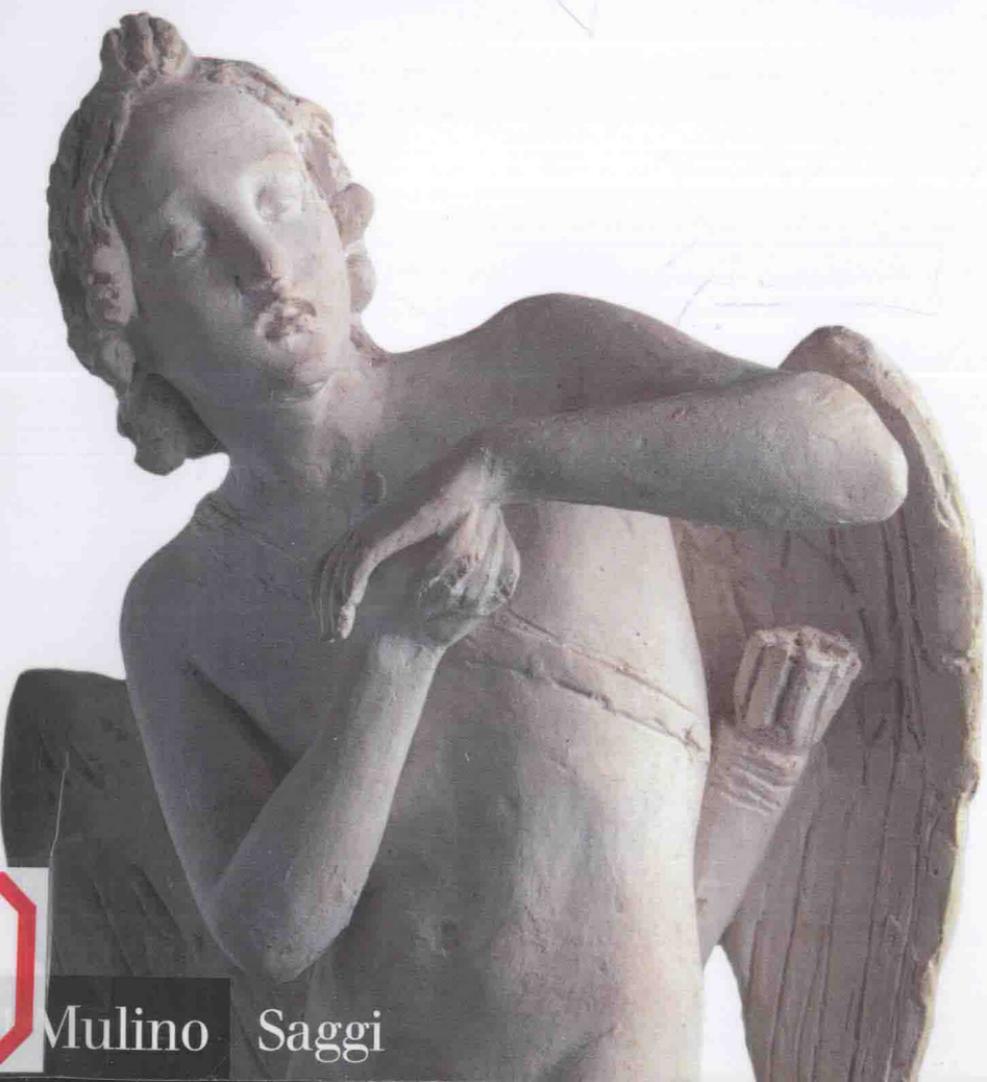


Pier Vincenzo Mengaldo

Leopardi antiromantico

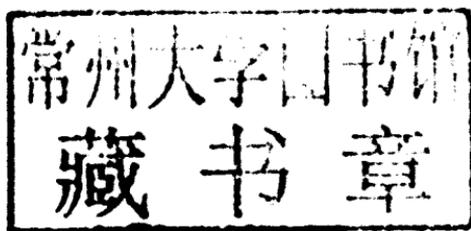


Mulino Saggi

PIER VINCENZO MENGALDO

LEOPARDI ANTIROMANTICO

e altri saggi sui «Canti»



