

Jean-Charles Vegliante

Modesta proposta per una rilettura de *L'infinito*

Che cosa sono dunque i ritmi del verso? Sono gli spettri d'un corpo che accompagni danzando il grido d'un'anima. Così il poeta ha di nuovo imparato l'armonia poetica, che non è un'armonia imitativa [...].

G. Ungaretti, *Ragioni di una poesia*, 1949 [1934], *Vita d'un uomo – Saggi e interventi* (a cura di M. Diacono - L. Rebay), Milano, Mondadori, 1974, p. 756.

La forma «idillio», probabilmente di origine greca in e per Leopardi, non ha finito di suscitare in noi perplessità e riflessioni, a partire già dal primo di essi, *L'infinito* (1819), strofe unica senza divisione fra le più studiate della letteratura italiana. Spesso invocato, il sonetto *Alla sera* del Foscolo, specie con quella famosa espressione in inarcatura debole «su l'orme / che vanno al nulla eterno» (v. 9-10), ha pesato forse sulla lettura – da tempo invalsa – de *L'infinito* come sonetto prolungato: 14 versi più uno; a dir vero non più accettata oggi dalla critica universitaria benché diffusa (e sostenuta dalla prima versione di *Alla luna* con toni quasi «tardo-settecenteschi» – W. Binni), anzi spesso insegnata a titolo almeno di possibilità. Invero, non sarebbe facile affrontare un testo così noto con occhio non dico «rinovellato» (pretesa eccessiva o ingenuità) ma secondo l'apertura necessaria al tradurre, in cui ogni opera diversa va considerata come novità assoluta. Qui, la suggestione del *14 più uno* è fortissima. Però, una pur semplice aritmetica ci suggerisce anche d'acchito la possibilità di 5 x 3, ossia cinque terzetti, di cui il primo spicca da subito per la sua perfetta aderenza alla sintassi (una frase). Meno convincenti i successivi, certamente, ma proviamo lo stesso a prospettare l'ipotesi, o forse l'ombra, e vuoi anzi la penombra cangiante, trattandosi di giovanissimo poeta. Proseguendo lungo questa prima impressione, infatti, se si accetta di considerare il polisindeto coordinato «e mi sovvien l'eterno, / e le morte stagioni, e la presente / e viva, e il suon di lei» (v. 11-13) come enunciato complesso sì, ma relativamente autonomo, o 'frase' nell'accezione moderna del termine linguistico, anche le frasi sarebbero cinque:<sup>1</sup> solo per dare l'avvio a questa proposta di lettura traduttiva, avremmo allora, in ordine: cinque segmenti, di versi 3; 4 e mezzo; 3; solo 2; 2 e mezzo. Fra le prime prove poetiche – tradotte o sue proprie – del giovane Leopardi, compaiono d'altronde non pochi terzetti (o anche terzine dantesche), come nelle *Inscrizioni greche triopee*, nel frammento *Appressamento della morte*, a non

<sup>1</sup> Ciò non inficia affatto la suggestiva lettura di Fubini, anzi sarei convinto dall'idea di una «forma chiusa» di [quattro] frasi, alternativa delle quattro strofe del sonetto tradizionale: Cfr. FUBINI, Mario, *Metrica e poesia: Lezioni sulle forme metriche italiane*, Milano, Feltrinelli, 1962 (p. 295 e pass.). A sua volta, Luigi Blasucci ha parlato di quadripartizione sintattico-metrica e tematica, specie nel suo *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologna, Il Mulino, 1985.

rammentare *Il primo amore (Elegia I)* del 1817,<sup>2</sup> particolarissimo. Di qui il secondo interrogativo, riguardante la caratterizzazione generalmente ammessa, di un metro classico in versi sciolti (la prima definizione presente in rete recita, su vari siti, infatti: «Lirica composta di 15 endecasillabi sciolti»), rovesciata talvolta in – addirittura – «prima poesia in versi liberi italiana», forse un poco avventata. Ma andiamo per ordine.

