

Ancora sulla traccia leopardiana nel discorso politico della passione in Italia

Again on the Leopardi's trace in the political discourse of the passion in Italy

Elisa MARTÍNEZ GARRIDO

Universidad Complutense de Madrid
Departamento de Filología Italiana
elimarti@filol.ucm.es

RIASSUNTO

Questo lavoro, all'interno della pragmatica e della retorica letteraria, tenta di mettere in rapporto le due prime canzoni di Leopardi con i grandi testi della tradizione letteraria italiana che conformano quello che è stato denominato il discorso politico della passione in Italia.

PALABRAS CLAVE

Romanticismo.
Retorica e
pragmatica
letteraria.
Oratoria
politica e
discorso
politico.

ABSTRACT

This paper tries to correlate the first two canzoni of Leopardi with some great texts of the Italian literary tradition, inside the pragmatics and literary rhetoric, that form what has been denominated political speech of passion in Italy.

KEY WORDS

Romanticism.
Literary
rhetoric and
pragmatics.
Political
oratory and
political
speech.

Sappiamo dell'importanza determinante delle metafore passionali per la comprensione ultima delle allocuzioni politiche del discorso fascista (Martínez Garrido, 1994, 1997 b). La presenza ossessiva dei lessemi emotivi e passionali, e la ridondanza testuale delle reti metaforiche di carattere timico su cui i messaggi si espandono, conferiscono a tali testi una carica sentimentale le cui origini persuasive principali si trovano nella nostra oratoria religiosa di matrice cattolica (Martínez Garrido 1998 a).

A parte l'omiletica religiosa, senza dubbio, il discorso fascista italiano lavora all'interno di un'altra tipologia argomentativa, che, nonostante i suoi rappresentanti medievali e il suo

sviluppo seicentesco (Guittone D'Arezzo, lo stesso Dante, e soprattutto il Petrarca e il Testi delle canzoni civili¹) prende forza pragmatica nel patriottismo oratorio romantico, e nel modello tragico-eroico inaugurato da Alfieri, e proseguito da Foscolo (Martínez Garrido-Rodríguez Fierro 1998), da Monti², e successivamente dal Leopardi delle canzoni del 1818.

In tutti questi casi siamo davanti al primo chiaramente esplicito paradigma retorico passionale di amore e morte patriottiche. Questo paradigma, ripreso dalle grandi figure del Risorgimento italiano, e soprattutto da Mazzini³ (in cui la visione sacra e divina dell'unità italiana e chiaramente presente), arriva fino a Gabriele D'Annunzio, che dal 1915 in poi lo arricchisce retoricamente e stilisticamente, fino a riportarlo alle migliori esperienze retoriche di tutta la tradizione parenetica italiana, tanto laica quanto religiosa. In questo senso sembra facile dedurre una linea di continuità argomentativa e stilistica fra l'azione politica del Romanticismo italiano, l'organizzazione argomentativa dei suoi testi e il posteriore discorso

¹ All'interno della tradizione medievale questa tipologia retorica s'inizia con la canzone di Guittone D'Arezzo, dedicata a Firenze: *Ai lasso or stagion di doler tanto*, prosegue in alcuni passaggi della *Commedia*, basti adesso ricordare la famosa invettiva dedicata all'Italia in senso traslato: *Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di provincie ma bordello!...* (*Purgatorio* VI, 76-79), e negli albori dell'Umanesimo, Petrarca se ne configura in modello indiscutibile con la sua famosa canzone: *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno*.

Il modello petrarchesco è ripreso dal classicismo seicentesco di Fulvio Testi nei suoi diversi componimenti civili dedicati all'Italia (la canzone dedicata a Bernardo Morandi intitolata *Sulle calamità di cui è minacciata l'Italia*, quella dedicata al Cardinale Bigli, *Per la pace d'Italia*, il sonetto dedicato al Duca di Savoia, e soprattutto la canzone *L'Italia*, scritta per la stessa figura pubblica e politica, e in genere conosciuta come *Pianto d'Italia* (V. Turchi 1969: 706-728); testi ammirati da Giacomo Leopardi (Blasucci 1985: 55).

Senza dubbio di tutti i componimenti del Testi, quest'ultimo, insieme al sonetto già indicato, versione ridotta del *Pianto d'Italia*, sono quelli che hanno lasciato maggior traccia poetica e immaginaria sulla prima canzone leopardiana. L'immagine testiana d'Italia corrispondente alla prima strofa: *del mondo reina Italia altera / e ch'or, misera fatta e prigioniera / di barbare catene ha il collo onusto, / il nudo seno e lacerato il busto*» si riproduce praticamente in modo identico in diversi versi della prima strofa della canzone leopardiana, più concretamente nei versi 4-7, e nel 13.

Lo stesso *topos* si trova praticamente inalterato nella seconda strofa di *L'Italia* di Testi: «*Ed ecco a me donna di reggio aspetto / appar in sogno e mi s'appressa alquanto, bagnava il viso e le regiva il petto / sparso dagli occhi in larga vena il pianto: / il più d'aspre catene avvinto e stretto / era, squarciato in varie guise il manto, / e le cingeva i crini inculti e sparti / un diadema real rotto in più parti.*». Senza dubbio, da questa canzone del Testi, Leopardi prende la visione irrazionale in cui l'io dell'enunciazione si mostra come un essere superiore con delle chiare capacità mediatiche. Il testo seicentesco stabiliva già questi parametri visionari, dato che l'io poetico, grazie alla visione onirica in cui gli si mostra la madre patria, fa possibile mantenere un dialogo con lei, e disegnare quelle che potrebbero denominarsi le linee maestre d'indipendenza nazionale.

Nei componimenti seicenteschi non è radicalmente presente l'allegorismo vittimistico del testo leopardiano, fatto che radoppia considerevolmente, alla luce del primo romanticismo italiano, la carica emotiva e patemica delle canzoni del Leopardi nei confronti della visione salvifica e patriottica verso la madre Italia.

