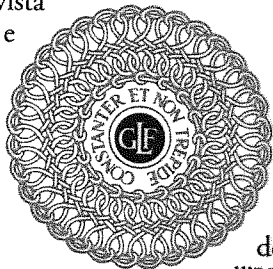


La stilistica,  
nella sua perdurante validità  
ed efficacia, vista  
nei suoi vari aspetti e  
nelle sue connessioni  
da un maestro  
della disciplina.






Pier Vincenzo Mengaldo ha insegnato Storia della lingua italiana all'Università di Padova.

Ha curato antologie e scritto saggi su scrittori del passato e del presente. Tra le sue più recenti pubblicazioni: *Com'è la poesia* (2018); *Per Primo Levi* (2019); *Dal Medioevo al Rinascimento. Saggi di lingua e stile* (2019); *I chiossi medievali* (2019); *Scritti su Franco Fortini* (2019).

In copertina: Illustrazione originale di Alberto Ruggieri.



9 788842 063636

per informazioni sui nostri libri  
iscriviti alla newsletter su  
[www.laterza.it](http://www.laterza.it) e seguici su   

€ 14,00 (i.i.)

Pier Vincenzo Mengaldo

Prima lezione

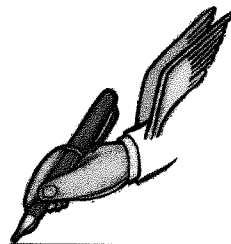
# Pier Vincenzo Mengaldo

## Prima lezione di stilistica

FILLOGRAFIA LINGUE-UMTS

IT/21

0198



Editori Laterza

## PRIME LEZIONI

Pier Vincenzo Mengaldo

# Prima lezione di stilistica

### ULTIMI VOLUMI PUBBLICATI

- |  |   |
|--|---|
| Metodo storico<br><i>a cura di Sergio Luzzatto</i>       | Diritto globale<br><i>di Maria Rosaria Ferrarese</i>        |
| Psicologia della comunicazione<br><i>di Luigi Anolli</i> | Metrica<br><i>di Aldo Menichetti</i>                        |
| Relazioni internazionali<br><i>di Luigi Bonanate</i>     | Filosofia antica<br><i>di Bruno Centrone</i>                |
| Filosofia morale<br><i>di Eugenio Lecaldano</i>          | Storia della lingua italiana<br><i>di Luca Serianni</i>     |
| Sulla televisione<br><i>di Aldo Grasso</i>               | Dialettologia<br><i>di Franco Fanciullo</i>                 |
| Filosofia<br><i>di Roberto Casati</i>                    | Diritto penale<br><i>di Giovanni Fiandaca</i>               |
| Psicologia dell'educazione<br><i>di Felice Carugati</i>  | Semiotica<br><i>di Gianfranco Marrone</i>                   |
| Retorica<br><i>di Bice Mortara Garavelli</i>             | Giustizia penale<br><i>di Glauco Giostra</i>                |
| Teologia<br><i>di Giuseppe Ruggieri</i>                  | Archeologia medievale<br><i>di Andrea Augenti</i>           |
| Filologia<br><i>di Alberto Varvaro</i>                   | Diritto amministrativo<br><i>di Vincenzo Cerulli Irelli</i> |
| Teatro<br><i>di Luigi Allegri</i>                        | Letteratura<br><i>di Piero Boitani</i>                      |

altrimenti Tidëo si rose»; «serrando e disserrando, sì soavi» con «provando e riprovando, il dolce aspetto»; «E quando il dente longobardo morse» con «Poi che la gente poverella crebbe», ecc. Aggiungo di mio: «Gittò voce di fuori e disse: 'Quando / [...]» e «Dopo la dolorosa rotta, quando / [...]»: in entrambi i casi (non gli unici di *quando* sospeso in inarcatura, che in sostanza è un'innovazione del Dante comico) con la medesima struttura, dove la congiunzione temporale seguita da pausa sospende per un momento il raccontato, e lo allontana così parimenti in un passato eroico e mitico.

