

## INTRODUZIONE TEORICA

Uno degli effetti più vistosi della riflessione teorica del classicismo nei confronti della precedente tradizione artistica e letteraria consiste nell'apertura dello spazio dell'interpretazione di là dal messaggio. Tale spazio, coincidente col piano soggettivo della ricezione, si riappropria dei processi della vecchia *ars retorica* modificandoli di segno, procedendo nella sostituzione figurale in maniera non più necessariamente motivata, ma libera e arbitraria<sup>1</sup>.

A ciò si aggiunge l'esigenza crescente in ambito classico di ridurre il contenuto del messaggio poetico a una denotazione al grado zero, a un'essenzialità che non contempi più alcuna forma di eccedenza. Nei trattati settecenteschi di retorica, questa modalità espressiva non figurata, che corrisponde tanto all'ideale classico di poesia descrittiva che alla nozione strutturalista di *récit*, viene identificata come *sens propre*<sup>2</sup>. Inversamente, l'emersione del rapporto figurale

<sup>1</sup> La metonimia classica tende infatti a esibire un senso figurato (la parte) cui corrisponde, in potenza, il tutto relativo al *mot propre* (la cosa nascosta), come si evince dalla lettura di un passo del *Traité des tropes* di Du Marsais: «Un des plus frequens usages des Tropes, c'est de réveiller une idée principale, par le moyen de quelque idée accessorie: c'est ainsi qu'on dit cent voiles pour cent vaisseaux; cent feux pour cent maisons; il aime la bouteille, c'est-à-dire, il aime le vin; le fer pour l'épée, la plume ou le style pour la manière d'écrire, etc.» (CÉSAR CHESNAU DU MARSAIS, *Traité des tropes* [1730], Paris, Le nouveau commerce, 1977, p. 29). La «metonimia naturale» che studieremo in Leopardi si presenta invece, rispetto a quella classica, di segno inverso. Essa parte dal *mot propre* (che da tutto diviene parte) per nascondere l'idea accessoria che, a causa della sua arbitarietà nei confronti del frammento imitato, non potrà più essere ricostruita secondo il criterio analogico o della *resemblance*. Questa appena esposta costituisce una delle caratteristiche portanti della metaforica lirica moderna in HUGO FRIEDRICH, *La lirica moderna* [1956], traduzione di Piero Bernardini Marzolla, Milano, Garzanti, 1958, p. 238.

<sup>2</sup> Si legga un passo di Du Marsais: «Le sens propre d'un mot, c'est la première signification d'un mot. Un mot est pris dans le sens propre, lorsqu'il signifie ce pourquoi

nel messaggio viene definita *sens figuré*, corrispondente in ambito strutturalista al *discours*<sup>3</sup>.

Il processo di creazione di uno stile “naturale” e descrittivo, in cui alla cosa imitata corrisponda la parola imitante, è dunque il punto d’approdo di un progressivo ridimensionamento della retorica considerata come impedimento alla conoscenza delle cose. I germi di questo stile possiamo già rintracciarli a partire da certa trattatistica francese del XVII secolo. Nella *Rhétorique* di Lamy (IV, X), ad esempio, vengono elencate le caratteristiche di uno *style simple* la cui principale prerogativa sarebbe quella di far corrispondere tra loro «mots» e «choses» creando quello che sarà definito, in pressoché totale consonanza con un passo di *Zib.* 2645<sup>4</sup>, un «ornement naturel». Nello stile semplice, a differenza dello *style sublime*, il discorso figurato è bandito, e con esso le *figures du discours*, metafore *in primis*:

Il faut que les mots conviennent aux choses; ce qui est grand demande des mots qui donnent de grandes idées [...] Mais quand il s’agit de dire quelque chose simplement; [...] on est assujetti à l’usage ordinaire, qu’il faut par conséquent posséder en perfection pour réussir dans le style simple [...]. Quand on parle de choses rares et extraordinaires, on peut employer des métaphores [...]. Le discours peut être enrichi de figures [...] Au contraire, si l’on n’a pour objet que les choses communes, on est obligé de n’employer que les termes propres et ordinaires; il n’est pas permis de figurer son discours; il faut parler simplement, ce qui n’est pas sans difficulté<sup>5</sup>.

Ma si legga soprattutto, al capitolo XVII, il discorso sviluppato da Lamy sugli «ornements, premièrement de ceux qu’on peut nommer *naturels*», in cui lo «stile naturale» è pressoché interamente deli-

---

il a été premièrement établi; par exemple: *le feu brûle, la lumière nous éclaire*; tous ces mots-là sont dans le sens propre» (CÉSAR CHESNAU DU MARSAIS, *Traité des tropes*, cit., p. 25).

<sup>3</sup> «Mais quand un mot est pris dans un autre sens, il paraît alors, pour ainsi dire, sous une forme empruntée, sous une figure qui n’est pas sa figure naturelle, c’est-à-dire, celle qu’il a eue d’abord; alors on dit que ce mot est au figuré; par exemple: *Le feu de vos yeux, le feu de l’imagination* [...]» (*Ibidem*).

<sup>4</sup> «Se l’uomo esce fuori dalla *naturale* puritate, allora pecca. [...] bastiti, o uomo, lo *naturale ornamento*, e non mutare l’opera del tuo creatore, perocché volerla mutare è un guastare».