² Vincenzo Monti scrisse anche un sonetto intitolato *All'Italia*, in cui la patria è rappresentata come donna *sonnolenta e orba*, ma in questo caso, come negli esempi di Dante, la visione della madre patria italiana non è affatto positiva; lessemi come *lezzo, ammorba, orba, infida, lorda...*, uniti al primo verso della prima quartina: *l'ira di Dio su te mormore e rugge*, ci situano in una linea di opposizione persuasiva nei confronti della visione vittimistica e patemica dei testi studiati, più direttamente ispirati nel modello petrarchesco. (V. Monti 1969).

³ Giuseppe Mazzini parla di religione della patria allo scopo di caratterizzare le esigenze del patriotta italiano, derivate dalle lotte nazionalistiche: «*Li dove Dio ha voluto che ci fosse una Nazione, esistono le forze necessarie per crearla*». Di conseguenza, secondo le istruzioni fatte da Mazzini sulla *Giovane Italia*, solo ci vuole muovere la volontà, la capacità di lotta e lo spirito di sacrificio dei «*credenti nella stessa fede*» per riuscire a creare un'Italia unita. La presenza del fattore religioso è, quindi, determinante per capire la sacralizzazione del nazionalismo italiano (V. Elorza 1995).

passionale e mistico nazionalistico di Gabriele D'Annunzio, modello retorico del primo Mussolini (Martínez Garrido 1998c).

Di conseguenza, si può affermare che il Romanticismo italiano segna un punto nodale per l'evoluzione oratoria del discorso politico del Novecento, tanto per l'oratoria fascista quanto per l'organizzazione argomentativa del discorso di alcuni oratori della sinistra storica italiana.

Tale paradigma retorico passionale, divinizzato e religioso, è decaduto nella seconda metà del ventesimo secolo, una volta soddisfatte le necessità di unità e di strutturazione politica dell'Italia. Sembra essere riapparso però nei discorsi nazionalistici di Umberto Bossi; discorsi basati sugli stessi meccanismi argomentativi di patriottismo romantico e di misticismo nazionalistico dannunziano. Il lider della lega Nord, nelle sue allocuzioni, si muove, dunque, all'interno della migliore tradizione parenetica passionale italiana, nel tentativo di legittimazione politica di ciò che la Lega Nord considera la sua Patria: la Repubblica della Padania. Si ricordi che l'inno della Lega è il famoso coro del *Nabucco* di Verdi «*Va pensiero...*», uno dei più conosciuti manifesti filorisorgimentali e antiaustriaci dell'Italia ottocentesca⁴.

In questa catena di influenze intertestuali, i cui primordi di modernità arrivano fino al Romanticismo, la presenza del primissimo Leopardi patriottico, si mostra, pertanto, come un anello ineludibile nella catena retorica ed immaginaria dell'azione politica contemporanea italiana. Il giovanissimo poeta di Recanati deve essere considerato, di conseguenza, un fattore indiscutibile della visione patemica del misticismo nazionalistico del primo e inaugurale discorso fascista italiano, attraverso la forza oratoria del romantico e decadentista D'Annunzio.

La posizione politica di Giacomo Leopardi, sotto l'influenza della vita e dell'opera alfieriana e del sentimento passionale di Jacopo Ortis si inserisce, quindi, nell'impegno civile del primo Risorgimento italiano⁵, contrario alla Restaurazione. Così Leopardi con le sue

⁴ Il discorso nazionalistico di Umberto Bossi è, in questo senso, erede diretto della catena argomentativa i cui primordi medievali, nel dodicesimo secolo, arrivano fino al giuramento di Pontida (1167) e la posteriore battaglia di Legnano (1176) con la vittoria della Lega Lombarda sugli eserciti di Federico Barbarossa; spazi di italianità e «lombardità» usati più tardi, in modo indiretto, dal Manzoni e esplicitamente dai patrioti italiani del Romanticismo lombardo e del Risorgimento, dopo la pubblicazione in esilio dell'opera del milanese Giovanni Berchet *Le fantasie* nel 1829.

Durante la Prima Guerra e persino durante il ventennio, negli inni fascisti, le allusioni a Pontida e a Legnano sono numerose (Brunello 1996: 17-28). All'interno della stessa tradizione di patriottismo protolombardo bisogna inquadrare le opere di Giuseppe Verdi *I lombardi alla prima crociata* e la famosa *Battaglia di Legnano*; il sentimento patriottico è, comunque, una ricorrente tematica e persuasiva del lavoro operistico di Verdi, e a parte il *Nabucco* se ne trovano riferimenti impliciti nella quasi totale produzione del maestro italiano, fino al punto di poter considerare lo spazio dell'opera italiana, con Giuseppe Verdi come il suo capofila indiscutibile, uno dei più rappresentativi fattori di italianità e di identità nazionale (Morelli 1996: 49-86).

⁵ In realtà si potrebbe parlare di un Risorgimento italiano, di taglio romantico e nazionalistico, una delle prime e vere espressioni di modernità sociopolitica e di «rivoluzione borghese» italiane, il cui termine di conclusione finale comporta l'unità politica del paese nel 1861. Ma esiste anche un secondo «Risorgimento» italiano. In questo secondo caso, il movimento politico si è manifestato all'interno della realtà retorica mitica ed immaginaria precedente, e ha portato l'Italia, nei primi anni del Novecento, all'annessione dei territori «irredenti» durante la Prima Guerra, e al trionfo del fascismo. Questo secondo movimento politico di ordine nazionalistico riprende, grazie ai discorsi di D'Annunzio, l'argomentazione passionale iniziata con il Classicismo Romantico di Foscolo e del primissimo Leopardi, e contemporaneamente fa sua l'azione politica unitaria di Garibaldi, che è visto come il primo «duce» degli italiani.

canzoni *All'Italia* e *Sopra il monumento di Dante*, e con il suo saggio del 1818 *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, nega le sue posizioni politiche precedenti, contenute nel suo componimento del 15: *Agli italiani per la liberazione del Piceno*, su di una linea chiaramente monaldiana.