IL MULINO

I lettori che desiderano informarsi sui libri e sull'insieme delle attività della Società editrice il Mulino, possono consultare il sito Internet: **www.mulino.it**

ISBN 978-88-15-23823-8

Copyright © 2012 by Società editrice il Mulino (Bologna). Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito **www.mulino.it/edizioni/fotocopie**

INDICE

Premessa	p. 7
I. Leopardi antiromantico	13
II. Due forme del discorso poetico leopardiano	33
III. 'Io' e 'noi' nei <i>Canti</i>	55
IV. Note di sintassi poetica leopardiana	75
V. Tra strofe e strofe dei <i>Canti</i>	107
VI. 'Legato' e 'staccato' nei versi dei <i>Canti</i>	115
VII. Quanto sono 'sciolti' gli sciolti di Leopardi?	127
VIII. Strutture fini e costruzione nella <i>Sera del dì di festa</i>	145
IX. Una lettura di <i>A Silvia</i>	157
X. Per un commento alla <i>Quiete dopo la tempesta</i>	177
<u>Indice dei nomi</u> e delle cose notevoli	205

SAGGI

771.

*a Luigi Blasucci, leopardista principe
e amico caro e venerato*

PIER VINCENZO MENGALDO

LEOPARDI ANTIROMANTICO

e altri saggi sui «Canti»

IL MULINO

I lettori che desiderano informarsi sui **libri** e sull'insieme delle attività della Società editrice il Mulino possono consultare il sito Internet: **www.mulino.it**

ISBN 978-88-15-23823-8

Copyright © 2012 by Società editrice il Mulino (Bologna). Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere fotocopiata, riprodotta, archiviata, memorizzata o trasmessa in qualsiasi forma o mezzo – elettronico, meccanico, reprografico, digitale – se non nei termini previsti dalla legge che tutela il Diritto d'Autore. Per altre informazioni si veda il sito **www.mulino.it/edizioni/fotocopie**

INDICE

Premessa	p. 7
I. Leopardi antiromantico	13
II. Due forme del discorso poetico leopardiano	33
III. 'Io' e 'noi' nei <i>Canti</i>	55
IV. Note di sintassi poetica leopardiana	75
V. Tra strofe e strofe dei <i>Canti</i>	107
VI. 'Legato' e 'staccato' nei versi dei <i>Canti</i>	115
VII. Quanto sono 'sciolti' gli sciolti di Leopardi?	127
VIII. Strutture fini e costruzione nella <i>Sera del dì di festa</i>	145
IX. Una lettura di <i>A Silvia</i>	157
X. Per un commento alla <i>Quiete dopo la tempesta</i>	177
<u>Indice dei nomi</u> e delle cose notevoli	205

Questa raccolta di saggi leopardiani tiene dietro ad una analoga pubblicata anni fa da questo stesso editore, *Sonavan le quiete stanze* ecc., ma forse non sarebbe stata possibile senza gli esercizi di lettura di singoli canti o brani di prosa del recanatese consegnati a due volumi di Carocci, 2011, *Antologia leopardiana. La poesia e La prosa*. Con questo intendo sottolineare l'utilità di scrutare gli individui per giungere a cogliere le leggi generali di uno stile e di un pensiero – ma naturalmente è vero anche l'inverso. Di fatto il presente volume si può spartire in tre zone: saggi generali che vertono su aspetti complessivi del pensiero e della prassi poetica di Leopardi; altri e più su alcune costanti della lingua e della metrica dei *Canti*; e infine tre letture di testi poetici che sono non soltanto fra i vertici della raccolta, ma appaiono fra i più significativi (si vedano in particolare le conclusioni che ho creduto di trarre dall'analisi della *Quiete*).