<sup>5</sup> BERNARD LAMY, *La Rhétorique ou l’Art de parler* [1675], Paris, Champion, 1998, p. 354.

neato. Qui, la corrispondenza tra *mots* e *choses* risulta palese, e si fa riferimento all'operazione della pittura per sottolineare quel rapporto di conformità tra segno stilistico e designato esterno che costituisce una delle più solide acquisizioni del paradigma di età classica:

[...] on peut dire que la véritable beauté est ce qui plaît aux honnêtes gens, qui sont ceux qui jugent raisonnablement des choses. Il n'est pas difficile de déterminer ce qui plaît [...] que l'on sent dans la lecture des bons auteurs; car si on réfléchit un peu sur ce sentiment, on trouve que le plaisir que l'on sent dans un discours bien fait, n'est causé que par cette ressemblance qui se trouve entre l'image que les paroles forment dans l'esprit, et les choses dont elles sont la peinture. De sorte que c'est la vérité qui plaît; car la vérité d'un discours n'est autre chose que la conformité des paroles qui le composent avec les choses. Ainsi lorsque cette conformité est extraordinairement parfaite, le discours est extraordinairement parfait<sup>6</sup>.

In ambito italiano, le tracce di questo «stile semplice», privo di «rapporti» e «somialtanze», si ritrovano in una fonte certa di Leopardi, le *Ricerche intorno alla natura dello stile* di Beccaria, di cui riportiamo un passo:

[...] noi troveremo lo Stile semplice essere quello nel quale le accessorie non ammettono che quella diversità la quale sia richiesta dalla serie delle idee principali [...]. Una semplice e nuda pittura degli oggetti; un'esposizione delle qualità loro più apparenti [...] coi loro nomi proprii; non le origini e le conseguenze delle cose, ma lo stato attuale di quelle; non [...] gli aggiunti significanti rapporti e somialtanze improvvise di cose diverse [...] ma bensì termini complessi di oggetti fisici [...] espressioni che sian comuni, [...] le quali espressioni rendano finito e terminato l'oggetto, ma non col mezzo dei traslati che campeggiare alcuna di quelle qualità che ingrandiscono l'idea [...].<sup>7</sup>

I presupposti di questo passaggio sono basati sulla scoperta progressiva, da parte della sensibilità classica, della nozione di realismo. Nozione che comporta un ridimensionamento della retorica<sup>8</sup> non-

<sup>6</sup> Ivi, pp. 370-371.

<sup>7</sup> CESARE BECCARIA, *Ricerche intorno alla natura dello stile* [1770], in *Opere*, 1, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 272-273.

<sup>8</sup> Si legga un passo di Marco Manotta: «[...] il suo merito [dello psicologismo sette-

ché una sostanziale riduzione dell'importanza attribuita alla mitologia e all'«errore» in ambito filosofico. Quel che limita la libertà stilistica e obbliga a trasferire le eccedenze dal messaggio a un nuovo spazio virtuale (ciò vale in particolar modo per autori come Leopardi in cui la meditazione filosofica influisce direttamente sullo stile), è una forma di responsabilità ontologica che provoca l'insorgere di una doppia necessità stilistica: da un lato l'adeguamento del discorso poetico al «vero», dall'altro il bisogno di opporre uno «scarto» immaginativo oltre i veli della «natura che si nasconde»<sup>9</sup>. Entrambe queste forme, che sembrano apparentemente distinte, sono in realtà due facce della stessa medaglia. Nel primo caso, il rapporto figurale che viene a instaurarsi tra messaggio ed eccedenza sembra assente, ma è stato unicamente trasferito nello spazio bianco che attende una traduzione da parte del fruitore o dell'interprete. Nel secondo, invece, risulta già dispiegato all'interno del testo. Lo stile, a seconda che si verifichi un caso o l'altro, assume caratteristiche diverse<sup>10</sup>. L'acuto

---

centesco] è stato quello di aver fatto dell'elaborazione stilistica un problema filosofico e psicologico, dal momento in cui viene compreso di dover valorizzare il linguaggio quale tramite di mediazione fra intelletto e realtà; ovvero, più precisamente, quando si riscopre che la stessa possibilità di rapportarsi al reale deve fondarsi sulla capacità di produzione segnica. Se il *prius* è il pensiero e la sua attitudine a rapportarsi rappresentativamente alla realtà [...] allora il linguaggio non farà che rivestire materialmente una conoscenza preformata, e idealmente si potrà giungere [...] a ricavare dalle leggi del pensiero una lingua perfetta e universale che rappresenti nell'identico modo le medesime rappresentazioni che valgono per tutti gli uomini [...]. Allora, di fronte ad una conoscenza attinta indipendentemente dal mezzo espressivo, *la retorica poteva essere guardata con sospetto* perché, facendo appello al lato sensibile e immaginato del linguaggio, gettava un'ulteriore ombra su uno strumento di per sé non trasparente» (MARCO MANOTTA, *Leopardi. La retorica e lo stile*, presso l'Accademia della Crusca, Firenze, 1998, pp. 36-37).

<sup>9</sup> «[...] e in fatti la natura non si palesa ma si nasconde, sì che bisogna con mille astuzie e quasi frodi [...] scazarla e pressarla e tormentarla e cavarle di bocca a marcia forza i suoi segreti: ma la natura così violentata e scoperta non concede più quei dilette che prima offeriva spontaneamente» (GIACOMO LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Poesie e prose*, II, Milano, Mondadori, 1988, p. 356).