È evidente che ambedue le canzoni patriottiche del Leopardi mostrano un'unità stilistica e tematica indissolubile, ma la prima è segnata da un registro passionale molto più marcato, dove predomina più intensamente l'eloquenza esortatrice verso la salvezza della Patria.

Diversamente ad *All'Italia*, nella seconda canzone, diminuisce la persuasione emotiva di un'oratoria incentrata nel *topos* della redenzione italiana. L'invocazione perlocutiva all'azione redentrice degli italiani è, in questo caso, praticamente inesistente, e, di conseguenza, in *Sopra il monumento di Dante*, il tono elegiaco predomina su quello tragico-eroico (Blasucci 1985: 60-80). In questo secondo componimento la contrapposizione argomentativa passato vs. presente continua ad essere però il punto argomentativo centrale di tutto il testo⁶.

In questa seconda canzone, però, il *topos* passato vs. presente (caratteristica argomentativa principale di qualsiasi posizione politica conservatrice) propone già il tema del pessimismo leopardiano. Si tratta di un pessimismo che non concepisce possibilità alcuna di ritorno alla grandezza nazionale del passato italiano, né azione salvatrice per l'Italia, per gli italiani e per gli esseri umani in generale. Siamo davanti, quindi, a una devastazione storica ed esistenziale senza possibilità di ritorno.

Ovviamente questo pessimismo nichilistico è contrario all'incoraggiamento oratorio proprio dell'arringa, il cui scopo pragmatico immediato s'incentra sull'azione effettiva dell'uditorio. In questo senso, questo secondo componimento di Leopardi, si sposta già chiaramente dai parametri suasori della tipologia retorica dell'arringa e dal registro oratorio, ancora eroico e vitalistico della sua prima canzone.

Detto questo è facilmente deducibile la speciale attenzione prestata, in questo lavoro, all'analisi della prima canzone; prototipo retorico di base, insieme al *pathos* ortiano, per la futura azione nazionale dei giovani patrioti dell'epoca. In questo senso, si può affermare che la canzone *All'Italia* è apparsa fin dalla sua pubblicazione, nello stesso anno del suo componimento, come uno dei nuclei testuali responsabili del sentimento patriottico del primo Risorgimento italiano⁷.

⁶ L'antinomia passato glorioso vs. presente mediocre costituisce la principale rete tematica di maggior successo persuasivo nell'oratoria nazionalista italiana. All'interno dell'opera leopardiana, anche se in termini filosofici di gran lunga diversi, è una dell'opposizioni semantiche pregnanti di tutta la sua poesia. Si trova, quindi, nelle canzoni degli anni 20 e 21: *Ad Angelo Mai*, *Nelle Nozze della sorella Paolina*, *A un vincitore di pallone*, appare di nuovo nella visione idillica dei componimenti poetici del 22: *Alla Primavera*, *Inno ai Patriarchi*, continua ad averne eco filosofico negli idilli del 20 e del 21: *La sera del dì di festa* e *la vita solitaria*, e la troviamo persino presente nell'ultimo componimento poetico dello scrittore: *La Ginestra* (Martínez Garrido 1998 a: 136-144).

⁷ È saputo che le due canzoni patriottiche del Leopardi hanno avuto un ottimo ricevimento da parte dei giovani italiani dell'epoca. Fatto che, in certo modo, avrebbe spinto lo scrittore a dilatare la sua poesia secondo gli schemi retorici del patriottismo filounitario (Binni 1994: 78-80).

Si osservi tra l'altro che il sintagma dativale-finale *all'Italia*, del titolo della prima canzone, che a livello profondo può avere una valenza illativa, se da una parte compie la funzione morfosintattica di oggetto indiretto della proposizione extratestuale che dà luogo al componimento, e dal punto di vista argomentativo centra in sé stesso il ruolo di destinatario del percorso eroico di tutto l'enunciato, lascia anche sottintesa un'appellazione performativa indiretta focalizzata sull'uditorio, secondo i parametri illocutivi presenti nel sintagma dell'arringa: *vi chiamo all'armi, vi chiamo all'azione*.

Si tratta di un'appello appassionato al resto dei giovani patriotti italiani, in cui l'io poetico dell'enunciazione si costituisce come capofila indiscutibile del futuro movimento risorgimentale, a cui si rivolge la canzone, soprattutto tramite i versi 37 e 38: «*L'armi, qua l'armi: io solo/ combatterò, procomberò sol io*», punto centrale della canzone.

Questi versi, grazie alla struttura chiasmica, unita alla figura dell'anadiplosi progressiva di *combatterò/procomberò*, portano alla massima tensione oratoria il climax del testo, lasciando in apertura e chiusura discorsiva il pronome *io* di prima persona, dopo la serie enumerativa delle otto interrogative che costituiscono il dialogo più drammatico del testo con la personificazione della patria, vista come donna e madre sofferente; dialogo che porta alla conclusione enfatica di tutta la prima parte:

Chi di te parla o scrive,
che, rimembrando il tuo passato vanto,
non dica: già fu grande, or non è quella?
Perché, perché? Dov'è la forza antica,
dove l'armi e il valore e la costanza?
chi ti discinse il brando?
chi ti tradì? Qual arte o qual fatica
o qual tanta possanza
valse a spogliarti il manto e l'auree bende?
come cadesti o quando
da tanta altezza in così basso loco?
nessun pugna per te? non ti difende
nessun de' tuoi?

