



Enthymema XXIX 2022

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi

Stefano Versace

Leopardi Centre, University of Birmingham

Abstract – Il saggio indaga una lirica di Leopardi, il *Madrigale*, inedita in vita, e ritrovata su un'unico foglio tra gli autografi delle carte napoletane. La breve lirica appare in due versioni, con alcuni versi varianti riportati in fondo all'autografo. Se dal punto di vista filologico è evidente che la versione posteriore sia la seconda, non è chiaro cosa esattamente la distingue dalla prima. Il mio argomento è che i testi del *Madrigale* sono distinti per alcune strutture poetiche (lo schema del fraseggio prosodico, la struttura metrica di un verso variante, e la distribuzione dei pronomi personali nel testo), che sono definite solo nella seconda versione. Dopo aver proposto un'analisi di queste strutture nel *Madrigale*, discuto criticamente alcuni fondamenti dell'approccio strutturale al testo poetico. Di qui lascio infine emergere una lettura che connette l'analisi strutturale all'estetica sociologica, e all'antropologia letteralmente decifrando la natura di '*Dinggedicht* negativo' del *Madrigale*.

Parole chiave – Leopardi; *Madrigale*; Strutturalismo; Fraseggio prosodico; Struttura binaria; Oggetto-dono.

Abstract – This article focuses on Leopardi's *Madrigale*, which was left unpublished by the author, and found on a single manuscript page among the so-called Neapolitan papers. It appears in two versions, with three variant lines at the bottom of the page. Philologists reasonably consider the second version to be nearer to the author's will. It is, however, unclear what exactly distinguishes it from the first one. Here, I argue that specific poetic structures set the two versions apart (namely, prosodic phrasing, the metrical structure of one variant line, and the distribution of personal pronouns in the text). After proposing an analysis of these three types of structures, I critically discuss some of the most relevant questions arising from the structural approach. On this basis, I provide a reading of the above analysis drawing on both sociological aesthetics and anthropology, in order to decipher the nature of the *Madrigale* as a 'negative *Dinggedicht*.'

Keywords – Leopardi; *Madrigale*; Structuralism; Prosodic Phrasing; Binary Structure; Object-Gift.

Versace, Stefano. "Decifrare il *Madrigale* di Leopardi." *Enthymema*, n. XXIX, 2022, pp. 1-15.

<http://dx.doi.org/10.54103/2037-2426/18307>

<https://riviste.unimi.it/index.php/enthymema>



Creative Commons Attribution 4.0 Unported License

ISSN 2037-2426

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi

Stefano Versace

Leopardi Centre, University of Birmingham

1. Introduzione

L'idea non consiste per noi in un certo atto del pensiero, ma nella facoltà; e diciamo di avere idea di una cosa anche se non la pensiamo, purché possiamo pensarla quando si presenta l'occasione.

G. W. Leibniz, *Quid sit idea*

Tra il 1828 e il 1833 Giacomo Leopardi compone il testo intitolato semplicemente *Madrigale*, rimasto inedito fino al 1906 e poi apparso in diverse successive edizioni fino quella, diretta da Franco Gavazzeni, che raccoglie i *Canti e le poesie disperse* (2009).¹ Il testo si trova su un'unica pagina autografa, in due diverse redazioni (di qui in avanti, *M1* e *M2*) separate rispettivamente da una riga, di cui la seconda sembra essere posteriore e verosimilmente più definitiva; al di sotto di quest'ultima si trovano tre versi, varianti di tre versi, centrali nelle due versioni. In entrambe *M1* e *M2*, il testo consiste in un'unica strofa che combina liberamente endecasillabi e settenari, come d'uso nella tradizione del madrigale del '500-'600. Di seguito la prima delle due versioni, in alto nella pagina dell'autografo:

(1) *M1*

*Chiedi cosa da me che rimembranza
Di me talor nell'animo ti desti.
Dar ti potess'io cosa
Pari a quella che in cor tu mi ponesti:
Da te, donna, per certo
La ricordanza mia,
Se non per morte, non si partiria.*

M1 è composto da 7 versi (4 endecasillabi e 3 settenari) con uno schema di rime ABcBdD. Il testo allude a un dialogo con un'entità femminile, specificata al v. 5: la *donna* richiederebbe all'io lirico un *souvenir*, per ricordarle del loro incontro. La risposta dell'io lirico nega la possibilità di questo scambio, perché vorrebbe dare alla *donna* qualcosa di equivalente a quello che, immateriale, gli ha lasciato lei. Nei due versi conclusivi (vv. 6-7), l'io lirico dichiara che: *La ricordanza mia, / Se non per morte, non si partiria.*

¹ Questo articolo deve molto a Paola Italia, con cui ho discusso aspetti della forma del *Madrigale* in diverse occasioni. Diverse riflessioni cruciali per l'analisi qui condotta non avrebbero certamente visto la luce senza il dialogo continuo con Nigel Fabb. Luca Daino e Beatrice Magoga sono stati preziosissimi lettori, e hanno fornito revisioni puntuali e discussioni giustamente scettiche sul testo. Problemi e debolezze che il lettore possa trovare nell'argomentazione restano ovviamente di mia responsabilità.

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi

Stefano Versace

Proprio i due versi finali sono gli unici che rimangono interamente invariati in *M2*, dove costituiscono i vv. 7-8. Il testo appare in questo caso riorganizzato 4 endecasillabi e 4 settenari, uniti da uno schema di rime ABBcddeE:

(2) *M2*

*Chiedi cosa da me che nel pensiero
Di me talvolta il rimembrar ti desti.
A quella che nel cor tu mi ponesti
Dare a te potess'io
Cosa pari o semblante.
Già da te per l'avante
La ricordanza mia,
Se non per morte, non si partiria.*

Al di là di possibili giudizi estetici, le due redazioni sono simili, e significano quasi gli stessi concetti, cioè entrambe possono essere parafrasate allo stesso modo: *Tu mi chiedi una cosa che possa qualche volta ricordarti della mia persona. Mi piacerebbe poterti dare una cosa che sia solo comparabile al ricordo che io ho di te; ciò che tu mi hai lasciato, non si staccherà da me se non con la morte.* Appare in sostanza che, tra *M1* e *M2* Leopardi abbia riorganizzato il discorso del *Madrigale*, aggiungendo un verso, e redistribuendo il materiale linguistico su 8 versi anziché 7. Ma la forma di *M1* e *M2* non è la stessa, nonostante il significato sia più o meno equivalente. Le differenze si trovano, oltre che nel numero di versi notato sopra, nel lessico, e nella sua distribuzione relativamente ai versi, e in particolare alla loro lunghezza. Ad esempio, i due versi iniziali qui sostituiscono, rispetto a *M1*, il sintagma *rimembranza / Di me* con *nel pensiero / Di me*, rispetto a *M1* l'*enjambement* sembra essere solo apparente, perché *Di me* si riferisce piuttosto a *il rimembrare*.

