

STORIA E LETTERATURA

*RACCOLTA DI STUDI E TESTI*

319

GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO

INTERROGARE I TESTI

DA DANTE A LEOPARDI



ROMA 2022

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA



## INTERROGARE I TESTI



STORIA E LETTERATURA

*RACCOLTA DI STUDI E TESTI*

————— 319 —————

GIUSEPPE ANTONIO CAMERINO

# INTERROGARE I TESTI

DA DANTE A LEOPARDI



ROMA 2022

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Prima edizione: luglio 2022

ISBN 978-88-9359-675-6

eISBN 978-88-9359-676-3

*È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata  
Ogni riproduzione che eviti l'acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza*

*Tutti i diritti riservati*

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

00165 Roma - via delle Fornaci, 38

Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50

e-mail: redazione@storiaeletteratura.it

www.storiaeletteratura.it

## INDICE DEL VOLUME

<i>Note introduttive</i> .....	VII
<i>Avvertenza bibliografica</i> .....	XV
<i>Tabula gratulatoria</i> .....	XVII

### INTERROGARE I TESTI DA DANTE A LEOPARDI

I. L'acqua dell'ingegno. Dante e la poesia come vocazione.....	3
II. «(...) di tratti pennelli avean sembiante» ( <i>Pg.</i> XXIX, 75). Dante e il linguaggio delle percezioni .....	17
III. Dante e lo «spirto visivo». <i>Pd.</i> XXVI, 71.....	29
IV. «Per aspro mare». In margine a <i>RVF</i> CLXXXIX, con richiami al <i>Secretum</i> .....	37
V. Il «peccato della fortuna»: su un topos del <i>Decameron</i> .....	45
VI. La 'bontà' e altre virtù. Machiavelli e i «popoli della Magna».....	57
VII. Lo «stolto sguardo». Per un'autocitazione del <i>Minturno</i> .....	69
VIII. Tracce di Dante in età barocca. Il caso di Giuseppe Battista .....	81
IX. Alfieri e Dante. Ancora sul linguaggio tragico .....	89
X. Su Alfieri e il Petrarca lirico. Limiti di un modello .....	97
XI. Sull'io di Vittorio Alfieri. Postilla critica.....	107

XII. Componenti gotiche nella transizione al Romanticismo italiano..	113
XIII. Alle origini dell'«insueto gaudio» di Saffo. Leopardi e la traduzione italiana del <i>Werther</i> .....	125
XIV. «Chi mi ridona il piangere dopo cotanto oblio?». Il <i>Risorgimento</i> di Leopardi e le risorse del cuore.....	143
XV. Leopardi e il mito della «nobil natura» nella <i>Ginestra</i> .....	159
XVI. <i>Astonishment</i> . Scrivere di stupore e meraviglia, ma senza dimenticare Leopardi.....	173

#### APPENDICE

Settecento in terra d'Otranto .....	183
Leopardi antiromantico? .....	191
<i>Bibliografia degli scritti di Giuseppe Antonio Camerino</i> .....	199
<i>Indice dei nomi</i> .....	227

## NOTE INTRODUTTIVE

Non basta intendere una proposizion vera, bisogna sentirne la verità  
Giacomo Leopardi, *Zibaldone*, 22 novembre 1820, p. 349

Il titolo *Interrogare i testi* allude a un metodo di studio che tende a stratificare le analisi sui testi d'autore con approfondimenti condotti in modo graduale, a più riprese e a più livelli. La finalità è fare emergere, in modo innovativo, motivi topici, di estremo interesse e valore ermeneutico. Si tratta in più casi di aspetti ancora inesplorati. I sedici capitoli sono rispettivamente dedicati ad autori della letteratura italiana compresi in un arco temporale che va da Dante a Leopardi. Concludono il volume due interventi dedicati, il primo, ad alcuni autori di maggiore, o anche di minore, rilievo dell'Illuminismo italiano meridionale, l'altro, alla ben importante questione, spesso riaffiorante nella critica, della posizione dell'opera di Leopardi in rapporto alla letteratura dei romantici.

