

OPERE COMPLETE DI WALTER BINNI

1

Walter Binni

Leopardi

Scritti 1934-1963

Il Ponte Editore

I edizione: aprile 2014
© Copyright Il Ponte Editore - Fondo Walter Binni

Il Ponte Editore
via Luciano Manara 10-12
50135 Firenze
www.ilponterivista.com
ilponte@ilponterivista.com

Fondo Walter Binni
www.fondowalterbinni.it
lanfrancobinni@virgilio.it

INDICE

7	Nota editoriale
	L'ULTIMO PERIODO DELLA LIRICA LEOPARDIANA (1934)
11	Nota al testo (Chiara Biagioli)
13	Introduzione
15	I. La nuova personalità e la nuova poesia leopardiana
27	II. I nuovi canti
49	III. I nuovi canti minori e i «Paralipomeni»
61	IV. Le correzioni dell'edizione napoletana
73	Conclusione
77	LINEA E MOMENTI DELLA POESIA LEOPARDIANA (1935)
93	L'EDIZIONE DI LEONE GINZBURG DEI <i>CANTI</i> (1938)
97	IL LEOPARDI IDILLICO DI FERNANDO FIGURELLI (1941)
103	«MEMORIE DELLA MIA VITA» DI GIACOMO LEOPARDI (1941)
	LA NUOVA POETICA LEOPARDIANA (1947)
109	Premesse
117	I. L'ultimo periodo della lirica leopardiana
123	II. Leopardi dell'«esperienza di sé»
129	III. Precedenti di poesia non idillica
133	IV. Il «pensiero dominante»
141	V. La prosa e la nuova poetica
147	VI. «Amore e Morte»
155	VII. Una prova infelice della nuova poetica
161	VIII. «A se stesso»

167	IX. «Aspasia»
173	X. La preparazione della «Ginestra»: «Le sepolcrali»
179	XI. «La preparazione della «Ginestra»: «Palinodia» e «Nuovi credenti»
187	XII. Il «libro terribile»
203	XIII. «La Ginestra»
217	XIV. Conclusione
219	LEOPARDI «PROGRESSIVO» (1948)
225	TRE LIRICHE DEL LEOPARDI (1950)
249	DE SANCTIS E LEOPARDI (1953)
285	LA POESIA EROICA DI GIACOMO LEOPARDI (1960)
311	LEOPARDI E LA POESIA DEL SECONDO SETTECENTO (1962)
371	CONTRIBUTO MINIMO ALLA LETTURA DELLE «OPERETTE MORALI» (1963)
375	LA LETTERA DEL 20 FEBBRAIO 1823 (1963)
385	Indice dei nomi

NOTA EDITORIALE

Inizia con *Leopardi*, 3 voll., l'edizione delle opere complete di Walter Binni che segue il criterio della restituzione "genetica" della produzione binniana. A Leopardi è infatti dedicato nel 1934 il primo impegno critico del Binni allievo della Scuola normale superiore di Pisa, quella tesina universitaria di III anno, *L'ultimo periodo della lirica leopardiana*, pubblicata postuma nel 2009, che segna l'inizio di un lunga e assidua frequentazione della poesia e della poetica di Leopardi e costituisce il nucleo originario della svolta più significativa nella critica leopardiana del Novecento rappresentata da *La nuova poetica leopardiana* (1947).

Il primo volume raccoglie gli scritti dal 1934 al 1963; il secondo, le *Lezioni leopardiane* dei corsi universitari 1964-1967, analisi sistematica dell'opera di Leopardi; il terzo (1969-1997), i saggi raccolti in *La protesta di Leopardi* (1973 e successive edizioni) e le numerose e ripetute "insistenze" degli anni ottanta-novanta.

Sulla base della scelta di favorire un rapporto diretto con i testi binniani, con la loro scrittura e il loro dinamico percorso, gli apparati si limitano a fornire le informazioni bibliografiche sulla collocazione originaria e sulla loro riproposta e, in qualche caso, essenziali "note ai testi". Sono ripubblicate sistematicamente le varie "premesse" di Binni alle numerose ristampe o nuove edizioni delle sue opere.

I testi sono riproposti nelle loro ultime edizioni, riviste e annotate dall'autore.

Come tutti i volumi che seguiranno, secondo un piano editoriale che si concluderà nel 2017, questi primi tre volumi di scritti leopardiani sono disponibili in edizione a stampa, distribuiti dalla casa editrice, e in formato pdf, liberamente scaricabili dalla sezione "Biblioteca" del sito www.fondowalterbinni.it.

Lanfranco Binni (Fondo Walter Binni)
Marcello Rossi (Il Ponte Editore)

L'ultimo periodo della lirica leopardiana (1934)

«Saggio di terzo anno in Letteratura italiana» presso la facoltà di Lettere della Regia Università di Pisa, discusso di fronte a una commissione presieduta da Attilio Momigliano. Citato più volte da Binni come «tesina del '34», è stato pubblicato postumo, a cura di Chiara Biagioli, premessa di Enrico Ghidetti, nella collana Edizioni del Fondo Walter Binni, coedizione con Morlacchi Editore, Perugia, 2009. Dell'edizione 2009 viene qui riprodotto il saggio di Binni, preceduto dalla «nota al testo» di Chiara Biagioli.

NOTA AL TESTO

L'edizione è stata condotta su un esemplare conservato nell'archivio dell'autore, oggi presso l'Archivio di Stato di Perugia. Il dattiloscritto si compone di complessive 121 pagine, scritte su una sola facciata. Le pp. 1-120 comprendono l'Introduzione e i quattro capitoli in cui si articola il saggio; la pagina 121, non numerata, è quella dell'Indice. Assente l'appendice bibliografica che corredeva lo studio. Per questa sappiamo essere stati utilizzati i numeri romani.

Sul frontespizio, a caratteri dattiloscritti: «R. UNIVERSITÀ DI PISA/ Anno accademico 1933-1934/L'ULTIMO PERIODO DELLA LIRICA LEOPARDIANA/Saggio di III anno in/letteratura italiana/WALTER BINNI». Sullo stesso: in alto a sinistra alcune annotazioni manoscritte recanti i nomi dei relatori («Momigliano/Biadene/Amoretti»); tra l'intestazione e il titolo il timbro «6 giu. 1934 Anno XII E. F./Il Primo Segretario», seguito dalla relativa firma, a matita, e quello tondo della «R. Università degli Studi di Pisa»; a sinistra, tra il titolo e il nome del candidato, sempre a matita, l'indicazione autografa di quella che verosimilmente potrebbe essere la data della discussione: il «25 giugno 1934».

Al suo interno, il nostro esemplare rivela l'interloquire del testo con due differenti calligrafie: quella di Attilio Momigliano, che con i tratti spessi della matita ha affidato ai margini della pagina alcune impressioni di lettura; quella dell'autore intervenuto a rileggere il testo, ripensarlo, glossarlo, a penna, con pochi, sintetici suggerimenti. Da un confronto con i saggi d'argomento leopardiano seguiti a questo primo intervento, si può stabilire che le note di Binni sono di poco precedenti alla stesura della *Nuova poetica leopardiana*. Vi sono poi alcuni riferimenti a *Il grande Leopardi* di Malagoli (1937) e al *Leopardi poeta dell'idillio* di Figurelli (1941), che per evidenti ragioni di cronologia escludono che gli interventi apposti al testo siano stati funzionali alla stesura del saggio del 1935 (*Linea e momenti della poesia leopardiana*). Alla primavera del 1934, e dunque ad una prima rilettura del dattiloscritto, sembrano invece potersi ascrivere quasi tutte le correzioni di carattere ortografico.

Per quanto riguarda la trascrizione, ci è sembrato di non dover perseguire un criterio di assoluta fedeltà al testo, rispettandone anomalie o particolarità grafiche, riportando tutti gli interventi emendativi, segnalando cassature e l'interpolazione nella riga di una o più parole. Perché se anche una simile cura avrebbe conservato al saggio la spontaneità con cui è stato scritto e corretto, ne avrebbe complicata la fruizione. Si è piuttosto deciso per una

soluzione che permettesse di restituire al lettore un testo leggibile, rinunciando a radiografare l'insieme delle correzioni, peraltro poco significative da un punto di vista interpretativo. Nella restituzione dell'elaborato è stato così adeguato alla norma corrente l'uso degli accenti, si è omesso di segnalare le cancellature, sono stati rettificati errori e imprecisioni di battitura, riportando solo la versione definitiva. Alcuni interventi sono stati richiesti dalle odierne consuetudini tipografiche: il carattere corsivo è stato sistematicamente applicato dove segnalato da sottolineatura, e a indicare i titoli di poesie e prose (nel dattiloscritto fra virgolette doppie alte o con la lettera maiuscola); nelle citazioni sono state sempre introdotte le caporali («»); quelle più lunghe di due o tre righe sono state riportate infratesto, in corpo minore. La cura risulta invece conservativa dei capoversi e dell'interpunzione originale.

Chiara Biagioli

INTRODUZIONE

Il presente lavoro è nato dal bisogno di chiarire criticamente l'impressione da me provata nella lettura dei canti posteriori al *Pensiero dominante* (e che io d'ora innanzi chiamerò senz'altro "nuovi canti") di un tono unico e nettamente diverso da quello dei grandi idilli e di ogni altra poesia leopardiana precedente.

Mi sembrava che i giudizi critici tendenti a svalutare parzialmente o totalmente i canti del nuovo periodo non cogliessero il centro della nuova poesia e che perciò la dovessero di conseguenza considerare frammentariamente, misconoscendone la sua essenziale qualità artistica e fermandosi alla sua superficie piú apparentemente prosastica. Ché certo non è possibile comprendere criticamente una poesia se non se ne afferra l'anima, lo speciale accento che la spiega e vivifica intimamente. E mentre per certe poesie a questo accento si arriva con relativa facilità, per altre occorre una fatica maggiore, una pazienza di molteplici letture e quasi uno sforzo umile di comprensione. Ora, la poesia dei nuovi canti è proprio di quest'ultime nelle quali si richiede una maggiore costanza critica per giungere al centro poetico.

E tanto piú ci si trova in principio disorientati di fronte a questo nuovo mondo vigoroso, eroico, in quanto che ci si arriva dalla poesia armonica del periodo precedente e con il preconetto di un Leopardi di ispirazione unicamente idillica.

Bisognava perciò, in una giusta valutazione dei nuovi canti, non tanto cercarvi il motivo idillico, quanto tentare di individuare lo spirito che potesse spiegare questa diversa poesia.

Io ho creduto di caratterizzare la nuova forma chiamandola "personale". Si sa, ogni arte è personale ed anzi forma, è proprio personalità pura, ma in questo caso la parola acquista un suo speciale significato che si chiarirà praticamente durante tutto il corso del lavoro: la nuova forma è personale in quanto essa esprime l'animo piú profondo del poeta, le sue convinzioni piú salde, in quanto in essa è piú visibile l'impronta di una personalità eroica, vigorosa, combattiva, che vi trova l'unica propria eterna realizzazione. E questa personalità propria del nuovo Leopardi, nella nuova poesia è in primo piano, non allontanata, distaccata nel sogno o nella ricordanza, ma impetuosamente protesa alla lotta con il presente, al contrasto con ciò che la ostacola e la nega.

Negli idilli manca sempre, anche là dove sembra piú spiccare la personalità del poeta, un accento forte, energico, eroico: tutto si placa, tutto si armonizza in un tono di rasserenamento che non è quello di ogni arte, ma è proprio dell'idillio leopardiano.

Nei nuovi canti invece il poeta sdegnava l'armonizzato, il cantato, ogni specie di rifugio o di evasione dal presente in cui la personalità, pienamente cosciente del proprio valore spirituale, lotta e si afferma.

La nuova forma perciò, come diretta espressione, mai attenuata, ritardata di questa personalità eroica, si fa grandiosamente sinfonica, tutta di slancio e di scatto, sdegnosa di armonia raccolta e sommessa, creatrice di un linguaggio energetico, a volte violento.

Il mio studio vorrebbe quindi provare che la forma personale si continua durante tutto il periodo iniziato con il *Pensiero dominante*, che proprio da quell'accento i nuovi canti possono essere spiegati e giustificati esteticamente e mostrare quali atteggiamenti assuma questa forma nei singoli canti. Il corpo del lavoro sarà così costituito dalle analisi dei nuovi canti, dopo le quali si potrà rispondere concretamente circa i caratteri della nuova poesia, ma prima delle analisi ritengo necessario premettere un capitolo che mostri la formazione e l'essenza della nuova personalità leopardiana e riproponga poi, più spiegatamente, la tesi.

Per fare un lavoro più completo (almeno come piano) sarebbe stato assai utile staccare il nuovo Leopardi da quello precedente, ripercorrendo in un ampio capitolo tutto il corso del suo sviluppo poetico e fermandosi soprattutto sui caratteri dei grandi idilli che per contrasto avrebbero meglio fatto vedere la novità della poesia in esame. L'economia del lavoro e la mancanza del tempo necessario a riassetare e concretare un centinaio di pagine scritte confusamente, mi hanno impedito di iniziare il mio saggio con una trattazione della poesia precedente ai nuovi canti.

Del resto le idee che campeggiavano in quelle pagine sono state riprese schematicamente all'inizio del primo capitolo, in cui d'altra parte non potevano rientrare alcune osservazioni più particolari che non avrebbero valore fuori di uno studio completo dello sviluppo della poesia leopardiana.

Quanto alla funzione dei singoli capitoli del mio lavoro, mentre il primo isolerà il nuovo Leopardi e la nuova poesia, il secondo e il terzo mostreranno praticamente quale è la nuova forma, come e dove si attua, il quarto sarà una prova, attraverso le correzioni ai canti del '35 dell'eccellenza del gusto del nuovo Leopardi: della seconda parte della bibliografia il compito sarà di mettere in chiaro gli errori di valutazione e l'insufficienza generale della critica dei nuovi canti ed integrare così la parte positiva del lavoro.

LA NUOVA PERSONALITÀ E LA NUOVA POESIA LEOPARDIANA

1. Ripercorrendo sinteticamente tutta l'attività poetica del Leopardi fino al periodo che chiamiamo dei "nuovi canti", mi sembra di potere in modo definitivo precisare dei momenti attraverso i quali il nucleo originale del poeta e quindi sostanzialmente la sua poesia, si sono venuti chiarificando oltre i limiti della cultura e del piú immediato temperamento. Sono momenti molto lati, non rigidamente cronologici, ma che della cronologia si servono a scopo empirico là dove essa può indicare una successione e uno sviluppo di forma poetica, di caratteri stilistici. Ché certo, se nella prima giovinezza del Leopardi coesistono negli stessi anni diversi motivi, varie tendenze, in seguito si può con molta sicurezza distinguere un periodo Pisano-Recanatese, in cui sono compresi i grandi idilli, da quello Fiorentino-Napoletano dei nuovi canti.

Senza voler sforzare queste equivalenze pericolose e fragili, possiamo giustificare con argomenti interni il seguente processo nello sviluppo della poesia leopardiana: dopo un'attività disordinata di tentativi interessati, asserviti anche alla sete della gloria e della felicità, tentativi che sboccano nella cultura (classicista) o nello sfogo di temperamento (crudamente romantico), l'esigenza culturale si impone e provoca l'attività frammentistica dello *Zibaldone*.

Contemporaneamente l'originalità del poeta produce uno iato fra poesia e cultura nei primi idilli, che poi cerca di colmare (è un poi del resto di successione piú ideale che cronologica) portando la poesia nella cultura, nella storia e dando luogo così alle canzoni che vanno dall'*Ad Angelo Mai* all'*Ultimo canto di Saffo*.

Il nucleo originale del poeta regge la prova della cultura e della costruzione storica e ne esce anzi invigorito, addestrato ad ampi respiri.

Nello stesso *Zibaldone*, che rappresenta lo sforzo speculativo piú disordinato ed extrartistico del Leopardi, il nucleo originale, fondamentalmente romantico, scuote sempre piú il classicismo di cultura fino a renderlo una morta scoria, e il poeta, dopo la distruzione degli assoluti vuoti e metafisici, prova una nuova sete di concretezza ideale.

Il Leopardi sente il bisogno di proiettare le sue teorie filosofiche nella vita, di esprimerle organicamente, artisticamente, e, poiché in questo senso il tentativo era nelle canzoni storico-culturali fallito, viene respinto a creare un mondo nuovo, il mondo della triste realtà, dell'essere superato, senza speranza, dall'anelito a quello che dovrebbe essere, in un forma sempre artistica, ma senza le leggi della metrica e della tradizione poetica. Nasce così il mondo

delle *Operette morali*, unica espressione di un lungo periodo durante il quale i *Canti* tacciono. Ma non per il fatto che sono in prosa, le *Operette* possono essere escluse dal processo di formazione della poesia leopardiana, ch  anzi questa vi guadagna una concretezza ed una cristallinit  che non erano nelle canzoni precedenti e che permettono la sicurezza del periodo seguente; insomma le *Operette* non sono una parentesi ma un nodo vitalissimo.

Gi  nelle stesse *Operette*, alla fine, si superava idealmente la posizione amara e senza conforto, il deserto arido di quel periodo, prospettando il nuovo bisogno del poeta di rasserenare sentimentalmente il proprio dolore pur sapendolo irrimediabile e senza termine. Anche lo *Zibaldone*, che va sempre pi  assottigliandosi, acquista diverso valore: vi si parla di ricordanza, di romantico (cio  "vago") = poetico, vi si prepara insomma il mondo dell'idillio.

Le pagine dello *Zibaldone* di questo periodo e il *Dialogo di Plotino e Porfirio* aprono cos  il periodo Pisano-Recanatese durante il quale l'attivit  speculativa completamente trasformata continua fiaccamente, lasciando libero luogo all'espressione della vera originalit  del poeta: il passato, la ricordanza, la lontananza nostalgica caratterizzano, riassunte nella denominazione di "idillio", il nuovo periodo che si chiude con le blande domande metafisiche del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*.

In questo periodo i pi  tenaci bisogni spirituali, filosofici, che avevano seguito il poeta durante le *Operette*, sembrano assopiti, superati momentaneamente, o meglio, trasfigurati in una posizione meno assillante e impaziente, appunto idillica. In questa speciale posizione il presente   evitato, girato o contrapposto come doloroso e deprecabile al passato, alle illusioni svanite, madri di ogni felicit , il proprio io smagato, incapace di vita attiva   confrontato con la natura e con gli esseri naturali che vivono senza coscienza della amara verit , nel flusso continuo della vita quotidiana.

Quindi armonizzazioni, canto, proporzioni fra centro e particolari, importanza dello sfondo della scena, smorzati pi  che crescendo, ricerca del 'vago', di parole sfumate, di ogni mezzo per sprofondarsi nel ricordo e nella lontananza, per evitare il presente, la realt . Ormai il Leopardi   libero dalla cultura, pienamente padrone della tecnica, si trova insomma su un gradino superiore di fronte ai periodi precedenti. Ma quel continuo anelito ad un'espressione unitaria, all'unificazione delle due attivit : poesia e pensiero, che forma uno dei fili conduttori isolabili nel complesso sviluppo leopardiano, non   certo soddisfatto nel periodo degli idilli cos  che chi si arrestasse a questi, troverebbe quell'aspirazione troncata, perderebbe qualcosa di quella linea che conclude tutta l'anima leopardiana. Resterebbe un conato irrealizzato verso una personalit  pi  piena e verso una forma in cui non si debba distinguere poesia da ragionamento ma in cui anzi poesia e ragionamento siano radicalmente fusi, compenetrati, inscindibili¹.

¹ Anche altri poeti romantici (ad es. De Vigny) mirarono a forme di questo tipo, unitarie, espressione immediata di alti bisogni filosofici e morali.

Un altro motivo che possiamo isolare entro la precedente attività leopardiana è quello di un progressivo affermarsi di romanticismo che va sempre più concretandosi durante le canzoni e che sembra fermato nella conclusione armonica dell'idillio come senso del vago, dell'indefinito, del nostalgico. Nel nuovo periodo invece (il periodo dei nuovi canti) si afferma sempre più un sostanziale romanticismo di natura spiccatamente individualista, costruttivo, sia che neghi o che affermi, mirante a porre in primo piano la personalità del poeta e a rompere ogni barriera, ogni tradizione, verso una forma che è appunto quella già enunciata come "personale", vigorosa, antidillica: dopo l'idillio sorgeva nel poeta il bisogno coraggioso di porsi di fronte al presente, alla vita, di affermarvi la propria personalità.