<sup>10</sup> Uno degli obiettivi che questo libro si propone è di sviluppare, esaminandone da vicino le «forme» nonché le implicazioni teorico-filosofiche, quella peculiare «scienza dello stile» leopardiana abbozzata teoricamente da Antonio Prete in un breve saggio del 2004. Saggio i cui riferimenti utili al nostro discorso saranno citati di volta in volta (cfr. ANTONIO PRETE, *La passione della poesia, la scienza dello stile*, in *Il deserto e il fiore. Leggendo Leopardi*, Roma, Donzelli, pp. 101-111). Un altro ottimo punto di partenza è costituito dalla proposta teorica stilistica di GUIDO MAZZONI,

discorso di Genette<sup>11</sup> a proposito delle varie forme della *diegesi*, per quanto applicato dal critico francese alla sola struttura del *récit*<sup>12</sup>, può fungere nel nostro caso anche da modello per la poesia. La motivazione diegetica dello stile, o almeno di un certo tipo di stile in Leopardi (la descrizione naturalistica) risulta infatti un'arma a doppio taglio nelle mani del poeta, sempre motivata da una forte responsabilità di matrice filosofica nei confronti della natura disincantata dalla scienza: il poeta, da un lato, non può illudere il lettore facendogli credere che la natura imitata nel secolo del «vero» sia «diversa» da quella che è (piano della «somministrazione», o prima forma stilistica, che potremmo definire «realistica»)<sup>13</sup>. Dall'altro, però,

---

*Sulla poesia moderna*, Bologna, il Mulino, pp. 129-171. Ma si legga anche, applicata a Leopardi, la sezione *Stilistica* del libro di RENATO BARILLI, *Poetica e retorica*, Milano, Mursia, 1969, pp. 232-244. Un passo a p. 238: «Sempre l'obbligo fondamentale che lo stile ha verso la contestualità della natura e della vita impone di sviluppare ulteriormente il ricorso alle figure retoriche: la prima di queste, la ricerca del pellegrino, è intanto un iniziale distacco dal piano immediato della vita verso un superiore ambito *artificiale* di ricostruzione selezionata e controllata; ma si aggiunge subito un'altra funzione, quella di rendere pregnante la portata semantica delle parole usate, di sottrarle [...] alla sfera della *denotazione*, del rapporto lineare e diretto con le singole cose, elevandole alla sfera *connotativa* ove si caricano di riferimenti molteplici, di poteri evocativi e suggestivi». Un ulteriore, suggestivo spunto nell'ambito della linguistica, già declinato nel binomio metafora-metonymia che oppone le scuole poetiche di «romanticismo» e «realismo», è contenuto in un celebre saggio di Jakobson: «Nella poesia varie ragioni possono determinare la scelta fra le due alternative [costruzione metaforica e procedimento metonimico]. Il primato del processo *metaforico* nelle scuole romantiche e simboliste è stato sottolineato più volte, ma non si è ancora compreso abbastanza chiaramente che il predominio della *metonymia* governa e definisce effettivamente la corrente letteraria cosiddetta "realistica" che appartiene ad un periodo intermedio fra il declino del romanticismo e il sorgere del simbolismo, pur essendo opposta ad ambedue» (ROMAN JAKOBSON, *Due aspetti del linguaggio e due tipi di afasia*, in *Saggi di linguistica generale* [1963], Milano, Feltrinelli, 2002, p. 41).

<sup>11</sup> GÉRARD GENETTE, *Frontières du récit*, in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 50-56.

<sup>12</sup> Ma si veda, per l'estensione della nozione di *récit* a un testo poetico, un importante saggio (*D'un récit baroque*, ivi, pp. 195-222).

<sup>13</sup> Nella bipartizione diegetica di Genette, sarebbe questa la forma corrispondente al cosiddetto stile del «realismo», che poi non si rivela mai tale, in quanto presenta sempre le cose quali segni o «marche» della psicologia dei personaggi cui rimanda: «La seconde grande fonction de la description [...] est d'ordre à la fois explicatif et symbolique: les portraits physiques, les *descriptions* d'habillements [...] tendent, chez Balzac et ses successeurs *réalistes*, à révéler et en même temps à justifier la *psychologie* des personnages, dont ils sont à la fois signes, cause et effet» (ivi, pp. 58-59). Nel nostro caso, dovremo tradurre questa forma diegetica di cui parla Genette nell'*apparente* «realismo naturalistico» di Leopardi, il quale si presenta come

espone anche una teoria dell'«ornamento»<sup>14</sup>, che prevede la scoperta emersione del rapporto figurale al fine di “sostituire” alla natura così com'è, lo scarto immaginario (*imago* o «sostituzione» dello Stesso<sup>15</sup> all'Altro). Entrambi questi piani, che ritroviamo saldati assieme in un passo del *Discorso intorno alla poesia romantica*<sup>16</sup>, rispondono a due esigenze di Leopardi, solo apparentemente opposte e inconciliabili. In quanto rappresentative di una tensione tra detto e taciuto, tra presenza e assenza<sup>17</sup>, esse sarebbero da considerarsi entrambe, per quanto tra loro diverse, nel dominio delle *figures*. Sul versante del realismo, in particolare, giocano nel caso leopardiano un ruolo fondamentale le teorie empiristiche del segno volte all'accordo tra parole

---

«traccia» *altra* dietro cui leggere, invece, sempre un'eccedenza. Sarà, questa, la peculiare concezione metonimica espressa nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*.

<sup>14</sup> Si tratta, continuando il parallelo in ambito strutturalista, della prima forma di diegesi proposta da Genette, che potremmo definire «retorica»: «L'étude des rapports entre le narratif et le descriptif se ramène donc [...] à considérer les *fonctions diégétiques* de la description [...]. [...] on retiendra du moins [...] deux fonctions relativement distinctes. La *première* est d'ordre en quelque sorte décoratif. On sait que la *rhétorique* traditionnelle range la description, au même titre que les autres figures de style, parmi les *ornements du discours* [...]» (ivi, p. 58).

