

Articoli/8

Retorica del sublime e sintassi “catastrofica”

Un esempio leopardiano fra Longino e Dante

Giovanni Lombardo

Articolo sottoposto a *peer-review*. Ricevuto il 23/03/2016. Accettato il 29/04/2016

Leopardi's attempt to establish a parallelism between sense and syntax in the first stanza of *Ultimo canto di Saffo* reminds the longinian technique that Erich Auerbach had recognised in Dante's *Inferno* (9.65-72). In both texts, the sublime spectacle of 'catastrophic' nature is described by a 'chaotic' word-order, mirroring the reported phenomena. The sentence-structure (especially *hyperbaton* and *léxis katestramméne*, the 'rounded style') is indeed meant as an iconic illustration of the point.

I.

La critica leopardiana non ha mancato di rilevare che, nell'*Ultimo canto di Saffo*, il rapporto con la natura è concepito secondo l'opposizione tra il bello e il sublime. I «disperati affetti» dell'amante disillusa, cui più non sorride lo «spettacol molle» di un paesaggio altra volta contemplato nella sua «infinita beltà», traggono conforto e godimento soltanto dal furore degli elementi. La catastrofe sentimentale viene così a rispecchiarsi nelle catastrofi della natura (vv. 1-18):

Placida notte, e verecondo raggio
della cadente luna; e tu che spunti
fra la tacita selva in su la rupe,
nunzio del giorno; oh dilette e care
mentre ignote mi fur l'erinni e il fato,
sembianze agli occhi miei; già non arride
spettacol molle ai disperati affetti.
Noi l'insueto allor gaudio ravviva
quando per l'etra liquido si volve
e per li campi trepidanti il flutto
polveroso de' Noti, e quando il carro,

grave carro di Giove a noi sul capo,
tonando, il tenebroso aere divide.
Noi per le balze e le profonde valli
natar giova tra' nemi, e noi la vasta
fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto
fiume alla dubbia sponda
il suono e la vittrice ira dell'onda.

Determinata a darsi la morte, Saffo «vede *ormai* (v. 6 *già, iam*) praticabile solo, nell'esperienza del terribile, il sublime; e impraticabile, e ormai lontano, il bello»¹. Giacché «se quel *bello* [...] non le arride, ecco che Saffo si cercherà il paesaggio e le esperienze che sono appunto quelle previste dal *sublime*: la tempesta, il tuono, il rischio sulla riva del fiume in piena»². L'identità con il terribile presuppone l'idea moderna di un sublime definito dalla tensione con il bello e tale da generare, giusta la formula di Edmund Burke, quel *delightful horror* che, nella pronuncia leopardiana, diventa l'«insueto gaudio» donde, al cospetto dell'impressionante tumulto della natura, un'anima infelice si sente ravvivare³.

Com'è noto, a partire dal sec. XVIII si afferma un nuovo sublime “naturale” che vanta i suoi maggiori teorici in Burke e in Kant e che viene dapprima ad affiancare e poi, progressivamente, a soppiantare il vecchio sublime retorico e poetico, ereditato dall'Antichità e nel frattempo chiamato a nuova auge da Nicolas Boileau, autore di quella celebre traduzione francese del trattato *Sul Sublime* (*Peri hýpsous*) che, nel 1674, dà avvio alla fortuna europea del longinianesimo⁴. Ma la dimensione naturale e più propriamente filosofica del sublime non era sfuggita agli antichi – e lo stesso Longino ne aveva additato alcuni esempi⁵. Se infatti, da una parte, egli aveva promosso un'idea dell'elevazione oratoria (*hypsēgoria*) ancora radicata nella tradizionale precettistica sullo stile grande, dall'altra parte, collegando l'esperienza dell'innalzamento (*hýpsos*) intellettuale ed emotivo allo

¹ G. Lonardi, *Loro di Omero. L'Iliade, Saffo, antichissimi di Leopardi*, Venezia 2005, p. 82 (corsivi dell'A.).

² Ivi, p. 106.

³ La teoria del «diletto orrore» (*delightful horror*) generato dal sublime leggesi in Ed. Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757 e 1759), ed. by J. T. Boulton, London 1958; trad. it.: *Inchiesta sul bello e il sublime*, a cura di G. Sertoli e G. Miglietta, Palermo 1998⁶. Per il collegamento con Leopardi, vedasi G. Lonardi, *Loro di Omero*, cit., p. 74. Sul sublime relativo al *locus horridus* e alla natura “catastrofica” e selvaggia: R. Bodei, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Milano 2008 (che, alle pp. 55-72 e 118-125, propone una lettura dell'*Infinito* e della *Ginestra* sulla chiave del sublime).

⁴ Per il trapasso dalla concezione antica alla concezione moderna del sublime: B. Saint Girons, *Il Sublime*, trad. it. di G. Colosi, Bologna 2006 (in specie il cap. VI, pp. 123-142) e, più recentemente, la raccolta di saggi curata da T. M. Costelloe, (ed.), *The Sublime from Antiquity to the Present*, Cambridge 2013. Per la datazione e per l'identità dell'*Auctor de sublimitate* (che qui indicherò semplicemente con il nome di ‘Longino’) e per la fortuna moderna del *Peri hýpsous*, rinvio a: Ps. Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, Palermo 2007³, [1987¹, 1992²] pp. 113-135; G. Lombardo, *Longino e il sublime antico*, «Studi di Estetica», XLII.1 2015, pp. 37-44 (da cui riprendo qui alcune osservazioni).

