti a chi guardasse di lassù, come un nastro serpeggiante*.

È da notare che *la coerenza* viene formata tra l'altro da segmentazione tematica in cui le unità lessicali con dinamismo comunicativo basso precedono quelle con dinamismo comunicativo elevato. Però gli elementi con dinamismo comunicativo elevato prevalgono il che contribuisce alla crescita della condensazione semantica.

Nelle sequenze riflessive Manzoni descrive felicemente la crisi interna dell'Innominato: prima sorge un sentimento di disapprovazione di quanto fatto e che poi dopo si convertirà in un rimorso seguito dalla disperazione e dal desiderio di rinunciare risolutamente alla via di scelleratezze nonché di riparare il male fatto. Riportiamo alcuni esempi.

«Già da qualche tempo cominciava a provare, se non un rimorso, una cert'uggia delle sue scelleratezze. Quelle tante ch'erano ammontate, se non sulla sua coscienza, almeno nella sua memoria, si risvegliavano ogni volta che ne commettesse una di nuovo, e si presentavano all'animo brutte e troppe: era come il crescere e crescere d'un peso già incomodo» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 450). Per accennare il periodo che preannuncia la crisi spirituale del personaggio, Manzoni usa **la personificazione** «*scelleratezze (...) (si presentavano all'animo brutte e troppe)*» e **la similitudine** «*era come il crescere e crescere d'un peso già incomodo*».

Nel monologo interiore l'Innominato ritorna sempre più spesso all'idea del castigo che gli aspetta dopo la morte: «*"Invecchiare! morire! e poi?" E, cosa notevole!*

l'immagine della morte, che, in un pericolo vicino, a fronte d'un nemico, soleva raddoppiar gli spiriti di quell'uomo, e infondergli un'ira piena di coraggio, quella stessa immagine, apparendogli nel silenzio della notte, nella sicurezza del suo castello, gli metteva addosso una costernazione repentina» (Manzoni, *I promesi sposi*, p. 450-451). Per descrivere lo stato d'animo di disagio del personaggio Manzoni ricorre a una serie di **antitesi amplificate** in cui si contrappone lo stato d'animo nel pericolo del combattimento con nemici e nella coscienza: «l'immagine della morte, che, in un pericolo vicino (...), soleva raddoppiar gli spiriti» – «quella stessa immagine, apparendogli nel silenzio della notte (...) gli metteva addosso una costernazione repentina». Questi sentimenti sorgono dalla paura dell'ignoto espressa tramite **la gradazione**: «*"Invecchiare! morire! e poi?"*»

Essendo in balia di due sentimenti opposti, spinto dalla forza inesplicabile l'Innominato va dal cardinal Federigo Barromeo: «*L'innominato, ch'era stato come portato lì per forza da una smania inesplicabile, piuttosto che condotto da un determinato disegno, ci stava anche come per forza, straziato da due passioni opposte, quel desiderio e quella speranza confusa di trovare un refrigerio al tormento interno, e dall'altra parte una stizza, una vergogna di venir lì come un pentito, come un sottomesso, come un miserabile, a confessarsi in colpa, a implorare un uomo: e non trovava parole, né quasi ne cercava»* (Manzoni, *I promesi sposi*, p. 450). Lo stato emozionale di disagio provocato dalle passioni opposte lo porta dal cardinale. Manzoni ricorre **all'antitesi amplificata il cui secondo componente contiene gradazione**: «*quel desiderio e quella speranza confusa di trovare un refrigerio al tormento interno»* – «*una vergogna di venir lì come un pentito, come un sottomesso, come un miserabile»*.

Nella scena della conversazione l'Innominato si lamenta del suo stato: «*Ho l'inferno nel cuore»* (Manzoni, *I promesi sposi*, p. 506). Il cardinale gli rivolge parole giuste che caratterizzano lo stato d'animo del personaggio: «*Non ve lo sentite in cuore, che v'opprime, che v'agita, che non vi lascia stare, e nello stesso tempo v'attira, vi fa presentire una speranza di quiete, di consolazione, d'una consolazione che sarà piena, immensa, subito che voi lo riconosciate, lo confessiate, l'imploriate»* (Manzoni, *I promesi sposi*, p. 506). Per descrivere lo stato d'animo del personaggio Manzoni usa **gradazioni ascendenti** che formano **l'antitesi amplificata**: lo stato di disagio emozionale che giunge l'apice e si mescola con la speranza del perdono di Dio.

Esaminiamo i componenti semantici di tropi nelle sequenze descrittive e riflessive dedicate all'Innominato.

**I componenti semantici di similitudini** esprimono:

- ✓ violenza: «*come l'aquila dal suo nido insanguinato»*;
- ✓ perfidia: «*come un nastro serpeggiante»*;
- ✓ insopportabilità di violenza: «*era come il crescere e crescere d'un peso già incomodo»*.

**I componenti semantici di metafore** indicano:

- ✓ il conflitto interiore che preannuncia la conversione: «*inferno nel cuore»*.

**I componenti semantici di personificazioni** indicano:

- ✓ altezza: «*cima d'un poggio che sporge in fuori»*;
- ✓ violenza percepita come eccessiva: «*scelleratezze (...) (si presentavano all'animo brutte e troppe»*

- ✓ il conflitto interiore che preannuncia la conversione: «*l'immagine della morte in un pericolo vicino (...) soleva raddoppiar gli spiriti*», «*quella stessa immagine, apparendogli nel silenzio della notte (...) gli metteva addosso una costernazione repentina*», «*straziato da due passioni opposte*».

***I componenti semantici di epiteti*** indicano:

- ✓ altezza e inaccessibilità: «*pendìo piuttosto erto*», «*erte ripide*», «*un'aspra giogaia di monti*»;
- ✓ violenza: «*terribile domicilio*», «*castellaccio*».

***I componenti semantici di iperbole*** indicano:

- ✓ la potenza: «*poteva il signore contare (...) i passi di chi veniva, e spianargli l'arme contro cento volte*»;

***I componenti semantici di antitesi*** mettono in rilievo:

- ✓ la caduta spirituale dell'Innominato: «*sulla cima d'un poggio*» – «*Il fondo è un letto di ciottoloni*»;
- ✓ la potenza: «*poteva il signore contare (...) i passi di chi veniva, e spianargli l'arme contro*» – «*non ardiva metter piede nessuno*»;
- ✓ la rivalutazione del sistema di valori: «*l'immagine della morte soleva raddoppiar gli spiriti*» – «*quella stessa immagine (...) gli metteva addosso una costernazione repentina*»;
- ✓ il conflitto interiore che preannuncia la conversione: «*quel desiderio e quella speranza confusa di trovare un refrigerio al tormento interno*» – «*una stizza, una vergogna di venir lì come un pentito*».

