



Giacomo Leopardi d'avant *Chants*, en "jeune écrivain de province" combatif, ironique, savant et naïvement sincère, lyrique et désabusé, dramatiquement clairvoyant, familier, rebelle, en un mot toujours du côté de la vie. Avec leurs notes originales, de grands textes réputés intraduisibles.

*Centre de recherche*

CIRCE (Paris 3),  
dirigé par Jean-Charles Vagliante

GIACOMO LEOPARDI, CANZONI/CHANSONS

## Giacomo Leopardi Chansons Canzoni

*traduites de l'italien  
par CIRCE  
sous la direction de  
Jean-Charles Vagliante*

LE LAVOIR SAINT-MARTIN



9782919749195

23 €

### En guise de présentation

La convention signée entre l'université de la Sorbonne Nouvelle-Paris 3 et le CNSL de Recanati a trouvé une première expression concrète dans cette Journée d'Étude consacrée aux "lectures" de Giacomo Leopardi, le 22 mars 2014. Avaient donné leur soutien, mais sans pouvoir assister à cette manifestation, le Président du CNSL Fabio Corvatta, ainsi que nos collègues – et correspondants extérieurs de CIRCE – Anna Dolfi et Antonio Prete. Ils avaient été, l'une et l'autre, pressentis pour présider nos séances : nous avons dû, à défaut, nous contenter d'une double modération *interne*, selon le plan qui figure ci-dessous. Une membre permanente, très active, du Centre, Ada Tosatti, n'a

pas réussi non plus à se libérer de ses engagements pris en Italie. En revanche, nous avons été honorés de la présence de l'éditrice (très prochaine) de notre version bilingue des *Canzoni* de 1824, Mme Chabrerie, et de plusieurs universitaires étrangers à nos activités habituelles, comme Alberto Cadioli (univ. de Milan) qui est d'ailleurs intervenu fort utilement. Qu'ils soient ici remerciés.

Le programme, publié ci-après, a légèrement débordé – comme il arrive le plus souvent – des créneaux prévus, obligeant à écourter quelque peu les plages dédiées à la discussion. Néanmoins, un certain nombre d'échanges très fructueux ont pu avoir lieu, dont les communications ont évidemment intégré les principales suggestions ; même chose pour les quelques “modérations” des modérateurs, dont il ne m'appartient pas de dire davantage (je voudrais tout de même remercier l'ami Ferraris pour son implication très active et stimulante dans cette Journée). En filigrane, si je puis tenter de donner un point de vue plus général, le vaste phénomène de transfert/traduction (ou *translatio*) était constamment présent à l'esprit des participants, dont plusieurs ont regretté le retard pris à l'édition des Actes de l'important colloque léopardien de 2012, *Leopardi e la traduzione, teoria e prassi* (vol. sous presse chez Olschki) ; au moins deux d'entre nous y avaient assisté. Plus généralement encore, l'un des domaines de réflexion de CIRCE – à partir de sa définition même autour des *échanges* – porte précisément sur un nécessaire élargissement et déplacement du concept opératoire d'*architexte*, englobant les divers phénomènes d'intertextualité à présent bien connus, y compris la citation véritable, mais aussi l'allusion, l'écho rythmique ou musical, la posture d'énonciation, certaines isotopies y compris phoniques, etc. (que l'on me permette de rappeler ici un récent et plutôt marginal essai d'application aux suggestions “andalouses” de Quasimodo – après Cielo d'Alcamo –, accessible en ligne dans notre site). En attendant, un peu plus tard, une édition complète de l'ensemble des *Canti*. Cela étant brièvement dit ou rappelé, bonne lecture !

(JcV)

\* \* \*

## Journée d'étude Giacomo Leopardi

**22 mars 2014**

\*

### Programme :

#### ✓ matin :

(9h.30)

Philippe Audegean : « Sur une source possible de *La sera del dì di festa* ».

Silvia Ricca : « Lectures et analyses autour des passions : Leopardi et le XVIII<sup>e</sup> siècle français ».

Silvia Datteroni : “Leopardi e la tradizione fiorentina. Analisi filologica e proposta linguistica di un rimario”.

<**discussion, courte pause**>

#### ✓ midi et début d'après-midi :

(11 h. 50)

Andrea Penso : “*Quella forma di ragionar diritta e sana – lo spiritualismo francese nei Paralipomeni*”.

Lucrezia Chinellato, Emilio Sciarrino, Sarah Ventimiglia : « La pratique-théorie à l'œuvre dans la traduction CIRCE des *Canzoni* ».

<**discussion finale et conclusions**>

\*

*Discutants/modérateurs* : D. Ferraris, J.-Ch. Vegliante

## Leopardi et Madame de Staël (et Dante). Sur une source possible de « La sera del dì di festa »

1. Un clair de lune après la fête, une souffrance amoureuse, liée à un sentiment d'exclusion qui se manifeste par des cris, par des gestes véhéments ; puis le chant d'un artisan, une vaste méditation sur la fuite du temps, un souvenir poignant de chagrins enfantins : comme on sait, l'apparente hétérogénéité thématique de « La sera del dì di festa » a souvent dérouté ses lecteurs.

Faut-il renoncer à y voir autre chose que des « divini frammenti », « liricamente solitari », une « linea franta » dans un « difficile equilibrio »<sup>1</sup> ? Ou peut-on au contraire y déceler une « compiuta architettura », à tout le moins une « unità complessiva [...] garantita [non par le traitement d'un thème, mais] dalla stessa vicenda che lo caratterizza »<sup>2</sup> ?

2. C'est notamment dans le cadre de ce conflit des interprétations que les commentateurs de ce poème ont tenté d'identifier ses sources, anciennes et modernes : d'Homère, *in primis*<sup>3</sup>, à Virgile, Pétrarque, Ossian<sup>4</sup>.

Un passage a cependant résisté à ces efforts : la phrase expressionniste des vers 21-23, où le sujet lyrique exprime violemment sa douleur (« Intanto io chiezzo / Quanto a viver mi resti, e qui per terra / Mi getto, e grido, e fremo »), n'a été rapprochée que d'éléments intertextuels internes aux écrits de Leopardi<sup>5</sup>. Or, ces vers ont suscité des commentaires discordants, et la discordance a justement porté sur leur modèle probable : Foscolo et la grandiloquence romantique, ou les Grecs et la douleur antique ?

---

<sup>1</sup> Les quatre expressions sont respectivement de Giuseppe De Robertis, Francesco Flora, Gianfranco Contini et Marco Santagata : G. Leopardi, *Canti*, introduction et notes de G. De Robertis [1925], Florence, Le Monnier, 1945 (huitième édition), p. 125 ; G. Leopardi, *Canti*, éd. F. Flora [1937], Milan, Mondadori, 1953 (dixième édition), p. 184 ; G. Contini, « Varianti leopardiane », *Corriere della sera*, 7 novembre 1979 ; M. Santagata, « *La sera del dì di festa* » [1982], dans *Quella celeste naturalezza*, Bologne, Il Mulino, 1994, p. 134.

<sup>2</sup> Les deux expressions sont respectivement d'Emilio Peruzzi et Luigi Blasucci : E. Peruzzi, *Studi leopardiani. I. La sera del dì di festa*, Florence, Olschki, 1979, p. 145 ; L. Blasucci, « Linea della Sera del dì di festa », dans *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Bologne, Il Mulino, 1985, p. 162 (c'est moi qui souligne).

<sup>3</sup> La description initiale du clair de lune est inspirée par une comparaison homérique (*Iliade*, VIII, 555-559) traduite et citée par Leopardi dans le *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Cette source essentielle constitue un élément décisif des interprétations (fort différentes) d'Emilio Peruzzi et Alberto Folin : voir l'ouvrage cité de Peruzzi et A. Folin « La notte chiara e l'attesa del giorno festivo », dans *Leopardi e la notte chiara*, Venise, Marsilio, 1993, p. 47-68.

<sup>4</sup> Sur Virgile, voir G. Lonardi, *Classicismo e utopia nella lirica leopardiana*, Florence, Olschki, 1969, p. 24-25. La présence de Pétrarque est évidente dès le premier vers. On doit à Walter Binni d'avoir souligné la parenté thématique de « La sera del dì di festa » avec divers passages des *Chants d'Ossian*, où l'on trouve à la fois le thème de l'*ubi sunt?* et le motif du chant qui s'éloigne : voir W. Binni, *Lezioni leopardiane*, éd. M. Bellucci et M. Dondero, Florence, La Nuova Italia, 1994, p. 132.

<sup>5</sup> Voir les lettres à Giordani du 6 mars et du 24 avril 1820, ainsi que *Zibaldone*, p. 4156 (3 décembre 1825), 4244-4245 (15 janvier 1827) et 4283 (22 avril 1827).

Faut-il renoncer à y voir autre chose qu'une « enfatica espressione letteraria », certes tirée d'une lettre de Giacomo, mais où elle se présentait déjà comme un « ricalco dell'enfasi di Jacopo Ortis »<sup>6</sup>? Ou doit-on y déceler plutôt l'expression d'une « crescente e terribile crisi » que Leopardi, croyant la vivre à la manière des Anciens, a représentée à leur manière, par ce cri « modellato nella sua fisicità su quelle espressioni del "dolore antico" assai familiari alla cultura leopardiana »<sup>7</sup>? Citons encore Antonio Prete : « Non sono in gioco, qui, l'autenticità o l'artificio, ma soltanto la letterarietà di cui, sempre, la lingua della poesia si alimenta. Gridare e fremere, verbi di un lessico che il foscoliano Jacopo ha trasmesso a più d'una generazioni di innamorati, appartengono allo stemma del patire romantico »; et Pier Vincenzo Mengaldo : « [...] non bisogna pensare a convergenza col Romanticismo, ma all'opposto con le espressioni veementi del dolore negli antichi. »<sup>8</sup>

3. Je ne prétends pas ici trancher ces débats et ces dilemmes, mais seulement suggérer un autre rapprochement possible, éventuellement susceptible de nourrir le débat. Une source de « La sera del dì festa », et notamment des vers 21-23, se trouve en effet peut-être dans la cinquième lettre de la deuxième partie de *Delphine*, le roman épistolaire de Germaine de Staël dont un exemplaire de l'édition genevoise originale en quatre tomes de 1802 était présent (et l'est encore) dans la bibliothèque de Monaldo Leopardi<sup>9</sup>.

Giacomo l'a lu, mais on ignore quand : probablement, selon Rolando Damiani, durant son adolescence<sup>10</sup>. Plus tard, en 1816, un regain d'intérêt pour l'écrivaine française est suscité par son fameux article traduit par Giordani et paru dans le premier numéro de la *Biblioteca Italiana*. L'attention de Leopardi s'oriente alors cependant vers ces écrits plus philosophiques que sont *Corinne ou l'Italie* et *De l'Allemagne*. Dans toute son œuvre, et en dépit même, comme le souligne Damiani, de l'intérêt évident que le roman pouvait susciter chez Leopardi, on ne trouve qu'une seule référence à *Delphine*, dans le « Preambolo » des « Annotazioni alle dieci canzoni » republiées dans le *Nuovo Ricoglitore* en septembre 1825<sup>11</sup> :

Una, ch'è intitolata *Ultimo canto di Saffo*, intende di rappresentare la infelicità di un animo delicato, tenero, sensitivo, nobile e caldo, posto in un corpo brutto e giovane : soggetto così

---

<sup>6</sup> Les deux expressions sont respectivement de Mario Fubini et Roberto Wis : G. Leopardi, *Canti*, éd. M. Fubini [1930] et E. Bigi [1966], Turin, UTET, 1971 (deuxième édition), p. 120 ; R. Wis, *Giacomo Leopardi. Studio biografico* [1938], Helsinki, Società neofilologica, 1959, p. 75.

<sup>7</sup> Les deux expressions sont respectivement d'Emilio Peruzzi et Luigi Blasucci : E. Peruzzi, *Studi leopardiani*, I, ouvr. cité, p. 164 ; L. Blasucci, « Linea della *Sera del dì di festa* », art. cité, p. 160.

<sup>8</sup> A. Prete, « Per un'esegesi de *La sera del dì di festa* », dans *Finitudine e Infinito. Su Leopardi*, Milan, Feltrinelli, 1998, p. 100 ; P. V. Mengaldo, « Strutture fini e costruzione nella *Sera del dì di festa* », dans *Leopardi antiromantico e altri saggi sui « Canti »*, Bologne, Il Mulino, 2012, p. 148.

<sup>9</sup> Voir *Catalogo della biblioteca Leopardi in Recanati (1847-1899)*, éd. A. Campana, Florence, Olschki, 2011, p. 255.

<sup>10</sup> Voir R. Damiani, « All'ombra di Madame de Staël », dans *L'impero della ragione. Studi leopardiani*, Ravenne, Longo, 1994, p. 156. Je renvoie à cette excellente étude pour toute la bibliographie précédente (du reste ancienne et relativement peu abondante) sur Leopardi et Madame de Staël.

<sup>11</sup> Voir *ibid.*, p. 154-157.

difficile, che io non mi so ricordare nè tra gli antichi nè tra i moderni nessun scrittore famoso che abbia ardito di trattarlo, eccetto solamente la signora di Staël, che lo tratta in una lettera in principio della *Delfina*, ma in tutt'altro modo.<sup>12</sup>

Toutefois, observe encore Damiani, ce qui dans *Delphine* était « più affine all'anima leopardiana [...] restò ben vivo nella memoria »<sup>13</sup> du poète. Peut-être une page du roman a-t-elle ainsi affleuré à sa conscience, plus ou moins confusément, au printemps 1820, date probable de composition de « La sera del dì di festa ».

4. Les lettres échangées dans *Delphine* sont datées de 1790 à 1792. Le roman s'ouvre par un acte de générosité de l'héroïne éponyme, jeune veuve à la sensibilité exacerbée, qui offre l'une de ses terres pour rendre possible le mariage de sa cousine, Matilde de Vernon, avec Léonce de Mondoville. Mais Léonce et Delphine se rencontrent : et ils s'éprennent l'un pour l'autre d'une passion irrésistible. Inquiète et machiavélique, la mère de Matilde entreprend alors de briser cette passion en exploitant le principal trait de caractère de Léonce : son extrême susceptibilité, chatouilleuse, pointilleuse, pour tout ce qui regarde son image, réputation, honneur, opinion publique – ces illusions sociales qui, selon Leopardi, sont les derniers remparts des sociétés modernes face à la dissolution des illusions anciennes<sup>14</sup>. Madame de Vernon prend ainsi prétexte d'une imprudence commise par Delphine – qui voulait aider deux de ses amis à vivre leur amour illégitime – pour la perdre de réputation auprès de Léonce. Une simple rencontre leur aurait certainement permis de dissiper le malentendu : mais elle réussit également à les empêcher de se voir. Le rideau de la première partie tombe ainsi sur une Delphine éploquée, sans nouvelles de son ami et incapable de percer le mystère de ce silence : désespérée, au fil d'une errance déchirée, elle assiste par hasard et incognito au mariage de Léonce et de Matilde.

La deuxième partie du roman s'ouvre sur les interrogations sans réponse de l'héroïne, victime innocente d'une trahison énigmatique, mais aussi de ses propres passions, de sa propre sensibilité, qui aiguisent et exacerbent sa douleur. La cinquième lettre est adressée à mademoiselle d'Albémars, sœur du mari défunt et confidente de Delphine :

---

<sup>12</sup> G. Leopardi, « Annotazioni alle dieci canzoni stampate a Bologna nel 1824 », dans *Poesie e prose*, vol. I, *Poesie*, éd. M. A. Rigoni, Milan, Mondadori (Meridiani), 1987, p. 163. Le passage évoqué par Leopardi se trouve dans la lettre VII (de Mlle d'Albémars à Delphine) de la première partie de *Delphine*. Voir aussi *Zibaldone*, p. 1692-1693 (13 septembre 1821), où le thème de l'« Ultimo canto di Saffo » est repris à propos de Mme de Staël. On trouve également une citation de *Delphine* dans la lettre de Carlo et Paolina Leopardi à Giacomo du 30 juin 1826 : « Une femme d'esprit a dit que la perte de l'espérance changeait entièrement le caractère (Delphine) [...] » (G. Leopardi, *Epistolario*, éd. F. Brioschi et P. Landi, Turin, Bollati Boringhieri, 1998, vol. I, p. 1192). Cette citation exacte et littérale est tirée de la lettre XXVIII (de Delphine à Mlle d'Albémars) de la deuxième partie de *Delphine* ; la « femme d'esprit » n'a pas été identifiée.

<sup>13</sup> R. Damiani, « All'ombra di Madame de Staël », art. cité, p. 157.

<sup>14</sup> Voir G. Leopardi, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, dans *Poesie e prose*, vol. II, *Prose*, éd. R. Damiani, Milan, Mondadori (Meridiani), 1988, p. 447-452.

Delphine à M.<sup>lle</sup> d'Albémar.  
Bellerive, ce 4 Août.

[...]

Je descendis, vers le soir, dans mon jardin, et je méditai pendant quelque tems, avec assez d'austérité, sur la destinée des ames sensibles au milieu du monde. [...] Au sommet des montagnes, à l'extrémité de l'horizon, la pensée cherche un avenir, un autre monde, où l'ame puisse se reposer, où la bonté jouisse d'elle-même, où l'amour enfin ne se change jamais en soupçons amers, en ressentimens douloureux : mais dans la réalité, dans cette existence positive qui nous presse de toutes parts, il faut, pour conserver la dignité de sa conduite, la fierté de son caractère, réprimer l'entraînement de la confiance et de l'affection, irriter son cœur lorsqu'on le sent trop foible, et contenir, dans son sein, les qualités malheureuses qui font dépendre tout le bonheur, des sentiments qu'on inspire.

[...]

Oui, me répétois-je, j'étoufferai en moi tout ce qui me distinguoit parmi les femmes, pensées naturelles, mouvements passionnés, élans généreux de l'enthousiasme ; mais j'éviterai la douleur, la redoutable douleur. Mon existence sera toute entière concentrée dans ma raison, et je traverserai la vie, ainsi armée contre moi-même et contre les autres.