⁵ Al riguardo: G. Lombardo, *Tra poesia e fisiologia. Il sublime e le scienze della natura*, Modena 2011.

sgomento suscitato dai grandi fiumi, dall'Oceano, dalle eruzioni vulcaniche o ancora all'ammirazione accesa dal maestoso spettacolo dell'universo (*Auct. de subl.* 35.1-5), egli aveva mostrato come il sublime potesse emergere anche dalla natura, ora con i tratti del vasto e dell'indefinito, ora con quei tratti "catastrofici" dell'impressionante e del terrificante che peraltro erano già impliciti nella categoria della potenza espressiva (*deinótēs*), illustrata dal trattato *Sullo stile (Perì hermēneías)* di Demetrio (II/I sec. a.C.) – un testo in cui qualche interprete ha creduto di ravvisare un'anticipazione delle teorie di Burke⁶.

Leopardi era al corrente dei dibattiti settecenteschi sul bello e sul sublime ma – attento lettore del *Perì hýpsous* quale egli era – sapeva bene che anche Longino si era interessato ai fenomeni della natura e che anzi, commentando l'ode di Saffo sui patemi d'amore (fr. 31 V.), aveva accostato alle tempeste del cuore le tempeste del mare (*Auct. de subl.* 10.1-7)⁷. Nondimeno, un autorevole ricognitore del sublime leopardiano ritiene che nell'*Ultimo canto di Saffo* l'influsso delle teorie piú recenti s'imponga sul modello antico:

Certo Settecento anche italiano offriva già alle prove poetiche del primissimo Leopardi la suggestione del *tempestoso*. Ma qui il *sublime* si oppone al *bello*. Viene allora da pensare non proprio al trattato *Sul sublime* dello pseudo-Longino – che comunque ospitava con gran riguardo i versi famosi dell'ode di Saffo, *Pháinetai moi...* "Mi sembra simile agli dèi..." – ma a tutta una linea di teorizzazione tardo-settecentesca (da Burke a Schiller) che appunto trascorre dal *sublime* – cui si dedica di preferenza – al *bello*. Qualcosa di simile fa, benché suo malgrado, questa Saffo tra prima e seconda strofe⁸.

II.

A conferire alla prima strofe la «suggestione del tempestoso» (e dunque del sublime) basterebbero, per la verità, gli echi oraziani che – soprattutto quanto al «carro di Giove» – vi risuonano (Hor. *carm.* 1.12.58: «tu gravi curru quaties Olympum»; 34.5-8: «[...] namque Diespiter | igni corusco nubila dividens | plerumque, per purum tonantis | egit equos volucremque currum») e che sono stati prontamente registrati dai commentatori⁹. Rare attenzioni ha invece attirato

⁶ L'analogia tra la nozione demetrianiana di *deinótēs* («potenza espressiva») e il sublime di Burke fu proposta da G. Morpurgo-Tagliabue, *Demetrio: Dello Stile*, Roma 1980. Ma si veda anche: G. Lombardo, *Sublime et deinótēs dans l'Antiquité gréco-latine*, in «Revue Philosophique de la France et de l'Étranger», 4, 2003, pp. 403-20. Per una traduzione italiana commentata del *Perì hermēneías*: Demetrio, *Lo Stile*, a cura di G. Lombardo, Palermo 1999.

⁷ Per il ruolo del sublime nella poetica di Leopardi (e per gl'influssi del trattato longiniano), oltre a G. Lonardi, *Loro di Omero*, cit., si possono vedere: N. J. Perella, *Night and Sublime in Giacomo Leopardi*, Berkeley 1970; R. Macchioni Jodi, *Riflessi del Perì hýpsous sulla poetica leopardiana*, in Aa.Vv., *Leopardi e il mondo antico*, (Atti del V Convegno Internazionale di Studi Leopardiani, Recanati, 22-25 settembre 1980), Firenze 1982, pp. 479-92; S. Di Bello & Mirella Naddei Carbonara, *Il Perì hýpsous e la poetica leopardiana*, Napoli 1985; G. Lombardo, *Orazio, Leopardi e la poetica del sublime*, in Id., *Hypsegoria. Studi sulla retorica del sublime*, Modena 1988, pp. 81-129; R. Gaetano, *Giacomo Leopardi e il sublime. Archeologia e percorsi di un'idea estetica*, Soveria Mannelli (Cz) 2002.

⁸ G. Lonardi, *Loro di Omero*, cit., p. 106 (corsivi dell'A.).

