
Prima ancora di esser oggetto di riflessione, lo «stile» viene intuitivamente percepito come una dimensione necessaria delle «opere letterarie». Uno scrivente non viene annoverato fra gli autori o gli scrittori se le sue poesie o i suoi romanzi non sono contrassegnati da un determinato modo di scrivere che sia loro proprio. La pratica della stilistica - che varia a seconda degli strumenti teorici che ritiene più adatti alla propria finalità - si propone di trasformare tale evidenza condivisa in una descrizione oggettivata, cercando di individuare indizi, tratti caratterizzanti, «stilemi» specifici di ogni stile particolare.

Provoca qualche perplessità, dal punto di vista delle esigenze teoriche, il fatto che la stilistica non costituisca i propri oggetti (gruppi di testi stabiliti per genere, autore, scuola o periodo letterario), ma li accolga già costituiti dalla storia o dalla critica letteraria, che non inventi i propri strumenti di ricerca, ma li prenda là dove li trova, a seconda delle occasioni, nelle discipline più diverse (linguistica, retorica, semantica, estetica o, più recentemente, statistica, pragmatica e narratologia). Ma c'è di più: questi oggetti e questi strumenti così isolati dal campo in cui sono apparsi, la stilistica, non essendo altro che una pratica senza assetto teorico, non è in grado di trasformarli. Così com'è, la stilistica è destinata a scomparire, soprattutto nel caso in cui si sviluppasse una semiotica atta ad elaborare una tipologia dei discorsi (non dico degli enunciati discorsivi), che, lungi dal caratterizzare classi discorsive preesistenti, definendole le costituirebbe. Rivelatore è, a questo riguardo, il fatto che, per lo meno nel contesto francese, si sia verificata una notevole flessione degli studi stilistici negli anni '70, in coincidenza con il fiorire delle analisi linguistico-semiotiche dei testi letterari, mentre sembra che tali studi trovino una nuova giovinezza proprio ora che i diversi mo-

delli semiotici stanno segnando il passo.¹

Data la natura dei suoi oggetti, la stilistica si colloca nel campo delle scienze del linguaggio (dei linguaggi) anche se non è in grado di contribuire al progresso di esse e in particolare all'elaborazione di una teoria dei discorsi.

In effetti non è possibile definire una classe di discorsi, attribuendo ad una collezione di forme linguistiche, retoriche, a motivi figurativi, a scenari, un valore indiziale, la funzione di «tratti caratterizzanti» di uno stile (lo stile specifico di cui si ipotizza l'esistenza), per il solo fatto della loro eccezionale rarità o frequenza nei confronti di un'attesa definita dalle abitudini, da una norma tutta da definire, o a considerazioni statistiche comunque riconducibili all'arbitrio del critico.

Non è nell'intento della stilistica proporre una tipologia dei discorsi che, per altro, non sarebbe in grado di elaborare. Essa, infatti, si limita a caratterizzare quegli insiemi di testi che trova già costituiti dalla storia e dalla critica letteraria cercando di cogliere la peculiarità di una scrittura accumulando gli elementi (o fasci di elementi) suscettibili di differenziarla da tutte le altre.

La specificità di una classe di discorsi dipende, come si sa, dalla natura delle operazioni enunciative che ne costituiscono l'invariante, dunque non da un inventario dei mezzi linguistici, retorici, figurativi variabili ai quali può ricorrere una determinata competenza discorsiva.

La nozione stessa di «stilema» o di «tratto caratterizzante» non regge ad un esame critico:

i. per i presupposti che ne condizionano la raccolta: la ricerca di elementi discorsivi caratterizzanti uno stile parte da due ipotesi né esplicite né messe in discussione:

a. le opere di un autore, di una scuola, di un'epoca sono necessariamente contrassegnate da *uno* stile che si manifesta nella ricorrenza, da un testo all'altro, di forme - linguistiche, retoriche, figurative (motivi, scenari), narratologiche - specifiche;

b. caratterizzando uno stile si identifica un particolar modo di scrivere, di usare la lingua, una voce peculiare, una poetica o un'estetica.

