

Simone Moro

Coll'arditezza della frase
Ordine artificiale e Sublime
nei "Canti" di Leopardi



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

Il volume è pubblicato grazie a un contributo di

Unil

UNIL | Université de Lausanne

Faculté des lettres

© Copyright 2017

EDIZIONI ETS

Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messagerie Libri SPA

Sede legale: Via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

Via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN 978-884674770-9

Sommario

9 Introduzione

Parte prima

Dentro i *Canti*: descrizione delle figure dell'*ordo verborum artificialis*

- 17 1. Struttura e fisionomia dell'ordine artificiale delle parole nei *Canti*
18 1.1 Le 'figure semplici'
1.1.1 Anastrofi e iperbati dei sintagmi nominale e aggettivale
1.1.2 Anastrofi e iperbati del sintagma preposizionale
1.1.3 Anastrofi e iperbati del sintagma verbale
1.1.4 Epifrasi
1.1.5 Anastrofi e iperbati della frase semplice
1.1.6 Altri artifici
39 1.2 Le 'figure complesse'
1.2.1 *Ordo artificialis* e segmentazione versale
1.2.2 Perturbazioni plurime della sintassi
54 2. Uno sguardo d'insieme sul fenomeno nei *Canti*

Parte seconda

Oltre i *Canti*: diacronia delle figure dell'*ordo verborum artificialis*

- 69 3. La «stravaganza» sintattico-retorica delle *Canzoni* dentro e fuori il genere lirico

Parte terza
Attraverso i *Canti*: interpretazioni delle figure
dell'*ordo verborum artificialis*

- 95 4. Le tracce del sublime nella poetica e nella poesia del primo Leopardi (1817-1823)
- 98 4.1 «Una sensibilità forte e profonda». L'eloquenza del sentimento nei testi iniziali
- 119 4.2 «Una folla d'idee simultanee». La sintassi ardita nelle canzoni del disinganno e della finzione
- 156 5. Protesta, ironia e disillusione nelle epistole in sciolti al conte e al marchese
- 167 6. Verso la *Ginestra*: il diverso eroismo dell'ultimo Leopardi
-
- 181 Indice delle tabelle
-
- 183 Bibliografia
-
- 191 Indice dei nomi e dei personaggi

Credono che lo stile tutto consista ne' vocaboli della lingua, nella sintassi, nelle frasi e nel ritmo del periodo. Ma queste non sono se non le apparenze dello stile: ma la sostanza dello stile sta nella maniera di concepire i pensieri e di sentire gli affetti.

U. Foscolo, *Saggio di novelle di Luigi Sanvitale, parmigiano*, Edizioni Nazionali, VI, pp. 264-65.

Il presente lavoro nasce dalla revisione e riscrittura della mia tesi di laurea, discussa il 9 settembre 2013 presso l'Università di Losanna e vincitrice del XIV 'Premio Giacomo Leopardi' per tesi di laurea (2015), indetto dal Centro Nazionale di Studi leopardiani di Recanati. La PARTE PRIMA del libro, già apparsa in una forma scorcata sulla rivista «Lingua e Stile», 49, 2014, pp. 43-69 (© Società editrice il Mulino, Bologna), è ora ripubblicata con ampliamenti e correzioni.

Nel congedare il testo, mi è grato ringraziare in primo luogo Simone Albonico, già relatore della tesi di laurea, che con la disponibilità e l'infaticabile passione che lo distinguono ha continuato a seguire questa ricerca e favorito la sua pubblicazione. La mia gratitudine va poi a quanti si sono prestati alla lettura in anteprima del testo e hanno migliorato la sua resa finale con i loro suggerimenti: il professor Christian Genetelli, Lucio Felici, e gli amici losannesi Amelia Juri e Ariele Morinini. Sono infine grato alla *Faculté des lettres* dell'Università di Losanna per avermi offerto la possibilità di pubblicare il volume, alla *Section d'italien* per averlo gentilmente accolto nella collana dei 'Quaderni di italianistica', e a Enea Pezzini per il lavoro redazionale.