Questa tripartizione non mi dispiace, poiché corrisponde a modi diversi di lavorare sullo stesso oggetto, con differente illuminazione ora dell'insieme ora dei dettagli. Chi come l'autore di questo libro proviene alla critica dalla linguistica e dalla stilistica, non può che continuare a pensare che questo tipo d'approccio resti il privilegiato nell'analizzare la natura dei testi, ma nello stesso tempo rimandi costantemente ad altro, che nel caso dell'autore del grande *Zibaldone* è un pensiero fermo e originalissimo che intride ogni singola lirica, o meglio fa cozzare l'istanza concettuale con quella, in cui Leopardi era maestro, rappresentativa, e tanto più dotata di evidenza (*enárghēia*) quanto più classicamente sobria. Si veda sempre, e forse sopra a tutto, la *Quiete*.

Il pensiero, filosofico e poetico, di Leopardi ama svolgersi, come dichiara soprattutto lo *Zibaldone*, per opposizioni binarie senza sintesi o *Aufhebung*: antichi vs moderni (con riversamen-

to nei *Canti*, tra *Alla Primavera* e *l'Inno ai Patriarchi*), natura vs ragione, individuo vs società ecc. Ciò comporta alla fine uno schiacciamento di un termine sull'altro, come nel caso della natura malvagia che perseguita tutti e sempre, senza più distinzione fra antichi e moderni e fra più o meno civilizzati (ciò a partire dal *Dialogo della Natura e di un Islandese* e dal *Cantico del gallo silvestre*, del '24, ma con anticipi già nello *Zibaldone*); o che per così dire i due opposti vengano lasciati in sospensione, come per il concetto – con sfumature a tratti pre-freudiane – della società che è naturalmente nemica mortale dell'individuo, ma la cui necessità non può essere disconosciuta, dando anzi luogo a sottili distinzioni fra le società 'strette' e quelle 'larghe'. E talora il meccanismo può essere più implicito: il lamento di Saffo sulla propria mancanza di venustà si rovescia quasi per compenso in una rappresentazione incantata e a tratti non meno che erotica della bellezza della natura («all'ombra / Degli inchinati salici dispiega / Candido rivo il puro seno... le flessuose linfe...»).

Ma per i *Canti* importa di più un'opposizione sotterranea: quella fra nichilismo, impossibilità del piacere ecc. e il forte accento, affidato ancora a una pagina dello *Zibaldone*, sul fatto che l'opera poetica riuscita accresce comunque la nostra *vitalità*, massimo valore positivo per Leopardi, per negativi o dolorosi che siano i suoi contenuti. Ne consegue, per prendere i due casi più evidenti, che nella *Quiete* e nel *Sabato* le ferme affermazioni dell'inermità del piacere non possono distruggere le scene vivaci e gioiose della vita del borgo che rinasce dopo la tempesta o che si appresta a godere del giorno di festa – ma ovviamente vale anche l'inverso, e quanto più affettuose e solari sono quelle scene tanto più è senza appello il pensiero negativo che le distrugge o relativizza. E nelle immediate vicinanze – ora su un piano più strettamente personale – la rinnovata prigionia nel borgo selvaggio non esclude anzi implica il senso dolcissimo del ritrovamento e dei ricordi del passato, già scatenato da *A Silvia*: tutto può essere distrutto fuorché la memoria. E prima, nella *Sera del dì di festa*, il conflitto fra l'estasi del paesaggio lunare e l'estraneità della donna vagheggiata sembra addirittura riversarsi nella struttura insolitamente contrappuntistica della lirica, mentre la gloriosa correzione del primo verso (da «Oimè, chiara è la notte e senza vento» a «Dolce e chiara...»)

non dà solo luogo a uno dei versi più incantati di Leopardi, ma delinea con più chiarezza l'opposizione tematica.