L'impressione più diffusa, alla semplice lettura corsiva della poesia, è probabilmente quella di una straordinaria musicalità. Questa è stata analizzata minutamente nel tempo, da molti studiosi che non staremo a ricordare qui, ma oggi rimaniamo colpiti innanzitutto dalla fusione o *continuum* dell'insieme, forse ancora da indagare. Tra i vari fattori messi in risalto, le componenti sonore e ritmiche vi sono o sembrano di peculiare importanza (ricordo solo il passaggio da -r- a -v-, già molto studiato: da *caro erme guardo a sovrumani vento voce*, per riassumere). Ad esempio ancora, la successione di gerundi (*sedendo, mirando*) echeggiati dal quasi rimante «sovrumani», poi in assonanza forte con «interminati», tra i v. 4 e 5, immettono da subito in quell'atmosfera di vago indefinito, spesse volte rilevata e teorizzata dal poeta medesimo già prima di essere ripresa dalla critica (è noto il «trionfo di -à-» enfatizzato dal Contini). Oppure, il continuo accavallamento dei versi, per semplici inarcature o veri *enjambements*, ammorbidito dalla fusione vocalica intersversale: ben 9 versi su 15 iniziano per vocale e danno luogo a possibile episinalefe (addirittura doppia nel momento culminante dell'ultimo verso, quel «naufragar» a tutti familiare), come collante con il verso precedente, o più vasta diluizione. Sicché, e ciò è ben noto, un segmento come *ove per poco il cor non si spaura* viene a formare (o anche *s'annega il pensier mio\_e il naufragar...* ecc.) un perfetto endecasillabo intersversale. Di qui «la vertiginosa dinamica 'infinitiva' del pensiero fingente» nel testo eponimo, per citare Luigi Blasucci.<sup>3</sup> Il dettato ugualmente sciolto, con termini comuni o lievemente letterari ma senza affettazione d'arcaismo, partecipa della stessa fluente, non vistosa innovazione. Basti l'ascolto, senza pregiudizi, dell'onda lunga della poesia fino all'annientamento finale. C'è insomma un continuum fonico-ritmico, sorretto da una struttura portante assai ferma e sicura, di cui anche le possibili combinazioni trans-versali con «endecasillabi nascosti» sono parte: si noti velocemente «ove per poco → il cor non si spaura» (v. 7-8), «E come il vento → odo stormir tra queste...» (8-9), «e la presente → e viva, e il suon di lei» (12-13), «Così tra questa → immensità s'annega...» (13-14), «il pensier mio: → e il naufragar m'è dolce» (14-15); ma pure, in alternativa, «s'annega → il pensier mio: e il naufragar»<sup>4</sup> già segnalato, magari da discutere perché meno ovvio. E questa stessa variabilità la dice lunga sul prevalere musicale (asemanticamente musicale, se mi si consente di

<sup>2</sup> Vedi adesso: LANDI, Patrizia, *La parola e le immagini – Saggio su Giacomo Leopardi*, Bologna, Clueb, 2017 (p. 67-69). Si sa della stima di Leopardi, ad es. per le *Visioni* del Varano, e altri componimenti in terza rima (v. la *Crestomazia italiana poetica* del 1828), fondamentali per capire la sua ripresa poetica – alla stessa data – della lirica pura, ossia di «versi veramente all'antica» (Lettera alla sorella Paolina).

<sup>3</sup> BLASUCCI, Luigi, intervento su *Alla luna*, in «Per leggere. I generi della lettura», 2, primavera 2002, p. 66.

<sup>4</sup> Su tutto questo, fuso in «perfetta fluidità ritmica», si veda: DI GIROLAMO, Costanzo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976 (p. 177-81), e più in generale MENICHETTI, Aldo, *Metrica italiana. Fondamenti metrici, prosodia, rima*, Padova, Antenore, 1993 (ad es. rima «interminati: sovrumani», notata a p. 478).