<sup>15</sup> Riprendiamo la nozione di *Même* dalla cultura francese, in particolare dal panorama semiologico e strutturalista, soprattutto Barthes e Genette: «toute différence est une *ressemblance* par surprise, l'*Autre* est un état paradoxal du *Même*, disons plus brutalement, avec la locution familière: l'*Autre* revient au *Même*» (GÉRARD GENETTE, *L'univers réversible*, in *Figures I*, Paris, Seuil, 1966, p. 20). Ma si legga pure questo passo di Foucault in cui la nozione di *Medesimo* viene applicata, nell'universo rinascimentale, al potere connettivo della somiglianza tramite cui l'uomo trasforma le cose le une nelle altre: «La simpatia è una istanza del *Medesimo* di forza e urgenza tali da non contentarsi di essere una delle forme del simile: ha il pericoloso potere di *assimilare*, di rendere le cose identiche le une alle altre, di mescolarle, di farne svanire l'individualità, e dunque di renderle estranee a quello che erano. La simpatia trasforma. Altera, ma nella dimensione dell'identico, di modo che se il suo potere non venisse equilibrato, il mondo si ridurrebbe a un punto, ad una massa omogenea, alla smorta figura del *Medesimo* [...]» (MICHEL FOUCAULT, *Le parole e le cose* [1966], tr. it. di Emilio Panaitescu, Milano, Rizzoli, 2007, p. 38).

<sup>16</sup> «[...] onde sia l'ufficio suo [del poeta], non solamente *imitar la natura* ma anche manifestarla [...] non solamente *somministrare* ma *sostituire*» (GIACOMO LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit., p. 365).

<sup>17</sup> «La forme rhétorique est une *surface*, celle que délimitent les deux lignes du *signifiant présent* et du *signifiant absent*. Ainsi seulement peut s'interpréter la définition piétinante de Dumarsais: seule l'expression *figure* est pourvue d'une forme, parce que seule elle renferme un espace» (GÉRARD GENETTE, *Figures*, in *Figures I*, cit., p. 210).

e cose<sup>18</sup>, tra segni e designati. La riflessione filosofica moderna, da Locke<sup>19</sup> fino a certi esiti estremi dell'illuminismo, tentò infatti di dimostrare che i principi fondamentali della conoscenza procedono, dalla percezione della cosa impressa alle idee accessorie che da questa derivano, in un progressivo allontanamento dal dato sensibile e in un'interpretazione arbitraria sempre più raffinata di quest'ultimo<sup>20</sup>. Se in apparenza questo procedimento presuppone una piena corrispondenza tra *mots* e *choses* al fine di limitare le pretese dell'immaginario e attestare lo stile su di una diegesi denotativa (sono note le aspre critiche contenute nell'*Essay* di Locke al linguaggio figurato e agli ornamenti)<sup>21</sup>, di fatto è proprio a partire da quest'ultima che

<sup>18</sup> Per quanto il terzo libro dell'*Essay on human understanding* risulti pressoché totalmente incentrato sulla differenza tra essenze reali ed essenze nominali, Locke sente il bisogno di fondare un paradigma per garantire la comprensibilità del linguaggio. Cito dalla traduzione di Francesco Soave, fonte da cui Leopardi poté accedere alla conoscenza del pensiero di Locke: «L'anima ha il potere di fare un'infinità di specie, ossia di idee di rassomiglianza. [...] Questo è ciò che si chiama l'essenza di una specie, e che distingue questa specie da tutt'altra. Or siccome quest'essenza non è che di rassomiglianza [...] ne segue che i nomi, i quali esprimono le specie delle cose, non esprimono infatti che rassomiglianze ideali tra gl'individui di queste specie. Il termine di essenze nello stile ordinario non indica che l'essenza delle specie, perciocché non si crede di conoscere l'essenza di un individuo che dopo averlo collocato sotto una certa classe o specie di cose» (*Saggio filosofico di Gio. Locke su l'umano intelletto*, compendiato dal dottor Winne tradotto e commentato da Francesco Soave, in *Raccolta delle opere complete di Francesco Soave*, x, 1, Milano, Per Ferdinando Baret stampatore e libraio, 1815, pp. 40-41).

<sup>19</sup> Sulla centralità della formazione filosofica empiristica di Leopardi, cfr. MARIO SANSONE, *Leopardi e la filosofia del Settecento*, nell'opera collettiva *Leopardi e il Settecento*. Atti del I convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati 13-16 settembre 1962), Firenze, Olschki, 1964, p. 198. Sullo stesso argomento, con particolare attenzione a Locke, si veda lo studio sulle fonti della linguistica leopardiana svolto da Gensini (STEFANO GENSINI, *Linguistica leopardiana: fondamenti teorici e prospettive politico-culturali*, Bologna, il Mulino, 1984, pp. 61-68).

<sup>20</sup> Un passo molto esplicito di d'Holbach: «De physiciens et de poëtes, transformés par le loisir et par de vaines recherches en métaphysiciens ou en théologiens, ils crurent avoir fait une importante découverte en distinguant subtilement la nature d'elle-même, de sa propre energie, de sa faculté d'agir. Ils firent peu à peu de cette energie un être incompréhensible, qu'ils personnifièrent, [...] qu'ils désignèrent sous le nom de Dieu [...] et à force de rêver et de subtiliser, la nature disparut: elle fut dépouillée de ses droits [...]» (PAUL HENRY THIRY D'HOLBACH, *Système de la nature* [1770], Hildesheim, Georg Olms, p. 482).