È necessario chiarire però che, malgrado l'inizio del pessimismo leopardiano di questa prima fase, il giovane Leopardi del 1818 vive ancora un momento di certo ottimismo vitale, cominciato nel 17, momento in cui si è iniziata la sua conversione appassionata verso la poesia e il sistema del bello, contrario a quello del vero. In questo momento, l'autore assume, quindi, come sistema epistemologico e comportamentale il paradigma naturalista degli antichi. E da questa visione idealizzata dell'eroismo degli antichi nasce la sua prima vitalità compensatoria ed il fervore oratorio e patriottico della sua prima canzone.

L'esempio più chiaro di questa ammirazione verso il fare e il dire degli antichi si trova presente nella *narratio* esemplare del passo delle Termopili, cantato da Simonide (strofe 4-7)

e nell'emozionata ammirazione verso la figura di Dante Alighieri, continuatore di Omero (vv.21e 22) del secondo componimento. In contrapposizione all'eroismo esemplare degli antichi, in tutte e due le canzoni, c'è un chiaro riferimento al presente disforico, alla strage dei giovani italiani nella campagna napoleonica del 1812; fatto storico la cui funzione argomentativa rinforza l'antitesi argomentativa passato vs. presente.

L'antinomia si condensa nella strofa 3 della prima canzone, dove la ripetizione dei verbi sensoriali in prima persona: *odo, veggio, parmi* ci introducono all'interno di un processo cognitivo irrazionale da parte dell' *io* poetico; processo che situa *l'io* dell'enunciazione su un piano di chiara superiorità:

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.
Attendi, Italia, attendi. Io veggio, o parmi,
un fluttuar di fanti e di cavalli,
e fumo e polve, e luccicar di spade
come tra nebbia lampi.
Né ti conforti? e i tremebondi lumi
piegar non soffri al dubitoso evento?

L'emittente è visto, quindi, come un uomo superiore e come un mediatore spirituale con la divinità. Si tratta di un uomo che garantisce, in questo modo, le fonti autorevoli dell'enunciato e l'esecuzione delle condizioni di sincerità del testo. Nel caso della seconda canzone, fin dal primo verso, la poesia concentra la sua attenzione tematica e argomentativa nei danni patiti dall'Italia sotto i francesi e sui caduti italiani in Russia.

In questo modo, il poeta di Recanati, riprendendo l'antinomia argomentativa passato glorioso vs. presente mediocre (antinomia presente fin da questa prima canzone e ricorrente in tutta la grande poesia leopardiana) fonda il suo patriottismo romantico nella pratica retorica della poesia dell'immaginazione, poesia che ritorna così all'essenza oratoria ed eroica del classicismo grecolatino, e che si oppone drasticamente, secondo lo stesso Leopardi, al Romanticismo e alla modernità.

Il primissimo Leopardi come farà più tardi D'Annunzio riesce in questo modo a superare il *trionfo della morte*, grazie alla conoscenza e all'ammirazione del mondo degli antichi, diventando così, in parole dello stesso D'Annunzio, «l'artefice della lingua e della poesia antica»⁸. Di conseguenza, il titanismo eroico di ambedue i poeti si realizza nell'esercizio retorico e stilistico del classicismo italiano e grecolatino.

⁸ Lo stesso D'Annunzio dichiara a Hérelle, traduttore e editore della sua opera in francese, all'interno del prologo del suo romanzo *Il trionfo della morte*, che lui desiderava diventare un'artefice della lingua antica. In ogni caso,

Senza dubbio il collegamento fra Leopardi e D'Annunzio si dovrebbe trovare nella figura e l'attività retorica e letteraria di Giosuè Carducci, ponte ineludibile fra il primo e il secondo Risorgimento poetico italiano⁹.

Su questa linea di oratoria passionale, è significativa la *peroratio* del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, manifesto patriottico e classicistico altamente emotivo:

Ma già sul finire, essendomi sforzato sin qui di costringere *i moti dell'animo mio*, non posso più reprimerli, né tenermi ch'io non mi rivolga a voi, *Giovani Italiani*, e vi preghi per la vita e le speranze vostre che vi *moviate a compassione* di questa nostra patria, la quale *caduta* in tanta calamità quanta appena si legge di verun'altra nazione al mondo, non può sperare né vuole invocare aiuto nessun altro che il vostro. *Io muoio di vergogna e di dolore e indignazione* pensando ch'ella *sventuratissima non ottiene dai presenti una goccia di sudore*, quando assai meno bisognosa ebbe *torrenti di sangue* dagli antichi prontissimi e lieti; né c'è una penna tra noi che s'adoperi per quella che gli avi vostri difesero e accrebbero con milioni e milioni di spade. *Soccorrete, Giovani Italiani, date mano a questa afflitta e giacente....* pur troppo vedo corrotta la lingua, il che non è mai scompagnato dalla corruttella del gusto; vedo negletti e avuti a schifo i nostri sovrani scrittori, e i greci e i latini antecessori nostri, e accolte, e ingozzate ghiottissimamente, e lodate magnificamente quante poesie quanti romanzi quante novelle quanto sterco sentimentale e poetico si scola già dalle Alpi...*O Giovani Italiani,....* ancora siamo grandi; ancora parliamo quella favella a cui cedono tutte le vie,...*Prometto a voi prometto al cielo prometto al mondo che non mancherò finch'io viva alla patria, né ricuserò fatica né stento né travaglio per lei.* (Leopardi 1969 vol. IV: 947-48)¹⁰.

All'Italia e la *peroratio* di quel che può essere considerato la chiusura argomentativa del *Discorso* ci mettono davanti a testi unidirezionali, altamente illocutivi e dai chiari effetti perlocutivi, la cui forza pragmatica principale si trova implicitamente nascosta, nel piano dell'*inventio*, dietro l'allegorismo femminile, materno, patriottico e religioso che sostiene il

D'Annunzio in molte delle sue opere in prosa imita consciamente il periodo della prosa trecentesca italiana. La scelta lessicale portata avanti dallo scrittore è piena di grecismi, latinismi o di lessemi italiani di chiara impronta medievale. In questo senso è ridondante l'uso di voci come *favella* al posto di *lingua*, termine sempre vivo nella lingua leopardiana e di chiara provenienza trecentesca (Martínez Garrido 1991: 317-332).