privilegiarne la *forma dell'espressione* sui meri contenuti), quel «naufragar» preparato a lungo nel testo. Tutti versi latenti, mi si passi l'insistenza, con legamento addolcito da episinalefe che li rende se si vuole più convincenti. Per conto mio, aggiungerei pure il doppio settenario (virtuale) «e mi sovvien l'eterno, → e le morte stagioni» (11-12), se non altro come ennesima figura di ripetizione (ritmica);<sup>5</sup> e, allargando la visuale a versi per così dire *scalari* (ove la vocale finale, in cesura, non va computata), comunque latenti ma orecchiabili, «interminati → spazi di là da quella» (4-5) e «e sovrumani → silenzi, e profondissima» (5-6), sicché – lasciando ora da parte il verso doppio in 11-12 – si arriverebbe a ben otto «endecasillabi nascosti» fra i quindici versi, certamente non indifferenti a un orecchio italiano. Ma veniamo ora a osservare più da vicino se la disposizione reale dei versi, già ipotizzata per terzetti, possa valere in qualche modo di là dalla mera aritmetica, da un punto di vista letterario, anzi della letterarietà. La posizione strategica de *L'infinito*, anche questa ben nota nella *dispositio* dell'opera, dopo le grandi *Canzoni* e la composizione in terza rima *Il primo amore* (e il recupero tardo del *Passero solitario*), sarebbe di per sé una spia interessante della consapevole innovazione formale – e non solo – già in atto nella breve poesia o «idillio»,<sup>6</sup> tanto più se si consideri anche la data (precoce) della sua composizione. Il costruito sintattico può sembrare leggermente mosso, a parte come s'è visto per la prima frase, eppure dopo il terzetto d'avvio si intravedono ancora altri insiemi coerenti: tre versi di complementi (uno temporale, tre oggetti diretti), introdotti dal «Ma» narrativo più volte messo in risalto da (e dopo) Blasucci; sei versi di predicati centrali («mi fingo», «si spaura», «odo», «vo comparando», «mi sovvien») prolungati da epifrasi doppia («e viva, e il suon di lei») – con un'aderenza tra figura retorica e slittamento strutturale che forse val la pena sottolineare –; un terzetto finale incompleto (due versi e mezzo per due ultimi predicati). Riassumendo dunque, 3 + 3 + 6 e mezzo + 2 e mezzo. La sintassi reale non combacia quindi esattamente con il semplice *découpage* grammaticale, ma i conti alla fine tornano, e anzi sono probabilmente più aderenti al flusso continuo della voce poetica, al di là o di qua dalla punteggiatura appariscente; i predicati centrali, d'altronde, sono tutti per così dire meri *durativi*. E ciò coincide ovviamente con quanto è stato da sempre osservato circa il continuo squilibrio degli *enjambements* riporti silenzi ecc. (ben atti a fluidificare l'enunciato globale del componimento), e la solida impalcatura sintattica e tematica della strofe o stanza unica: compatta di quindici endecasillabi piani, per lo più *a majori*, alcuni (e soprattutto l'ultimo) ancipiti, mai con accento brusco di settima.<sup>7</sup> Anche qui, l'armonia prevale sulle altre pur giuste osservazioni della critica nel tempo; anzi, è proprio dal ritmo complesso o, come avrebbe avuto a dire il Pascoli, «riflesso», dalla sovrapposizione delle varie componenti e strutture insomma che può manifestarsi e «danzare» quel «corpo» poetico cui alludeva Ungaretti nella frase riportata sopra a mo' d'epigrafe. Si vanno

<sup>5</sup> Sul ruolo del ritmo e dei vari schemi di verso doppio, mi permetto di rimandare al mio *Quasimodo (et Cielo d'Alcamo), hypothèse andalouse*, «Stilistica e Metrica Italiana» 16, 2016 (part. p. 306 e n.).

<sup>6</sup> L'edizione diretta da Lucio Felici, *Leopardi. Tutte le poesie, tutte le prose e lo Zibaldone*, Roma, Newton & Compton, 1997 (citiamo dalla terza edizione, 2013), mette in risalto ovviamente tale posizione.

