

IL SEGNALE

percorsi di ricerca letteraria

104

LETTERATURA E REALTÀ
Il padre senza eredi
di Massimo Rizza

L'Edipo zoppicante
di Aldo Marchetti

SCRITTURE PARALLELE
Memoria pubblica e storia comune
di Gianluca Bocchinifuso

DIFFERENZE E ALTERITÀ
Il titolo e la sua funzione ideologica
nell'espressione artistica
di Felice Accame

SOGGETTIVITÀ E SCRITTURE
L'essere e il sentirsi
di M. Rizza, P. Luisi, G. Campiglio, V. Scarinci,
A. Rizzo, M. Buonofiglio, M. Tabellone

TESTI

Roal'd Mandel'stam
Andrea Peverelli - Roberto Bertoldo

Animali e scrittura, di Aa.Vv.

NARRAZIONI

Il miracolo impossibile
di Piergiorgio Siena

Autogrill interstellare
di Francesco Tripaldi

LETTURE CRITICHE

Una solitudine insolvibile [A. Lumelli]
di Marco Tabellone

Quei versi asimmetrici [G. Luzzi]
di Antonella Doria

L'inquietitudine ritmica dell'In(definito)
di Mario Buonofiglio

IL SEGNALE

www.rivistailsegnale.it

Direzione

Gianluca Bocchinfuso, Mario Buonofiglio, Giulio Campiglio, Antonella Doria, Pancrazio Luisi, Massimo Rizza, Adriano Rizzo, Lelio Scanavini

Redazione

Felice Accame, Sebastiano Aglieco, Marco Furia, Roberto Giannoni, Paolo Lezziero, Sandro Montalto, Meeten Nasr, Fabio Scotto, Pasko Simone, Marco Tabellione

Ringraziamo per la collaborazione a questo numero:

Angiolo Bandinelli, Luigi Cannillo, Paolo Galvagni, Antonella Iaschi, Aldo Marchetti, Edoardo Sant'Elia, Viviana Scarinci,

Copertina

di Carla Palladino

Indirizzo Direzione

Via F.lli Bronzetti, 17 - 20129 Milano - Tel. e Fax 02 45 48 02 35

e-mail: segnale@fastwebnet.it

Sito: www.rivistailsegnale.it

Registrazione del Tribunale di Milano n. 502 del 24.12.1982

Iscrizione al Registro Nazionale della Stampa n. 02492 del 22.12.88 - ROC n. 437

Direttore responsabile: Gianluca Bocchinfuso

Stampa: Global Print, via Degli Abeti 17/1 - 20064 Gorgonzola Mi

UN NUMERO: € 7.00

ABBONAMENTO A TRE NUMERI (ANNUALE): € 20,00

VERSAMENTI: C/CP N. 52131208 intestato a I DIS PARI, v. F.lli Bronzetti 17 - 20129 Milano

Bonifico bancario a Lelio Scanavini, IBAN: IT21K0306901604100000016566

L'INQUIETUDINE RITMICA DELL'IN(DE)FINITO

(Rileggere ritmicamente l'*Infinito* di G. Leopardi)

di Mario Buonofiglio

Il poeta guardò al di là della linea d'ombra della siepe, verso gli «*interminati spazi di là da quella*». E vide quei «*nodi quasi di stelle, / ch'a noi paion qual nebbia*» e, con apparente tranquillità, estrasse un taccuino dalla tasca e cominciò a scrivere sulla pagina bianca:

*Sempre caro mi fu quest' ermo colle,
E questa siepe, che da tanta parte
De l'ultimo orizzonte il guardo esclude.
Ma sedendo e mirando, interminato
spazio di là da quella, e sovrumani
silenzii, e profondissima quiete
Io nel pensier mi fingo, ove per poco
il cor non si spaura... E come il vento
Odo stormir tra queste piante, io quello
Infinito silenzio a questa voce
Vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
E la morte stagioni, e la presente
E viva, e il suon di lei. Così tra questa
~~Immensità~~^{Infinità} s'annega il pensier mio:
E il naufragar m'è dolce in questo mare.*

Era l'*Infinito*¹. La struggente tranquillità che quei quindici endecasillabi sciolti sembravano suggerire era solo apparente. Il poeta era inquieto, aveva trascritto la modalità di quella allucinazione.