In conclusione era tutto un insieme di motivi che possiamo ridurre ad una nuova ampiezza spirituale, ad un aumento della personalità del poeta fattasi impetuosa, impaziente, con scia del proprio significato e della propria potenza. Il nuovo Leopardi è più virile, più maturo e quindi portato a crearsi una nuova forma adeguata al suo nuovo accento spirituale, una forma meno armonica e più vigorosa. È questa la poesia che vive dal *Pensiero dominante* alla *Ginestra* e che consiste in una espressione originale, personale, tutt'una con il nuovo spirito del poeta e quindi energica, sprezzante di *ornatus*, di compostezza ed atteggiata risolutamente a pigli, a scatti più che a proporzionate armonie. Non armonica, ma vigorosa: il che non vuol dire sciatta, frettolosa, ché anzi della sicurezza del nuovo gusto ci saranno magnifica prova, oltre l'esame delle poesie di questo periodo, le correzioni fatte nell'edizione del '35 ai canti precedenti.

Ed è da premettere che da parte nostra non si vuol fare questione di meno e di più, non si vogliono fare scale di superiorità, classificazioni, non si vuole affermare uno sviluppo estetico in senso migliorativo, considerando il momento degli idilli come momento inferiore, manchevole, ma si vuole solamente stabilire, definire un nuovo tipo di poesia, un nuovo periodo poetico che ha suoi caratteri, suo gusto ben distinti da quelli dei periodi precedenti. E si vuole anzitutto mettere in chiaro che la novità essenziale di questo periodo consiste nella nuova forza spirituale del poeta, nella sua nuova posizione rispetto alla vita, nel suo nuovo vigore di fede: forza spirituale, senso della personalità che fanno il Leopardi (tanto per dare un indice e non certo per fare paragoni di valore riguardo agli idilli) più dantesco e petrarchesco che non metastasiano, arcadico.

Il nuovo Leopardi è più grande spiritualmente del vecchio: la nuova poesia ha il suo centro intimo in questa accresciuta potenza e profondità spirituale.

Valutare quindi la nuova personalità del poeta mi sembra indispensabile per intendere concretamente la poesia dei nuovi canti.

2. Per capire questo Leopardi che ho affermato spiritualmente più maturo, conscio della propria grandezza, e sempre più intimamente eroico quanto più sente coincidere le proprie esigenze individuali con la salvezza di tutti

gli uomini, credo necessario partire da una valutazione sintetica delle nuove situazioni di vita in cui il Leopardi venne a trovarsi all'inizio e durante tutto questo periodo.

Veramente si prova un grande ribrezzo a parlare di esterno, di fatto, di avvenimento biografico in vicende di così alta spiritualità, ma d'altronde, in realtà, non v'è nulla di esterno, di dato, di natura in ciò che riguarda lo spirito ed è accettabile in uno studio di critica estetica tutto ciò che della vita di un poeta può servire a rendere più chiara la interpretazione della sua arte. Perciò parlando dell'amore, delle amicizie del poeta in questi ultimi anni, non intenderemo davvero porre una relazione deterministica, tanto più che se la reciprocità assoluta di causa e effetto tra vita e poesia vale per ogni artista, maggiormente vale per una natura così intima, così poco vistosa come fu quella del Leopardi, la cui vita fu povera esteriormente ed interiormente ricchissima all'opposto, ad esempio, di quella di un D'Annunzio, tutta sfarzo esterno e limitato contenuto spirituale.

La valutazione della nuova personalità, della nuova vita sarà dunque una preparazione, uno sfondo su cui collocare l'espressione pura dei canti di questo periodo.

Il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* fu compiuto il 9 aprile 1830, poco prima che il poeta abbandonasse Recanati per portarsi alla sospirata Firenze: con quel canto e con quella data si chiudeva definitivamente il periodo idillico che noi consideriamo senza possibilità di riprese. Il Leopardi dava così un sicuro addio a Recanati, alla giovinezza che durava ancora come possibilità di ricordi, ed entrava in un nuovo mondo, in un nuovo periodo della sua vita che è chiaramente staccato da quello precedente anche da grezzi limiti di tempo e di spazio.

Uscito per sempre da Recanati, forse con la coscienza di non tornarvi mai più, egli si stacca da quel mondo di ricordi e di inazione, da quella vita in cui non v'era nessuna anima capace di comprenderlo, in cui nessuna spinta intellettuale l'aveva toccato, e si crea un nuovo ambiente: quell'ambiente fiorentino che in parte già conosceva e che lo aveva chiamato a sé mediante l'aiuto del Colletta, destando nel suo animo un sentimento di gratitudine e quindi un desiderio di socialità, di amicizia che era d'altronde anche reazione all'esilio monotono nella cittaduzza natale. Nuove amicizie, possibilità nuove di vita letteraria e la gloria che solo adesso comincia ad illuminarlo, sollevano il suo animo ad una considerazione più immediata e combattiva del presente e della vita. In questo periodo conosce il Ranieri, il De Sinner che lo persuade della sua grandezza filologica e gli offre la stampa sicura delle sue carte giovanili; in questo periodo è circondato con rispetto ed amore dalla compagnia del Vieusseux e degli altri scrittori della «Antologia». Uomini di alta levatura, signore di nobiltà come la Carlotta Bonaparte ricercano la sua conversazione e gli dimostrano la propria ammirazione. A questo clima più carico di affetti, di relazioni spirituali ed intellettuali, corrispondeva una maggiore tensione nell'animo del poeta, una maggiore

coscienza del proprio valore e piú netta, piú pura, la solita richiesta di vita vera, di vita spirituale. Il senso della personalità gli si va fortificando dal di dentro e si rassicura quasi per le conferme che ne trova all'esterno.

L'antico desiderio d'affetto, di socialità si riscontra ora quasi come sue creazioni, come proiezioni del proprio desiderio, le amicizie dell'ambiente fiorentino, lo svelarsi dell'anima nuova suscita intorno a sé una nuova atmosfera e il Leopardi dalla coscienza di questo suo potere trae maggiore incitamento all'affermazione chiara e precisa di se stesso.

Vive ora in una tensione impaziente di cui ci saranno prova alcune osservazioni tratte dallo studio del suo epistolario, che si va facendo verso gli ultimi anni piú robusto, impetuoso, impaziente. Ma se tutto il nuovo clima è ben corrispondente al suo animo teso, alla sua nuova potenza vitale, un intimo avvenimento predomina su tutti gli altri ed inizia il nuovo periodo: questo avvenimento essenziale per la vita del Leopardi è l'amore.

Dell'importanza che il Leopardi stesso dette all'amore ci è testimonianza sicura il pensiero LXXXII che mi sembra utile riportare frammentariamente:

Nessuno diventa uomo innanzi di aver fatta una grande esperienza di se, la quale rivelando lui a lui medesimo e determinando l'opinione sua intorno a se stesso, determina in qualche modo la sua fortuna e lo stato suo nella vita... Agli altri il conoscimento e il possesso di se medesimi suol venire o da bisogni e infortuni o da qualche passione grande cioè forte; e per lo piú l'amore; quando l'amore è gran passione; cosa che non accade in tutti come l'amare. Ma accaduta che sia... certo all'uscire di un amor grande e passionato, l'uomo conosce già mediocrementemente i suoi simili, fra i quali gli è convenuto aggirarsi con desideri intensi e con bisogni gravi e forse non provati innanzi, conosce ab esperto la natura delle passioni, poiché una di loro che arda infiamma tutte l'altre; conosce la natura e il temperamento proprio; sa la misura delle proprie facoltà e delle proprie forze; e oramai può far giudizio se e quanto gli convenga sperare o disperare di se, e, per quel che si può intendere del futuro, qual luogo gli sia destinato nel mondo. In fine la vita a' suoi occhi ha un aspetto nuovo; già mutata di cosa udita in veduta per lui, e d'immaginata in reale; ed egli si sente in mezzo ad essa forse non piú felice, ma, per dir così, piú potente di prima, cioè piú atto a far uso di se e degli altri.

Certo l'argomento è così delicato che è facilissimo cascare o nella grossolana, minuziosa curiosità aneddótica che vorrebbe poi deterministicamente ritrovare nelle poesie di questo periodo i particolari di quel dato amore, o nell'esagerazione schifiltosa di chi rifugge da ogni dato, da ogni fatto come se poi il fatto, il fato non potessero venir rivissuti e compresi spiritualmente. Certo è ripugnante fermarsi sulle dicerie e sulle illazioni che i piccoli hanno raccolto sul conto di quest'amore, ma è anche ridicolo voler disconoscere il fatto in se stesso nella sua piú semplice ed essenziale importanza. Per me è fuori di dubbio che il Leopardi abbia amato una signora fiorentina: di tutto il resto mi sembra inutile occuparsi, dato che l'importante è il nuovo stato sentimentale in cui il Leopardi si trova all'inizio del nuovo periodo.

Il desiderio dell'amore è uno dei motivi fondamentali della vita del Leopardi, che si può rivedere tutta sotto questo speciale punto di vista, notando come questo anelito all'amore si intensifichi, si purifichi parallelamente al maturarsi di tutto lo spirito leopardiano.

Nel periodo piú giovanile l'aspirazione all'amore è torbida e confusa e nei primi idilli risente di quello speciale clima che fa rientrare la donna amata (o meglio desiderata) in tutto un naturale mondo di vita istintiva e felice di fronte a cui si contrappone la vita dolorosa e cosciente del poeta. Nella canzone *Alla sua donna* si ha il primo indice di quello che sarà il vero amore per il Leopardi: tutte le aspirazioni piú intime del poeta si fondono nella preghiera alla «Cara beltà», l'amore è fatto esponente di tutti i problemi che si agitano nella sua anima, ma il tono sostanzialmente è lontano da quello del nuovo periodo, un tono giovanile ed insieme stilizzato, di sacrificio paradossale, opposto al tono caldo, vibrante, tragico del *Pensiero dominante*. Ed è da notarsi che la prima delle *Operette* indica l'amore come l'unica possibilità di vita felice, di superamento del pessimismo e dell'arido egoismo. Nei nuovi idilli poi l'amore è respinto nel ricordo e acquista quel carattere di vago, di nostalgico che è proprio della posizione del poeta di fronte alle figure di Silvia e Nerina.

Insomma c'è nei periodi precedenti l'aspirazione all'amore, ma non l'amore in atto come nell'ultimo periodo. In questo, nel nuovo clima spirituale, si apre l'unico, vero amore del Leopardi; non un determinato amore, un amore superabile, una esperienza rinnovabile (come avviene, ad esempio, nella vita del Foscolo), ma l'esperienza intima e universale, unica, colorata di fatalità, quasi nuova nascita dell'anima. Un'esperienza dopo la quale il Leopardi non può in nessun modo tornare quello di prima: «Sott'altra luce che l'usata errando». Quanto piú si accentuerà la natura spirituale, totale di questo amore e quanto piú d'altra parte lo si considererà umano, amore per una donna vivente ed animata, tanto piú se ne capirà l'importanza per tutto il nuovo periodo. Il Leopardi ama e non un'ombra, ma una donna, non un ideale astratto, ma un ideale incarnato di cui egli ha la precisa conoscenza, sí che quando dice «angelica sembianza, angelica beltade», ben altro calore sostiene queste espressioni cosí semplici, cosí universali di quando egli diceva «Cara beltà» cui corrispondeva solo una vaga aspirazione.

Perciò quest'amore cosí appassionato, cosí tragico apre il nuovo periodo con una nota di alta intensità, con tutta una nuova posizione eroica e virile che si continuerà per tutti i canti seguenti. Nell'amore si rivela la nuova anima leopardiana: un maggior senso del proprio io (ma dell'io meno aneddotico e piú profondo), un mostrare se stesso con un'insistenza o meglio con una tenacia che non si era avuta nella poesia precedente e che culminerà nella proposizione di sé come esempio agli uomini, nella *Ginestra*.

E già fin d'ora si può capire che una tale violenza sentimentale non poteva esprimersi idillicamente, con armonizzazioni calme, ben concluse, ma doveva aprirsi una nuova via, sboccare in una forma robusta, pugnace, a contrasti rapidi, a invocazioni assolute, a slanci pieni, sinfonici.

Questa potenza si rivela nell'amore, ma seguita anche quando l'amore vacilla od è finito, così che l'invocazione alla morte è un atto di vita, pieno dello stesso calore con il quale si invocava prima l'angelica sembianza; e con lo stesso calore e vigore personale il poeta disprezza tutta la vita o separa violentemente l'ideale dal reale, l'immagine dalla donna o si erige ad esempio degli uomini, detta una legge universale, morale, la cui attuazione gli sembra la salvezza dell'umanità.

La tensione iniziata con l'amore prosegue così attraverso gli altri momenti successivi, con pari forza, sennonché l'impeto si fa sempre più austero, intimo, cosciente.

3. Che la nuova tensione spirituale e la pressione della personalità continuino per tutto il periodo da noi studiato, facendosi sempre più intime e sicure, ci è dimostrato dalle prose di questi anni che rappresentano un'attività prosastica molto inferiore a quella dei periodi precedenti e che, a parte il valore artistico dei due dialoghi e dei pensieri, costituiscono soprattutto un utile sfondo ai nuovi canti, in cui la personalità pura del Leopardi si esprime.

Le lettere di questo periodo segnano anche come indice di relazioni amichevoli, un orientamento diverso da quello che si può osservare nelle lettere della giovinezza: il Giordani scompare dalla scena e subentra il Ranieri (i suoi *Sette anni di sodalizio* corrispondono esattamente agli anni '30-37) e questa sostituzione di amicizia significa nel Leopardi il bisogno di un cuore giovane, esuberante, spontaneo, invece di un uomo scettico, inaridito, letterato e divenuto per di più, verso l'ultimo, quasi una bruttissima copia dello stesso Leopardi nei suoi lati pessimistici peggiori. Il tono di queste due corrispondenze è diversissimo: in quella col Giordani c'è più che altro sfogo d'ambizione e insieme gioia di scrivere ad uomo celebre, in quella col Ranieri c'è una immediatezza senza paludamenti, una sincerità traboccante d'affetto, un'amicizia confinante con l'amore che indicano la nuova anima leopardiana, vigorosa in ogni sua manifestazione.

I biglietti al Ranieri, scritti nel '32-33, nel periodo di maggiore passione per la Targioni Tozzetti, testimoniano, nella loro brevità più vocativa che narrativa, di uno stato di tensione concitata, di un Leopardi tutto calore di sentimento, tutto slanci di tenerezza e sprezzante di ogni compromesso, vivo nel presente, nell'attuazione più violenta dei propri interni impeti. Sono espressioni travolgenti («Amami, anima mia e non iscordarti, non iscordarti di me»), che confinano con uno stato di ebbrezza («Io sono minacciato di perdere la vista e non posso scrivere: ma senti, Ranieri, ricordati per la memoria del tempo passato insieme, ch'io voglio, per Dio!, ribaciarti prima di morire») e si atteggiano a mosse passionali, quasi incuranti della sintassi («Ranieri mio, ti sospiro come il messia. S'io posso abbandonarti, tu lo sai bene. Ti mando mille baci»). Accenti di appassionato bisogno di affetto che ritornano in parecchie altre corrispondenze di questo periodo e ad esempio in quella col De Sinner cui il Leopardi scriveva frasi di questo tipo: «Voi mi

dite che la nostra amicizia deve durare al di là della vita. Io non so esprimer-
vi quanto queste parole mi consolino. Sí, certo, mio prezioso amico, noi ci
ameremo finché durerà in noi la facoltà d'amare».

Sia nelle dimostrazioni d'affetto, sia nelle invocazioni della morte, sia
nelle affermazioni della propria dignità, l'accento cade sempre sul carattere
vigoroso e appassionato di ogni suo atto spirituale. Sia che offra e chieda
amicizia, sia che disprezzi gli uomini e confermi le proprie convinzioni,
è sempre la sua personalità che prorompe, conscia della propria unicità e
insieme del proprio valore universale; è sempre quella sua nuova forza spiri-
tuale che provoca mosse di profonda energia anche nelle meno significative
di queste lettere. Anche se parla della propria infelicità il tono non si abbat-
te, non si abbandona, ma è alto, tragico, di superiorità alle bassezze degli
uomini («la coscienza che ho della grandezza della mia infelicità non com-
porta l'uso delle querele»), ed ora tanto è in lui intimo questo tono eroico
che perfino scrivendo al padre, malgrado il rispetto dimesso che l'autorità
paterna in quel genere di educazione ottocentesca richiedeva, afferma aper-
tamente la sua virilità sdegnosa e coerente. La sua compattezza spirituale, la
ferma certezza delle sue idee sono palesi in tutta quest'ultima parte dell'e-
pistolario, fino alla tarda lettera al Lebreton, cui, accennando a quel tono
di franchezza e sincerità che corrisponde alla sua nuova coscienza eroica e
religiosa, scriveva: «Soyez sûr, qu'il n'y a d'autre convenance à garder avec
moi que de dire ce que l'on sent».

Piú direttamente si avverte questo tono vigoroso in certe lettere di di-
chiarazione di fede come quella famosissima al De Sinner, nella quale ri-
spondeva violentemente a coloro che accusavano il suo pessimismo di essere
causato dalle sventure fisiche. C'è una fermezza, un calore morale, una pu-
gnacità compressa che non c'erano ancora nel Leopardi precedente, neppure
nel *Bruto minore* che egli citò forse solo a scopo polemico, per mantenere
la salda unità di tutta la propria vita, ma che in realtà è tanto piú gesto, be-
stemmia e tanto meno vissuta convinzione.

Insomma, nelle lettere di questo periodo (avremmo potuto fare, volendo,
abbondantissime citazioni) ritroviamo le conferme di un invigorimento del-
la personalità leopardiana e delle sue convinzioni, e soprattutto il tono forte,
personale che riteniamo caratteristico del nuovo periodo.

Negli ultimi anni poche sono le prose oltre le lettere, infatti lo *Zibaldo-
ne* finisce nel '32 con pochi appunti già improntati al nuovo spirito e cioè
meno culturali e piú intimi alle esigenze nuove del poeta. Ciò vuol dire che
il Leopardi non sente piú il bisogno strettamente speculativo, che le sue
energie spirituali si unificano in un'unica espressione che non permette in li-
nea di massima altre forme di espressione parallele. Vuol dire che il Leopardi
è meno disperso e che non si può piú parlare di un Leopardi filosofo accanto
ad un Leopardi poeta, ma solo di un Leopardi che esprime se stesso e le sue
piú intime convinzioni in un'unica forma originale, personale.

Le due ultime operette del '32 e i *Pensieri* del '34-36 sono le uniche ecce-

zioni in proposito, ma rappresentano un'attività un po' in margine e costituiscono soprattutto una prova della nuova personalità leopardiana.

Delle due operette, la prima (*Dialogo di un venditore di almanacchi*) è quasi una breve fantasia tenuta su con battute rapide, poco prosastiche:

Come quest'anno passato?

Piú, piú anzi.

Come quello di là?

Piú, piú illustrissimo.

e la soluzione è piuttosto pratica che teorica:

Vorrei una vita cosí, come Dio me la mandasse, senz'altri patti.

La seconda (*Dialogo di Tristano e di un amico*) è molto piú significativa e, specie alla fine, è indice notevolissimo della nuova forza morale del Leopardi: disprezzo dei piccoli e coscienza di se stesso come portatore di vera saggezza. Sembra procedere dalla lettera al De Sinner e precludere alla *Ginestra*: «E giudico assai poco virile il voler lasciarsi ingannare e deludere come sciocchi ed oltre ai mali che soffrono esser quasi lo scherno della natura e del destino... E di piú vi dico francamente, ch'io non mi sottometto alla mia infelicità, né piego il capo al destino o vengo seco a patti come fanno gli altri uomini; e ardisco desiderare la morte e desiderarla sopra ogni altra cosa, con tanto ardore e con tanta sincerità con quanto credo fermamente che non sia desiderata se non da pochissimi». Questo accento vigoroso è reso piú secco, piú lapidario, ma anche artisticamente meno notevole, nei *Pensieri* che rientrano in quel momento di preparazione alla *Ginestra*, che comprende anche i *Paralipomeni*, la *Palinodia* e *I nuovi credenti*.