Ora, l'individuazione di stilemi, di tratti caratterizzanti, di indizi, di sintomi non implica la minima attenzione alle condizioni di produzione del significato. In queste condizioni è discutibile che gli elementi caratteristici coincidano, anche solo in parte, con le proprietà discorsive specifiche dei «testi» considerati. Gli elementi di manifestazione «caratteristici» corrispondono, nel miglior dei casi, ad un sottoinsieme, non meglio definito, degli elementi discorsivi convocati per produrre un determinato enuncia-

to. L'uso ricorsivo di determinati formanti non esclude, si sa, un cambiamento di funzione e di valore; i mezzi stilistici possono variare da un «testo» all'altro senza pregiudicare l'invariabilità della poetica di cui consentono l'attuazione;

ii. per il loro statuto indefinito: individuati per la loro ipotizzata funzione discriminante, tenuto conto della loro ricorrenza, in base alle nozioni solidali di scarto e di norma, gli stilemi, i tratti caratterizzanti o quel che sia, non sono assegnabili a nessun determinato livello di pertinenza. Il loro insieme si presenta come un semplice inventario, una collezione di elementi fondamentalmente eterogenei, non collegabili ad operazioni enunciative che assegnino loro una funzionalità discorsiva.

iii. per la loro irriducibile eterogeneità: diversamente dai tratti fonologici, i «tratti caratterizzanti» non sono in grado di organizzarsi in sistema. Illudendosi di cogliere la specificità di una voce o di una scrittura, accumulando indizi, sintomi, stilemi, qualcuno si è preoccupato della coerenza delle «deformazioni» o degli «scarti» stilistici, coerenza atta a produrre un effetto di identità. Ciò nonostante il problema della coerenza è destinato a rimaner senza risposta, in quanto ripropone la questione delle «scelte stilistiche», consapevoli o meno, facendo riemergere in questo modo la problematica dell'istanza da cui dipende l'intelligibilità e il significato di quella struttura significante chiamata discorso.

A questo punto viene da chiedersi: «a che pro»? Se è vero che la definizione dello stile, di un determinato stile, rimanda circolarmente all'insieme dei tratti caratteristici che, per ipotesi, lo caratterizzano, se gli inventari di stilemi non ci informano sulle proprietà discorsive e poetiche dei testi considerati e se non contribuiscono per niente a facilitarne l'interpretazione, a che pro la stilistica? Qual è la ragione o il senso della fatica consentita ammesso che non può non finire nel nulla il tentativo, contrario ad ogni metodo, di identificare le specie (gli stili) ignorando tutto del genere (lo stile) che presuppongono.

Si potrà certo invocare, in difesa delle imprese stilistiche, il loro contributo ad altre pratiche, quali la critica delle attribuzioni o un certo tipo di «interprétation de textes». La conoscenza delle «proprietà stilistiche» sarà pur servita a qualche abile imitatore nella produzione di geniali *pastiche*. Moltiplicandone le forme emblematiche, i sintomi, gli indizi riconoscibili, non è certo impossibile imitare lo stile calviniano, o meglio, l'immagine condivisa di esso, ma non per questo si imita lo stile di Italo Calvino, in quanto esso può assumere forme ed aspetti diversi pur rimanendo identico a se stesso.

Per superare le contraddizioni inerenti alla pratica stilistica, è necessario spostare il problema della specificazione dei testi dal piano dell'enunciato a quello dell'enunciazione. Gli elementi discorsivi (for-

me linguistiche, figurative, retoriche, ecc.), riconosciuti per quello che sono, ossia strumenti, formanti, schemi a disposizione di un *poter* e di un *voler* dire specifici e costitutivi di una determinata competenza enunciativa (nel campo letterario, di una poetica) appaiono come le varianti di un invariante

Sono meno importanti - nell'elaborazione di una tipologia dei discorsi - i mezzi, per definizione variabili, a servizio di una competenza enunciativa, che non l'uso propriamente discorsivo che ne fa l'istanza responsabile della loro scelta: il soggetto dell'enunciazione implicita.

Gli aggregati di stilemi chiamati a caratterizzare uno stile, e solo indirettamente un gruppo di testi in cui si sono rivelati comuni, non sono in grado di determinare, costituendola, una classe di discorsi. La pratica stilistica non consente di dire niente sulla specificità dello stile caratterizzato; è solo in grado di postulare un'identità puramente differenziale, estranea all'identità sostanziale di una determinata poetica. L'identità di uno stile, così come la intende la stilistica, è puramente differenziale e cioè vuota.