Dedico il libro ai miei genitori e a Lucia, per esserci sempre.

Introduzione

Prima dei *Canti*: le apparenze e la sostanza

Un fine studioso quale Ezio Raimondi ricordava come lo studio della dimensione stilistico-retorica di un testo evada da una considerazione puramente formale e debba sempre essere inserito:

in un'antropologia, in un universo di scelte, credenze, comportamenti, tradizioni che rimandano sempre a un sistema sociale e alla sua ragnatela irregolare di significati [nel quale] la parola può farsi gioco o minaccia, strumento di consenso o di dissenso, memoria fedele o lacerante rottura, entro una realtà di poteri e conflitti dove, di là dai modelli, ciò che conta è la contingenza e il probabile.¹

La citazione foscoliana posta in esergo vuole allora richiamare l'attenzione sia sulle due anime contemplate all'interno di questo studio: quella descrittiva, interessata più alle *apparenze* linguistiche, e quella interpretativa, che partendo dalle apparenze cerca di trarne la *sostanza*, sia sulle due componenti complementari del concetto di stile, specie per un autore autoriflessivo e moderno come Leopardi,² sempre persuaso della necessaria «armonia delle belle cose e delle belle parole»,³ la cui opera si dimostra a qualsiasi sguardo come il punto di convergenza di differenti percorsi conoscitivi ed estetici. Una divisione troppo polarizzata del lavoro sarebbe, però, fuorviante. Se è pur vero che la progressione logica delle tre parti che compongono il libro tende a privilegiare inizialmente l'analisi del dato grammaticale in sé stesso e di seguito entra nel merito del senso formale o del significato testuale dei fenomeni, il movimento dalle *apparenze* alla *sostanza* è nondimeno pressoché continuo e circolare, e lo è stato tanto più durante la fase analitica, al punto che lo studio delle parti ha determinato l'interpretazione dell'insieme e quest'ultima il riesame delle parti, in un gioco di bilanciamento reciproco.

1. Raimondi, Battistini 1984, p. x.

2. È noto che gli autori di inizio Ottocento cominciano a intendere lo stile come una realizzazione personale, un'espressione di sé, e non solo come un ornamento prestabilito dalla materia o dal genere. Mazzoni 2015 indaga questo mutamento di prospettiva sia sul piano teorico sia su quello della realizzazione poetica, chiamando in causa proprio Foscolo e Leopardi: primi, problematici interpreti di questo cambiamento.

3. *Della condizione presente delle lettere italiane*, 1820-1821; Leopardi, *Trp*, pp. 1109-10; su cui vd. *infra*, cap. 4, p. 96.

L'oggetto stesso dell'analisi, l'ordine artificiale delle parole, obbliga più che in altri casi a un movimento simile, a causa delle difficoltà insite nell'indagine del fenomeno. Il problema è noto alla critica letteraria⁴ ed è stato risollevato più di recente in particolare dai lavori di Arnaldo Soldani e Carlo Enrico Roggia per la poesia e di Sergio Bozzola per la prosa, dalle cui proposte e osservazioni la mia ricerca ha mosso i passi.⁵ Nello specifico, vanno evidenziati almeno tre caratteri ai quali ogni indagine del genere non può evitare di prestare attenzione:

- a. l'impossibilità di identificare una *langue* letteraria *non* marcata con la quale confrontare le soluzioni artificiose, determinando il loro grado di adesione o scarto dalla norma grammaticale;
- b. l'ubiquità del fenomeno all'interno della tradizione e dei generi letterari;
- c. l'inevitabilità delle figure nell'espressione poetica.