La loro mancanza di unità artistica è stata già notata ed io credo del resto che il Leopardi non intendesse affatto dar loro uno speciale valore e non vi annettesse quell'importanza che acquistarono poi dall'essere raccolti a parte nell'edizione fattane dal Ranieri. Sono sí alcuni accenni potenti che fanno riconoscere il poeta dei nuovi canti, come quando, ad esempio, chiama i negozianti, che disprezzano la morte per i loro meschini scopi di lucro, «eroi vili», vi sono forti intuizioni psicologiche sulle relazioni sociali, concepite come contrasto di pochi buoni deboli e molti cattivi forti, ma in sostanza direi che nei *Pensieri* si sia riversato piú l'acido, il velenoso, che non il generoso, l'elevato del Leopardi e che chi volesse ricavare un ritratto dell'intero Leopardi dai *Pensieri*, ne ricaverebbe un'impressione limitata, immiserita. C'è nei *Pensieri* la saggezza spicciola del Leopardi, le riflessioni sull'epoca romantica («i giovani assai comunemente credono rendersi amabili fingendosi malinconici»), le chiacchierate sull'irrequietezza e scontentezza umana e tanto cinismo amaro, di vendetta: «Il mondo è simile alle donne: con vercondia e con riserbo da lui non si ottiene nulla», «E il mondo è come le don-

ne, di chi lo seduce, gode di lui e lo calpesta». Solo in alcuni pensieri risuona l'accento piú puro e profondo della sua vera personalità: cosí specialmente nel LXVIII che fa le lodi della noia, «il piú sublime dei sentimenti umani», caratterizzando la nobile insoddisfazione romantica propria dell'animo leopardiano e nel LXXXII, già citato, in cui il poeta mostra chiaramente quale importanza annettesse all'esperienza dell'amore che apre il periodo della sua maturità.

Tutte queste osservazioni, ricavate dallo studio delle prose di questo periodo, vanno ricollegate all'osservazione cardine di tutto questo capitolo: che il Leopardi è diventato piú grande spiritualmente, padrone della propria anima unificata, che il suo piano di vita è diverso, piú virile di quello precedente e che un tale rinnovamento intimo doveva esprimersi con quell'accento spiccatamente personale che s'incarna nella nuova poesia. Ché tutte le espressioni in prosa non sono che lo sfondo e ci direbbero ben poco circa il vero Leopardi se non ci fossero i nuovi canti e cioè l'espressione piú pura della nuova personalità del poeta.

4. La nuova ampiezza spirituale del Leopardi corrisponde dunque ad una nuova poesia che è caratterizzata appunto dalla prepotenza espressiva con cui la nuova personalità si manifesta. È perciò una poesia lirica nel senso piú tradizionale della parola e cioè soggettiva, espressione personale, della piú pura *Ichkeit* (in italiano non c'è parola che indichi tanto bene un io individuale puro). È un'espressione unitaria, antidillica, ed insieme lontana da ogni freddo didascalismo, tutta rampollante dal presente, opposta ad ogni evasione. Perciò si può chiamare eroica e con quante altre denominazioni significhino questo carattere fondamentale di vigoroso accento di una personalità robusta, ribelle e fiera anche nella rassegnazione.

In una stretta considerazione estetica la nuova forma consiste proprio in questa vigoria non armonica, ma impetuosa, larga, a contrasti e a slanci, tesa e tenace. E se si vuole scendere a particolari (il che verrà fatto concretamente nelle analisi dei due capitoli successivi) si troverà un insieme di speciali modi poetici che acquistano giustificazione ed unità se ricondotti all'accento fondamentale di questa forma personale e vigorosa. Si noterà un costante disprezzo della trovata e una grande semplicità di motivi, una ricerca di parole forti, energiche, non vaghe e nostalgiche come quelle degli idilli, un uso molto sobrio di paragoni stesi per lo piú con una disinvolture abile e con poco colorito.

Il quadretto gustato a sé e campeggiante sul resto del componimento non trova luogo in questa poesia, sempre per quell'interesse altamente individuale e vigoroso che elimina tutto ciò che non sia espressione della personalità del poeta. Si sfugge sempre piú ogni limite, l'armonizzazione di centro e sfondo e si cerca l'impeto che trasporta e giustifica i momenti piú sbrigativi e piú fiacchi. Perché in questa poesia sono inevitabili degli squilibri, dei punti piú deboli di fronte ad intensità fortissime ed è naturale che là dove

l'ispirazione centrale manca, nascono cose mediocri, con finzze particolari, ma non sostenute da quel soffio potente che è dato dalla pressione tenace della personalità.

Si spiega così la mediocrità del *Consalvo* e la debolezza di certe parti di *Amore e morte*. Ma è altra caratteristica del nuovo periodo poetico una squisitezza di gusto che si fa sempre più fine, più signorile, sì che anche in momenti più freddi e meno ispirati nascono poesie nobili e squisite come le due sepolcrali. Ad ogni modo la tendenza essenziale di questa forma è di calcare i toni vigorosi, di far sentire l'impeto e la forza morale del poeta.

Naturalmente i procedimenti stilistici cambiano durante questi sette anni di creazione e se all'ultimo predominano larghe frasi libere e ampiamente articolate, mentre all'inizio si affermano potenti concentrazioni in cui l'impeto è non smorzato, ma contenuto, quello che resta costante è l'anima di tutto ciò, l'accento vibrante della personalità combattiva ed eroica del poeta.

L'originalità, la novità di questo accento sono stati messi in dubbio da chi ha voluto riconnetterli all'accento, alla forma del primissimo periodo leopardiano, facendo così di tutta la poesia leopardiana un arco con al culmine gli idilli e, agli estremi, da una parte le prime canzoni, dall'altro i nuovi canti. Ammetto senz'altro che non manchino delle analogie esterne fra le prime e le ultime canzoni, come pure che vi siano differenze fra le poesie fino all'*Aspasia* e le seguenti, ma mi sembra che in ambedue i casi si faccia una questione contenutistica e superficiale. Infatti quanto all'unione delle prime canzoni con le ultime (e non tutte ma solo quelle di carattere amoroso), si astrarrebbe completamente dall'ipotesi di un nuovo accento e si trascurerebbe l'affinamento artistico compiuto dal Leopardi attraverso le *Operette* e i grandi idilli, da una forma (specie nelle canzoni patriottiche) discontinua, attaccata spesso all'imitazione, soffocata dalla cultura ad una forma così assoluta, complessa, cosciente. Si dirà che l'avvicinamento era fatto *sub specie aeternitatis*, ricercando motivi ideali, ma quale valore avrà un confronto fra un artista completamente maturo e un momento inferiore del suo svolgimento?

E se si vuol fare solo caso all'atteggiamento spirituale, si dovrà riconoscere che c'è una grande differenza fra la prima richiesta di vita, non chiara, sensuale e la purissima affermazione di aderenza all'ideale, di coscienza del proprio io, nel Leopardi maturo e formato. Nelle canzoni patriottiche il vate è un misto di letterato (che deriva i suoi motivi dalla tradizione retorica italiana: Testi, Filicaia...) e di demagogo da tavolino; nei nuovi canti il vate è un'austera personalità che si esprime oltre ogni irrequietezza egoistica, un qualcosa di simile agli antichi poeti-filosofi-fondatori di religioni. Anche l'eloquenza e l'apparente retorica del nuovo Leopardi sono tutt'uno colla sua forma, create dall'intimo del suo animo, mentre nelle prime canzoni sono gesto, entusiasmo fittizio, realizzato solo dentro forme staccate dalla vera originalità del poeta.

Mentre si è giunti a questo avvicinamento di due momenti diversi per

una troppo scarsa considerazione dello sviluppo poetico, e quindi, in senso larghissimo, della cronologia si arriva invece all'altro errore di staccare un ipotetico periodo fiorentino-amoroso da quello immediatamente successivo, proprio per l'esagerata importanza data alla cronologia e ai motivi esterni, biografici. Ché a voler sofisticare ci sarebbe da distinguere quanto ad atteggiamento, ogni poesia dalla successiva; ma allora quale valore acquisterebbero queste suddivisioni che finiscono per identificarsi con le singole unità poetiche? E, del resto, non avviene lo stesso nel periodo degli idilli, nel quale si potrebbero distinguere un periodo pisano da uno recanatese, un momento di ricordanza da uno di contemplazione cosmica?

Il fatto è che qua come là, l'unità di un periodo non può essere data che dall'accento fondamentale e che le varie differenze devono essere considerate come indici di nuove situazioni e semmai di sviluppo di una tendenza.

Ora, in quest'ultimo periodo c'è un unico tono che unifica le poesie che vanno dal *Pensiero dominante* al *Tramonto della luna*, c'è un'unica forma sia che Leopardi canti la sua adorazione al pensiero d'amore, sia che disprezzi la vita, sia che affermi la necessità di un'unione fra gli uomini contro la natura.

Dopo aver accennato al nuovo piano spirituale su cui Leopardi si trova, alla sua concretezza d'anima, all'unità di tutto il periodo, compito del mio studio è rispondere alla domanda: in che consiste la nuova forma leopardiana, in che consiste questo nuovo tipo di poesia?

Finora infatti non ne ho parlato che dal di fuori, anticipando solo alcune affermazioni sui caratteri della forma dei nuovi canti che potranno avere valore critico solo se provate dall'esame delle stesse poesie: il problema della nuova forma si risolve dunque in quello particolare dei singoli componimenti, dal quale poter poi risalire a positive conclusioni estetiche.

Nel capitolo seguente ricercherò perciò nelle poesie che io reputo le più concretamente realizzate di tutto il periodo, i caratteri della nuova forma; poi delle altre poesie, che mi sembrano quasi di pausa o di preparazione, mi servirò soprattutto per mostrare la finezza del nuovo gusto, anche dove l'ispirazione più profonda è stata meno presente, l'accento personale meno forte. E a questo scopo mi servirò anche delle correzioni apportate dal poeta ai canti precedenti nell'edizione napoletana del '35.

II

I NUOVI CANTI

Le seguenti analisi sono state fatte allo scopo di mostrare la nuova forma leopardiana nelle sue piú concrete e pure realizzazioni. Serviranno a mettere in chiaro i caratteri della nuova poesia e a mostrare come non si tratti di decadenza, di inaridimento poetico, ma di un nuovo tipo di arte vigorosa, non armonica, in cui gli squilibri, le apparenti opacità e durezza sono giustificate quando si riportino all'accento che anima questi canti. Non è che il Leopardi si sia infiacchito, isterilito poeticamente, ma piuttosto che egli si volge coscientemente ad una nuova forma, in cui si esprime con maggiore vigoria e intensità spirituale e con non minore senso artistico. Tutte le osservazioni fatte nelle analisi ci riconduranno sempre all'accento fondamentale della nuova poesia: un accento personale, vigoroso, centro vitale di un linguaggio pure personale e che si può facilmente distinguere da quello piú blando e piú armonico dei grandi idilli.

IL PENSIERO DOMINANTE

La nuova forma, tutta intima al nuovo senso di personalità e di ampiezza spirituale del Leopardi, anzi espressione genuina della sua nuova personalità, si concreta per la prima volta nel *Pensiero dominante*, composto all'incirca verso l'ottobre 1831, dopo un intervallo di silenzio, occupato dal primo sviluppo di questa nuova personalità così impaziente e tesa all'affermazione piú energica ed universale di se stessa.

In questo nuovo clima spirituale, la fortissima esigenza dell'amore ha calato nella realtà i suoi ideali di bellezza, trasfigurati e invigoriti da tutta la sua nuova, intima forza, ha creato la donna da amare, la cui presenza reale accresce il carattere tragico, passionale (tanto lontano dalla freschezza virgine delle figure di Silvia e Nerina) di quest'amore. Una maturità virile, piena e consapevole di sé caratterizza il nuovo Leopardi in questo suo atteggiamento amoroso, di cui si deve sempre accentuare la natura interiore, profonda, non frivola, non occasionale.

Il Pensiero dominante ne è l'espressione piú consistente e totale, perché *Amore e morte* rappresenta già lo sviluppo di un altro momento, *Consalvo* è uno sfogo, un vagheggiamento torbido, quasi un abbandono di fiacchezza morale, *A se stesso* ed *Aspasia* sono già la fine dell'amore. Perciò la poesia in esame ha un calore straordinario, una tensione mantenuta sino alla fine,

che permettono la continuità di stato adorativo, cui nulla possono togliere l'astrattezza del pensiero d'amore e il cambiamento di soggetto da pensiero d'amore a donna amata. L'ispirazione è continua e la nuova personalità si esprime col massimo soggettivismo e con la massima universalità: coesistenza che è il superamento di ogni egoismo (parlo anche di egoismo estetico cioè di autobiografismo aneddótico) e di ogni vaga generalità, e rappresenta un vigore d'eternità proprio delle espressioni più intime e più profonde.

La forza di questa poesia, che è poi la forza di tutte le poesie di quest'ultimo periodo, quando siano puri momenti di sincerità poetica, sta proprio in questa affermazione tenace del se stesso più profondo, che porta ad un qualcosa di simile all'atteggiamento dantesco nel *Paradiso*, a intensità espressive simili, ad esempio, allo slancio del trentunesimo del *Paradiso*: «io che al divino dall'umano...».

Sono affermazioni soggettive, di valore universale, contrasti di mondi e di convinzioni, che si mantengono con la stessa intensità durante tutto questo periodo e che si presentano persino nei momenti di più assorta adorazione. Nel *Pensiero dominante* l'assolutezza di questa forma personale è conquistata immediatamente, subito all'inizio, che mostra il carattere di esplosione subitanea, di energia tutta intima dei nuovi canti e sembra quasi presupporre un lavoro di preparazione interna, dolorosa che culmini in questa espressione assoluta:

Dolcissimo, possente
dominator di mia profonda mente;
terribile, ma caro
dono del ciel; consorte
ai lúgubri miei giorni,
pensier che innanzi a me sí spesso torni.

In questi versi è una novità di concentrazione potente che predomina in tutto il canto e lo distingue, ad esempio dalla *Ginestra* che rappresenta il polo estremo di tutto il periodo: eppure l'anima di questa nuova poesia, la ragione intima di questa forma è la stessa, tanto nel *Pensiero dominante*, che nella *Ginestra* e non ci devono ingannare contrasti vistosi come questo sopraccennato fra la concentrazione del primo e la lunghezza lanciata della seconda. Si tratta sempre di una personalità che si esprime vigorosamente, di una forma che sfugge il cantato, l'idillio; e, del resto, nello stesso *Pensiero dominante* la massima concentrazione fa tutt'uno con la frase melodica più lunga e snodata sí che non vi sentiamo che un'unica forma fusa e compatta.

Questa forma ha una sua sintassi che elimina spesso il verbo dove non ci debba essere, come nella strofa iniziale se non un puro vocativo, una pura posizione di parole tra cui non corre che un legame profondissimo, interiore.

Il vocativo di questi primi versi è tanto più potente in quanto che è trattenuto da qualsiasi enfasi, da qualsiasi esclamativo: la forza si esprime con la ripetizione del contrasto fra le due qualità del pensiero d'amore: «dol-

cissimo, possente»; «terribile, ma caro», e si snoda attraverso un accenno rapidissimo a tutto un continuo stato d'animo doloroso e cupo («lugubri miei giorni») nell'endecasillabo finale che non si adagia in una struttura molle, ma anzi si sostiene in una scandita posizione giambica. Anche la musicalità propria delle parole è asservita e sfruttata per esprimere la tensione commossa dell'adorazione (dolcissimo-possente) e l'aggettivazione è sempre più vigorosa e assoluta non per ricercatezze difficili, ma proprio per la profondità da cui rampolla: «lugubri», «prepotente signore», «alme ingenerose», «profonda mente» (che esprime l'essenziale qualità di questo entusiasmo amoroso non superficiale, non spiritualmente momentaneo, ma fuori del tempo perché proprio nella parte più intima, meno contingente del poeta).

Queste qualità così poco retoriche, così liriche, adescrittive dell'inizio seguivano per tutto il canto, in cui si svolge, quasi una teofania, la duplice essenza del pensiero d'amore: «dolcissimo, possente»; «dono del ciel, gigante». Unicità del soggetto, preso e ripreso sotto i due aspetti accennati e sceverato da ogni condizione men che universale e profonda, che dà appunto l'estrema liricità di tutto il canto, nel quale il poeta rifugge da ogni determinazione spaziale e temporale che limiti in qualsiasi modo l'universalità della sua esperienza e della sua adorazione. Anche il contrasto fra la vita passata e la presente è fatto tutto senza parità, con preponderanza della seconda, sentita come vero momento spirituale e perciò eterno della propria personalità:

Giammai d'allor che in pria
questa vita che sia per prova intesi,
timor di morte non mi strinse il petto.
Oggi mi pare un gioco
[...]

Sempre i codardi, e l'alme
ingenerose abbiette
ebbi in dispregio. Or punge ogni atto indegno
subito i sensi miei;
[...]

Il passato è tenuto in sordina e la determinazione del presente: «Oggi», «Or», suona come una esplosione, come un innalzarsi alla vera realtà. Perché la vera realtà che vive il poeta è questa comunione intima con l'ideale da cui tutto il passato è superato eroicamente.

Questo carattere di presente eterno è di tutte le poesie seguenti al *Pensiero dominante* e si contrappone al mondo dell'idillio, della lontananza, della ricordanza: qui il presente è affrontato, soggiogato dall'ideale, non sfuggito, girato, e ciò avviene perché il poeta si sente eroe, perché la sua personalità anela ad esprimersi nella vita e si sente sicura, convinta, matura per mostrarsi agli uomini. Il contatto con l'ideale è perciò qualcosa di più di quello che era nella canzone *Alla sua donna*, che, in fondo, si svolgeva sempre in

una atmosfera preidillica e in cui il poeta si rifugiava in un desiderio, in una invocazione sospirosa; qua il contatto è sicuro, l'amore è presente e il poeta può dire: «e ristora i miei sensi il tuo soggiorno», che è un'espressione capitale per l'indole di tutto il canto. «Tuo soggiorno» è spiegabile infatti o come soggiorno di te in me, o come soggiorno di me con te, in te, e poiché il verso precedente diceva «a te ritorno» prevale logicamente la seconda interpretazione. Ma l'espressione conserva la bellissima ambiguità che seguita in tutto il canto: il pensiero d'amore è insieme trascendente e immanente all'anima del poeta e provoca così quel duplice, contemporaneo movimento di ascesa e di discesa, di aspirazione e di possesso, di desiderio e di sicurezza che supera il solito platonismo in una maggiore intimità e concretezza.

Data questa situazione purissima, la forma di questa poesia rifugge completamente dalla ricerca di originalità esterna dal particolare fine a se stesso, dalla rappresentazione colorita, dall'armonizzazione del poeta con il paesaggio, con la natura mediante i paragoni, le similitudini. La personalità purificata, eroica si mostra senza bisogno di appoggi, di costruzioni, di situazioni esterne, di spunti; si sforza interamente nell'affermarsi, nell'innalzarsi al di sopra di ogni bassezza, di ogni meschinità. Poiché è convinta della propria grandezza, del proprio essere al centro della vita e dello spirito, della universalità e singolarità insieme della propria condizione («il suo poter fra noi chi non senti?») E poi sotto: «sott'altra luce che l'usata errando») il poeta non tergiversa, non esita a mostrarsi nella sua interezza. Non bestemmia, non fa gesti magnanimi come nelle prime canzoni, non irride con ironia sottile e sconsolata, presaga della propria inutilità, come nelle *Operette morali*, ma afferma, ma abbatte, prova odio e amore con uguale vigoria, con tenacia, non ammettendo vie di mezzo e compromessi: costruisce insomma un nuovo modo poetico in cui la sua personalità è la protagonista assoluta.

Quanto allo scarso valore dei particolari descrittivi, basterà osservare che pochissime volte il poeta in questo canto (come negli altri canti successivi) ricorre all'immagine d'appoggio, al paragone che viene semmai asservito al motivo principale, all'affermazione di sé e del proprio pensiero d'amore. Il termine di similitudine è in questi canti scarnito, lontanissimo dall'importanza che aveva, ad esempio, nel *Sabato del villaggio*, dove assumeva il comando di tutto il componimento: qui perde autonomia fantastica ed è un accenno assorbito dalla preponderanza del motivo principale. Non che sia inutile o del tutto insignificante, ma è steso brevemente, alla brava, quasi che il poeta lo senta come accessorio da non illuminare particolarmente. Così quando esce nel paragone dei versi 16-18 la rapidità con cui dileguano gli altri pensieri di fronte al pensiero dominante è più espressa dal suono del 18 stesso che non dal paragone: «al par del lampo». E più di sotto ai versi seguenti:

[...] Siccome torre
in solitario campo
tu stai, solo, gigante, in mezzo a lei.

l'immagine della torre piantata in un campo deserto, non suggerisce nessuna impressione notevole e semmai acquista forza proprio dal verso successivo, tanto piú ricco e tanto piú efficace nell'esprimere la solidità, la staticità potente del pensiero d'amore nella mente del poeta. E la stanza quinta, che si inizia con un paragone regolare («Come [...] cosí») è tutta viva in merito della seconda parte del paragone che si eleva di scatto: «Tal io dal secco ed aspro / mondano conversar vogliosamente [...]».