Quel luogo all'aperto è diventato universalmente famoso con l'etichetta dolciastra di «ermo colle» sostanzialmente a causa di un equivoco presente nelle interpretazioni *realistiche* dell'*Infinito*: l'aggettivo «questo» (il «colle») non indica

un luogo reale. La siepe più famosa della letteratura italiana, già osservata con precisione da Torquato Tasso², in Leopardi delimita invece un'estensione mentale e interiore: è uno spazio psicologico privo di lunghezza, larghezza e profondità. La struggente tranquillità prodotta dalla descrizione di un luogo che gli endecasillabi sciolti dell'*Infinito* sembrano suggerire è solo apparente: la contemplazione mentale e la sensazione fisica dell'infinito rappresentano il momento più acuto del rifiuto di sé del ventunenne, che cerca di *sublimarsi* (letteralmente, passare dallo stato solido a quello aeriforme) nello spazio infinito.

I lettori, depistati dall'ultimo endecasillabo (con la complicità del Leopardi, il quale oscilla in una variante tra «infinità» e «immensità»), sono portati a interpretare tutta la sequenza come un annegare, un naufragare dolcemente; ma nel testo sono fondamentali gli accenti ritmici, non l'immagine dell'acqua in sé.

Nell'*Infinito* il verbo che mentalmente regge la fuga poetica dalla realtà non è «naufragare» (annegare), è *scorrere* nel senso eracliteo: il mare è, ovviamente, il nulla, *l'in(de)finito*: utilizzando questa chiave di lettura è da notare la debolissima presenza, all'interno dell'*Infinito*, del verbo *essere*: a parte il «fu» nel primo endecasillabo, compare solo la terza persona singolare dell'indicativo «è» nell'ultimo e con valore relativo (cioè non indica l'essere, l'esistenza, bensì una semplice sensazione).

Il Leopardi usò probabilmente anche qualche tecnica respiratoria sperando *l'in(de)finito*; letterariamente, in questi quindici endecasillabi accavallati in gran parte uno sull'altro³, ci troviamo di fronte a una specie di eco (si noti, p. es., la ripetizione di «questo» e «quello»).

Dal punto di vista strettamente ritmico è interessante l'uso (al limite dell'abuso) della congiunzione «e»: l'intero idillio è costruito, com'è noto, sul polisindeto; esso collega in una specie di moto perpetuo o *loop* tutti i versi dell'*Infinito*, che va letto (almeno teoricamente) come un solo, lunghissimo periodo, senza respirare. In realtà Leopardi prende il fiato, respira due volte durante l'esecuzione interrompendo, con delle pause forti, quel lunghissimo respiro costruito magistralmente sulla «e»: al quarto verso usa l'avversativa «ma» («*Ma sedendo e mirando...*») e al tredicesimo «così» («*Così tra questa/ immensità...*»); in entrambi i casi avrebbe potuto trovare altre soluzioni per non interrompere il flusso prodotto dal polisindeto (p. es., «*E sedendo e mirando...*»), ma non l'ha fatto. Il Leopardi interrompe volontariamente il fluire “eracliteo” dei versi: il «così», indicando la modalità dell'esperimento leopardiano, si trascina dietro anche un residuo della coscienza e il «ma» indica che l'io oppone una resistenza durante il naufragio dell'Essere.

L'*Infinito* di Leopardi è un frammento rivoluzionario all'interno della letteratura italiana; in questi versi c'è lo scardinamento, ma anche il superamento della struttura tradizionale del sonetto (che era nell'Ottocento una forma emblematica della poesia).

Nella presente rilettura ritmica dell'*Infinito* si cercherà di misurare il sottile equilibrio tra lo schema metrico (che è sempre astratto) degli endecasillabi e il significato delle parole, perché in questa allucinazione linguistica leopardiana il senso e il ritmo dei versi non sono sincronizzati quasi mai, ma continuano ad oscillare creando nel lettore un effetto di straniamento linguistico, che diventa anche inquietudine esistenziale.

Inoltre il lettore, analizzando gli endecasillabi, si accorgerà di altre stranezze: nell'*Infinito* c'è un equilibrio instabile tra senso, ritmo e struttura metrica.

In questa straordinaria operazione culturale, la stesura dell'*Infinito*, Leopardi lavora su più livelli; nel presente saggio ne analizzeremo due: la rottura dei nessi sintattici e l'ambiguità ritmica dell'endecasillabo.