Riguardo al primo punto, va ricordato come nella lingua letteraria non esista né sia mai esistita una dimensione linguistica lineare, come la intendono oggi gli specialisti, e una sua controparte alterata, bensì come – sulla scorta del latino – si possa osservare una normale mobilità dei costituenti frasali e sintagmatici, non necessariamente programmatica. Sarebbe pertanto fuorviante estrapolare in modo rigido regole sintattico-grammaticali dell'italiano moderno per applicarle a testi poetici e prosastici del passato, anche qualora siano fondate sulla prassi linguistica generativa, che nel corso del secolo ha dato un grande contributo all'individuazione e alla descrizione degli ordini sintattici marcati, presenti anche nella lingua *standard*, specie a livello della frase semplice.⁶ La prospettiva assunta dallo studio è dunque piuttosto quella della retorica classica, sistematizzata nei manuali moderni,⁷ in linea con tutti gli studiosi che di recente si sono occupati del problema con un taglio stilistico. I retori antichi individuavano nell'azione di 'figure di permutazione' quali anastrofi, iperbati, epifrasi e sinchisi o *mixtura verborum* le cause della collocazione artificiale delle parole all'interno di un testo e tale prospettiva è – in ultima analisi – quella che possiamo considerare più vicina alla coscienza linguistica di un autore letterario fino a tutto il secolo XIX. Tuttavia, l'individuazione delle figure dell'*ordo verborum artificialis* secondo i limiti imposti dalla trattatistica non sempre riesce a evitare casi di dubbia attribuzione o

4. Tra i primi a sollevare la questione vd. Marino 1976, pp. 75-87, Segre 1976², Patota 1987, pp. 97-247.

5. Bozzola 1996, Bozzola 1999, Soldani 1999, Roggia 2001, Soldani 2009.

6. Le figure schedate nel corso del lavoro potrebbero non coincidere sempre con le costruzioni marcate definite all'interno della linguistica generativa, sebbene la Gcic rimanga un punto d'appoggio fondamentale per lo studioso moderno (specie il secondo capitolo del primo volume: "L'ordine degli elementi della frase e le costruzioni marcate"), così come le grammatiche normative tradizionali.

7. Lausberg 1982, §§ 330-35; Mortara Garavelli 2012¹³, pp. 227-30.

ambiguità interpretative⁸ che in definitiva impongono al critico/lettore l'one-re di una decisione soggettiva laddove i rapporti tra le parole e/o i sintagmi non siano evidenti.

Per questa ragione, occorrerà affidarsi con una certa cautela alle schematizzazioni e descrizioni prestabilite dell'*ordo artificialis*, cercando sempre di riconoscere i confini di linearità e perturbazione all'interno dell'opera in analisi. La ricerca e l'individuazione di una norma *dentro il testo* mi sembra, sulla scorta di altri studiosi,⁹ il metodo più funzionale per individuare e determinare le figure di permutazione in ambito letterario. Nondimeno, un'apertura *oltre il testo* è sempre auspicabile, così da porre le costruzioni isolate a confronto con la tradizione e verificarne la pertinenza stilistica, cioè il loro costituirsi o meno secondo un uso consolidato e ripetuto nel tempo, e magari saggiare il grado di appartenenza o di scarto linguistico di uno o più componenti rispetto al genere letterario a cui aderiscono e al codice che storicamente definisce la particolarità della *langue* di un autore.

Resta il fatto che, ad oggi, ogni analisi sull'ordine delle parole in un testo letterario, che abbia per ambizione uno studio sistematico del fenomeno e non una sua rappresentazione cursoria, non potrà che presentarsi – continuamente – come un'ipotesi di lavoro e spiegare nel dettaglio le sue scelte.