In questi testi, come in tanti altri dei *Canti*, coabitano due verità, non solo concettuali ma poetiche. E così nel totale noi comprendiamo perché il poeta se altri mai del pensiero abbia voluto e potuto, fino dalla edizione Piatti del '31, fregiare la raccolta col titolo inconsueto di *Canti* (si ricordino magari quelli di Ossian). Lo sciogliersi ad ogni riga del pensiero poetico anche il più aguzzo in canto o in musica è appunto ciò che fa di Leopardi un poeta unico, non solo da noi. Naturalmente dell'ineffabile non si dà effabilità, tuttavia si possono segnalare qui almeno due indicatori della continua e quasi naturale risoluzione leopardiana del pensiero in canto: la frequenza di rime bacciate, specie se prima di pausa sintattica; e quella dei settenari, che nel *Sabato* 20-27 possono anche essere otto di seguito, a cascata; e forse è ancor più significativa l'abbondanza di rime bacciate, di rime ricorrenti e di settenari in un testo massimamente speculativo come il *Canto notturno*, che appunto, come solo la canzone su Saffo, si chiama «canto». Di tutto ciò del resto il poeta era perfettamente consapevole, quando affermava in tante pagine dello *Zibaldone* e nell'Operetta *Il Parini o della gloria* la consustanzialità del grande filosofo e del grande poeta, in entrambe le direzioni.

Più volte è stata tracciata la parabola dell'io nei *Canti*: da quello eroico che si proietta e raffigura in 'doppi' come in tante canzoni a quello puramente esistenziale degli *Idilli* e, con segno rovesciato, di tanta parte del cosiddetto 'Ciclo di Aspasia' (si veda solo, sul piano stilistico, l'opposizione delle frasi spezzate e degli asindeti di questo contro il legato degli *Idilli*), fino all'io autodistrutto dei *Canti napoletani*, che nella favolosa quarta lassa della *Ginestra* è ridotto a un puntolino nel tutto, così come la visione del mondo di Leopardi approda qui definitivamente a una concezione – e immaginazione – non antiantropocentrica soltanto ma antigeocentrica. Io ho creduto opportuno cogliere le tracce non solo dell'eterno dialogo io-tu, ma della compresenza, in effetti consistente, dell'io e del 'noi', come se il primo scivolasse continuamente nel secondo. Ne risulta, fermo restando che la lirica è e non può non essere l'espressione dell'io, anche che, se posso azzardarmi, un po' di *Ginestra* ha sempre abitato

Leopardi. E probabilmente va messo qui il gusto reiterato del poeta (si veda il secondo saggio) per l'allegoria – ma sempre limpida ed esplicita, e mai esposta a scivolare nel simbolismo come in tanti romantici. L'allegoria leopardiana è prodotto di un pensiero, non di una sensibilità.

Il confronto tra la *Quiete* e il *Sabato* mostra non soltanto la tendenza di Leopardi, e fin dall'inizio, a disporre i suoi testi in dittici (vi ha insistito soprattutto Blasucci), ma quella a integrare o correggere, se non 'superare' il primo elemento col secondo. Ciò appare particolarmente chiaro nel dittico più dittico della raccolta, cioè le due Sepolcrali, come cercherò di mostrare in altra sede. Qui devo limitarmi a posare l'accento sul fatto che *Quiete* e *Sabato* esplorano i due aspetti opposti e complementari della leopardiana «teoria del piacere», quello che nasce dal pericolo (dal dolore) scampato e quello che nasce dall'attesa della prossima gioia. Entrambi vani.