<sup>7</sup> Si potrebbe discutere se il verso 7 (comunque ancipite) «io nel pensier mi fingo; ove per poco» porti un contraccento di settima (comunque, anche lì ammorbido, petrarchescamente, da sinalefe).

integrando e «danzando» insieme, così, senza confondersi, le due impalcature frastiche in 3 + 3 + 6 *prolungato* + 3 *incompleto*, e (come visto prima) in 3 + 4 *e mezzo* + 3 + 2 + 2 *e mezzo*. Anche le molte assonanze si aggiungono alla fitta rete di quasi-rime (una per tutte: «colle» / «quello», ai versi 1 e 9). Del resto, uno scavo anagrammatico consentirebbe di far emergere altre «quasi-rime» virtuali (come – tra i due *enjambements* 7-8 e 10-11 non a caso – i nessi «poco / il cor» e «voce / vo com-»), e diverse reti semantiche determinanti dal punto di vista tematico, specie intorno all'*estasi* del naufragio finale (v. 2 «questa siepe» e v. 14 «immensità s'annega», ove come sappiamo «immensità» ha opportunamente sostituito «infinità»)<sup>8</sup>. E con ciò possiamo passare infine allo schema rimico.

Che ci siano rime o quasi-rime in questi endecasillabi sciolti mi sembra fuori discussione se solo si ascolti il suono – anzi «il suon di lei», della poesia cioè –, senza a priori, nel fluire libero dei versi. Proporrei di chiamare meglio tali fenomeni musicali *accordi*, intendendo così, almeno in modo provvisorio, combinazioni armoniche o echi diffusi, o rime complesse estese su più di una vocale. Per fare subito gli esempi meno opinabili, a mio sentire, anche da una visuale accademica tradizionale, ascolterei con attenzione:

ermo <u>colle</u> :: per <u>poco</u> :: questa <u>voce</u>	(vv. 1, 7, 10)
quiete :: io <u>quello</u>	(vv. 6, 9)

– ove non possono non colpire l'orecchio gli accordi (appunto), in ordine, e/o - i/e (sottolineate, le assonanze che sarebbero ad ogni modo predominanti, come anche nei versi 4 e 5 con la famosa -à- trionfante già ricordata), e le ricche consonanze (*r* e *kw*, in successione). Sia detto per inciso, quel «quiete» con dieresi d'obbligo è il primo rimante del sonetto foscoliano evocato sopra (la «fatal quiete»), e insieme riecheggia il tema germinativo della «siepe» [in Foscolo, «sera»] al secondo verso, e annuncia quello meno esplicito della scomparsa («infinito silenzio», «l'eterno», «morte stagioni», «s'annega», «il naufragar»)<sup>9</sup> nella discesa finale in anticlimax o *bathos*. Osserviamo quindi tutte le uscite di versi della stanza, coi relativi accordi:

ermo <i>colle</i>	e / o
tanta <i>parte</i>	a
<i>esclude</i>	e / u
<i>interminati</i>	[e] i / a
<i>sovrumani</i>	[o] u / a
<i>quiete</i>	i / e
per <i>poco</i>	e / o
il <i>vento</i>	i / e
io <i>quello</i>	[i] o / e

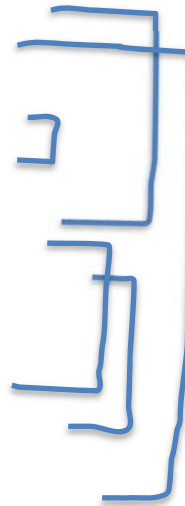
<sup>8</sup> Si veda, con approccio del tutto diverso: SASSO, Giampaolo, *La mente intralinguistica* [...], Genova, Marietti, 1993 (part. p. 272-73). L'anagramma Silvia/salivi è stato notato, sappiamo, da Stefano Agosti fin dal 1972 (*Il testo poetico*), vera sfida al tradurre. Rimando pure, per qualche osservazione puntuale (e limitata) al mio «Il vuoto-pieno referente (Una poesia di V. Sereni)», in: *Mélanges offerts à Marie-Hélène Caspar. Littérature italienne contemporaine, musique*, Nanterre, CRIX, 2005 (p. 633-44).