Il secondo e il terzo punto, interrelati tra loro, si svincolano da considerazioni prettamente metodologiche e riguardano più da vicino il valore stilistico degli artifici. In poesia, le figure dell'*ordo verborum artificialis* sono normalmente sovradeterminate da fattori metrico-prosodici, storico-linguistici, di *variatio* compositiva e da abitudini espressive di *koinè*, con le conseguenze: da un lato, di una loro diffusione pressoché ubiqua dentro e fuori il genere lirico (che attraverso il magistero di Petrarca ne istituzionalizza l'applicazione¹⁰); dall'altro, di un loro impiego inerziale all'interno dei più diversi componenti, rintracciabile ancora in pieno Novecento.¹¹ Se a questi due dati macroscopici si aggiunge, focalizzando la nostra attenzione sul periodo storico-letterario nel quale Leopardi si muove, l'ingerenza del sistema stilistico e linguistico neoclassico secondo settecentesco, che intensifica e – col tempo – normalizza ulteriormente l'adozione dell'*ordo artificialis* in poesia,¹² si può

8. Roggia 2003, pp. 162-82.

9. Soldani 1999, p. 236; ma vd. pure Beccaria 1975, p. 6 che rimarca: «ogni *figura* è per un verso eventualmente inter-personale, ma ad un tempo figura interna al sistema stilistico-retorico del poeta singolo: un comportamento personale».

10. Il ruolo canonizzante del Petrarca si rivolge indietro, alla tradizione due-trecentesca, ma si riflette poi in avanti e supera i confini del genere lirico, vd. Soldani 1999 e Soldani 2009.

11. Né si può dire che le figure rappresentino un appannaggio della letteratura alta, poiché studi recenti hanno dimostrato come siano numerose pure in altri contesti, come i libretti d'opera, sui quali vd. Rossi 2005.

12. Roggia 2013, pp. 37-42.

ragionevolmente dubitare di un effettivo valore stilistico o – più su – estetico del fenomeno nei *Canti*.¹³

La critica leopardiana non ha mancato di osservare la presenza delle figure di permutazione all'interno dei diversi componimenti che formano i *Canti*, concentrandosi in modo particolare e comprensibilmente sui dieci testi iniziali, ma ha altresì spesso ridotto l'incidenza del fenomeno a un *habitus* generico delle un po' antiche canzoni, se non a un mero «ossequio alla tradizione» più classicista.¹⁴ Eppure, il lavoro intende dimostrare come sia possibile rinvenire un'applicazione d'autore degli artifici e come questa intenzionalità pesi sulla comprensione di alcuni luoghi o testi dell'opera poetica leopardiana. La ragione è triplice, come tripartita risulta l'insieme della ricerca, ma il concetto di fondo che agisce sotterraneamente lungo tutto il libro è quello stilistico di *foregrounding*, 'messa in evidenza', che la critica letteraria anglosassone ha recuperato dagli studi sulle arti visive di Jan Mukařovský,¹⁵ e che può spiegare l'attenzione del lavoro ad alcune peculiarità interne al fenomeno in analisi, capaci di sottrarsi da ogni rischio di prevedibilità e da me denominate 'figure complesse'.

Muovendo da un'analisi grammaticale dell'ordine delle parole svolta *dentro i Canti*, già nella PARTE PRIMA del libro è stato possibile evidenziare variazioni significative nella resa del fenomeno. Nel misurare l'intensità degli stilemi attraverso due parametri operanti congiuntamente in ogni figura, l'uno quantitativo e l'altro qualitativo, fin nella classificazione e descrizione iniziali ho dato un rilievo particolare: da un lato, al prolungamento degli artifici oltre i limiti del singolo verso e alla loro interazione con il margine versale, luogo elettivo e di riprovato interesse nell'ambito della scrittura poetica; dall'altro, alla tendenza delle figure a interagire tra di loro, intrecciandosi e potenziando il loro effetto di destrutturazione del testo. Pur senza pretendere di esaurire attraverso la considerazione di questi due criteri la comprensione degli stilemi, mi sembra che una loro combinazione possa meglio orientarne e precisarne la descrizione e – soprattutto – permetta di individuare una differenza di potenziale non tanto tra singoli artifici (un'operazione complicata e azzardata), ma tra un uso singolarativo, accorciato delle figure e un uso concatenato, prolungato delle stesse; ciò mi ha spinto a distinguere, appunto, tra 'figure semplici' e 'figure complesse'. Un rapido sguardo d'insieme sui *Canti*, proposto in conclu-

13. Secondo i tre livelli o prospettive d'indagine che schematizzano il rapporto tra analisi stilistica e critica letteraria di un testo (linguistico, stilistico, estetico); vd. Leech 2008.