In fondo al foglio dell'autografo Leopardi lascia infine tre versi isolati, evidentemente delle varianti di tre punti specifici del testo di *M*, qui sotto riportati con a Dx i versi che sostituirebbero nelle due versioni del *Madrigale*:

(3) *Madrigale*, versi varianti

- a. *Dar ti potess'io pari o somigliante.* (in *M1*: vv. 3-4; in *M2*: vv. 4-5)
- b. *Da te di quindi innante.* (in *M1*: 5; in *M2*: 6)
- c. *Già da te d'ora innante.* (in *M1*: 5; in *M2*: 6)

Dal punto di vista della filologia testuale, l'ipotesi più verosimile, a giudicare anche da due righe che sul manoscritto separano, rispettivamente, (1) da (2) e (2) da (3), è che Leopardi prima abbia scritto *M1*, poi questi versi varianti isolati in fondo alla pagina, e infine *M2* (Paola Italia, comunicazione personale). Al di là però della genesi del testo, pur accettando la suddetta ipotesi, restano non chiarite le ragioni che abbiano guidato Leopardi nella creazione del *Madrigale*, e che motivino la stesura di *M2* a partire da *M1*.

In questo articolo conduco un'analisi strutturale sulle forme del *Madrigale*, mi interrogo su quali domande comporti il riconoscimento di quelle strutture, e, dopo aver definito la forma del testo come una 'poesia oggetto', provo infine a offrire due possibili spiegazioni per la forma del testo. L'analisi strutturale, nel secondo paragrafo, si concentra su tre aspetti del testo: il fraseggio prosodico-sintattico, la forma di una delle varianti metriche nell'esempio (3), e infine la distribuzione dei riferimenti grammaticali all'Io e al Tu in *M2*. Sulla base di quest'analisi, procedo dunque nel terzo paragrafo a mettere in discussione le diverse strutture, mostrando

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi

Stefano Versace

come esse non possano essere di natura strettamente stilistica, ma piuttosto para-linguistica, e metrica. Nel quarto paragrafo pongo infine una questione di interpretazione delle dette strutture e di che significato possa avere la forma poetica in generale e quella del *Madrigale* in particolare. Per fare ciò connetto la lettura strutturale a due intuizioni dell'estetica sociologica e dell'antropologia, concludendo che tale lettura indica i confini, ma non l'essenza, di quell'oggetto che chiamiamo 'testo poetico'.

Prima di introdurre lo specifico concetto di fraseggio adoperato in questo articolo, è utile formulare alcune semplici domande, perché la risposta che il lettore vorrà dare ad esse influenzerà il modo e la disposizione con cui potrà seguire il mio argomento. In primo luogo, qual è il vero testo della poesia *Madrigale*, nell'intenzione di Leopardi? Cosa cambia esattamente tra la forma di *M1* e quella di *M2*? E perché cambia qualcosa tra le due versioni? Infine, benché la lista di domande sia potenzialmente aperta, qual è il significato delle varianti in (3), in che modo possiamo cioè immaginare che le vedesse Leopardi stesso, il responsabile del testo? Più in generale, ci possiamo chiedere quali elementi siano costanti tra *M1* e *M2*, e quali variabili. Le variabili non sono tanto relative al lessico, notevole è solo che in *M2* scompaiano il termine 'donna' e 'animo'. Ma perché la forma di *M2* sarebbe più definita? Una prima risposta potrebbe essere: '*M2* è la forma più iconica. Una poesia, quale che sia la sua forma, è sempre espressione di una o più idee, cioè una rappresentazione mentale concepita dallo scrivente in un dato momento, a cui il testo, cioè il punto finale del processo di espressione, tende per quanto possibile a *tornare*.' Questa idea, che è a sua volta combinazione di diverse altre idee, viene espressa in una data forma linguistica, e viene caricata di una certa forza simbolica,² che motivi l'attribuzione di valore e quindi il suo ri-uso da parte di una comunità (cfr. Lausberg). Non si può però escludere la possibilità che questo ragionamento introduttivo, apparentemente non problematico, ignori aspetti specifici della forma linguistica-poetica-letteraria del testo poetico.

Consideriamo la situazione comunicativa descritta da entrambe le versioni del *Madrigale*, e qui di nuovo parafrasata: *Tu mi chiedi una cosa che possa qualche volta ricordarti della mia persona. Mi piacerebbe poterti dare una cosa che sia solo comparabile al ricordo che io ho di te; ciò che tu mi hai lasciato, non si staccherà da me se non con la morte.* In sostanza, esiste uno scambio tra due individui, l'io lirico e l'altro. Lo scambio ha un momento precedente, a cui l'io lirico risponde *negativamente*: che qualsiasi cosa egli desse in risposta allo scambio non troverebbe paragoni in ciò che l'io lirico ha percepito nel loro precedente incontro. Ma la negazione non prende forma solo nelle figure combinate dell'*adynaton* (*dare a te potess'io*) e dell'*iperbole* (*cosa pari o semblante – a quella che nel cor tu mi ponesti*: cioè tu mi hai messo nel cuore qualcosa di ineguagliabile), che pongono una differenza di grandezza nei sentimenti e nei ricordi dell'io lirico nei confronti di quelli del Destinatario lirico. L'autore descrive anche una differenza di qualità (dureranno fino alla morte; sono un oggetto immateriale che può essere posto *nel cor*), come se il Tu avesse richiesto un *souvenir* materiale, e l'io rispondesse con un misto di galanteria e forse celata ironia per la natura materiale della richiesta di fronte al sentimento che il loro contatto ha risvegliato in lui. Sulla base di queste considerazioni, mostro che il testo del *Madrigale* non è semplicemente la descrizione di questa situazione comunicativa, ma risponde a essa mettendo in luce gli aspetti oggettuali del testo poetico. Se il mio argomento è corretto, nelle intenzioni del poeta questo oggetto intende sostituire l'oggetto che il Tu gli avrebbe richiesto. Un oggetto simbolico (contiene in sé pensieri che non sono esplicitamente dichiarati nel testo), durevole (il suo effetto non finirà se non *per morte*), definito da regole precise (la distribuzione di alcuni suoi elementi, diversa tra *M1* e *M2*, come la loro esclusione, lasciano invariato il significato, ma determinano inequivocabilmente la forma dell'oggetto).

² Forma e carica simbolica corrispondono essenzialmente alle condizioni perché un oggetto sia letterario indicate in Brioschi e Di Girolamo (3-16).

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi

Stefano Versace

La natura di oggetto simbolico del *Madrigale* troverebbe espressione nell'intenzione che determina la forma di *M2* attraverso tutti i passaggi testimoniati dal manoscritto. Ma se questa forma rivela qualcosa dell'idea che si trova dietro al *Madrigale*, è per via dei precisi fatti strutturali che si realizzano nel linguaggio. In questo saggio mostro dunque cosa siano questi fatti strutturali, e come, in *M2*, essi prendano la forma di un codice. Se *M2* contiene davvero la forma definitiva dell'idea sottesa al *Madrigale*, come la filologia ha intuito, questo non dev'essere per mere ragioni di storia dello sviluppo del testo, ma *M2* deve possedere delle caratteristiche formali, che ne definiscano la natura di oggetto simbolico. Leopardi ha scelto la forma particolare di *M2* perché più iconica e insieme più prossima all'idea originale. Se questo è vero, allora queste strutture rappresentano la chiave per decifrare, insieme a *M2*, l'architettura dell'idea poetica del *Madrigale* in toto.