<sup>9</sup> Rispetto a Foscolo, forse ancora varrebbe la pena di considerare – non ne abbiamo il tempo qui – alcuni più vasti accordi: «l'orme che vanno» vs nostro «ermo colle» (anche consonantici), così come l'opposizione retorica «questo reo tempo / quello spirito guerrier» vs «quello [silenzio] / questa voce» in Leopardi.

questa voce	[e] a / o
l'eterno	e
presente	e
tra questa	a / e
pensier mio	e / i
questo mare	[e] o / a

Se si accetta l'ipotesi delle rime (o quasi-rime) per *accordi* – di una, due o tre vocali – si può arrivare allo schema seguente, in cui propongo di indicare con una minuscola la vocale d'appoggio laddove essa consente di non isolare in assoluto i rimanti apparentemente irrelati (cioè «esclude», u; e «pensier mio», i, che segno *vulgo* con X e Y): ABcX, BBC, ACC, ACC, CcYB. Un'architettura musicale di cinque terzetti, come si intuiva dal principio, con uno schema dominante alterno agli estremi (vv. 1-3 e 13-15 ABX / CYB), baciato con una rima aggettante nel centro della stanza (vv. 4-6, 7-9 e 10-12). Di qui, sia detto di passata, l'estrema difficoltà di resa de *L'infinito* in altra lingua (di destinazione), per lo meno in quelle lingue che posso bene o male conoscere<sup>10</sup>... né i sonetti «quinzains» del simbolista Albert Samain, a volte evocati, hanno niente da spartire qui. Dal punto di vista semantico, basterebbe osservare lo schema delle rime (o accordi), dico quello meno opinabile, per trarre alcune verifiche utili a letture o nuove o per altro già ammesse dagli studiosi (ad es. *colle/poco* o *vento/presente*, oltre ovviamente all'opposizione *quello/questa* e alla quasi-rima *interminati* : *sovrumani* generalmente in quanto tale accettata): quanto a valenze strutturali, parola in rima equivale sempre a parola in rima corrispondente. Pur lasciando da parte le coppie più labili viste sopra (*poco/voce*, *quiete/quello*), tali «equivalenze» disegnano una rete alquanto fitta. A titolo provvisorio e puramente illustrativo, ne darei qui l'immagine che segue:

- 1 Sempre caro mi fu quest'ermo colle,
- e questa siepe, che da tanta parte
- dell'ultimo orizzonte il guardo esclude.
- 4 Ma sedendo e mirando, interminati
- spazi di là da quella, e sovrumani
- silenzi, e profondissima quiete
- 7 io nel pensier mi fingo; ove per poco
- il cor non si spaura. E come il vento
- odo stormir tra queste piante, io quello
- 10 infinito silenzio a questa voce
- vo comparando: e mi sovvien l'eterno,
- e le morte stagioni, e la presente
- 13 e viva, e il suon di lei. Così tra questa
- immensità s'annega il pensier mio:
- 15 e il naufragar m'è dolce in questo mare



<sup>10</sup> Il passaggio ad altra lingua (una LD appunto) è sempre una «prova di resistenza» interessante (secondo la giusta espressione di Fortini); anzi un approccio alla letterarietà del testo medesimo (rimando, in altra sede, per comodità, ai miei *Traduzione e studi letterari: una proposta quasi teorica*, in: Anna Dolfi, *Traduzione e poesia nell'Europa del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2004 (p. 32-52), e *Tradurre (a) L'infinito*, seminario *Leopardi and Translation*, Univ. of Birmingham (UK), marzo 2001 (8 p.), accessibile in rete: <https://www.birmingham.ac.uk/Documents/college-artslaw/lcahm/leopardi/leopardi.pdf>). Si veda pure, avanti, nota 13.

Con ciò, proposto e illustrato almeno a titolo di ipotesi da vagliare e discutere, non pretendo di avere inventato nulla: soltanto di suggerire in effetti un superamento della solita pigra qualifica di «sonetto prolungato in endecasillabi sciolti», niente di più<sup>11</sup> per il lettore attento. Niente di meno: il primo degli idilli contiene in sé una carica innovativa ben oltre le solite parafrasi tradizionali che ne vengono via via ripetute (dico a livello scolastico) nel tempo. Una tale complessità strutturale, in un giovane poeta qual era allora Giacomo Leopardi duecento anni fa, rimane impressionante. Non deve stupire se la sua continua reviviscenza attraverso le letture di generazioni successive – che sono in fondo il momento in cui veramente la poesia si fa in atto «presente / e viva» con «il suon di lei», s'è sentito (opportuna espressione, quasi di meta-poesia all'occorrenza) –, il suo «risorgimento» ne ha da sempre esaltato l'eccezionale potenza, di poesia e di pensiero, fusa in una musicalità probabilmente mai superata in seguito, nemmeno forse dal suo stesso autore. Miracolo (mi si passi l'immagine) di alcune prime prove, mettiamo del quasi clandestino *Porto sepolto* di Ungaretti, dell'unicum *Canti orfici* di Campana, e pochi altri forse). Una semplice – avrebbe detto qualcuno, mezzo secolo dopo – «*Illumination*» (*Les talus le berçaient... [...] C'est aussi simple qu'une phrase musicale.* ecc.)? Non saprei, qui. Ma tanto bastava e basta, mi sembra, alla gloria di un poeta.