***I componenti semantici delle gradazioni*** riflettono:

- ✓ la paura dell'ignoto: «*"Invecchiare! morire! e poi?"*»
- ✓ la crescita di disagio emozionale provocato dalla crisi interna: «*che v'opprime, che v'agita, che non vi lascia stare*»
- ✓ la speranza: «*una speranza di quiete, di consolazione, d'una consolazione che sarà piena, immensa*».

Dopo la sua conversione l'Innominato passa da oppositori ad aiutanti. Lucia è stata un “fattore scatenante” (o “trigger”) che l’ha spinto al rimorso e alla conversione dopo il suo incontro con il cardinal Federigo Borromeo.

## Conclusioni

---

*All'interno del campo semantico dei capitoli XIX-XII di “I promessi sposi” si può individuare **nucleo dominante** costituito da referente-soggetto principale (L'innominato) e **nucleo da sfondo** costituito da referenti-soggetti secondari (Lucia, cardinal Federigo Borromeo). **I rapporti di senso tra nucleo dominante e nucleo da sfondo si basano su polarità** riguardanti il sistemi di valori diversi nonché il conflitto interiore dell'Innominato. Manzoni si focalizza soprattutto sullo stato d'animo dell'Innominato che precede la sua conversione. La polarità dei suoi sentimenti si crea tramite i componenti*

*semantici di tropi che indicano violenza, insopportabilità di violenza, rivalutazione del sistema di valori, conflitto interiore che preannuncia la conversione, speranza.*

---

*Facciamo l'analisi dell'immagine di Gertrude come uno dei personaggi più complessi.*

I capitoli IX e X del romanzo "I promessi sposi" presentano analessi. Prima di continuare lo svolgimento delle vicende della trama l'autore racconta la storia di Gertrude a partire dalla sua nascita per spiegare al lettore le cause del suo comportamento strano notato da Lucia che si era ricoverata nel monastero. Le sue stranezze sono state notate anche dal guardiano e da altre persone nel monastero e risalgono con le loro radici all'infanzia e alla giovinezza di Gertrude piena di travagli, oppressioni e violenze. Già prima della sua nascita Gertrude era sacrificata alle ambizioni di suo padre, il principe, che aveva deciso la sorte di lei così come di altri suoi figli tranne il primogenito facendoli monaci per lasciare tutti i suoi beni mobili e immobili al primogenito.

La struttura dei capitoli dedicati all'infanzia e alla giovinezza di Gertrude presenta perlopiù sequenze riflessive che seguono quelle narrative o si combinano con esse. Le sequenze dialogiche sono poche e presentano inserimenti introducendo mini dialoghi rilevanti per le vicende narrate. Sono di massima rilevanza le sequenze riflessive che danno una visione particolareggiata di sentimenti, emozioni e pensieri della ragazza. Non manca qualche commento al proposito dalla parte di Manzoni come autore onnisciente che sa leggere nei cuori dei suoi personaggi; lui compatisce Gertrude anche se non la giustifica.

All'interno dei capitoli possiamo individuare due gruppi referenziali che caratterizzano Gertrude. **Il primo gruppo referenziale (con valutazione negativa)** è costituito da unità lessicali che esprimono l'atteggiamento di parenti nei confronti di Gertrude. Per esempio: «una rea», «un'indegna», «scomunicata» (pp. 216, 217).

**Il secondo gruppo referenziale (con valutazione positiva)** è costituito da unità lessicali che presentano commenti di Manzoni che contengono giudizi severi rivolti al principe e ai suoi famigliari nonché la compassione alla ragazza sacrificata. Per esempio: «la poverina», «nostra poveretta», «l'infelice», «sventurata» (pp. 210, 213, 245, 248).

**Nelle sequenze riflessive** Manzoni descrive **la coscienza di Gertrude** che può essere condizionalmente divisa in componenti: **percettivo** (percezioni), **emotivo** (sentimenti, emozioni, umore), **volitivo** (volontà, azioni). Tutta l'informazione viene valutata (la valutazione di tutti i componenti ha l'impatto sulle decisioni e sul comportamento della ragazza). Illustriamolo con esempi.

«Venne finalmente il giorno tanto temuto e bramato. Quantunque Gertrude sapesse che andava a un combattimento, pure l'uscir di monastero, il lasciar quelle mura nelle quali era stata ott'anni rinchiusa, **lo scorrere in carrozza per l'aperta campagna, il riveder la città, la casa, furon sensazioni piene d'una gioia tumultuosa.** In quanto al combattimento, la poveretta, con la direzione di quelle confidenti, aveva già prese le sue misure, e fatto, com'ora si direbbe, il suo piano» (Manzoni, *I promessi*

*sposi*, p. 216). Quando Gertrude esce dal monastero e va a trovare la sua famiglia per vivere a casa per un mese (era la condizione secondo cui tutte le educande dovevano passare certo periodo di tempo fuori prima di fare il voto), lei gode il suo viaggio dopo esserci rinchiusa per 8 anni. Per sottolineare la brevità di quel momento Manzoni usa asindeto: «*lo scorrere in carrozza per l'aperta campagna, il riveder la città, la casa*». Viene anche verbalizzato il componente emotivo che si definisce come «*gioia tumultuosa*». Facendo la strada lei pensa delle sue intenzioni di persuadere i famigliari di non sacrificarla e non costringerla al voto. Seguendo i consigli di altre educande lei ha scritto una lettera al vicario in cui ha cancellato la sua decisione di farsi monaca.

Poi Manzoni descrive dettagliatamente le manipolazioni del padre di Gertrude e di altri membri della famiglia il cui scopo era combattere la resistenza della fanciulla e costringerla al voto per forza. Con l'applicazione di una serie di manipolazioni sofisticate il principe raggiunge il suo scopo. Dopo essere arrivata a casa Gertrude è sottomessa a maltrattamenti che in linee generali possiamo definire come isaolamento (percettivo, emotivo, epistemico, volitivo).

**Il componente percettivo** consisteva nell'isolamento fisico: l'hanno rinchiusa nella sua camera, non le permettevano di andare a spasso né di frequentare nessuno; la conversazione con il padre, la madre e il fratello era laconica e si limitava alle cose più necessarie:

«*La clausura era stretta e intera, come nel monastero; d'andare a spasso non si parlava neppure; e un coretto che, dalla casa, guardava in una chiesa contigua, toglieva anche l'unica necessità che ci sarebbe stata d'uscire. La compagnia era più trista, più scarsa, meno variata che nel monastero. A ogni annunzio d'una visita, Gertrude doveva salire all'ultimo piano, per chiudersi con alcune vecchie donne di servizio: e lì anche desinava, quando c'era invito*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 217). Descrivendo la sua nuova condizione Manzoni usa **similitudine** «*come nel monastero*» e **metonimia** con **gradazione** «*compagnia (...) più trista, più scarsa, meno variata che nel monastero*». La gradazione include caratteristiche negative della compagnia in cui si è trovata la ragazza che si percepiscono come peggiori di quelle del monastero.