2. Le strutture del *Madrigale*

Le strutture qui in esame sono di tre tipi, e tutte in relazione con la divisione del materiale linguistico in versi: 1) il fraseggio prosodico relativamente ai versi; 2) la forma metrica del verso variante in (3a); infine, la distribuzione dei riferimenti alle persone grammaticali (pronomi e aggettivi personali) in *M2* rispetto a *M1*. Prima di analizzare ognuna di queste strutture in dettaglio, ne fornisco una breve definizione.

Con *fraseggio prosodico* intendo la segmentazione di una frase in unità, organizzate nella gerarchia prosodica, dalla sillaba, al piede, al sintagma fonologico, fino al sintagma intonazionale.³ Ai fini di quest'analisi considero particolarmente rilevante la disposizione, tra i vari costituenti della gerarchia prosodica, dei sintagmi fonologici (convenzionalmente segnalati con 'φ') e di quelli intonazionali (convenzionalmente segnalati con 'I'), se considerati in relazione alla divisione in versi. In seguito considero la forma metrica specifica dell'esempio (3a), l'unico endecasillabo contenuto fra i versi varianti in fondo al foglio dell'autografo, e argomento che esso appunto è escluso da *M2*, perché esso i) non è un endecasillabo corretto,⁴ e ii) perché creerebbe un disequilibrio nel fraseggio su cui Leopardi ha costruito la poesia. Come terzo e ultimo fattore strutturale, considero la distribuzione dei pronomi personali, 4 per ciascuna persona (*tu / io*) e un aggettivo possessivo, in relazione alla struttura del metro, e osservo come la forma di *M2* è tutt'altro che accidentale. Questi tre fattori strutturali, argomento nei paragrafi successivi, costituiscono la chiave per decifrare il *Madrigale* di Leopardi.

Il sintagma fonologico è, nella teoria della gerarchia prosodica, il costituente che corrisponde ai sintagmi che costituiscono la forma sintattica della frase. Il sintagma intonazionale, invece, corrisponde all'interpretazione fonologica dell'intera frase. Nell'esempio seguente propongo una rappresentazione di *M2* in cui sono marcati i soli limiti di sintagma fonologico (qui rappresentati semplicemente con '[' e '] per il limite sx e dx del sintagma fonologico rispettivamente) e intonazionale (qui marcati invece con '{' e '}'):⁵

³ Faccio riferimento alla teoria, ormai classica, della fonologia prosodica, nella proposta di Marina Nespore e Irene Vogel (*Prosodic Phonology*). Il fraseggio descritto nei termini del presente studio entra però in una relazione cruciale con la divisione e rappresentazione del testo in versi, ciò che definisce formalmente l'uso del linguaggio in poesia (segui qui la proposta di Nigel Fabb, *What is Poetry?*).

⁴ Secondo la teoria metrica applicata all'endecasillabo italiano da Versace ("A Bracketed Grid Account of the Italian Endecasillabo Meter").

⁵ Si tenga presente che limiti e caratteristiche di questi componenti dei gradi più alti della gerarchia prosodica possono essere influenzati da diversi fattori, come ad esempio la pragmatica, la velocità di espressione della frase, e altro. Qui considero una definizione standard del sintagma fonologico e soprattutto di quello intonazionale.

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi Stefano Versace

(4) Il fraseggio fonologico di *M2*

1. {[Chiedi cosa] [da me]} {[che nel pensiero]
2. [Di me] [talvolta] [il rimembrar] [ti desti.]}
3. {[A quella] [che nel cor] [tu mi ponesti]
4. [Dare a te] [potess'io]
5. [Cosa pari] [o sembante]}
6. {[Già da te] [per l'avante]
7. [La ricordanza mia,]
8. [Se non per morte,] [non si partiria.]}

Degli 8 versi da cui *M2* è composto, tutti coincidono con un limite D_x di ϕ , 4 invece con limiti di I . In altre parole, a questo livello di descrizione gli 8 versi di *M2* sono raggruppati in 4 unità, di grandezza asimmetrica: i vv. 1-2, 3-4-5 e 6-7-8. Confrontiamo ora (4) con un'analoga analisi sul testo di *M1*:

(5) Il fraseggio fonologico di *M1*

1. {[Chiedi cosa] [da me]} {[che rimembranza]
2. [Di me] [talor] [nell'animo] [ti desti.]}
3. {[Dar ti] [potess'io cosa]
4. [Pari a quella] [che in cor] [tu mi ponesti:]}
5. {[Da te,] [donna,] [per certo]
6. [La ricordanza mia,]
7. [Se non per morte,] [non si partiria.]}

In *M1*, i versi 1 e 3 non coincidono con limiti di ϕ , e danno quindi luogo a *enjambements*, 3 coincidono qui con limiti di I . In altre parole, a questo livello di descrizione i 7 versi di *M1* sono raggruppati in 4 unità, di grandezza apparentemente più simmetrica rispetto a *M2*: vv. 1-2, 3-4, e 5-6-7.

Si può però anche notare che i versi del *Madrigale* sono di lunghezza diversa. Se si marcano dunque i settenari con il valore, poniamo, 1, e gli endecasillabi con 1+1, *M1* è composto da 3 blocchi con valore: 4, 3 e 4, mentre *M2* da 4 blocchi, tutti di valore 4, ottenuto sempre con combinazioni diverse. Aggiungendo dunque questo livello di descrizione, si può vedere come la versione più definitiva, *M2*, sia simmetrica in maggior grado, al tempo stesso combinando una simmetria superficiale (i blocchi di versi hanno tutti valore 4) con un'asimmetria profonda (ciascuno dei blocchi giunge al valore 4 combinando elementi differenti).

L'eliminazione in *M2* degli *enjambements* più radicali di *M1* concorre a questa operazione formale, rendendo l'unità dei 3 blocchi più sottile e insieme più simmetrica, perché in *M1* i versi 1-2 e 3-4 sono invece legati a livello del sintagma fonologico, creando asimmetria con l'ultimo blocco 5-6-7. L'idea poetica del *Madrigale* prende forma considerando l'aspetto strutturale del fraseggio fonologico, verso un riequilibrio delle relazioni di simmetria e asimmetria, rendendo l'asimmetria progressivamente più sfumata.⁶

Il secondo fattore strutturale che considero qui rilevante per la forma del *Madrigale* concerne la struttura del verso (3a). Questa struttura, considerata sia dal punto di vista metrico che da quello fonologico, motiva la sua esclusione dai versi di *M2*. Riproduco qui sotto in (6) il verso, per comodità del lettore, marcando le posizioni metriche:

⁶ Sulla costitutiva compresenza di relazioni simmetriche e asimmetriche nel linguaggio poetico, si veda Fabb, "Symmetric and asymmetric relations, and the aesthetics of form in poetic language."