## VI

## Il testo singolo

Misuriamoci senz'altro con un testo di prosa antica, forse la prosa più grande che sia stata scritta in Italia. È il primo paragrafo, e solenne apertura, della *Storia d'Italia* di Guicciardini.

## CAPITOLO I

*Proposito e fine dell'opera. Prosperità d'Italia intorno al 1490. La politica di Lorenzo de' Medici ed il desiderio di pace de' principi italiani. La confederazione de' principi e l'ambizione de' veneziani.*

Io ho deliberato di scrivere le cose accadute alla memoria nostra in Italia, dappoi che l'armi de' franzesi, chiamate da' nostri principi medesimi, cominciarono con grandissimo movimento a perturbarla: materia, per la varietà e grandezza loro, molto memorabile e piena di atrocissimi accidenti; avendo patito tanti anni Italia tutte quelle calamità con quali sogliono i miseri mortali, ora per l'ira giusta d'Iddio ora dalla empietà e sceleratezze degli altri uomini, essere vessati. Dalla cognizione de' quali casi, tanto vari e tanto gravi, potrà ciascuno, e per sé proprio e per bene publico, prendere molti salutiferi documenti: onde per innumerabili esempli evidentemente apparirà

a quanta instabilità, né altrimenti che uno mare concitato davanti, siano sottoposte le cose umane; quanto siano perniciosi, quasi sempre a se stessi ma sempre a' popoli, i consigli male misurati di coloro che dominano, quando, avendo solamente innanzi agli occhi o errori vani o le cupidità presenti, non si ricordando delle spese variazioni della fortuna, e convertendo in detrimento altrui la potestà conceduta loro per la salute comune, si fanno, o per poca prudenza o per troppa ambizione, autori di nuove turbazioni.

Una ventina di righe sono, se guardiamo all'unico punto fermo, raggruppate, con gesto amplissimo e sintassi – come è stato detto – «tentacolare», in due lunghi periodi. Ma se teniamo conto che il nesso che li lega è una relativa, per l'esattezza il sintagma già comunissimo in Boccaccio e altrettanto in Guicciardini della *coniunctio relativa* («Dalla cognizione de' quali casi»), possiamo considerare che si tratta di un periodo solo, di smisurata audacia, e che proprio per questo abbisogna di una punteggiatura «forte». Si comprende quindi che il periodo (o i due) sia estremamente complicato, e cioè eccezionalmente ricco di subordinate, tra cui, ovviamente in uno storico, prevalgono le temporali, ma subito seguite dalle causali, ossessione del giudicante Guicciardini, sempre in cerca delle «ragioni» delle cose (e v. «cognizione», rr. 8-9). Ma ancor più interessa notare che le subordinate esplicite tendono a contenerne di implicite, come sempre care allo storico per una sorta di ritiro della circostanza verso il soggetto che la espone e giudica: il che avviene secondo una precisa prospettiva gerarchica (cfr. l'inizio: «dappoi [...] chiamate [...] cominciarono» e il finale: *quando* + 3 gerundive coordinate + frase verbale introdotta dalla congiunzione temporale). È del re-

sto un fatto generale che Guicciardini proceda a incastro o a scatole cinesi, secondo uno schema che possiamo sintetizzare come  $AbA_1$  anziché  $A [...] B [...]$ : ecco i principali di questi incastri: «chiamate [...] medesimi», rr. 2-3, «per [...] loro», r. 4, «ora [...] uomini», rr. 7-8, «tanto [...] gravi», r. 9, «né altrimenti [...] venti», rr. 12-13, e via dicendo.