Se nel primo capitolo emerge il nesso creato dal poeta della *Commedia* tra le parole *acqua* e *ingegno* come un motivo tipico di notevole rilievo, nesso che da una parte richiama i casi mitologici legati all'elemento equoreo (si pensi al mito di Dafne), e dall'altra ripropone la metafora dell'acqua anche su un piano biblico-cristiano, nel capitolo secondo, «(...) *di tratti pennelli avean sembante*» (Pg. XXIX, 75). *Dante e il linguaggio delle percezioni*, e nel capitolo terzo, *Dante e lo «spirto visivo»*, le rispettive analisi rivelano in primo luogo come il poeta perseveri nel costruire proprio nei canti finali del *Purgatorio* uno specifico linguaggio retorico delle percezioni sensibili, mai statiche, bensì sempre in movimento e in trasmutazione (anche perché, come si legge al v. 48 di questa cantica: «... l'obietto ... 'l senso inganna»). In particolare, l'invenzione del tema dello *spirto visivo* viene a postulare un collegamento diretto tra le cose che il senso della vista rivela e quelle che non può rivelare: una sorta di simbiosi che, in chiave mistica, Riccardo di San Vittore aveva infatti definito *symbolum*.

La tecnica della ripresa a distanza di stilemi e motivi topici anche di opere diverse dello stesso autore, sono rimarchevoli anche nel quarto, nel quinto e nel sesto capitolo, in cui le analisi riguardano rispettivamente Petrarca, Boccaccio e Machiavelli.

Nel capitolo petrarchesco il testo CLXXXIX di *Rerum vulgarium fragmenta* trova puntuale riscontro nel primo libro del dialogo *De secreto conflictu curarum mearum*, dove i due aggettivi, *crudele* e *torbido*, prefigurano l'*aspro mare*. E si aggiunga pure che, nel secondo libro dello stesso dialogo, è quasi alla lettera ripreso da Agostino il Cicerone delle *Tusculanae Disputationes* (III, 10): «Ab hac igitur Caribdi omni, ut ait Tullius, remorum ac velorum auxilio fugiendum est»: un richiamo, questo, non casuale se è vero che la citazione ciceroniana va riferita a un rischio di naufragio inteso come grave malattia spirituale (Cicerone parla infatti di *aegritudo*).

Nel capitolo boccacciano è invece messo a fuoco il *topos* del *peccato della fortuna* evidenziabile nel *Decameron*, a partire dal luogo del *Proemio* in cui pure, si noti, le cento novelle sono definite dallo scrittore «favole o parabole o istorie». L'analisi in questo capitolo utilizza molti riscontri, oltre che molti richiami a distanza di carattere lessicale, stilistico e tematico, all'interno del *corpus* boccacciano, come, per esempio, nel caso del «Trionfo della Ricchezza» nell'*Amorosa Visione*, XII-XIV; o come nel caso di un inequivocabile collegamento con un passo specifico di *De consolatione philosophiae* di Boezio, in cui in particolare si sostiene che l'avversa fortuna giova agli uomini più della prospera: «plus hominibus reor adversam quam prosperam prodesse fortunam».

Quanto al capitolo machiavelliano, si fa notare anzitutto che già nel *Ritratto delle cose della Magna* – dall'autore fiorentino elaborato tra il 1509 e la seconda metà del 1512 e portato a termine nella seconda metà di quell'anno –, fossero già segnalate le popolazioni germanofone, tra le quali Machiavelli annovera anche gli svizzeri come modello di «comunità franche e imperiali, che sono il nervo di quella provincia, dov'è denari e ordine». In secondo luogo, da un'attenta interrogazione di questo testo si comprende anche quanto sia stato azzardato attribuire all'idea machiavelliana della «Magna» le indicazioni di *simplicitas* o di *libertas* che Tacito applicava ai Germani, ritenuti popoli la cui rozzezza sarebbe stata per lo storico latino frutto esclusivo di una condizione di vita selvaggia e primitiva. E tale interrogazione, inoltre, illumina e fa ben comprendere un legame molto importante col cap. 10 del *Principe*, dove tra l'altro viene lodata la capacità dei popoli dell'Alemagna di «lavorare in quelli essercizii che sieno el nervo e la vita di quella città e della industria de' quali la plebe pasca». Un'osservazione, questa, molto significativa se è vero che nei *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio* (lib. I, cap.

55) l'autore fiorentino pure delinea un concetto fondamentale e nuovo, mai emerso in precedenti sue osservazioni sui germani, a cominciare da quello fondamentale di «bontà» (all'incirca: rettitudine, probità, onestà), richiamando, tra l'altro, pure un preciso episodio narrato da Livio nel quinto libro (21-25) di *Ab Urbe condita*, legato alla vittoria militare ottenuta dal dittatore Marco Furio Camillo contro la città di Veio (395 a.C.), in cui si dimostra l'assoluta fiducia riposta dal Senato di Roma nella «bontà» della plebe.