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi

Stefano Versace

(6) Dar ti potess'io pario somigliante
1 2 3 4 5 6 7 8 9 10

Questo verso ha due problemi, di ordine diverso ma entrambi concentrati tra le posizioni 4 e 7 (in grassetto nell'esempio sopra). Il primo problema è linguistico poiché il verso contiene un'espressione ambigua, almeno all'ascolto: *potess'io pari o somigliante* potrebbe essere inteso come *potessi o pari o somigliante*. Dà cioè luogo ad una sequenza potenzialmente fraintendibile. Eppure Leopardi stesso, alle pagine 25-26 dello *Zibaldone*, aveva commentato un esempio da una Canzone di Chiabrera sostenendo la necessità di evitare costruzioni che possano produrre nel lettore un'idea diversa da quella desiderata dal poeta:

Una considerazion fina intorno all'arte dello scrivere è questa che alle volte, la collocazione, diremo, fortuita delle parole, quantunque il senso dell'autore [26] sia chiaro tuttavia a prima vista produca ne' lettori un'altra idea, il che, quando massime quest'idea non sia conveniente bisogna schivarlo, massime in poesia dove il lettore è più sull'immaginare e più facile a creder di vedere e che il poeta voglia fargli vedere quello ancora che il poeta non pensa o anche non vorrebbe. Ecco un esempio Chiabrera Canz. lugubre 15. In morte di Orazio Zanchini che comincia: Benchè di Dirce al fonte, strofe 3. verso della Canz. 38, della strofa duodecimo e penultimo: Ora il bel crin si frange, E sul tuo sasso piange. Si frange qui vuol dire si percuote, e intende il poeta, colle mani ec. Il senso è chiaro, e quel si frange non ha che far niente con sul tuo sasso, e n'è distinto quanto meglio si può dire. Ma la collocazione casuale delle parole è tale, ch'io metto pegno che quanti leggono la Canz. del Chiabrera colla mente così sull'aspettare immagini, a prima giunta si figurano Firenze personificata (che di Firenze personificata parla il Chiabrera) che percuota la testa e si franga il crine sul sasso del Zanchini, quantunque immediatamente poi venga a ravvedersi e a comprendere senza fatica l'intenzione del poeta ch'è manifesta. [...] poeta che quando è veramente ispirato dalla natura dalla campagna e da checcchessia, non sa veramente com'esprimere quello che sente, se non in modo vago e incerto, ed è perciò naturalissimo che le immagini che destano le sue parole appariscano accidentali.

Potremmo insomma dire che il giovane Leopardi delle prime pagine dello *Zibaldone* già intende che il testo, massimamente quello poetico, debba orientarsi ad una chiarezza che faccia apparire accidentali al lettore le scelte linguistiche dello scrivente. Questa pulizia stilistica può però essere compresa anche come una forma di equilibrio tra simmetria e asimmetria, questa volta tra l'idea dello scrivente, e il suo prodotto, il testo: questo, parafrasando il passaggio qui sopra, dev'essere l'espressione più appropriata e vicina a quell'idea originale (simmetria), quando però la stessa aderenza può comportare che le parole scelte appaiano accidentali, quindi non aderenti all'intenzione (asimmetria).

Il secondo problema è di ordine metrico. Il verso in (6), per la teoria metrica proposta da Nigel Fabb e Morris Halle nel 2008 (*Meter in Poetry: A new theory*), poi modificata ed estesa da Versace all'analisi dell'endecasillabo e di alcune altre forme metriche della tradizione italiana ("A Bracketed Grid Account of the Italian Endecasillabo Meter"), costituirebbe un verso non metrico se analizzato con l'algoritmo lì sviluppato. Questo accade per la presenza tra le posizioni 4, 5 e 6 di tre accenti (*potéss'io cósà*) di grado identico secondo la gerarchia prosodica. In Versace (13-16) questo verso è visto come un raro esempio di endecasillabo che viola la condizione, lì postulata come vincolante per la forma di tale metro, di avere in corrispondenza delle posizioni 4-5-6 sillabe sempre corrispondenti a gradi di accento asimmetrici tra loro. Questa condizione determina il fatto noto nella tradizione metrica italiana che l'endecasillabo deve avere accenti sulla posizione 4 e/o sulla 6, e lo motiva formalmente. La densità degli accenti nel verso in (6), l'assoluta simmetria tra i gradi di accento nel centro del verso, costituisce per il verso nel suo complesso un'asimmetria che il sistema metrico non può risolvere. Il verso è dunque non metrico, benché la sua anomalia non sia immediatamente evidente, né necessariamente consapevole, anche per il più grande poeta. Egli dispone però dell'intuito

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi

Stefano Versace

poetico, che potrebbe avergli fatto giudicare questo verso come non accettabile a causa di questa sua difficoltà metrica, insieme al primo motivo linguistico-stilistico addotto più sopra. Il problema metrico descritto sopra, non riguarda però solo il verso variante, ma l'intera forma del *Madrigale*. Se infatti si considera come appare il medesimo materiale linguistico di questo verso in *M1* e *M2*, vediamo che il problema del conflitto tra gradi di accenti adiacenti è già presente in *M1*, benché in un verso settenario (*dar ti potéss'io còsa*), mentre invece è risolto in *M2* (*dare a te potess'io*). Anche se non esiste un'analisi del settenario che ponga il requisito metrico di evitare un tale scontro accentuale, è in ogni caso possibile che la forma di questo verso sia risultata difficile, o anche solo brutta all'orecchio di Leopardi, e questo a causa della sua struttura metrica.

Infine, il terzo fattore strutturale che qui considero concerne la distribuzione dei riferimenti grammaticali all'Io e al Tu nel testo, in relazione alla loro posizione nei versi. I pronomi – un elemento indubbiamente linguistico (morfo-sintattico) del testo, sono una categoria molto presente nel lessico del *Madrigale*: negli 8 versi di *M2* ci sono 5 elementi grammaticali riferiti all'Io, e 4 al Tu, che potrebbero anche essere 5 se consideriamo l'italiano è una lingua cosiddetta a soggetto nullo, in cui non è cioè obbligatoria l'espressione del soggetto.⁷ Il verbo *Chiedi*, con cui si apre il primo verso, esprime infatti morfologicamente un soggetto di seconda persona singolare, che renderebbe paritario il numero dei riferimenti alle persone grammaticali che figurano nel testo. Nell'esempio 7 si può nuovamente vedere il testo di *M2*, e, sotto i versi, una rappresentazione delle posizioni metriche come sequenze binarie di 0 (posizioni dispari) e 1 (posizioni pari). A differenza della distribuzione degli stessi riferimenti in *M1*, il lettore potrà facilmente verificare come in *M2* essa non sia casuale: i riferimenti alla seconda persona, la sfera cioè del Tu, occupano tutte posizioni dispari nel verso, mentre i 5 elementi grammaticali relativi alla prima persona singolare, cioè all'Io, occupano tutte le posizioni pari:

(7) I pronomi personali nel *Madrigale*

Chiedi cosa da me che nel pensiero

0 1 0 1 0 1 0 1

Di me talvolta il rimembrar ti desti.

0 1 0 1 0 1 0 1

A quella che nel cor tu mi ponesti

0 1 0 1 0 1 0 1

Dare a te potess'io

0 1 0 1 0 1

Cosa pari o sembante.