Il senso dell'Infinito: la rottura dei nessi sintattici

Per abitudine letteraria (e formazione scolastica), il lettore (ancora oggi) ha familiarità con alcuni ritmi e con alcuni modelli poetici preconfezionati come, per esempio, il sonetto. Scrivendo l'*Infinito*, il Leopardi ha come riferimento proprio questo lettore modello, che si troverà però di fronte, durante la lettura, a qualcosa di nuovo.

Nei versi dell'*Infinito* la frase, o meglio il sintagma (una porzione di testo dotata di senso compiuto), tende a non coincidere con l'endecasillabo (come sarebbe naturale e come consigliavano i trattatisti dell'Ottocento); naturalmente, oggi è invece chiaro che la caratteristica della poesia rispetto alla prosa è la possibilità di interrompere tra un verso e l'altro i nessi sintattici, ma questa possibilità è stata storicamente attuata soprattutto nel verso libero del Novecento. Il Beltrami, nel suo manuale storico sulla metrica italiana, precisa: «[...] come dimostra la storia della poesia italiana e romanza, la coincidenza fra limite di verso e limite sintattico è la tendenza di base, le deviazioni rispetto alla quale sono sempre marcate, in misura maggiore o minore»⁴.

Leopardi, anticipando i tempi, spinge il verso fino alle sue possibilità novecentesche; forza il verso tradizionale fino quasi a romperlo: nell'*Infinito* si generano così continui accavallamenti (*enjambements*) di un verso sull'altro, che creano una frattura irrecuperabile, novecentesca, tra l'unità dell'endecasillabo e l'unità sintattica. Come, per esempio, nei versi: «...che da tanta parte/ dell'ultimo orizzonte il guardo esclude»; «...e la presente/ e viva, e il suon di lei...»; «...Così tra questa/ immensità s'annega il pensier mio».

L'intero idillio si regge sul *meccanismo* dell'enjambement: i continui e incessanti accavallamenti producono nel lettore (abituato a "trovare" in ogni singolo verso una porzione di testo di senso compiuto) una sensazione di straniamento linguistico.

Ma il Leopardi è più abile di quanto si possa immaginare; la maggior parte

degli endecasillabi presentano anche delle altre incongruenze, rispetto allo schema metrico mentale del lettore (dell'Ottocento o contemporaneo).

Il ritmo dell'Infinito: l'ambiguità ritmica dell'endecasillabo

La cesura all'interno dell'endecasillabo, in una poesia tradizionale, coincide solitamente con una pausa sintattica e concettuale (già a partire dai trovatori provenzali); quando ciò non avviene, anche in presenza di un verso metricamente corretto, ci si trova di fronte a un enunciato spezzato in maniera innaturale. L'orecchio del lettore percepisce che la frase non è *sincronizzata* sul ritmo.

Mettendo in moto questo meccanismo, Leopardi libera lo "spirito" dell'endecasillabo, pur mantenendolo dentro i confini formali tracciati dalla tradizione. Ecco qualche esempio.

L'endecasillabo

silenzi, e profondissima quiete

ha due chiavi di lettura, a seconda del contesto interpretativo, a) *Scansione metrica* e b) *Lettura (concreta)*:

a) *Scansione metrica*:

si₁len₂zi,[^] e₃ pro₄fon₅dis₆si₇ma₈ || qui₉e₁₀te₁₁

Secondo l'analisi metrica tradizionale, come si vede, è teoricamente un endecasillabo a maggiore, con cesura che cade tra «profondissima» e «quiete» (che presenta dièresi):

silenzi, e profondissima || quiete

Questa è una misurazione teorica, innaturale, basata sulle leggi della metrica tradizionale; nella semplice lettura si presenta invece un altro fenomeno, come indicato nel punto b).

b) *Lettura*:

si₁len₂zi,₃ e₄ pro₅fon₆dis₇sigma₈ qui₉e₁₀te₁₁

A livello recitativo l'endecasillabo cambia; durante la lettura la voce fa una pausa naturale dopo la parola "silenzi" (pausa rafforzata dalla virgola); la pausa sintattica e di intonazione dunque si sposta, viene anticipata:

silenzi, || e profondissima quiete

Anche nell'endecasillabo

E viva, e l' Buon di lei. Così tra questa

viene messo in moto lo stesso meccanismo, che porta alla doppia chiave di lettura, metrica e recitativa.