⁹ Non è affatto casuale che Carducci sia stato uno dei primi studiosi della canzone leopardiana *All'Italia*, e che abbia ammirato entusiasticamente l'eloquenza patriottica del componimento. Si può affermare che Carducci, grazie alla profonda conoscenza della classicità, è per certi versi un continuatore del tentativo poetico e vitalistico del primo Leopardi. Carducci, come il recanatese, tenta la creazione di un nuovo genere poetico a carattere patriottico e civile altamente passionale; un genere la cui funzione rigeneratrice è contenuta nell'attività poetica e universitaria del classicismo carducciano. Il tentativo da parte di Leopardi di creare un nuovo genere poetico-patriottico italiano è manifesto nelle diverse lettere di Leopardi a Giordani, in modo particolare in quelle del 27 nov. 1818, 19 febb. 1819, e in altre tre lettere datate 21 magg. 1819 e dirette agli amici Pietro Brighenti, Michele Leoni e Giuseppe Montani (Leopardi 1969: 1059, 1067-68, 1077-78).

¹⁰ In questa stessa linea interpretativa di patriottismo romantico leopardiano si muove il saggio di Monterosso del 1986. Carmelo Vera nella sua Introduzione al *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1998) si situa anche su simili posizioni.

primo *topos* retorico, su cui si organizzano il resto dei *loci communis* dominanti soprattutto nella prima canzone.

Si tratta del *topos* classico (presente già in Lucano¹¹) della salvezza della patria, vista come madre e donna offesa, oltraggiata, che sta in punto di morte (sono chiare in questo punto le implicazioni sessuali del verbo *cadesti* del v. 34 della prima canzone¹²). La figura della patria offesa, concepita come vittima sacrificata e sofferente, consente pure la connessione con l'oratoria religiosa, grazie ai rapporti esistenti fra la sofferenza della vittima e la figura di Cristo¹³.

A sua volta, tale *topos* determina tutto il registro espressivo del testo, basato sul modulo ricorrente della *repetitio*. Le diverse figure della *repetitio* saldano fra di loro i diversi argomenti persuasivi della canzone: antinomia passato vs. presente, prevalenza del principio di qualità su quello di quantità, e prevalenza esortatrice dell'età della gioventù, concepita come prototipo cognitivo dell'eroismo patriottico, destinatario principale e ricevente ideale di tutto il discorso patemico romantico, nazionalistico e fascista¹⁴.

Come abbiamo già detto, il *topos* argomentativo della difesa eroica della madre patria oltraggiata (*topos* di grande forza suasoria e che porta dietro le spalle un'importante tradizione poetica) è il nucleo originario di tutta la costellazione semantica di passionalità religiosa di base, grazie a cui si struttura il testo tanto dal punto di vista dell'*inventio* quanto della *dispositio*. Passionalità emotiva concentrata fondamentalmente nelle tre prime strofe della prima canzone, strofe che condensano in forma ripetuta le principali figure

¹¹ Il *topos* della madre-patria era già presente nella tradizione greca (V. Teognis, 1959 I: 39-42; 1081-82), ma l'immagine della patria come donna afflitta, oltraggiata e sofferente, con le braccia nude, e i capelli sparsi, piangente davanti ai soldati, si trova nella *Farsalia* di Lucano (Lucano 1978, I: 185-192). Secondo Luigi Blasucci, però, la figura della patria, vista come donna offesa e sofferente, arriva a Leopardi dalla Cassandra dell'*Eneide* di Virgilio. La traduzione leopardiana del secondo libro del poema epico virgiliano mostra chiaramente lo strettissimo rapporto fra ambedue le figure femminili (Blasucci 1985: 26-27).

¹² Il valore connotativo del verbo *cadesti* ci porta direttamente a una realtà sessuale peccaminosa o oltraggiante per la vittima femminea, secondo altri componimenti leopardiani come *Per una donna fatta trucidare col suo portato*; senza dubbio il rapporto con la violazione di Cassandra da parte di Ajax rinforza considerevolmente la connotazione sessuale disforica del verbo *cadere*.

¹³ La visione cristiana e religiosa, tramite la quale si è rappresentata l'Italia, conviene con i due testi religiosi leopardiani, scritti negli anni 1813 e 14 per essere declamati in pubblico dallo stesso autore. In essi, la figura di Cristo, vittima della corruzione del popolo ebraico, presenta già degli elementi elegiaci e patetici consoni alla figura della madre Italia: il colore livido, il sangue, le ferite.

È interessante mettere anche in rilievo che per Leopardi la passione martirologica di Cristo si trova allo stesso livello della sua vittoria e gloriosa Redenzione; la presenza ridondante dei lessemi *gloria* e *vittoria*, in questi primi testi, conferma la visione eroica del cristianesimo del giovanissimo Leopardi. In certo modo si potrebbe affermare che già in questi testi si sovrappone la visione classicistica leopardiana all'eroismo di matrice cattolica. Bisogna ricordare anche che sulla propria infelicità, sull'infelicità della patria e sull'infelicità di tutti i mortali avrebbe versato il componimento poetico leopardiano, progettato nel 19: *Inno al Redentore*. Dall'altra parte in uno dei manoscritti degli inni sacri del Leopardi si trova anche una esplicita e chiara associazione fra la figura della Vergine Maria e la patria italiana (Blasucci 1985: 42).