**Il componente emotivo** consisteva nella tattica della famiglia di Gertrude di distanziamento emotivo e nell'assenza totale di empatia con lo scopo dell'isolamento; i suoi famigliari le facevano capire che il loro atteggiamento nei suoi confronti si cambierà solo dopo che la fanciulla avrà deciso di diventar monaca. Illustriamolo con esempi.

«*I parenti eran seri, tristi, burberi con lei, senza mai dirne il perché. Si vedeva solamente che la riguardavano come una rea, come un'indegna: un anatema misterioso pareva che pesasse sopra di lei, e la segregasse dalla famiglia, lasciandovela soltanto unita quanto bisognava per farle sentire la sua suggezione. Di rado, e solo a certe ore stabilite, era ammessa alla compagnia de' parenti e del primogenito. Tra loro tre pareva che regnasse una gran confidenza, la quale rendeva più sensibile e più doloroso l'abbandono in cui era lasciata Gertrude. Nessuno le rivolgeva il discorso; e quando essa arrischiava timidamente qualche parola, che non fosse per cosa necessaria, o non attaccava, o veniva corrisposta con uno sguardo distratto, o sprezzante, o severo*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 216-217). Per descrivere la pressione emotiva Manzoni ricorre alle **gradazioni** per mostrare la

crescita di scontento dei famigliari per il comportamento di Gertrude: «*seri, tristi, burberi*»; «*sguardo distratto, o sprezzante, o severo*». Per precisare l'effetto che ha tale comportamento alle emozioni della fanciulla, si usa **la personificazione** che viene introdotta dalla **similitudine** «*un anatema misterioso pareva che pesasse sopra di lei, e la segregasse dalla famiglia*». Per contrastare lo stato di frustrazione di Gertrude al tacito accordo dei suoi famigliari Manzoni ricorre all'antitesi: «*più doloroso l'abbandono – una gran confidenza*».

Manzoni descrive la crescita della tensione emotiva di Gertrude che sfocia nel terrore dell'avvenire ignoto e terribile: «*Rimase essa dunque col batticuore, con la vergogna, col rimorso, col terrore dell'avvenire, e con la sola compagnia di quella donna odiata da lei, come il testimonio della sua colpa, e la cagione della sua disgrazia*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 219). Nel brano si usa **la gradazione**: «*col batticuore, con la vergogna, col rimorso, col terrore dell'avvenire*». Il primo componente può considerarsi percettivo perché indica la reazione vegetativa come reazione allo stress, il secondo e il terzo componente sono emotivi mentre l'ultimo evidenzia il legame tra la sfera emotiva e quella epistemica: il terrore dell'avvenire viene provocato tra l'altro dall'assenza dell'informazione sul suo futuro.

**Il componente epistemico** consisteva nel provocare a Gertrude la paura dell'ignoto tramite le minacce di castighi e dell'avenire incerto isolandola sul piano informativo: «*Il primo confuso tumulto di que' sentimenti s'acquietò a poco a poco; ma tornando essi poi a uno per volta nell'animo, vi s'ingrandivano, e si fermavano a tormentarlo più distintamente e a bell'agio. Che poteva mai esser quella punizione minacciata in animo? Molte e varie e strane se ne affacciavano alla fantasia ardente e inesperta di Gertrude. Quella che pareva più probabile, era di venir ricondotta al monastero di Monza, di ricomparirvi, non più come la signorina, ma in forma di colpevole, e di starvi rinchiusa, chi sa fino a quando! chi sa con quali trattamenti! Ciò che una tale immaginazione, tutta piena di dolori, aveva forse di più doloroso per lei, era l'apprensione della vergogna*» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 220). Per combattere la resistenza della ragazza il padre le minacciava ribadendo sul castigo terribile nell'avvenire il che scatenò una reazione emotiva. La paura dell'ignoto dava spazio alle fantasie di Gertrude che si sentiva a disagio e provava a capire cosa le spettasse. Il brano contiene enunciati con verbi epistemici che esprimono ignoranza e incertezza: «*Che poteva mai esser*», «*Quella che pareva più probabile*»). Per evidenziare il suo stato d'ansia sempre crescente davanti all'ignoto Manzoni usa **la gradazione**.

L'ansia e il terrore di Gertrude la costringono a rivalutare la situazione perché è l'unico modo di riacquistare l'affetto dei suoi famigliari. Lei si accorge che i suoi sogni non si avverranno e accetta l'idea di trovar rifugio nel monastero: «*Il solo castello nel quale Gertrude potesse immaginare un rifugio tranquillo e onorevole, e che non fosse in aria, era il monastero, quando si risolvesse d'entrarci per sempre. Una tal risoluzione (non poteva dubitarne) avrebbe accomodato ogni cosa, saldato ogni debito, e cambiata in un attimo la sua situazione. Contro questo proposito insorgevano, è vero, i pensieri di tutta la sua vita: ma i tempi eran mutati; e, nell'abisso in cui Gertrude era caduta, e al paragone di ciò che poteva temere in certi momenti, la condizione di monaca festeggiata, ossequiata, ubbidita, le pareva uno zuccherino*»

(Manzoni, *I promessi sposi*, p. 221). Manzoni usa **la metafora** «abisso» per esprimere la valutazione dalla parte di Gertrude della situazione in cui si trovava e **la gradazione** per esprimere i desideri appagati nel futuro «festeggiata, ossequiata, ubbidita».

Proprio per evitare il disagio quando la sua ansia giunge l'apice lei si decide di accettare tutto ciò che le dirà il padre: «Sentì allora un bisogno prepotente **di vedere altri visi, di sentire altre parole, d'esser trattata diversamente**. Pensò al padre, alla famiglia: il pensiero se ne arretrava spaventato. Ma le venne in mente che dipendeva da lei di trovare in loro degli amici; e provò una gioia improvvisa (...) S'alzò di lì, andò a un tavolino, riprese quella penna fatale, e scrisse al padre una lettera piena d'entusiasmo e d'abbattimento, d'afflizione e di speranza, implorando il perdono, e mostrandosi indeterminatamente pronta a tutto ciò che potesse piacere a chi doveva accordarlo» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 222). Manzoni ricorre alla **gradazione** proprio per evidenziare un impulso emotivo che ha impatto sulla sua decisione fatale.

**Il componente volitivo** nelle sequenze riflessive si esprime tramite la descrizione del comportamento forzato:

«Allora Gertrude, che non l'avrebbe voluto a quella condizione, **era costretta** di tirarsi indietro, di rifiutar quasi i primi segni di benevolenza che aveva tanto desiderati, di rimettersi da sé al suo posto di scomunicata; e per di più, vi rimaneva con una certa apparenza del torto» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 217). Per sottolineare che le azioni di Gertrude contraddicevano la sua volontà si usa l'enunciato con il significato modale di costrizione (*era costretta*) mentre la sua posizione si definisce con **la metafora** «scomunicata».