Sans interrompre ces réflexions, je me levai, et je marchai d'un pas plus ferme me confiant davantage dans ma force. Je m'arrêtai près des orangers que vous m'avez envoyés de Provence ; leurs parfums délicieux me rappelèrent le pays de ma naissance, où ces arbres du Midi croissent abondamment au milieu de nos jardins. Dans cet instant, un de ces orgues que j'ai si souvent entendus dans le Languedoc passa sur le chemin, et joua des airs qui m'ont fait danser quand j'étais enfant. Je voulois m'éloigner, un charme irrésistible me retint, je me retraiçai tous les souvenirs de mes premières années, votre affection pour moi, la bienveillante protection dont votre frère cherchoit à m'environner, la douce idée que je me faisois, dans ce tems, de mon sort et de la société ; combien j'étais convaincu qu'il suffisoit d'être aimable et bonne, pour que tous les cœurs s'ouvrissont à votre aspect, et que les rapports du monde ne fussent plus qu'un échange continual de reconnaissance et d'affection. Hélas ! en comparant ces délicieuses illusions avec la disposition actuelle de mon ame, j'éprouvai des convulsions de larmes, je me jetai sur la terre avec des sanglots qui sembloient devoir m'étouffer : j'aurois voulu que cette terre m'ouvrît son repos éternel.

En me relevant, j'apperçus les étoiles brillantes, le ciel si calme et si beau. O Dieu ! m'écriai-je, vous êtes là dans ce sublime séjour, si digne de la toute-puissance et de la souveraine bonté ! les souffrances d'un seul être se perdent-elles dans cette immensité ? ou votre regard paternel se fixe-t-il sur elles, pour les soulager, et les faire servir à la vertu ? Non, vous n'êtes point indifférent à la douleur, c'est elle qui contient tout le secret de l'univers ; secourez-moi, grand Dieu, secourez-moi. Ah ! pour avoir aimé, je n'ai pas mérité d'être oubliée de vous ! Aucun être, dans le petit nombre d'années que j'ai passé sur cette terre, aucun être n'a souffert par moi, vous n'avez entendu aucune plainte qui fût causée par mon existence, j'ai été jusqu'à ce jour une créature innocente, pourquoi donc me livrez-vous à des tourmens si cruels ? Ma Louise, en prononçant ces mots j'avois pitié de moi-même : ce sentiment a quelque douceur.<sup>15</sup>

5. Le temps et le lieu (« vers le soir, dans mon jardin ») peuvent évoquer ceux de « La sera del dì di festa », où la lune illumine les toits « in mezzo agli orti » (v. 2) ; l'âme de Delphine voudrait « se reposer » – comme, dans le poème de Leopardi, « posa la luna »

<sup>15</sup> G. de Staël-Holstein, *Delphine*, Genève, J. J. Paschoud, 1802, t. II, p. 26-31. Pour une édition critique récente, voir Madame de Staël, *Delphine*, texte établi par L. Omacini et annoté par S. Balayé, Paris, Champion, 2004 (qui succède à l'édition en deux volumes, Genève, Droz, 1987-1990).

(v. 3), cependant que le sujet poétique dit à la femme endormie : « prendi riposo » (v. 18), « e tutto posa/ il mondo » (v. 38-39)<sup>16</sup> – au « sommet des montagnes », comme la lune révèle au loin, dans la « Sera », « ogni montagna » (v. 4) ; l'héroïne du roman éprouve enfin, comme le personnage de *l'idillio*, une souffrance amoureuse liée à un sentiment aristocratique de différence et d'exclusion (« tout ce qui me distinguoit parmi les femmes, pensées naturelles, mouvements passionnés, élans généreux de l'enthousiasme »).

Mais on trouve surtout, dans cette page de Madame de Staël, quatre motifs centraux du poème de Leopardi :

- a) le thème de la mélodie qui interrompt les réflexions intérieures de la narratrice (« Dans cet instant, un de ces orgues... ») ;
- b) le lien établi entre cette mélodie et les souvenirs d'enfance, aussitôt associés au motif de la perte des illusions (« je me retracai tous les souvenirs de mes premières années », « en comparant ces délicieuses illusions avec la disposition actuelle de mon ame ») ;
- c) l'expression violente et véhément de la douleur (« je me jetai sur la terre avec des sanglots qui sembloient devoir m'étouffer ») ;
- d) enfin, le thème de l'annulation de la souffrance individuelle dans l'immensité de l'univers – immensité spatiale, cependant, cosmique ou céleste, ici, et non temporelle comme dans « La sera del dì di festa ». On peut d'ailleurs remarquer, sur ce dernier point, que la question posée par Delphine (« les souffrances d'un seul être se perdent-elles dans cette immensité ? ou votre regard paternel se fixe-t-il sur elles, pour les soulager, et les faire servir à la vertu ? ») recoupe avec précision une alternative herméneutique qui divise les lecteurs de « La sera del dì di festa ». Comment, dans ce poème, interpréter le passage de la souffrance personnelle à la réflexion sur la fuite du temps ? Emilio Peruzzi a soutenu que la méditation sur *ubi sunt* ? suscitée par le chant de l'artisan aiguise la douleur du poète, parce que « la dimensione universale del destino personale di Leopardi »<sup>17</sup> condamne cette douleur à rester ignorée de tous, indifférente à tous. Au contraire, Luigi Blasucci a défendu l'idée que cette même considération de la fuite du temps apaise et rassérène le désespoir, parce qu'elle le transforme en une contemplation « dolce-struggente », selon les termes de Walter Binni<sup>18</sup>, celle « di un destino finale di annullamento » : « Lo sviluppo tematico (e, aggiungiamo, poetico) della *Sera* è appunto in una vicenda di vanificazione accorata del dolore personale [...]. »<sup>19</sup>

<sup>16</sup> Sur le sens et l'importance de ce thème du repos dans le poème, voir A. Folin, « La notte chiara e l'attesa del giorno festivo », art. cité.

<sup>17</sup> E. Peruzzi, *Studi leopardiani*, I, ouvr. cité, p. 125.

<sup>18</sup> W. Binni, *La protesta di Leopardi* [1988], Florence, Sansoni, 1995, p. 46 et 47 ; et voir aussi, du même auteur, *Lezioni leopardiane*, ouvr. cité, p. 131.

<sup>19</sup> L. Blasucci, « Linea della *Sera del dì di festa* », art. cité, p. 159.

6. Une dernière chose enfin : car il y a plus. Un autre passage de *Delphine* peut en effet avoir joué un rôle dans la composition de « La sera del dì di festa » : cet autre passage est la fin de la « Préface ». L'auteur y exprime sa crainte des jugements partisans qui ne manqueront pas de s'abattre sur le présent recueil de lettres (qu'elle prétend naturellement se contenter de publier) : trop peu nombreux sont « les écrivains qui, pour exprimer ce qu'ils croient bon et vrai, bravent ces jugements connus d'avance »<sup>20</sup>. Ces derniers écrivains, conclut enfin Madame de Staël,

se rappelleront sans doute ce conseil que Virgile donnait au Dante, lorsqu'il traversoit avec lui le séjour des hommes médiocres, agités tant qu'ils avaient vécu par des passions haineuses.

.....  
Fama di loro il mondo esser non lassa,  
.....  
Non ragioniam di lor ; ma guarda e passa.<sup>21</sup>

Or, on retrouve dans la « Sera » cette même rime dantesque (*lassa/passa*), fût-elle transformée en assonance et inversée : « A pensar come tutto al mondo *passa*,/ E quasi orma non *lascia* » (v. 29-30, c'est naturellement moi qui souligne)<sup>22</sup>. Chez Dante déjà, la même rime servait donc déjà de support sonore au même motif de la fuite du temps. Mais on retrouve en outre, plus loin dans le poème, un autre écho de ce même passage de l'*Enfer* : « e tutto posa/ Il mondo, e più *di lor non si ragiona* » (v. 38-39, c'est toujours moi qui souligne). Ce dernier verbe, *ragiona*, est cependant une correction de l'édition napolitaine de 1835, où il se substitue au *favella* de l'édition florentine de 1831. Qui sait pourtant si, même à cette date tardive, cette réminiscence dantesque n'a pas néanmoins survi d'un autre souvenir, celui de la pauvre Delphine, qui a éveillé à son tour celui de la préface de la baronne de Staël ?

7. Dans son commentaire de « La sera del dì di festa », Mario Andrea Rigoni a rappelé combien ce poème « ebbe notevole fortuna nella cultura francese dell'Ottocento »<sup>23</sup>. Peut-être convient-il d'ajouter que ce poème a également puisé une part de son inspiration dans les toutes premières manifestations de cette même « culture française du XIX<sup>e</sup> siècle ».

**Philippe Audegean**

---

<sup>20</sup> G. de Staël-Holstein, *Delphine*, édition citée de 1802, t. I, p. XXIII.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. XXIV. Madame de Staël donne en note une traduction de ces deux vers de Dante (*Enfer*, III, 49 et 51) : « Le monde n'a pas même conservé le souvenir de leur nom ; ne nous arrêtons pas à en parler, mais jette un coup-d'œil sur eux et passe. » Voici la traduction de J.-Ch. Vegliante : « Aucun souvenir d'eux n'est par le monde ; [...] ne devisons pas d'eux, mais regarde et passe » (Dante, *La Comédie*, présentation et traduction de J.-Ch. Vegliante, Paris, Gallimard, 2012, p. 41).

<sup>22</sup> Sur cette assonance, voir notamment le commentaire de M. Santagata, « *La sera del dì di festa* », art. cité, p. 120, qui ne la rapproche cependant pas de la rime dantesque (pas plus, à ma connaissance, qu'aucun autre commentateur).

<sup>23</sup> M. A. Rigoni, dans G. Leopardi, *Poesie e prose*, vol. I, *Poesie*, éd. citée, p. 949.

## Lectures et analyses des passions : Leopardi et le XVIII<sup>e</sup> siècle français

L'héritage du XVIII<sup>e</sup> siècle français chez Leopardi a été l'objet de nombreuses recherches depuis l'origine de la bibliographie critique léopardienne. Les spécialistes se sont accordés à mainte reprise sur cette influence du XVIII<sup>e</sup> qui se manifeste derrière le désir de Leopardi « di emulare i filosofi settecenteschi, tesi a creare dei sistemi complessi, ma derivati da un unico principio fondamentale ».<sup>24</sup> Ainsi, si on aperçoit le XVIII<sup>e</sup> siècle français en particulier dans la gnoséologie empirique-sensualiste de Leopardi, ce sont pourtant l'éthique léopardienne et l'étude des passions et des sentiments qui vont révéler davantage tout ce qui est le caractère analytique des Lumières. En effet, l'étude de la nature humaine qui a intéressé d'abord les moralistes français du XVII<sup>e</sup> et ensuite les philosophes du XVIII<sup>e</sup> s. trouve une correspondance chez Leopardi tant dans son « aptitude encyclopédique » du savoir, que dans une forte exigence d'examiner la nature et la nature humaine dans toutes les formes possibles, y compris les passions et leurs implications avec la morale.<sup>25</sup>

Le projet d'un véritable *Trattato delle passioni* qu'on découvre ébauché dans les pages du *Zibaldone*, nous amène au cœur de cet héritage quant à la manière de Leopardi d'aborder le sujet et à la méthode utilisée. Si, après Descartes, les passions ne sont plus considérées comme des maladies de l'âme, mais qu'elles sont au contraire de « différents degrés des modifications de notre âme » selon l'article de l'*Encyclopédie*, ce n'est pas un hasard alors si l'anthropologie léopardienne les considère - reprenant la définition encyclopédique - telles que « affections, connues sous le nom d'inclinations ».<sup>26</sup> Et il sera alors intéressant de remarquer que « tendenza », « affetto » et « inclinazione » sont les principaux synonymes des passions employés par Leopardi dans des contextes philosophiques. Cependant, Leopardi ne s'arrête pas à cette signification quasiment scientifique, mais adopte aussi d'autres stratifications connotatives du lemme passion, entendu ainsi comme sentiment, désirs, force et action ; ce qui nous montre enfin comme un signal ultérieur de l'emprunt sensualiste-matérialiste, même au niveau lexical.<sup>27</sup>

Au cours des pages qui composent ce *Trattato*, dont son irrésolution structurelle se répercute dans un style discontinu et fragmentaire dû également au système-*Zibaldone*, Leopardi consacre toute son attention aux rapports entre les passions ou plus précisément aux « correlazioni che le apparentano e vincolano », sans oublier les liens entre physique et moral sous l'influence des théories des idéologues.<sup>28</sup> Les passions sont à la fois analysées et racontées toujours par rapport aux situations particulières : « frammenti di esperienze, ricordi,

<sup>24</sup> Cf. G. LEOPARDI, *Trattato delle passioni. Edizione tematica dello "Zibaldone di pensieri" stabilita sugli "Indici leopardiani"*, sous la direction de F. Cacciapuoti, préface de A. Prete, Rome, Donzelli Ed., p. XIX.

<sup>25</sup> *Idem*, pp. XLII et XLIII.

<sup>26</sup> Cf. l'article « passions » dans D. DIDEROT, J. LE ROND D'ALEMBERT, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, tome XXIV, Genève, Pellet, 1778, p. 931-932.

<sup>27</sup> Ces aspects et d'autres au sujet du lemme « passione » chez Leopardi, ont été traités dans l'article de S. RICCA en cours d'édition dans l'ouvrage collectif *Lessico leopardiano*, sous la direction de N. Bellucci, F. D'Intino, S. Gensini, Rome, Sapienza Univ. Editrice.

<sup>28</sup> Cf. LEOPARDI, *Trattato delle passioni*, op. cit., p. X et p. XLIII.

osservazioni di comportamenti e di stili di vita compongono una *descrizione* »<sup>29</sup> qui toutefois n'aboutissent pas à des définitions linéaires. Antonio Prete et Fabiana Cacciapuoti ont largement développé tous ces aspects et ici nous ne pouvons que renvoyer aux exhaustives pages introducives du *Trattato delle passioni* paru chez Donzelli en 1997 (cit.).

Il pourrait être utile cependant, de mentionner encore un aspect, indice de cet héritage du XVIII<sup>e</sup> siècle français, qui d'ailleurs pose ses racines à l'époque des moralistes : parallèlement à une sorte d'autoanalyse fournie par l'étude des passions, Leopardi, tout comme Rousseau, reconduit son analyse des passions à l'étude du caractère de l'homme dans la société. Les passions recouvrent ainsi une place de premier ordre au fil des pages du *Zibaldone*, où Leopardi se consacre largement à l'étude de la « *passione-radice* che è l'*amor proprio* »,<sup>30</sup> alors que leur analyse sociologique prend plus de solidité dans les pages des *Pensieri*, comme c'était le cas pour les *Pensées* de Rousseau.

D'autre part, Jean-Jacques Rousseau est toujours l'écrivain le plus référencé par les critiques littéraires de Leopardi au sujet des passions. Pourtant il n'est pas le seul auteur de l'époque connu par Leopardi qui ait traité cet argument, même si son influence ne fait guère doute. Mais comment pouvons-nous situer Leopardi à cet égard, par rapport aux auteurs du siècle des Lumières ? L'héritage du XVIII<sup>e</sup> s. pourrait être déjà évident si on ne fait que référence aux écrivains de l'époque rappelés directement dans le *Zibaldone*, dans les dits *elenchi di lettura*, ou bien à ceux qui sont présents dans sa célèbre bibliothèque de Recanati. Toutefois, ceux qui connaissent Leopardi savent que pour trouver des traces de ses sources, il faut parfois les chercher là où il n'y a aucune sorte de citation ; puisque chez Leopardi, il s'agit très souvent d'un emprunt implicite ou médiat, et que plus généralement un architexte déborde l'intertextualité au sens strict.<sup>31</sup> Quel est alors le rapport entre Leopardi et ses sources ou, pour être plus précis, ses lectures ? A ce propos, il conviendra de repérer un extrait du *Zibaldone* :

Del resto per intendere i filosofi e quasi ogni scrittore, è necessario, come per intendere i poeti, aver tanta forza d'immaginazione, e di sentimento, e tanta capacità di riflettere, da potersi porre nei panni dello scrittore, e in quel preciso punto di vista e di situazione, in cui egli si trovava nel considerare le cose di cui scrive; altrimenti non troverete mai ch'egli sia chiaro abbastanza, per quanto lo sia in effetto. E cioè tanto quando in voi ne debba risultare la persuasione e l'assenso allo scrittore, quanto nel caso contrario. Io so che con questo metodo non ho trovato mai oscuri, o almeno inintelligibili, gli scritti della Staël, che tutti danno per oscurissimi.<sup>32</sup>

Nous retrouvons ici, dans cette annotation de novembre 1820, la méthode léopardienne pour la compréhension d'un texte reprise quelques années après, dans la petite "œuvre morale" dédiée à Parini, à propos de l'intelligence des « pregi di un'opera perfetta o vicina

<sup>29</sup> *Idem*, p. IX.

<sup>30</sup> *Idem*, p. XI et, ici, *infra* p. 12 et suivantes.

<sup>31</sup> Voir par ex. J.-Ch. VEGLIANTE, *Reprises, refontes, texte*, in : *Chroniques Italiennes*, série web 24 (sept. 2012) : <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/Web24/13.J.Ch.Vegliante.pdf>.

<sup>32</sup> LEOPARDI, *Zibaldone*, [349], 22 novembre 1820, dans ID., *Zibaldone*, sous la direction de R. Damiani, Milan, Mondadori, 1997. Dorénavant cité par Zib., le numéro de la page autographe suivi de la date.

alla perfezione, e capace veramente dell'immortalità ».<sup>33</sup> Pour « sentir » et « intendere » la vérité d'un texte il semble nécessaire à Leopardi de surmonter la distance entre lui\lecteur et l'auteur\poète ou philosophe, en se transportant dans le *hic et nunc* de l'écrivain. Ce qui peut être aussi entendu tel un oubli de soi-même, comporte enfin l'identification avec l'auteur aux niveaux imaginatif et sentimental.

L'identification ne constitue que le point de départ du processus de compréhension qu'on pourrait appeler aussi un échange ou une comparaison des pensées, qui accède à sa propre expression dans la pensée de Leopardi, suite à l'« imitazione » des pensées de l'autre. Ainsi pourrions-nous déduire que ce rapport dynamique entre Leopardi\lecteur et l'auteur concerné, est nécessaire à Leopardi pour parvenir à ses propres réflexions. Si l'on songe que chez Leopardi l'appropriation de certaines théories passe à travers cette absorption de la lecture,<sup>34</sup> combien de substrats ont laissé alors ces lectures dans la formulation de ses théories, notamment dans ses réflexions sur la nature humaine ?