Anche l'escussione di costanti tecniche della poesia leopardiana non si chiude soltanto entro queste, ma ci dice qualcosa sulla *mens* dell'autore. Prendiamo il caso, su cui ho voluto insistere, del legame formale e concettuale tra strofa e strofa, già evidente nelle canzoni 'regolari' poi dilagante nelle 'libere'. Questo tecnicismo dimostra che per Leopardi la libera continuità del proprio discorso faceva aggio sulle partizioni metriche date, e in altre parole che già nelle canzoni regolari s'aggiungeva ai più evidenti un altro elemento di irregolarità. Mostra anzi qualcosa di più, e cioè che questo procedimento è coassiale a ciò che da *A Silvia* in poi sono le canzoni libere, per non esaustività delle rime (quasi simboleggiata dal fatto che il primo verso delle lasse è così spesso anarimo) e per strofismo variabile secondo le unità concettuali. Per così dire, le canzoni libere sono dunque due volte libere. In altri casi, come accennato, l'analisi linguistica e metrica mette meglio a fuoco i caratteri delle varie stagioni poetiche leopardiane. Si prendano gli *Idilli*: sintassi semplice e lineare, diffusione del polisindeto (basti guardare l'*Infinito*) e stile 'legato' ne fanno qualcosa di completamente diverso non solo dalle *Canzoni* (e la contemporaneità delle due maniere è poco meno che miracolosa), ma anche dal Ciclo di Aspasia, dove le condizioni dell'io 'esistenziale' sono radicalmente rovesciate (v. esemplarmente *A se stesso*): mentre la continuità coi Canti pisano-recanatesi, un

tempo fin troppo affermata, regge proprio sul piano formale e specie laddove il metro è lo stesso, cioè nelle *Ricordanze*; a mio avviso la rottura decisiva si ha con l'ultimo in data e diverso in ambientazione, il *Canto notturno*, che significativamente oppone a un'estrema scorrevolezza del dettato, del canto appunto (quasi messa al quadrato nell'uguaglianza della rima finale di ogni lassa), uno spostamento del pensiero sul piano di un paesaggio remoto e uguale, cosmico, ben lontano dai domestici ambienti recanatesi, e un'accentuazione del tema dell'infelicità universale, singolarmente incrociato, oltre che con l'allegoria, con l'ultima apparizione della figura del 'doppio' o alter ego che Leopardi ha utilizzato così spesso, in grandi monologhi 'teatrali' a partire già dal Simonide di *All'Italia* (si veda sempre il secondo saggio). Il *Canto notturno* annuncia non tanto alla lontana i modi dei Canti napoletani.

In un certo senso il saggio a cui tengo di più è il primo, e non perché pensi di aver potuto – e nella misura di poche pagine, non di un libro – esaurire il vasto argomento. Sono però certo che chi lo riprenderà con più lena non potrà che confermare le mie conclusioni, del resto basate per maggior forza dimostrativa quasi solo sulle liriche di Leopardi, non sul resto. Non è comunque cosa indifferente, ai miei occhi, aver indicato che il maggiore, e di gran lunga, lirico italiano dell'età moderna procede per una strada che è tutt'altra da quella dei romantici e dei loro continuatori simbolisti, guardando per dir così indietro anziché avanti e in effetti realizzando in questo modo la sintesi della tradizione italiana ma – dev'essere evidente – anche la sua liquidazione. E d'altronde lo stile sobrio e casto, di cui gli echi della tradizione fanno parte, sta al materialismo come lo stile diffuso e accumulativo dei romantici, che ha sempre bisogno di dire qualche parola in più, allo spiritualismo.

Ciò non toglie ovviamente che, con diversi mezzi, anche Leopardi abbia portato il suo forte contributo a quelle che sembrano le svolte basilari della poesia europea tra fine Settecento e primo Ottocento, fra Hölderlin e Keats per intendersi: la ricerca dello stile sublime e la parallela trasformazione della lirica da genere poetico fra gli altri, magari addetto a temi occasionali e socievoli come nella nostra Arcadia, in qualcosa di assoluto e totalmente devoluto a un io opposto alla società (su questo proprio le riflessioni dello *Zibaldone*, con la loro