Tale comportamento di famigliari nei confronti di Gertrude provocava una **dissonanza cognitiva** e per evitare uno stato di sconforto e ripristinare l'equilibrio lei finisce con cedere agli insistenti suggerimenti. Per far capire al lettore che la fanciulla si accorgeva della situazione reale poco alla volta Manzoni ricorre a una serie di **antitesi**. Già dall'inizio dopo il suo arrivo a casa lei si accorge che la realtà era del tutto diversa dalle cose fantasticate e non affronta neanche la minima parte del mondo fantasticato. Persino i servi copiavano il comportamento dei loro padroni: «I servitori s'uniformavano, nelle maniere e ne' discorsi, all'esempio e all'intenzioni de' padroni: e Gertrude, che, per sua inclinazione, **avrebbe voluto trattarli con una familiarità signorile**, e che, nello stato in cui si trovava, avrebbe avuto di grazia che le facessero qualche dimostrazione d'affetto, come a una loro pari, e scendeva anche a mendicarne, rimaneva poi umiliata, e sempre più afflitta di vedersi **corrisposta con una noncuranza manifesta**, benché accompagnata da un leggiero ossequio di formalità» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 218). **L'antitesi** mette in rilievo il contrasto tra il desiderio di Gertrude di trattare i servi con una familiarità signorile e la noncuranza da parte loro: «avrebbe voluto trattarli con una familiarità signorile – corrisposta con una noncuranza manifesta».

Poco alla volta lei pensa sempre di meno alle sue fantasie di un tempo perché fanno contrasto con la realtà. «Né più a lungo, o più volentieri, si fermava in quelle **liete e brillanti fantasie d'una volta**: eran troppo opposte alle **circostanze reali**, a ogni probabilità dell'avvenire. Il solo castello nel quale Gertrude potesse immaginare un rifugio tranquillo e onorevole, e che non fosse in aria, era il monastero, quando si risolvesse d'entrarci per sempre» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 221). **L'antitesi** mette

in rilievo il contrasto tra un mondo immaginario e quel reale: «*liete e brillanti fantasie d'una volta – circostanze reali*» Dopo aver capito che c'è solo un rimedio di riacquistare l'affezione della sua famiglia Gertrude scrive una lettera al padre chiedendo di perdonarla e di esser pronta a tutto ciò che voleva.

Esaminiamo i componenti semantici di tropi nelle sequenze riflessive.

***I componenti semantici di similitudini*** esprimono:

- ✓ spazio chiuso, clausura: «*come nel monastero*»;
- ✓ fragilità e inesperienza della fanciulla: «*come un fiore appena sbocciato*»;
- ✓ pericolo: «*come il naufrago*».

***I componenti semantici di metafore*** indicano il ruolo di Gertrude come vittima di abusi e maltrattamenti a cui non sa opporsi: «*scomunicata*», «*abisso*».

***I componenti semantici di personificazioni*** indicano forza inviolabile, separazione: «*un anatema misterioso (...) pesasse sopra di lei*», «*un anatema (...) la segregasse dalla famiglia*».

***I componenti semantici di antitesi*** mettono in rilievo:

- ✓ il contrasto tra le aspettative di Gertrude e la realtà: «*liete e brillanti fantasie d'una volta – circostanze reali*»; *la realtà (...) cose fantasticate*»;
- ✓ il conflitto tra Gertrude e i suoi parenti sulla sfacettatura di isolamento vs unanimità: «*una gran confidenza – più doloroso l'abbandono*».

***I componenti semantici delle gradazioni*** riflettono:

- ✓ *la crescita di distanziamento* dei famigliari di Gertrude che si rivela nell'assenza di empatia: «*seri, tristi, burberi*», «*compagnia (...) più trista, più scarsa, meno variata*»;
- ✓ *la crescita della paura* di Gertrude «*Molte e varie e strane*» (punizioni), «*col batticuore, con la vergogna, col rimorso, col terrore dell'avvenire*»;
- ✓ *la crescita del sentimento di bisogno* di Gertrude di cambiare lo stato di cose: «*un bisogno prepotente di vedere altri visi, di sentire altre parole, d'esser trattata diversamente*».

Esaminiamo ***il campo semantico*** che agisce nei capitoli IX-X del romanzo “I promessi sposi”.

Alla base del campo semantico è la contrapposizione tra i desideri di Gertrude e la loro realizzazione. Il tropo chiave è ***l'antitesi*** che realizza ***la contrapposizione chiave: “i sogni vs la realtà”***:

Come vediamo, ***le isotopie*** formate per il componente semantico più ricorrente si riferisce a *isolamento, paura, disagio, monastero, anatema*.

Per quanto riguarda ***la struttura campestre*** con nucleo, zona prenucleare e periferia all'interno dei capitoli analizzati possiamo presentarla in questo modo:

***Nucleo dominante – referente-soggetto principale*** (Gertrude) che è personaggio chiave dei capitoli analizzati (***descrizione di formazione di oppositore che dovrebbe essere aiutante*** tramite la riflessione interna).

***Nucleo da sfondo referenti-soggetti secondari*** (il padre, la madre, il fratello, la serva).

***La zona prenucleare*** è costituita da ***località chiuse*** (*il palazzo del principe, la stanza di Gertrude, il monastero*) in cui la tengono isolata fisicamente ed emotivamente.

I parenti sono riusciti a combattere la resistenza della fanciulla che diventa monaca contro la sua volontà. Il famoso ossimoro manzoniano «*la vocazione impostale*» dà i suoi frutti amari. La vita nel monastero porta Gertrude a soprusi e persino a omicidio anche se a volte le nasce il pensiero sul pentimento. Avendo promesso a fra Cristoforo di ospitare Lucia e proteggerla dalle persecuzioni di don Rodrigo cede all'ordine del suo amante Egidio e aiuta a fare il suo rapimento convertendosi da aiutante ad antagonista.