¹⁴ Sul valore suasorio determinante del ruolo della gioventù nella difesa della patria basta ricordare l'inno fascista, ispirato chiaramente nei discorsi dannunziani: «*Giovinazza, giovinazza, primavera di bellezza...*», conosciuto anche come *Il canto degli arditi* (V. Franzina 1996).

dell'apostrofe invocativa e dialogica con la figura della madre Italia, dando luogo alle prime serie interrogative di carattere enfatico, climax persuasivo della canzone, la cui risoluzione finale ci porta alla *conclusio* eroica dei versi 37-40: *Dammi, o ciel, che sia foco/ all'italici petto il sangue mio*.

Questo *topos*, di conseguenza, determina in primo luogo il carattere performativo dell'enunciato, la sua strutturazione semantica, gravitante intorno alle diverse presenze lessematiche chiave di carattere timico e religioso, l'antagonismo argomentativo dei diversi attanti dell'enunciazione retorica, la costituzione del proprio soggetto eroico all'interno dell'enunciazione poetica e la *ripetizione* stilistica, chiamata a muovere i giovani italiani alla difesa della patria.

Le somiglianze retoriche e stilistiche di questi testi leopardiani nei confronti delle allocuzioni dannunziane sono evidenti.

Noi non lasceremo disonorare l'Italia: non lasceremo la patria perire...Tutta Genova in piedi, stanotte, come nelle adunanze delle grandi deliberazioni. E la fede di Genova ritrova l'antica parola del suo potere, il grido breve della volontà latina. Fiat, Fiat!...L'integrazione della patria si compia!...la resurrezione della patria si compia!» (D'Annunzio 1958: 8)...Nessun più parla basso; che cessino il danno e la vergogna; l'ignavia del non vedere, del non sentire cessino. E i messaggeri aerei ci annunziano che la Notte di Michelangelo si è desta...Verso quella, gli eroi dalle loro tombe, dalle loro carni lacerate si rifasciano, dell' arme onde perirono si riarmino, della forza che vinse ci ricingono: per quella che subito dai grandi omeri sprigiona le penne della Vittoria (D'Annunzio 1958:13)...la patria raccolta nelle sue rive, la patria profonda, sola con la sua doglia, sola col suo travaglio, sola col suo destino...(i figli) si struggevano di pietà filiale divinando il suo sforzo spasimoso, conoscendo quanto ella dovesse patire, quanto dovesse ella affaticarsi per generare il suo futuro. E pensavano in sé. Come soffri!Come t'affanni! In quale ambascia tu smanii! T'abbiamo amata nei giorni foschi, t'abbiamo portata nel cuore quando pesavi come una sciagura. Chi di noi non dirà quanto più, ora, ti amiamo. Tutta la passione delle nostre vite non vale a alleviare il tuo spasimo, o tu che sempre la più bella sei e la più paziente. Come dunque ti serviremo? (D'Annunzio 1958:17). Io vi prego di assistere la patria in questa settimana di passione, io vi supplico di proteggere l'Italia con tutte le vostre forze, perché non si compia su di lei l'orribile assassinio. Questo vi chiedo. Questo è necessario. È necessario che non sia consumato in Roma l'assassinio della Patria. (D'Annunzio 1945: 45)...La Patria è in pericolo, la Patria è in punto di perdimento. Per salvarla da una ruina e da una ignominia irreparabili, ciascuno di noi ha il dovere di dare tutto di sé stesso e d'armarsi di tutte le armi (D'Annunzio 1958: 47)...Chi non s'arma è un vile e un traditore...quanti oggi in palese o in segreto lavorano a disarmare l'Italia, a svergognare la Patria, a ricacciarla nella condizione servile, a racchiodarla alla sua croce, o a lasciarla agonizzare in quel suo letto che già talvolta ci pare una sepoltura senza coperchi (D'Annunzio 1958:50).

Siamo davanti alla stessa cornice enunciativa, a un'identica struttura argomentativa complessa, basata sugli identici luoghi comuni di carattere soggettivo di salvezza mitica. Siamo davanti anche alla stessa organizzazione lessica e semantica ancorata sugli stessi lessemi

passionali e religiosi: *amore, pietà, compassione, afflizione, fuoco, sangue, sudore, dolore, sofferenza*... di contro ai lessemi opposti: *caduta, obbrobbio, vergogna, schiavitù, tradimento*¹⁵ che si situano dalla parte opposta dell'assiologia timica positiva; cioè dal lato del male e della morte.

In tutti e i due i casi ci troviamo davanti a un genere argomentativo e deliberativo, slittante verso l'epidittico, dove le modalità di stato del soggetto enunciativo fanno virare il messaggio verso quelle deontiche ed epistemiche.

La assiologia timica positiva, quella corrispondente agli eroi benefici, figli salvatori della madre patria, si configura deiticamente all'interno dello stesso percorso mitico-narrativo delle allocuzioni. Di conseguenza, i pronomi personali *io/noi* si schierano contro quelli di terza persona, nella maggior parte dei casi, impliciti nei testi, conferendo all'*io* enunciativo e ai narratori presenti nell'enunciato, tramite il *voi* della seconda persona, un chiaro senso di appartenenza al gruppo e alla famiglia unita nel sangue della madre patria. In *Sopra il monumento di Dante*, l'invocazione diretta alla seconda persona plurale è già esplicita, dato l'aumento del registro elegiaco e del pessimismo nei confronti del patriottismo italiano dell'epoca.

Il *voi* (si tratta di un'uditorio ristretto e particolare) è nominato direttamente, mediante la *communicatio*, ai «*cari figli*» italiani; in questo caso si tratta dei promotori e firmatari del monumento di Dante. Siamo ai vv. 35-51 della terza strofa:

Amor d'Italia, o cari, amor di questa misera vi sproni
per cui pietade è morta
in ogni petto omai, perciò che amari
giorni dopo il seren dato n'ha il cielo.
Spirti v'aggiunga e vostra opra coroni
misericordia, o figli,
e duolo e sdegno e di cotanto affanno
onde bagna costei le guance e il velo.
Ma voi il quale ornar parola o canto
si debbe, a cui non pur cure o consigli,

¹⁵ Malgrado il valore elegiaco della seconda canzone leopardiana, in questo testo è anche evidente la ridondanza lessicale degli stessi lessemi d'ordine patemico già indicati; lessemi che accompagnano il *topos* della madre Italia, concepita come vittima immolata, e che favoriscono la compassione verso la patria, e in modo indiretto e implicito, l'appello patriottico alla gioventù italiana.