⁹ Accanto a Hor. *carm.* 1.12.58, si lasciano intravedere alcuni luoghi delle *Georgiche* vergiliane (che peraltro potrebbero avere ispirato anche il Dante di *Inf.* 9.64-72): Verg. *Ge.* 1.322-337:

la criptocitazione dantesca che – fra altre minori parecchi¹⁰ – lascia interferire

«saepe etiam immensum caelo venit agmen aquarum | et foedam glomerant tempestatem imbribus atris | collectae ex alto nubes; ruit arduus aether | et pluvia ingenti sata laeta boumque labores | diluit; implentur fossae et cava flumina crescunt | cum sonitu fervetque fretis spirantibus aequor. | Ipse pater media nimborum in nocte corusca | fulmina molitur dextra, quo maxima motu | terra tremit: fugere ferae et mortalia corda | per gentis humilis stravit pavor; ille flagranti | aut Atho aut Rhodopen aut alta Ceraunia telo | deicit; ingeminant Austri et densissimus imber; | nunc nemora ingenti vento, nunc litora plangunt. | Hoc metuens caeli mensis et sidera serva, | frigida Saturni sese quo stella receptet, | quos ignis caelo Cyllenius erret in orbis»; *Ge.* 2.440-441: «ipsae Caucasio steriles in vertice silvae, | quas animosi Euri adsidue franguntque feruntque»; *Ge.* 3.276-77: «saxa per et scopulos et depressas convalles | diffugiunt». Ma sono altresì avvertibili echi meno remoti: Tasso, *GL*, 11.11.2: «e ne suonan le valli ime e profonde»; V. Monti, *Iliade*, 20.603-604: «Quale infuria talor per le profonde | valli d'arido monte un vasto fuoco». Fra i molti commenti leopardiani che registrano tali riferimenti, cito soltanto G. Leopardi, *Canti*, intr. di Fr. Gavazzeni, note di Fr. Gavazzeni e Maria Maddalena Lombardi, Milano 2011⁷ [prima ed. 1998], pp. 229-230. Per le presenze oraziane, oltre al noto studio di A. La Penna, *Leopardi tra Virgilio e Orazio*, «La Rassegna della Letteratura Italiana», 1.2, 1982, pp.31-84, è utile il contributo di Laura Farinelli, *Leopardi interprete di Orazio*, «Rivista di Cultura Classica e Medioevale», xxxviii.1, 1996, pp. 117-151 (in particolare le pp. 135-136). Più in generale, sulle fonti classiche dell'*Ultimo canto di Saffo*, si tenga presente M. Gigante, *Lettura dell'«Ultimo canto di Saffo»*, in Id., *Leopardi e l'antico*, Bologna 2002, pp.49-79 (questi due ultimi titoli vanno integrati nella bibliografia reperibile nel già cit. libro di G. Lonardi, *Loro di Omero*).

¹⁰ Oltre all'affinità relativa all'immagine classica della polvere che, turbinando, atterrisce e disperde i pastori e gli armenti, si stabiliscono le seguenti convergenze: *Inf.* 9.64: «torbide onde» - *Ultimo canto di Saffo* [= UCS], 18: «la vittrice ira dell'onda»; *Inf.* 9.65: «fracasso d'un suon» - UCS, 16-18: «d'alto | fiume [...] | il suono»; *Inf.* 9.65: «pien di spavento» - UCS, 10: «campi trepidanti», 16: «greggi sbigottiti» (cui può aggiungersi, al livello non tanto di immagine quanto di coincidenza lessicale, *Inf.* 9.69: «fier la selva» - UCS, 3: «la tacita selva»). L'interferenza di *Inf.* 9.71-72 sfugge a M. Gigante, *Lettura dell'«Ultimo canto di Saffo»*, testé cit. (nota 9), ma è annotata in G. Leopardi, *Canti*, a cura di N. Gallo & C. Garboli, Torino 1980⁷ [prima ed. 1962], p. 84, dove si rinvia anche al «tumulto» che, in *Inf.* 3.28-30, «s'aggira [...] come la rena quando turbo spira». Più immediatamente percepibile è l'ascendenza vergiliana (*Aen.* 5.839: «aera dimovit tenebrosum») del «tenebroso aere» (UCS 13), pel tramite dantesco di *Inf.* 6.11: «per l'aere tenebroso si riversa» (come già, con più flebile impronta, nell'*Inno ai Patriarchi*, 60: «Dall'aer cieco e da' natanti poggi»; e si vedano altresì: *Nelle nozze della sorella Paolina*, 48-53: «[...] D'amor digiuna | siede l'alma di quello a cui nel petto | non si rallegra il cor quando a tenzone | scendono i venti, e quando nemi aduna | l'Olimpo, e fiede le montagne il rombo | della procella. [...]»; *Bruto minore*, 26-30: «[...] dunque degli empi | siedì, Giove, a tutela? e quando esulta | per l'aere il nembo, e quando | il tuon rapido spingi, | ne' giusti e pii la sacra fiamma stringi? [...]»; *Alla Primavera*, 81-85: «Ahi ahi, poscia che vote | son le stanze d'Olimpo, e cieco il tuono | per l'atre nubi e le montagne errando | gl'iniqui petti e gl'innocenti a paro | in freddo orror dissolve. [...]»). Filologo di prim'ordine, Leopardi conosce bene le tecniche dell'imitazione, dell'emulazione e della contaminazione; e padroneggia perfettamente la sua erudizione al servizio della sua poesia. Non è dunque facile precisare se, nell'esordio dell'UCS, la voce di Dante risuoni come una criptocitazione programmata o come una ripresa involontaria. Nulla al riguardo s'impara dal recentissimo articolo di P. V. Mengaldo, *Allusione e intertestualità: qualche esempio*, in «Strumenti Critici», xxx.3, 2015, pp. 381-403 (in specie p. 386), che forse avrebbe attinto risultati più proficui se, invece di rilevare nel «morremo» di UCS 55 «un esempio di apparente allusione che si rivela in realtà citazione» (Verg. *Aen.* 4.659: «moriemur inultae», secondo l'esplicita indicazione di Leopardi), avesse avvertito nel «flutto | polveroso de' Noti» e nella conseguente «fuga de' greggi sbigottiti» lo stesso impeto del vento che, in Dante (*Inf.* 9.71-72), «dinanzi polveroso va superbo | e fa fuggir le fiere e li pastori», e avesse tentato di definire lo statuto intertestuale di questa consonanza. Ma il quadro teorico e bibliografico entro cui l'allusione e l'intertestualità vanno studiate è molto più ampio e complesso di quanto