Anche nell'analisi del capitolo tassiano, settimo nell'ordine di raccolta, si rivela centrale la relazione tra due opere diverse dell'autore. Da una parte il tardo dialogo *Il Minturno ovvero de la bellezza*, composto tra il 1592 e il '93, costruito con traduzioni più o meno libere dall'*Ippia maggiore* e dal Plotino ficiniano, e dall'altra il giovanile sonetto *Su l'ampia fronte il crespo oro lucente*, di cui, verso la fine del dialogo sono citate le due terzine in clausola (vv. 9-14): operazione finalizzata alla rilettura, da parte del poeta in età avanzata, di versi suoi, in un ambito di argomentazioni erudite e filosofiche, in sintonia con l'ultima sua stagione letteraria e spirituale, come del resto conferma esplicitamente egli stesso valutando il primo libro delle sue *Rime* «assai antico di tempo, (...), e nondimeno ne l'apparenza (...) assai giovane: (...) spera di piacere come cosa nuova». Annotazione, questa, con cui Torquato, in età avanzata, intende conformare l'idea di bellezza a quella offerta dal personaggio di Minturno, il quale, in chiave plotiniana-ficiniana, la definisce «un non so che d'eterno e divino, (...)», in contrapposizione, si capisce, ai miraggi illusori e mutevoli che ingannano l'umano senso della vista.

Con l'ottavo capitolo, *Tracce di Dante in età barocca. Il caso di Giuseppe Battista*, l'analisi diventa anche intertestuale perché riservata a testi di autori appartenenti a età storiche diverse: il sommo poeta della *Commedia* e un preminente lirico del XVII secolo, che, in parziale controtendenza rispetto alla stagione barocca, oltre a derivare da Dante numerosi prestiti e richiami testuali, che per la prima volta sono ora portati alla luce, giudica il sommo poeta uno dei massimi inventori di metafore e, con riferimento al *De vulgari eloquentia*, lo giudica altresì un maestro esemplare di arte poetica, insieme a pochi altri antichi maestri, «a' quali bisogna portar rispetto», a cominciare dal *maestro di coloro che sanno*, come Battista, ricalcando alla lettera l'Alighieri, appella Aristotile.

Col capitolo nono, *Alfieri e Dante. Ancora sul verso tragico*, l'interrogazione testuale si richiama anche all'elaborazione stilistica e metrica dell'Alfieri delle tragedie: un laboratorio al quale chi scrive ha già alle spalle lunghi anni di studio e che è molto complesso perché s'intreccia strettamente a indicazioni alimentate, in modo diffuso, ancora dalla lezione dantesca, a cominciare dal cosiddetto *Estratto di Dante*, manoscritto conservato alla

Bibliothèque de France, che risale al 1776, anno di avvio della sua compilazione. Tale documento dimostra in particolare come Alfieri scopra l'autore della *Commedia* anche come autentico rappresentante del genere tragico. Un'intuizione straordinaria che nella mente dell'autore moderno si era illuminata già nella fase del suo primo, genuino slancio verso la conquista di un'originale lingua della poesia delle tragiche passioni. E la lezione dantesca resta esclusiva nella ricerca inventiva alfieriana, e si rifletterà poi in una ampia serie di motivi topici che resteranno costanti, pure nelle diverse evoluzioni della sua poetica. E non è un caso che, agli *excerpta* eseguiti da Alfieri sul corpo del poema dantesco e soprattutto dall'*Inferno*, si aggiungeranno anche i capoversi di canti trascritti nell'edizione cinquecentesca apparsa a Lionne nel 1547, sulle cui pagine bianche, collocate in chiusura della stessa, pure furono trascritti, benché non sempre fedelmente, i cosiddetti *Passi saputi a mente*. Un vero e proprio esercizio di emulazione sul piano linguistico e stilistico da parte dell'autore del *Saul* che si spinge fino al punto di riprendere innumerevoli e originali figure retoriche dantesche.

Nel capitolo decimo, in modo tutt'altro che esclusivo, invece, rispetto a Dante, è la ricezione del Petrarca lirico da parte di Alfieri, il cui *alto e forte pensare* non può essere confuso col concetto del «forte sentire», funzionale alle forti passioni, da Vittorio messo anche in bocca all'amico Gori Gandellini nella *Virtù sconosciuta*, da cui scaturisce un linguaggio, esclusivo, di alto spessore tragico, e da lui testimoniato anche attraverso un laboriosissimo *iter* correttorio. E si capisce che, rispetto a un lirico puro come il cantore di Laura, Alfieri non va mai al di là di un doveroso omaggio e di una personale ammirazione per l'arte del poeta lirico, che pure Alfieri continua a manifestare, come si nota, per esempio, nel gruppo di quattro sonetti composti il 29 ottobre 1783 proprio tra Avignone e Valchiusa.