insistenza sulla peculiarità della lirica, fanno testo). Ma, ripeto, adoperando altri mezzi, e risultando l'unico grande poeta europeo di quel cinquantennio ancora nutrito del pensiero dei *Philosophes* e non del pensiero a quello opposto dell'idealismo e spiritualismo romantici. L'altra grande svolta si avrà di lì a poco con chi adibirà uno stile alto, quasi raciniano, a una materia ora personalissima ora 'bassa', cioè con Baudelaire. La separazione chirurgica di Leopardi dai romantici non toglie solo di mezzo un equivoco perdurante, ma getta luce e su certi aspetti generali della letteratura italiana, e proprio sulla debolezza del nostro Romanticismo, se è esistito davvero, e sul suo carattere molto più ricevuto che necessitato (v. dunque la costante polemica di Leopardi verso Byron). Del resto che cos'era il musicista romantico per eccellenza e per tanti aspetti il fratello in musica di Leopardi, vale a dire Chopin? I suoi idoli erano Bach e Mozart, e quando s'apprestava, a Maiorca, a comporre i suoi Preludi cosa teneva sotto braccio? Le partiture del *Clavicembalo ben temperato* di Bach.

I saggi qui raccolti sono in parte ancora inediti, con eccezioni; anche quelli già pubblicati sono comunque stati rielaborati e aggiornati. Il primo, che uscirà anche negli Atti del XXXIX Convegno interuniversitario di Bressanone, va completato in alcuni punti, specie per gli esempi, col saggio seguente, edito in «Belfagor», LXIV, f. 6, 30 novembre 2009. Il quarto è uscito in «Lingua e stile», XLIV, 2, dicembre 2009. Il quinto e il sesto erano già editi in «Stilistica e metrica italiana», 10, 2010. L'ottavo è in corso di stampa nella Miscellanea in onore di Ivano Paccagnella. Il nono, già edito in «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXVII, 218, 2° trimestre 2010, è pubblicato qui con ritocchi: in esso amplio e correggo una mia lettura assai più sintetica del Canto in *Attraverso la poesia italiana*, Roma, Carocci, 2008, pp. 150 ss. Anche il decimo, apparso in «Strumenti critici», XXIV, 121, f. 3, settembre 2009, è proposto qui con ritocchi.

LEOPARDI ANTIROMANTICO

L'assimilazione di Leopardi al Romanticismo era un tempo moneta corrente, direi anche per scarsa conoscenza da parte della critica italiana del Romanticismo europeo. In seguito tale opinione ha subito attacchi e falsificazioni secondo me decisivi, ad opera per esempio di Sebastiano Timpanaro; ma vedo che a tutt'oggi non è morta. È dunque il caso di tornare sull'argomento. Lo farò – anche per distinguermi dagli importanti interventi in materia di Fasano, Bigi e Blasucci – puntando il più possibile sui testi creativi e filosofici di Leopardi e sul loro senso, e lasciando quindi nello sfondo le prese di posizione metaletterarie dell'autore, come il *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* e le non poche pagine omologhe dello *Zibaldone* (basti ricordare 2944-2946, 12 luglio 1823). Inoltre terrò come punto di riferimento il maggiore Romanticismo europeo, e lascerò quasi del tutto fuori del discorso il povero Romanticismo italiano, se pure (riprendo il titolo di un vecchio libro sanamente provocatorio) un Romanticismo italiano è veramente esistito.

Non che non dispiaccia, beninteso, mettere fra parentesi il *Discorso* del ventenne, che è un autentico capolavoro di impostazione e di tecnica controversiale: basti avere a mente la contrapposizione della propria *ragione* all'*opinione* degli avversari; la ferma base materialistica e sensistica (i romantici hanno trasformato la poesia «di materiale e fantastica e corporale che era in metafisica e ragionevole e spirituale»), cui si lega l'insistenza sul *diletto* che la poesia deve offrire; l'analogia vichiana e herderiana fra gli antichi e noi stessi in quanto immaginiamo e ci illudiamo come fanciulli (cfr. anche celebri pagine dello *Zibaldone*); l'opposizione ragione o intelletto vs natura; il buon «sentimentale» dei classici contro il cattivo «sentimentalismo» romantico ecc. Non voglio tuttavia tacere