Dans le cadre de l'étude des passions humaines, nous pourrions voir ce substrat composé par différentes lectures, et par conséquent voir l'influence du XVIII<sup>e</sup> siècle chez Leopardi, par exemple en regardant de plus près le mot léopardien « amor proprio ». L'amour-propre a été un des éléments principaux de l'enquête sur le fondement de la morale conduit au fil du XVIII<sup>e</sup>, dont la signification et l'ontologie ont été l'objet des controverses animées parmi les philosophes des Lumières. A partir d'Helvétius, qui souleva le doute de l'incompréhension par la plupart des interprètes de la notion de La Rochefoucauld d'amour-propre comme principe de toutes nos actions,<sup>35</sup> jusqu'à Rousseau, la question tourne sur les mots amour-propre, amour de soi-même et intérêt.

Avec la distinction rousseauienne entre amour-propre et amour de soi-même, on considère traditionnellement accompli le tableau des définitions, tel que l'a établi la pensée des Lumières. Plongé dans l'esprit et dans la culture des philosophes, Leopardi semble par conséquent reprendre la querelle sur la signification d'amour-propre à travers le trinôme « amor-proprio », « amor di se stesso » et « egoismo », en partie imposé par la langue. En revanche, la notion d'intérêt est employée rarement et surtout au milieu des contextes sociologiques et semble bien être plutôt englobée par le mot « egoismo ». Leopardi continue ainsi dans ses pages l'enquête du XVIII<sup>e</sup> siècle sur le fondement de la morale. Il ne le fait pas pourtant à travers une simple reprise mais, comme on a eu occasion de le remarquer, fidèle à sa méthode d'apprentissage, en se servant de ses sources pour arriver enfin à de nouvelles considérations. Dans ce cas, il reformule la *teorizzazione* de l'« amor proprio » dans une théorie biologique-psychologique originale.<sup>36</sup>

Dans un souci de clarté, il conviendra en outre de rappeler que cette expression figée telle qu'est l'amour-propre, chez Leopardi ne se distingue pas au niveau lexical et ontologique de

<sup>33</sup> LEOPARDI, *Il Parini, ovvero della gloria*, dans ID., *Poesie e Prose*, a cura di R. Damiani e M. A. Rigoni, Milan, Mondadori, 1988, tome II, p. 88.

<sup>34</sup> Voir à présent, sur tout cela, les Actes du colloque léopardien sur la traduction de 2012 *Leopardi e la traduzione, teoria e prassi* (vol. sous presse).

<sup>35</sup> HELVETIUS, *De l'esprit*, chez Arkstée et Merkus, Amsterdam et Leipsick, 1759, tome I, p. 35.

<sup>36</sup> Cf. M.A. RIGONI, “C'est un homme ou une pierre ou un arbre”, dans ID., *Il pensiero di Leopardi*, Milan, Rizzoli, 1997, p. 92.

I' « amor di se stesso » comme c'était par exemple le cas chez Rousseau. Ce dernier, on le sait, oppose d'une part un sentiment presque négatif, « relatif, factice, et né dans la société » tel que l'« amour-propre », et d'autre part l'« amour de soi-même » qui est au contraire un « sentiment naturel »,<sup>37</sup> « la source de nos passions, l'origine et le principe de toutes les autres ».<sup>38</sup> Cette duplicité rousseauienne de l'amour-propre est maintenue par Leopardi dans le mot « amor proprio », mais le terme ne recouvre pas une connotation négative en italien comme cela était chez Rousseau. De sa part, Leopardi transporte ce sens négatif au mot « egoismo » qui par ailleurs, selon lui est « una delle infinite specie di amor-proprio ».<sup>39</sup> Le choix lexical de Leopardi a été interprété de différentes manières : un probable « échange des mots » remarqué par Mario Andrea Rigoni ;<sup>40</sup> ou bien comme l'explique Cesare Luporini, parce que cette opposition rousseauienne entre amour-propre et amour de soi-même n'a plus de sens pour Leopardi, car ce dernier a surmonté « l'optimisme moraliste de Rousseau envers la nature ».<sup>41</sup> Pourtant si on considère la façon de Leopardi de se rapporter au mot « amour-propre » issu d'un texte français, on pourrait bien saisir la corrélation entre celui-ci et le mot léopardien « egoismo ».

A la page 669 du *Zibaldone* par exemple, on retrouve une citation tirée de l'*Avis d'une mère à sa fille* de Mme de Lambert : « L'orgueil nous sépare de la société : notre amour-propre nous donne un rang à part qui nous est toujours disputé : l'estime de soi-même qui se fait trop sentir est presque toujours punie par le mépris universel ». Leopardi reprend à son compte cette formule et continue : « Così è naturalmente nella società [...] quanto più si trova nell'individuo il *se stesso*, tanto meno esiste veramente la società. Così se l'egoismo è intero, la società non esiste se non di nome ».<sup>42</sup> Si la citation de Mme de Lambert sert à Leopardi d'introduction à l'analyse de l'égoïsme dans la société, il semblerait alors que le « *se stesso* » ou l'« egoismo » soient mis en relation avec le mot français amour-propre (relié aussi à « l'estime de soi-même ») effectivement entendu dans l'acception négative rousseauienne. Et d'autre part, quelques lignes plus loin, Leopardi ressent la nécessité de distinguer l'« amor proprio » et l'« egoismo » et de définir celui-ci plus précisément : « l'egoismo è inseparabile dall'uomo, cioè dall'amor-proprio, ma per egoismo s'intende più propriamente un amor proprio mal diretto, male impiegato rivolto ai propri vantaggi reali ».

On rencontre régulièrement dans le *Zibaldone* l'étude du lien d'opposition entre les deux notions clés de la morale léopardienne « amor proprio » et « egoismo », un aller-retour de la pensée qui nous semble correspondre aussi à un besoin de clarification de la signification des mots. Nous pouvons en retrouver un exemple à la page zibaldoniennes 3291 (il s'agit justement d'une *postilla* de la page 3282), où Leopardi semble même calquer les mots que

<sup>37</sup> J.-J. ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Amsterdam, chez Marc Michel Rey, 1755, p. 252.

<sup>38</sup> ID., *Émile ou De l'éducation*, présenté et annoté par P. Burgelin, Paris, Gallimard, 1969, p. 327.

<sup>39</sup> Zib. [1236], 28 juin 1821.

<sup>40</sup> Pour Rigoni « Leopardi sembra piuttosto scambiare i termini [rousseauiani], perchè nello *Zibaldone* distingue tra *amor proprio* (identificato con la vita stessa) ed *egoismo*, affermando che essi sono tra loro in un rapporto di proporzione inversa », dans RIGONI, “C'est un homme ou une pierre ou un arbre”, op. cit., note n°4, p. 92.

<sup>41</sup> C. LUPORINI, *Leopardi progressivo*, Rome, Editori Riuniti, 1980, pp. 39-40.

<sup>42</sup> Zib. [669-670], 17 février 1821 (en italique dans le texte).

Rousseau a employés dans son deuxième *Discours* pour introduire les définitions par opposition : « il ne faut pas confondre l'amour-propre et l'amour de soi-même ».<sup>43</sup> Leopardi aussi revient sur cette différence, insistant sur le caractère négatif de l'« egoismo » : « bisogna distinguere tra egoismo e amor proprio. Il primo non è che una specie del secondo. L'egoismo è quando l'uomo ripone il suo amor proprio in non pensare che a se stesso, non operare che per se stesso immediatamente ». Comme Rousseau, Leopardi étudie en parallèle les deux notions pour mieux en clarifier les différences. D'autant plus que la méthode de comparaison entre sentiment positif et sentiment négatif voire égoïste, était très utilisée dans autres écrits distinguant l'amour-propre de l'amour de soi-même tout au long du XVIII<sup>e</sup> siècle.<sup>44</sup>

Mais qu'entend exactement Leopardi par « amor proprio » ? Si l'on considère enfin les nombreuses définitions d'« amor proprio » qu'on peut repérer en feuilletant le *Zibaldone*,<sup>45</sup> on s'aperçoit qu'il s'agit d'une expression en mouvement pas seulement parce qu'elle rentre dans un système d'écriture ouverte et dynamique,<sup>46</sup> mais aussi parce qu'elle s'amplifie de notions découlées par les lectures léopardiennes. Peut-être sera-t-il intéressant à ce propos, à travers quelques exemples tirés du *Zibaldone*, de voir cette complexité sémantique de la notion d'« amor proprio » relié aux traces de l'héritage du XVIII<sup>e</sup> siècle. Tout d'abord, concevoir l'« amor proprio » tel que « *passione-radice* », en reprenant la formule de Antonio Prete,<sup>47</sup> ou « *principio universale dei vizi umani* [...] delle virtù»<sup>48</sup>, ainsi que principe de toutes les autres passions étudiées dans leurs rapports et corrélations, c'est déjà une claire analogie avec les Lumières. Passion centrale de l'étude de la nature humaine, l'« amor proprio » est considéré tout au long du *Zibaldone* le seul et unique « *movente* » (à la page 893) ou « *ressort* » (à la page 4106) de la vie qui pousse l'homme à l'action. Celle-ci est la pensée commune aux philosophes du XVIII<sup>e</sup> siècle que Leopardi pouvait retrouver chez Frédéric II dans la définition d'amour-propre tel que le « *ressort si puissant gardien de notre conservation, cet artisan de notre bonheur, cette source intarissable de nos vice et de nos vertus, ce principe caché de toutes les actions des hommes* ».<sup>49</sup>

<sup>43</sup> ROUSSEAU, *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, op. cit., p. 255.

<sup>44</sup> A ce propos, on renvoie à l'*Introduction à la connaissance de l'esprit humain* (1746) de Vauvenargues, et bien sûr à l'article de l'*Encyclopédie* « Amour-propre et de nous-mêmes ».

<sup>45</sup> Cacciapuoti remarque dans son Introduction au *Trattato delle passioni*, que « l'*amor proprio* è uno dei punti intorno al quale Leopardi ha maggiormente lavorato ». Elle précise en note de bas de page que « [sono] numerosissime nell'*Indice leopardiano* le voci che incrociano con *Amor proprio* [...]. *Amor proprio* è anche inserita nelle polizzine richiamate [...] e in quelle non richiamate [...] con il più alto numero di brani selezionati, nel *Trattato delle passioni* », dans LEOPARDI, *Trattato delle passioni*, op. cit., p. LX.

<sup>46</sup> Cf. F. CACCIAPUOTI, *Note per una teoria della scrittura: lo Zibaldone di pensieri di Giacomo Leopardi*, au <http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition04/artigos/note-per-una-teoria-della-scrittura.php>

<sup>47</sup> LEOPARDI, *Trattato delle passioni*, op. cit., p. X-XI.

<sup>48</sup> Zib. [57], s.d.

<sup>49</sup> FREDERIC II, *Essai sur l'amour-propre envisagé comme principe de morale*, in ID., *Oeuvres primitives de Frédéric II, roi de Prusse ; ou, Collection des ouvrages qu'il publia pendant son règne*, Éditeur aux dépens des associés, 1805, tome IV, p. 196. Selon Frattini, en lisant les ouvrages du roi de Prusse Leopardi pouvait récupérer «prospettive e problemi comuni agli ideologi francesi» tels que «il principio dell'*amor proprio* come fondamento etico» et ressort des actions humaines (cf. A. FRATTINI, *Leopardi e gli ideologi francesi del Settecento*, dans : *Leopardi e il Settecento. Atti del I Convegno*

Helvétius aussi, qui d'ailleurs ne faisait aucune différence dans l'emploi des mots amour-propre, amour de soi ou intérêt, commence son ouvrage *De l'esprit* en indiquant « l'amour-propre, ou l'amour de soi » comme « un sentiment gravé en nous par la nature ; [...] se transforme dans chaque homme en vice ou en vertu, selon les goûts et les passions qui l'animent ; et [...] différemment modifié, produisait également l'orgueil et la modestie ».<sup>50</sup> De sa part, Rousseau définissait l'amour de soi-même comme « passion primitive, innée, antérieure à toutes les autres et dont toutes les autres ne sont en un sens que ses modifications ».<sup>51</sup> Les deux auteurs, ainsi que la plupart des écrivains du XVIII<sup>e</sup> siècle, insistent sur la « modification » de l'amour-propre en tant qu'origine, s'il l'on veut, des autres passions. Effectivement, un des sujets le plus abordés par Leopardi est bien cette modification<sup>52</sup> historique et biologique de l'« *amor proprio* » (entendu aussi au sens d'une modification morale) conduisant à une généalogie des passions et, plus largement, des sentiments et comportements humaines. Mais pour Leopardi l'« *amor proprio* » est aussi « la cosa più materiale che sia negli esseri viventi »<sup>53</sup> une définition qui, si d'une part elle sous-entend l'emprunt du matérialisme, de l'autre relie également l'« *amor proprio* » au désir du plaisir conséquent de notre existence : thèse qui étaye la célèbre '*teoria del piacere*', un des développements de la pensée des Lumières le plus réussi par Leopardi.

Les définitions d'« *amor proprio* » pourraient regrouper toutes celles que nous venons de citer et d'autres encore. Le but n'est pas de tenter de les toutes repérer ici, mais de voir comment chaque définition d'« *amor proprio* » reste provisoire, dans la mesure où elle sera corrigée ou plus précisément complétée, par les variantes futures à travers les lectures que Leopardi intègre à ses idées. Les nouvelles définitions n'effaceront pas les anciennes, mais constitueront la base d'une signification globale. L'« *amor proprio* » se révèle ainsi être un mot polyvalent au plan ontologique, puisque de ce dernier dérivent toutes les autres passions, et au niveau lexical : dans ce sens plus lié à la langue, d'après la théorie des idéologues, il s'agit bien d'« *un'idea che ne contiene altre* »<sup>54</sup> et pour cette raison aussi, peut-être, cette notion d'« *amor proprio* » a autant fasciné Leopardi.

Silvia Ricca

---

*internazionale di studi leopardiani* (*Recanati, 13-16 settembre 1962*), procuré par le Centro Nazionale di Studi Leopardiani, Florence, L. S. Olschki, 1964, p. 267-269).

<sup>50</sup> HELVETIUS, *De l'esprit*, op. cit., p. 35.

<sup>51</sup> ROUSSEAU, *Émile*, op. cit., p. 327.

<sup>52</sup> A ce sujet, Luporini remarque que Leopardi emploie aussi très souvent le verbe « modificarsi » par rapport à l'« *amor proprio* », dans LUPORINI, *Leopardi progressivo*, op. cit., p. 39.

<sup>53</sup> *Zib.* [180], 12-23 juillet 1820.

<sup>54</sup> *Ibidem*, [1236], 28 juin 1821.

## **Leopardi e la tradizione fiorentina. Analisi filologica e proposta linguistica di un rimario**

Fra il marzo e il maggio del 1817 Giacomo Leopardi compone i *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccao*<sup>55</sup>, un'opera *sui generis* che scarta con la precedente e successiva esperienza linguistica e letteraria del poeta. Pubblicati solo nell'edizione bolognese dei *Versi* del 1826, sono estranei allo stile tra “vago” e “pellegrino” proprio dei *Canti* e vengono considerati solitamente dalla critica come opera marginale.

[I testi sono stati recentemente pubblicati nel volume delle cosiddette *Poesie disperse*<sup>56</sup>.]

L'occasione compositiva è da circoscrivere all'interno di una serie di circostanze private - quali l'isolamento a Recanati, la conversione<sup>57</sup> poetica del '17, l'amicizia con Monti, Mai e Giordani - accelerate da una *querelle* che prende corpo sulle pagine della «Biblioteca Italiana» e che suggerisce a Leopardi l'occasione per imporsi all'ambiente culturale del tempo. Accennando brevemente al *casus belli*<sup>58</sup>, Leopardi si scaglia contro il bibliotecario Guglielmo Manzi che aveva polemicamente reagito a un'anonima stroncatura di una sua edizione delle *Orazioni* del Porcari, dietro alla quale era perfettamente riconoscibile la penna di Pietro Giordani. Costruendo un'analogia che si serve del gioco linguistico Manzi-manzo - che rimanda all'esempio dei *Mattaccini* di Annibal Caro come modello stilistico e formale dichiarato dal poeta stesso nell'*Avvertenza* ai testi - il poeta costruisce la sua invettiva linguistica contro il bibliotecario inscenando l'esecuzione di un bue portato al macello.

Difendendo pubblicamente l'integrità intellettuale di uno dei massimi esponenti del classicismo ottocentesco, Giordani appunto, Leopardi porta avanti un'operazione culturale ben strutturata che connota un “paradossale” esordio, tentato con un genere come il sonetto da sempre discriminato dall'autore. La pratica sonettistica è infatti una prassi marginale nella

---

<sup>55</sup> Per consultare i testi dei *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccao*, si rimanda al link: [http://www.encyclopedialeopardiana.it/index.php?title=Sonetti\\_in\\_persona\\_di\\_Ser\\_Pecora\\_fiorentino\\_beccao\\_M\\_DCCCXVII](http://www.encyclopedialeopardiana.it/index.php?title=Sonetti_in_persona_di_Ser_Pecora_fiorentino_beccao_M_DCCCXVII)

<sup>56</sup> LEOPARDI, Giacomo, *Canti e Poesie disperse*, edizione critica diretta da Franco Gavazzeni, [t. I *Canti* (pp. LX-600); t. II *Appendici* (pp. 369), a cura di Cristiano Animosi, Franco Gavazzeni, Paola Italia, Maria M. Lombardi, Federica Lucchesini, Rossano Pestarino, Sara Rosini; t. III *Poesie disperse* (pp. XXX-322), edizione critica diretta da Franco Gavazzeni, coordinata da Paola Italia, a cura di Claudia Catalano, Elisa Chisci, Paola Cocca, Silvia Datteroni, Chiara De Marzi, Paola Italia, Rossano Pestarino, Elena Tintori, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 2009.

<sup>57</sup> Scrive Leopardi nell'*Epistolario*: «Io sono andato un pezzo in traccia della erudizione più pellegrina e recondita [...] È un anno e mezzo che io quasi senza avvedermene mi son dato alle lettere belle che prima non curava. [...] Da che ho cominciato a conoscere un poco il bello, a me quel calore e quel desiderio ardentissimo di tradurre e far mio quello che leggo, non han dato altri che i poeti [...]; questa è poesia». LEOPARDI Giacomo, *Epistolario*, a cura di F. Brioschi e P. Landi, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998, p. 106, n. 66.