A Guicciardini è quasi riuscito di trasformare una lingua fundamentalmente lineare, come l'italiano, in una lingua a sospensioni, a cunei e a dilazioni. Questo vuol dire anche che egli finisce per rigettare in clausola, con effetti analoghi al *cursus* medievale, gli elementi sillabicamente e semanticamente più «pesanti»: *perturbarla, atrocissimi accidenti, essere vessati, salutiferi documenti* ecc., fino al conclusivo *turbazioni* che risponde all'iniziale *perturbarla*. Questa è la soluzione posizionale di una prosa che, anche in questo paragrafo, tanto è povera di colori retorici (l'ipallage «l'armi de' franzesi», r. 2, la similitudine alle rr. 12-13), cioè tutta cose, altrettanto è ricca di polisillabi e di superlativi o forme superlativanti, cioè anche nel piccolo mira all'estensione: cfr., oltre ai già citati, per esempio *sceleratezze, evidentemente, concitato* (questo, come *salutiferi*, è anche latinismo), oppure «*grandissimo* movimento», «*molto* memorabile», «*innumerabili* esempi» ecc., per non dire del solito *tanto* guicciardiniano.

C'è dunque, *a parte obiecti*, una grandiosità tragica degli eventi, *a parte subiecti* l'arma dell'analisi in mano allo storico per giudicarli. Questa eccezionale e vorrei dire unica capacità analitica già l'abbiamo colta in due costanti: l'incatenatura delle subordinate, cioè delle circostanze, e la loro gerarchizzazione mediante incastro. Una terza e una quarta le rileveremo ora: l'intrusione

nel narrato delle proprie considerazioni e sentenze (rr. 11-13, 13 sgg.), e, più sottilmente, la quasi maniacale tendenza a distinguere, a far di uno due (il che si collega alla teoria guicciardiniana, antimachiavellica, della «discrezione»): «varietà e grandezza», r. 4, «molto [...] accidenti», r. 5, «ora [...] ora [...]», rr. 7-8, «empietà e sceleratezze», rr. 7-8, «tanto vari e tanto gravi», r. 9, «e per sé proprio e per bene pubblico», rr. 9-10, «o errori vani o le cupidità presenti», r. 16, «non si ricordando [...] e convertendo [...]», rr. 16-17, «o per poca prudenza o per troppa ambizione», r. 19. Non c'è nulla, negli eventi e nelle loro cause, che sia per Guicciardini univoco o semplice. E se vogliamo trovare un minimo comun denominatore ai fenomeni che abbiamo censito, diremmo che questo è la ramificazione: dell'uno in due, dei pochi nei molti con l'allargarsi dei periodi, del lineare nell'invertito e incastrato (AB che diventa ABA).

Perciò, per quanto lo sguardo dello storico tenda a dominare la sua *materia* (così, come nei latini, alla r. 4, nel rilievo dell'apposizione), c'è un punto in cui l'uno e l'altra sembrano coincidere, l'infinita «varietà» di quella mente con l'infinita varietà dei fatti. E c'è forse qualcosa d'altro che, fin dal primo paragrafo della *Storia*, caratterizza la logica di Guicciardini e il suo *Kunstwollen*: da un lato questo paragrafo, lo si divida o meno in due periodi, è complessivamente *quadrato*, ma dall'altro è con insistenza *avvolgente*. Guicciardini si appresta a narrare la catastrofe italiana, e l'attacco superbo con l'*io*, che peraltro potrebbe richiamare quella civiltà dei «ricordi» in cui era immerso, mostra che egli la prende interamente su di sé. Ma a guardar bene c'è in quella riga iniziale qualcosa che ci sorprende, non meno dell'alternanza «nostra vita» / «mi ritrovai» nel portico della *Commedia*. L'io-

Guicciardini si assume esperienze e ricordi di una pluralità a lui vicina («nostra») e li interpreta: non è altro che il salto dai ricordi e dalle cronache, confitti nel soggetto, alla magnanimità e sovraperonalità della storia, di cui, teste Jean Bodin, Guicciardini è stato il *parens*.