Inoltre in queste poche immagini le parole sono sí elette, testimonianti il finissimo gusto della nuova poesia, ma il complesso resta al di sotto, piú opaco della parte principale di scarsa efficacia artistica: «che tra le sabbie e tra il vipereo morso».

Insomma l'interesse del poeta non va piú alle immagini, a ciò che può riattaccarlo al lato piú sensuale e vistoso della vita, ma si rivolge a ciò che riguarda direttamente i suoi piú profondi bisogni.

Anche le enumerazioni vivono solo in funzione del motivo principale, come alla stanza nona in cui:

Avarizia, superbia, odio, disdegno,
studio d'onor, di regno

hanno ragion d'essere solo per la fortissima e contrastante conclusione:

Che sono altro che voglie
al paragon di lui.

Sembra che il Leopardi abbia donato tutte quelle parole in un insieme che intitola, degradandolo, «voglie» e getta cosí numeroso e vario ai piedi dell'unico, dell'amore che vien nominato, per una specie di teologia negativa, con il pronome piú assoluto e religioso: «lui».

Un'altra caratteristica del *Pensiero dominante* è poi conseguentemente il disprezzo di ogni singolarità esterna che distragga dalla pura atmosfera lirica, dalla espressione del piú profondo animo del poeta. Lo schema del canto è semplicissimo, le varie strofe atteggiano variamente la potenza e la dolcezza del pensiero d'amore nell'animo del Leopardi e nel contenuto bruto del componimento si può dir che non ci sia nulla di nuovo, di originale.

Tutto si può ritrovare piú o meno nella topica amorosa piú generale ed universale, sí che il *Pensiero dominante* potrebbe essere preso come esatto opposto del secentismo, del concettismo. Qui vale il vigore di assoluta esclusività con cui quei luoghi comuni della tradizione amorosa platonica sono rivissuti e trasformati. Il *Pensiero dominante* deve essere cosí considerato come espressione di una continua impetuosità che si accentua in moti affermativi, in finali erompenti a contrasto eroico

(Di questa età superba,
che di vote speranze si nutrica,

vaga di ciance, e di virtù nemica;
stolta, che l'util chiede,
e inutile la vita
quindi più sempre divenir non vede;
maggior mi sento. A scherno
ho gli umani giudizi; e il vario volgo
a bei pensieri infesto,
e degno tuo disprezzator, calpesto.)

nelle bellissime mosse iniziali delle numerose stanze, che in vario modo esprimono sempre la meraviglia, l'ineffabilità dell'amore, l'aderenza del poeta all'ideale: sono mosse differentissime, più vivaci («per cor le gioie tue, dolce pensiero...»), più solenni («pregio non ha, ma non ha ragion la vita...»), ma tutte unite dallo stesso accento vigoroso che non permette mai un moto languido, un adagiarsi cantato.

Questo accento sí crea parole potenti, giri di frase insolitamente energici: «sprona» (v. 11), «vogliosamente» (v. 34), «m'affiso» (v. 52), «punge» (v. 56, significativissimo per l'acuita sensibilità morale del Leopardi), «vitale» (v. 118: «tu solo vitale ai giorni miei», che non credo mai usato in tale costruzione), «prendesti a far dimora» (v. 15, che è assai più di un semplice dimorare o incominciare a dimorare) ecc. Taglia sempre nettamente, divide il puro dall'impuro con gesti violenti: così il pensiero d'amore viene fortemente distinto da tutto il resto e perciò il poeta gli si rivolge sempre con l'immediato ed intimo «tu», e lo chiama ripetutamente «lui», quell'«uno», e lo fa unico proprietario dell'aggettivo «solo», usato moltissime volte in questo canto: «tu stai solo, gigante in mezzo a lei», «Che divenute son fuor di te / tutte l'opre terrene», «Sola discolpa al fato [...] solo per cui talvolta [...]», «E tu per certo, o mio pensier, tu solo [...]». E poi «Tù sola fonte / D'ogni altra leggiadria / Sola vera beltà parmi che sia» dice della donna amata che identifica nella sua commossa adorazione collo stesso pensiero d'amore.

Per mostrare ancora di più come tutto sia trasformato dal nuovo accento, si può far notare, ad esempio, che le ripetizioni di interi schemi di versi o di semplici indizi, mentre negli idilli provocavano il canto, il nostalgico sospirato

(Piú felice sarei, dolce mia greggia;
piú felice sarei candida luna.
Se a feste anco talvolta
se a radunanze io movo, infra me stesso
dico: O Nerina, a radunanze, a feste
tu non ti acconci piú, tu piú non movi.
Se torna maggio e ramoscelli e fiori
van recando gli amanti alle fanciulle,
dico: Nerina mia, per te non torna
primavera giammai, non torna amore...)

nei nuovi canti accentuano l'impeto, lo slancio:

Di sua natura arcana
chi non favella? il suo poter fra noi
chi non senti?

Cresce quel gran diletto,
cresce quel gran delirio ond'io respiro.

[...] Or punge ogni atto indegno
subito i sensi miei,
move l'alma ogni esempio
dell'umana viltà subito a sdegno.

Così pure, se nel *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* ci sono dei distici riflessivi

(Vergine luna, tale
è la vita mortale.
[...]
Intatta luna, tale
è lo stato mortale.)

che sembrano simili a quelli che troviamo nel *Pensiero dominante* e in *Amore e morte*

(Tali son, credo, i sogni
degli immortali. [...])

Tanto alla morte inclina
d'amor la disciplina.)

pure una differenza essenziale corre tra i due procedimenti stilistici: i primi sono soprattutto fiabeschi, vocativi, cantati, i secondi hanno un netto valore di nuovo indirizzo di pensieri poetici.

Insomma tutte queste osservazioni, alle quali se ne potrebbero aggiungere molte altre più particolari, ci mostrano la coerenza del nuovo linguaggio e della nuova forma con l'accento personale, cui esse ci riportano sempre come al carattere essenziale che spiega tutti gli altri speciali caratteri della nuova poesia.

AMORE E MORTE

Amore e morte fu composto dopo un intervallo di quasi un anno, quando lo stato d'animo del poeta era notevolmente cambiato, ma il motivo essenziale della sua personalità era rimasto sostanzialmente intatto: uguale calore spirituale nell'affermarsi e nel sentirsi acceso di entusiasmo per le cose nobili, generose. Ma proprio l'impeto verso l'amore, che doveva aumenta-

re straordinariamente la sua tensione di spirito, gli faceva sentire con piú violenza il desiderio di uscire dalle bassezze della vita, non evitandole, ma superandole nell'assoluto della morte. Prima sapeva consolarsi idillicamente col ricordo delle dolci illusioni, ora che è passato al momento positivo, alla lotta con il presente, non vede possibilità di vita vera che nell'amore o nella morte: due assoluti. Il primo, che ha trovato la sua espressione piú pura nel *Pensiero dominante*, comincia a sembrargli una domanda senza risposta, un eroismo bello, ma non decisivo, il secondo cresce tanto piú nella sua scala di valori per la salvezza inoppugnabile che gli mostra. In questo momento la morte è davvero un atto di vita ed egli l'adora con la stessa intensità con la quale aveva adorato il pensiero d'amore.

L'abbozzo dell'inno *Ad Arimane* e la fine del *Tristano* allargano e chiariscono il motivo di amore e morte come motivo dominante in quel momento della vita del Leopardi: cosí la sua nuova ampiezza spirituale ha trasformato anche il desiderio della morte da un gesto melodrammatico ad una richiesta di vita, d'assoluto impetuosamente romantico ma non voluttuosa, nirvanica nel romanticismo wagneriano. È una preghiera virile, un volersi sentire spezzare, un voler soccombere vittorioso, sempre insomma un'affermazione vigorosa della propria personalità. Questo carattere di preghiera d'uomo non depresso, non rinunciante alla vita, ma anzi di uomo che è conscio come non mai della propria grandezza e della propria compattezza morale, forma il motivo animatore di tutto il canto, che diventa davvero grande, quando, lasciato il primo spunto di amore e morte, il poeta si rivolge direttamente alla morte e l'invoca con una calda intimità, pari in pienezza a quella con cui aveva invocato l'amore.

La forma di questo canto è fondamentale la stessa di quella del *Pensiero dominante* anche se presenta una vistosa differenza nella sua struttura: quattro stanze dovute a un fare piú largo di quello del *Pensiero dominante*, che costruisce le sue quattordici stanze quasi uguali raggi concentrici. Ma quello che conta in tutte queste poesie è l'accento soggettivissimo ed energico che è insofferente di ogni indugio e di ogni appoggio esterno e che si mostra tanto piú puro e tanto piú esteticamente positivo quanto piú direttamente anima la poesia. Quindi dove il poeta tergiversa, esita ad esprimere questo suo purissimo contenuto di affermazione eroica e religiosa insieme, la forma è piú fiacca, meno sostenuta e si regge solo in grazia del finissimo gusto del nuovo Leopardi, come riscontreremo in poesie mancate come *Consalvo* e riscontriamo adesso in parti di *Amore e morte*: naturalmente in *Amore e morte* un certo afflato continuo tiene tutta la poesia in un livello sempre superbo ed elevato, ma ciò non impedisce di notare in essa dei forti squilibri di intensità poetica. Ed è logico: essendo questa forma caratteristicamente personale, aderente al nuovo vigore nucleare del poeta, essa cede, si svuota dove l'intensità eroica, in cui consiste l'ispirazione dei nuovi canti, manca.

Noteremo anzitutto come la costruzione stessa di *Amore e morte* sia già di per sé piú falsa, meno sicura ed unitaria di quella del *Pensiero dominante*,

in cui tutto convergeva all'affermazione della profonda mente dominata dal pensiero d'amore. Qua invece v'è maggiore dispersione a causa dello spunto iniziale, le cui spiegazioni ed esemplificazioni si trascinano per troppa parte del canto.

L'inizio è certo un'altra delle cose realizzate perfettamente nei nuovi canti, una frase nitida, contenuta mediante la massima chiarezza metrica in due membri di simmetria a specchio, in una discesa ed ascesa da endecasillabo a settenario, da settenario a endecasillabo, ma c'è già insito un tono meno perentorio, un passo più danzante che si infiacchisce man mano che ci si allontana dall'inizio.

Non mancano nelle prime tre stanze degli accenti che svelino la vera indole della nuova poesia, non mancano le solite mosse energiche, rafforzative, ma in complesso l'impressione è più blanda, diversa da quella che desta tutto il *Pensiero dominante* e l'ultima strofa del canto in esame. Negli inizi il motivo è più puro, la sua enunciazione vigorosa

(Quando novellamente
nasce nel cor profondo
un amoroso affetto [...])

Poi, quando tutto avvolge
la formidabil possa
e fulmina nel cor l'invitta cura [...])

poi è svolto più fiaccamente, e si intorbida fino a ripieghi di forza e terribilità tutta esterna, vuota della vera partecipazione del poeta:

[...] brama quiete,
brama raccorsi in porto
dinanzi al fier disio,
che già ruggiando, intorno intorno oscura.

Anche le esemplificazioni degli effetti d'amore nei cuori ingenui e rozzi, si mostrano poco vive e poco ispirate, poiché interessano meno il poeta, il quale se ne serve rapidamente come di contrasto al risalto che dà alle espressioni più intime e più profonde.

Insomma la posizione del poeta in queste prime strofe era meno appassionata e il motivo di amore e morte, che in quell'anno lo aveva tanto occupato, era però sempre più una trovata che non una reale meta del suo animo, come prima l'amore e adesso la morte.

Quindi le prime strofe, che sono d'altra parte indice dello squisito gusto della nuova poesia, restano un po' abbassate di fronte al rilievo che acquista l'ultima.

Fin qui il poeta aveva svolto un motivo fecondo di sviluppi, ma cui non portava l'interesse di tutta la sua anima; aveva perciò tenuto un andamento

piú da danza, quasi fiabesco, realizzato ottimamente in certi punti mediante suoni leggeri («sorvolano insiem») e mediante quella tinta giovanile, greca in cui anche la morte, tradizionalmente spettrale e paurosa, rientra, per l'identità d'appellativo (fanciulla, fanciullo) che la attira nell'orbita di amore-Cupido.

Ora invece, nell'ultima strofa, il poeta entra a contatto con ciò che piú l'interessa e l'appassiona: non son piú le somiglianze dei due fratelli, ma è la morte, l'assoluta realtà cui anela come aveva anelato, nel *Pensiero dominante*, all'amore.

Le prime tre strofe si chiudono con due versi ironici, eleganti (soprattutto per la formula «il ciel consenta», adoperata di solito in espressioni auliche di augurio) che fanno sentire ancor piú lo stacco con l'ultima strofa in cui ogni parallelismo, ogni particolare d'illustrazione (la donzella, il villanello) sono messi da parte e il problema vitale del poeta viene affrontato senz'altro.

Già nei tre aggettivi iniziali

(Ai fervidi, ai felici
agli animosi ingegni [...])

sorge il contrasto con il mondo sciocco, ma essi servono soprattutto di passaggio all'invocazione della morte che solamente adesso viene isolata dall'amore e sentita come l'unica, la cosa adorata sopra ogni altra.

Fin qui, nel rivolgersi ad amore e morte accoppiati, il poeta si era mantenuto piú in un tono leggendario, elegante

(dolci signori, amici
all'umana famiglia);

ora, rivolgendosi alla morte, l'invocazione è ardente, tesa, incurante di ogni altra preoccupazione sentimentale. La morte sentita come persona è il termine simmetrico di *Aspasia*: «bella morte» ha lo stesso valore assoluto di «angelica beltade», e nell'adorazione della donna amata come nell'invocazione della morte c'è lo stesso valore positivo di una personalità tenace, superiore, avvezza ormai a vivere di cose eterne, fuori del contingente e dell'autobiografico. Riabbondano i «solo», «sola», destinati a rendere sempre piú unica la morte come prima la donna amata, i «tu» appassionati, le frasi adorative e le proteste di fedeltà integrate con un rapido accenno al disprezzo per il volgo:

E tu, cui già dal cominciar degli anni,
sempre onorata invoco, [...]

Se celebrata mai
fosti da me, s'al tuo divino stato
l'onte del volgo ingrato
ricompensar tentai, [...]

Il tono adorativo di questi versi esprime già l'intima forza del nuovo Leopardi (implorazione di chi si sa degno d'essere ascoltato), ma è soprattutto l'ultima parte, dal verso 108 alla fine, che mostra completamente la vera qualità della nuova poesia. Quest'ultima parte è tutto un impeto lanciato irresistibilmente, un finale potentissimo che non ammette più compromessi di descrizioni e di paragoni e risolve tutto nella espressione fremente di una personalità che si afferma e si realizza nell'estrema certezza della morte. In posizione di rilievo è proprio l'io del poeta, con la sua coerenza tenace e ribelle di «frangar non flectar», che si esprime, dopo la determinazione «qual si sia l'ora», adoperata ad allargare il ritmo e ad accrescere l'indipendenza dello scatto successivo, nello slancio dei versi 110-111:

Erta la fronte, armato,
e renitente al fato, [...]

La sintassi, in questo periodo, sembra travolta e gli infiniti che seguono, dipendono dal «me certo troverai» iniziale più per intimo legame poetico che non grammaticalmente. Il «me certo troverai» campeggia su tutto lo slancio, aiutato anche dalla bellissima agitazione di cupa violenza inquisitoriale dei versi 112-113, ed è ripreso dal forte «gittar da me» che serra gli altri infiniti e prepara l'ultima frase caldissima, di intensa passione:

[...] null'altro in alcun tempo
sperar, se non te sola;
[...]

Insomma quello che spicca in quest'esame di *Amore e morte* è lo squilibrio fra una parte di espressioni più personali e poetiche ed una di descrizione abile, ma non sorretta dal vero afflato interiore. Perciò un ondeggiare, specialmente nelle due strofe centrali fra mosse vive e travolgenti, e momenti più deboli e trascinati appunto dalla forza dei momenti felici; e uno squilibrio ben chiaro fra tutta la prima parte di ispirazione meno intensa e meno personale e l'ultima, in cui ritroviamo la nuova forma concreta e perfetta. E ciò riconduce alla tesi: dove la forma non è espressione diretta della nuova personalità del poeta, e si attarda in momenti più blandi, essa dimostra solo un ottimo gusto, ma non la presenza di grande poesia.

A SE STESSO

A concludere un altro lungo intervallo di tempo, riempito dai biglietti disperati e appassionati, diretti al Ranieri, viene la singolare novità dell'*A se stesso*. Questa brevissima poesia fu composta in un momento che è designato di solito come ultima delusione del poeta, e cioè alla fine dell'amore per la Targioni Tozzetti, ma lo spunto autobiografico anche qui va preso con molta di-

screzione e si deve soprattutto notare che il calore vitale, la pienezza spirituale che circola nei canti precedenti, non son per nulla qui raffreddati, inariditi, sí che l'*A se stesso* si riduca all'espressione di una disperazione ragionante, di un lucido nihilismo senza possibilità di vigore poetico. Invece in questo nuovo momento della sua vita, il Leopardi diventa ancor piú positivo, piú carico di forza espansiva, di certezza, di convinzione profonda della propria grandezza morale. Quanto piú vive, tanto piú sente la necessità dell'atteggiamento forte e virile; quanto piú comprende la forza del fato, la bruttezza della vita, tanto piú si convince di dover mantenersi sempre armato per la lotta inevitabile. Perciò l'*A se stesso* non è un adagiarsi nella disperazione, un ritirarsi dalla vita, un testamento, ma anzi un atto di vita, un gesto profondo di accettazione cosciente e sprezzante del presente; un passo nel pessimismo piú nobile e costruttivo, non un ritorno, una ricaduta. *A se stesso* è dunque sullo stesso piano del *Pensiero dominante*, di *Amore e morte*, e la sua forma è sempre l'espressione della personalità potente del nuovo Leopardi: il poeta non piange, non si consola idillicamente, salvandosi nel passato o armonizzandosi con la natura, ma affronta virilmente il presente quale gli si presenta.

È al solito purissima lirica senza scene, senza apparato esterno, senza parentesi, cosí che il motivo psicologico della fine dell'amore

([...] Perí l'inganno estremo,
Ch'eterno io mi credei. [...])

mentre mette in sicura evidenza l'io del poeta, è cosí scevro di particolari che sembra il racconto di una sventura universale. Il disprezzo già notato per l'*ornatus*, per il quadro, per il paragone vistoso si è qui intensificato e si è accordato con una compendiosità, con una concentrazione mai ottenuta con tanta violenza dal Leopardi. Le brevissime frasi non sono rapprese, raggelate, scarnificate, ma sono fortissimi slanci contenuti, carichi di vigore ed unificati sempre dall'unità dell'accento personale. E non sono frasi appoggiate una presso l'altra e costituenti una serie di momenti paralleli, ma è una linea unica che si è atteggiata cosí arditamente romantica, rivoluzionaria, una linea che gode delle continue fermate, dei silenzi, della potenza di una parola isolata, bloccata a meditare se stessa: «Perí».

Il ritmo nettamente ascendente in tutti i membri, indica la natura non statica, ma di movimento contenuto di tutto il canto e le spezzature che non lasciano intatto quasi nessun verso (per esempio al v. 10 l'«e» congiuntiva è piú che altro una pausa dopo il punto e virgola) sono slanciate da alcuni poderosi *enjambements* tra cui spicca il larghissimo: «assai palpitasti». Sembra insomma che il poeta voglia colmare gli spazi fra verso e verso e formare dei versi ideali oltre la misura reale dei settenari e degli endecasillabi. Versi ideali che sono uniti dall'anima unica della nuova poesia: l'inizio è cosí una densa esortazione al proprio cuore che sembra la conclusione di precedenti, interni ragionamenti a causa dell'«Or» iniziale posto come una pietra su cui

si appoggia tutto il canto, come il punto di partenza di una semiretta: da ora in poi sempre.

La seconda unità enuncia l'acquistato senso della realtà e la terza, una sola parola, l'accentua potentemente. La quarta unità, iniziata con una nobile affettuosità («ben sento, in noi di cari inganni») si chiude con l'affermazione dello stato presente del poeta («non che la speme [...]») e la quinta («Posa per sempre»), riprendendo il verso d'inizio, conclude tutta la prima parte con un irremovibile passaggio dal consiglio al comando.

«Assai palpitasti» segna il passaggio alle considerazioni sulla realtà e intona una serie di memoretti assoluti, non rappresentativi, ma affermativi

([...] Non val cosa nessuna
i moti tuoi, né di sospiri è degna
la terra. Amaro e noia
la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.)