P. S. Ancora più ipotetico (anche dal punto di vista metodologico), un sondaggio si potrebbe forse iniziare ora, per chi ne avesse voglia, in direzione di poesie ulteriori con una forma di musicalità diffusa abbastanza simile, o diciamo meglio paragonabile; per lo meno in autori non troppo alieni dal Nostro. Penso a certi brani di Ungaretti, almeno a partire dal *Sentimento del Tempo* e l'incidenza in lui della scrittura bilingue; alle rime complesse, diffuse su più di una parola, o per accordi (assonanzate paronomastiche «ad accento mobile» secondo P. V. Mengaldo, e altre) di Carlo Betocchi; o anche a passi di delicata lettura metrica ne *L'ultimo viaggio* di Pascoli in endecasillabi sciolti (*Poemi Conviviali*), guardacaso: ad es. nel canto XXI, delle *Sirene*, a partire dal v. 14 (già per altro eco di un precedente al canto VII – ed. Nava 2008) si infittiscono gruppi o lasse di versi rimati (per lo più a rima baciata). Basti citare, per non concludere: «squittiva dentro, come un cane in sogno: / – Il mio sogno non era altro che sogno; / e vento e fumo. Ma sol buono è il vero. – / E gli sovvenne delle due Sirene. / C'era un prato di fiori in mezzo al mare. / Nella gran calma le ascoltò cantare: / – Ferma la nave! Odi le due Sirene / ch'hanno la voce

<sup>11</sup> Semplificando in maniera probabilmente eccessiva, a scopo solo didattico, il costruito rimico diventa (al di là dell'apparente ABX, DDĈ, AEC, ĀĈE, CYB, ove si indicano con ~ le quasi-rime) un più efficace ABCĈ, BBC, ACC, ACC, CĈB. Sulla valenza delle rime (e relativi problemi di resa traduttiva, mi permetto ancora di rimandare al mio *Alcune riflessioni sulla rima, e come tradurla*, «Rivista di Letterature moderne e comparate» LXX, 1 (gen. 2018), p. 89-97. Quanto alla rilevanza di corrispondenze anche spaziali (cioè sulla pagina stampata) tra fonemi – e a volte pure semplici grafemi –, si veda ancora RICARDOU, Jean, *Les retours de l'écrit dans l'impensé de la parole et de la langue*, «Linx» VII, 1995 (p. 395-421).

come è dolce il miele», ecc.<sup>12</sup> Sì, talvolta la tentazione melica prevale in autori poco o punto vicini agli incanti del melodramma (come, per intendersi, sarebbe stato ne *Il risorgimento*), o addirittura ad esso ostili. E, per tornare all'osservazione iniziale sulla lettura traduttiva, piace segnalare per finire che, sulle 28 versioni francesi in versi compilate in un recente omaggio al celebre *idillio*, solo 15 constano di 15 versi (si va, per le altre, da 13 a 18 per Y. Bonnefoy, a 21 versi).<sup>13</sup>

JcV

---

<sup>12</sup> Vv. 14-21. Stessa cosa ai vv. 40-47 (segnalati questi, invece, da tutti gli editori), ma anche in seguito, e in altri canti, come nel XXIII «soave : nave» ripetuto quattro volte), e *passim*. Ringrazio Aldo Menichetti per la sua benevola lettura.

<sup>13</sup> Cfr. G. L., *L'infini* (a cura di Pascale Roux), Droue-sur-Drouette, La Pionnière, 2018.