Ma i rapporti tra Alfieri e Petrarca, come si riscontra nel capitolo undecimo di questo volume, vanno anche al di là dell'ambito del genere lirico, se si torna a una datata e pur ancor sempre valida riflessione di Marziano Guglielminetti, che in un saggio del 1977 analizzava il genere dell'autobiografia in un arco temporale compreso dall'età di Dante a quella di Cellini. Su questo saggio lo studioso torna molti anni dopo, acquisendo alcuni punti fermi preliminari, a cominciare dall'acuta segnalazione di un'inevitabile ripresa, già in Petrarca, del controllo della scrittura letteraria sulla memoria in seguito al venir meno del prototipo agostiniano delle *Confessiones*, nonché dalla distinzione marcata tra autobiografia e biografia, che danno il titolo al saggio incluso nella *Letteratura Italiana* della Einaudi apparso nel 1986. E questi generi, a loro volta, non vanno confusi con altre scritture dell'io, come per esempio, il diario, la lettera, la pagina di confessione spirituale, che in

ogni caso – osserva Guglielminetti – nella tradizione italiana toccano «i suoi vertici di maggiore evidenza in Petrarca, Alfieri e d'Annunzio».

Nel capitolo dodicesimo, *Componenti gotiche nella transizione al Romanticismo italiano*, è impostata una ricerca non solo su testi inventivi, ma anche teorici, e coinvolge opere legate al gusto gotico nella fase d'avvio del Romanticismo italiano, allorché in arte e in letteratura si accentua in Italia e in Europa la configurazione di paesaggi naturali e urbani di maniera, con la conseguente adozione delle categorie del meraviglioso e del fantastico nei testi di libera rievocazione storica, ma anche di invenzione letteraria, che si diffondono in Europa a partire dalle ultime decadi del secolo XVIII soprattutto in quella patria del gotico che fu l'Inghilterra. Il gotico, come genere del *noir*, s'intreccia con i testi di traduzione degli apocrifi canti di Ossian, eseguiti da Cesarotti, nonché con altri testi: si pensi a *The Bard* di Thomas Gray, definito, sin dal titolo, testo 'epico-lirico' (proprio come – si noti – Monti aveva definito il suo *Bardo della selva nera*); o si pensi alle ballate di Bürger, *Lenore* e *Der wilde Jäger* (di cui Berchet tratterà nella *Lettera di Crisostomo*).

Se il genere gotico connota un'esperienza letteraria particolarmente intricata e di ampie proporzioni, il cui esame critico impone riscontri specifici, non generalizzati e tanto meno univoci, il capitolo successivo, contrassegnato come tredicesimo, *Alle origini dell'«insueto gaudio» di Saffo. Leopardi e la traduzione italiana del Werther*, interroga i testi, a partire da quelli leopardiani, per illuminarne tutti i processi inventivi che marcatamente, a partire dal 1817, preparano la straordinaria intuizione dell'*insueto gaudio* nella prima stanza dell'*Ultimo canto di Saffo*. Rimasto inesplorato da parte della critica, questo processo – che si concentra soprattutto sull'anno 1818 (dalle due elegie per la Cassi fino ai frammentari appunti dei cosiddetti *argomenti di elegia* e di *idilli*) – s'intreccia, tra l'altro, con la concezione poetica leopardiana del sublime per via di un tema centrale: quello del cosiddetto *piacere dei pericoli del temporale*, chiaramente derivata da una ricercata locuzione nominale, *orrenda delizia*, che il poeta dei *Canti* riscontra nella prima traduzione italiana del *Werther*; opera che, diversamente da quanto s'era ritenuto, è l'autentico filtro di mediazione tra Leopardi e i poemetti di Ossian (che non a caso Goethe ripropone nel suo giovanile romanzo).

Nel capitolo quattordicesimo, della sublime silloge leopardiana è messa in luce una fase molto delicata, che investe il biennio 1826-1828 e che presenta una temporanea frattura nella ricerca spirituale e compositiva dell'autore recanatese; frattura che si verifica dopo un persistente periodo di astensione dalla scrittura poetica, durante il quale sembra che Leopardi abbia definitivamente rinunciato allo scrivere in versi. La composizione di *Il risorgimento* (1828) porta infatti alla luce un testo poetico particolare: sia per l'unicità della struttura

ritmica, che riprende il modello della canzonetta arcadica, caratteristica che – come si puntualizza nel capitolo in oggetto – non può considerarsi casuale, sia per l'insistenza su importanti parole-chiave come *cor* (v. 28), o *speme* (v. 105) e sia per l'affiorare del sentimento e del lessico dello stupore come componenti fondamentali della concezione leopardiana della poesia. In questo componimento, datato al giorno di Pasqua 1828 e preceduto, nel febbraio dello stesso anno, da uno assai più breve intitolato *Scherzo*, Giacomo riconosce esplicitamente come essenza profonda del poetare una forma, se non l'unica, di felicità possibile. Eppure, due anni prima, egli aveva composto l'epistola *Al conte Pepoli*, testo elaborato in chiave del tutto antitetica rispetto a quello del *Risorgimento* perché faceva prevalere sulla vita del cuore, dell'immaginazione o della meraviglia, il concetto di «acerbo vero» (v. 140), equiparandolo *tout court* a quello di diletto poetico, che ne era sempre stata invece la più assoluta negazione.