Il tono perentorio, di banditore della verità continua negli ultimi versi che tornano più direttamente al colloquio del poeta col suo cuore

(T'acqueta omai. Dispera
l'ultima volta. [...])

e si mantiene anche nell'ultimo membro che sembra sfuggire alla linea fratta, pausata del canto: in verità anche in quest'ultimo membro il procedimento non cambia; le parole sono successive, staccate: te, la natura, il brutto poter e l'ultimo verso è un crescendo di parole senza remissione: infinita, vanità, tutto. C'è insomma in tutto il canto un calore, un impeto che si esprimono anche qui per mezzo di un linguaggio robustissimo, con forti posizioni di parole: così ai versi 7-9 la posizione di «nessuna» dopo «cosa», in fine di verso, è una negazione assoluta, e la contrapposizione duplice di «moti del cor», «sospiri» espressioni di nobiltà sentimentale, a «cosa», a «terra», materializzata natura, esprimono quella negazione dell'altro da sé e quell'affermazione di se stesso che sono caratteristica del nuovo periodo.

Nell'*A se stesso* si trova dunque confermata la tesi di una forma personale, di un accento personale cui bisogna ricondurre i vari particolari: visto in questa luce speciale, il canto, che sembra raggiungere la prosa, l'abbozzo, tocca invece la liricità più vibrante.

ASPASIA

La situazione del poeta in questo canto è certamente diversa da quella in cui sorsero *Il pensiero dominante*, *Amore e morte*, *A se stesso*, ma in sostanza anche qui non si tratta di una vendetta contro la bella Fanny o di una giustificazione di fronte agli altri dei suoi vaneggiamenti d'amore, quanto sempre

dell'affermazione della propria personalità e delle proprie convinzioni sopra ogni contingente avvenimento autobiografico: si tratta della chiarificazione intima di un problema vitale, della separazione risoluta, combattiva di ideale e reale, della donna e dell'amore, della conclusione del platonismo calato nella realtà.

Poiché la donna l'ha respinto, o poiché egli si è accorto della sua inferiorità al divino modello, il poeta non disconosce perciò la natura sublime dell'amore, la necessità intima di quell'esperienza, ma anzi l'afferma più violentemente, la scevra con più rigore da qualunque mistione e separa la donna, che è ora solo una femmina, dall'ideale, per salvarlo e affermarsi sempre più alto, superiore ad ogni illusione. La forza di questo canto è appunto nella posizione energica del Leopardi, nello stacco fra il reale e l'ideale, fatto con mosse decise, con tagli netti, quasi brutali. È insieme nel coraggio di aver affrontato la parte più realistica ed umiliante del suo amore per superarla e disprezzarla, per sentirsi sempre più puro ed esemplare. Nell'*A se stesso* si era fermato in un disprezzo totale, senza eccezioni, qua invece contrappone il se stesso presente al se stesso passato come un acquisto di interiore saldezza e mostra di avere sempre più coscienza di agire secondo una legge universale, secondo una morale eroica che prelude al mondo della *Ginestra* e dice: conoscere il vero, non fuggirlo, non velarlo e viverlo con l'aspirazione ad un nuovo mondo di dignità e virilità.

In questo canto Leopardi non fa misteri, riprende in pieno Aspasia e le sue seduzioni che lo sconvolsero passionalmente e le dipinge nella loro sensualità potente, non rifugge dal narrare il primo incontro e poi il processo del suo rinsavimento: perciò il canto è tanto lontano dalla religiosa, estasiata adorazione del *Pensiero dominante* e va considerato appunto come espressione di un momento più realistico, ma non più fiacco, ma non fuori dalla linea della nuova poesia leopardiana.

Tutto il canto è sempre accentrato intorno al senso vigoroso del presente, della personalità sempre più certa di se stessa, e la maggior parte del canto è impiegata appunto a distinguere la donna dall'immagine ideale, e non con sottili ragionamenti, ma con energiche esclusioni, contrapposizioni violente. La vera anima dell'*Aspasia* è perciò sempre l'accento personale, di contrasto virile con cui il poeta si esprime. È significativo in proposito fare un confronto dell'*Aspasia* con la *Libertà* del Metastasio, che tratta un soggetto simile. Si capirà allora meglio l'energia morale del Leopardi e come la sua nuova poesia proprio in quella vigoria trovi la sua saldezza, la sua anima: il Metastasio pensa all'ambiente di salotto in cui ritroverà la bella non più amata e si bea al pensiero di potersi far vedere indifferente, sereno; il Leopardi invece sente il bisogno di salvare la più grande passione della sua vita, di sapersi sempre più vicino al proprio ideale e di sprezzare, nella coscienza della propria superiorità, tutto l'altro da sé. Per il Metastasio non è altro che una liberazione, per il Leopardi è una nuova affermazione di vita, un altro passo nella via della più completa unità spirituale.

C'è di particolare nell'*Aspasia* un realismo insolito nel nuovo Leopardi che abbiamo detto alieno dalle descrizioni delle rappresentazioni, da tutto ciò che ritardi l'espressione del suo io più profondo. Ma nell'*Aspasia* questo realismo ha una sua ragion d'essere che consiste appunto nel bisogno di superare il passato riprospettandoselo come presente, rivivendolo nella sua minuta costruzione, nella sua organicità. Solo riprendendo la bellezza di Aspasia, la realtà più esterna del suo amore, il poeta potrà poi separare dal pretesto, che è ora il cadavere, l'ideale cui serba ancor fede. Egli ha bisogno di chiarire la propria passione nel suo aspetto più umano per sentirsene poi veramente liberato, ingrandito: deve dire cosa fu per lui la donna, cosa è ora. Il risalto naturalmente è dato al presente che è soprattutto un presente morale, una realtà ideale e perciò eterna. Senza arrivare ad inutili freudismi, mi sembra davvero che il poeta abbia avuto bisogno per liberarsi del peso morto di Aspasia, di fare riaffiorare con intensità di presente il ricordo del primo incontro: nel primo incontro avvenne l'inganno ed è riportandosi ad esso che meglio si potrà scervare l'ideale dal reale. Così il realismo della prima stanza serve a far risaltare il nuovo stato del poeta, il nuovo gradino della sua ascesa spirituale e si può riconoscere che nell'impressione generale del canto questo realismo non resta a sé, a quadro isolato, ma si fonde benissimo con tutto il resto.

Infatti vi è la stessa forma vigorosa e basta pensare alla violenza con cui è descritta la bellezza di Aspasia per capire come questo realismo non sia opera di un gusto cronistico o fotografico, ma proprio derivi dalla stessa anima energica che sorregge la separazione di una donna e immagine, l'affermazione della superiorità del presente: ché anzi questo realismo nel ricordo può essere preso come significativo punto di paragone tra il nuovo e l'antico Leopardi. Non c'è dunque stacco fra una prima parte descrittiva e una seconda ragionativa: la stessa combattività, la stessa energia animano le due parti, ma certo la forza della poesia si sposta più verso l'ultima, secondo la natura di questi canti, fatti a crescendo, a finali slanciati. Nella prima stanza il ricordo è suggerito da una sensazione presente, che non ha però lo speciale sapore romito come negli idilli, e che è anzi in carattere col nuovo tipo di realismo sopraccennato: c'è una tinta quasi romanzesca, ottocentesca e c'è un insieme, grazie al valore mnemonico del nome di Aspasia, un'aria di voluttà, di squisitezza. Si forma mediante i vari particolari, un'atmosfera densa, carica, sensuale che è una cosa tutta nuova nella poesia del Leopardi: la creano parole come «accolta», «nitide pelli», «circonfusa d'arcana voluttà» e mosse brevi, elegantissime: «tutti odorati dei novelli fiori / di primavera», «del color vestita della bruna viola», «inchino il fianco sovra nitide pelli». Un progresso di sensualità, di erotismo si sviluppa specialmente nella descrizione del sembiante di Aspasia («niveo collo», «man leggiadrissima», «seno ascoso e desiato») e nei suoi atteggiamenti rispetto ai bambini che sono fatti vivere semplicemente nelle «curve labbra», come in una procacità incestuosa.

Non si tratta dunque tanto di una descrizione d'ambiente, di colore storico, quanto della intensa espressione del lato più passionale del suo amore:

finché ha amato, la donna è stata vista soprattutto come angelica beltade, nella purezza del *Pensiero dominante*: adesso affiora la bella fiera, la femmina sentita quasi in senso wedekindiano.

Finché il platonismo si è attuato nella realtà, il poeta ha sentito la donna inseparabile dall'ideale, ora che si forma il più terribile ingorgo di platonismo che si sia avuto nella nostra letteratura, la donna diventa sempre più bellezza senz'anima: illusione.

La nuova parte della poesia è riattaccata alla prima proprio dall'affacciarsi del platonismo:

[...] Apparve
novo ciel, nova terra, e quasi un raggio
divino al pensier mio. [...]

Raggio divino al mio pensier apparve,
donna, la tua beltà. [...]

Gli accenti si intensificano in questa parte del canto e sotto l'apparente monotonia ragionativa, pulsa qui la più genuina forza della nuova poesia. Non sono distinzioni logiche, ma contrasti violenti, non è processo di ragionamento, ma un crescendo di impeti poetici. E la voce del poeta risuona più chiara proprio là dove la contrapposizione è più violenta:

Or questa egli non già, ma quella, ancora
nei corporali amplessi, inchina ed ama.
[...]
Perch'io te non amai, ma quella Diva
che già vita, or sepolcro, ha nel mio core.
Quella adorai gran tempo; [...]

Queste mosse così piene, così staccate e decisive giustificano anche i momenti meno intensi trascinandoli e servendosene come di pedana di slancio, appunto perché la nuova poesia cerca non armoniche proporzioni, ma impeti e vigore. Tutti i vari particolari di questa poesia ci riconducono perciò alla sua qualità personale, vigorosa: così si spiegano le posizioni angolose di certe frasi («Non cape in quelle anguste fronti ugual concetto»), si spiega l'importanza dei versi finali che, dopo un lungo periodo di intensità crescente, affermano con maggiore decisione l'espressione più intima del momento poetico:

[...] E male
al vivo sfolgorar di quegli sguardi
spera l'uomo ingannato, e mal richiede
sensi profondi, sconosciuti e molto
più che virili, in chi dell'uomo al tutto
da natura è minor.

Così si comprendono le riprese sempre più impetuose, il crescere dell'impeto oltre il punto finale in frasi successive, come onda che comunichi ad altra onda il proprio moto senza calare e morire definitivamente. Anche il forte linguaggio («altero capo», «indomito mio cor», «me di me privo») è spiegato dall'accento personale che elimina ogni forse, ogni chissà, ogni vago, ogni sfumato.

Insomma anche nell'*Aspasia* dobbiamo tener presente l'accento della nuova poesia per il quale tutto il canto acquista significato poetico e fuori del quale non può essere che misconosciuto e ridotto a freddo ibridismo di descrittivo e discorsivo.

LA GINESTRA

Nella *Ginestra* la nuova tendenza ad una forma rivoluzionaria, libera, antidillica, unica espressione di tutte le esigenze estetiche e filosofiche del poeta, raggiunge le sue massime conseguenze. In essa il romanticismo individualista ed umanitario insieme, eroico e religioso del nuovo Leopardi, trova la sua espressione più spiegata, sì che la *Ginestra* lungi dal rappresentare uno sconvolgimento rispetto ai nuovi canti, è unita ad essi dallo stesso accento vivificatore.

Bisogna ad ogni modo, per comprendere questa poesia, considerare attentamente l'ultimo atteggiamento della personalità del poeta, bisogna notare come il Leopardi sentisse sempre più chiara l'esigenza di combattere per il trionfo delle proprie idee. Fin qui aveva tenacemente opposto sé agli altri, ora spiega questa sua posizione, svolge le sue convinzioni, affermandole come mezzo di salvezza per tutti gli uomini. Fin qui si era mostrato unico ed esemplare, ora ha il bisogno di rivolgersi direttamente agli altri uomini per fare trionfare la propria fede. Perciò possiamo chiamare il nuovo momento in cui sorge la *Ginestra* "evangelico".

Il Leopardi è ora nel suo momento più chiaramente costruttivo, nel momento della sua maggiore ampiezza spirituale. Sbaglia quindi chi crede trattarsi di un indebolimento senile, di una pietà languida, di ripiego, perché all'opposto la morale della *Ginestra* è virile, austera, non di abbandono (come nel Pascoli), e può aver luogo solo in un uomo intimamente sicuro del proprio valore e della propria potenza.

Questa tinta evangelica colpisce fin dal versetto del Vangelo di S. Giovanni, citato a capo della poesia e certamente adottato per riattaccare quasi il proprio messaggio morale a quello della maggiore rivoluzione spirituale avvenuta nella storia.

Nella *Ginestra* c'è il tono eroico comune a tutti gli altri nuovi canti, ma più interiorizzato, fatto più cosciente e non perciò meno vigoroso. Quella personalità virile, che in questi ultimi canti ha affermato se stessa e negato tenacemente i limiti, le bassezze della vita, la prepotenza del fato, sentendosi tutt'una col suo ideale, aspira a chiarirsi, a dirsi il senso della propria unicità per contemporaneamente erigerlo a legge universale, a modello di vita per

gli altri uomini. Non che il Leopardi proponga un sistema filosofico ben sviluppato e ragionato, quanto piuttosto una fede, una convinzione umana, un ideale di dignità che può richiamare l'ideale stoico propugnato dallo stesso Leopardi nella prefazione alla sua traduzione del *Manuale di Epitteto*, ma che supera ogni stoicismo freddo, ragionativo con il calore e l'impeto del suo animo generoso, romantico: un calore romantico che supera anche l'illuminismo contenuto nella stessa *Ginestra*. In questa infatti quello che vale soprattutto non è il che, il contenuto del messaggio, ma il modo caldo con cui è annunciato, con cui il poeta lo sente costruttivo, unica via di salvezza per gli uomini. La poesia della *Ginestra* va considerata perciò coerentemente alla situazione nuova, estrema del Leopardi: questo nuovo stato del poeta si esprime in una forma larghissima, libera da ogni tradizione, di ispirazione ampia ed accogliente. Al solito nessuna ricerca dell'armonico idillico, della frase conclusa, ma anzi creazione di lunghissimi periodi coraggiosi, originalissimi, di slanci, di andamenti abbondanti e senza paura di prosa.

La poesia della *Ginestra* non deve essere quindi misurata con criteri estetizzanti, antologisti, ma deve essere considerata nel suo insieme, nel suo accento speciale, nella sua intima unità. E non perché sia un tentativo che valga solo come intenzione non effettuata, ma proprio perché il poeta l'ha creata con un'ispirazione larga, tenendo conto più dell'insieme che non dei minuti particolari, volendo farne un'espressione libera di tutto il proprio mondo interiore. Questa larghezza non è una sciatteria, una faciloneria, derivante da mancanza di responsabilità, ma è piuttosto il risultato di tutta una tendenza ad una forma personalissima in cui ogni intima mossa spirituale possa essere accolta senza distinzione preconcepita di poesia e non poesia, di esprimibile logicamente o artisticamente. Del resto in quest'ultimo periodo la sua sicurezza era andata sempre più rafforzandosi e permetteva un'espressione più immediata, e non perciò più superficiale: infatti se le correzioni e le varianti degli altri canti posteriori al *Pensiero dominante* incluso, ci mancano, della *Ginestra* invece le abbiamo e sono così poche da farci pensare che il Leopardi fosse divenuto tanto padrone del suo stile, di non aver più bisogno di tutte quelle varianti minute e spesso pedanti che abbondavano nei primi anni della sua produzione artistica.

Per capire poi le differenze fra la *Ginestra* e le poesie precedenti dello stesso periodo, bisogna tener conto della preparazione della *Palinodia*, *Nuovi credenti* e *Paralipomeni*, che sono quasi i tentativi monchi di fronte alla realizzazione concreta, rappresentata dalla *Ginestra*.

Resta ad ogni modo fermo che, se per gli altri nuovi canti bisogna rifarsi sempre all'unico accento che li vivifica, qui soprattutto bisogna vedere la poesia nel suo insieme, nella sua larghezza, nel suo tono generale, riconducendo senz'altro tutte le osservazioni particolari di linguaggio e stile all'accento principale che le spiega e giustifica. Solo così si può comprendere la *Ginestra* che diversamente resterà sempre un qualcosa di ibrido di fronte a cui dover ripetere il catulliano, e ormai crociano, «Odi et amo».

Tutto il nostro esame consisterà dunque nel ricondurre rapidamente i

particolari al motivo centrale, all'accento di ispirazione personale che è anche sempre, malgrado le apparenze didascaliche, un accento fortemente lirico: il poeta parla infatti agli altri uomini, ma parla di se stesso e insieme a se stesso, poiché ha raggiunto quella profondità spirituale in cui l'io più personale coincide con l'io più universale. Ogni riferimento riconduce al Leopardi di cui sono espressione sia la *Ginestra*, sia l'«uom di povero stato», come tutti gli effetti della malvagia natura si ricollegano alla Natura e al Vesuvio che ne è la più diretta personificazione. Anche qui insomma un contrasto violento e l'erezione tenace della personalità del poeta.

Nella *Ginestra* è stata spesso notata una giustapposizione di motivi, di ispirazioni diverse e soprattutto la coesistenza non fusa di idillio e satira, di descrizione e polemica. Queste distinzioni cadono se si tiene conto dell'ispirazione larga di questa poesia, della sua tendenza personale unitaria, in cui ha valore l'accento fondamentale e non il particolare fine a se stesso in cui ciò che contenutisticamente sembra idillio e predicazione è invece radicalmente trasformato, trasvalorato.

Per spiegarci praticamente, osserveremo come nella quarta stanza, in cui il poeta passa dalla contemplazione del firmamento (posizione apparentemente idillica) alla costatazione della pochezza dell'uomo e della sua stolta superbia (motivo polemico, filosofico), non ci sia invece che un unico tono concretato in due slanci ampi, crescenti con lo stesso ritmo e con lo stesso accento.

Nella prima parte della stanza si può ripensare, a causa dell'abitudine pensosa di solitudine contemplativa, all'*Infinito*, al *Canto del pastore*, ma in realtà qui non c'è il fare meravigliato e nostalgico degli idilli. Al contrario c'è la sicurezza di chi sa, di chi arriva a quelle considerazioni da un suo punto di vista ben fermato, di chi afferma e insegna: non c'è il pastore con le sue domande blande, sfiduciate, di forse e chissà, ma un uomo che si sprofonda nella contemplazione con un suo passo certo della meta. Qui c'è tutto il nuovo Leopardi che ritiene «superbe fole» ciò che un giorno credeva dolci illusioni e che non sfugge più il vero, ma anzi se ne fa apostolo, banditore.

Nelle due frasi: quella contemplativa e quella riflessiva, c'è lo stesso andamento, lo stesso disprezzo dell'armonico e del particolare: tutto vive in funzione dell'accento principale, dello slancio ritmico che si serve delle parole soprattutto musicalmente. Nella prima e nella seconda le stesse riprese («E poi che gli occhi [...] a cui non l'uomo pur [...] e quando miro [...]; e rimembrando [...] e poi dall'altra parte [...] e quante volte [...]»), gli stessi ampliamenti verso la fine, lo stesso sboccare, dopo il lungo periodo, in un'interrogazione dello stesso movimento.

Sempre riportandoci all'ispirazione larga, al valore d'insieme di questa poesia, noi possiamo comprendere la presenza delle numerose descrizioni e dei paragoni che negli altri canti dello stesso periodo scarseggiano. Senza andare a pensare ad un assurdo ritorno all'idillio che, come abbiamo già visto è lontanissimo dal tono della *Ginestra*, si può osservare che i paragoni e le descrizioni sono qui accolti appunto per il fare ampio caratteristico di que-

sta poesia e che essi sono sempre in funzione del motivo principale da cui attingono forza. Nelle descrizioni, fatte senza minuziosa cura e convogliate dalla piena del motivo principale, non vi sono di idillico che alcune parole tradizionali («meschino», «villanello», «ostel villereccio») che nel contesto passano in seconda linea di fronte all'importanza dell'impeto che le trascina.

Così la descrizione della discesa della lava non resta staccata, ma col suo crescendo travolgente, in cui i particolari non emergono isolatamente, serve all'impetuosa espressione della terribile opera della natura:

[...] così d'alto piombando,
dall'utero tonante,
scagliata al ciel profondo,
di ceneri e di pomici e di sassi
notte e ruina, infusa
di bollenti ruscelli,
o pel montano fianco
furiosa tra l'erba
di liquefatti massi
e di metalli e d'infocata arena
scendendo immensa piena,
le cittadi che il mar là su l'estremo
lido aspergea, confuse
e infranse e ricoperse
in pochi istanti: [...]