<sup>21</sup> «Settimo abuso. I discorsi figurati. Sembra che si debbano scusare questi piccioli ornamenti nella conversazione [...]. Ma dove la verità v'è interessata, io dico che [...] tutta l'arte rettorica [...], tutte le disposizioni artificiali delle parole secondo le regole dell'eloquenza non servono che a insinuare false idee [...]. Tutti questi trat-

la retorica potrà riappropriarsi, a cavallo tra classicismo e romanticismo, del suo ruolo originario, ma trasferendolo dalla parte dell'oggetto a quella del soggetto. Infatti, l'apparente rifiuto classicistico della retorica come "scarto" (o ornamento) dal dato "naturale" e conoscibile, se ha involontariamente rifondato i processi della retorica dalla parte dell'immaginario del fruitore, ha affidato al messaggio poetico unicamente le "tracce" visibili di una natura inoppugnabile, concreta ed evidente come il dato empirico. Da qui il mito, in apparenza pacifico, di uno stile classico puramente denotativo, da cui i processi fantastici e trasfiguranti dello spirito umano risulterebbero assenti. Frammenti come i seguenti: «e, dalla via corrente, odi lontano | tintinnio di sonagli; il carro stride [...], «[...] Ecco il sereno | rompe là da ponente, alla montagna; | sgombrasi la campagna, | e chiaro nella valle il fiume appare», sembrano essere la trascrizione fin troppo neutra di una natura fedelmente osservata. Lo stesso valga per molti altri brani dei *Canti* («Odi greggi belar, muggire armenti», «L'artigiano a mirar l'umido cielo, | con l'opra in man, cantando, | fassi in su l'uscio»), in cui il messaggio appare ben radicato a quello che Leopardi chiamava «commercio coi sensi»<sup>22</sup>, che si giova di un vero<sup>23</sup> il cui scopo consiste nel porre un argine a quella deriva analogico-metaforica che, inevitabilmente, allontana dalla inoppugnabile «naturalizza» del dato. Potremmo quasi parlare, coi dovuti accorgimenti rimandati in nota, di un «grado zero» dello stile<sup>24</sup>. Ma oltre

---

ti di retorica devono schifarsi ne' discorsi destinati ad istruire» (*Saggio filosofico di Gio. Locke su l'umano intelletto*, cit., pp. 60-61).

<sup>22</sup> «Già è cosa manifesta e notissima che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia dal commercio coi sensi [...] e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale» (GIACOMO LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit., p. 350).

<sup>23</sup> «[...] rallegriamoci più tosto che ci sia toccato quello che a' nostri maggiori non toccò, di conoscere finalmente il vero, e di questo vero gioviamoci noi e facciamo ch'altri si giovi parimente» (ivi, p. 348).

<sup>24</sup> Riprendiamo la nozione di «grado zero», ovviamente, dal celebre libro di Roland Barthes *Le degré zéro de l'écriture*. In questo lavoro, noi utilizzeremo sempre il concetto di «grado zero» in un'accezione tautologica del linguaggio e per designare uno «stile naturale» in opposizione a uno «stile metaforico» e ornato, non essendo mai data a chiare lettere in Leopardi una concezione differenziale del segno tale da poter attribuire al linguaggio la connotazione estranea, integrale, di «grado zero» o *Mathésis*. In virtù di una convenzione empirista, Leopardi accoglie infatti una teoria sintetica del segno in grado di porre in relazione parole e cose, non

alla tentazione, o piuttosto all'approssimazione, del realismo, vive in Leopardi anche un vero e proprio *démon de l'analogie*, rappresentato da uno stile eccedente già proiettato verso gli esiti più maturi del romanticismo europeo, le cui indubbie parole chiave sono *imago* e retorica. In questa prospettiva, Leopardi non attribuisce alcun valore particolare, e neppure si mostra troppo interessato a studiare il ruolo delle figure del ritmo e della costruzione all'interno del messaggio poetico (ad esempio l'inversione, di cui si era occupato anche Diderot nella *Lettre sur les sourds et les muets*)<sup>25</sup>. Concentra invece i propri sforzi teorici sulle figure del significato (o tropi). Queste, avevano costituito all'interno della cultura francese sei-settecentesca e oltre, dal *Traité des tropes* di Du Marsais, alla *Rhétorique ou l'Art de parler* di Lamy, all'*Essai sur l'origine des connoissances humaines* di Condillac<sup>26</sup> fino alle più recenti *Figures du discours* di Fontanier, il sostrato indispensabile per definire un'ipotesi di evoluzione del lin-

---

uscendo mai completamente dalla nozione di «figura», la quale abbraccia anche il rapporto mimetico in cui si traduce lo «stile realistico» leopardiano. Accogliamo dunque l'interessante proposta teorica di Mazzoni: «Lo stile della poesia – e in generale ogni tipo di stile – può avere due origini diverse, una *naturale* e una *artificiale*: nel primo caso lo scarto retorico dal discorso di *grado zero* rispecchia un'esperienza vissuta che altera il modo ordinario di dire le cose; nel secondo, la figuratività viene costruita a freddo [...], usando degli *artifici* che imitano gli effetti di uno stato d'animo essenziale» (GUIDO MAZZONI, *Sulla poesia moderna*, cit., p. 132). Cfr. anche, funzionale al nostro parallelo tra imitazione e «grado zero», un passo di Todorov: «Per presentare le diverse varianti della dottrina mimetica e della sua organizzazione, proporrò di distinguere diversi gradi nell'adesione al principio d'imitazione. [...] Personalmente mi contenterò di distinguerne tre; benché quelli dei tre che chiamerò *grado zero*, sia soltanto l'unità che permette di misurare gli altri: è l'affermazione secondo cui le opere d'arte sono il prodotto dell'imitazione e nient'altro» (TZVETAN TODOROV, *Teorie del simbolo* [1984], Milano, Garzanti, 1991, p. 163). Si legga, sull'opposto, più maturo versante novecentesco dello «Zero-Mathésis», un passo di Valéry, in cui la concezione di naturalismo di cui stiamo parlando in termini di «degré zéro» viene pesantemente criticata: «Le *naturalisme* n'est une doctrine déterminée et n'a de sens que si l'on se fait fort de réduire à *zéro* la personnalité de l'écrivain. [...] Son devoir, qui est son métier, est de disparaître, lui, son visage, ses amours et ses affaires» (PAUL VALÉRY, *Mauvaises pensées et autres* [1942], in *Euvres*, II, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 801).