con il «polveroso» sollevarsi dei Noti e con «la vasta fuga | dei greggi sbigottiti» un'immagine tratta da *Inf.* 9.64-72, dov'è annunciato l'avvento di un misterioso Soccorritore, «dal ciel messo» a trarre d'impaccio Dante e Virgilio¹¹:

E già venía su per le torbide onde
un fracasso d'un suon, pien di spavento,
per cui tremavano amendue le sponde,

non altrimenti fatto che d'un vento
impetüoso per li avversi ardori,
che fier la selva e sanz'alcun rattento

li rami schianta, abbatte e porta fori;
dinanzi polveroso va superbo,
e fa fuggir le fiere e li pastori.

Una famosa pagina di Erich Auerbach – intesa a dimostrare il decisivo contributo della *Commedia* alla rinascita del sublime per entro alla letteratura medievale – interpretò questo passo alla luce del criterio adibito da Longino per descrivere il conturbante incedere di Posidone in alcuni luoghi iliadici (*Auct. de subl.* 9.8 = Hom. *Il.*, 13.18 + 20.60 + 13.19 + 23.27-29)¹²:

la casistica di Mengaldo sembra presumere. Per una maggiore informazione si può consultare (soprattutto per ciò che è della cultura classica): G. Lombardo, *La pietra di Eraclea. Tre saggi sulla poetica antica*, Macerata 2006.

¹¹ L'identità del messo celeste è malcerta e non è detto che si tratti di un angelo. Un recente compendio dei problemi sollevati da questo personaggio trovasi in Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di S. Bellomo, Torino 2013, pp. 147-149. Per una rassegna delle varie interpretazioni: M. Palma, *Poetica della reticenza: «la dottrina che s'asconde»* (*Inf.* ix 61-105), «Tenzzone», 6, 2005, pp. 143-170 (che propende per l'identificazione con Ercole).

¹² E. Auerbach, *Camilla o la rinascita dello stile elevato*, in Id., *Lingua letteraria e pubblico nella tarda antichità latina e nel Medioevo*, trad. it. di F. Codino, Milano 1960, pp. 165-213, in ispecie: pp. 205-213 [ed. or.: E. Auerbach, *Camilla oder über die Wiedergeburt des Erhabenen*, in Id., *Literatursprache und Publikum in der lateinischen Spätantike und im Mittelalter*, Bern 1958, pp. 135-76]. Nelle analisi letterarie di Erich Auerbach, l'uso della categoria del sublime è problematico e – specialmente per l'antitesi tra la visione classica e la visione giudaico-cristiana della realtà e per le contrapposizioni stilistiche che ne procedono – è andato incontro a varie obiezioni metodologiche e ideologiche (vedansi, *ex. gr.*, R. Doran, *Literary History and the Sublime in Erich Auerbach's "Mimesis"*, in «New Literary History», xxxviii. 2, 2007, pp. 353-369; J. I. Porter, *Erich Auerbach and the Judaizing of Philology*, in «Critical Inquiry», xxxv.1, 2008, pp. 115-147). Ma l'applicazione a Dante della lettura longiniana di Omero, nel senso del sublime irradiarsi di una teofania, è pertinente alla tipologia dello *hýpsos* epico (per cui cfr., da ultimo, J. I. Porter, *Homer and the Sublime*, in «Ramus», XLIV, 1-2, 2015, pp. 184-199). Invano si cerca un accenno all'accostamento, proposto da Auerbach, fra i passi iliadici commentati da Longino e la scena dantesca del messo celeste nel libro di G. Cerri, *Omero e Dante. Il volto di Medusa*, Lecce 2007, che pure porta un notevole contributo ai problemi esegetici sollevati dal canto ix dell'*Inferno*. Del pari deludente è, a questo riguardo, il volume di St. Carrai, *Dante e l'antico. L'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze 2012, che, pur procedendo a una riconsiderazione della *Stilmischung* del poema dantesco, non si occupa di *Inf.* 9.64-72, né della prospettiva longiniana di Auerbach. Per il significato dell'importante cap. 9 del *Peri hýpsous* (in cui appunto ricorre la citazione omerica ripresa da Auerbach) vedasi Ps. Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, cit. (*supra* nota 4), pp. 82-86. Sulla tecnica longiniana della citazione (con particolare riguardo ai versi dell'*Iliade* addotti nel cap. 9): M. D. Usher, *Theomachy, Creation, and the Poetics of Quotation in Longinus Chapter 9*, in «Classical Philology», cii.3, 2007,

... tremarono gli alti monti e le selve
e le cime e la città dei Troiani e le navi degli Achei
sotto i piedi immortali di Posidone che incedeva.
Si lanciò sui flutti: e gli saltavano intorno i mostri marini
fuori dagli abissi, non disconoscevano il loro signore;
per la gioia il mare si aprì e i cavalli volarono.