<sup>58</sup> Per una completa ricostruzione della storia dei *Sonetti* si vedano MARTI Mario, *I Sonetti di Ser Pecora in Il riso leopardiano. Comico, satira, parodia*, Atti del convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 18-22 settembre 1995), Firenze, Olschki, 1998, pp. 239-257 e DATTERONI Silvia, t. III *Poesie disperse* (pp. XXX-322), edizione critica diretta da Franco Gavazzeni, coordinata da Paola Italia, cit.

produzione poetica del poeta, circoscrivibile agli anni di apprendistato delle traduzioni e alle due esperienze isolate del '17: *Letta la Vita dell'Alfieri scritta da esso* e i *Sonetti*, appunto.

Persino il riso leopardiano dei *Sonetti* è atipico: lontano dall'ironia amara della prosa delle *Operette Morali*, prende le distanze anche dai toni seri e cupi rintracciabili nei versi satirici della *Palinodia* e dei *Nuovi Credenti*, in cui è possibile rintracciare l'esito ultimo dell'esperienza satirica leopardiana, approdata al disincanto e priva di risvolti utopici.

Se i *Sonetti* scartano con l'idea universalmente condivisa del Leopardi satirico, è anche vero che sono un'eccezione difficilmente inquadrabile, espressione di una comicità peculiare che non tornerà nella produzione del Recanatese. Qui Leopardi si concentra sul ritmo e sulla creazione di immagini concrete e graffianti prive di quella profondità riflessiva dell'ultima stagione. Si tratta di un'invettiva che pone un suggello originale a un percorso formativo di impronta classica, dove lo studio sulla parola vince l'aspetto semantico; l'ironia è *solida* e *corposa* e il testo si costruisce su un'ardita struttura rimica che sfrutta un repertorio di vocaboli umili (per larga parte accettati dalla Crusca) appartenenti a quel sostrato popolare fiorentino che Giordani riteneva inutilizzabile per lo studio delle lettere.

L'analisi linguistica dei *Sonetti* va affiancata allo studio di un *rimario* stilato dal poeta per la redazione dei testi, che permette di gettar luce su un laboratorio compositivo originale che testimonia un attento studio linguistico letterario avviato da Leopardi nel '17. Il *corpus* dei lemmi registrati viene infatti considerato come la fase precedente l'elaborazione dei *Sonetti* ed è documentata da una *schedula* di lavoro ritrovata tra le carte napoletane (C.L.XIII.26.c) che testimonia l'intenso studio dell'autore riguardo alla scelta lessicale per la versificazione.

Si tratta di un foglietto di dimensioni ridotte (mm. 117x 85) sul quale preesistono due note di mano di Monaldo: 1574. *Simone* che precede sul *recto* gli appunti di Leopardi, e *Monaldi nati 1564. Florio di Bastiano* approntata in senso perpendicolare alla scrittura. Sempre sul *verso*, e in direzione opposta agli altri appunti, due linee segnate con inchiostri diversi (*Con fosse scavate d'ambo i lati / sfidatala un Falisco mro di lettere*)<sup>59</sup> possono essere interpretate, secondo Marcello Andria<sup>60</sup>, come prove di traduzione per il volgarizzamento di Dionigi Timpanaro e Pacella<sup>61</sup>, che insieme ad Andria hanno fornito una prima analisi filologica delle carte, informano che il *verso* del foglio (scheda c) contiene appunti annotati durante la lettura dell'*Estratto* del Ciampi e della *Lettera al Canova* del Giordani e specificano che si tratta proprio del primo germe della *Lettera sopra il Dionigi*,<sup>62</sup> i cui appunti preparatori e le aggiunte vengono postillati in diverse schede (convenzionalmente indicate come a, b, c, d, e, f, g, h. Le schede a, b non si riferiscono ancora, direttamente alla *Lettera* ma a un'analisi critica dell'edizione del Mai, mentre d, e, f, g, h sono posteriori all'ultima stesura della *Lettera*)<sup>63</sup>.

Il *rimario* dei *Sonetti* sembra essere anteriore agli appunti sopra il Dionigi: di fatto al gennaio del '17 sono collocabili le due prove di traduzione, alle quali segue il *rimario* datato all'aprile dello stesso anno. Infine abbiamo le osservazioni dionisiane del giugno del '17, che iniziano

<sup>59</sup> Lettura del ms. (dove *mro* è sigla o abbreviazione non sciolta).

<sup>60</sup> ANDRIA, Marcello, in *Giacomo Leopardi, Da Recanati a Napoli*, Napoli, Macchiaroli, 1998, pp. 394-6.

<sup>61</sup> LEOPARDI, Giacomo, *Scritti filologici di Giacomo Leopardi (1817-1832)*, a cura di Giuseppe Pacella e Sebastiano Timpanaro, Firenze, Le Monnier, 1969.

<sup>62</sup> G. LEOPARDI, 1969, pp. 35-37.

<sup>63</sup> *Ivi*, p. 7.

nel *verso* dove finisce l'elenco dei termini per i *Sonetti* e che invadono lo spazio del *recto* lasciato libero dal *rimario*.

Questo occupa i tre quarti del foglio e distribuisce, su tre colonne, novantacinque parole sul *recto* e trentotto sulla facciata posteriore<sup>64</sup> suddivise per rime: -azza (27), -ella (34), -one (14), -accia (20), -ale (13), -ata (11) e ancora -one (14).

È interessante notare la crocetta apposta a sinistra dei termini effettivamente impiegati nella composizione dei *Sonetti* (57 su 133), anche se non mancano eccezioni dovute a espansioni, ripensamenti e recuperi lessicali. I lemmi sembrano essere ripresi per larga parte dal Rimario del poligrafo Girolamo Ruscelli (1518-1566) presente nella Biblioteca di Leopardi nell'edizione veneziana del 1760, anche se nella Biblioteca di Recanati figura un'edizione precedente dal titolo *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana, nel quale va compreso un pieno e ordinatissimo Rimario ecc.*, pubblicata a Venezia nel 1559<sup>65</sup>.

Alcune voci quali *Martinazza*, *caccia* e *impaccia*, pur segnate nel rimario non vengono riprese nei versi; di contro *strapazza* e *disfacia* compaiono nei *Sonetti* ma non sono indicate fra i termini destinati ad essere usati per la composizione. Si tratta di un'‘incoerenza’ linguistica, e se vogliamo filologica, che ha portato Andria a ipotizzare l'esistenza di un'ulteriore redazione dei *Sonetti*, una messa in pulito per la stampa secondo il tipico *modus operandi* di Leopardi. L'ipotesi del filologo è stata poi suffragata nel 2008 dall'effettivo ritrovamento, nel comune di Visso, nelle Marche, di un *corpus* manoscritto che può essere considerato a tutti gli effetti l'ultima volontà dell'autore e che ci è stato indispensabile per l'edizione critica dei testi.

Ad un primo confronto tra i *Sonetti* e il rimario, vediamo come a *spella*, *scervella*, *diguazza*, lemmi scelti originariamente per la versificazione, Leopardi sostituisca *dipella* (S. V, v. 7), *dicerrella* (S. I, v. 2) e *sguazza* (S. IV, v. 4), decisione che potrebbe obbedire quasi interamente a precise finalità prosodiche.

L'analisi del rimario ha permesso di avvicinarci a un universo linguistico leopardiano inusuale, suggerendoci una serie di possibili percorsi di lettura fatti dall'autore e riconducibili a una fase iniziale poi parzialmente abbandonata, ma non per questo meno interessante; il lavoro da fare è ancora molto poiché lo studio sul rimario è appena iniziato, tuttavia le ricerche stanno confermando le prime ipotesi elaborate già lavorando al commento dei *Sonetti*, rinforzando l'idea di un possibile recupero lessicale e stilistico da parte di Leopardi di tutta una tradizione letteraria fiorentina.

Conducendo uno studio incrociato su *Sonetti* e rimario, è stato possibile evidenziare un più chiaro utilizzo delle fonti leopardiane e sono riuscita a tratteggiare isolate costanti stilistiche e linguistiche non dichiarate dall'autore.

<sup>64</sup> Si riportano qui di seguito le parole del *verso*: (-ale) spedale cardinale +orinale +badiale pugnale +animale ducale capezzale pale capitale serviziale straccale +grembiale sono scritti così di seguito? se i termini vanno a capo bisogna inserire una barra verticale (-ata) razzata insalata entrata canata sberrettata bajata +brigata cozzata chiavata +corppacciata +fiata (-one) spenzolone badatone poltrone stagione riputazione cozzone +schidione +cassone +soffione questione guidone ciondonole lastrone rampone (cfr. M. ANDRIA, *Percorsi dell'autografia. La vicenda dei Sonetti di ser Pecora*, p. 36).

<sup>65</sup> LEOPARDI, Giacomo, *CATALOGO DELLA BIBLIOTECA LEOPARDI IN RECANATI: 1847-1899*, nuova edizione a cura di Andrea Campana, prefazione di Emilio Pasquini, Firenze, Olschki, 2011.

Ad esempio, eccettuata la frequenza con cui ricorre Luigi Pulci, il cui linguaggio vivo e pungente può ricordare per una certa immediatezza espressiva la dimensione dialettale fiorentina dei *Sonetti*, rientrano nel sistema dei singoli prelievi lessicali occorrenze costanti come Burchiello, Lippi e Sacchetti.

Se la presenza di Burchiello (1404-1449) si giustifica forse alla luce del recupero di una tradizione sonettistica che segue la linea Burchiello, Berni, Caro, i riferimenti a Lippi (1606-1665) e al poema eroicomico *Il Malmantile racquistato*, possono essere spiegati in quanto riutilizzo “maturo” di una fonte comico-realistica rivelatasi fondamentale, già all’altezza del 1811, per un arricchimento del linguaggio satirico tentato con l’*Arte poetica di Orazio travestita ed esposta in ottava rima*<sup>66</sup>. Nel Proemio de *Il Malmantile*, si spiega infatti come l’intenzione dell’autore sia quella di raccogliere e mettere in rima alcune novelle divertenti raccontate ai bambini, servendosi per lo scopo, di un vocabolario prettamente fiorentino:

Tal composizione fece egli a solo fine di mettere in rima alcune novelle, le quali dalle donniccole sono per divertimento raccontate a’ bambini: e di sfogare la sua bizzarra fantasia, inserendovi una gran quantità di nostri proverbj, ed una mano di detti e Fiorentinismi più usati ne’ discorsi famigliari, sforzandosi di parlare, se non del tutto Boccacevole, almeno in quella maniera che si costuma oggi in Firenze dalle persone civili: ed ha sfuggito per quanto ha potuto quelle parole rancide, alle quali vanno incontro taluni, che per spacciarsi uomini letterati, non sanno fare un discorso, se non vi mettono *guari, chente*, e simili parole, che per essere state usate dal Boccaccio, essi credono, che dieno l’intero condimento alli loro insipidi ragionamenti: e stimano che quello sia il vero parlar fiorentino, che non è inteso, se non da’ loro pari<sup>67</sup>.

Tralasciando la polemica contro un conservatorismo linguistico di matrice boccaccesca, è interessante notare come le operazioni letterarie di Lippi e Leopardi convergano su un aspetto fondamentale che è quello di servirsi di un vocabolario usato *dalle persone civili ne’ discorsi famigliari*. Le ottave del Lippi trattano la spedizione per la riconquista di una fortezza, il Malmantile<sup>68</sup>, ordinata da una regina che era stata cacciata dal territorio da un’usurpatrice. L’esile trama in realtà, non è che una trovata della quale si serve l’autore per concentrarsi nel testo su di un nutrito repertorio di espressioni toscane e cenni alla tradizione della Firenze del suo tempo, che penso possano essere servite a Leopardi per ricreare un certo colorito linguistico nei suoi testi.

Relativamente a Sacchetti (1332-1400), lo studio del rimario e il lavoro di commento hanno evidenziato in particolare un buon numero di debiti leopardiani verso *Il Pataffio*, di datazione incerta, ma sicuramente collocabile dopo il 1365<sup>69</sup>. L’opera presenta una realtà linguistica per certi aspetti vicina a quella annotata da Leopardi sul rimario che è fatta di lemmi impiegati per ottenere una mimesi pittoresca dell’oralità: in Sacchetti poi troviamo detti (*al can la cinghia*), proverbi (*la botte piena e la moglie ebba*), uso del “che polivalente” (*Bindo mio no che ll’è una zambraccia*), idiomatismi popolari (*pescare a lensa, di palo in frasca, etc.*), connettori tipici dell’oralità (*ecco, mattana*), dislocazione a sinistra con ripresa pronominale (*E lla camicia il cul nol toccherebbe*), ecc.<sup>70</sup>, che abbondano anche nei *Sonetti*.

<sup>66</sup> Si veda al proposito l’introduzione ai *Versi del 1811 in Tutte le poesie e tutte le prose* (Felici-Trevi), p. 312.

<sup>67</sup> LIPPI 1815, p. XXII.

<sup>68</sup> Malmantile si trova tra Montelupo fiorentino e Lastra a Signa.

<sup>69</sup> Per la datazione cfr. SACCHETTI, Franco, *Il Pataffio*, edizione critica a cura di Federico della Corte, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 2005.

<sup>70</sup> I fenomeni con i relativi esempi sono ripresi dall’introduzione di Federico della Corte (cfr. SACCHETTI, *Il Pataffio*, ed. cr. a cura di Federico della Corte, cit., p. XXXV).

Altra grande costante lessicale dell'operazione linguistica tentata da Leopardi col rimario e poi con i *Sonetti* è Francesco Berni (1497-1535): controllando il catalogo della biblioteca di famiglia a Recanati è evidente che la conoscenza della produzione burlesca del Cinquecento è demandata al tomo XXVII del *Parnaso, Satirici e burleschi del secolo XVI* del Rubbi, dove figurano anche i tre volumi di *Opere burlesche di M. Francesco Berni e d'altri diversi Autori*<sup>71</sup> che permettono all'autore di prendere confidenza con la poetica e lo stile del Berni. L'insuperabile ingegno bernesco riguardo al genere burlesco, veniva ridimensionato dal Rubbi e dalla critica moralistica a lui contemporanea proprio per l'*irreligione* delle sue *Rime*, giudizio poi condiviso in parte anche da Leopardi che nel già ricordato *Discorso preliminare sopra l'epigramma* ne denuncia l'abbondanza di *sali irreligiosi e osceni*.

Nelle prime pagine dello *Zibaldone* compare un appunto in cui il poeta, parlando della differenza tra il ridicolo antico e moderno, nomina il Berni quale maestro della satira antica, che è quella *sostanziosa*, capace di mettere «sotto gli occhi per dir così un corpo di ridicolo *che empieva di riso*»<sup>72</sup>.

La produzione poetica del Berni, che si è soliti definire con l'etichetta di realismo popolare è in realtà un camuffamento del linguaggio che si serve di prestiti colti impiegati per raggiungere l'effetto di un «umanesimo trasgressivo», come lo definisce Romei. Si tratta di una produzione spesso calunniosa fatta di formule collaudate e ripetute, caratterizzate da violenza e colorito verbale. Leopardi guarda con interesse soprattutto alla produzione sonettistica del Berni che è caratterizzata dal suo dichiarato antipetrarchismo, inserendosi così in quella linea antiarcaizzante che congiunge il Berni al Caro fino a Monti.

L'influenza di Berni in Leopardi è rintracciabile fin dalla giovinezza già nella produzione dei *puerilia*, anche se accenti da capitolo bernesco ricompaiono nella stagione napoletana della *Palinodia*<sup>73</sup> e dei *Nuovi credenti*, alla luce di una più matura rielaborazione del modello.

Nei *Sonetti in persona di ser Pecora fiorentino beccao* ritroviamo invece quel lessico tipicamente bernesco, vivace e graffiante, assemblato su un gioco verbale fatto di accumulazioni allitteranti, le cui voci per la rima provengono quasi esclusivamente dagli elenchi del Rimario.

Dal Berni riprende poi anche il gusto per l'enumerazione oggettuale, che se nella *Palinodia* e ne *I Nuovi Credenti* si configura come *imitatio* del *topos* bernesco della sarcastica celebrazione di cose futili, con i *Sonetti* abbandona il tono solenne del modello inserendo una nutrita lista di tecnicismi all'interno di un contesto basso e prosaico, che provengono ancora una volta dalle liste del Rimario: così nel Sonetto IV, ai vv. 6-10, per fare un esempio.

---

<sup>71</sup> I volumi sopra menzionati appartenevano alla Biblioteca della famiglia Leopardi, come si evince dal *Catalogo della Biblioteca di Leopardi*.

<sup>72</sup> *Zibaldone*, 41.

<sup>73</sup> Con Melani, il sonetto caudato *Sopra la barba di Domenico d'Ancona* può essere considerato una possibile fonte per l'inno alle barbe della *Palinodia*, così come in *In lode della peste* del Berni sembra ispirare il riferimento al cholera al v. 44. E ancora, sempre con Melani, i vv. 13-20 e 109-121 in cui si danno futili descrizioni di ambienti e oggetti di scarso rilievo tematico, ricordano la consuetudine bernesa della celebrazione solenne di cose frivole.

Isolati i principali modelli, lo studio del rimario e il lavoro di commento dei *Sonetti* hanno rilevato una certa eterogeneità delle fonti; a eccezione di Lippi, modello di riferimento già dal 1811, e una ben definita linea poetica che come abbiamo visto si rintraccia in tutta una tradizione giocosa fiorentina che va dal Sacchetti, al Burchiello al Berni, compaiono i nomi di Villani, Ariosto, Belli, Ceserotti, Forteguerri, Bellincioni, Varchi, Giovanmaria Cecchi etc., presenze che obbediscono a un sistema di citazioni occulte, che richiama un *modus operandi* da *collage* letterario tipico della produzione infantile che la Corti<sup>74</sup> definisce come “disinvolta mescolanza dei codici” e Porena chiama “eclettismo vivo”. Uno studio successivo e completo del rimario chiarirà sicuramente l’entità e il peso letterario delle fonti sopra elencate.

Su un piano puramente linguistico, sono opportune una serie di considerazione generali sulla lingua utilizzata da Leopardi; è da notare l’allineamento al toscano antico e popolare che dà al testo una patina arcaizzante ed è evidente in fenomeni quali l’aferesi dell’articolo “il” dopo polisillabo e mono-bisillabo: (*Bassa ’l capo*, S. I, v. 6; *che ’l bue*, S. II, v. 3; *che ’l maglio*, S. III, v. 4; *Lera ’l maglio*, S. III, v. 9; *già ’l sangue*, S. IV, v. 5; *O ’l bugliuolo*, S. IV, v. 8; *Busagli ’l ventre e ’n zeppari ’l soffione*, S. IV, v. 17; *E ’l dabbudà*, S. V, v. 3; *l’anca e ’l ventre*, S. V, v. 13).