### **Conclusioni**

---

*All'interno del campo semantico dei capitoli IX-X di "I promessi sposi" si può individuare **nucleo dominante** costituito da referente-soggetto principale (Gertrude) e **nucleo da sfondo** costituito da referenti-soggetti secondari (i membri della famiglia). **I rapporti di senso tra nucleo dominante e nucleo da sfondo si basano su polarità** riguardante il conflitto di interessi. Un polo è costituito da componenti della coscienza di Gertrude (**percettivo, emotivo, epistemico, volitivo**), l'altro – **da fattori di influenza e sottomissione. La zona prenucleare** è costituita da località chiuse (il palazzo, la stanza, il monastero). I componenti semantici di tropi più usati esprimono isolamento, paura, disagio, monastero, anatema. La polarità si esprime tramite antitesi che indica il contrasto tra sogni e realtà. La tipicità e la ricorrenza dei componenti semantici di tropi più usati formano isotopie che stabiliscono coerenza a livello semantico globale*

---

*Letteratura sull'argomento 3.3. "L'analisi dei romanzi del Romanticismo italiano (a base del romanzo di Alessandro Manzoni "I promessi sposi"):*

1. Арешенков, Ю.О. Лінгвістичний аналіз художнього тексту: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Кривий Ріг: КДПУ, 2006. 112 с.
2. Кочан, І.М. Лінгвістичний аналіз тексту: навчальний посібник. Київ: Знання, 2008. 423 с.
3. Охріменко, В.І. Лінгвопрагматичні особливості смислового поля дескриптивних текстів (на матеріалі дескрипції образу Безіменного у романі А. Мандзоні «Заручені»). *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики* 45 (2024): 79-93.
4. Охріменко, В.І. Маніпулятивні стратегії «газлайтинг» та «постійне розчарування» у комунікації негативних персонажів роману А. Мандзоні «Заручені». *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. К.: Юстон, 2023. Вип. 43. С. 7-29.

5. Єщенко, Т.А. Лінгвістичний аналіз тексту. Київ: Академія, 2009. 205 с.
6. Aiutanti e oppositori: <https://accademiadellascrittura.it/2023/03/29/aiutanti-e-oppositori/>
7. Corvaglio, D. Come scrivere un romanzo storico: autenticità e ricerca: <https://blogs.youcanprint.it/come-scrivere-un-romanzo-storico-autenticita-e-ricerca/>
8. “I Promessi Sposi” e l’Innominato: la notte e la conversione: <https://library.weschool.com/lezione/riassunto-promessi-sposi-innominato-lucia-cardinal-borromeo-provvidenza-7976.html>
9. Luperini, R. “Il tiranno, l’innominato e la modernità di Manzoni”: <https://www.notedipastoralegiovanile.it/questioni-letterarie/il-tiranno-linnominato-e-la-modernita-di-manzoni>
10. Personaggi de I Promessi Sposi: descrizione, analisi e commento dei personaggi principali: <https://www.studenti.it/personaggi-promessi-sposi.html>
11. Riccobono M.G. I promessi sposi: tra classicismo e romanticismo: <https://www.ledonline.it/ledonline/815/romanticismo-classicismo-Riccobono.pdf>
12. Samir, A., Salama, R. «Struttura e narratore ne I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni» *Romanica Silesiana*, 17(1) (2020): 138-150. <https://doi.org/10.31261/RS.2020.17.11> (accessed 23.04.23).
13. Tipi e generi testuali: Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
14. Zaccaria, G., Benussi, C. Per studiare la letteratura italiana, Milano: Paravia Bruno Mondadori, 2002. 224 p.

*Compiti sull’argomento 3.3. “L’analisi dei romanzi del Romanticismo italiano (a base del romanzo di Alessandro Manzoni “I promessi sposi”):*

*1. Rispondete alle domande:*

1. Definite la diegesi e la focalizzazione del romanzo di A. Manzoni “I promessi sposi”.
2. Raccontate in breve la trama del romanzo di A. Manzoni “I promessi sposi” nominando peronaggi che si dividono in aiutanti e oppositori.
3. Che eventi storici si narrano nel romanzo? A che fase della narrazione si riferiscono?
4. In che fase della narrazione le sequenze descrittive giocano il ruolo più importante?
5. Che mezzi linguistici, tropi e figure stilistiche si usano nelle sequenze descrittive del romanzo “I promessi sposi”? Illustratelo con esempi.
6. Che mezzi linguistici, tropi e figure stilistiche si usano nelle sequenze narrative del romanzo “I promessi sposi”? Illustratelo con esempi.
7. Che mezzi linguistici, tropi e figure stilistiche si usano nelle sequenze riflessive del romanzo “I promessi sposi”? Illustratelo con esempi.
8. Che mezzi linguistici, tropi e figure stilistiche si usano nelle sequenze dialogiche del romanzo “I promessi sposi”? Illustratelo con esempi.

9. Perché il campo semantico globale del romanzo “I promessi sposi” è molto complicato per l’analisi? Che fattori sono alla base del campo semantico globale del romanzo?
  10. Caratterizzate in generale il campo semantico dei capitoli XIX-XXI di “I promessi sposi” dedicati all’Innominato. Perché l’Innominato passa da antagonista ad aiutante?
  11. Caratterizzate in generale il campo semantico dei capitoli IX-X di “I promessi sposi” dedicati a Gertrude. Perché Gertrude passa da aiutante ad antagonista?
  12. Che particolarità hanno componenti semantici di similitudini, metafore, personificazioni, gradazioni, antitesi nelle sequenze riflessive dedicate alla storia di Gertrude? Illustrate la risposta con esempi.
  13. Che funzione svolge l’antitesi nelle sequenze riflessive dedicate alla storia di Gertrude? Perché il ruolo di antitesi è cruciale per lo stabilimento della coerenza a livello semantico globale?
2. *Analizzate componenti semantici di similitudini, metafore e personificazioni che si riferiscono alla caratteristica di tali personaggi del romanzo di Romanticismo “I promessi sposi”: Renzo, Lucia, don Abbondio, Gertrude, Innominato.*
  3. *Trovate esempi di gradazioni nelle sequenze riflessive e spiegate il loro ruolo nella descrizione di pensieri ed emozioni di Gertrude (che da aiutante si converte in antagonista)*
  4. *Trovate esempi di gradazioni nelle sequenze riflessive e spiegate il loro ruolo nella descrizione di pensieri ed emozioni dell’Innominato che da antagonista si converte in aiutante.*
  5. *Spiegate la convergenza stilistica nei brani riportati sotto:*
    - (1) *«All'immagini maestose, ma circoscritte e fredde, che può somministrare il primato in un monastero, contrapponevan esse le immagini varie e luccicanti, di nozze, di pranzi, di conversazioni, di festini, come dicevano allora, di villeggiature, di vestiti, di carrozze. Queste immagini cagionarono nel cervello di Gertrude quel movimento, quel brulichio che produrrebbe un gran panier di fiori appena colti, messo davanti a un alveare. I parenti e l'educatrici avevan coltivata e accresciuta in lei la vanità naturale, per farle piacere il chiostro; ma quando questa passione fu stuzzicata da idee tanto più omogenee ad essa, si gettò su quelle, con un ardore ben più vivo e più spontaneo. Per non restare al di sotto di quelle sue compagne, e per condescendere nello stesso tempo al suo nuovo genio, rispondeva che, alla fin de' conti, nessuno le poteva mettere il velo in capo senza il suo consenso, che anche lei poteva maritarsi, abitare un palazzo, godersi il mondo, e meglio di tutte loro; che lo poteva, pur che l'avesse voluto, che lo vorrebbe, che lo voleva; e lo voleva in fatti» (Manzoni, I promessi sposi, p. 211-212).*
    - (2) *«In capo a quattro o cinque lunghi giorni di prigionia, una mattina, Gertrude stuccata ed invelenita all'eccesso, per un di que' dispetti della sua guardiana, andò a cacciarsi in un angolo della camera, e lì, con la faccia nascosta tra le*