<sup>25</sup> Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone di pensieri*, edizione critica e annotata a cura di Giuseppe Pacella, Milano, Garzanti, 1991, pp. 686, 963, 969, 1481, 1813, 2051, 2087, 2101.

<sup>26</sup> Un'accurata ricognizione attorno a questi trattati è fornita da TZVETAN TODOROV, *Teorie del simbolo*, cit., pp. 103-155.

guaggio a partire dai processi tropici di derivazione<sup>27</sup> (basti pensare, in ambito italiano, al *Saggio sulla filosofia delle lingue* di Cesarotti)<sup>28</sup>, frutto naturale della fantasia umana che tende ad allontanarsi dal «senso proprio» per innescare meccanismi di “somiglianza” tra l’oggetto percepito e colui che percepisce<sup>29</sup>. Nel caso dei procedimenti

<sup>27</sup> Anche secondo Du Marsais, il processo tropico coinvolge direttamente la formazione spontanea del linguaggio, per cui l’ornamento non sarebbe da leggersi come una derivazione successiva dal «senso proprio» che nomina la cosa, ma come una forma creativa di linguaggio precedente la conoscenza sensibile della cosa stessa che il *mot propre* esprime: «Mais il ne faut pas croire, avec quelques Savans, que les Tropes n’aient d’abord été inventés que par nécessité, à cause du défaut et de la disette des *mots propres*, et qu’ils aient contribué depuis à la beauté et à l’ornement du discours, du même à peu près que les vêtements ont été employés dans le commencement pour couvrir le corps et le défendre contre le froid, et ensuite ont servi à l’embellir et à l’orner. [...] D’ailleurs, ce n’est point là, ce me semble, la marche [...] de la nature; l’imagination a trop de part dans le langage et dans la conduite des hommes, pour avoir été précédée en ce point par la nécessité» (CÉSAR CHESNAU DU MARSAIS, *Traité des tropes*, cit., p. 32). La metonimia leopardiana si costituisce in maniera opposta, partendo dal dato naturale e realistico che si presenta, solo apparentemente e vedremo perché, sprovvisto di figuratività.

<sup>28</sup> Il «genio delle lingue» di Cesarotti ha molto in comune con l’origine naturale leopardiana del linguaggio poetico negli antichi. Secondo la teoria di Cesarotti, il linguaggio figurato è reso tale in forza di processi spontanei di «somiglianza» e traslazione messi in atto dagli scrittori «ad ognuna delle grandi epoche delle nazioni»: «Quelle stesse ragioni che mettono in voga una nuova classe di vocaboli, conciliano anche favore alle locuzioni *metaforiche*, che sono i rampolli di quel germe. [...] Le frasi *metaforiche* de’ tempi nostri essendo tratte da *somiglianze* [...] colpiscono con tutta la forza della novità [...]. Il gentilissimo ed aggiustatissimo Petrarca danneggiò alquanto colle *ginocchia* della mente, e più col Sole che *guarda* dal balcon sovrano [...] Né solo le frasi *metaforiche* ricercate per *ornamento*, ma gli stessi termini propri che sembrano portar il vanto d’aggiustatezza e semplicità sono per la più parte *traslati* bizzarri ed audaci [...]» (MELCHIORRE CESAROTTI, *Saggio sulla filosofia delle lingue* [1785], Milano, Marzorati, 1969, pp. 85-87).

<sup>29</sup> Secondo Lamy, la retorica costituirebbe un dono fatto da Dio (l’«auteur de la Nature») all’uomo per esprimere le proprie passioni nei confronti delle cose circostanti che costituiscono la «matière du discours». All’inizio del secondo libro della *Rhétorique*, in cui vengono catalogati tutti i tropi in brevi capitoli, l’autore scrive: «Les passions ne sont mauvaises que par le mauvais usage qu’on en fait. Elles nous sont données par l’Auteur de la nature pour nous mouvoir vers le bien, et pour fuir le mal [...]. Je dis cela pour faire comprendre que tout le *secret de la rhétorique*, dont la fin est de persuader, consiste à faire paraître les choses telles qu’elles nous paraissent [...] Il s’agit donc maintenant d’apprendre comment par le secours de la parole on peut faire une image de notre esprit, où l’on voie la forme de nos pensées; c’est-à-dire, comment on peut faire que les choses qui sont la matière du discours, soient représentées avec les traits et avec les couleurs sous lesquelles nous voulons qu’elles soient vues» (BERNARD LAMY, *La rhétorique ou l’Art de parler*, cit., pp. 194-195); ma si legga anche, nel medesimo libro, il *chapitre VII* che reca la seguente di-