Sono attestati anche i casi di aferesi del pronomi complemento oggetto “lo” in posizione proclitica (*e ’l tasta*, S. I, v. 13; *E ’l tira*, S. I, v. 15; *che ’l tira* S. III, v. 1; *e ’l sollecita*, S. III, v. 14; *E ’l disuagna*, S. V, v. 8) e della vocale iniziale di parola preceduta a sua volta da altra terminante in vocale (*gli ’nfuna*, S. I, v. 14; *gli ’mpastoia* e *gli ’ncappella*, S. II, v. 6; *Dagli ’n sul capo*, S. III, v. 2).

Frequente anche la forma apocopata *i’* ed *e’* per i pronomi personali “io” ed “egli” (*per certo e’ gli vuol male*, S. I, v. 9; *E’ da nel foco*, S. II, v. 6; *I’ ro’ morir*, S. III, v. 6; *E’ fa gheppio*, S. IV, v. 1; *Senti ch’e’ fischia*, S. V, v. 1) e l’elisione di forme verbali quali “vedi” (*Ve’ come*, S. I, v. 10; *Oh ve’, garazza*, S. II, v. 1; *Ve’, s’arrosta*, S. II, v. 12; *Ve’ che ’l tira*, S. III, v. 1; *Ma ve’ che ’l maglio*, S. III, v. 4; *Ve’ che basisce*, S. III, v. 13; *Ve’ ch’ancor trema*, S. IV, v. 3; *Ve’ la pelle*, S. V, v. 5), “vai” (*Va, Cosa*, S. I, v. 13) “vado” (*Vo’ gir*, S. I, v. 17), “deve” (*non de’ saper*, S. II, v. 3), “fai” (*Fa’ che risalti*, S. II, v. 14), “estrai” (*Tra’ budella e tra’ corata*, S. V, v. 9 e *Tra’ milza*, S. V, v. 10), “voglio” (*D’uno or vo’*, S. V, v. 12) funzionali al mantenimento di un ritmo prosodico saltellante e a una maggiore aderenza alla mimesi del parlato.

Casi isolati di sperimentazione in gergo toscano fiorentino possono essere rinvenuti in “razza” (S. I, v. 4), parola impiegata per la rima con “sparnazza” (S. I, v. 5), che rientra nel tipico fenomeno del consonantismo toscano del cambio della sonora con la sorda, e la forma monottongata di “scote” (S. I, v. 4).

Anche il lessico patetico, tipico del vocabolario leopardiano, diviene concreto, impiegato in un contesto basso e accentuatamente volgare; un linguaggio materico che è la risultante di una stridente convivenza tra aulico e prosaico volto a creare una tensione stilistica e prosodica costante. Si veda il caso di “palpita” (S. IV, v. 3), che trovandosi in mezzo a “stramazza, arrovescia, sgozza, accolrella, balzella, etc.”, voci verbali impiegate per descrivere l’atto finale

<sup>74</sup> LEOPARDI, Giacomo, *Entro dipinta gabbia*, tutti gli scritti inediti, rari e editi 1809-1810 di Giacomo Leopardi, a cura di Maria Corti, Milano, Bompiani, 1972.

dell'uccisione del Manzo, acquista una fisicità insolita rispetto all'uso corrente che ne fa Leopardi nella produzione minore e nei *Canti*<sup>75</sup>.

Infine l'accumulazione verbale e le ripetute catene sinonimiche, spesso di natura allitterante, connotano il testo di una concretezza quasi tangibile, arricchita dal forte espressionismo delle immagini evocate; il ritmo è sostenuto, regolare e regolato da anafore, allitterazioni e *climax* che fanno gioco con forme apocopate, aferesi etc., di cui sopra.

Curiosamente, la veste anticheggiante dei *Sonetti*, che si costruisce a partire da una scelta linguistica atipica e peculiare, presenta affinità con il dettato linguistico dell'*Appressamento della Morte* in cui si riscontra una simile tendenza arcaizzante, definita da Genetelli “frontonianismo ortografico”<sup>76</sup>. Nel 1815 si pubblicano infatti, riscoperti da Angelo Mai nella Biblioteca Ambrosiana, alcuni brani di Marco Cornelio Frontone ai quali Leopardi si accosta con l'acceso entusiasmo tipico degli anni che precedono la conversione; sono del 1816 il *Discorso sopra la vita e le opere* e la relativa traduzione dell'oratore latino, che permette a Leopardi di prendere coscienza della grafia anticheggiante del retore, capace di *aggrinzire* e *incanutire* anche «le parole giovani»<sup>77</sup>. L'iniziale esaltazione del poeta si attenua poi a favore di posizioni più meditate che lo portano a condannare Frontone per *antiquare* «in luogo di purificare la lingua [...]】 richiamando in uso parole e modi, per necessaria vicenda delle cose umane, dimenticati, ignorati e stantii»<sup>78</sup>. E l'attenzione verso l'«estrinseco» dello stile, che all'altezza del '16 –'17 lascia la sua maggiore impronta nell'*Appressamento della morte*, che si fa quindi «repertorio di usi inconsueti quanto non unici»<sup>79</sup> rispetto alla poetica leopardiana, volgerà con la conversione letteraria a quell'«intrinseco» con cui il Recanatese siglerà la sua produzione poetica di lì a venire.

Se con l'*Appressamento* Leopardi tenta un uso ortografico da lui stesso definito «già vecchio decrepito di più secoli»<sup>80</sup> che pur fa rientrare in certi stilemi tipicamente leopardiani per la presenza di sintagmi di tradizione e una certa influenza dantesca<sup>81</sup>, con i lemmi per i *Sonetti* approntati nel rimario (è trascorso poco più di un anno) si dilerterà nel più vistoso elenco di *hapax* che poi calerà in una dimensione prosaica che nulla concede alla tradizione classica.

Silvia Datteroni

<sup>75</sup> Altri esempi sono: *polve*, S. I., v. 5; *vale*, S. III, v. 13; *epa*, S. V, v. 3.

<sup>76</sup> GENETELLI, Christian, *Incursioni leopardiane, nei dintorni della «conversione letteraria»*, Roma-Padova, Antenore, 2003.

<sup>77</sup> Così si legge nella *Lettura al Ch. Pietro Giordani sopra il Frontone del Mai* (1818), in LEOPARDI, Giacomo, *Tutte le poesie e tutte le prose*, a cura di Emanuele Trevi e Lucio Felici, edizione integrale diretta da Lucio Felici, Milano, Newton & Compton, 1997, p. 997.

<sup>78</sup> *Ibidem*.

<sup>79</sup> GENETELLI, Christian, *Incursioni leopardiane, nei dintorni della «conversione letteraria»*, Roma-Padova, Antenore, 2003.

<sup>80</sup> *Lettura al Ch. Pietro Giordani sopra il Frontone del Mai* (1818), in *Tutte le poesie e tutte le prose* (Felici-Trevi), p. 997.

<sup>81</sup> GENETELLI, Ch., *Incursioni leopardiane, nei dintorni della «conversione letteraria»*, cit.

**"QUELLA FORMA DI RAGIONAR DIRITTA E SANA":  
LO SPIRITUALISMO FRANCESE NEI *PARALIPOMENI***

La seconda parte dei *Paralipomeni* è caratterizzata da una ferma presa di posizione di Leopardi contro la metafisica, lo spiritualismo e l'apriorismo che furono i cardini del pensiero durante il periodo della Restaurazione e che il poeta avversò con tutte le sue forze, anche ad esempio prendendo nettamente le distanze dai «sozzi, fanatici dialogacci» di stampo reazionario del padre Monaldo.<sup>82</sup> Le prime venticinque ottave del canto IV, *Maraviglie talor...*<sup>83</sup>, sono certamente le più emblematiche a questo riguardo: esse sono occupate da una violenta polemica, manifestata tramite ridicolizzazioni e degradazioni progressive, contro la filosofia spiritualista e contro le teorie degli ideologi francesi della Restaurazione. La lunga tirata politico-filosofica prende le mosse dalle tesi di De Bonald, De Maistre e Lamennais. De Bonald affermava la necessità naturale della monarchia ereditaria di tipo francese contro la teoria del contratto sociale, in nome di ciò che egli chiamava “volontà generale” (cioè, non quello che tutti vogliono, ma ciò che è voluto in nome della ragione pubblica); De Maistre, secondo cui l'uomo, caduto per propria colpa nello stato selvaggio, risale lentamente alla vita civile grazie all'aiuto divino, nelle *Considérations sur la France* del 1796 aveva criticato le idee rivoluzionarie, e nel periodo della Restaurazione era stato il massimo esponente di quella corrente di pensiero teocratica innestata nel Romanticismo europeo, contribuendo ad esso con una concezione della storia opposta a quella illuministica, che si traduceva nel senso della conservazione eterna dei trascendenti valori etico-religiosi. Sul versante della teoria politica, egli aveva posto a fondamento della vita degli stati il principio di legittimità, considerato la sola forza morale capace di rigenerare il diritto che la Rivoluzione aveva calpestato e che doveva esplicitarsi nella realizzazione di una struttura teocratica dello stato. Dal canto suo Lamennais, arroccato su posizioni rigidamente fideistiche e ultramontane, nell'*Essai sur l'indifférence en matière de religion*, aveva attaccato ateismo e relativismo, ritenuti cause di ogni disordine civile, contrapponendo a essi la fede e la piena sottomissione alla Chiesa Cattolica. Aveva inoltre elaborato la teoria del “senso comune” o del “consenso universale” come unico criterio di certezza per sostenere l'esistenza di nozioni comuni possedute in forma innata da tutti gli uomini e ricevute da Dio, conducendo alle estreme conseguenze il tradizionalismo cattolico di De Maistre. I motivi del “consenso universale” ricorreranno in maniera evidente anche nella satira dei *Paralipomeni*. Inizialmente, la digressione del canto IV prende le mosse da un intervento metanarrativo leggero, ancorché malizioso: Leopardi si preoccupa di essere ritenuto «menzognero o stolto» per aver raffigurate «le

<sup>82</sup> Si tratta dei *Dialoghetti sulle materie correnti nell'anno 1831* (Nobili, Pesaro 1831), vero e proprio concentrato di idee reazionarie, antidemocratiche e ultra-legittimiste. Furono da più parti attribuiti a Giacomo, che pubblicò nell'“Antologia” e nel “Diario di Roma” una smentita; ne scrisse poi al cugino Giuseppe Melchiorri il 15 maggio 1832: «*io non ne posso più, propriamente non ne posso più. Non voglio più comparire con questa macchia sul viso, d'aver fatto quell'infame, infamissimo, scelleratissimo libro [...] quei sozzi, fanatici dialogacci.*

<sup>83</sup> Consultabili al sito [http://www.classicitaliani.it/leopardi/poesia/Leopardi\\_Paralipomeni\\_04.htm](http://www.classicitaliani.it/leopardi/poesia/Leopardi_Paralipomeni_04.htm).

cose del topesco regno», in realtà antichissime, come se fossero successe «ieri o l'altri'ieri», e simili alle «nostre», alle contemporanee vicende europee. Secondo ciò «che quei savi han trovato ultimamente / speculando col semplice intelletto» il presente stato civile europeo era da ritenersi primitivo, appena incamminatosi sulla via delle *magnifiche sorti e progressive*, mentre la condizione dei selvaggi non è «naturale e primitiva» come si era finora creduto, bensì degenerata, corruzione della «perfetta civiltà» in cui vivevano i loro padri; dopotutto, «stato sì reo, come il selvaggio, / estimar natural non è da saggio» (**ottave 3-5**). Il narratore, per difendersi da possibili accuse di anacronismo, adduce il paradosso antirousseauiano col quale, rovesciato il significato di «natura» e «naturale» in Rousseau, proprio De Maistre attuava il ribaltamento di priorità filosofiche per cui nello stato di natura, identificabile in parte con alcune caratteristiche dello stato primitivo o di quello dei selvaggi extraeuropei, individuava uno stato di degenerazione colpevole del genere umano. L'uomo, per necessità teologica, doveva essere stato creato da principio nel suo stato più civile e socializzato. L'ironia continua alle **ottave 6-8**, basate su un'altra tesi che Leopardi ha da sempre cercato di demolire: l'idea di una natura «al ben degli animali sempre intenta», gravitante attorno all'uomo e tesa al suo progresso; la polemica si appunta su chi si ostina a non voler conoscere il vero, crogiolandosi nell'idea rassicurante di un progresso imminente fuggendo dalla realtà, che vede invece l'uomo destinato all'infelicità. Nelle ottave **9-10** si riassumono le idee fin qui esposte tramite paradossi; il «viver zotico e ferino» è ritenuto uno stato corrotto e non naturale, per cui il selvaggio, «ingiuria facendo al suo destino», è caduto da uno stato di perfezione; a collocare l'uomo in questa «grande altura», poi, sarebbe stato «il divino / senno», in ossequio alla concezione provvidenzialistica della storia. Se non si vuole essere blasfemi bisogna poi riconoscere che l'uomo nasce civile e diventa selvaggio: la nativa civiltà dell'uomo andava postulata come vera, per non incorrere nel rischio di accusare il divino di iniquità. Bellissima conclusione, ma perlomeno «inusitata e strana»: è il frutto del ragionamento a priori, «**forma di ragionar diritta e sana**» di fronte alla quale ogni altra logica è vana, dal momento che quella «per certo alcun principio pone / e tutto l'altro a quel piega e compone». L'apriorismo è percepito da Leopardi come la cifra della cultura ottocentesca, e segnatamente di quella spiritualistica e provvidenzialistica, e contamina allo stesso modo, con la tendenza a piegare la realtà a tesi predeterminate, propensioni retrograde e sogni progressisti. Certamente aprioristica è anche la seconda conclusione che viene tratta nell'**ottava 11**: la concezione provvidenziale della storia, basandosi sul dogma dell'eudemonismo teleologico della natura, suppone «per certo» che questa sia sempre intenta al bene degli uomini. Leopardi rinvigorisce dunque la denuncia anche sul piano politico, mostrando che la collocazione arbitraria del bene dell'umanità nelle intenzioni della natura porta a conclusioni aberranti, qui grottescamente parodiate: secondo la concezione della perfezione nativa promossa dal De Maistre le istituzioni, ad esempio, così come il linguaggio, precederebbero l'uomo, e avrebbero origine al di fuori e soprattutto al di sopra di lui, fisse nella loro perfezione immutabile («la città fu pria del cittadino»). La confutazione di queste idee è veicolata da una tensione che tornerà solamente nella

*Ginestra*. Le **ottave 12 e 13** svolgono un ragionamento che, ribaltando quello che era stato ironicamente magnificato nelle prime ottave, porta alle estreme conseguenze tutta una serie di riflessioni che Leopardi aveva affidato in precedenza prevalentemente allo *Zibaldone*:<sup>84</sup> se gli uomini fossero liberi da idee preconcette e preparati a guardare razionalmente ai fatti come nella migliore tradizione illuminista, potrebbero facilmente constatare che la natura è priva «d'ogni pietate», e «de' suoi figli antica / e capital carnefice e nemica»; potrebbero accorgersi che il fine della natura non è rivolto al loro bene, e che non è possibile riconoscere quale sia in effetti il suo disegno. Da queste premesse ispirate a una “filosofia della natura”, Leopardi giunge a una conclusione che pare orientata a una “filosofia sociale”: il poeta deduce «che il cittadin fu pria della cittade», e rovesciando il verso finale dell’ottava 11, asserisce che le istituzioni sono una conquista dell'uomo, non un dono del cielo o dell'indifferente natura. Nel pronunciare questa *sententia*, Leopardi ripristina quel fondamentale particolare che nelle tesi del De Maistre era stato omesso: il patto sociale di rousseauiana memoria. La società è una costruzione puramente umana: il pensiero leopardiano è portatore di una premessa di matrice rousseauiana, per cui lo stato di società e la socializzazione sono estranei alla condizione naturale dell'uomo, e costituiscono anzi un balzo fuori della natura. Gli stessi selvaggi, che il De Maistre riteneva emblemi di un'umanità decaduta e degenerata, sono invece i rappresentanti del vero stato di natura e della condizione nativa, e costituiscono la dimostrazione dell'indifferenza e dell'ostilità della natura per le sue creature, da lei abbandonate alla nascita sulla via della conquista, solitaria, penosa e faticosissima della civiltà. Affermando queste idee, Leopardi vuole confutare non soltanto la concezione provvidenziale della natura, ma la sottesa concezione teologica della società come emanazione divina, nata perfetta ma decaduta per la corruzione dell'uomo.

Nelle **stanze 14, 15 e 16** vengono contrapposte le filosofie dominanti nel Settecento e nell'Ottocento. Nel secolo di Leopardi domina la filosofia aprioristica, che incontra «senza guerra alcuna» il favore di tutti, riscosso anche nei secoli precedenti «con guerra

---

<sup>84</sup> Ad esempio nel passo del 26 Set.1826: «[...] l'idea [...] ed il nome di materia abbraccia tutto quello che cade o può cader sotto i nostri sensi, tutto quello che noi conosciamo, e che noi possiamo conoscere e concepire [...] Per tanto il definire lo spirito, sostanza che non è materia, è precisamente lo stesso che definirla sostanza che non è di quelle che noi conosciamo o possiamo conoscere o concepire [...] questo spirito, non essendo altro che quello che abbiam veduto, è stato per lunghissimo spazio di secoli creduto contenere in se tutta la realtà delle cose; e la materia, cioè quanto noi conosciamo e concepiamo, e quanto possiamo conoscere e concepire, è stata creduta non essere altro che apparenza, sogno, vanità rispetto allo spirito. È impossibile non deplorar la miseria dell'intelletto umano considerando un così fatto delirio. Ma se pensiamo poi che questo delirio si rinnova oggi completamente; che nel secolo XIX risorge da tutte le parti e si ristabilisce radicatamente lo spiritualismo, forse anche più spirituale, per dir così, che in addietro; che i filosofi più *illuminati* della più *illuminata* nazione moderna, si congratulano di riconoscere per caratteristica di questo secolo, l'essere esso éminemment religieux, cioè spiritualista; che può fare un savio, altro che disperare compiutamente della *illuminazione* delle menti umane, e gridare: o Verità, tu sei sparita dalla terra per sempre, nel momento che gli uomini incominciarono a cercarti». Cfr. GIACOMO LEOPARDI, *Zibaldone*, 26 Set.1826, pp. 4207-4208, corsivo nostro.

più o meno leggera». Solo nel Settecento la civiltà illuministica non si sottomise al principio d'autorità e «portò ciascuna / facoltà nostra a quelle cime il passo / onde tosto inchinar l'è forza al basso». «In quell'età» fu vista regnare ben altra filosofia, ma il XIX secolo non osò spingersi alle estreme conseguenze delle riflessioni precedenti, e anzi «arretrossi appena avvista / di ciò che più le spiace»,<sup>85</sup> non avendo il coraggio di percorrere una strada «in sostanza amara e trista», accontentandosi di credere per convenienza quello che più faceva comodo. Queste ottave sono da leggere come una rivendicazione del pensiero materialistico e illuministico settecentesco (che Leopardi orienta in direzione di un accentuato pessimismo: l'illuminismo è una filosofia che non dà all'uomo, insieme con la verità, la felicità): il poeta si è definito discepolo dei «fatti» e della «ragione», punti di partenza del suo sistema di pensiero ma sgraditi nell'età della Restaurazione, il cui riflusso spiritualistico è vissuto da Leopardi come un arretramento davanti alle conclusioni pessimistiche che il materialismo settecentesco stava traendo dall'analisi del rapporto uomo-natura.