I tipi di discorsi e le diverse poetiche che essi presuppongono non vanno definiti *a priori* o da un punto di vista meramente fattuale. Non si accede a una determinata poetica se non tramite l'interpretazione, vale a dire tramite l'instaurazione come discorso di un singolo enunciato discorsivo, o «testo».

Identificata una poetica, e cioè descritto l'insieme ordinato delle operazioni enunciative necessarie e sufficienti a trasformare un determinato enunciato in discorso, si può passare alla definizione di classi di testi, riconoscere o meno come fondata l'ipotesi generalmente ammessa per cui le opere di un autore si richiamano ad un'unica poetica. Non si verifica nessuna necessaria solidarietà, ma solo un rapporto occasionale, tra l'invariante «poetica» e le varianti di natura «stilistica». Ciò non toglie che le performance di un autore siano improntate ad abitudini, limitate dall'esperienza personale, condizionate qualche volta persino dall'intento preciso di connotare, attraverso caratteristiche «stilistiche», ricorrenze linguistiche o figurative.

In attesa di una vera e propria teoria dei discorsi, la stilistica sopravvive alla sue aporie condannando i critici ad un'«inesauribile caccia agli indizi».²

Ciò che gli scrittori chiamano stile si distingue fondamentalmente dal concetto di stile come scarto dei critici, degli specialisti della stilistica. Lo stile coincide con le operazioni enunciative che definiscono l'identità sostanziale, e non puramente differenziale di una scrittura. L'uso che essi fanno della parola «stile» si avvicina a quanto io chiamo «poetica».

In un passo di *Alla Ricerca del tempo perduto*, Proust tematizza questo contrasto riconducendolo alla contapposizione di due diverse epistemologie: «Ciò che chiamiamo la realtà è un certo rapporto fra le sensazioni e i ricordi che circondano simultaneamente - rapporto escluso da una semplice visione cinematografica, la quale, dunque, tanto più s'allontana dal vero quanto più pretende di limitarsi ad esso -, unico rapporto che lo scrittore deve trovare per incatenarne per sempre l'uno all'altro, nella sua frase, i due diversi termini. Si può elencare di seguito quanto si vuole, in una descrizione, gli oggetti che figuravano nel luogo descritto: la verità comincerà solo nel momento in cui lo scrittore prenderà due oggetti diversi, ne porrà il rapporto, analogo nel mondo dell'arte a quello che è il rapporto esclusivo di causa ed effetto nel mondo della scienza, e li fisserà con gli indispensabili anelli d'un bello stile. Anzi, quando, come la vita, avvicinando una qualità comune alle due sensazioni, egli ricaverà la loro essenza comune, riunendole entrambe, per sottrarle alle contingenze del tempo, in una metafora. La natura stessa non mi aveva forse messo, da questo punto di vista, sulla strada dell'arte, non era lei stessa inizio d'arte, lei che mi aveva consentito di conoscere, spesso molto tempo dopo, la bellezza d'una cosa solo in un'altra cosa, il meriggio di Combray nel rumore delle sue campane, le mattinate di Doncières nei singulti del nostro calorifero ad acqua? Il rapporto può essere poco interessante, gli oggetti mediocri, lo stile scadente, ma finché non c'è stato questo non c'è nulla.

Ma c'era di più. Se la realtà fosse una sorta di residuo dell'esperienza, più o meno identica per ciascuno dato che quando diciamo: un tempo cattivo, una guerra, un posteggio di carrozze, un ristorante illuminato, un giardino in fiore, tutti sanno cosa vogliamo dire; se la realtà fosse questo, una specie di film di tali cose sarebbe certo sufficiente, e lo "stile", la "letteratura" che si discostassero dai loro semplici dati sarebbero un artificioso "fuor d'opera". Ma era questo la realtà?» (Proust, 1954: 570-71 della tr. it.).

Attraverso l'opposizione dei mondi della scienza e dell'arte e il riferimento al «residuo dell'esperienza», il brano di Proust mette in scena un campo dialogico a tre posizioni. Distingue in effetti un Discorso scientifico, un Discorso estetico (o poetico) e, implicitamente, un Discorso dell'esperienza comune (o «naturale») i cui relitti non sono altro che i formanti costitutivi della pseudo-verità del realismo positivista, verità di un non-mondo, la cui «visione cinematografica», in questo contesto, diventa l'emblema, incompatibile sia con la verità del mondo della scienza, sia con quella del mondo dell'arte.