L'unità di tono per cui le descrizioni non restano quadri staccati, ma si fondono in tutto il complesso della poesia, è poi chiarissima nella strofa finale, in cui le convinzioni virili del poeta si condensano nella ginestra: ogni intento idillico è qui lontano, ogni particolare descrittivo si assimila al tono dell'affermazione della morale eroica in cui vive la personalità del poeta. La polemica con «il secol superbo e sciocco» e la personificazione della ginestra sono tutt'uno con l'affermazione personale del poeta, fatta in assoluto, con la stessa intensità della fine di *Amore e morte*, del disprezzo dell'*A se stesso*, e di *Aspasia*, dell'adorazione del *Pensiero dominante*.

L'accento animatore della poesia è piú fiacco nei paragoni che sono fatti con una certa facilità disinvolta e con minore intensità: spesso sono suggeriti da una parola del motivo principale e ne sono diluizione frettolosa, senza rilievo (così ai versi 137-144) o servono a preparare lo slancio che interessa al poeta: «come d'arbor cadendo un picciol pomo [...] così d'alto piombando» (nel paragone accenna appena la linea che è poi svolta potentemente nella parte principale).

Colpiscono nella *Ginestra* i periodi lunghissimi, incatenati da numerosi *enjambements*, sorretti alla fine da frasi incisive ed energiche, secondo quello che avviene anche nelle altre poesie del periodo: ebbene questi periodi articolati, quasi tentacolari, sono richiesti appunto da un bisogno di ampiezza, di espressione non ad aforismi, ad epigramma. Quindi le strofe sono orga-

nismi liberissimi, che, senza mirare affatto alla prosa, infrangono qualunque legge costruttiva tradizionale, sostituendole l'intima legge di una linea aderente agli impeti della personalità.

Perciò anche le rime, in tanta larghezza di costruzione, sono usate senza regola fissa, tranne che alla fine delle strofe, dove la loro presenza convalida e serra la separazione dei vari motivi dello svolgimento. Nel corpo della strofa ricorrono spesso così lontane da non sembrare quasi rime (vv. 73-78; 75-83 ecc.), a volte hanno un lato valore coesivo, a volte sono aggruppate anche a tre o quattro, insistentissime e addirittura omogenee per calcare su di un movimento musicale (v. 40; e specialmente v. 170 e seguenti).

Così pure il grande uso dei settenari predominante sugli endecasillabi, vuol dire che il poeta mira ad organismi snelli, articolati, slanciati, e un altro uso che è da ricollegarsi sempre alla forma ampia della *Ginestra*, è quello dei numerosi gerundi, che adempiono alla funzione di allargare e pausare lo slancio dei periodi lirici. Similmente gli avverbi servono a dosare e a precisare il movimento delle frasi:

Con lieve moto in un momento annulla
in parte, e può con moti
poco men lievi ancor subitamente
annichilare in tutto.

Tutte queste osservazioni minute ci fanno vedere riprovata in atto, appunto, la larghezza di conclusione più degna di questo periodo "personale" della lirica leopardiana.

In fine credo che da quest'esame della *Ginestra* risulti chiaramente il carattere personale della nuova poesia, che qui si mostra più patente come estrema espressione di una spiritualità matura e convinta, ma che è il carattere intimo di tutta la nuova poesia da noi studiata.

In tutte queste poesie, che rispecchiano stati d'animo diversi: adorazione amorosa, invocazione della morte, fine dell'amore, fine del platonismo, annuncio di verità e di legge morale, l'accento fondamentale, lo spirito che possa individuare una forma d'arte da un'altra, è lo stesso e consiste appunto nell'energia con cui la personalità del Leopardi si esprime poeticamente.

È sempre una poesia che affronta il presente e non lo evita come l'idillio, una poesia che vuole essere espressione di vita, non rifugio, evasione. Perciò assume atteggiamenti energici, afferma o nega con la stessa intensità, perciò disprezza il quadretto, il particolare. La sua musicalità è una musicalità speciale, di risolte audacie senza paura di prosa e di durezza.

A questa poesia personale, antiidillica, combattiva il Leopardi arrivò compiutamente solo nei cinque canti da noi esaminati, mentre negli altri dello stesso periodo l'accento della nuova poesia risuonò più fiaccamente.

Nel capitolo seguente studieremo perciò i nuovi canti minori, considerandoli come momenti di pausa o di preparazione.

III

I NUOVI CANTI MINORI E I «PARALIPOMENI»

La ragione fondamentale dell'imperfetta realizzazione dei componimenti, che esamineremo in questo capitolo, è da ricercarsi senz'altro nella debolezza, in essi, di quella ispirazione personale che è propria della nuova poesia leopardiana e che abbiamo vista perfettamente attuata nei cinque canti del capitolo precedente. Certo, mentre nel capitolo precedente la linea era chiarissima, in quanto che la nuova forma traspariva evidente da tutte le analisi, in questo capitolo la linea che unisce le singole analisi è piú incerta, piú negativa che positiva: i canti minori sono infatti legati dalla comune fiacchezza di ispirazione e dalla loro qualità di momenti di preparazione o di pausa rispetto ai nuovi canti già esaminati. I nuovi canti minori mostrano chiaramente, da una parte, che essi sono inferiori agli altri per la mancanza di ispirazione personale, e, dall'altra, che in essi permangono i caratteri stilistici della nuova forma; e rispondono quindi benissimo alla mia tesi che afferma l'unità del periodo e la qualità personale della nuova poesia: là dove questo accento personale manca, cade la grande poesia e restano solo quelle finzze stilistiche che sono proprie del gusto maturo del nuovo Leopardi. I nuovi canti minori sono perciò, piú che deviazioni volute dalla nuova linea poetica, dei tentativi falliti per poca ispirazione e vanno considerati come riecheggiamiento o come preparazione dei canti realizzati.

Il nostro esame consisterà appunto nel ricercare in essi le forme della nuova poesia, e nel ricollegarli come momenti inferiori ai canti maggiori da cui piú direttamente dipendono.

CONSALVO

Questa poesia ebbe, nel periodo precrociano, l'onore di infinite discussioni che mostrano quanta incertezza regnasse fra i critici che andavano, nei riguardi del *Consalvo*, dalla ipervalutazione piú calorosa al deprezzamento piú assoluto. Inoltre i critici storici con argomenti filologici e cronologici, contrastavano circa la data di composizione del canto, ondeggiando fra il 1822 e il 1833, e cioè fra un periodo giovanile e quello della piena maturità.

Un ultimo argomento filologico sembra aver definito ormai la questione della data, ma a noi preme far notare che in ogni modo, proprio per considerazioni estetiche, il *Consalvo* non può non essere collocato nei nuovi canti, come momento inferiore dell'ispirazione da cui nacquero il *Pensiero dominante* e *Amore e morte*. A parte i moltissimi argomenti di contenuto

che ricordano *Aspasia* e l'amore fiorentino (ad esempio, il ricorrervi di un motivo che ossessionava il poeta in quegli anni: «due cose ha belle il mondo: amore e morte»), è proprio la forma della poesia che non ci permette di allontanare il *Consalvo* dal periodo dei nuovi canti.

Infatti le forme stilistiche della nuova poesia vi ritornano chiaramente anche se fiaccamente e non vivificate da quell'energia che le vivifica nei nuovi canti più riusciti. I particolari formali del *Consalvo* quindi, mentre lo riattaccano ai nuovi canti e mostrano che la nuova forma è comune a tutte le poesie del periodo, mostrano d'altra parte che fuori dell'ispirazione personale la forma nuova diventa cosa morta, di abitudine esteriore.

Il momento da cui nasce il *Consalvo* è un momento di fiacchezza nell'amore del Leopardi, un momento di sfogo torbido e sensuale. Reggersi all'altezza del *Pensiero dominante* era cosa difficilissima e richiedeva un'energia impossibile a mantenersi sempre nella stessa tensione. Il poeta, che aveva trovato un'altissima soddisfazione nel pensiero e nella vista della donna amata, ha ora bisogno di rappresentarsi *Aspasia* viva e vicina, ha bisogno di compensarsi della realtà amara con un sogno di vittoria: sfugge insomma il presente in una costruzione effimera e si bea di un sogno che sa irrealizzabile nella vita.

Il suo purissimo atteggiamento lirico, che è caratteristica costante dei grandi canti di questo periodo, si infrange qui e dà luogo ad una costruzione fra novellistica e drammatica di scarsissima efficacia artistica.

La personalità non si afferma entro gli schemi della finzione storica e dialogica, ma si sfoga con minore virilità e con maggiore abbandono diluito: sembra che il Leopardi abbia voluto ficcare tutto se stesso con tutti i suoi sentimenti (l'odio della vecchiaia ecc.) e le sue vicende amorose più esterne.

Certo, il poeta, coerentemente ai suoi nuovi principi estetici, cerca per quanto può di ridurre le sovrastrutture del colorito storico e le descrizioni, e di concentrarsi soprattutto nella parlata di *Consalvo* che doveva essere nella sua intenzione una piena effusione lirica. Di conseguenza anche la realizzazione drammatica è completamente fallita e dà luogo solo ad un romanticismo sforzato e comune, in cui alcune espressioni più nobili e più leopardiane stonano ritardando fra l'altro la narrazione:

Impallidia la bella, e il petto anelo
udendo le si fea: che sempre stringe
all'uomo il cor dogliosamente, ancora
ch'estraneo sia, chi si diparte e dice,
Addio per sempre. e contraddir voleva,
dissimulando l'appressar del fato,
al moribondo. Ma il suo dir prevenne
quegli, e soggiunse: [...]

Discontinuità, incertezza fra brevità e abbondanza, fra drammatico e lirico, che dura per tutta la poesia e disorienta notevolmente il lettore.

Il Leopardi non aveva nessuna attitudine alla costruzione drammatica (basti ripensare all'abbozzo della *Telesilla*) e qua invece per crearsi una realtà surrogata in cui soddisfarsi momentaneamente, ricorre a questa finzione preziosa, non di un amore trionfante, ma di una specialissima occasione al limite fra vita e morte. La situazione stessa del *Consalvo* è già una deviazione dall'atteggiamento lirico di questo periodo, e spiega in gran parte il fallimento di tutta la poesia.

Da questo stesso doversi mettere nei panni di un altro e dal dover narrarsi invece che esprimersi immediatamente nella piú intima liricit ,   gi  spiegato il tono falso e sfocato della poesia. Il poeta ebbe certo coscienza di questa impostazione ambigua e cerc  di rimediarsi convergendo la sua massima cura sulle parole del moribondo e affrettando le parti narrative, storiche in modo esagerato, provvisorio: cos  non ottenne la completa purezza del motivo lirico e sciup  ogni possibile effetto romanzesco descrittivo.

I primi ventitre versi del canto sono la miglior prova di ci : sbrigativi, tenuti su da zeppe di avverbi che potessero giustificare il grande numero di considerazioni particolari sulla ricapitolazione del caso di Consalvo: «pur gli era al fianco [...] Bench  nulla d'amor parola udita [...]».

Del resto anche nel corpo del canto i legami narrativi sono oscuri e pesanti. In essi si sente ancor pi  materializzato lo sfogo del poeta che vi aduna i particolari pi  sensuali del suo tormento d'amore:

Pi  baci e pi , tutta benigna e in vista
d'alta piet , su le convulse labbra
del trepido, rapito amante impresse.

I punti pi  di slancio esterno sono anche i pi  torbidi, di pessimo romanticismo:

[...] E ben per patto
in poter del carnefice ai flagelli,
alle ruote, alle faci ito volando
sarei dalle tue braccia; e ben disceso
nel paventato sempiterno scempio.

Anche nei momenti pi  direttamente autobiografici e vigorosi, il tono   sempre quello di uno sfogo impacciato dalla necessit  di costruzione:

Come al nome d'Elvira, in cor gelando,
impallidir; come tremar son uso
all'amaro calcar della tua soglia,
a quella voce angelica, all'aspetto
di quella fronte, io ch'al morir non tremo!
Ma la lena e la vita or vengon meno
agli accenti d'amor. [...]

Qui, ad esempio, sembra affacciarsi un accento forte, personale, ma è subito sparpagliato, guastato dai versi seguenti. La debolezza del *Consalvo* è dunque nel tono generale che infaucisce anche dei tratti più parzialmente riusciti, e invisce espressioni singolarmente fini, da *Aspasia*: «or tu vivi beata [...]». Il vizio è proprio alla radice del canto che riesce un'espressione mediocre, non sostenuta, anche nelle sue cose migliori, da quell'intima forza poetica che si trova negli altri grandi canti. C'è lo stesso artista di quelli, ma come malato, indebolito: ci si riconosce la sua sigla, ma manca la stretta potente dell'ispirazione personale.

LE DUE CANZONI SEPOLCRALI

Il *Consalvo* è l'esempio più chiaro della necessità dell'ispirazione personale nella poesia del nuovo periodo e in esso le nuove forze stilistiche sono talmente fiacche, a causa della natura torbida e sensuale del canto, da non permettere di salvarlo neppure per un costante tono di eleganza. Invece per le due sepolcrali, se anche in esse manca l'accento che le renda poesia grande, bisogna ammettere una continua finezza alla quale il Leopardi è oramai giunto.

Mentre il *Consalvo* nasce in una situazione torbida, febbricitante, le due sepolcrali nascono in un momento più disteso, quasi di ripensamento pacato dopo lo sforzo formidabile della *Aspasia*.

Il Leopardi aveva ancora di fronte a sé la bellezza di *Aspasia*, per la quale non prova più amore, ma che non poteva nemmeno dimenticare e sulla cui natura ancora si affannava: in che consisteva quella bellezza che aveva saputo suscitare in lui tanta divina passione? Non era anch'essa cosa caduca? Si distacca così sempre più dal relativo e si apre la via alla comprensione della socialità, dell'unione degli uomini contro la natura «illaudabil meraviglia», cui si fanno risalire tutti i dolori degli uomini. Si comincia a delineare qui quel contrasto che nella *Ginestra* acquisterà ben altro vigore grazie alla partecipazione diretta della personalità del poeta.

Qui il poeta è come un po' in disparte, interroga con una certa smagata pietà per qualcosa di non completamente assimilato: non s'impegna con lo slancio impetuoso che eleva la poesia dell'*Aspasia* o della *Ginestra*.

Nella prima sepolcrale circola una certa energia sentimentale (specialmente di fronte al mistero della morte che tronca ogni legame affettivo) e permette dei momenti più carichi e incalzanti, ma il tono generale è come di calma dolorosa, senza una violenta partecipazione del poeta. Anche la stessa ispirazione di riverbero (bassorilievo antico) trattiene il poeta da una espressione vigorosa e personale, cui sarebbe stato più facilmente spinto da una morte contemporanea. Ad ogni modo anche in questa canzone si sente chiaramente che il Leopardi è lontanissimo dall'idillio e da quel calore nostalgico in cui erano state cantate le fanciulle morte del periodo idillico: ora vede le cose più in assoluto, più universalmente, e constata con interesse più profondo l'impassibilità della natura di fronte alle sventure degli uomini.

Data questa situazione calma e misurata, per quanto seria, la canzone è soprattutto prova della aristocraticità dell'espressione che si era conquistata il Leopardi in quest'ultimo periodo della sua vita: la caratteristica più visibile di questa poesia è appunto una signorilità che rarissime volte può diventare vigoria e slancio e che spesso decade in freddezza. Bisogna vedere questa poesia in tale speciale luce e notare, come negli altri canti minori, che, se i particolari stilistici sono sempre gli stessi che nei canti più riusciti, qui restano però più vuoti e inanimati. Così nell'inizio il «bellissima donzella», usato assolutamente alla maniera del «bellissima fanciulla» di *Amore e morte* e di altre espressioni consimili del *Pensiero dominante*, è più fiacco ed esterno. Anche qui, del resto, l'accentuazione di «solo», l'ampiezza del gerundio, la ripetizione della stessa mossa: tornerai tu? farai tu.

Anche qui i paragoni sono sentiti come una deviazione:

Come vapore in nuvoletta accolto
sotto forme fugaci all'orizzonte, [...]

che scompare di fronte al leggerissimo e delicato:

dileguarsi così quasi non sorta.

Ma sono particolari meno spontanei e meno riuniti da un unico accento, sí che, in conclusione, in questo canto non c'è da notare positivamente altro che un certo tono nobile, eletto che spesso decade a freddezza («questo se all'intelletto / appar felice, invade / d'alta pietade ai più costanti il petto») e, più che interi periodi lirici, produce delle frasi squisite, ma staccate: «Questa sensibil prole [...] piena d'affanni / l'onda degli anni [...]».

[...] di strappar dalle braccia
all'amico l'amico,
al fratello il fratello,
la prole al genitore,
all'amante l'amore: [...]

(in cui l'effetto è dovuto alle trasposizioni felicissime e, nell'ultimo verso, all'uso dell'astratto per il concreto: all'amante l'amore). Della natura poco vigorosa di questo canto ci è prova soprattutto la terza strofa che fa ripensare per le numerosissime spezzature all'*A se stesso*. Ma, mentre nell'*A se stesso* non c'era ombra di sforzo e il risultato invece era di un'estrema vigoria, qua ci si sente un'intelligenza abilissima più che una necessità poetica e le pause son più che altro pause di vuoto non superato dall'impeto continuo della poesia.

Concludendo le osservazioni su questo canto, si deve rilevare la sua posizione di tregua, il suo tono signorile, che conferma l'altezza di gusto cui il Leopardi era arrivato in questo periodo, e, d'altra parte, la scarsa realizzazione poetica là dove manca la forza dell'ispirazione personale.

Se nella prima manca una forte ispirazione che trasporti la poesia oltre quel grado di signorilità e di eleganza che la caratterizza, nella seconda canzone sepolcrale si sente anche di più questo fondamentale difetto: ci resta un'impressione blanda, come di cosa raffinata, ma quasi per nulla sorretta da vera ispirazione.

La situazione in cui nasce, è poco intensa ed il Leopardi si trova in questo canto più come osservatore che come protagonista. A causa di questa debolezza di concezione anche i motivi dominanti restano staccati, saldati da suture morte («Misterio eterno dell'esser nostro», ad esempio, che è una vuota riflessione esclamativa per aprire la nuova serie di pensieri sulla caducità rapida della bellezza); e si può distinguere una specie di petrarchesco trionfo della morte, in cui si cela il ricordo di Aspasia, un contrasto fra le virtù e la caducità della bellezza, una ripresa del motivo precedente riprospettato come rottura d'armonia, e, infine, staccate, a prezioso contrasto, le due domande finali che chiudono il canto accentuando il carattere di dubbiosa meraviglia che predomina in questo clima poco teso e poco violento. È dunque un momento di debolezza, in cui più che altro il poeta constata con serietà, ma senza impeto, la caducità della bellezza ed affaccia, senza eccessiva convinzione, delle domande alla natura: domande che si realizzeranno invece potentemente nella *Ginestra*, alla quale il Leopardi posteriore all'*Aspasia* sembra tendere come alla più completa espressione della propria anima.

I procedimenti soliti di questo periodo si rivelano chiaramente in tutto il canto, ma sono appunto più vuoti, più cristallizzati per la mancanza dell'ispirazione personale: così nell'inizio il poeta tenta un contrasto fra l'oggi (putrefazione e morte) e l'ieri (bellezza e vita) ed aggruppa perciò prima impressioni di staticità, di supinità tombale (Inutilmente collocata invano /..., muta, sta...) e poi i particolari della bellezza (svolti secondo la progressione già tenuta nell'*Aspasia*) per accentuare il contrasto. Ma tutte quelle parole restano staccate, non unite da un energico interesse al contrasto e il finale

([...] or fango
ed ossa sei: la vista
vituperosa e trista un sasso asconde.)

che dovrebbe riprendere la constatazione della morte e chiudere con terribilità cupa il contrasto, è solo un ritorno stanco e senza efficacia. Subito dopo, l'opposizione fra ieri e oggi è ripreso con intelligentissimo senso di continuità, dal contrasto fra oggi e «diman», che inverte l'ordine temporale (prima la morte era l'«oggi» ora è il «diman»); ma è sempre un contrasto fondato soprattutto su parole ricercate e grandiose, che tentano di supplire alla mancanza di vera ispirazione: eccelsi, immensi pensieri e sensi inenarrabili, sovrumani fati, fortunati regni, aurei mondi, abominoso, abietto. È proprio caratteristica di questo canto la ricerca esagerata di parole altamente significative, che si accentua specialmente nel paragone musicale:

Desiderii infiniti
e visioni altere [...]
onde per mar delizioso, arcano [...]

un paradiso creato da parole preziose e non da un impeto di elevazione come avviene nel *Pensiero dominante*.