Dalla **stanza 17** Leopardi approfondisce l'analisi delle motivazioni che hanno spinto a un ritorno allo spiritualismo, proponendo una dura spiegazione psico-sociologica, e segnalando come possa avvenire dall'interno, a partire dal procedimento ragionativo e dai più basilari processi cognitivi, il rifiuto della verità, la rimozione degli aspetti scomodi e dolorosi del sapere, l'involuzione fino all'assorbimento di quell'impostura che il pensiero illuministico avvertiva come un ostacolo frapposto dall'autorità ai danni dell'autonomia di giudizio di ogni uomo, attraverso una trasfigurazione delle ambizioni umane che si sostituiscono alla verità. Se anche si fossero dimostrate le «premesse» delle ottave precedenti, le loro conseguenze non sono quelle «che l'uom d'aver per ferme ha decretato / e che per ferme avrà fin che le stelle / d'orto in occaso andran pel cerchio usato»: sembra che l'uomo abbia bisogno «per sua quiete» di credere a quei principi rassicuranti cui è pervenuta la filosofia spiritualista aprioristica, siano essi «veri o sogni». Questo meccanismo d'autoinganno viene storizzato e attribuito agli intellettuali dell'età della Restaurazione come rinuncia a una verità troppo impegnativa e dolorosa. Dalla polemica contro il razionalismo aprioristico si giunge nell'**ottava 18** a quella di matrice illuministica contro l'innatismo. La teoria delle idee innate pare a Leopardi niente più che il prodotto di ancestrali assuefazioni subordinandosi alle quali l'uomo perde ogni facoltà critica e soprattutto l'uso della ragione. Il tema dell'assuefazione viene ripreso immediatamente alle **ottave 19 e 20**, dove viene indicato quello che «libere menti e preparate» potrebbero apprendere, per via empirica e sperimentale, da «fatti» e «ragione». L'imparare è per Leopardi un procedimento che avviene per via di levare: è fondamentalmente un «avvedersi di credenze stolte / che per lungo portar l'alma contrasse». È quindi il pregiudizio l'ostacolo più grande sulla via della conoscenza, per i moderni soprattutto: eliminandolo, è possibile tornare alla condizione primordiale del fanciullo, ignorante ma disposto alla comprensione perché il suo animo non è contaminato da nessun giudizio pregresso. La colpa dei *nuovi credenti* è di aver

---

<sup>85</sup> Cfr. *Dialogo di Tristano e di un amico*: «Perché in sostanza il genere umano crede sempre non il vero, ma quello che è, o pare che sia, più a proposito suo».

abbandonato ogni sano dubbio scientifico, di giudicare «assurdo» ogni pensiero fuori della norma, di non saper né voler spingere il «fral nostro intelletto» allo svelamento dei «misteri» e degli «assurdi», dipingendoli «come a noi par bello» per sfuggire alla scomoda realtà e costruirne una rassicurante, preferendo pensare che il mondo e il vero si possano ricondurre a misura d'uomo.

Le **ottave 21 e 22** sono costituite da un appello rivolto direttamente al lettore: il poeta quasi si scusa per aver così a lungo divagato, ma avverte anche che l'ha fatto «sempre pure intendendo» al suo soggetto. Si torna quindi alla materia topesca, e più segnatamente ci si riallaccia all'ultimo verso della prima ottava, in cui veniva segnalato un argomento che potrebbe essere usato contro il poeta: egli potrebbe essere tenuto per «menzognero o stolto» avendo rappresentato «le cose del topesco regno» «simili a queste nostre». Ma dopo la lunga digressione deve apparir chiaro ai «leggitori» che non per «frode o sciocchezza» dell'autore si son dipinti «de' topi gli antichissimi parenti / quali i popoli son che abbiam presenti»: egli ha un sicuro apparato filosofico alle spalle! «Il nostro stato / antico è veramente e primitivo», e non solo il nostro: lo stato «d'ogni animal che in aria o in terra è vivo» è uguale a quello degli uomini, la situazione accomuna tutti gli esseri viventi, animali e umani, antichi e moderni. Sarebbe altrimenti stato ingiusto che solo «l'interminato stuol degli animali» fosse stato condannato dalla natura a «un viver privo / quasi d'ogni contento e pien di mali».

Così, con una vena di lampante ironia, Leopardi è legittimato ad accomunare gli animali agli uomini: non tanto ritraendoli consorti nel male cui li ha condannati con indifferenza la natura, quanto rovesciando questa sua prospettiva e accostandone polemicamente e ironicamente lo stato presente e le future sorti, rosee e perfettibili, in base al punto di vista degli spiritualisti francesi. Il poeta sfrutta una delle incrinature delle tesi avverse per insinuarvisi e sbriciolarle dall'interno, per antifrasì: innalzando pretestuosamente gli animali alla stessa dignità dell'uomo, di fatto abbassa questo al loro livello, affermando che nessun privilegio è concesso alla specie umana. Lo svelamento di tutti i punti deboli delle tesi spiritualiste continua all'**ottava 23** tramite un corollario che scaturisce autonomamente dalle stanze precedenti: il poeta asserisce che *tutte* le specie «vennero al mondo al grado di civiltà», ma poi «per lor proprio fallir caddero in fondo, / e infelici son or»: non è certamente colpa del «ciel» se i viventi versano in queste condizioni di infelicità e miseria, perché «bene al bisogno avea provvisto». Se ci sembra che la vita del topolin sia «colma d'angoscia e di paura», la colpa è solo sua, la causa è la sua «corruzion» (**ottave 24-25**). Non certamente la natura l'ha condannato alla miseria che oggi patisce, non la natura è responsabile della «dispersion della sua schiatta». Le tesi avversarie vengono ridicolizzate e negate nel momento stesso in cui sono attribuite a un referente così regredito. Mai come in questi versi la distanza uomo-topo è azzerata: è evidente che i destinatari dell'ironia, composta ma graffiante, sono gli esseri umani, il cui mascheramento animale è in questa circostanza volutamente caduto.

Non è dunque casuale che la critica alle istanze filosofiche della Restaurazione inaugurata al canto IV sia recuperata da Leopardi proprio in corrispondenza del

momento in cui la distanza uomo-topo è anche ‘visivamente’ azzerata, vale a dire l’ingresso nell’Averno dei bruti con la trattazione del tema funebre alla fine dei *Paralipomeni*. Nel canto VII,<sup>86</sup> l’irruzione dell’unica figura umana, Dedalo, coincide con la ripresa dell’attacco alle filosofie spiritualiste moderne. Nell’ottava 10 Leopardi parla del «desiderio» di partire alla ricerca dell’inferno degli animali, che Dedalo riteneva eterno, dato che il «comun senso» riteneva eterno quello umano. È chiara l’intenzione di Leopardi di affidare alle parole di Dedalo (che comunicano, per antifrasì, alcune idee del poeta) la demolizione della fede nell’immortalità dell’anima, caposaldo della filosofia spiritualista, attraverso una serie di ragionamenti paradossali che occupano ben sei ottave (VII, 11-16). Si può intravvedere il funzionamento della *reductio ad absurdum* degli argomenti spiritualistici, operata attraverso il discorso di Dedalo, dove l’autentico pensiero di Leopardi e la parodia delle tesi avversarie formano un intreccio inestricabile. Il primo movimento è l’estensione a ogni specie vivente dell’assioma dell’immortalità dell’anima, e quindi dell’esistenza dell’oltretomba: in tal modo Leopardi ritorce contro i suoi avversari, per bocca di Dedalo, i loro stessi argomenti. Ma tale procedimento, definibile come *figura di negazione* («non sono io a dire questo, bensì la dottrina ortodossa medesima»: una tecnica tipica della scrittura illuministica), risulta poi fortemente innovato dal fatto che Leopardi sostiene in realtà la tesi opposta sia agli spiritualisti che allo stesso Dedalo: la distanza tra la negazione ironica (“non sono io”) e il suo significato letterale (non esiste anima di sorta) è ora doppia. Tutto il discorso di Dedalo andrebbe rovesciato di segno: la sua eresia, così come è presentata, risulta essere una conseguenza coerente del dogma. Chiunque non voglia negare l’evidenza mentendo a sé stesso deve riconoscere che fra l’intelligenza degli uomini e quella delle bestie c’è sì una differenza, ma questa è di carattere quantitativo e non qualitativo. Se la sostanza di uno è spirituale («rigetta la materia»), sarebbe assurdo sostenere che quella dell’altro è materiale («l’altro l’ammetta»): Dedalo nega qualsiasi differenza sostanziale fra uomini e bestie, e conclude pertanto logicamente che ciò che viene attribuito all’uno, si deve allo stesso modo attribuire anche all’altro, tanto più se si parla di proprietà fondamentali come appunto la mortalità o l’immortalità dell’anima. È chiaro in questi versi l’approdo tutt’affatto materialistico di Leopardi, che qui affiora in filigrana attraverso i paradossi argomentativi di Dedalo, le cui tesi vengono sostenute in maniera “sotterranea” dal poeta, sulla suggestione di Rousseau. Il *Discorso sulle origini della disuguaglianza* contiene tra l’altro la possibile fonte del verso «qual da meno a più la differenza»: «l’homme ne diffère à cet égard de la bête que du plus au moins». Dedalo arriva ad esporre, con un sillogismo basato su antitesi serrate, le conclusioni che si deducono logicamente dalle premesse: data come punto di partenza inconfutabile la differenza non sostanziale tra uomo e animali, ritenendo questi di natura materiale, allora materiale dovrebbe essere anche l’uomo. Per evitare la contraddizione logica l’unica via è estendere il principio di immortalità anche alle bestie. Se la «retta ragion» mostra che «l’io del topo, del can, d’altro mortale / che senta e pensi manifestamente», di ogni essere cioè che abbia coscienza delle proprie sensazioni, sono «materia frale», non si

<sup>86</sup> Consultabile al sito [http://www.classicitaliani.it/leopardi/poesia/Leopardi\\_Paralipomeni\\_07.htm](http://www.classicitaliani.it/leopardi/poesia/Leopardi_Paralipomeni_07.htm).

vede perché anche la nostra stessa anima non possa essere tale. E se si negano dette capacità cognitive agli animali, è legittimo dubitare che l'uomo stesso senta e pensi. A complicare il pensiero di Dedalo interviene infine direttamente Leopardi, indirizzando più apertamente la polemica contro lo spiritualismo e l'apriorismo. Pare al poeta che il cervello degli uomini creda fermamente, e senza possibilità alcuna di ricredersi, ciò che ha deciso di credere vero, «ciò che d'aver per fermo ha stabilito» (il verbo finale regge il sarcasmo di tutta la frase, indicando che la verità è data da una scelta preliminare che esclude lo studio dei fatti: in poche parole, è una verità *a priori*). Quanto detto è dimostrato con evidenza scultorea, secondo il narratore, da due esempi che è opportuno affiancare. In primo luogo, nonostante la teoria eliocentrica («di Copernico il dogma») fosse approvata e riconosciuta per vera da tutti, tanto l'opinione popolare quanto le scuole filosofiche sono «ferme e persuase» che l'uomo sia comunque «signor della creata mole», e non abbia uguali nell'essere al centro del mondo. In modo non meno risibile e ingenuo, ancora si ripetono e si prendono per vere le «antiche fole», secondo le quali gli dei partecipano per amore dell'uomo ai suoi costumi e al suo modo di essere. Le critiche in questo passaggio si appuntano in particolar modo sulla concezione antropocentrica del mondo, il cui rifiuto sarebbe inevitabile se si accettasse in pieno la teoria copernicana ma che è verità troppo scomoda per non essere rigettata e ignorata. La condanna dell'antropocentrismo è motivo ricorrente nel pensiero leopardiano a partire dalle *Operette morali*, e toccherà poi i suoi vertici più alti nella *Ginestra* (vv. 154-201). Il secondo esempio della potenza dei pregiudizi riguarda la filosofia moderna, intenta a ricercare «dell'umana mente / l'arcana essenza» (si tratta di un'iperbole ironica: Leopardi sa bene che nulla di arcano o trascendentale è sotteso al funzionamento del cervello umano, del tutto materiale), omettendo deliberatamente e colpevolmente la questione dell'intelletto delle bestie, toccata dalle filosofie sensistiche ma del tutto trascurata dalle esperienze idealistiche e spiritualistiche. La «question delle bestie» (espressione impreziosita dall'uso di «question», che nel lessico medievale costituiva un genere ben preciso di disamina dei problemi) è quindi trattata come se fosse estranea all'oggetto dell'indagine filosofica, con «impudente / dissimulazione e mala fede»: il lessico e lo stile si fanno estremamente diretti e vigorosi, a testimonianza del fatto che l'argomento è molto sentito dal poeta, la cui polemica si appunta contro coloro che volentieri rinunciano all'onestà intellettuale e conducono la riflessione sull'intelligenza umana a conclusioni assurde se rapportate alla questione dell'intelligenza animale.

La trattazione finale del tema funebre conduce alle estreme conseguenze l'argomentazione di Leopardi. Portando a compimento i ragionamenti dei canti precedenti, nell'ottavo<sup>87</sup> viene ironicamente detto, con chiaro riferimento allo spiritualismo francese, che il significato delle tradizioni funebri primitive va ricercato in quell'«universal consenso» (VIII, 15) di ogni popolo «più rozzo e più milenso» e di ogni «mente infingarda e inerudita», teorizzato con «sapere immenso» da saggi «dottori gravissimi» (i filosofi francesi della Restaurazione) a testimonianza della «futura vita»,

---

<sup>87</sup> Consultabile al sito [http://www.classicitaliani.it/leopardi/poesia/Leopardi\\_Paralipomeni\\_08.htm](http://www.classicitaliani.it/leopardi/poesia/Leopardi_Paralipomeni_08.htm).

dell'esistenza cioè della vita ultraterrena e dell'immortalità dell'anima: non sanno, o fingono di non sapere, che il tutto si risolve nel «non poter nell'orba fantasia / la morte immaginar che cosa sia». L'Averno dei bruti costituisce quindi l'emblema dell'antimetafisica leopardiana, del suo antitrascendentalismo: nella gigantesca isola che costituisce l'ordinata dimora ultraterrena d'ogni genere di animali, uomo compreso, sono quasi tangibili il trionfo della morte dei corpi e il senso di disfacimento. La protesta indefessa di Leopardi contro le convinzioni degli spiritualisti giunge al suo apice con la potente e macabra creazione poetica che demolisce, nella visionaria necrosi del tutto, i dogmi di una filosofia sbagliata. Secondo Leopardi, la svalutazione della ragione individuale operata dai vari De Maistre e Lamennais in nome della "coscienza intellettuale" o del "consenso universale" corrispondeva alla morte della ragione, al rifiuto del pensiero scientifico moderno e alla fuga da esso, soprattutto perché all'argomento del "consenso universale" si ricorreva quando mancavano gli argomenti logici. Era la possibilità stessa del "consenso universale" che veniva rifiutata dal poeta, perché si traduceva nella cosciente rinuncia alla facoltà intellettuativa. Sarà poi soprattutto nella *Ginestra* che Leopardi denuncerà la non sostenibilità di un asservimento della ragione, prendendo di mira soprattutto le più insidiose riformulazioni teoriche e le ripercussioni pratiche di quel pensiero. Nell'ottica di uno sviluppo storico dell'umanità, una volta sradicati i miti ancestrali di perfezione, peccato e caduta, la civiltà apparirà finalmente come una conquista che l'uomo deve esclusivamente a sé stesso, essendo ad essa disinteressata la natura, se non ostile. È questo il significato storico della digressione del canto IV dei *Paralipomeni* e delle complicazioni che da essa prenderanno le mosse nei canti successivi: si tratta in fondo di un appello all'impegno e all'azione nel mondo rivolto agli uomini. A partire da queste premesse filosofiche, per cui in sintesi la società e la civiltà umane sono sorte non semplicemente a dispetto, ma forse addirittura contro la natura, il percorso che porta alla *Ginestra* è tracciato. Proprio qui sarà portata alle estreme conseguenze la polemica contro gli spiritualisti: l'epigrafe iniziale, tratta dal Vangelo di Giovanni, è l'emblema del messaggio leopardiano:

E gli uomini vollero piuttosto le tenebre che la luce.

Il versetto giovanneo non è altro che la condanna di coloro che hanno voltato le spalle al materialismo illuminista per ritornare ad una interpretazione spiritualistica del mondo e della storia. L'uso di Giovanni è quindi una provocazione: la luce è la verità illuministica, non portatrice di felicità ma vera, e per questo paradossalmente meno rassicurante delle tenebre dello spiritualismo e del provvidenzialismo di marca francese.<sup>88</sup>

**Andrea Penso**

---

<sup>88</sup> Consultabile: [http://www.classicitaliani.it/leopardi/canti/leopardi\\_Canti\\_04.htm#XXXIV](http://www.classicitaliani.it/leopardi/canti/leopardi_Canti_04.htm#XXXIV).