14. Macchioni-Jodi 1981, p. 160.

15. Mukařovský 1964, pp. 17-30. Lo studioso ceco parla di *aktualisace* (tradotto in inglese con il termine *foregrounding*) per evidenziare gli elementi formali che, posti in primo piano all'interno di un'opera d'arte, provocano un effetto estetico e psicologico sul suo fruitore. Riprendo qui il concetto come sinonimo di rilevanza stilistica, senza preoccuparmi dei possibili e temibili effetti psicologici di un testo sui suoi lettori, e integrandolo all'ancora fondamentale Spitzer 1966.

sione dell'analisi linguistica del fenomeno, conferma la rilevanza delle 'figure complesse', evidenziando un loro impiego localizzato e lasciando così supporre una variazione interna all'applicazione delle figure, presenti – lo affermo preliminarmente – lungo tutto il percorso poetico di Leopardi.

L'eventuale particolarità del caso leopardiano è vagliata e confermata nella PARTE SECONDA dello studio, spingendo le analisi puntuali *oltre i Canti* e proponendo su basi statistiche un confronto diacronico dell'impiego del fenomeno all'interno e all'esterno del genere lirico. Tanto costringendo, per ragioni che vedremo meglio in sede specifica, l'oggetto dell'analisi all'interno del codice metrico della canzone tradizionale, come si è tramandata da Petrarca in poi, quanto valutandolo rispetto alla galassia stilistica neoclassica tra fine Settecento e inizio Ottocento, il risultato dell'operazione comparatistica tende a confermare le conclusioni dell'analisi linguistica: primo, il fenomeno all'interno della poesia leopardiana non è del tutto inevitabile né riducibile a soli fattori esterni, ma lascia intendere una volontà d'autore; secondo, a produrre lo scarto maggiore e a meglio delineare la posizione di Leopardi dentro il genere canzone e il sistema linguistico del suo tempo sono quelle che ho chiamato 'figure complesse': forti perturbazione del dettato, memori – nella tradizione volgare – degli usi sintattico-retorici più artificiosi del *Giorno* pariniano.

Su queste basi, nella PARTE TERZA ho voluto indagare da un punto di vista ermeneutico i possibili valori stilistici ed estetici del fenomeno *attraverso i Canti*, specie nelle sue rappresentazioni eccezionali, focalizzando la mia attenzione interpretativa solo su luoghi o testi nei quali meglio e con maggiore evidenza gli stilemi emergono in primo piano. In conseguenza di questa scelta, non si tratterà tanto di offrire un commento generale ed esaustivo dell'applicazione dell'*ordo artificialis* nell'opera poetica leopardiana, bensì una serie di penetrazioni verticali, nella speranza che il particolare possa comunque rappresentare un riverbero del percorso generale. Facendo perno sul retroterra delle discussioni stilistiche e linguistiche affidate allo *Zibaldone* e ad altri testi tra il 1818 e il 1823 e considerando in parallelo le fonti che agiscono dietro le posizioni leopardiane attorno al concetto di «ardire» poetico (la filosofia del linguaggio empiristico-sensista e il sublime pseudo-longiniano), ho cercato di interrogare l'uso diversificato che Leopardi fa delle figure di permutazione nella prima stagione della sua poesia (cioè nelle canzoni, negli idilli e nelle elegie), in relazione all'evolvere continuo delle forme e dei contenuti, nonché della poetica e del pensiero che originano quest'ultimi. L'impiego dell'*ordo artificialis*, come di altre specificità linguistiche e stilistiche per lo più evidenziate dalla critica, s'inserisce con profitto all'interno del movimentato altalenarsi di dialogo e opposizione tra gli estremi di antico e moderno, natura e ragione, poesia e filosofia, «vago» e «vero», che anima i primi testi di Leopardi, ritagliandosi al contempo – come credo – un ruolo e