È da notarsi insomma conclusivamente che le forme stilistiche sono sempre quelle della nuova poesia, ma sono prive della loro giustificazione più intima e restano più alla superficie (come avviene ad es. ai versi 25-27:

beltà grandeggia, e pare,
quale splendor vibrato
da natura immortal su queste arene

in cui delle parole, in altri canti vigorosissime, restano sbiadite e senza rilievo).

Queste due canzoni interessano, ancor più che in se stesse, come preparazione della *Ginestra*. Si deve a proposito osservare che anche stilisticamente nelle due canzoni c'è un preannuncio del tono della *Ginestra*, in certe frasi snelle, allungate (specialmente ai versi 81-98 della prima) e in certe mosse più sprezzanti di ogni apparente prosaicità:

[...] che se nel vero,
com'io per fermo estimo, [...]

PARALIPOMENI, PALINODIA E NUOVI CREDENTI

Se la *Ginestra* richiama in parte le due canzoni sepolcrali, più direttamente si ricollega ai *Paralipomeni*, alla *Palinodia* e ai *Nuovi credenti*, che sono appunto da considerarsi come la preparazione di quel mondo evangelico-eroico che troverà la sua completa espressione nella *Ginestra*. Questi componimenti rappresentano il lato più diffusamente negativo del nuovo Leopardi che sente la necessità di spiegare le proprie convinzioni e vi si prepara intanto criticando e schernendo i propri avversari. La scarsa ispirazione personale lo induce ad un tono satirico e mediocre, lontano dalla forte liricità propria dei nuovi canti.

Quando invece sentirà la necessità di esprimersi chiaramente, di affermare vigorosamente le proprie convinzioni e la propria personalità, quando parteciperà totalmente al contrasto fra sé e il «secolo superbo e sciocco», si aprirà la possibilità di una grande poesia.

Ad ogni modo è notevole che in questi componimenti il poeta introduca più spiegatamente che altrove l'elemento ragionato e tenti di esprimere il mondo delle proprie idee. Non si deve perciò considerare questa poesia come doratura superficiale di un contenuto impoetico, ma piuttosto si deve ritenere come uno sforzo non riuscito di un'espressione completa, unitaria.

Anche qui i veri accenti poetici si trovano dove la personalità del poeta si affaccia piú apertamente, mentre nel resto riscontriamo la solita presenza di forme stilistiche nuove, non sostenute da vero spirito poetico.

Per i *Paralipomeni* occorre osservare anzitutto che il loro tono speciale è dovuto in gran parte alla tradizione satirica in cui vennero ad inserirsi. Il Leopardi aveva già per tre volte (nel '15, nel '21, nel '26) tradotto la *Batracomiomachia*, e tanto ripetuto interesse fa pensare che quel motivo di grottesco, che nell'originale è soprattutto scherzoso e divertente, trovasse molta accoglienza nell'animo del Leopardi e che quindi i *Paralipomeni* ne dovessero poi in certa misura risentire. Inoltre l'uso dell'ottava, che doveva inevitabilmente richiamare i poeti che se ne erano serviti (e specialmente gli eroicomici Pulci, Tassoni, Lippi ecc.), imponeva al Leopardi una particolare forma che serve a ben distinguere i *Paralipomeni* dagli altri due componimenti satirici dello stesso periodo.

Nei *Paralipomeni* il Leopardi soddisfa il proprio bisogno di critica dei reazionari oppressori e dei nazionalisti progressisti, ottimisti: non entra quindi tanto in lotta con gli uni o con gli altri, quanto si pone da osservatore critico di tutti e due. È una posizione meno violenta, meno combattiva che negli altri nuovi canti, che gli permette la lunga narrazione invece della affermazione lirica e personale: non una deviazione dalla poesia di questo periodo, ma un momento piú blando, meno impetuoso, in cui il poeta si sente in dovere di analizzare satiricamente le forze contro le quali combatte per poterle poi, sintetizzate, usare come di termine di contrasto col proprio ideale di vita. Quest'opera ha perciò molta importanza in funzione della *Ginestra*. Come lo *Zibaldone* prepara le *Operette*, analizzando ciò che esse sintetizzano, e sgombrando il terreno di ciò che nelle *Operette* non poteva venire assimilato, così qui i *Paralipomeni*, la *Palinodia*, i *Nuovi credenti*, eliminano, assorbendoli in sé, quegli elementi piú crudamente polemici e negativi che non potevano essere accolti nella *Ginestra*.

Il poeta, per la posizione poco violenta in cui si trova, ha bisogno di vedere le azioni degli uomini che disprezza, piú ridicole che eccitanti ad uno sdegno dichiarato e si serve perciò dell'immeschinimento animalesco: egli uomo e gli altri riducibili a topolini. Non è certo un riso bonario, ma neppure uno sdegno violento: gli basta di abbassare l'umanità nei limiti dell'animalità. È inutile quindi ricercare nei *Paralipomeni* dei precisi travestimenti di personaggi storici, poiché il valore del poemetto è nel clima largo, grottesco, nel degradamento di tutti gli uomini stolti (e tutti gli uomini sono stolti in questo momento per il poeta) a sorci. Così alle strofe 15-17 del canto VI, in cui sono mirabilmente descritte le congiure, l'effetto è dato dal persistere della qualità di topi nelle mosse umane dei congiurati: la sorcinità di questi congiurati, che vanno cantando arie sospette, è quella che getta il ridicolo sui veri, umani congiurati. E anche quando la satira si fa piú intellettualistica e si dilunga nella critica dei filosofi contemporanei, resta sempre il soggetto «topo» a campeggiare sulla scena e a dare il tono del

poemetto. Si può dire insomma che i *Paralipomeni* siano notevolmente riusciti, per l'intento con cui furono concepiti. E l'intento era di schernire tutti gli inconsci avversari della morale eroica che il Leopardi andava svolgendo.

Data questa concezione poco robusta e di scarso impegno personale, si comprende il tono generalmente facile e disinvolto di tutto il poemetto, il tono di un artista maturo, che tratteggia con sicurezza massima, a mano libera, senza essere mai sciatto o grossolano. Si capiscono così le numerosissime descrizioni di natura che ritorneranno con altro tono e con altro intento nella *Ginestra*. A volte queste descrizioni servono a formare dei grandi sfondi su cui porre a contrasto i piccoli protagonisti, a volte s'incalzano vicinissimi e sovrabbondanti per stabilire un clima epico grandioso, ma sono sempre in funzione del tono accogliente di tutto il poemetto.

Questa facilità dei *Paralipomeni* si osserva perfino nei tratti più direttamente seri ed ispirati, come in quelli in cui il poeta canta la grandezza caduta dell'Italia e di Roma e la morte di Rubatocchi con l'invocazione alla virtù. Sono certo i tratti più sentiti e vigorosi («Regina torneria la terza volta [...] E questo arriva perché quantunque doma [...]»), ma sempre come un po' affrettati, poco espressi dal profondo. Nel secondo esempio l'invocazione alla virtù ha due acme nei principi delle due strofe

(Bella virtù, qualor di te s'avvede,
come per lieto avvenimento esulta
lo spirito mio: [...])

Ahi ma dove sei tu? sognata o finta
sempre? Vera nessun giammai ti vide?)

E poi decade nel tono solito dei *Paralipomeni*. Un tono poco eroico, che conduce più facilmente al fiabesco, come si vede in tutto il viaggio del conte Leccafondi e specialmente dopo la tempesta, all'arrivo al castello di Dedalo:

Ciò pensando, e mutando ognor cammino,
vide molto di lungi un lumicino,
che tra le siepi e gli arbori stillanti
or gli apparìa ed or pareva fuggito.
[...]

È un tono largo che prepara molto da lontano e senza nessuno sforzo lirico, il tono della *Ginestra*: anche la frequentissima rottura delle ottave che si continuano oltre lo schema fisso del metro tradizionale, accenna al bisogno da parte del poeta, di avere periodi lunghi, liberi, quali realizzerà magnificamente nella *Ginestra*.

Concludendo, i *Paralipomeni* vanno considerati come opera di scarsa forza poetica, come momento inferiore, poco eroico, ma utile preparazione alla *Ginestra* in quanto che in essi il poeta tenta un primo assorbimento degli

elementi piú ragionativi e sbarazza il proprio campo visuale dai motivi deteriorati della sua polemica con il «secol superbo e sciocco».

La *Palinodia* è facilmente distinguibile nel gruppo dei componimenti satirici precedenti alla *Ginestra* per il suo tono ondeggiante fra la condanna diretta e l'ironica ritrattazione. Io credo che questo tono indichi appunto la poca pienezza interiore da cui nacque questo canto minore. Ci sono ad ogni modo in questa poesia delle novità di larga ispirazione che preannunciano il fare della *Ginestra*: vi sono accettate, per esempio, delle parole straniere che altrove il Leopardi non avrebbe mai accolte, l'endecasillabo è trattato con molti *enjambements* e troncamenti di periodo al mezzo, v'è un ampio uso di gerundi ed avverbi. Tutte cose che indicano una disinvoltura e una larghezza che nella *Ginestra* diventeranno, ampiezza ben conscia, sinfonia piena di responsabilità. Il tono si alza un po' quando il poeta lascia la satira e afferra o nega direttamente, ma anche allora in questa poesia facile e poco energica, prevale il tono satirico e scherzoso. È insomma una poesia di poco valore e da considerarsi funzionalmente come preparazione alla *Ginestra*. (Si può notare in proposito che anche il verso del Petrarca, preposto alla *Palinodia*, «il sempre sospirar nulla rileva», significa certamente un primo consiglio a passare alla predicazione, alla spiegazione positiva del proprio credo.)

Nella stessa considerazione devono essere tenuti i *Nuovi credenti*, la cui natura è però piú occasionale di quella acre. Oltre a qualche punto in cui si tentano dei moti personali («incontro al dolor mio»), vi è notevole un certo uso della descrizione topografica e di scenette da miniatura («Sallo S. Lucia [...]») che richiamano i *Paralipomeni*.

IL TRAMONTO DELLA LUNA

Il *Tramonto della luna* sembra sfuggire alla linea dei nuovi canti per la posizione apparentemente idillica e per la scarsa forza eroica da cui è animato. E certo il momento del *Tramonto* è un momento debole, di ripresa di fiato piuttosto che di slancio, quasi una spossatezza dopo lo sforzo generoso della *Ginestra* che resta la conclusione piú salda, il testamento del poeta e rappresenta lo sviluppo massimo della nuova tendenza estetica. Perciò ha un significato la decisione del poeta (attuata dal Ranieri) di posporre la *Ginestra* al *Tramonto*, per quanto cronologicamente precedente: il Leopardi voleva così mettere in chiaro la sua ultima parola, la parola di fede, la parola della sua piú profonda personalità. Mantenendo però l'ordine cronologico, si hanno due vantaggi: quello di vedere la *Ginestra* come preparata dai tre componimenti satirici con i quali il *Tramonto* stona, e quello di considerare il *Tramonto* come un corollario piú fiacco della *Ginestra*. Infatti il Leopardi in quest'ultimo canto non fa che esprimere una constatazione implicita nell'impeto della *Ginestra*, vivificandola in un solo larghissimo paragone.

Che il fato, la natura non si curino degli uomini o se ne curino solo per far loro male, era stato già detto con ben altra forza nella *Ginestra*: qui il poeta non sente piú la magnanima spinta al contrasto eroico e cosciente e si limita a specificare nella vecchiaia il piú gran male di cui la natura ci abbia caricato. Nella sua posizione poco energica, piú adagiata, sente meno la natura nella sua immensa potenza vulcanica e la mitifica con un'amarezza piú fine e meno generosa, negli Dei.

Manca dunque anche nel *Tramonto della luna* quella forte ispirazione che è al centro della nuova poesia leopardiana. In generale il *Tramonto* trova grazia presso i critici proprio per questa sua mancanza di vigore che provoca un abbandono di apparenze idilliche. Per me si tratta tutt'al piú di analogie esterne (ad esempio il motivo del carrettiere comune al tipo idillico) e penso che la ragione intima della tinta speciale del *Tramonto* non sia un ritorno all'ispirazione idillica, quanto la debolezza del momento in cui fu concepita. Infatti, senza rifare un discorso già fatto nell'esame della *Ginestra*, le forme del *Tramonto* sono sempre quelle nuove e basterà per convincersene notare il carattere spiccatamente funzionale delle descrizioni rispetto al motivo principale: il quadro non è staccato e preponderante come, ad esempio, nel *Sabato del villaggio*, ma sottomesso al forte «Quale [...] Tal», cosí chiaramente rilevato. Qui non c'è l'armonizzazione degli idilli e la tendenza è sempre di sfuggire il concluso ed attingere forme ampie, slanciate: sono periodi lunghi, in cui predominano i settenari aiutati da improvvisi slargamenti:

dietro Apennino od Alpe, o del Tirreno
nell'infinito seno [...]

e da rime sparse piú a slanciare che a concludere:

e mille vaghi aspetti
e ingannevoli obbietti
[...]

Anche nel *Tramonto della luna* cosí restano le forme stilistiche della nuova poesia, ma senza quell'accento personale che potrebbe ravvivarle.

Tutte queste poesie minori formano soprattutto lo sfondo, quale pausa e quale preparazione, dei grandi nuovi canti già da noi esaminati.

Aggiungo un'osservazione che non può trovare posto nel testo e che andrebbe semmai svolta particolarmente: in nessuna poesia come nel *Tramonto della luna* è spinto cosí innanzi l'atteggiamento romantico leopardiano: tutta la tradizione ha assomigliato la giovinezza al sole, alla luce, il Leopardi invece non sa trovare un termine di paragone alla giovinezza se non nella luna, nella malinconica luce notturna.

IV

LE CORREZIONI DELL'EDIZIONE NAPOLETANA

Dopo avere analizzato i canti scritti nell'ultimo periodo della vita del Leopardi, crediamo opportuno aggiungere un capitolo sulle correzioni apportate nell'edizione Starita 1835 ai canti composti precedentemente al *Pensiero dominante*.

Questo esame ci farà vedere come il Leopardi non fosse cristallizzato e incapace di ritornare sulle posizioni passate e come anzi sapesse riprendere i canti già composti e ravvivarli secondo il suo nuovo gusto, senza falsarli grossolanamente e senza sentirsi, d'altra parte, legato dal già fatto, dall'espressione passata. Non potremo tanto ricavarne esattamente i caratteri positivi del nuovo gusto, quanto vederne l'estrema sicurezza e felicità, la sua qualità per nulla senile ed arida. Perché il poeta cerca di rimettersi entro l'ispirazione da cui sorse il canto che corregge e non vuole, ad esempio, portare l'accento eroico vigoroso della sua nuova poesia nel clima armonico degli idilli. Ed è proprio questa ampia comprensione, questa possibilità di portare a perfezione motivi ormai fuori della sua più diretta ispirazione, che ci mostra la grande complessità e maturità dell'ultimo Leopardi. Stonature che per molti anni non era riuscito a correggere o che non erano state percepite come tali, ora sono eliminate, trasformate dal finissimo senso musicale del poeta.

In chiarissima dipendenza dal nuovo gusto leopardiano, è una lunga serie di correzioni più apparentemente ortografiche, ma che, viste come misura estesa a tutti i canti, indicano un senso robusto delle parole e del loro suono: tutte le scempie nei casi obliqui degli articoli sono raddoppiate (della per de la, alle per a le ecc.), certamente per evitare una sonorità languida ed affettata; così pure si assicurano sempre le parole troppo ricercate e cascanti, nel loro suono più virile: nodrici in nutrici, scelerato in scellerato, lagrimoso in lacrimoso ecc. D'altra parte è regola generale l'integramento dove la musica del verso lo richiede: che 'l = che il, or se' = or sei ecc. Queste misure generali di correzione, alle quali se ne potrebbero aggiungere altre dello stesso tipo, denotano appunto un senso più robusto in confronto alle edizioni precedenti.

Nell'esame analitico seguirò più o meno l'ordine cronologico, raggruppando insieme quelle poesie che hanno tra loro maggiore vicinanza e nelle quali quindi il correttore lavorò con lo stesso spirito.

Il Primo amore. In questo, come in molti altri canti, la concezione iniziale era già di per sé poco adatta ad essere ripresa in un momento di più concentrata liricità: è un canto assai attaccato a reminiscenze letterarie, senza una

vera tendenza alla quale il poeta si potesse rifare correggendo. Perciò vi sono solo da notare delle attenuazioni come «fragorio» in «romorio» (v. 54), una intelligentissima sostituzione di «cielo» a «fato» (v. 48) per rendere il canto piú giovanile, in un'atmosfera piú cristiana e petrarchesca, e semmai, come piú notevole, la correzione dei versi 88-90, in cui si stabilí una piú esatta coerenza di immagine:

che la illibata, la candida imago
contaminar temeasculta nel seno,
come per soffio tersa onda di lago.

che la illibata, la candida imago
turbare egli temeapinta nel seno,
come all'aure si turba onda di lago.

«Pinta» è assai piú coerente ad «imago» di quel che non lo fosse «sculta»; «turbare» usato in tutt'e due i termini di paragone li unisce di piú ed accentua nella prima parte un senso piú leggero, piú consono all'immagine di un lago increspato dal vento. Oltre che l'aver introdotto il verbo nel terzo verso ne ha allargato immensamente l'effetto.

Le canzoni patriottiche. In generale per seguire l'indole di queste canzoni, il Leopardi cercò di accentuarne il carattere solenne e magnanimo, aggiungendo qualche esclamativo che servisse a dare slancio a frasi piú impetuose (v. 67 *All'Italia*), o abbreviando delle mosse diluite e fiacche (vv. 188-189 *Sopra il monumento*), ma si può dire subito che il poeta non si dové trovare a suo agio fra tanta retorica ed in complessi (specialmente il secondo) disorganici ed incerti. Nella prima canzone, oltre alcune correzioni piú particolari ma sempre finissimi (ad es. il semplice spostamento di: «La tomba vostra è un'ara» in «la vostra tomba è un'ara» al v. 125), poté apportare un cambiamento ai vv. 21-23 che fece della seconda strofa una cosa del tutto nuova, e che è certo la migliore di tutte le correzioni fatte alla canzone dal '18 al '35. Prima aveva introdotto accanto all'Italia, figurata come donna piangente, per la sua smania giovanile di mettersi in primo piano melodrammaticamente, anche se stesso piangente:

Se fosser gli occhi miei due fonti vive,
non potrei pianger tanto
ch'adeguassi il tuo danno e men lo scorno;

adesso invece rivede le cose dall'alto, elimina se stesso ed insiste sulla personificazione dell'Italia:

Se fosser gli occhi tuoi due fonti vive,
mai non potrebbe il pianto
adeguarsi al tuo danno ed allo scorno.

Per la seconda, tanto piú fiacca e vuotamente eloquente della prima, le correzioni si limitano per lo piú ad eliminare durezza, oscurità di senso, a rattoppare insomma delle falle piú grosse ed evidenti. Cosí un orribile «Oh di costei che tanta verga strinse» (v. 176) fu corretto in: «Oh di costei ch'ogni altra gloria vinse», cosí ai vv. 91-98 si rese compatta una frase slegata e si districò l'oscurità della fine.

Una correzione assai caratteristica per il nuovo gusto è quella dei versi 146-148:

Allor, quando traean l'ultime pene,
membravan questa disiata madre
dicendo: [...]

cambiati in:

Allor, quando traean l'ultime pene,
membrando questa desiata madre,
diceano: [...]

Evidentemente il Leopardi maturo sentí una stonatura in quel blando gerundio finale ed intuí, secondo il suo modo di procedere nei nuovi canti, la funzione di allargamento musicale cui avrebbe adempiuto il gerundio se portato nel secondo verso, prima del verbo finito, conclusivo e deciso.

I primi idilli. Se nelle canzoni patriottiche il poeta si era trovato di fronte a poesie retoriche e piene di punti cadenti da rialzare, negli idilli aveva innanzi dei componimenti iniziati con una ispirazione sincera e con tendenze fortemente musicali: basti ricordare i brani famosi del *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* del '18 e l'altro brano del '19: *Principio del mondo* (che io avrei voluto porre in musica, non potendo la poesia esprimere queste cose ecc.). Nella sua piena maturità il poeta sapeva che, ciò che al giovane era sembrato ineffabile, era invece esprimibile poeticamente e, ritornando su quelle prime poesie, irrobustiva in esse quella musicalità che aveva nella prima concezione tanto ardentemente ricercata.