Auerbach giudicava che la «potenza dell'apparizione» (*Macht der Erscheinung*) e la «forza del movimento» (*Gewalt der Bewegung*) di questo grandioso scenario risaltassero anche dai versi di Dante e ne facessero un compiuto esempio di *hypsēgoria*¹³. La «potenza dell'apparizione» promanava dal sussulto cosmico conseguente all'improvviso manifestarsi di un'entità sovrumana entro una cornice festevole (com'è l'arrivo di Posidone, gioiosamente salutato dalle creature marine) o spaventevole (com'è il sopraggiungere dell'inviato celeste, devastante al pari d'un ciclone); mentre la «forza del movimento» investiva la concitazione stilistica innescata da quel sussulto. Ebbene: possiamo dire che l'esordio dell'*Ultimo canto di Saffo* – non ignaro di questo Dante “longiniano” – presenti caratteristiche analoghe?

Il carro di Giove che, in Leopardi, fende minaccioso le tenebre non prelude propriamente a una teofania, ma la *Macht* del suo rimbombo non è meno perturbante delle divine *Erscheinungen* di Omero e di Dante. Risponde invece perfettamente alle esigenze stilistiche del sublime il frastaglio sintattico che, nella prima strofa, piega efficacemente gli iperbati e le inarcature a simulare l'incontenibile propagarsi del fortunale¹⁴. E appunto la pertinenza longiniana di questi versi di Leopardi emerge soprattutto sul piano di quei movimenti dello stile che, come vedremo, applicano tecniche dell'inversione in grado di secondare – sul modello degli «ardiri» oraziani – la multipla e incontenibile fenomenologia della natura e della passione.

pp. 292-303. Altri approfondimenti sul sublime in Dante offrono: P. Boitani, *Verso l'ombra d'Argo: «l'acqua che ritorna uguale» e il sublime dantesco*, in: Id., *Il tragico e il sublime nella letteratura medievale*, Bologna 1992, pp. 351-391; G. Costa, *Le sublimi metamorfosi di Mercurio da Marziano Capella a Dante*, in: Id., *Il sublime e la magia. Da Dante a Tasso*, Napoli 1994, pp. 35-64. Cui si possono aggiungere (per le analogie con Longino): G. Lombardo, *Dante et l'ekphrasis sublime. Quelques remarques sur le «visible parler»*, in: J. Pigeaud, (éd.), *Les Arts. Quand ils se rencontrent. Actes des XII^{es} Entretiens de la Garenne Lemot (6-8 octobre 2005)*, Rennes 2009, pp.99-120; G. Lombardo, *La métamorphose dans la Divine Comédie de Dante*, in: J. Pigeaud, (éd.), *Métamorphose(s). Actes des XIII^{es} Entretiens de la Garenne Lemot (12-14 octobre 2006)*, Rennes 2010, pp. 27-49; G. Lombardo, *La figure du maître dans la Divine Comédie de Dante*, in: Cr. Noacco et al., (éds.), *Figures du maître. De l'autorité à l'autonomie*, Rennes 2013, pp. 97-112.

¹³ E. Auerbach, *Camilla o la rinascita dello stile elevato*, cit., p. 208 [= p. 172 dell'ed. originale, dove appunto leggonsi le espressioni *Macht der Erscheinung* e *Gewalt der Bewegung*].

¹⁴ Si ripercorra l'analisi procuratane da L. Farinelli, *Leopardi interprete di Orazio*, cit., pp. 134-136.

III.

La nozione di movimento frastico è decisiva ai fini degli effetti sublimi di un testo. Come scriveva Auerbach, l'affinità formale tra i versi omerici celebrati da Longino e i versi danteschi «sta soprattutto nel movimento che si snoda a lungo [...] e poi nel sistema della costruzione, che nei due testi tende a dare l'impressione di un tuono»¹⁵. Nel solco dell'antica tradizione retorica, Dante sa che a costituire lo stile tragico devono concorrere un contenuto grave, una versificazione superba, una sintassi elevata e un lessico eccelso (*De vulg. el.* 2.4.7-8): «Stilo equidem tragico tunc uti videmur quando cum gravitate sententiarum superbia carminum quam constructionis elatio et excellentia vocabulorum concordat». La sagace miscela di questi quattro elementi – ovvero la giusta combinazione tra argomenti di un certo peso e esiti formali d'alto conio – dà poi luogo a quel *modus transumptivus* che distingue una scrittura poetica in cui (come dimostra soprattutto la terza cantica della *Commedia*) un complesso ordito di metafore s'accoppia a una non meno ardua organizzazione sintattica. Perciò Auerbach poteva dire che, in questo luogo del *De vulg. el.*, fossero state «enunciate e spiegate per la prima volta, con intima comprensione e autentico “senso dello stile”, le antiche caratteristiche dello stile elevato e cioè oggetto elevato e forma elevata»¹⁶; tra queste caratteristiche un ruolo primario spettava alla *constructionis elatio* ovvero a «una sintassi che non è paratatticamente primitiva e neppure pedante ed epidittica, [...] ma grande e patetica nella sua varia ricchezza»¹⁷.