Il tono patemico della canzone si concentra dal v. 30 in poi: *Oh voi pietosi, onde si tristo e basso/ obbrobbio laverà nostro paese...amor d'Italia, o cari, amor di questa misera vi sproni./ ver cui pietade è morta/ in ogni petto omai...misericordia, o figli/ e duolo e sdegno di cotanto affanno/ onde bagna costei le guance e il velo...Quali a voi note invio, sì che nel core./ sì che nel alma accessa non favilla indurre abbian valore* (vv. 30-51).

A partire da questo momento la ripetizione di sintagmi esclamativi *furor vostro, immenso affetto* (v. 55), *onorar nostra dolente madre* (v. 70), *lo spietato dolor che la straccia* (v. 128), *Ahi non il sangue nostro e non la vita/ avesti...* (130-131), *Di: quella fiamma che t'accese, è spenta?* (v. 182) marcano una costante stilistica in tutto il testo, fatto che rinforza l'intensità retorica del *topos* passato glorioso vs. presente mediocre, segnando così l'impossibilità di ritorno ai momenti dorati della storia italiana.

ma dell'ingegno e della man daranno
 i sensi e le virtùdi eterno vanto
 oprate e mostrate nella dolce impresa?
 Quale a voi note invio, sì che nel cor,
 sì nell'alma accesa
 non favilla indurre abbian valore?

Questo senso di appartenenza alla famiglia dei figli eroici e salvatori della patria, basato testualmente sui pilastri deittici di persona di ogni atto enunciativo, istituisce a sua volta il percorso mitico-eroico di salvezza patriottica già stabilito e indicato nell'enunciato dalla ricorrenza ripetuta dei lessemi chiave a carattere timico e dagli attanti principali dell'argomentazione: protagonisti ed antagonisti.

La costituzione di questo senso di appartenenza enunciativa esclude immediatamente la terza persona, gli altri, che concepiti come l'*altro*, sono visti anche come lo «*straniero*», il «*barbaro*» o il «*nemico*» nel senso più mitico e connotativo del termine. Siamo di nuovo nella seconda canzone, al v. 18 e seguenti:

d'aria e d'ingegno e di parlar diverso
 per lo toscano suol cercando già
 l'ospite disioso
 dove giaccia colui per lo più verso
 il meonio cantor non è più solo.

ai versi 74-78:

Beato te che il fato
 a viver non dannò fra tanto orrore;
 che non vedesti in braccio
 l'itala moglie a barbaro soldato;
 non predar, non guastar cittadi e colti
 l'asta inimica e il peregrin furore;
 non degli itali ingegni
 tratte l'opre divine a miseranda
 schiavitùde oltre l'alpe,

E anche ai 123-124 dove l'unione associativa fra *stranieri* e *empi* è palesemente presente:

onde a stranieri ed empi
 nostra patria vedendo ancella e schiava,
 e da mordace lima roder la sua virtù...

Si riproduce in questo modo, tramite l'enunciazione patemica, una visione antitetica del mondo; realtà di base della visione mitica e religiosa su cui il genere epidittico riposa. Grazie a questa collocazione antitetica dei diversi attanti enunciativi all'interno del percorso allocutivo, mitico-narrativo, modello cognitivo di base di tutte le nostre cosmogonie, si garantisce tra l'altro il successo e la felicità testuale degli enunciati.

L'argomentazione passionale a favore della difesa della madre Patria è così garantita, tramite il riconoscimento retorico da parte dell'uditorio di tutta la tradizione patemica precedente, paradigma passionale già conosciuto in cui queste allocuzioni s'inseriscono (Martínez Garrido 2000).

Questa tradizione oratoria è anche rinforzata, in questi testi, dall'irrazionalità mediatica e divinizzata del discorso passionale patriottico di ambedue gli autori. In questo modo la superiorità dell'io enunciativo, situato *al di là del bene e del male*, e anche la sua capacità poetica, basata sulla conoscenza della tradizione letteraria ed eroica degli antichi, ha consentito la correttezza argomentativa necessaria per l'ottenimento di una persuasione felice; persuasione che in questo caso non appare esonerata dal rispetto delle condizioni di sincerità, ma giustamente garantita dalla capacità sinceramente mediatica del soggetto dell'enunciazione, capacità conferitagli dalla sua superiorità morale.

Possiamo dire, quindi, che grazie all'oratoria religiosa del nazionalismo romantico, si è incanalato l'eroismo patriottico del primissimo Leopardi, che, come farà più tardi D'Annunzio, rovescia il primo nichilismo storico ed esistenziale che ha portato con sé la modernità. In questo modo la *volontà di potenza*, ancorata nel proprio esercizio suasorio di un'argomentazione passionale, non è che un segno di profonda crisi: crisi stilistica, poetica, personale, storica e politica. Si tratta di una crisi che tenta disperatamente di trovare uno spazio personale e nazionale nel mondo, spazio in sé che garantisca il riconoscimento delle proprie radici d'identità.

Riferimenti bibliografici:

A.A.V.V.

1988 «D'Annunzio a Yale», *Quaderni dannunziani*, 3-4.

A.A.V.V.

1989 *Leopardi e il pensiero moderno. Atti del Convegno di Roma 25/26, 11, 1988*, Milano, Feltrinelli.

ALATRI, P.