analogico-figurale è direttamente il messaggio a farsi carico dell'eccedenza, laddove la *mimesis* realistica, almeno in superficie, pare talvolta nascondere l'eccedenza se non addirittura abolirla<sup>30</sup>. Nella trattatistica settecentesca, l'emersione dello scarto figurale all'interno del messaggio vale tanto per la metonimia che per la metafora. Nel passo della «ballade de Madame de Houlières» commentato da Du Marsais, ad esempio, il verso «L'amour languit sans Bacchus et Cères»<sup>31</sup> presenta due metonimie di cui la «parte» è l'elemento figurale esibito (cioè le divinità in carne e ossa, Bacco e Cerere) e il «tutto» il correlativo reale nascosto, o «sens propre» (il vino e la spiga). La «metonimia naturale» (o stile realistico) di cui andremo in cerca, agisce, rispetto alla retorica classica, al contrario: esibisce la natura come parte e nasconde il tutto inteso come uomo-divinità. Così nella mitologia cancellata dal secolo dei lumi, l'inganno delle divinità verrà in luce, la vera natura con esso, e la presenza figurale si farà, da palese che era, *abscondita*.

Dall'esigenza della *mimesis* realistica consegue così anche una naturale ritrattazione del mito e della peculiare «filosofia della lingua» che ne sta alla base, ed è su questo delicatissimo snodo che s'innesta la riflessione leopardiana a cavallo di due secoli. Se l'origine spontanea del mito, fanno fede le numerose annotazioni dello *Zibaldone* sulla nascita «tropic» e creativa delle lingue<sup>32</sup>, è in sostanza lo spazio della vecchia *ars retorica*, come conciliare una nuova forma d'in-

---

citura, «Les passions ont un langage particulier. Les expressions qui sont les caractères des passions, sont appelés *figures*» (ivi, pp. 211-213).

<sup>30</sup> Se volessimo far corrispondere un «tropo classico» alla «metonimia naturale» ci verrebbe in mente l'allegoria. Essa, diversamente dalla metafora che esprime allo stesso tempo «sens propre» e «sens figuré», si attesta tutta su di un apparente «sens propre». In altre parole, l'allegoria non tradisce alcun segnale evidente di un'eccedenza all'interno del messaggio: «L'allegorie est un discours qui est d'abord présenté sous un sens propre qui paraît toute autre chose que ce qu'on a dessein de faire entendre, et qui cependant ne sert que de comparaison, pour donner l'intelligence d'un autre sens *qu'on n'exprime point*. La métaphore joint le mot figuré à quelque terme propre [...] au lieu que dans l'allégorie tous les mots ont d'abord un sens figuré, c'est-à-dire, que tous les mots d'une phrase ou d'un discours allégorique forment d'abord un sens littéral qui n'est pas celui qu'on a dessein de faire entendre [...]» (ivi, p. 129).

<sup>31</sup> CÉSAR CHESNAU DU MARSAIS, *Traité des tropes*, cit., p. 62.

<sup>32</sup> La ricostruzione teorica di questa lingua dell'immaginazione nei passi zibaldoniani è stata fatta da Gensini (STEFANO GENSINI, *Linguistica leopardiana*, cit., pp. 86-101).

ganno che non sia «intellettuale» bensì «immaginativo»? Ingannare «intellettualmente» equivale a rafforzare la credenza nell'errore, nonché a caricare il messaggio poetico di tale falsa credenza<sup>33</sup>. Quanto all'«inganno dell'immaginazione», è molto ambiguo in Leopardi, e dovremo ritornarvi spesso. C'è un passo, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*<sup>34</sup>, in cui il poeta si chiede quali siano, rispetto agli inganni dell'intelletto, i benefici dell'inganno immaginativo: « *fingere* in maniera che il volgo abbia sì bene da tali finzioni quel diletto ch'è il fine della poesia, ma non le creda fuorché coll'immaginativa, e quindi senza nessun danno»<sup>35</sup>. Data la sostanziale dualità della scelta leopardiana, ingannare mediante l'errore o rifondare l'inganno attraverso l'immaginazione, la soluzione sembra volta a preservare una presunta neutralità del messaggio poetico (evidentemente espressione della responsabilità diretta dell'autore) per affidarlo al ricevente, che lo continuerà nello spazio «altro» del proprio immaginario. Queste considerazioni preliminari appariranno più chiare in seguito, quando mostreremo che l'«inganno immaginativo» si ricostituisce in Leopardi sulla base di due teorie, che sono poi due proposte stilistiche: lo spazio «motivato» della retorica, o figura stilistica, da un lato (v. § II.2), e dall'altro l'arbitrarietà della «immagine» evocata da una semplice impressione sensoriale (o segnica) che con la vecchia *imago* retorica non ha più niente da condividere sul piano della *ressemblance* (v. § II.6). La nostra tesi pare essere confermata da un passo del *Discorso intorno alla poesia romantica* (1818), in cui il passaggio dalle proprietà fisse del messaggio poetico alla “collaborazione” attiva del fruitore stabilisce, per quanto concerne il messaggio emesso dall'autore, un punto fermo, coincidente col con-

<sup>33</sup> «[...] primieramente domando quale delle due sia meglio; o adattarsi alla religione alle opinioni ai costumi [...] e contuttociò mentendo così per la necessità della poesia; come perché grandissima parte delle opinioni del popolo è falsa, ingannarlo positivamente e riempirgli la testa d'errori e di fandonie [...] o seguendo altre opinioni e costumi, *fingere* in maniera che il volgo abbia sì [...] quel diletto ch'è il fine della poesia, ma non le creda fuorché coll'immaginativa, e quindi senza nessun danno» (GIACOMO LEOPARDI, *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, cit., p. 355).