mani, stette qualche tempo a divorar la sua rabbia. Sentì allora un bisogno prepotente di vedere altri visi, di sentire altre parole, d'esser trattata diversamente. Pensò al padre, alla famiglia: il pensiero se ne arretrava spaventato. Ma le venne in mente che dipendeva da lei di trovare in loro degli amici; e provò una gioia improvvisa. Dietro questa, una confusione e un pentimento straordinario del suo fallo, e un ugual desiderio d'espriarlo. Non già che la sua volontà si fermasse in quel proponimento, ma giammai non c'era entrata con tanto ardore. S'alzò di lì, andò a un tavolino, riprese quella penna fatale, e scrisse al padre una lettera piena d'entusiasmo e d'abbattimento, d'afflizione e di speranza, implorando il perdono, e mostrandosi indeterminatamente pronta a tutto ciò che potesse piacere a chi doveva accordarlo» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 222).

- (3) «La vera risposta a una tale domanda s'affacciò subito alla mente di Gertrude, con un'evidenza terribile. Per dare quella risposta, bisognava venire a una spiegazione, dire di che era stata minacciata, raccontare una storia... L'infelice rifuggì spaventata da questa idea; cercò in fretta un'altra risposta; ne trovò una sola che potesse liberarla presto e sicuramente da quel supplizio, la più contraria al vero. – Mi fo monaca, – disse, nascondendo il suo turbamento, – mi fo monaca, di mio genio, liberamente» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 240-241).
- (4) «Quel volere, piuttosto che una deliberazione, era stato un movimento istantaneo dell'animo ubbidiente a sentimenti antichi, abituali, una conseguenza di mille fatti antecedenti; e il tormentato esaminatore di se stesso, per rendersi ragione d'un sol fatto, si trovò ingolfato nell'esame di tutta la sua vita. Indietro, indietro, d'anno in anno, d'impegno in impegno, di sangue in sangue, di scelleratezza in scelleratezza: ognuna ricompariva all'animo consapevole e nuovo, separata da' sentimenti che l'avevan fatta volere e commettere; ricompariva con una mostruosità che que' sentimenti non avevano allora lasciato scorgere in essa. Eran tutte sue, eran lui: l'orrore di questo pensiero, rinascente a ognuna di quell'immagini, attaccato a tutte, crebbe fino alla disperazione» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 481).
- (5) «A un tal dubbio, a un tal rischio, gli venne addosso una disperazione più nera, più grave, dalla quale non si poteva fuggire, neppur con la morte. Lasciò cader l'arme, e stava con le mani ne' capelli, battendo i denti, tremando. Tutt'a un tratto, gli tornarono in mente parole che aveva sentite e risentite, poche ore prima: "Dio perdona tante cose, per un'opera di misericordia!" E non gli tornavan già con quell'accento d'umile preghiera, con cui erano state proferite; ma con un suono pieno d'autorità, e che insieme induceva una lontana speranza. Fu quello un momento di sollievo: levò le mani dalle tempie, e, in un'attitudine più composta, fissò gli occhi della mente in colei da cui aveva sentite quelle parole; e la vedeva, non come la sua prigioniera, non come una supplichevole, ma in atto di chi dispensa grazie e consolazioni» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 481-482).

(6) «Il signore, rimasto solo, continuò a guardar nella valle, ancor più pensieroso. "Per un uomo! Tutti premurosi, tutti allegri, per vedere un uomo! E però ognuno di costoro avrà il suo diavolo che lo tormenti. Ma nessuno, nessuno n'avrà uno come il mio; nessuno avrà passata una notte come la mia! Cos'ha quell'uomo, per render tanta gente allegra? Qualche soldo che distribuirà così alla ventura... Ma costoro non vanno tutti per l'elemosina. Ebbene, qualche segno nell'aria, qualche parola... Oh se le avesse per me le parole che possono consolare! se...! Perché non vado anch'io? Perché no?... Anderò, anderò; e gli voglio parlare: a quattr'occhi gli voglio parlare. Cosa gli dirò? Ebbene, quello che, quello che... Sentirò cosa sa dir lui, quest'uomo!"» (Manzoni, *I promessi sposi*, p. 485).

6. **Guardate il film “I promessi sposi” (1941)** diretto da Mario Camerini su riferimento riportato sotto e commentate le scene più fedeli al testo del romanzo: <https://www.youtube.com/watch?v=iIN0vHoDgPs>

*Analizzate la scena in cui fra Cristoforo va a trovare don Rodrigo prestando attenzione sui componenti paraverbali e non verbali della comunicazione: 16:10 – 22:45.*

*Analizzate la scena del comportamento di Gertrude con Lucia prestando attenzione sui componenti paraverbali e non verbali della comunicazione: 50:50 – 57:32.*

*Analizzate la scena in cui Lucia si trova nel castello dell'Innominato prestando attenzione sui componenti paraverbali e non verbali della comunicazione: 58:14 – 1:11:19.*

*Analizzate la scena in cui don Abondio è mandato al castello dell'Innominato per liberare Lucia 1:11:20 – 1:14:04.*

7. **Guardate il film “I promessi sposi” (1964)** diretto da Mario Maffei su riferimento riportato sotto <https://www.youtube.com/watch?v=CwcaWoBS-K4>

*Confrontate le scene dal film precedente con quelle del film girato nel 1964. Le scene di quale film sono più fedeli al testo del romanzo? Le scene di quale film vi piacciono di più? Parlatene.*