1988 «Ideologia e politica in D'Annunzio», *Quaderni dannunziani*, 3-4, pp. 23-59.

ARGULLOL, R.

1990 *El héroe y el único*, Barcelona, Destino.

BARBERI-SQUAROTTI, G.

1987 «D'Annunzio scrittore politico», *Quaderni dannunziani*, 1-2, pp. 319-373.

BATAILLE, G.

1993 *El Estado y el problema del fascismo. La estructura psicológica del fascismo*, Valencia, Pre-textos.

- BLASUCCI, L.
1985 *Leopardi e i segnali dell'Infinito*, Bologna, Il Mulino.
- BINNI, W.
1994 *Lezioni leopardiane*, Firenze, La Nuova Italia.
- BRUNELLO, P.
1996 *Pontida*, in *I Luoghi della Memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, ed. M. Isnenghi, Roma-Bari, Laterza, pp. 18-28.
- CARDUCCI, G.
1937 *Le tre canzoni patriottiche di Giacomo Leopardi*, in *Leopardi e Manzoni*, vol. XX, ed. Nazionale. Bologna, Zanichelli, pp. 37-64.
- D'ANNUNZIO, G.
1958 *La sagra dei mille*, in *Per la più grande Italia*, in *Prose di lotta e di comando*, vol. I, Milano, Mondadori, pp. 7-70.
- DE SANCTIS, F.
1953 *La prima canzone di Giacomo Leopardi*, in *Giacomo Leopardi*, in *Letteratura Italiana del secolo XIX*, vol. III, Bari, Laterza, pp. 78-96.
- ELORZA, A.
1995 *La religión política*, San Sebastián, Haranburu Editor.
- FRANZINA, E.
1996 *Inni e Canzoni*, in *I Luoghi della Memoria...op. cit.*, pp. 119-162.
- GOANOLA, E.
1995 *Leopardi, La malinconia*, Milano, Jaca Book.
- LEOPARDI, G.
1969 *Tutte le opere*, ed. W. Binni, vol. II, III e IV, Firenze, Sansoni.
1987 *I Canti*, ed. F. Bandini, Milano, Garzanti.
- LUCANO
1978 *Farsalia*, ed. S. Mariner, Madrid, Ed. Nacional.
- MARTÍNEZ GARRIDO, E.
1991 «La huella trecentista en la prosa de D'Annunzio», *Filología Románica* 8, pp. 317-332.
1994 «La fuerza de la pasión en la estrategia retórica del fascismo», in *Actas del IV Congreso Nacional de Italianistas Españoles (Madrid 3-6 mayo 1994)*, vol. II. Madrid, U. C. M., pp. 77-84.
1997a «Elementos de oratoria sagrada en el discurso fascista italo-español», *Memoria Homenaje a Pedro Peira Soberón, Filología Románica* 14, 1, 333-343.
1997 b «Le metafore della passione nel discorso fascista italo-spagnolo», *Atti del Terzo Convegno Internazionale di Linguistica e Filologia Italiana (Perugia 27-29 giugno 1994)*, vol. II. Perugia, E.S.C.I., pp. 401-416.

- 1998 a «All'Italia de Giacomo Leopardi. De nuevo sobre la influencia del Romanticismo en el discurso político de la pasión en Italia», in *Giacomo Leopardi en el centenario de su nacimiento (1798-1998)*, Madrid, Departamento de Filología Italiana, U.C.M., pp. 111-161.
- 1998b «Fra oratoria sacra e oratoria profana. Il discorso politico della passione in Italia», *Italica Matritensia. Atti del IV Congresso Internazionale della Società di Linguistica e Filologia Italiana (Madrid 27-29 giugno 1996)*, Firenze, Franco Cesati Editore, 1998, pp. 345-355.
- 1998c «L'Influenza di D'Annunzio sulla retorica di Mussolini», in *L'italiano e le sue varietà, Italienisch*, pp. 75-96.
- 2000 *Mito y narrativa en el discurso fascista italo-español*, in *La narrativa italiana*, Granada, Publicaciones de la Universidad de Granada, pp. 407-417.
- MARTÍNEZ GARRIDO, E., RODRÍGUEZ FIERRO, M.
- 1998 *Il discorso fascista e il suo debito all'oratoria romantica*, in *La lingua d'Italia. Usi pubblici e istituzionali. Atti del XXIX Convegno della Società di Linguistica Italiana (Malta, 3-5 nov. 1995)*, Roma, Bulzoni, pp. 174-194.
- MONTI, V.
- 1969 *Poesie*, ed. G. Bezzola, Torino, UTET.
- MORELLI, G.
- 1996 *L'Opera*, in *I Luoghi della Memoria...* in BRUNELLO, pp. 45-113.
- MONTEROSSO, F.
- 1986 «La peroratio del leopardiano *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* e il suo carattere etico-politico», *Esperienze letterarie*, 2-3, aprile-settembre, pp. 91-106.
- ORCEL, M.
- 1993 *Il suono dell'infinito. Saggi sulla poetica del primo Romanticismo italiano da Alfieri a Leopardi*, Napoli, Liguori.
- PERELMAN, CH.; OLBRECHTS-TYTECA, L.
- 1989 *Tratado de la argumentación*, Madrid, Cátedra.
- PERUZZI, E.
- 1987 *Studi leopardiani II*, Firenze, Olschki.
- PRETE, A.
- 1998 *Finitudine e Infinitudine. Su Leopardi*, Milano, Feltrinelli.
- TEOGNIS
- 1959 *Elegías*, in *Líricos griegos*, vol. II., ed. F. R. Adrados, Barcelona, Alma Mater.
- TURCHI, M. (ed.)
- 1969 *Opere di G. Chiabrera e dei lirici del classicismo barocco*. Torino, UTET.
- VERA, C.
- 1998 *Introducción a la traducción del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica**, Valencia, Pre-Textos, pp. 11-81.