0 1 0 1 0 1

Già da te per l'avante

0 1 0 1 0 1

La ricordanza mia,

0 1 0 1 0 1

Se non per morte, non si partiria.

0 1 0 1 0 1 0 1

Nella seconda versione del *Madrigale* Leopardi ha insomma dato ai pronomi riferiti al Tu posizioni assolutamente separate e discrete rispetto a quelle assegnate ai corrispondenti elementi grammaticali relativi all'Io (in linguaggio binario, rispettivamente, simboleggiati da 0 e 1). Per fare ciò, egli ha adoperato un elemento linguistico in maniera non-linguistica: non esiste

⁷ Per esattezza, si noti che il computo è esattamente di quattro pronomi personali per ciascuna persona, che diventano 5 se consideriamo per il Tu il soggetto non espresso grammaticalmente, e per l'Io un'unico aggettivo possessivo (*mia*).

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi

Stefano Versace

infatti nel linguaggio una regola che prescriva di posizionare pronomi di un certo tipo relativamente a un elemento estrinseco come ad esempio il metro.⁸ Questo è un esempio di uso non-linguistico del materiale linguistico, possibilmente a scopi simbolici. In altri termini, esso è la sovrapposizione di una struttura non-linguistica (la dislocazione spaziale e numerica) su di una struttura linguistica (pronomi e aggettivi) e la combinazione con il metro (come sequenza binaria di posizioni discrete). Questa è infine la struttura più significativa che distingue *M2* da *M1*: un testo che parla dei rapporti tra il Tu e l'Io, nella sua versione finale, prescrive anche come essi si debbano sempre trovare in posizioni discrete, e distinte tra loro. Questo crea una assoluta asimmetria tra il Tu e l'Io relativamente a ogni singolo verso, ripristinando però una certa simmetria relativamente al complesso del testo: il primo verso esprime i due valori nell'ordine 0 e 1 (considerando il soggetto inespresso di *Chiedi*), il secondo 1 e 0, il terzo 0 e 1; il quarto, il primo dei tre settenari, ripete ancora la sequenza 0 e 1, nel quinto i due elementi sono assenti, nel sesto compare solo 0, nel settimo solo 1, e nell'ottavo e finale, invece, il Tu e l'Io sono di nuovo assenti. Anche in quest'ultimo caso è possibile fornire una prima interpretazione della struttura individuata in termini di relazioni simmetriche e asimmetriche tra elementi testuali, variabili in relazione alla loro posizione, nel singolo verso o nel testo, ma in ogni caso definite. Infine, questo terzo e ultimo fattore ha l'effetto di incastrarsi con, e così sottolineare la struttura binaria sottostante il metro endecasillabo, come se il metro fornisse all'autore il mezzo per codificare ulteriormente il suo messaggio.

Tutti e tre i fattori considerati (il fraseggio prosodico in *M2*, l'esclusione di un verso perché ambiguo o addirittura 'sbagliato', e infine la forma creata dalla distribuzione di pronomi e aggettivi personali) distinguono *M2* da *M1* in maniera definitiva. Tali fattori non sono tratti stilistici, intesi come preferenze individuali nella selezione o esclusione di un dato elemento lessicale o fonologico o sintattico. Possono essere meglio descritti come scelte testuali, sì, ma di disposizione del materiale linguistico relativamente ad un'unità, il testo, scomponibile in sub-unità (i versi). La scelta di una certa disposizione determina i tratti distintivi dell'oggetto finale che chiamiamo 'testo poetico'. Tutti i lettori di Leopardi concorderanno inoltre che le strutture qui evidenziate non dipendono da giudizi interpretativi del critico, ma sono una descrizione di fatti relativi al linguaggio e alle forme del testo del *Madrigale*. Questi fatti forniscono così una caratterizzazione precisa di *M2*, e possono evidenziare così una possibile intenzione dell'autore, più o meno giustificata. Eppure queste stesse strutture, se anche sono facilmente verificabili da una qualsiasi successiva analisi, non spiegano ancora perché Leopardi giungerebbe alla forma che presumiamo definitiva del *Madrigale*.

3. Spiegazione e significato delle strutture nel *Madrigale*

*(1)l principio, che tutto il progresso delle cognizioni
consiste in concepire che un'idea ne contiene un'altra.*

Leopardi, *Zib.* 1348

Roman Jakobson ha scritto:

Ogni volta che discuto la struttura fonologica e grammaticale della poesia, quali che siano la lingua e l'epoca della poesia prese in esame, sorge costantemente una domanda tra i lettori e gli ascoltatori: gli schemi che si rivelano all'analisi linguistica sono intenzionali e premeditati nell'opera creativa del poeta? [...] Ogni composizione poetica

⁸ Uso qui la nozione di *non-linguistico* nei termini definiti da Fabb, "The Non-Linguistic in Poetic Language: A Generative Approach."

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi

Stefano Versace

significativa [...] implica una scelta orientata del materiale verbale. In particolare, quando si comparano le varianti che restano di una poesia, ci si accorge della pertinenza, per l'autore, dell'ossatura fonemica, morfologica e sintattica. Che cosa sia a determinare questo sistema di connessioni può rimanere, e spesso rimane, al fuori della sua coscienza [...]. (*Poetica e poesia* 376)

La domanda implicita in Jakobson, se cioè strutture ricorrenti identificate in un testo possano o meno essere intenzionali, era e resta di difficile risposta. Eppure la stessa domanda può qui essere utile per cominciare a fare luce sulle strutture identificate nel *Madrigale* (i *patterns* di simmetria e asimmetria nel fraseggio prosodico; la struttura metrica sbagliata e ambigua di un verso variante; la distribuzione di pronomi e aggettivi personali in relazione alle posizioni metriche), e chiedersi: corrispondono a consapevoli scelte creative da parti di Leopardi? Per quanto riguarda (a-c) si può dire che la disposizione degli elementi del testo di *M2* difficilmente sarebbe rimasta fuori dal controllo che un poeta come Leopardi esercita sul testo. Jakobson offre anche una via d'uscita all'interprete nel riferimento esplicito a strutture subliminali, che possono dunque essere intenzionali, benché non del tutto consapevoli o accessibili a introspezione. Possiamo dunque riformulare così la prima domanda: quanto è giustificato supporre che una struttura sia psicologicamente reale e corrispondente alle intenzioni di chi scrive? Ma la stessa domanda, pur legittima, non può esaurire il significato di un'analisi strutturale, poiché è una domanda che riguarda l'autore, e non il testo.