Passando in rassegna i motivi meteorologici nelle opere di Dante, Patrick Boyde ha poi ripreso e approfondito le indicazioni di Auerbach: il vento – egli ha notato – è per solito rappresentato come una «forza ostile», così che l'ingegno mimetico del poeta ne riesca mirabilmente sollecitato a una sintassi mareggiante e impetuosa come le scene per essa descritte¹⁸. Tale è il caso di *Rime* 40.14-22 Giunta (= Barbi C, Contini 43, De Robertis 9)¹⁹:

¹⁵ E. Auerbach, *Camilla o la rinascita dello stile elevato*, cit., pp. 208-209.

¹⁶ Ivi, p. 202.

¹⁷ Ivi, p. 201. Dalla vasta bibliografia sulla retorica e sulla poetica nel Medio Evo mi limito a ricordare: J. J. Murphy, *La retorica nel Medioevo*, Intr. e trad. di V. Licitra, Napoli 1983 [ed. or.: Berkeley 1974]; Fr. Quadlbauer, *Die antike Theorie der Genera Dicendi im lateinischen Mittelalter*, Wien 1962. Con riferimento a Dante: G. Nencioni, *Dante e la retorica*, in Aa.Vv., *Dante e Bologna nei tempi di Dante*, Bologna 1967, pp. 91-112 (poi in Id., *Tra grammatica e retorica*, Torino 1983, pp. 108-131); P. V. Mengaldo, *Linguistica e retorica di Dante*, Pisa 1978; F. Forti, *La magnanimità verbale. La transumptio*, in: Id., *Magnanimitate. Studi su un tema dantesco*, Bologna 1979, pp. 103-135. Per un'applicazione esegetica del criterio della sintassi sublime: G. Lombardo, «*Constructionis elatio*» in due luoghi del *Paradiso di Dante* (6.140-42; 8.49-51), in «*Helikon*», 28, 1988, pp. 325-335.

¹⁸ P. Boyde, *L'uomo nel cosmo. Filosofia della natura e poesia in Dante*, Introd. di M. Pazzaglia, trad. it. di El. Graziosi, Bologna 1984 [ed. or.: Cambridge 1981], pp. 153-55.

¹⁹ Dov'è il ricordo di Luc. *Phars.* 9.447-51: «[...] nam litore sicco, | quam pelago, Syrtis violentius excipit Austrum, | et terrae magis ille nocens; non montibus ortum | adversis frangit Libye scopulisque repulsum | dissipat et liquidas et turbine solvit in auras». Vedasi il commento di Claudio Giunta alla canzone *Io son venuto al punto della rota* in Dante Alighieri, *Opere*, ed. dir. da M. Santagata, vol. I. *Rime* (a cura di C. Giunta), *Vita Nuova* (a cura di G. Gorni), *De Vulgari Eloquentia* (a cura di M. Tavoni), Milano 2011, pp. 59-475 (in ispecie, per i vv. 14-22, le pp. 469-470).

Levasi della rena d'Etìopia
lo vento peregrin che l'aere turba,
per la spera del sol ch'ora la scalda;
e passa 'l mare, onde conduce copia
di nebbia tal, che, s'altro non la sturba,
questo emisperio chiude tutto e salda;
e poi si solve, e cade in bianca falda
di fredda neve ed in noiosa pioggia,
onde l'aere s'attrista tutto e piagne.

E tale è appunto il caso del già citato *Inf.* 9.65-72. Su questo passo Boyde osserva:

Secondo Auerbach, la descrizione dell'avvicinarsi dell'angelo, resa con la similitudine dell'impeto furioso di un vento improvviso, costituisce il primo momento autenticamente sublime della letteratura europea da Virgilio in poi. [...] Il brano si apre con lo sfoggio di un lessico semi-tecnico (*impetuoso per li avversi ardori*), ma il ritmo e la sintassi dei versi hanno importanza uguale al senso: infatti la posizione ritardata del verbo "riproduce" l'opposizione degli ardori frapposti, trattenendo l'energia del vento, che infine *fiere* con raddoppiata violenza nel testo. L'urto della forza irresistibile è reso dall'anticipazione dell'oggetto, *li rami*, e dalla sequenza dei tre verbi, *schianta, abbatte e porta*, che lo trascinano via. Il verso che segue raggiunge il sublime: *dinanzi polveroso va superbo* è infatti straordinario, sia perché isolato sintatticamente da quanto lo precede, sia per l'inaspettata collocazione degli aggettivi (*polveroso e superbo*), sia per la *climax* che culmina in *superbo*, cioè ancora una volta con una metafora "umanizzante"²⁰.

IV.

L'orchestrazione stilistica capace di allestire, come rilevano Auerbach e Boyde, un perfetto parallelismo tra i vortici del vento e il vortice della sintassi produce risultati molto simili a quelli che gli antichi trattatisti (e Longino in ispecie) attribuivano alla *synthesis onomatōn* propria dello stile elevato; e conferma che in effetti Dante «kehrt in *stilus tragicus* zu klassischer Auffassung zurück»²¹. Preposta alla strutturazione verbale di un testo – non soltanto nelle sue componenti logico-sintattiche, ma anche nelle sue componenti ritmico-metriche – la *synthesis onomatōn* (in lat.: *compositio verborum*) governava anche quell'assetto "musicale" dello stile che era proprio della poesia e che, quando veniva applicato alla prosa, ne migliorava la qualità artistica²². L'incedere lineare

²⁰ P. Boyde, *L'uomo nel cosmo*, cit., pp. 154-155.

²¹ Fr. Quadlbauer, *Die antike Theorie usw.*, cit., pp. 156-157.