## La « pratique-théorie » à l'œuvre dans la traduction Circe des *Canzoni*

Cette contribution vise à illustrer le travail d'un groupe né au sein du centre Circé, réuni autour du projet de traduire collectivement les *Chants* de Giacomo Leopardi, sous la direction de J.-Ch. Vegliante. Ce chantier de longue haleine, démarré au printemps 2010, a donné lieu à diverses publications partielles, et aboutira, comme première étape, à une très prochaine édition bilingue des *Chansons*, chez l'éditeur parisien du Lavoir Saint Martin.

Le *corpus* des traductions qui ont vu le jour jusqu'à présent se constitue ainsi des dix premiers poèmes longs, écrits entre 1818 et 1824, réunis et imprimés à cette date à Bologne ; cette première étape de notre travail permet de faire revivre ce noyau germinal des *Chants*. L'ensemble de ces textes se démarque par une unité forte, présente sur tous les plans poétiques : thématique et sémantique, métrique et rythmique. Ce caractère s'est avéré un outil important pour nous traducteurs, pour affûter nos armes avec le jeune Leopardi. Au *corpus* des dix *Chansons* s'ajoutent deux autres poèmes déjà traduits : *Le passereau solitaire* et le *Chant nocturne d'un berger nomade de l'Asie*.

Nous sommes très heureux, par cette traduction, de pouvoir contribuer à la diffusion de ces textes en France. Aussi, en raison de leur importante composante politique et civile, nous avons l'honneur de participer à la transmission du message de ce grand poète à une époque où, comme lui-même l'écrivait à Vincenzo Monti en 1818, il se rend nécessaire de soutenir « l'ultima gloria nostra, [...], quella che deriva dagli studi e singolarmente dalle lettere e arti belle, tanto che per anche non si potrà dire che l'Italia sia morta.<sup>89</sup> »

Nous nous sommes chargés donc, pour cette occasion, de vêtir le rôle de rapporteurs et d'intermédiaires d'une expérience de réflexion et de traduction intense et fortifiante qui, dans sa dimension réellement collective, a entraîné un certain nombre de remarques traductives et de constats sur la langue de Leopardi. Ces considérations, nous semble-t-il, ne manqueront pas d'intérêt pour une réflexion plus ample sur la réception léopardienne, telle que celle que nous entreprenons durant cette journée.

En effet, il faut d'abord observer que la tâche traductive à laquelle nous nous sommes attelés présente un intérêt translinguistique multiple, en ce qu'elle engage une dimension plurilingue sur tous les plans de cette opération de transcodification. Premièrement, sur le plan du texte original, car la dimension translinguistique de notre *corpus* se dégage tout d'abord du caractère privilégié du rapport que Leopardi entretient non seulement avec le latin et le grec, « langues nourricières », mais aussi avec les lettres françaises. D'où l'intérêt, dans l'édition qui paraîtra bientôt, de traduire les *Annotations* métalinguistiques élaborées par le poète au cours de la composition des *Chansons*. D'autant que l'ouvrage, en tant que tel, n'est pas disponible en Italie.

<sup>89</sup> Lettre de dédicace à V. Monti, publiée en exergue de la première édition de chansons *All'Italia et Sopra il monumento di Dante* (Rome, Bourlié, 1818). Cf. G. Leopardi, *Canti*, Turin, Einaudi, 1993, p. 321.

Comme l'a montré Francesca Andreotti dans sa thèse de doctorat (Francesca a été jadis membre du groupe originaire de notre chantier de traduction), la relation de Leopardi avec le français est caractérisée d'emblée par une démarche traductive : le français, langue « moderne » par excellence selon le poète, semble utilisé comme une sorte d'agent révélateur. Si la démarche comparative que Leopardi entreprend est d'abord motivée par la difficulté d'exprimer et d'intégrer le flux poétique dans une langue unique, il en va de même du fait que sa réflexion métalinguistique naît au service d'une communication et d'une intercompréhension, en somme d'un enrichissement. La dimension translinguistique est ressentie comme nécessaire en raison d'une conscience précise des limites propres à tout système linguistique. En d'autres termes (en citant Francesca Andreotti) « l'attenzione leopardiana va verso la ricchezza della singolarità e verso la comparazione<sup>90</sup> ».

Il faut néanmoins considérer la dimension translinguistique comme agissant plus profondément encore que sur le plan sémantique. Le rapprochement entre langues représente, comme l'explique Antonio Prete, l'un des lieux privilégiés de la création poétique léopardienne. « Leopardi – écrit Prete – si colloca tra le lingue, nell'incessante mormorio della loro molteplicità, nella ricchezza della loro varietà, e soprattutto nel cuore di quel pulsare che unisce fonesi e respiro, espressione linguistica e vita, movimento del dire e corporea percezione delle cose.<sup>91</sup> »

De là, l'immense profondeur et l'aptitude à la modulation de la langue des *Chants*, que nous avons expérimentées directement durant la traduction. Lorsque, par exemple, nous nous sommes confrontés à la traduction du *Dernier chant de Sappho*, nous avons réalisé l'ampleur d'un travail poétique si différent par rapport, par exemple, au rendu stylistique du *Chant nocturne d'un berger nomade d'Asie*. Leopardi semble vouloir y reproduire l'élocution des personnages qu'il vient tour à tour d'incarner : ainsi, le *Chant du berger* a posé relativement moins de problèmes à la traduction que le *Chant de Sappho*, où l'on a dû faire face à une langue finement élaborée à l'inverse de la transparence, une langue qui semble vouloir pénétrer le secret des formes employées par la poésie hellénique.

Dans la traduction de la huitième *Chanson* (le *Dernier chant de Sappho*), il a fallu alors recourir à des périphrases pour traduire la prédominance d'un lexique raffiné et latinisant, il a fallu simplifier la syntaxe, expliciter certaines figures de style.

Voici, à titre d'exemple, quelques solutions traductives :

vv. 19-20 Bello il tuo manto, o divo cielo, e bella

Sei tu, **rorida terra.**

[...]

Ton manteau, ciel divin, est beau, tu es belle

**terre humide de rosée.**

[...]

<sup>90</sup> Voir F. Andreotti, « La semantica dell'altra lingua : Leopardi e le risorse de francese », in : Appunti Leopardiani, [Edition 3/2012, disponible sur Internet : ]

[http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition03/artigosphp/la\\_semantica\\_dell\\_altra\\_lingua\\_Francesca\\_Andreotti.php](http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition03/artigosphp/la_semantica_dell_altra_lingua_Francesca_Andreotti.php) (dernière consultation le 2 février 2014). Nous soulignons. Texte également accessible dans le site CIRCE (page Publications).

<sup>91</sup> A. Prete, « Leopardi tra le lingue », in Appunti Leopardiani [Edition : 3/2012, disponible sur Internet : ]

[http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition03/artigosphp/leopardi\\_tra\\_le\\_lingue\\_antonio\\_prete.php](http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition03/artigosphp/leopardi_tra_le_lingue_antonio_prete.php)

(dernière consultation le 2 février 2014). On attend à présent la publication des Actes du colloque léopardien de 2012, *Leopardi e la traduzione, teoria e prassi* (vol. sous presse).

v. 54	Virtù non luce in <b>disadorno ammanto.</b>	vertu ne luit dans une <b>forme sans grâce.</b>
	[...]	[...]
vv. 68-72	Ecco di tante Sperate palme e diletossi errori, Il Tartaro m'avanza ; e il prode ingegno Han la <b>tenaria Diva</b> E l'atra notte, e la silente riva.	Voilà donc, de tant de palmes espérées et d'erreurs chéries me reste le Tartare ; et ce noble esprit est à la <b>sombre Reine,</b> à la nuit noire, à la silencieuse rive.

L'on remarquera ici que l'adjectif « *rorida* » (v. 20) a posé problème car il n'existe pas d'équivalent dans la LD. La solution envisagée, « terre humide de rosée » est une périphrase qui favorise la compréhension. D'une façon similaire, le célèbre hendécasyllabe « *Virtù non luce in disadorno ammanto.* » (v. 54) a demandé une réflexion plus étendue sur le plan du signifié. Pour « *disadorno ammanto* », il s'est avéré impossible de garder le domaine sémantique du TO et l'on a opté pour un syntagme (« une forme sans grâce. ») qui explicite la métaphore, tout en veillant à rester très proche de son sens profond. Encore plus clairement il apparaîtra que l'expression grécisante « *tenaria diva* » à la fin du poème a été traduite par le syntagme « sombre Reine » (v. 71), qui prend en compte l'horizon de réception. L'adjectif « *tenaria* », qui dans une première version était rendu par un laborieux \*« *appartient au Ténare* » (en écho peu agréable, de plus, avec le *Tartare* du vers précédent), a été rendu par une expression transparente sans recours aux notes, et qui, à la fois, répond à des raisons d'ordre métrique et rythmique.

Bien que la somme de ces premiers exemples puisse sembler globalement aller dans le sens d'une simplification, la visée de nos choix traductifs a été bien évidemment de ne pas dénaturer la poésie de Leopardi en la simplifiant, mais au contraire, de conserver à la fois sa signification et ses spécificités stylistiques. En effet, avec des moyens forcément différents à cause du changement de système linguistique, il a fallu partir à la recherche d'un « effet » similaire en français, afin de donner une nouvelle existence à la poésie à tous les *niveaux* du texte. Autrement dit, ce que le lecteur doit « recevoir » c'est un vrai *texte* et l'enjeu de cette traduction collective réside à la fois dans l'attention philologique portée à l'interprétation du TO et dans la prise en compte de la réception du TD parmi le public francophone.

Outre cet aspect fondamental, un autre principe nous a guidés dans ce travail de traduction : la conviction que la démarche traductrice est utile pour aiguiser notre regard sur l'œuvre. En permettant de déclencher une dynamique dialogique entre les deux textes dans une logique d'hospitalité mutuelle<sup>92</sup>, la traduction fait ressortir une nouvelle dimension utile à la lecture du TO. D'un point de vue pratique, donc, il faut souligner, d'une part, qu'ainsi conçue la traduction est une ressource pédagogique précieuse dans l'enseignement universitaire ; d'autre part, que la consultation d'une édition bilingue joue un rôle important dans la réception de l'œuvre, même (et pour des raisons très précises) parmi un public de spécialistes.

Pour toutes ces raisons, notre travail est conçu comme une « pratique-théorie<sup>93</sup> » : « pratique-théorie » de la traduction, car nous nous interrogeons sans cesse sur les modalités

<sup>92</sup> Cf. A. Berman, *La traduction et la lettre ou L'Auberge du lointain*, Paris, éd. du Seuil, 1999.

<sup>93</sup> Cf. « Traduire, une pratique-théorie », disponible sur Internet : <http://circe.univ-paris3.fr/publications.html> [sous : J.-Ch. Vegliante]. Dernière consultation le 12 mars 2014.

visant à rendre possible, parfois en expérimentant [voir Annexe], dans la langue de destination, la « métamorphose<sup>94</sup> » du texte original. Et « pratique-théorie » du texte, car c'est le texte lui-même qui contient en définitive toutes les réponses, grâce à sa cohérence et à l'unité de l'œuvre.

Nous en venons donc, enfin, à présenter plus systématiquement quelques exemples pratiques de notre travail. Tout d'abord, nous allons nous pencher sur quelques aspects concernant **le mètre et le rythme**.

Le respect d'une structure métrico-rythmique souple et originale représente, en effet, la véritable marque stylistique caractérisant notre traduction par rapport aux traductions disponibles à présent en France<sup>95</sup>. La nouveauté de notre traduction par rapport à celles-ci réside donc dans le parti pris d'un mètre inouï et constant, pourvu d'une architecture rythmique variable. Le modèle choisi pour traduire l'*endecasillabo* dominant — déjà utilisé pour la traduction de Vegliante de la *Commedia* de Dante<sup>96</sup> — est un vers en 11 positions et accents internes mobiles ; en revanche, il est question de vers classiques (sénaires) pour les vers plus courts, à savoir *settenari* dans le TO. Comme le dit Vegliante : « la surprise, obligeant à une certaine qualité d'écoute, est comme gratifiée par le retour du mètre reconnaissable, rassurant, des sénaires »<sup>97</sup>.

Cette métrique innovante permet de rendre compte de la versification de l'original sans pour autant tomber dans le piège de l'anachronisme, impliqué dans tout modèle de versification canonique, comme l'alexandrin ou le décasyllabe. En effet, ces derniers renverraient fatallement à l'image d'un Leopardi épique ou romantique — hypothèse dont Mengaldo, entre autres, a déjà prouvé la faiblesse.

La contrainte métrico-rythmique a représenté un critère méthodologique dominant dans notre travail, en ce qu'elle impose, lors du processus traduisant, une surveillance au sujet de la création d'une forme équivalente. En d'autres termes, pour être à la hauteur des réalisations de son texte original, la traduction adopte un système de contraintes et de compensations.

Ainsi, par exemple, la version originale de la cinquième strophe de *À l'Italie*, est marquée par le polysyndète (« *E... e... e* » soulignés en gras dans le TO), par la rime : « *guance/lance* » ; « *piede/diede* » ; « *lira/ammira* » ; « *menti/ridenti* » ; « *perigli/figli* » ; « *trasse/andasse* » ; « *duro/scuro* » ; « *convito/lito* » ; « *accanto/pianto* » (en italiques), et les

<sup>94</sup> « Si la traduction n'est pas l'original, elle n'est pas extérieure à celui-ci : elle en est une métamorphose », A. Berman, *Pour une critique des traductions : John Donne*, Paris, Gallimard, 1995, p. 42.

<sup>95</sup> Premièrement la traduction des *Chants*, publiée chez Gallimard en 1982, avec une présentation de Jean-Michel Gardair. Celle-ci, en prose et en vers, comporte plusieurs traducteurs dont George Nicole, Philippe Jaccottet, François-Alphonse Aulard et Juliette Bertrand. Ensuite, la traduction de Michel Orcel publiée chez l'éditeur suisse L'Âge d'homme, toujours en 1982, avec la préface de Mario Fusco, qui sera remaniée et publiée d'abord en 1995 chez Aubier et ensuite, en 2005, chez Flammarion. Il s'agit d'une traduction de qualité, de bonne diffusion (la *vulgata* française des *Canti*), qui adopte des vers à peu près réguliers, oscillant du décasyllabe à l'alexandrin. Nous avons considéré ce volume comme notre traduction de référence.

Deux autres traductions ont été publiées depuis en France : celle d'Arlette Estève, en vers libres, chez l'éditeur de Montpellier «Prévue», en 1996 avec préface de Pascal Gabellone et celle de René de Ceccatty, chez l'éditeur Payot & Rivages, en 2011, qui adopte souvent le décasyllabe, vers épique de la tradition française.

<sup>96</sup> Cf. Dante Alighieri, *La Comédie*, Paris, Gallimard, collection Nrf poésie, 2012, traduction de J.-Ch. Vegliante.

<sup>97</sup> J.- Ch. Vegliante, in : *Intervista a Jean-Charles Vegliante – Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3*, réalisée pour 'Appunti leopardiani' par F. Andreotti, consulté le 12 mars 2014, URL :

<http://www.appuntileopardiani.cce.ufsc.br/edition012011/entrevistas/jeancharles.php>.

figures de répétition telles que des anaphores (en gras) et les allitérations (en italique).

La traduction de cette strophe est un exemple du soin particulier que nous avons consacré aux effets stylistiques et aux enveloppes sonores :

- |  |   |
|--|---|
| 81 <b>E</b> di lacrime sparso ambe le <i>guance</i> ,<br><b>E</b> il petto ansante, <b>e</b> vacillante il <i>piede</i> ,<br>Toglieasi in man la <i>lira</i> :<br>Beatissimi <b>voi</b> ,  | Et, laissant couler les larmes sur ses joues,<br>le sein haletant, le pied mal assuré,<br>il soulevait sa lyre :<br><b>“Ô, heureux êtes-vous</b><br>d'avoir offert vos cœurs aux lances barbares<br>pour la terre aimée qui vous donna le Jour ;<br><b>vous</b> , que la Grèce <i>adore</i> , le monde <i>admire</i> .<br><b>Quelle ardeur</b> de vos jeunes<br>esprits, <b>quel amour</b> vous entraîna en guerre,<br><b>vers</b> ces périls, <b>vers la mort</b> prématurée ?<br>Comment <b>vous</b> parut-elle<br>si gaie, la dernière heure, enfants, qu'en riant<br><b>vous</b> couriez <b>vers</b> le pas extrême et cruel ?<br>Il semblait qu'à la danse, et non à la <b>mort</b><br>chacun allât, ou à splendide banquet :<br>mais <b>vous</b> guettais l'obscur<br>Tartare, l'onde <b>morte</b> ;<br>près de <b>vous</b> n'étaient <b>vos</b> enfants, <b>vos</b> épouses,<br>lorsque sur l'âpre <i>rive</i><br><b>sans</b> baisers vous mourûtes et <b>sans</b> un pleur. |
| 85    Ch'offriste il petto alle nemiche <i>lance</i><br>Per amor di costei ch'al Sol vi <i>diede</i> ;<br><b>Voi</b> che la Grecia cole, e il mondo <i>ammira</i> .<br>Nell'armi e ne' <i>perigli</i><br><b>Qual</b> tanto amor le giovanette <i>menti</i> , |   |
| 90 <b>Qual</b> nell'acerbo fato amor vi <i>trasse</i> ?<br>Come sì lieta, o <i>figli</i> ,<br>L'ora estrema vi parve, onde <i>ridenti</i><br>Correste al passo lacrimoso e <i>duro</i> ?<br>Pareva ch'a danza e non a <b>morte</b> <i>andasse</i>            |   |
| 95    Ciascun de' vostri, o a splendido <i>convito</i> :<br>Ma v'attendea lo <i>scuro</i><br>Tartaro, e l'onda <b>morta</b> ;<br>Né le spose vi foro o i figli <i>accanto</i><br>Quando su l'aspro <i>lito</i>   |   |
| 100 <b>Senza</b> baci moriste e <b>senza</b> <i>pianto</i> .   |   |

On remarquera une reprise des rimes et des figures de la répétition, à travers l'allitération en R, présente notamment dans une série alternée de consonances telles que la succession des termes « adore », « admire », « ardeur », « amour », aux vers 87-89 (en italique). L'on remarquera par ailleurs une insistance sur cette allitération aux vers 84-85 (« *Ô, heuReux êtes-vous / d'avoiR offeRt vos cœuRs aux lances baRbaRes* »). Ici, le choix non banal de l'adjectif « barbare » pour traduire « *nemiche lance* » — alors que chez Orcel on trouve le littéral « ennemis » — s'explique par une fidélité au niveau phonétique et métrique.