Ammettendo che la realtà, anzi che ogni realtà, consista in un rapporto, insieme unico e specifico, necessario ad instaurare un mondo, lo stile che ne condiziona la trasposizione nell'ordine del discorso, va definito a sua volta in termini di relazione. Non si può ridurre lo sti-

le di un'opera ad un insieme di formanti e di tratti caratteristici. Esso va differenziato dall'insieme delle operazioni-relazioni che condizionano l'uso specifico di mezzi linguistici, figurativi, retorici a disposizione di tutti. In altri termini, lo stile corrisponde ai procedimenti testuali, agli elementi discorsivi, ai mezzi di ogni tipo che conferiscono a un determinato enunciato, le potenzialità che un'adeguata strategia di coerenza è in grado di attuare. Le «proprietà» dell'enunciato sono indefinitamente attuabili da qualsiasi lettore che sia in grado di sviluppare le strategie di coerenza che con successo si possono applicare ad un determinato testo.

L'esperienza estetica corrisponde ad una percezione vissuta del rapporto fondatore di un effetto di bello. Il «bello stile», implica il ricorso a quelle forme discorsive che meglio si prestano all'attuazione delle operazioni indispensabili all'emergere del «bello».

Il «rapporto» fondatore del mondo dell'arte, secondo Proust, è la relazione di identità che lega due sensazioni attraverso la percezione di una «qualità», o impressione comune, che ne costituisce l'«essenza»; relazione di secondo grado poiché l'esperienza del bello consiste nel riconoscimento della comune qualità di due sensazioni, della comune «impressione» connessa a due distinte apprensioni del mondo. In questo caso l'impressione stessa va interpretata come la correlazione vissuta tra la propriocezione di uno stato timico (insieme tensivo e forico) e l'esteroccezione di una configurazione visiva, uditiva, olfattiva, tattile.

La scoperta propria dell'estetica, o della poetica di Proust, quella che definisce la specificità del suo bello e del suo stile consiste nell'aver riconosciuto l'autonomia del contenuto impressivo delle sensazioni relativamente ai contesti, alle circostanze e ai tempi, la natura insieme temporale e atemporale di quelle essenze particolari che sono le impressioni.

La metafora viene presentata come lo strumento più adatto a trascrivere, nell'ordine della parola, la relazione costitutiva della specifica realtà del mondo dell'arte secondo Proust. Non per questo la si considererà un mezzo retorico caratteristico dello stile proustiano. La «metafora» quale strumento dell'estetica proustiana non ha nulla a che vedere con l'omonimo tropo della retorica tradizionale, condivide invece le proprietà comuni ad ogni operazione metaforica: al segnale che dà l'avvio ad un'operazione metaforica, il lettore reagisce cercando di assegnare un semantismo comune alle isotopie distinte che ha individuate.

Affinché, nel mondo di Proust, la «metafora» possa fungere da operatore di attuazione, nel discorso verbale, del rapporto costitutivo dell'esperienza estetica vissuta è sufficiente che, a due isotopie figurative (equivalenti delle sensazioni) si attribuisca un significato impressivo (una qualità, un'essenza) comune.

Lo «stile», quale iscrizione nell'enunciato delle potenzialità costitutive di una poetica o di un'estetica, non può non segnare uno scarto nei confronti di quello che è recepito come il grado-zero dello stile, la norma, o una certa «normalità» della parola. Il non-stile, che consente di misurare la distanza che separa l'arte dalla cosiddetta realtà, non è altro però che il risultato di una riduzione positivista del mondo dell'esperienza.

Il concetto di stile come scarto - che domina in modo più o meno dichiarato, l'operare delle diverse stilistiche - non è innocente. La concezione di una letteratura intesa come forma di estetizzazione della vita e dello stile inteso come ornamento, come «hors-d'oeuvre», tocco estetico aggiunto alla cosiddetta «realtà», trova la sua origine in un positivismo dilagante. L'interesse e l'originalità del testo di Proust sta proprio nello stabilire una correlazione tra una certa concezione dello stile e della letteratura e l'illusione della realtà non relazionale delle cose in sé, oggetti di una fede positivista.