²² La *synthesis onomatōn* presiede alla strutturazione complessiva di un discorso, tanto sul piano latamente sintattico quanto sul piano musicale e soddisfa così un'esigenza, insieme, logica ed estetica. Per una messa a punto manualistica: J. Martin, *Antike Rhetorik. Technik und Methode*, München 1974, pp. 33-40. La storia delle teorie della *compositio verborum* dall'antichità ai giorni nostri è stata ricostruita da A. Scaglione, *The Classical Theory of Composition from its Origins to the Present. A Historical Survey*, Chapel Hill 1972. Alle pp. 24-26, Scaglione definisce la nozione di *synthesis* e ne chiarisce la differenza con le moderne concezioni della sintassi: «*Compositio*, also called *structura*, is the Greeks' *synthesis*, which studies the relationship or, rather, the structural order of the parts of the sentences, hence primarily an aspect of syntax (an aspect

o, per l'appunto, tendenzialmente *prorsus*, «diritto», del discorso in prosa, esigevo però che le volute del discorso in versi, il suo andamento per l'appunto *versus*, «tornante», «tortile», si stemperassero in una circolarità meno pronunciata ma pur sempre tale da segnalare uno scarto dagli usi ordinari e irriflessi del linguaggio. A questa circolarità provvedevano, per entro alla dottrina della *synthesis*, le tecniche della *periodos* (lett. «strada circolare»), così come le avevano illustrate Aristotele e i critici successivi²³.

La dottrina aristotelica della *periodos* aveva distinto la *léxis eïroménē* (ovvero lo «stile legato», l'*oratio perpetua*, priva di periodicità) e la *léxis katestramménē* (ovvero lo «stile ravvolto» o, se si vuole, «catastrofico» nel senso dell'etimo, l'*oratio vincta atque contexta*, dotata di periodicità²⁴). Indizio d'un gusto arcaico, lo stile aperiodico procedeva paratatticamente, per mera giustapposizione dei pensieri, senza alcuna scansione ritmica: l'ordine degli elementi linguistici corrispondeva, con un'assoluta linearità semantica e sintattica, all'ordine naturale delle idee. Nello stile periodico, le idee si adeguavano invece al passo artificiale dell'armonia frastica, così che il senso di un pensiero venisse a compiersi in coincidenza con la clausola ritmica, posta a suggello di un "circuit" espressivo regolato dall'ipotassi. Riconosciamo i principî dello stile periodico sia quando Auerbach spiega il meccanismo della *constructionis elatio* come «una sintassi che non è paratatticamente primitiva e neppure pedante ed epidittica, [...] ma grande e patetica nella sua varia ricchezza»; sia quando Boyde nota che, in Dante, «il ritmo e la sintassi dei versi hanno importanza uguale al senso»²⁵.

La trattatistica postaristotelica sulla *periodos* ammetterà forme più elaborate di "circolarità" formale, che lasceranno ampio spazio alle figure ritmico-sintattiche quali l'iperbato e la *mixtura verborum* – figure volte a sovvertire l'esito più prevedibile dei costrutti verbali provocando, per così dire, vere e proprie "catastrofi" stilistiche. Nella teoria longiniana del sublime, le esperienze naturali ed emotive più intense traggono dalle risorse della *synthesis* una simulazione stilistica che, infrangendo il consueto ordine frastico, estende la gamma delle possibilità ritmiche e conferisce un più netto rilievo alle adibizioni estetiche del

[...] never treated by grammarians), but seen from the rhetorician's particular vantage point, namely one which transcends the grammatical criteria of *recte dicere* to rise to the level of *bene dicere*». Per la difficoltà di tradurre adeguatamente in una lingua moderna il termine greco *synthesis* vedansi: Denys d'Halicarnasse, *Opuscules Rhétoriques*. III. *La Composition Stylistique*, texte établi et trad. par Ger. Aujac et M. Lebel, Paris 1981, p.9; J. Vaahtera, *Phonetic and Euphony in Dionysius of Halicarnassus*, «Mnemosyne», L.5, 1997, pp. 586-95. Ampie informazioni sull'importanza teorica della *synthesis* sono offerte da: Dionigi di Alicarnasso, *La composizione stilistica*, introd. e trad. di Fr. Donadi, commento di A. Marchioni, Trieste 2013. Altre indicazioni e altra bibliografia si ricavano da G. Lombardo, *Per una preistoria della synthesis poetica. Un sondaggio omerico* (*Od.* 1.328), in «Giornale Filologico Ferrarese», XIII.2, 1990, pp. 87-119; Id., *Rythme et harmonie dans les anciennes théories du style*, in: J. Pigeaud, (dir.), *Le rythme. Actes des XVIII^e Entretiens de la Garenne Lemot (2-5 novembre 2012)*, Rennes 2014, pp. 367-379.

²³ Per l'antica concezione dello stile periodico: Demetrio, *Lo Stile*, a cura di G. Lombardo, cit., pp. 88-103 e *passim*.

²⁴ Sulla dimensione stilistica della catastrofe si può vedere G. Lombardo, *La catastrofe come categoria retorica*, in: D. Mazzù & M. St. Barberi, (curr.), *Katastrophé. Tra ordine naturale e ordine culturale*, Torino 2011, pp. 183-198.