Un salto di secoli per arrivare a uno dei capolavori di Čechov, *Uno scherzetto*. Provo a riassumerlo, benché non sia facile con un testo, come si usa dire, miracolosamente fatto di niente. Chi racconta rievoca un episodio della giovinezza. Egli convince la paurosa Nadja (o Nadežda o Naden'ka) a scendere con lui in slitta (e la prima discesa è descritta nei dettagli), e nel momento che il vento soffia più forte le sussurra: «Io vi amo, Nadja». Incerta se quelle parole siano state veramente pronunciate dal compagno o siano effetto illusorio del vento, Nadja nonostante la paura gli chiede più e più volte di scendere in slitta, e sempre la scena si ripete, sempre la sua incertezza. Alla fine la ragazza decide addirittura di scendere da sola. Avrò udito quelle parole? Ma ecco è arrivato marzo e il narratore va a congedarsi da Nadja; e quando più forte soffia il vento fra lo stecconato che li divide, le ripete le parole da lei attese, e che la rendono beata. Stacco. Nadja «l'hanno sposata, o s'è sposata, fa lo stesso», ha già tre bambini; ma le parole che portava il vento sono il più bel ricordo della sua vita. Quanto al narratore, non comprende più perché quella volta abbia scherzato ...

Provo a commentare, nei limiti della mia ignoranza del russo. A me pare che molto dell'effetto di questo gioiello stia nel fatto che Čechov, grandissimo maestro del *Leitmotiv*, abbia portato questa tecnica, per così dire, dalla periferia al centro, con piccolissime varianti: in esso sta il senso della storia, ed è un *Leitmotiv* (sottoli-

neato alla seconda apparizione dell'anafora *Di nuovo*) non statico, ripetitivo, ma che chiamerei moltiplicativo. E tanto più efficace perché, come in uno squisito e amaro-duetto teatrale, i personaggi sono due e solo due, immersi nel paesaggio invernale; inanimato, ma qui animatissimo, è quello che potremmo chiamare il terzo personaggio, il vento. Come due sono i personaggi, due sono gli «atti», il secondo di amara brevità, come spesso nel narratore čechoviano quando gli anni trascorrono ed emerge un ricordo. Dei due personaggi, la fanciulla è nominata continuamente, svariando in modo carezzevole tra i suoi tre nomi – il nome e patronimico Nadežda Petrovna (Nadežda significa 'speranza', ma è troppo comune in russo e in Čechov perché lo si possa caricare di simbolismo), il diminutivo Nadja, e il vezzeggiativo di questo diminutivo, Naden'ka. Il narratore invece non ha nome, forse perché è anche il regista e la sua impersonalità lo può far confondere col vento. Infine le descrizioni, puntate come di regola in Čechov sui piccoli dettagli. Di Nadja si dice che una brina argentea le copre «i riccioli delle tempie e la peluria sopra il labbro superiore» (ricordo delle due principessine di *Guerra e pace?*); le soprascarpe sono «piccole», a sottolineare indirettamente l'infantilità. Altre notazioni, sul suo sguardo che cerca di penetrare la situazione e sul volto dove giocano felicità, incertezza e dolore, hanno necessariamente carattere più astratto. Del narratore nulla, fuorché un gesto. Mentre Nadja dopo la prima discesa lo guarda interrogativa, egli fuma e «osserva con attenzione il suo guanto». È quello che si chiama un «dettaglio superfluo», di cui i russi erano maestri, come lo saranno Joyce (un bel caso è stato studiato da Kermode) e Kafka (*Risoluzioni*, finale: «Di tale condizione

caratteristico comportamento è quello di fare scorrere il mignolo sul sopracciglio»). Ma in verità il dettaglio superfluo čechoviano superfluo non è, anzi è decisivo, perché ci fa comprendere fin dall'inizio come il comportamento del narratore verso una fanciulla che ha tutte le carte in regola per essere amata, sia appunto, con incosciente sadismo, «uno scherzetto».

L'analisi di testi singoli, soprattutto poetici, è un ramo essenziale della stilistica, rinnovato dallo strutturalismo (Jakobson, Ruwet...) e in qualche modo prefigurato dalla tipica istituzione francese della *explication de textes*. Completo il capitolo affrontando un testo poetico contemporaneo abbastanza breve perché si possa afferrarne un numero sufficiente di elementi, *Spesso il male di vivere* dagli *Ossi di seppia* di Montale:

Spesso il male di vivere ho incontrato:  
era il rivo strozzato che gorgoglia,  
era l'incartocciarsi della foglia  
riarsa, era il cavallo stramazzone.