Sfruttando in parte i risultati di un lavoro pubblicato anni fa, (Geninasca, 1971) cercherò di illustrare, sull'esempio del sonetto liminare delle *Chimères* di Gérard de Nerval, gli elementi di una procedura di individuazione e di descrizione di una poetica. L'abbozzata poetica nervaliana non deve niente ai concetti di norma e di scarto, dipende invece interamente da un'esplicita costruzione della coerenza di «El Desdichado».

Conforme a un modello della struttura discorsiva, l'analisi apparsa nel 1970 ha permesso di costituire un insieme di quattro enunciati (salvo in un caso coestensivi di un alessandrino) destinati ad articolare due modi di produzione del significato, uno dei quali tramite la figura del liuto, è figurativamente associato al *poiein*, al canto poetico. Il significato del sonetto consiste nelle operazioni di mediazione destinate a conciliare, in due tempi, due modi di produzione del significato riferibili a due poetiche, «allegorica» e «simbolista», che, per il rapporto di contrapposizione delle quartine rigorosamente parallele, vengono presentate, in un primo tempo, come inconciliabili. Cercherò di confortare questa interpretazione attraverso un'attenta descrizione dei diversi rapporti di equivalenza semantica che l'organizzazione testuale della poesia stabilisce tra i quattro sintagmi seguenti:

a¹ *Et mon luth constellé/Porte le soleil noir de la Mélancolie* (vv. 3 e 4)

a² *Mon front est rouge encor du baiser de la reine* (v.10)

b¹ *La treille où le pampre à la rose s'allie* (v.8)

b² *J'ai rêvé dans la grotte où nage la syrène* (v.11)

Le lettere greche e gli apici numerici fanno rispettivamente riferimento all'esistenza di due paradigmi complementari e alla posizione degli enunciati (ad eccezione del primo, essi coincidono con lo spazio metrico del verso) nelle quartine e nella prima terzina.

Nonostante la distanza che separa le isotopie e le configurazioni, i sintagmi dello stesso paradigma, (a¹ a²) e (b¹ b²), fanno capo ad uno stesso schema topologico e a una comune semiotica:

- i. «luth» et «front» (esplicitamente riferiti all'*ego* dal possessivo «mon» appaiono come nomi propri, grandezze definite uniche) portano una marca, «soleil noir» o rossore («est rouge encor»), che fa riferimento a uno stato modale di natura patemica, rispettivamente «Mélancolie» e, nel contesto del «baiser de la reine», affetto di natura amorosa. Ovviamente, il rapporto della marca figurativa al suo significato non figurativo implica una semiotica del segno-rinvio e presuppone un'apprensione molare del senso;
- ii. corrispondenti di liuto e fronte, la «treille» e la «grotte» differiscono tuttavia, per la natura della funzione che li unisce ai due altri termini, ambedue figurativi e, inoltre appartenenti ad una stessa isotopia, la specie vegetale («pampre» e «rose») che si congiungono nello spazio della pergola o la coppia che si costituisce in quello della grotta.

Allo spazio emblematicamente segnato, portatore di una marca del primo paradigma, corrisponde lo spazio conglobante in cui le figure conglobate vanno considerate come complementariamente opposte. Così articolate le configurazioni spaziali sono oggetto di una valutazione implicita, di carattere positivo. Per di più, nessuno dei termini costituenti degli enunciati di tipo b assume una funzione segnica, non sta per, è figura o simbolo di. A significare invece è la configurazione nel suo insieme, parzialmente inedita (non è scontata la presenza delle rose nella «treille», o quella dell'attore *Ego* nella «grotte» che, percepita come struttura di significato, condiziona il valore semantico delle sue componenti. L'interpretazione delle immagini del secondo paradigma presuppone l'esercizio di una strategia di coerenza specifica, caratteristica di una semiotica degli «ensembles signifiants» propria di una poetica di stampo «simbolista».