Ma è soprattutto nella fase terminale della sua esistenza che il poeta imprime una svolta estrema e radicale alla sua mai interrotta meditazione sulla condizione dell'esistenza umana, come mostra in maniera esemplare il mito della *Nobil natura*, analizzato in profondità nel capitolo quindicesimo attraverso una serie di interrogazioni e di analisi di ordine tematico e semantico e stilistico sul testo della *Ginestra*, partendo dai versi del poema di Lucrezio sostanzialmente tradotti da Giacomo, con la potente immagine del *tollere oculos* da parte del filosofo di Samo: cioè quella che il poeta moderno interpreta come l'estremo ardimento di «sollevar (...) / Gli occhi mortali incontra / Al comun fato, (...)».

Il capitolo sedicesimo è dedicato al tema dello stupore e della meraviglia, per il quale nelle poetiche del sublime, a partire dalla seconda metà del XVIII secolo, pure non si poteva ignorare l'antico trattato *Περί ὕψους*, di autore anonimo, che per lungo tempo si ritenne erroneamente poter riconoscere nel rettore Cassio Longino. Elaborati e valorizzati soprattutto da teorici come Burke e Blair, i termini *wonder* e *astonishment* sono, sia pure in varia misura, assunti con alta frequenza negli scritti dei summenzionati teorici, già ben noti a Leopardi, che nel 1815, appena diciassettenne, nel *Discorso sopra Mosco*, fondava le sue prime idee di poetica della *meraviglia* e dello *stupore*, citando a varie riprese proprio le blairiane *Lectures on rhetoric* da lui lette nella traduzione del padre Soave (si pensi al particolarissimo significato di un lemma di indubbia tradizione petrarchesca come *spavento*), mentre nel *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, pure dello stesso anno, ricalcava anche molti luoghi del Burke della *Philosophical Enquiry* a lui nota nella versione italiana del canonico Carlo Ercolani.

Segue – e conclude il volume – un'*Appendice* composta di due note che trattano due importanti questioni prevalentemente, ma non solo, stori-

co-critiche. La prima riguarda l'ultimo Settecento classicistico e illuministico nel Mezzogiorno d'Italia, compresi alcuni storici e teorici del buon gusto e delle belle arti, come il rinomato Francesco Milizia, di cui va, in particolare, menzionato il volume *Arte di vedere nelle belle Arti del disegno secondo i principj di Sulzer e di Mengs* (1781), in cui Milizia tratta del concetto di *grazia* e di quello, complementare, di *chiaroscuro*.

La seconda nota, infine, riguarda un intervento sulla sempre riaffiorante questione storico-critica sollecitata da un dialogo virtuale di chi scrive con un libro di Pier Vincenzo Mengaldo, che sin dal titolo propone la definizione di antiromantico a proposito di Leopardi, richiamandosi anche a precedenti posizioni altrui (a cominciare, ovviamente, da quella di uno studioso come Sebastiano Timpanaro), che Mengaldo fa proprie senza integrarle o emendarle ove necessario: come, per esempio, quando afferma la supposta prevalenza, per Leopardi, dell'*Ortis* rispetto al *Werther*. E tuttavia, sempre Mengaldo, ha ragione quando considera l'adozione del verso sciolto, tramandato dalla lezione di Parini, Cesarotti, Monti e Foscolo, che però Leopardi adotta in modo ancor più fecondo (basti pensare alla tendenza dell'autore, osserva Mengaldo, «a iniziare o chiudere periodo o frase ancor più all'interno che alla fine del verso»). Non si può tuttavia dimenticare che ai modelli settecenteschi evocati si dovrebbero aggiungere ulteriori riferimenti molto importanti e di certo non romantici (la trattatistica sul sublime, il *Werther* e l'*Ossian*, la forte ascendenza alfieriana e altri ancora, come alcune convergenze col pensiero di Algarotti), che pure agiscono in modo diretto sull'esperienza letteraria e sulla formazione del poeta di Recanati.

*Roma, Febbraio 2022*