un significato espressivi specifici in alcuni di essi (massime in *Alla Primavera* e nell'*Inno ai Patriarchi*). Inversioni e trasposizioni tornano poi a caratterizzare la scrittura poetica leopardiana anche di là delle colonne d'Ercole degli anni 1823-1824, benché a intermittenza; ciononostante, la bussola degli scritti teorici non offre più a quest'altezza indicazioni utili riguardo al fenomeno e di conseguenza la navigazione non può svolgersi se non a vista, indagando le eventuali particolarità o ragioni interne ai singoli testi e poco più.

Le redazioni sulle quali ho concentrato la mia attenzione sono quelle delle prime stampe unitarie dei componimenti.¹⁶ La scelta di preferire i testi editi originalmente piuttosto che le loro redazioni conclusive è conseguente a due fattori. Da un lato, l'ovvia centralità che assumono le *Canzoni* in uno studio come quello proposto, perché è in questi testi specialmente che la strenua ricerca filologico-linguistica del 1821-1823, testimoniataci dalle ampie postille dei manoscritti napoletani, produce i suoi risultati maggiori e più gravidi di implicazioni letterarie, di qui la necessità di riferirsi testualmente e con particolare attenzione a quell'esperienza poetica,¹⁷ oltre che alla pubblicazione complementare dei testi coevi nei *Versi*. Dall'altro, i numerosi interventi apportati da Leopardi al momento di concepire e realizzare l'unificazione macrotestuale delle sue poesie (lavoro iniziato con l'edizione del '31 e proseguito fino a quella curata dal Ranieri nel '45) si svolgono, come è stato notato, nel segno di un'uniformizzazione linguistica e stilistica dei componimenti antecedenti al '28 alle liriche successive.¹⁸ Mi è pertanto sembrato opportuno – data l'eterogeneità dei momenti che compongono l'esperienza dei *Canti* – evitare possibili appiattimenti diacronici del fenomeno, così da poterne apprezzare appieno caratteristiche e valore stilistico in funzione delle singole parti che partecipano alla formazione del libro leopardiano.

Nondimeno, da un'indagine cursoria sulla resistenza degli artifici al processo correttivo del 1831-1835, ho potuto osservare come i mutamenti di poetica e – conseguentemente – di resa formale della poesia non sembrano intaccare in modo decisivo né la quantità numerica delle figure né il loro valore stilistico. Le modifiche ravvisabili sono da ricondurre principalmente all'economia di ogni singolo testo o rientrano genericamente, insieme con altri fattori linguistici, in quell'anelito di maggiore uniformità stilistica imposto dall'organizzazione dei *Canti*. Evidentemente, perciò, il desiderio di

16. *Le Canzoni del conte Giacomo Leopardi*, Bologna, Nobili, 1824; *i Versi del conte Giacomo Leopardi*, Bologna, Stamperia delle muse, 1826; *i Canti del conte Giacomo Leopardi*, Firenze, Piatti, 1831; *le Opere di Giacomo Leopardi*, Napoli, Starita, 1835, vol. I; e *le Opere complete di Giacomo Leopardi*, a cura di Antonio Ranieri, Firenze, Le Monnier, 1845-1849, vol. I.

17. Sul processo compositivo delle *Canzoni*, con particolare attenzione alle varianti dei manoscritti napoletani e ai risultati stilistici dei testi, vd. Italia 2016, in particolare i capitoli I e V.

18. Leopardi 1998, pp. 5-37.

mantenere vive le alterità che formano la poetica del libro è altrettanto forte in Leopardi del principio uniformante e preserva anche i tratti più eccezionali di quella sintassi *affettiva* qui presa in esame, testimoniando, per via indiretta, del suo valore espressivo.

Finito di stampare nel mese di marzo 2017
in Pisa dalle
EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, I-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com