Bene non seppi, fuori del prodigio  
che schiude la divina Indifferenza:  
era la statua nella sonnolenza  
del meriggio, e la nuvola, e il falco alto levato.

Ci vuol poco ad accorgersi che le due quartine dell'«osso» fondano una simmetria oppositiva, poiché la seconda non diciamo ribalta ma restringe la prima (è un'opposizione strutturale che si ritrova spesso negli «ossi di seppia» e più tardi nei «mottetti» delle *Occasioni*). Lo schema metrico conferma questo carattere, perché se la prima quartina fa, molto regolarmente,

A<sub>11</sub>B<sub>11</sub>B<sub>11</sub>A<sub>11</sub> (trascuro per ora una rima al mezzo), la seconda, attaccando allo stesso modo, chiude diversamente, cioè non è autonoma ma rimanda alla prima, così: C<sub>11</sub>D<sub>11</sub>D<sub>11</sub>A<sub>14</sub> (col che sono utilizzate quattro vocali su cinque): e A è la terminazione fondamentale della prima quartina anche perché cade pure al mezzo in «strozzato» – del resto la prima quartina, drammatica, è più densa e fermentante della seconda: *vivere va* con *rivo* come rima – interna – ipermetra imperfetta, *incartocciarsi* con *arsa* come quasi-rima sempre interna. Che un alessandrino, come è doveroso leggere in prima istanza il v. 8, con cesura dopo *nuvola* e assenza di sinalefe con *e*, chiuda una tratta di endecasillabi non è affatto strano nel sistema metrico, per questo aspetto francesizzante, degli *Ossi*, dove si ripete spesso la mescolanza o equivalenza dei due versi, che si ritroverà poi in poeti come Luzi, Penna e altri. Ma il fatto è che la struttura rimica di questo verso è ambigua: se teniamo conto della rima al mezzo (imperfetta ma non in bocca settentrionale) di *prodigio*, v. 5, con *meriggio*, v. 8, l'ultimo verso va risimbolizzato come (c<sub>4</sub>) A<sub>14</sub>, vale a dire che la quartina è un CDDA che «contiene» un CDDC, in questo come la prima quartina e da essa autonoma. Non sorprende che la duplicità o ambiguità rimica abbia sede in un verso che è anche prosodicamente duplice o ambiguo: infatti se noi idealmente espungiamo «del meriggio» (che sintatticamente poi va col verso precedente), abbiamo, a partire dalla prima *e*, un regolare endecasillabo; in altre parole la rima esterna contiene quella interna (al mezzo) come l'alessandrino contiene l'endecasillabo – e quanti alessandrini montaliani sono analizzabili come endecasillabi caudati o con anacrusi («Poiché la via percorsa, se mi volgo, è più lunga /»). La struttura «maggiore» è confermata da almeno

due dati: il v. 8 è costruito proprio come il 4, con *rejet* («/riarsa»-«/ del meriggio»; anzi in entrambi «era» [...] inarcatura); e la rima è accompagnata da due assonanze forti che la precedono, *falco* e *alto*, un po' come al v. 4 si aveva *cavallo*.

Si è detto che le due quartine sono costruite per opposizione. Il «male di vivere» si oppone a «Bene»; gli elementi di natura che rappresentano il primo sono tre, e tre quelli del secondo, situati chiaramente a *climax* nella prima (acqua-mondo vegetale-mondo animale), ma altrettanto chiaramente nella seconda, poiché, nella complessiva opposizione di alto/cielo a basso/terra, i suoi tre elementi si stagliano sempre più alti, fino al librarsi solitario e lontano del falco. Ma le due terne si correlano oppositivamente per almeno un'altra ragione. I tre addendi della prima subiscono tutti una violenza e patiscono un'agonia sottolineate anche dall'energia verbale (per esempio *in-* e non *accartocciarsi*) e, come s'è visto, dai rapporti sonori interni, fra i quali emerge, raddoppiamento di violenza, l'allitterazione e insieme rima STRoZZATO-STRamazzATO; i secondi vivono di una libertà incontaminata, che è sottolineata dall'assenza di azioni verbali (*levato* va assolutamente inteso come participio d'azione conclusa): *regnum naturae vim patitur*.