## Riferimenti

1. Арешенков, Ю. О. Лінгвістичний аналіз художнього тексту: навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Кривий Ріг: КДПУ, 2006. 112 с.
2. Бацевич Ф.С. Лінгвістична прагматика: спроба обґрунтування проблемного поля і дослідницької одиниці. *Мовознавство 1 (2009): 29-37.*
3. Бігунова, Н. О. «Ілокутивні цілі та перлокутивний ефект мовленнєвого акту схвалення (на матеріалі англomовного літературного дискурсу)». *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету 38 (2019): 55–59.*
4. Веклич, О.А. Лексичні особливості портретних описів Грації Деледди в українських перекладах. *Молодий вчений 5(1) 2019: 51-54.*
5. Гуменюк, О.Є. *Психологія впливу* (Тернопіль: Економічна думка, 2003), 304.
6. Дискурс як когнітивно-комунікативний феномен: монографія / за ред. І. С. Шевченко. Х.: Константа, 2005. 356 с.
7. Загнітко, А. Основи дискурсології. Донецьк: ДонНУ, 2008. 194 с.
8. Кочан, І. М. Лінгвістичний аналіз тексту: навчальний посібник. Київ: Знання, 2008. 423 с.
9. Кушнір, І.Б. Архетип матері у романі Г. Делледи "Мати". *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. (41) 2014: С. 249-259.*
10. Манакін, В.М. Мова і міжкультурна комунікація. К.: ВЦ «Академія», 2012. 288 с.
11. *Основні лінгвостилістичні поняття і категорії* (словник-довідник філолога) / уклад.: І. І. Коломієць. Умань: ВПЦ «Візаві», 2015. 202 с.
12. Охріменко, В.І. Лінгвопрагматичні особливості смислового поля дескриптивних текстів (на матеріалі дескрипції образу Безіменного у романі А. Мандзоні «Заручені»). *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики 45 (2024): 79-93.*
13. Охріменко, В.І. Лінгвопрагматичні особливості функціонування тропейчних засобів у смисловому полі роману Г. Деледди «Плющ». *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики (46) 2024: 70-87.*
14. Охріменко, В.І. Лінгвопрагматичні особливості функціонування афіксальних дериватів у смисловому полі роману Л. Капуани «Маркіз Роккавердіна». *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики 44 (2023): 103-115.*
15. Охріменко, В.І. Маніпулятивні стратегії «газлайтинг» та «постійне розчарування» у комунікації негативних персонажів роману А. Мандзоні «Заручені». *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики*. К.: Юстон, 2023. Вип. 43. С. 7-29.
16. Охріменко, В.І. «Онтологія та гносеологія категорії модальності в італійській мові» (дис. д-ра філол. наук, Київ, 2012), 612.

17. Охріменко, В.І. Стилістична конвергенція у смисловому полі роману Г. Деледди «Плющ» (на матеріалі дескрипції образу Аннези). *Проблеми семантики, прагматики та когнітивної лінгвістики* (47) 2025: 126-143.
18. Різун, В. В., Непийвода, Н. Ф., Корнеєв В. М. Лінгвістика впливу. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2005. 148 с.
19. Селіванова, О.О. Сучасна лінгвістика: напрями та проблеми. Полтава: Довкілля-К, 2008. 712 с.
20. Селіванова, О.О. Сучасна лінгвістика: термінологічна енциклопедія. Полтава: Довкілля-К, 2006. 716 с.
21. Сизько, Г. *Декаданс. Світоглядно-естетичні зрушення у мистецтві та літературі середини – другої половини ХІХ ст.*: <https://www.slideshare.net/slideshow/xix-55919192/55919192>
22. Словник психологічних термінів (Київ, Україна, 2015), <https://nuph.edu.ua/slovnik-psihologichnih-terminiv/>
23. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст, за редакцією Марії Зубрицької (Львів: Літопис, 1996), 633.
24. Смуцинська, І.В. Суб'єктивна модальність французької прози. К.: ВПЦ «Київський університет», 2001. 255 с.
25. Шевченко, І.С. Дискурс і когнітивно-комунікативна парадигма лінгвістики. *Мова. Людина. Світ: зб. наук. статей*. К.: Вид. центр КНЛУ, 2006. С. 148-156.
26. Єрмоленко, С. Я. Лінгвостилістика в контексті загального мовознавства. *Мовознавство*, 2017. № 4. С. 20-27.
27. Єщенко, Т.А. Лінгвістичний аналіз тексту. Київ: Академія, 2009. 205 с.
28. Яшенкова, О. В. Основи теорії мовної комунікації: навч. посіб. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 312 с.
29. Adriano, F. *Alienazione, nevrosi e follia: esiti della ricerca scientifica nella narrativa italiana tra Otto e Novecento* (Sassari: Università di Sassari, 2009), 297.
30. Aiutanti e oppositori: <https://accademiadellascrittura.it/2023/03/29/aiutanti-e-oppositori/>
31. Bestgen, Y. Segmentation markers as trace and signal of discourse structure. *Journal of Pragmatics*. Amsterdam: Elsevier, 1998. № 29. P. 753-763.
32. Bordry, M. Le “pagine sempre mediocri” di un premio Nobel per la letteratura. Excursus nella critica deleddiana del suo tempo. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 65-83.
33. Colella, G. Che cos'è la stilistica. Roma: Carocci editore, 2010. 142 p.
34. Comunicazione non verbale: [https://it.wikipedia.org/wiki/Comunicazione\\_non\\_verbale](https://it.wikipedia.org/wiki/Comunicazione_non_verbale)
35. Corvaglio, D. Come scrivere un romanzo storico: autenticità e ricerca: <https://blogs.youcanprint.it/come-scrivere-un-romanzo-storico-autenticita-e-ricerca/>
36. Decadentismo: Wikipedia: <https://it.wikipedia.org/wiki/Decadentismo>
37. Deissi: <https://www.treccani.it/enciclopedia/ricerca/deissi/>
38. Diegesi: Treccani: <https://www.treccani.it/vocabolario/diegesi/>

39. Diegesi: Wikipedia: <https://it.wikipedia.org/wiki/Diegesi>
40. Dijk, van T.A. *Critical discourse analysis. The Handbook of Discourse Analysis*. Malden, Massachusetts, USA: Blackwell Publishers Ltd, 2005. P. 352–371.
41. Fillmore, Ch. Frame semantics and the nature of language «*Annals of the New York Academy of Sciences: Conference on the Origin and Development of Language and Speech*» 280 (1976): 20-32.
42. Focalizzazione: Wikipedia: [https://it.wikipedia.org/wiki/Focalizzazione \(narratologia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Focalizzazione_(narratologia))
43. Garajová, K. *Manualetto di stilistica italiana*. Brno: Masarykova univerzita, 2014. 180 p.
44. Grasso, A. “Il marchese di Roccaverdina”: la lotta contro il rimorso e la paura secondo Luigi Capuana: <https://www.900letterario.it/opere-900/il-marchese-di-roccaverdina-capuana/>
45. Grazia Deledda, tra Verismo e Decadentismo <https://www.studiarapido.it/grazia-deledda-verismo-e-decadentismo/>
46. "I Promessi Sposi" e l'Innominato: la notte e la conversione: <https://library.weschool.com/lezione/riassunto-promessi-sposi-innominato-lucia-cardinal-borromeo-provvidenza-7976.html>
47. Il decadentismo: <https://www.studocu.com/it/document/universita-degli-studi-di-cagliari/scienze-e-tecniche-psicologiche/decadentismo-e-deledda/13976026>
48. Il narratore romano: Il marchese di Roccaverdina, L. Capuana: <https://ilnarratoreromano.altervista.org/il-marchese-di-roccaverdina-l-capuana/>
49. Il testo narrativo-letterario: Rizzoli Education: [https://www.rizzolieducation.it/extrakit\\_filter/14637](https://www.rizzolieducation.it/extrakit_filter/14637)
50. Isotopia: Wikipedia: [https://it.wikipedia.org/wiki/Isotopia \(linguistica\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Isotopia_(linguistica))
51. Jochimsen, M. *Luigi Capuana e Federico de Roberto e il fine del verismo italiano* (Leipzig: Verlag, 2010), 20.
52. La comunicazione e i suoi codici [https://www.provincia.perugia.it/sites/default/files/2020-10/1. La comunicazione e i suoi codici.pdf](https://www.provincia.perugia.it/sites/default/files/2020-10/1.La%20comunicazione%20e%20i%20suoi%20codici.pdf)
53. Lavinio, C. Dalle prime attestazioni al persistere di alcuni (pre)giudizi su una lingua e una modernità incomprese. *Italica Wratislaviensia* (25) 2024: 45-63.
54. Ledda, C. *La Ricerca della lingua nelle novelle del primo Capuana (1867/1889)* (Sassari: Università degli studi di Sassari, 2011), 317.
55. Letteratura: verismo e Verga: <https://www.icviadellatecnica.edu.it/archivio/www.icviadellatecnica.edu.it/wp-content/uploads/2020/04/LETTERATURA-Verismo-e-Verga.pdf>
56. Linguistica testuale: [https://it.wikipedia.org/wiki/Linguistica\\_testuale](https://it.wikipedia.org/wiki/Linguistica_testuale)
57. Linguistica testuale: [https://www.treccani.it/enciclopedia/linguistica-testuale\\_\(Enciclopedia-Italiana\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/linguistica-testuale_(Enciclopedia-Italiana)/)
58. Luperini, R. “Il tiranno, l’innominato e la modernità di Manzoni”: <https://www.notedipastoralegiovanile.it/questioni-letterarie/il-tiranno-linnominato-e-la-modernita-di-manzoni>