Una seconda domanda da porre al testo può essere introdotta con una frase di Claude Lévi-Strauss, che del metodo strutturale ha dato una definizione molto pregnante: «In antropologia come in linguistica, il metodo strutturale consiste nello scoprire forme invarianti all'interno di contenuti differenti» (Segre 83). In che modo quindi la presente analisi del *Madrigale* può essere vista come 'strutturale', se non compara contenuti differenti? In questo senso ovvio, si può dire che non lo è propriamente: i contenuti differenti qui analizzati sono le differenti versioni del testo, e le strutture individuate sono piuttosto ciò che varia, le diverse forme del testo. Eppure esiste un altro senso in cui quest'analisi è propriamente strutturale: consideriamo l'esempio dei riferimenti al Tu e all'Io distribuiti in posizioni rispettivamente sempre opposte, e vedremo che si tratta di una forma invariante, semplicemente essa si trova ad un livello inferiore rispetto al testo. Il considerare questo esempio alla luce del metodo strutturale fa emergere in primo luogo una differenza: qui, sulla base di un'analisi, si scopre una forma, che si ipotizza rilevante per spiegare i rapporti che intercorrono tra le varie strutture del testo, e possibilmente il suo significato, ma quell'ipotesi non è sufficiente a fornire una conferma indipendente, perché illumina, sì, aspetti del testo, ma li riferisce solo al testo stesso, o a sue sottounità. Potremmo a supporto di questa idea citare di nuovo Jakobson, che, proprio insieme a Lévi-Strauss, scriveva su *Les Chats* di Baudelaire: «la poesia ci è apparsa come formata da sistemi di equivalenze, incastrati gli uni negli altri, che presentano, nel loro insieme l'aspetto di un sistema chiuso» (*Poetica e poesia* 165).

Infine è legittimo porre una terza, duplice domanda: qual è l'ontologia delle strutture del *Madrigale*? E in che relazione esse stanno con l'idea poetica del *Madrigale*? Le forme analizzate sopra sono innanzitutto regole: una regola che impone di combinare *patterns* di simmetria e asimmetria nel testo, e un'altra regola che impone di dare una precisa dislocazione nel metro alle persone grammaticali. Si è però già osservato nel precedente paragrafo che queste regole non sono regole linguistiche, ma al massimo regole di associazione tra diversi livelli del testo, come nel caso delle persone grammaticali nel testo. Queste regole intervengono su quella che ho chiamato 'idea poetica' (parafrasabile, di nuovo, come: *Tu mi chiedi una cosa che possa qualche volta ricordarti della mia persona. Mi piacerebbe poterti dare una cosa che sia solo comparabile al ricordo che io ho di te; ciò che tu mi hai lasciato, non si staccherà da me se non con la morte*), modificandone l'espressione linguistica tra *M1* e *M2*. Analizzando una celebre lirica di Kavafis, Roman Jakobson e

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi

Stefano Versace

Peter Colaclides discutevano la peculiare assenza di una classica *imagery* nell'opera del poeta greco, che i due studiosi rinvenivano però in una forma di 'immaginario grammaticale' (Jakobson e Colaclides 59). Caratterizzavano le scelte di Kavafis, cioè, come un uso iconico delle relazioni grammaticali, specificamente volto a ottenere effetti di tensione, nel contesto di una lingua sorprendentemente piana, non tipicamente letteraria. Quello che è qui più rilevante è il fatto che la nozione di 'immaginario grammaticale' non descriva tratti sussumibili sotto quella di stile. La stessa nozione potrebbe applicarsi alle caratteristiche del *Madrigale*: l'ipotesi cioè che l'uso poetico del linguaggio consista nel fare riferimento al linguaggio stesso. Questo immaginario grammaticale di Leopardi, dunque, darebbe all'idea poetica del *Madrigale* la forma finale di *M2*, perché questa, caratterizzata da proprietà simboliche più marcate, sarebbe relativamente più adatta all'espressione dell'idea stessa.

La relazione simbolica tra l'idea e la forma del testo potrebbe essere compresa come un processo di traduzione fra codici differenti. La rappresentazione di un'immagine psicologica (codice 1), cioè di un'idea, viene tradotta in simboli, linguistici e non, per dare luogo a un'altra rappresentazione in un altro individuo (codice 2). I simboli non linguistici sarebbero quelli che più rendono marcata la rappresentazione in questione, e corrisponderebbero qui ai fatti strutturali evidenziati nell'analisi del paragrafo 2. Questo processo semiotico ricorda la nozione di simbolo così come discussa da Dan Sperber, che nota come alcuni tipi di simbolo non sono usati per significare la loro traduzione, bensì è la traduzione ad essere usata per motivare l'uso di quel simbolo (33): in altri termini, questo farebbe pensare che Leopardi qui volesse rappresentare la distanza relativa del Tu e dell'Io come assolutamente discreta, che i due elementi non coincidessero mai. Nei termini di Sperber, la traduzione linguistica – il testo – viene così usata per motivare l'uso di quel simbolo – la relazione tra due persone –, codificato nel linguaggio ma non immediatamente evidente. Se questo ragionamento è corretto, il testo di *M2* simboleggia la distanza tra le due persone fisiche attraverso la sua traduzione nel sistema binario dei riferimenti alle due persone grammaticali.

Finora ho seguito alcuni suggerimenti di celebri critici vicini o comunque in qualche modo collegati al metodo strutturale per far emergere alcune domande di cui l'analisi proposta sopra deve tenere conto. Sintetizzando, il risultato di tali domande, e in particolare di quella, cruciale, sulla relazione tra l'idea poetica e le strutture che un'interprete possa ravvisare nel testo, potrebbe essere ora formulata come segue: il testo è un oggetto simbolico, costituito di linguaggio; il linguaggio è esso stesso costituito da forme (forma fonologica, morfologica, sintattica, semantica); l'uso poetico del linguaggio è la combinazione di una o più forme linguistiche con forme non-linguistiche; queste forme non linguistiche sono potenzialmente infinite, poiché sempre si potrà immaginare una nuova modalità di uso non-linguistico del linguaggio, così come sempre potrà essere immaginata una nuova modalità d'uso per, poniamo, una penna (le forme più tipiche di uso non-linguistico del linguaggio essendo, ad esempio, il metro, la rima, o il parallelismo); il testo può essere usato per esprimere un'idea poetica. Tale idea, generata dalla psicologia dell'individuo, 1) è la causa della creazione di un testo (che senza di essa non esisterebbe), e 2) seleziona (consapevolmente o meno) le modalità specifiche di uso non-linguistico del linguaggio.

Si può supporre che l'idea poetica abbia infine un'altra conseguenza sul testo, proprio prendendo vantaggio delle sue strutture e dei loro possibili effetti cognitivi (ad esempio, armonia, memorabilità, iconicità): l'idea potrebbe cioè fare riferimento al mondo reale, e, nell'istante in cui viene comunicata in una sistema simbolico, avere un effetto su altri individui. Questo effetto è sostenuto anche dalle strutture del testo, che, in questo senso, non sono altro che idee, anche esse: ad esempio, quando io penso allo schema di distribuzione dei pronomi nel testo di *M2*, ho un'idea generale di quello schema, la posso pensare, la posso ricordare, mentre non ho una idea altrettanto definita dei pronomi in *M1*, perché mancano di una forma saliente.