²⁵ Vedansi *supra* la nota 17 e la nota 20.

linguaggio. Non a caso Longino – che ci attesta appunto una fase ormai matura delle teorie della *synthesis* – definisce l'iperbato come «una disposizione sintattica che sommuove le parole e i concetti dalla loro conseguenza logica e li agita con l'impronta del piú autentico *páthos*» (22.1). E, dopo avere precisato che, «presso gli scrittori piú grandi, attraverso gli iperbati, l'imitazione viene diretta al modo di operare della natura», enuncia il principio della *dissimulatio artis* aggiungendo che «l'arte è compiuta quando sembra essere natura; e la natura, a sua volta, colpisce nel segno quando racchiude in sé, nascosta, l'arte» (22.1). Maestro insuperato dell'iperbato si dimostra Demostene quando, per es., accoppia due figure sintattiche come l'anafora e l'asindeto in funzione d'una prolungata varietà stilistica, cosí da ottenere quel singolare effetto di *táxis átaktos*, di «ordine disordinato» e, insieme, di *ataxia éntaktos*, di «disordine ordinato» (20.3) che riesce a colpire (*ekplétein*) e a soggiogare l'uditorio, trascinandolo in uno stato di straniamento e di produttiva sorpresa estetica²⁶.

V.

Convergono con la concezione longiniana del linguaggio poetico le pagine dedicate da Leopardi allo stile di Orazio, elogiato per gli «ardiri» della sua scrittura continuamente mossa da scoscesi rivolgimenti e da temerarî iperbati. Come si legge nello *Zibaldone* (2049-52), gli «ardiri» dello stile oraziano tengono l'anima del lettore «in continuo e vivissimo moto ed azione, col trasportarla a ogni tratto, e spesso bruscamente, da un pensiero, da una immagine, da un'idea, da una cosa ad un'altra e talora assai lontana, e diversissima: onde il pensiero ha da far molto a raggiungerle tutte, è sbalzato qua e là di continuo, prova quella sensazione di vigore che si prova nel fare un rapido cammino, o nell'esser trasportato da veloci cavalli, o nel trovarsi in una energica azione, ed in un punto di attività». Sembra di sentire Longino quando dice che l'iperbato e le figure traspositive hanno la funzione di invertire completamente, «con infiniti cambi di rotta, la concatenazione naturale delle parole e dei pensieri» (22.1); o quando esalta la *táxis átaktos* di Demostene o ancora quando – a proposito dell'arte di Saffo (fr. 31 V.) – esalta gli effetti di una «sintassi intesa all'unità» (11.3: *syntaxis eis henótēta*) e cioè di una sintassi che, pur entro al meccanismo selettivo e temporale del linguaggio verbale, riesce a dare l'impressione unitaria del tumultuoso affoltarsi di diverse emozioni²⁷.

²⁶ Il ruolo della *synthesis* nel quadro complessivo dell'estetica di Longino è illustrato da G. Lombardo, *L'estetica antica*, Bologna 2002, pp. 177-194 (in ispecie p.189). Ma si consulti anche Ps. Longino, *Il Sublime*, a cura di G. Lombardo, cit., pp. 81-82 e *passim*.

²⁷ Per il debito di Leopardi verso la precettistica longiniana sull'iperbato e verso gli «ardiri» (com'egli li chiamava) dello stile oraziano, vedansi: G. Lombardo, *Memoria e oltraggio. Contributo all'estetica della transitività*, Palermo 1986, pp. 7-13; A. Schiesaro, *Leopardi, Orazio e la teoria degli "ardiri"*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», serie III, vol. XVI.2, 1986, pp.569-601; G. Lombardo, *Orazio, Leopardi e la poetica del sublime*, cit., pp. 81-129; L. Farinelli, *Leopardi interprete di Orazio*, cit., pp. 117-151. Non menziona questi studi ma – come una *cornicula* pronta a pavoneggiarsi di *furtivi colores* – sembra sfruttarne i risultati P. Citati, *Leopardi*, Milano 2010, allorché (alle pp. 190-193) segnala

Ciò che soprattutto avvicina Leopardi a Longino è dunque l'idea che la poesia debba proporsi come simulazione formale del moto e dell'azione, come riproduzione stilistica di quella attività da cui l'animo – il quale, precisa Leopardi, «ha bisogno d'azione perché ama soprattutto la vita» (*Zib.* 2049-52) – può trarre piacere. La sintassi del sublime attinge l'illusione della simultaneità proprio attraverso le tecniche “catastrofiche” dell'inversione e della trasposizione, che rendono il testo non meno caotico e mosso dell'evento reale in esso evocato. Tali sono appunto gli effetti della sintassi impiegata per evocare la tempesta nell'esordio dell'*Ultimo canto di Saffo*: nel quale la «teorizzazione tardo-settecentesca (da Burke a Schiller) che appunto trascorre dal *sublime* al *bello*»²⁸ avrà certo influito, ma forse non tanto da esautorare la lezione degli antichi modelli e non tanto, in ispecie, da spegnere il bagliore longiniano dell'intertesto dantesco che ne traluce.

Giovanni Lombardo, Università degli Studi di Messina
✉ glombardo@unime.it

l'influenza di Orazio e di Longino su Leopardi, soprattutto quanto all'impiego dell'iperbato e, più in generale, degli «ardiri» relativi all'inversione sintattica.

²⁸ Così G. Lonardi, *Loro di Omero*, cit., p. 106.