<sup>34</sup> Alvaro Valentini gli ha dedicato un intero saggio (cfr. ALVARO VALENTINI, *Lingua e stile del Discorso di un Italiano intorno alla poesia romantica*, nell'opera collettiva *Lingua e stile di Giacomo Leopardi*, Atti dell'VIII Convegno internazionale di studi leopardiani, Firenze, Olschki, 1994, pp. 393-416).

<sup>35</sup> *Ibidem*.

cetto di *mimesis*. Per quanto riguarda invece il ruolo dell'immaginazione, questa viene esautorata dal testo-natura e ri-semanticizzata sulla base del *noi* (in quanto suoi osservatori e lettori):

Le bellezze dunque della natura [...] non variano pel variare de' riguardanti, ma nessuna mutazione degli uomini indusse mai cambiamento nella natura, la quale vincitrice [...] e dello studio e dell'arte [...] mantenendosi eternamente quella, a volerne conseguire quel diletto puro e sostanziale ch'è il fine proprio della poesia (giacché il diletto nella poesia scaturisce dall'imitazione della natura), ma che insieme è conformato alla condizione primitiva degli uomini, è necessario che, non la natura a noi, ma noi ci adattiamo alla natura, e però la poesia non si venga mutando, come vogliono i moderni, ma ne' suoi caratteri principali, sia, come la natura, immutabile. E questo adattarsi degli uomini alla natura, consiste in rimetterci coll'immaginazione come meglio possiamo nello stato primitivo de' nostri maggiori, la qual cosa ci fa fare senza nostra fatica il poeta padrone delle fantasie. Ora che così facendo noi, ci s'apra innanzi una sorgente di diletto incredibili e celesti, e che la natura invariata e incorrotta discopra [...] il suo potere immortale sulle menti umane, e che insomma questi diletto sieno anche oggidì quelli che noi prendiamo naturalmente a desiderare sopra qualunque altro quando ci assettiamo ad essere ingannati dalla poesia, [...] si può comprendere, soltanto che, [...] si ponga mente alla nostra irrepugnabile inclinazione al primitivo, e al naturale schietto e illibato [...]»<sup>36</sup>.

Il primo punto importante riguarda la sostanziale indipendenza della natura nei confronti dei «riguardanti». Questi, sostiene Leopardi, non sono mai riusciti a indurre alcun «cambiamento nella natura» attraverso le loro «mutazioni». Tale affermazione si porta dietro una novità e una contraddizione. La prima riguarda assieme una nuova concezione stilistica e, soprattutto, estetica: se lo stile poetico proposto da Leopardi tende all'imitazione di una natura «immutabile», ne consegue necessariamente che mai, in nessun tempo, gli uomini siano riusciti nell'intento di modificarla. Ma d'altro canto, e lo dimostrano i passi zibaldoniani che affrontano il tema della crescita naturale delle lingue, è esistito in passato uno spazio in cui i poeti antichi, rapportando costantemente la natura a loro stessi e ai procedimenti trasfiguranti dello spirito umano, avevano lasciato, nella

<sup>36</sup> Ivi, pp. 357-358.

loro poesia, una “traccia visibile” di tali procedimenti. Questo spazio, che Leopardi sembra in apparenza scartare proponendo come modello uno stile neutro d’imitazione, si rivelerà essere proprio quello della vecchia *ars retorica*. Il poeta compie dunque nel *Discorso* un passaggio di fondamentale importanza: ridefinisce l’oggetto del messaggio poetico (la natura) sotto la categoria della *mimesis* e trasferisce lo spazio dell’immaginazione dal messaggio al ricevente: la poesia-natura non deve affatto mutarsi (come invece vorrebbero i «moderni»), siamo «noi» lettori a mutarci, a doverci adattare a lei. Rimettendoci, in veste di fruitori, «nello stato primitivo», ci troveremmo ad applicare al nostro oggetto quegli stessi scarti messi in gioco dagli antichi quando dovettero “vedere” i fatti naturali per come gli si offrivano. Se infatti lo scopo della *mimesis* non è quello di proporre ai lettori un quadro statico, ma di riattivare attraverso la lettura delle dinamiche archetipiche, il fine di Leopardi non risiede tanto nel messaggio-natura, quanto nello spazio aperto della lettura. In altre parole, il messaggio continuerebbe quale effetto di un’estetica del decrittatore, mentre lo stile naturale costituirebbe unicamente la “traccia attivante” di questo processo. Ciò detto, il nostro problema non è ancora stato impostato correttamente. Si tratta infatti di cercare il *trait d’union* tra un ancora non ben definito “stile dell’immaginario” e i modi stilistici appartenenti alla poesia del passato di cui la proposta mimetica leopardiana rappresenta l’evoluzione storica e il superamento. Il proposito non è dei più facili, se consideriamo che il primo non viene in alcun modo definito da Leopardi nel *Discorso* e che i secondi, ben oltre la speculazione estetica leopardiana, rappresentano una delle più importanti chiavi di volta per penetrare il passaggio da una sensibilità estetica di stampo sostanzialmente barocco a quella classica<sup>37</sup>. Seguendo i suggerimenti di Leopardi, il nostro compito si rivelerà, in ultima istanza, di natura “mitografica”, intesa questa come riformulazione di una retorica dal linguaggio contenuto orizzontalmente nel messaggio poetico a un diverso tipo di metalinguaggio “verticale” destinato al nuovo spazio dell’io lettore-decifratore, coincidente con quello dell’interpretazione e della critica.

<sup>37</sup> Su questo argomento si legga il bel saggio di FRANCESCO ORLANDO, *Che la metafora può non essere la regina delle figure*, in *Illuminismo, barocco e retorica freudiana*, Torino, Einaudi, 1982, pp. 65-127.