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi

Stefano Versace

Le strutture, insomma, non sono altro che idee, che possono essere contenute in altre idee, esattamente come accade qui nell'idea poetica del *Madrigale*.⁹

«D'altra parte, le ipotesi strutturali sono verificabili dal difuori», aveva scritto Lévi-Strauss nel suo testo citato sopra. E l'atto di creare una poesia è una complessa pratica antropologica che risulta necessariamente nella produzione di un oggetto particolare. Un oggetto, cioè, che, come i totem, animali o oggetti simbolici che si trovano in innumerevoli culture, può avere specifiche proprietà, e in particolare può avere un effetto preciso su coloro che entrano in contatto con esso (Lévi-Strauss 104-7); oltre a quella di tradurre l'idea di chi l'ha prodotto in una idea in cui ne fa esperienza. Dunque, se magari è dubbia la liceità del verificare le strutture di un testo dal *didietro*, in base cioè a una supposta intenzione, possiamo più certamente dire che senza una qualche intenzione il testo non sarebbe venuto alla luce; ma che è cruciale, da parte del lettore, poter almeno motivare le proprie ipotesi strutturali dal *difuori*, ad esempio facendo riferimento ad altri paradigmi scientifici. Nel prossimo paragrafo, suggerisco così un'interpretazione del *Madrigale* che possa tenere conto di queste riflessioni: che cioè esso sia un *Dinggedicht* nascosto, cioè una poesia-oggetto che però non descrive né rappresenta il suo argomento visivamente, ma formalmente: come un algoritmo definisce un oggetto virtuale, le strutture del *Madrigale* concorrono a definire l'oggetto, il *souvenir* alluso nella lirica.

4. Il *Madrigale* decifrato

Il *Madrigale* tratta di uno scambio tra due individui. Ciò che possiamo inferire per relativamente certo di questo scambio è innanzitutto ciò che il testo ci dice, cioè che, dopo un precedente incontro, i due sono separati. Il primo individuo, il Tu, chiede all'Io una cosa, un oggetto presumibilmente materiale, che possa risvegliare nel Tu il ricordo del secondo individuo, l'Io della poesia. Ma l'Io risponde dicendo che vorrebbe poter dare al Tu qualcosa di *pari o somigliante* alla cosa che l'altro ha posto nel suo cuore: in altre parole, l'Io risponde alla richiesta di un dono con una dichiarazione di impossibilità della reciprocità nello scambio, e con un atteggiamento galante che invece di corrispondere alla richiesta, dichiara che l'Io ha ricevuto una cosa incomparabilmente più grande.

Se prendiamo sul serio il possibile valore simbolico delle strutture evidenziate nel paragrafo 2, in particolare della disposizione dei pronomi nel testo, il significato di questo scambio mancato sembrerebbe fin troppo evidente. Tra i due individui coinvolti nella comunicazione non è possibile quello scambio, perché uno ha dato all'altro qualcosa di così intenso che non potrà mai staccarsi da lui, se non per morte; e questa intensità non può essere eguagliata, tantomeno da un *souvenir*. La disposizione delle persone grammaticali nel testo di *M2* farebbe proprio pensare a questo: che l'ultima intenzione dell'autore fosse rappresentare l'assoluta differenza tra il Tu e l'Io attraverso le posizioni assolutamente distinte degli elementi che esprimono, e attraverso il fatto che un sistema binario si fonda sull'alternanza tra due simboli, che non possono mai essere confusi. I due in sostanza non si potranno mai incontrare, fino alla fine dell'esistenza. Eppure l'interpretazione potrebbe essere resa più complessa tenendo conto di un altro elemento: la risposta dell'Io lirico alla richiesta del Tu non è né un sì né un no, ma una risposta retorica, che come si è visto nel primo paragrafo pare volta a ingrandire il sentimento dell'Io in modo tale, da non poter essere oggetto di uno scambio materiale. La considerazione dell'alta densità retorica del testo, e di questo passaggio in particolare, unita agli elementi strutturali

⁹ Non è oggetto di questo articolo discutere esaustivamente il dibattito sull'ontologia delle strutture in letteratura. Il lettore può tenere presenti nell'ampia bibliografia relativa, le proposte di Di Girolamo, *Critica della Letterarietà*; Brioschi, *La Mappa dell'Impero*; o il saggio di Fish, "Literature in the Reader: Affective Stylistics" in appendice a Fish, *Self-Consuming Artifacts*; e infine Culler, *Structuralist Poetics: structuralism, linguistics, and the study of literature*.

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi

Stefano Versace

discussi nel corso del saggio, fanno pensare che dietro alla situazione comunicativa descritta dal *Madrigale* possano pesare altri due livelli, che questo saggio ha finora lasciato da parte, quello sociologico-estetico, e quello antropologico. Questi possono forse fornire un'ulteriore, più precisa spiegazione alle forme del testo.

Il primo livello è esemplificato dalla seguente citazione tratta dal *Passagen-Werk* di Walter Benjamin:

L'oggetto esercita il suo effetto straniante nei confronti degli uomini innanzitutto come merce. Lo esercita attraverso il suo prezzo. L'immedesimazione nel valore di scambio della merce, nel suo sostrato di uguaglianza – questo è decisivo. (L'assoluta uguaglianza qualitativa del tempo, in cui scorre il lavoro che produce il valore di scambio, è il fondo grigio, da cui si lasciano distinguere i colori strillanti della sensazione). (488; trad. mia)

Nella comunicazione del *Madrigale*, l'Io rifiuta, con una negazione implicita, lo scambio di *souvenirs*. L'oggetto materiale alienerebbe da lui ciò che lui pensa di aver sentito, e che si rappresenta come più grande rispetto a ciò che potrebbe rappresentarsi con l'aiuto di un oggetto materiale. Egli non vuole in sostanza immedesimarsi con il valore di scambio che un oggetto materiale finirebbe per avere, rendendolo *uguale – pari o somigliante*. L'unico modo che l'Io ha per contrapporsi a questo processo è appunto porre l'accento retoricamente sui colori strillanti della sensazione / di ciò *che nel cor tu mi ponesti*. Il fatto che il frammento di Benjamin possa essere usato per parafrasare un testo diversissimo di un secolo prima, fa pensare che i due avessero avuto, forse, un'idea simile dell'oggetto materiale, e che prendessero entrambi una posizione analoga di fronte all'idea dello scambio. In questo caso, l'Io lirico del *Madrigale* crea un oggetto di scambio altamente definito attraverso regole di composizione strutturale che abbiamo visto sopra. Esattamente allo stesso modo di un algoritmo, queste regole di composizione strutturale e in particolare la disposizione binaria delle persone nel testo sono il codice che sottosta alla forma simbolica che l'Io propone al Tu per ricordare il loro incontro: un *Dinggedicht*, appunto, ma di natura astratta, e non visiva.