Le polysyndète, peu apprécié en français, a été remplacé par l'asyndète (« le sein haletant, le pied mal assuré, ») mais on a veillé à conserver l'effet de ralentissement prosodique à travers l'introduction, au niveau phonico-syntaxique, de répétitions rapprochées (« vers... vers... » ; « vos... vos... ») et l'insistance sur le mot-clé « mort », pour traduire « *acerbo fato* » qui devient « mort prématuée ». Un ultérieur exemple de la traduction du polysyndète se retrouve dans *À l'Italie* :

vv. 41-42 Dove sono i tuoi figli? Odo suon d'armi  
E di carri e di voci e di timballi:  
In estranie contrade  
Pugnano i tuoi figliuoli.

Où sont tes enfants ? J'entends un retentir  
d'armes et de chars, de voix et de tambours :  
en contrées étrangères  
se battent tes enfants.

À cause d'un vers 41 plus long en français, la triple conjonction qui caractérise le TO est ramenée aux quatre compléments, tous au vers 42, dont l'enjambement diminue l'effet de fragmentation et de césure.

Une autre question qui se pose à la traduction est celle du rendu **de la syntaxe et des figures de style**. La poésie du jeune Leopardi est caractérisée par une syntaxe héritée de la construction de périodes latines qui affectionne particulièrement les enjambements, les rejets, les contre-rejets, ainsi que des effets de retard du sujet ou du verbe sur plusieurs vers. Le défi de la traduction consiste à rendre ces effets dans les limites de la syntaxe française contemporaine, qui est, comme on le sait, moins flexible. La traduction opte résolument pour une large liberté de manœuvre syntaxique, qui respecte tant que faire se peut la syntaxe italienne.

Ainsi, en partant de quelques remarques concernant les extraits déjà cités, l'antéposition du verbe du TO est respectée, comme dans *À l'Italie*, strophe 5, v. 96 : « vous guettait l'obscur Tartare » et v. 97 « près de vous n'étaient vos enfants, vos épouses ». Le cas échéant, les mots sont agencés pour accueillir en français le mouvement de la phrase italienne. Dans *Le dernier chant de Sappho*, le sujet est retardé remarquablement, en créant un effet d'attente.

vv. 40-44 In che peccai bambina, allor che ignara  
Di misfatto è la vita, onde poi scemo  
Di giovinezza, e disfiorato, al fuso  
Dell'indomita Parca si volvesse  
Il ferrigno mio stame?

En quoi péchai-je enfant, alors que la vie  
ignore tout méfait, pour que sans jeunesse  
et défloré s'enroule autour du fuseau  
de l'indomptable Parque le sombre fil  
de mon existence ?

Voir aussi les nombreuses antépositions de l'adjectif attribut du sujet : comme dans *Avant le mariage de sa sœur Paolina*. Et remarquer l'effet solennel ainsi produit :

vv. 16-19 O miseri o codardi  
Figliuoli avrai. Miseri eleggi. Immenso  
Tra fortuna e valor dissidio pose  
Il corrotto costume.

**Misérables ou lâches**  
**seront** tes enfants. Préfère misérables.  
**Immense est** le fossé que creusent les mœurs  
corrompues entre fortune et valeur.

Parallèlement, se pose le défi du rendu du cumul entre une syntaxe complexe et des figures rhétoriques. Prenons pour exemple l'anacoluthe présente dans *Avant le mariage de sa sœur Paolina*, strophe 4 :

vv. 53-58

O spose,

O verginette, **a voi**

**Chi** de' perigli è schivo, e **quei** che indegno  
È della patria e che sue brame e suoi  
Volgari affetti in basso loco pose,  
**Odio mova e disdegno;**

Ô jeunes vierges,

ô épouses, **celui**

**qui** fuit les périls, **celui qui** est indigne  
de la patrie et qui nourrit des envies  
ainsi que des passions bassement vulgaires,  
**haïssez, dédaignez ;**

La syntaxe française demande à l'anacoluthe d'être déployée, par une double transformation de cas et de mode du verbe. Tandis que la phrase italienne est composée d'un VOCATIF + DATIF + SUJET + SUBJONCTIF A VALEUR JUSSIVE, en français la structure se compose d'un VOCATIF + COMPLEMENT D'OBJET + IMPERATIF. La répétition du pronom démonstratif (« celui qui ») qui charpente la phrase contribue à l'éclaircissement sans perte de rythme, caractérisé en particulier par le maintien du verbe à la fin.

Sur le plan spécifiquement rhétorique, la traduction est confrontée aussi aux spécificités de chaque langue. Prenons *Le dernier chant de Sappho*, première strophe :

1	Placida notte, e verecondo raggio della cadente luna; e tu che spunti fra la tacita selva in su la rupe, nunzio del giorno; <b>oh dilettose e care</b>	Nuit paisible et rayon pudique de lune couchante ; et toi qui apparais au-dessus de la roche à travers la forêt muette, annonciatrice du jour ; <b>formes si chères</b>
5	mentre ignote mi fur l'erinni e il fato, <b>sembianze</b> agli occhi miei; già non arride spettacol molle ai disperati affetti.	<b>à ma vue, si aimables</b> , quand j'ignorais les érinyes et le destin ; aucun tendre spectacle n'apaise plus mon désespoir.

Au vers 4, dans la séquence « Oh dilettose e care / agli occhi miei », on reconnaît ici une *dittologia sinonimica*, typique chez Leopardi, qui provoque un effet de doux renforcement, de ralentissement et de balancement rythmique équilibré. Dans la mesure où la *dittologia* n'existe pas en tant que telle en français (dans *figurez-vous...* CIRCE propose ‘dittonymie’), on opte pour une dislocation des deux adjectifs, et une intensification par l'ajout de l'adverbe « si », qui rajoute de l'intensité affective. La traduction française donne donc « formes si chères / à ma vue, si aimables » en position d'enjambement. Une manière aussi de renforcer la traduction de « *dilettose* ».

Ce dernier exemple nous permet de passer enfin à l'analyse des choix concernant le **niveau sémantique et lexical**. Le fait qu'il s'agit d'un projet de longue durée a rendu et rend possible l'acquisition d'une familiarité à la langue de Leopardi : sa structure, sa musicalité, sa sémantique. Une familiarité qui est bien le contraire de l'automatisme, en ce qu'elle alterne les stratégies de la variation et de la répétition.

Cette familiarité consiste essentiellement dans l'acquisition, au cours de la pratique traductrice, d'une sorte d'*expérience* du style du poète. Elle permet de constater un réseau de

correspondances profondes et de variantes<sup>98</sup> (naguère étudiées à travers l'outil des « concordances ») et de trouver au cas par cas les solutions les plus adaptées. En effet, si d'une part l'on constate au cours de la pratique traductive la présence d'un retour constant de termes et de formulations, d'un lexique léopardien en somme, l'on doit tout de même évaluer très attentivement leur différente valeur fonctionnelle.

Voici quelques exemples concernant des termes pluri-sémantiques en italien. Tout d'abord le fréquent « petto », dont on compte 16 occurrences dans les *Canzoni*. Pour la traduction on remarquera la préférence, suivant le contexte, de « poitrine », « cœur », « sein » ou d'autres périphrases. Par exemple :

1. Dans *À l'Italie*, v. 7, « *Nuda la fronte e nudo il petto mostri* » est traduit par « Or tu montres nus ton front et ta poitrine » ;
2. Dans *Avant le mariage de sa sœur Paolina* ; v. 83, « *Il bianchissimo petto* », est traduit par « Ta très blanche poitrine ». Selon ces deux exemples, « petto » est donc traduit avec « poitrine » lorsqu'il se réfère à une acception purement physique.
3. Encore dans *Avant le mariage de sa sœur Paolina*, v. 22, « *Al ciel ne caglia : a te nel petto sieda* » est traduit par « C'est l'affaire du ciel. Qu'en toi avant tout / repose ce souci ». Ici on a préféré expliciter la métonymie afin de mettre en valeur le contraste saisissant entre le ciel (la nature) et le destin de l'homme.
4. De manière différente dans *À l'Italie*, v. 82 : « *E il petto ansante, e vacillante il piede* » est traduit par « Le sein haletant, le pied mal assuré » où le choix de ‘sein’ est imposé par l'expression, presque figée, de « sein haletant », renvoyant au siège du cœur et de la sensibilité, qu'on retrouve dans des expressions du type « sein angoissé, tremblant » ;
5. Parallèlement, à propos du terme « sein », un exemple intéressant est représenté par la traduction de l'italien « *In seno al vostro smisurato affanno* », dans *Sur le monument de Dante*, v. 167 où le choix de « dans le sein de » aurait été trop banal. Le choix de « cœur » l'aurait été aussi, par sa dimension davantage physique et humaine (mais il s'agit ici des « peines »). On a donc opté par l'insolite et bien matériel « dans le fond de vos peines démesurées » ;
6. Un dernier exemple : dans *Sur le monument de Dante*, v. 34, « *Qualunque petto amor d'Italia accende* » est traduit par « De tout cœur qu'enflamme l'amour d'Italie » p. 218. Le choix de « cœur » semble en général renvoyer à la sphère sémantique figurée de « petto ».

Un autre ensemble d'exemples peut être cité pour l'adjectif « almo », qu'Orcel traduit systématiquement par l'inusité, désuet (et donc opaque) « alme ». On compte 6 occurrences, que nous avons traduites, comme l'a déjà expliqué Vegliante lors de la Journée d'étude sur *Traduction et plurilinguisme* en juin dernier<sup>99</sup>, suivant le contexte métrique et sémantique :

<sup>98</sup> À propos de *variatio* lexicale et de *repetitio* syntaxique dans les *Chansons*, cf. P.V. Mengaldo, « Distribuzione del lessico nei *Canti* di Leopardi », in *Lingua e stile*, n. 1, 2005 : « La grande dispersione lessicale dei *Canti* è anche frutto di uno strenuo lavoro di *variatio*, in partenza e lungo l'elaborazione : tanto più notevole perché nella sua sintassi, e nella retorica sintattica, Leopardi è veramente un poeta della ripetizione », p. 60. Sur *Le dernier chant de Sappho*, voir aussi : [http://www.leopardi.it/administrator/risorse/news\\_alg/news-495.pdf](http://www.leopardi.it/administrator/risorse/news_alg/news-495.pdf).

<sup>99</sup> Cf. J.-Ch. Vegliante, « Traduire la surface », in L. Chinellato, E. Sciarrino et J.-Ch. Vegliante (sous la direction de), *Traduire le plurilinguisme*, à paraître. Cf. en particulier note : « On compte 6 occurrences de *alma* et 2 de *altrice* dans les *Canti* ; en outre, deux occurrences dans ses traductions, pour *Æn.* II (« *alma parens* », v. 591 comme A. Caro, et v. 664) ».

1. « *Alma terra natia* », au vers 59 de *À l'Italie* devient « Ô terre maternelle », où l’adjectif « maternelle » regroupe sémantiquement en un seul mot la ‘dittonymie’ « alma » et « natia ». Ce choix a été dicté par des raisons d’ordre métrique car le vers doit être un sénaire.
2. Encore dans *À l'Italie*, vers 132-133 : l’hendécasyllabe dactylo-trochaïque (accents sur la 1-4-6-8-10) « *fosse del sangue mio quest’alma terra* » reproduit une ampleur rythmique qui accompagne une description du paysage en tant que source de méditation introspective. Il a été rendu par un vers de 11 syllabes aux accents réguliers, « *Mouillânt de mon sâng cette tèrre féconde* ». Celui-ci est pourvu d’effets comparables à la scansion rythmique originale, du fait de la transformation de l’adjectif « molle » dans son participe présent « mouillant », plus long et indéfini, et au choix de l’adjectif « féconde », avec une terminaison féminine.
3. Dans la chanson *À Angelo Mai*, vers 89, l’hendécasyllabe « *L’etra sonante e l’alma terra e il mare* », ayant une structure syntaxique caractérisée par le polysyndète, a été traduit par « Paraissent la mer, l’air sonore et la terre / nourricière » avec un changement dans l’ordre des substantifs pour des raisons d’euphonie. La reproduction du prolongement rythmique favorisé par la conjonction « e » — que Mengaldo<sup>100</sup> considère comme une marque du classicisme de Leopardi, « la grecità », — est rendue avec une accumulation, en climax, de substantifs suivis d’adjectifs. Le dernier, « nourricière », en enjambement, compenserait la perte, au niveau syntaxique, de l’anastrophe, très fréquente chez Leopardi et moins tolérée en français.

Un exemple opposé, mais non contradictoire, déjà mis en valeur par la contribution de Vegliante à la Journée d’étude sur la traduction du plurilinguisme (déjà citée), est représenté par la traduction de l’adjectif « grave », dont les acceptations chez Leopardi demeurent assez vastes et pluri-sémantiques. Dans *Avant le mariage de sa sœur Paolina*, au vers 8-9 « *Sorella mia, che in gravi / E luttuosi tempi* », nous avons, en effet, opté pour « toi qui, dans cette grave / époque et endeuillée ». Comme l’observait Vegliante, « la surface l’emporte », ne serait-ce que par le rapprochement prosodique, favorisant des écarts — bien sûr lisibles — par rapport à la langue ordinaire. L’enjeu majeur de la traduction demeure dans les conditions de sa recevabilité, en tant que texte littéraire doté d’un degré d’autonomie, auprès d’un public francophone d’aujourd’hui.

Nous voudrions conclure sur quelques dernières considérations à propos de la spécificité de la dimension collective de notre travail de traduction. Comme tout travail collectif, cette traduction rallie un ensemble de sensibilités différentes, qui contribue sans doute à réduire le risque d’une interprétation subjective, en permettant à la traduction, au contraire, une percée plus profonde dans la conscience prélinguistique du TO. La compétence bilingue du groupe accroît cette faculté.

Par ailleurs, le travail de groupe a la spécificité de produire un effet singulier dans la dynamique traductrice, et notamment lorsque l’on accorde – comme dans notre cas – une priorité particulière au moment intermédiaire du passage entre les langues. En effet – nous le rappelons – nous partons du principe théorique que le moment du passage d’une langue à l’autre correspond à la traversée d’un espace intermédiaire que Jean-Charles Vegliante (*D’écrire la traduction*) définit comme « entrelangue ». Dans cet espace, la pulsion et la progressive affirmation d’un sens encore mouvant donnent vie à une nouvelle mise en forme

---

<sup>100</sup> Cf. P.V. Mengaldo, *Leopardi antiromantico e altri saggi sui ‘Canti’*, Bologne, Il Mulino, 2012.

poétique. Ce principe ne va pas dans le sens d'une négligence simplificatrice du nouveau texte, mais bien au contraire, dans celui d'un soin très particulier pour le rendu traductif.

Si d'une part, il faut remarquer que le mouvement dans l'espace pluridimensionnel de l'entrelangue s'amplifie davantage dans un circuit collectif, à l'inverse – et cela va sans dire –, un temps de pause « prolongé » dans cet espace peut conduire à égarer le fil qui relie la traduction au texte de départ, en donnant lieu à des changements arbitraires, voire des contresens. Le travail collectif et la vigilance de chacun veillent particulièrement à revenir constamment sur la vérité du texte de départ. Il s'agit d'une part de prendre en compte le problème canonique de la « fidélité » et, d'autre part, de tenter de faire face aux problèmes traductifs à travers une réflexion à la fois herméneutique et linguistique, qui envisage un recours à des solutions stylistiques autant que sémantiques, telles – nous l'espérons – que celles ici présentées.

**Lucrezia Chinellato, Emilio Sciarrino, Sarah Ventimiglia**

G. Leopardi - Ultimo canto di Saffo

1	Placida notte, e verecondo raggio della cadente luna ; e tu che spunti fra la tacita selva in su la rupe, nunzio del giorno ; oh dilettose e care mentre ignote mi fur l'erinni e il fato, sembianze agli occhi miei ; già non arride spettacol molle ai disperati affetti.
5	Noi l'insueto allor gaudio raviva quando per l'etra liquido si volge 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.
10	Noi per le balze e le profonde valli natar giova tra' nembi, e noi la vasta fuga de' greggi sbigottiti, o d'alto fiume alla dubbia sponda il suono e la vittrice ira dell'onda.
15	

Calme nuit, pudique rayon de la lune  
décroissante ; et dans la forêt silencieuse  
toi qui te montres tout en haut les rochers,  
annonciatrice du jour ; formes si chères,  
délectables à mes yeux, quand j'ignorais  
les furies et le destin ; un doux spectacle  
hélas ne console des amours perdus.  
Nous ranime alors une joie inouïe  
lorsqu'à travers le ciel liquide et les champs  
frémissons s'écoule le flot poussiéreux  
des Notes (?), et lorsque le char, le char pesant  
de Jupiter tout au-dessus de nos têtes,  
divise, d'un tonnerre, l'air ténébreux.  
Nous aimons, entre rochers et vaux profonds,  
nager dans les nuages, et la fuite éparse  
des troupeaux effrayés, le bruit du gros fleuve  
aux berges vacillantes  
et la fureur victorieuse de la vague.

*la nage dans les rives  
la fuite*

Nuit paisible et pudique rayon de lune  
couchante ; et toi qui apparois au  
~~la~~ <sup>les</sup> ~~roches~~ <sup>roches</sup> d'entre les arbres muets  
~~à travers la forêt muette,~~  
annonciatrice du jour ; formes si  
aimables, si <sup>aimables</sup> chères  
à ma vue, si <sup>aimables</sup> mais j'ignorais  
les erinnes et le destin ;  
spectacle n'a pas apaisé aucun tendre  
Nous, un bouleau inutile nous ranime  
~~l'espoir~~ <sup>l'espoir</sup>  
~~l'espérance~~ <sup>l'espérance</sup>  
lorsque ~~l'heure~~ <sup>l'heure</sup> par l'éther humide  
(se retourne)  
et les champs frémissons le  
flot poussiéreux  
de Notes, et lorsque le char, ~~le~~ <sup>le</sup> pesant char  
de Jupiter, au-dessus de notre tête,  
divise, l'um tonnerre, l'air ténébreux

[communication présentée par L. Chinellato ;

*fac simile d'une séance de travail - notes JcV]*

*Mise en page : le 24 avril 2014*

*Univ. Sorbonne Nouvelle (Paris 3)*