*Et j'ai deux fois vainqueur traversé l'Achéron:
Modulant tour à tour sur la lyre d'Orphée
Les soupirs de la sainte et les cris de la fée*

La frase complessa dell'ultima terzina rappresenta una mediazione in atto fra queste due poetiche. Il canto modulato sulla lira - riferita ad Orfeo e non più a *Ego* -, congiunge nel tempo (secondo lo schema dell'alternarsi) le figure delle due storie d'amore fino allora riferite a due poetiche distinte come a due identità disgiunte dell'io poeta. Vi

ritroviamo, congiunti nello spazio di una strofa e di una unica frase, lo schema topologico della contiguità esterna propria della poetica allegorica (il musicare sulla lira di Orfeo un canto che rimanda alla passione amorosa di cui è espressione) e quello dell'inclusione, nello spazio ttonico (al pari della grotta) degli inferi e nell'arco di un destino, di modulazioni complementari equivalenti dei sospiri della santa e delle grida della fata. L'ultima immagine della poesia è manifestazione, a livello dell'enunciato, della poetica complessa che determina le operazioni enunciative necessarie all'instaurazione della coerenza del sonetto.

Gli stessi concetti semiotici - in particolare, i modi di apprensione del significato, tipi di razionalità, strategie di coerenza - condizionano l'instaurazione di ogni singolo «testo» come struttura di significato e consentono la specificazione di classi di discorsi, tanto da stabilire un rapporto di solidarietà fra interpretazione e tipologia, ricoprendo la specificità dei discorsi quella delle competenze enunciative.

Una tipologia descrittiva delle poetiche e, più generalmente delle competenze discorsive, permette di articolare in modo organico un insieme di ricerche fin qui contemplate isolatamente. Le poetiche, elaborate in un linguaggio coerente, diventano fra loro comparabili e lo studio comparato delle poetiche sbocca a sua volta in una storia della letteratura che non è innanzitutto quella della scena letteraria, della situazione economica e sociale degli scrittori quali «agenti di produzione» in relazione all'insieme degli «agenti» letterari (editori, librai, lettori, ecc.) (Bourdieu: 1992). Identificata con una storia delle poetiche, la storia letteraria si iscrive all'interno di una storia della cultura intesa come storia dei campi dialogici, delle relazioni di coesistenza e di confronto di una pluralità di discorsi. Ogni singola poetica si definisce allora relativamente alla posizione che occupa, o pretende di occupare, in un determinato campo dialogico. La letteratura, le arti in generale, appaiono in questo contesto come l'effetto e il motore della storia di un determinato universo socio-culturale.

Il concetto stesso di poetica appare trascendente alla lingua, trasversale ai generi come alla sostanza, verbale o visiva, in cui si manifesta. I mezzi a servizio di una poetica, costitutivi di uno stile, non corrispondono univocamente a determinate forme linguistiche, a determinati motivi, scenari o tropi. Con molta probabilità, *Les Fleurs du Mal* e *le Spleen de Paris*, le due versioni della «Notte stellata» dipinte da Van Gogh ad un anno di distanza (1888 e 1889), la prosa di Maupassant e la poesia simbolista contemporanea appartengono ad una sola classe discorsiva, partecipano della stessa estetica, procedono da una fondamentalmente identica competenza enunciativa. Non è escluso che ad una invariata poetica facciano capo diverse varietà sti-

listiche: basterebbe immaginare, ma è ancora tutto da dimostrare, che, nella pratica della scrittura poetica, della pittura, Baudelaire e Van Gogh, dopo aver usato forme ereditate da una tradizione lontana o prossima, sono riusciti a scoprire o a inventare mezzi espressivi inediti che meglio si addicevano al proprio *volere*, al proprio *poter-dire*, alla propria poetica.

Basteranno questi accenni ad aprire lo spazio a una ontogenesi, complementare a una filogenesi delle poetiche e degli stili ad esse correlati?

1 Sugli alti e bassi della stilistica vedasi Molinié, 1994: 3.

ca è quella dell'inesauribile caccia agli indizi condotta dai critici».

2 Segre, 1981, 564: «La storia della stilisti-

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

Bourdieu, P.

1992 *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Le Seuil, Paris.

Geninasca, J.

1971 *Analyse structurale des «Chimères» de Nerval*, La Baconnière, Neuchâtel.

Molinié, G.

1994 *La Stylistique*, PUF, Paris, (édition corrigée), Coll. «Que sais-je?».

Proust, M.

1993 *Alla Ricerca del tempo perduto*, Vol. IV, «Il tempo ritrovato», I Meridiani, Mondadori, Milano (trad. di G. Raboni), pp. 570-71.

Segre, C.

1981 «Stile», *Enciclopedia*, Einaudi, Torino, Vol. XIII.