59. Maguscinetts I.I. *Lingua, linguaggio, stile, metrica. Manuale dei corsi teorici e pratici per la specializzazione "Lingua italiana e letteratura"*. K.: Centro editoriale poligrafico "Università di Kyiv", 2008. 355 p.
60. Manca, D. *Grazia Deledda fuori dal canone e dalla storiografia letteraria italiana. Alcune riflessioni sulla sua modernità e sulle ragioni di un'esclusione. Italica Wratislaviensia (25) 2024: 19-43.*
61. Micheli, M.S. *La formazione delle parole. Italiano e altre lingue* (Roma: Carocci Editore, 2020), 240.
62. Muoio, I. Tra il naturalismo di 'costì' e il verismo 'di qui'. «*Incontri: Rivista europea di Studi Italiani*» 33 (2): 52-64.
63. Naturalismo, Verismo e Scapigliatura: <https://library.weschool.com/lezione/verismo-poetica-verga-capuana-de-roberto-scapigliatura-naturalismo-zola-8562.html>
64. Narratologia: Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/narratologia\\_\(Enciclopedia-del-Cinema\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/narratologia_(Enciclopedia-del-Cinema)/)
65. Narratologia: Wikipedia: <https://it.wikipedia.org/wiki/Narratologia>
66. Petricca, P. *Semantica. Forme, modelli e problemi*. Milano: LED, 2019. 184 p.
67. Personaggi de I Promessi Sposi: descrizione, analisi e commento dei personaggi principali: <https://www.studenti.it/personaggi-promessi-sposi.html>
68. Pipola, F. *Sequenze: cosa sono e come utilizzarle in un testo narrativo*: <https://felicianopipola.it/sequenze-cosa-sono-e-come-usarle-nella-stesura-di-un-testo-narrativo/>
69. Pungitore, F. *Comunicazione non verbale e paraverbale. Decifrare il linguaggio oltre le parole*: <https://www.esserepensiero.it/argomenti/didattica/comunicazione-non-verbale-e-paraverbale/>
70. Riccobono M.G. *I promessi sposi: tra classicismo e romanticismo*: <https://www.ledonline.it/ledonline/815/romanticismo-classicismo-Riccobono.pdf>
71. Riffaterre M. *Criteria for Style Analysis. Word* 15 (1) (1959): 154-174.
72. Romanticismo: Wikipedia: <https://it.wikipedia.org/wiki/Romanticismo>
73. Samir, A., Salama, R. «Struttura e narratore ne I Promessi Sposi di Alessandro Manzoni» *Romanica Silesiana*, 17(1) (2020): 138-150. <https://doi.org/10.31261/RS.2020.17.11> (accessed 23.04.23).
74. Teoria degli atti linguistici: [https://it.wikipedia.org/wiki/Teoria\\_degli\\_atti\\_linguistici](https://it.wikipedia.org/wiki/Teoria_degli_atti_linguistici)
75. Tipi e generi testuali: Treccani: [https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo\\_\(Enciclopedia-dell'Italiano\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/tipi-di-testo_(Enciclopedia-dell'Italiano)/)
76. Trama: Wikipedia: [https://it.wikipedia.org/wiki/Trama\\_\(narratologia\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Trama_(narratologia))
77. Sbisà, M. *Teoria degli atti linguistici*: <https://sites.units.it/sbisama/it/attiling.pdf>
78. Teoria degli atti linguistici: [https://it.wikipedia.org/wiki/Teoria\\_degli\\_atti\\_linguistici](https://it.wikipedia.org/wiki/Teoria_degli_atti_linguistici)
79. Verismo: Wikipedia: <https://it.wikipedia.org/wiki/Verismo>
80. Zaccaria, G., Benussi, C. *Per studiare la letteratura italiana*, Milano: Paravia Bruno Mondadori, 2002. 224 p.

## *Fonti illustrative*

81. Capuana, L. Il marchese di Roccaverdina: [https://liberliber.it/opere/download/?op=2344819&type=opera\\_url\\_pdf](https://liberliber.it/opere/download/?op=2344819&type=opera_url_pdf)
82. Deledda, G. L'Edera: [https://www.rodioni.ch/busoni/bibliotechina/autoriinrete/0\\_deleEDERA.pdf](https://www.rodioni.ch/busoni/bibliotechina/autoriinrete/0_deleEDERA.pdf)
83. Manzoni, A. I promessi sposi: [https://www.iispandinipiazza.edu.it/wp/wp-content/uploads/2016/09/manzoni\\_i\\_promessi\\_sposi.pdf](https://www.iispandinipiazza.edu.it/wp/wp-content/uploads/2016/09/manzoni_i_promessi_sposi.pdf)

Навчальний посібник

В.І. Охріменко

Основи лінгвостилістичного аналізу італійських художніх прозових текстів

Видавець «ФОП Середняк Т.К.», 49000, Дніпро, 18, а/с 1212

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру  
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції, ДК № 4379  
від 02.08.2012

Ідентифікатор видавця в системі ISBN 8648

49000, Дніпро, 18, а/с 1212

тел. (096)-308-00-38, (056)-798-04-00

E-mail: arbuz.in.ua@gmail.com