Si possono scovare, nell'ordine formale o grammaticale, altre rispondenze, oppositive o meno. I due unici sdrucchioli della poesia, *vivere* e *nuvola*, allitteranti, sono collocati nella stessa posizione entro i versi iniziale e finale (6°), cioè a cornice. La prima quartina sgrana le vittime del male di vivere, che s'annida leopardianamente nella natura, attraverso il martellante e pesante staccato dell'anafora di *era* (che Montale alleggerisce accortamente solo al v. 4 facendolo rientrare nel verso dopo



*enjambement*); la seconda strofa sceglie altra via: un solo *era* e invece la leggerezza e il legato del polisindeto che unisce statua e nuvola e volo del falco. Ancora: a parte la prima e perciò importantissima parola della poesia, *spesso*, al v. 1 si ha un passato prossimo («ho incontrato»), dunque un'azione che dal passato si prolunga nel presente per vivervi ancora, al v. 5, un passato remoto, dunque azioni che restano allontanate nel passato: a dire, unitamente all'assenza di *spesso*, l'eccezionalità dell'epifania o miracolo. Ed è solo nella seconda strofa che fra gli accenti di 6<sup>a</sup>, esclusivi nella prima, spuntano un paio di quarte (vv. 5 e 7, ad alternanza).

L'analisi che precede non dà modo di stabilire se la «divina Indifferenza» (con questa maiuscola simbolistica o sbarbariana) sia soggetto oppure oggetto; anche se par preferibile la prima soluzione, e per ragioni intuitive e per il confronto con *Notizie dall'Amiata (Occasioni)*, finale della prima lassa, stesso verbo: «Schiude la tua icona / il fondo luminoso». Ma occorre tornare su un punto. È vero che alla violenza della prima strofa si contrappone la libertà (certamente legata alla «divina Indifferenza») della seconda. Ma in ultima analisi: il rivo non ha sbocco e gorgoglia come un annegato, la foglia si chiude inerte su di sé, il cavallo è crollato: siamo alle soglie dell'immobilità, quella immobilità che nella seconda strofa è pur prerogativa di tutte le epifanie che sottraggono per poco, dono indolente della divina Indifferenza, l'uomo al male di vivere. C'è dunque, nel poeta del «delirio d'immobilità» (*Arsenio*), qualcosa che unifica il dolore e la sua momentanea assenza, ed è la privazione di moto, la non-azione; la strozzatura e la morte inflitte dalla natura maligna – e dall'uomo – non possono rovesciarsi che nell'immobilità della contemplazione inattiva.

## VII

## Attraverso il macrotesto

È noto che ciò che da sempre noi chiamiamo non un semplice libro di poesia ma, dall'archetipo, un «canzoniere» deve la sua stretta unità, il suo carattere «romanzesco» ecc. non solo a motivi di coesione tematica, ma anche e prima di tutto a motivi di coesione verbale, sia sul versante del significato che del significante, che normalmente si esprimono in interconnessioni fra testi prossimi. Si rimanda per questo anzitutto allo studio di Santagata sui *Rerum vulgarium fragmenta* di Petrarca.

Navighiamo ora in questa prospettiva dentro al maggiore canzoniere post-petrarchesco, gli *Amorum libri* del Boiardo. E partiamo dalla massima evidenza. Boiardo ama, da grande *rhétoriqueur*, fabbricare acrostici: per l'amata Antonia Caprara, e sono il num. 14 (vedi sotto) e il 34, ma anche per le gentili sorelle Strozzi, nella posizione strategica della chiusa del II libro (120). Ma molto più interessante è che le iniziali dei primi quattordici sonetti dell'opera formano a loro volta il nome di Antonia Caprara: sono dunque 14 lettere come 14 sono i versi di un sonetto, e tenendo conto che l'acrostico intertestuale si chiude come detto con un acrostico intratestuale, che ne è una sorta di *mise en abîme*, allora possiamo dire, usurpando un termine modernissimo, che