a) *Scansione metrica:*

$e_1 vi_2va, ^e ^il_3 suon_4 di_5 lei.6 \parallel Co_7si_8 tra_9 que_{10}sta_{11}$

L'analisi metrica tradizionale metterebbe in evidenza un errore ritmico. Il verso inizia con vocale atona; i trattati dell'Ottocento consigliavano, in questi casi, di chiudere il verso precedente con un segno d'interpunzione anche debole (una virgola) per evitare che la sillaba iniziale non accentata venga assorbita dal verso precedente.

b) *Lettura:*

$(e) vi_1va,2 e^{\wedge}il_3 suon_4 di_5 lei.6 \parallel Co_7si_8 tra_9 que_{10}sta_{11}$

Da quanto s'è detto sulle vocali a inizio del verso risulta che l'endecasillabo è acefalo (mancante della sillaba iniziale); ma il Leopardi non avrebbe mai fatto un verso zoppo: la battuta musicale perduta viene infatti recuperata, durante la recitazione, dalla pausa lunga (doppia) dopo il punto.

A livello recitativo anche questo endecasillabo dunque cambia: la «e» iniziale viene assorbita dall'endecasillabo precedente; tra «viva» ed «e» compare la dialefe (-va,ve), mentre «e» ed «il» presentano sinalefe ($e^{\wedge}il$); la cesura cade nella stessa posizione, dopo il punto, ma s'avverte, nella lettura, anche una seconda pausa, più debole, dopo «viva»:

$(e) \text{ viva, } \parallel e \text{ il suon di lei. } \parallel \text{ Così tra questa}$

Anche l'endecasillabo

Io nel pensier mi fingo, ove per poco

ha questa doppia chiave di lettura, metrica e recitativa, con la particolarità che la sillaba iniziale «io» presenta un accento grammaticale, che viene però attutito e quasi assorbito dall'accento ritmico di 10a di «quiete» del verso precedente. Ma si percepisce comunque un «io» che cerca di imporre il proprio accento, la pro-

pria volontà di distinguersi dalla «quiete».

Anche la non coincidenza, dunque, tra pausa metrica e pausa sintattica e intonazionale crea nel lettore un senso di instabilità generando inquietudine.

Il meccanismo compositivo utilizzato dal Leopardi nella costruzione dell'*In-finito* agisce, come si è cercato di dimostrare, sugli intervalli di tempo: accelera o rallenta il ritmo standard dell'endecasillabo tradizionale, senza però romperlo. Una volta rotto, resta solo il verso libero (dei nostri giorni).

L'*In-finito* di Leopardi dunque, per il gusto e lo stile novecentesco, ma anche per la sua scrittura moderna, può essere considerato la prima poesia in versi "liberi" della letteratura italiana, anche se ancora formalmente ingabbiata nella struttura metrica tradizionale.

Note

¹ Autografo di Giacomo Leopardi. Che il poeta abbia scritto l'*In-finito* su un taccuino è, naturalmente, un'invenzione.

² Cfr. Torquato Tasso, *Rime*, numero 303, in *Opere*, volume I, a cura di Bruno Maier, Milano, 19631: «Sarai termine ancora,/ come de' passi miei,/ de' miei cari diletti,/ siepe, ch'udisti gli amorosi detti;/ e non t'apristi allora/ pietosamente fra 'l mio petto e lei,/ siepe, siepe crudele,/ al suon de le dolcissime querele». Ma anche le rime 301 e 302. Dal secondo verso della rima 301 si evince che la siepe di Torquato, presentando delle spine («...queste spine,/ e tutte queste fronde e questi fiori»), è un rovo. Si fa notare anche l'aggettivo questo, ripetuto tre volte (che fa pensare a "questo" e "quello" nell'*In-finito* leopardiano).

³ Il riferimento è agli enjambements.

⁴ Cfr. Pietro G. Beltrami, *La metrica italiana*, Società editrice il Mulino, Bologna, 2011, § 39 ss. La citazione è nel § 41.

⁵ La prima poesia in versi liberi della letteratura italiana è *Le ore marine* di Gabriele D'Annunzio, composta (se D'Annunzio non mente e se la data non è simbolica) il giorno di ferragosto del 1900.