Questa considerazione ci porta infine al secondo livello di spiegazione, quello antropologico. In un celebre libro del 1925, Marcel Mauss identificava nella reciprocità l'effetto principale della pratica del dono. In particolare, nelle comunità Maori studiate da Mauss, il termine 'Hau' identifica un dono che crea un legame di reciprocità nel ricevente. L'influente teoria di Mauss ha ricevuto in anni più recenti una famosa critica da parte di un'altra antropologa, Annette Weiner, che nel suo libro *Possessioni inalienabili*, documenta casi di altri oggetti che gli stessi Maori considerano inalienabili, come ad esempio alcuni particolari tessuti, perché collegati al potere di procreazione delle donne. Questo potere non può, secondo la Weiner essere scambiato, e deve invece essere conservato: ciò che la Weiner definisce il paradosso del *keeping-while-giving*. Senza entrare nello specifico della discussione che le tesi dei due antropologi hanno suscitato,¹⁰ l'idea del *keeping-while-giving* fa pensare allo scambio descritto nel *Madrigale*. Leopardi crea questo testo per rispondere galantemente alla richiesta, da parte della persona cui vi si allude, di una *cosa*, e il testo costituisce sì un oggetto, ma privo di valore di scambio e per questo simbolo di un'esperienza più intensa (Benjamin); un oggetto che per la sua natura non può essere dato né entrare in uno scambio reciproco (Weiner): una poesia, come l'oggetto simbolico che ho caratterizzato in questo articolo, costituisce in un certo senso una forma di *keeping-while-giving*. E così si può forse spiegare l'atteggiamento di galanteria negativa, che nega la possibilità dello scambio da cui scaturiva l'occasione e probabilmente l'idea della poesia stessa. Il *Madrigale* è quindi un *Dinggedicht* negativo, che rifiuta, con galanteria e retorica, di rappresentare un oggetto per poterlo scambiare.

¹⁰ Sulla quale si considerino almeno le obiezioni mosse alla Weiner da Mosko.

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi

Stefano Versace

5. Conclusioni

In quest'articolo ho voluto discutere un testo di Giacomo Leopardi seguendo prima una procedura d'analisi strutturale, e cercando poi di collegare a quell'analisi una prospettiva dialettica sulle strutture stesse. La domanda fondamentale che ha guidato questa ricerca era e resta però la seguente: perché viene ad esistere una poesia? Perché viene cioè ad essere composta, e ad essere composta in una maniera piuttosto che in un'altra? Certo, uno potrebbe rispondere: «perché chi l'ha composta preferiva così»; «perché questo è lo stile di Leopardi». Ma queste risposte rischiano di cadere in argomenti circolari, o nel migliore dei casi di trovare una verifica statistica.

Riassumendo, i punti che sono emersi da questa trattazione si possono riassumere così: 1) *M2* possiede, rispetto a *M1* una struttura marcata, e questo giustifica (ma non spiega) l'intuizione filologica che *M2* sia la versione più vicina all'intenzione finale di Leopardi; 2) Le strutture evidenziate appartengono a diversi modi di considerare il testo: dal punto di vista del linguaggio, e di due fattori paralinguistici, cioè la metrica, e della struttura generale del testo in relazione alla sua disposizione; 3) Il testo poetico non coincide con l'idea poetica: il primo è subordinato alla seconda, poiché non esisterebbe senza di essa. Il testo è inoltre un'entità che fornisce il riflesso dell'entità sovraordinata, cioè appunto l'idea. Quest'ultima riflessione fornisce una motivazione all'approccio strutturale al testo che in questo saggio ha fornito le chiavi per decodificare il *Madrigale*. Riconoscere strutture significa caratterizzare dei fatti che ricorrono, sia diacronicamente che sincronicamente, nel testo, tenendo sempre ben presente che quei fatti sono delle idee. Questo sarebbe un esercizio relativamente irrilevante, quando non fosse in grado di proporre delle spiegazioni al perché il testo esista, e perché abbia preso quella forma e non un'altra. In questo articolo ho cercato quindi di fare luce sulla forma del *Madrigale* nella sua versione *M2* e come idea poetica in generale. Se la forma del testo è un codice, riuscire a decifrarlo non significa fare qualcosa per arrivare a possederne il significato, ma averne fatto o poterne fare esperienza: come avvertiva Leibniz nella citazione in calce a questo saggio, *l'idea non consiste per noi in un certo atto del pensiero, ma nella facoltà; e diciamo di avere idea di una cosa anche se non la pensiamo, purché possiamo pensarla quando si presenta l'occasione.*

6. Riferimenti bibliografici

- Benjamin, Walter. *Das Passagen-Werk*. Suhrkamp, 1983.
- Brioschi, Franco. *La Mappa dell'Impero*. Il Saggiatore, 1983.
- Brioschi, Franco, e Costanzo Di Girolamo. *Elementi di teoria letteraria*. Principato, 1984.
- Culler, Jonathan. *Structuralist Poetics: structuralism, linguistics, and the study of literature*. Routledge and Kegan Paul, 1973.
- Di Girolamo, Costanzo. *Critica della Letterarietà*. Il Saggiatore, 1978.
- Fabb, Nigel. "The Non-Linguistic in Poetic Language: A Generative Approach." *Journal of Literary Theory*, vol. 4, no. 1, 2010, pp. 1-18.
- . "Symmetric and asymmetric relations, and the aesthetics of form in poetic language." *European English Messenger*, vol. 18, no. 1, 2009, pp. 50-59.
- . *What is Poetry? Language and memory in the poetry of the world*. Cambridge UP, 2015.
- Fabb, Nigel, e Morris Halle. *Meter in Poetry: A New Theory*. Cambridge UP, 2008.
- Fish, Stanley. *Self-Consuming Artifacts*, U of California P, 1972.

Decifrare il *Madrigale* di Leopardi
Stefano Versace

- Jakobson, Roman. *Poetica e poesia. Questioni di teoria e analisi testuali*. Einaudi, 1985.
- Jakobson, Roman, e Peter Colaclides. "Grammatical Imagery in Cafavy's Poem Θυμήσου, σώμα." *Linguistics*, vol. 20, 1966, pp. 51-66.
- Lausberg, Heinrich. *Elemente der literarischen Rhetorik*. Max Hueber Verlag, 1949.
- Leibniz, Gottfried W. *Philosophical Papers and Letters*, edited by L. E. Loemker. Springer, 1989.
- Lévi-Strauss, Claude. *Il pensiero selvaggio*. Il Saggiatore, 1964.
- Leopardi, Giacomo. *Canti e poesie disperse*, a cura di C. Animosi, F. Gavazzeni, P. Italia, M. M. Lombardi, F. Lucchesini, R. Pestarino, S. Rosini. Accademia della Crusca, 2009.
- . *Zibaldone dei pensieri*, a cura di Giuseppe Pacella. Garzanti, 1991.
- Mauss, Marcel. *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. Presses universitaires de France, 2007.
- Mosko, Mark S. "Inalienable Ethnography: Keeping-While-Giving and the Trobriand Case." *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, vol. 6, no. 3, 2000, pp. 377-96.
- Nespor, Marina, and Irene Vogel. *Prosodic Phonology*. Foris, 1986.
- Segre, Cesare, a cura di. *Strutturalismo e Critica*. Il Saggiatore, 1985.
- Sperber, Dan. *Rethinking Symbolism*. Cambridge UP, 1975.
- Versace, Stefano. "A Bracketed Grid Account of the Italian Endecasillabo Meter." *Lingua*, vol. 143, 2014, pp. 1-19.
- Weiner, Annette B. *Inalienable Possessions: The Paradox of Keeping-While Giving*. U of California P, 1992.