Alla luna. Ritornando su quella breve lirica, il cui centro è nello stupore della coincidenza (pianto un anno fa, pianto adesso), che permette un lamento consolato, non affannoso né tragico, il poeta dei nuovi canti dovè sentire fortemente lo stacco fra la sua attuale posizione e quel momento di catarsi completa nel ricordo. Quando, subito dopo i grandi idilli, aveva dato una nuova edizione dei suoi canti (quella fiorentina del '31), egli non aveva fatto nessuna correzione fondamentale al breve idillio quasi approvandolo, completamente. Ora invece, piú che fermarsi in correzioni particolari (ottima quella del verso 3 «venia carico d'angoscia a rimirarti» mutato in «io venia pien d'angoscia a rimirarti»), sente il bisogno di modificare la parte che piú doveva spiacergli per la sua nuova posizione e che soprattutto correva troppo sbrigativamente. La prima lezione dei versi finali era:

[...] Oh come grato occorre
il souvenir de le passate cose,
ancor che triste e ancor che il pianto duri!

Era una mossa di immediata soddisfazione quasi il risoluto superamento di un lungo problema sentimentale che al Leopardi maturo doveva sembrare un'imperdonabile ingenuità, anche poco in armonia col carattere dell'idillio. Perciò corresse il troppo lezioso «souvenir» in «rimemprar», eliminò al terzo verso la inutile durezza del secondo «ancor che», e sostituì a «pianto» una parola più complessa ed indicante tutta una lunga situazione dolorosa: «affanno». E aggiunse i due versi centrali che modificano l'anima di tutta la poesia e soprattutto allargano la musica del finale: non rappresentano infatti solo una parentesi di precisazione logica, ma preparano con uno slargamento di pausa, il corso diritto dei due versi finali.

L'infinito. Sembra che il poeta non avesse da mutar nulla in una poesia realizzata così di colpo e così poco elaborata posteriormente. Solo ai vv. 4-5 il suo nuovo gusto notò un punto cadente, più limitato del resto del componimento. Inizialmente si leggeva: Infinito spazio; poco dopo diventa: interminato spazio, che è già un forte miglioramento, ma solo nel '35 si raggiunge la lezione definitiva: interminati spazi. Il poeta prima aveva certo pensato ad un unico spazio, ad una continuità simultanea dello spazio diversa dalla continuità successiva dei silenzi. Poi si dovette accorgere che dire «interminato spazio» era limitare, materializzare l'impressione di vastità senza confini in cui l'anima si sprofonda sempre più con sempre nuovo sgomento d'infinito. Allora sostituì il plurale al singolare ottenendo anche l'effetto di accordare «interminati spazi» con «sovrumani silenzi». Sempre per questo affinato senso dell'infinito, il titolo dell'idillio fu scritto in lettere minuscole: infinito, che accentua il carattere di sensazione romantica invece di Infinito, che è più massiccio, più trascendente, più oggetto.

La sera del dì di festa. In nessun'altra poesia come in questa si può valutare la finezza artistica cui il Leopardi era giunto in questi ultimi anni. Se egli si fosse davvero isterilito quanto a facoltà fantastica, non avrebbe certo potuto riprendere con tanta freschezza delle poesie passate e migliorarle, come fa qui, pur non falsando la loro ispirazione primitiva. Nella *Sera del dì di festa* c'erano due motivi essenziali: quello della musica, della serenità, che non era riuscito a prevalere, e quello del dolore. Il nuovo Leopardi sviluppa il primo e lo fa dominare sul secondo. In seguito alle correzioni del '35 la *Sera del dì di festa* raggiunse dei punti di serenità assoluta. Tutte le correzioni di questa poesia sono buone, a cominciare da quella del titolo (*La sera del giorno festivo*) che diventò tanto più sostenuto e meno prosastico. Sono tutte correzioni che alzano il tono della poesia in una sfera di tranquillità, in una musica che prima non aveva: così il nobile «odo» per «sento» al v. 25, il leggero «se non di» invece del duro «fuor che» al v. 16, «non sai né pensi» per «non pensi o stimi» al v. 9, «e più di lor non si ragiona» invece del bruttissimo «e più

di lor non si favella» al v. 39, «e se ne porta ogni umano accidente» al posto di «e si travolge», fino al sottile cambiamento di un «già» temporale nel piú aperto «pur» al v. 46.

Ma le correzioni piú notevoli e piú sconvolgenti, sono quelle dei versi 1-4, 11-13, 20-21. In questi ultimi versi la prima lezione era:

[...] non io certo giammai
ti ricorro al pensiero. intanto io chieggio
quanto a viver mi resti, [...]

Il primo verso era poco deciso malgrado i due avverbi: certo giammai, e nel secondo era troppo vicino ad un andamento da prosa. Corresse perciò: «non io, non già ch'io sperì», rinforzando la negazione.

Ai versi 11-13 il mutamento è anche piú radicale, piú direttamente improntato all'intento di accentuare il motivo rasserenatore del canto. Prima erano dei cenni superficiali di autobiografismo elegiaco:

E bene sta che amor da quando io nacqui
non ebbi né sperai né merto. il cielo
io qui m'affaccio a salutare, il cielo
che mi fece all'affanno. [...]

Nell'ultima lezione si elimina questo tono elegiaco, la ripetizione incalzante: «il cielo, il cielo», la disorganicità delle tre negazioni consecutive, e si guadagna il contrasto doloroso del «Tu dormi: io questo ciel [...]».

La correzione dell'inizio è poi forse la piú bella di tutte le correzioni fatte dal Leopardi ai *Canti* ed è tale da rinnovare attraverso l'inizio tutta la poesia. Quella musica che il Leopardi giovane aveva cercato in questo idillio e che il correttore andava accentuando in tutte le correzioni, trova in questi versi rinnovati il suo centro di espansione. Nella prima lezione l'inizio era soprattutto rovinato da una mossa melodrammatica, dissonante:

Oimè, chiara è la notte e senza vento,
e queta in mezzo agli orti e in cima ai tetti
la luna si riposa, e le montagne
si discopron da lungi.

Poco dopo il Leopardi tolse il lamentoso «oimè» e vi sostituì il «dolce» che chiamava tutto un rinnovamento della frase cui il poeta giunse solo nel '35. Allora intuì la fiacchezza di «la luna si riposa», quasi un tratto antropomorfo senza significato, e di «e le montagne si discopron da lungi», molle descrizione senza rilievo. Fece centro di tutta la frase la luna che diventò anche il soggetto dell'ultimo verso. Tutto ha acquistato nella nuova lezione un altro rilievo ben degno della potente serenità del primo verso: è una descrizione che non dipende piú affatto dalla similitudine di Omero, in principio imitata. Quella

quiete sublunare domina poi, contrariamente a quello che avveniva prima con la descrizione fiacca e distesa, tutto il resto dell'idillio e da quella serenità deriva il tono, la musica che si contrappongono e si impongono al motivo piú elegiaco e doloroso. Solo nei grandi idilli e forse neppure in essi con tanta intensità, il Leopardi aveva raggiunto una tale perfezione di chiarezza idillica.

Spesso si contrappone questo inizio purissimo a quello dei nuovi canti non ricordando che sono proprio dello stesso periodo: il fatto che il Leopardi abbia potuto nel suo nuovo periodo dare una tale espressione idillica, dimostra la sua immensa larghezza e la sua continuata, invigorita potenza fantastica, musicale.

Il Sogno. Mentre nella *Sera del dí di festa* il Leopardi aveva riveduto tutta la poesia rifacendosi alla ispirazione prima e sviluppandola nel senso piú fecondo, nel *Sogno* la concezione era troppo fiacca, povera perché il Leopardi ci si potesse rimettere dentro a riviverla e migliorarla. Cercò solo di eliminare le stonature piú urtanti, lasciando intatta quella costruzione torbida, esitante fra la lirica e il dialogo. Lo stesso avviene nella *Vita solitaria* verso la quale il poeta dovette trovarsi in condizioni analoghe per il *Sogno*: poesia fiacca, diluita, in cui le scenette classiciste hanno lo stesso valore ritardante dei dialoghi nel *Sogno*. Anche qui, come nel *Sogno*, vi sono dei miglioramenti particolari: al 12-15 un orribile

[...] dove si piglia
lo sventurato a scherno [...]

è sostituito da

[...] là dove segue
odio al dolor compagno: [...]

e al 15 un «concede» troppo feudale è mutato in un piú ampio «dimostra». Ma non v'è insomma una linea unica e le correzioni sono poco impegnate, di rammendo.

Ad Angelo Mai. Per quanto nell'*Ad Angelo Mai* ci sia troppa costruzione e poca organicità, così che di fronte ad idilli compatti come l'*Infinito* rappresenta un passo indietro nello sviluppo della lirica leopardiana, pure c'è in questa canzone un motivo romanticissimo di vaghezza, di nostalgia che alleggerisce il pessimismo storico e provoca ad es. la affettiva rievocazione del mondo ariostesco. A questo motivo poetico dovè riattaccarsi il Leopardi nel '35 per fare le correzioni all'*Ad Angelo Mai*: molte di queste sono soprattutto di chiarificazione di passi rimasti piú inelaborati, ma le piú notevoli sono fatte appunto per allargare il motivo romantico, la linea piú musicale.

Basti portare come esempio i vv. 15-16 che erano:

[...] O con l'umano
valor combatte il duro fato invano?

Che diventeranno:

[...] O con l'umano
valor forse contrasta il fato invano?

Eliminando l'inutile ed abusato «duro» e aggiungendo un «forse» che trasforma la opaca interrogazione in una espressione di nostalgica incertezza. Lo stesso tono fu dato ai vv. 33-34 che dicevano dei gloriosi avi italiani:

[...] A voi certo il futuro
ignoranza non copre: io son distrutto
ed annullato dal dolor, che scuro
m'è l'avvenire, [...]

E che furono corretti in:

[...] A voi forse il futuro
conoscer non si toglie. io son distrutto
né schermo alcuno ho dal dolor, che scuro
m'è l'avvenire, [...]

E al verso 91 un «Nostrì sogni leggiadri» dà un senso più suggestivo e sognante che non c'era nel primitivo: «Nostrì beati sogni». Sembra insomma che il Leopardi cercasse in queste canzoni meno compatte, il motivo più degno di sviluppo, il motivo più musicale, meno culturale.

Canzoni culturali. Si può ripetere per le canzoni storico-culturali quello che si è detto per la canzone *Ad Angelo Mai*: che il poeta non poteva riprenderle interamente, mancando esse di un'intima organicità, e che si contentava di ravvivare i punti più morti e di svolgere, per quanto era possibile, il motivo che si trovava più capace di sviluppo. Ad ogni modo, anche se non s'impegna unitariamente come nella *Sera del dì di festa*: ciò che corregge si alleggerisce, diventa spesso da prosa poesia.

Nelle due prime canzoni che si possono riunire in coppia: *Nelle nozze della sorella Paolina* e *Per un vincitore nel pallone* agisce più che altro da critico, poiché i due canti non gli offrivano nessun appiglio di svolgimento, rinforzando in ambedue certe espressioni che stonavano con il voluto carattere eroico nella prima al v. 50: «non si rallegra il cor» invece del più scintillante, ma più fiacco: «non brilla, amando, il cor», al v. 65 «la vergognosa età condanni e sprezzì» che è tanto più energico di: «il vergognoso tempo aborra e sprezzì». E nella seconda: ai vv. 14-15

Del barbarico sangue in Maratona
non colorò la destra
[...]

per

Non del barbaro sangue in Maratona
sparse l'invitta destra
[...]

dove «invitta» non diceva nulla e «sparse» era assai piú classicheggiante e meno efficace di «colorò».

Molte altre correzioni delle due canzoni indicano questa volontà di maggiore decisione, sulla stessa linea di queste citate.

Anche nel *Bruto minore* e nella *Primavera* (in cui un «romito nido dei venti» ai 27-28, al posto di «stanza dei venti» si inserisce bene nel carattere un po' arcadico, un po' pastorale della canzone) le correzioni sono buone, ma non interessano intimamente lo spirito di tutto il componimento. Nell'*Inno ai patriarchi*, che è forse la poesia piú tormentata nelle edizioni precedenti, le correzioni del '35 portano al solito maggiore precisione ed una molto maggiore larghezza musicale (al v. 70 «a novi liti e nove stelle», invece di «a novi liti e novo cielo»). Ma dove l'attenzione del poeta si è piú fermata, è nell'*Ultimo canto di Saffo* che delle canzoni culturali è certo la piú ricca di ispirazione, quella che aveva maggiori possibilità di superare i legami della cultura e della costruzione storica.

Il motivo che piú spiccava nella prima concezione del canto era quello del contrasto fra la sorte disgraziata di Saffo e la bellezza delle cose che la circondano. Il poeta maturo si afferrò a questo motivo e stese le principali correzioni per accentuarlo: ciò che Saffo non ha o non ha piú, assume un valore piú concreto. Così al v. 19 invece di «vago il tuo manto, o divo, cielo e vaga [...]» si mettono due «bello, bella» molto piú forti ed assoluti; e al verso 4, al posto di «oh disiate», detto di «sembianze», subentrò un piú oggettivo «dilettose»: quelle sembianze non vivevano solo in quanto erano desiderate, ma avevano agli occhi di Saffo un loro valore intrinseco. Anche nelle altre correzioni, a parte quelle piú particolari che pure si possono ricondurre lamente alla stessa linea di revisione, il poeta dimostra di volere accentuare il motivo della esclusa, della nobile anima sofferente di fronte alla bella, ma impassibile natura. Nei vv. 40-43 si era giunti, attraverso i miglioramenti dell'edizione precedente a questa frase:

Qual ne la prima età (mentre di colpa
vivano ignari) onde inesperto e scemo
di giovanezza e sconcolato al fuso
della rigida parca si devolve
mio ferrugineo dí?

In cui l'intonazione era prevalentemente retorica, senza vigoroso rilievo: la parentesi restava troppo parentesi prosastica e tutti gli aggettivi erano sfocati, di cultura. Il poeta, rivedendo la poesia, sentí che quella interrogazione, come centro sentimentale di tutto il lamento di Saffo, doveva essere maggiormente rilevata e staccata nettamente dalle interrogazioni precedenti cui

il «qual» iniziale asserviva completamente. Nacque perciò una cosa nuova, slanciata e decisa:

In che peccai bambina, allor che ignara
di misfatto è la vita, onde poi scemo
di giovanezza, e disfiurato, al fuso
dell'indomita parca si volvesse
il ferrigno mio stame? [...]

La parola «bambina» accanto a «peccai» (quasi un'ipotesi assurda) accentua il carattere doloroso della domanda al fato; la parentesi diventa una di quelle bellissime parentesi musicali proprie del nuovo Leopardi; gli aggettivi sono più vigorosi: «ferrigno» invece dell'orribile, cadente «ferrugineo», «indomita» invece di «rigida» quasi a vivificare a tragicizzare anche la morte, «disfiurato» invece di «sconsolato» in coerenza al nuovo «stame» che sostituì il più generico «dí». Perfino il cambiamento dei tempi («si devolva» in «si volvesse») indica tutto uno sguardo più approfondito e desolato sulla vita dolorosa di Saffo: il «ferrigno stame» vi è svolto fin dalla fanciullezza, tutta la vita di Saffo dalla fanciullezza è vista come una sciagura voluta dal fato. Anche nei vv. 62-65, che erano:

[...] Me non asperse
del soave licor l'avara ampolla
di Giove indi che il sogno e i lieti inganni
perir di fanciullezza.

e che divennero:

[...] Me non asperse
del soave licor del doglio avaro
Giove poi che perir gl'inganni e il sogno
della mia fanciullezza. [...]

il balzare di Giove a soggetto intensifica il contrasto fra Saffo e le forze avverse che la condannavano alla infelicità, ed il tono di tutta la frase è più ampiamente amaro, più musicalmente nostalgico.

Quanto alla canzone *Alla sua donna* il poeta dové trovarla definitiva nella sua lievissima linea e non vi fece che una correzione al secondo verso: «m'inspiri» invece di «m'insegni» che era tanto meno affettivo e lontano dal nobile platonismo di tutto il canto.

Nei *Grandi idilli*, editi appena quattro anni prima dell'edizione napoletana, e sorti in un momento di felicissima ispirazione, il poeta correttore non aveva certo molto da fare: aveva dinnanzi a sé delle espressioni realizzate quasi alla perfezione, versi armonizzati come pochissime volte è avvenuto nella nostra poesia. Non si trovava dunque di fronte ad un tipo di

componimento come *La sera del dì di festa*, ancora inorganico e pure portante in sé le possibilità, di un ulteriore sviluppo, quasi gli addentellati per una ricostruzione, né di fronte a poesie mediocri come il *Sogno* dove non si poteva lavorare che ad un accomodamento ad un emendamento. Qui si trovava di fronte a poesie compiute, espresse nella sua maturità artistica e in un momento di eccezionale favore. Tanto è vero che l'edizione fiorentina del '31 non portò quasi nulla di nuovo: solo nel '35 il Leopardi trovò qualche punto da rendere più armonico e musicale. Non poteva sconvolgere con correzioni fondamentali gli idilli ai quali tornava con un animo tutto nuovo e cui doveva guardare cautamente come ad un se stesso assai diverso dal se stesso dei nuovi canti. Il nuovo Leopardi poteva introdurre parzialmente voci del proprio mondo in poesie non perfettamente realizzate, ma sarebbe stato un vero segno di decadenza artistica se avesse voluto correggere gli idilli in base alle sue nuove tendenze estetiche ed introdurre in quelle creazioni levigate, armoniche una forma vigorosa, energica. Ciò mostra come il Leopardi non si fosse affatto chiuso la comprensione del suo passato artistico e come potesse rimettersi nella posizione idilliaca per apportare, fin dove era possibile, qualche maggiore tono di musica e di armonia dove tutto tendeva appunto all'armonico, al concluso. Le correzioni del '35 ai grandi idilli sono perciò poche, ma aumentano notevolmente la musica propria dell'idillio e mostrano soprattutto l'estrema finezza dell'ultimo Leopardi.

Nel *Risorgimento* che non è ancora in perfetta atmosfera idillica, ci sono due correzioni che servono a rendere più fluida, ma anche più salda la facilità propria del canto. La strofetta 113-116 diceva:

Non l'estirpar, non vinsela
il fato e la sventura,
non la domò la dura
tua forza, o verità.

e fu cambiata in:

Non l'annullar: non vinsela
il fato e la sventura;
non con la vista impura
l'infausta verità.

Era anzitutto troppo brutale dire «non l'estirpar» di quella ingenita virtù per la quale sopra aveva adoperato parole blande («Sospiro in me gli affanni / L'ingenita virtù») che richiamavano piuttosto un verbo di azione uniforme, totale, e nei due ultimi versi l'invocazione improvvisa alla verità stonava con tutto il complesso facile e scorrevole.

La strofa 121-123 diceva:

Del nostro ben sollecita
non fu: de l'esser solo:
fuor che serbarci al duolo
or d'altro a lei non cal.

Il poeta sentí il vuoto fra «non fu» e «de l'esser solo» e l'inefficacia delle due mosse: «del nostro ben [...] fuor che [...]» e corresse in:

Che non del ben sollecita
fu, ma dell'esser solo:
purché ci serbi al duolo
or d'altro a lei non cal.

A *Silvia* presenta subito all'inizio un cambiamento notevolissimo: un «sovviienti» in «rimembri» che è il verbo di ricordanza piú adottato degli idilli e che il nuovo Leopardi introduce perciò in questo punto e al verso 57 delle *Ricordanze*. È buono pure il cambiamento di due «anco» ai 49-51 in «anche» meno arcaici e piú leggeri.

Ma la migliore correzione è senza dubbio quella del verso 41 di: «consumata» in «combattuta» (Da chiuso morbo combattuta e vinta). Il «consumata» stonava con l'assolutezza di «vinta» e dava l'impressione piú banale, piú realistica della malattia specifica, del mal sottile di cui Silvia era morta. Il «combattuta» invece prepara «vinta» ed indica la lotta impari fra il chiuso morbo, quasi personificato, e la giovane. Certamente questa parola è assai propria del nuovo Leopardi, ma qui non stona ed anzi prepara solidamente il moto seguente di affettiva tenerezza.

Anche nelle *Ricordanze* le correzioni sono poche, ma finissime: c'è anzitutto una sostituzione di plurale a singolare nel v. 11 («della sera io solea passar gran parte», diventato: «delle sere») che slarga quell'atmosfera di vaghezza e di vasta intimità e rende piú generale, piú distaccata dalla realtà l'abitudine pensosa del giovinetto solitario. Ed alla musica minutamente mal controllabile della poesia si intonano le altre correzioni ai vv. 95-96 che erano:

E quando pur questa invocata morte
sarammi accanto e fia venuto il fine [...]

la correzione in «allato e sarà giunto il fine» smorza l'inutile asprezza di «accanto» ed allunga il moto troppo scattato di «e fia venuto» in quello piú equilibrato di «e sarà giunto». Così pure al 142 un semplice «ed onde» invece di «e dove» («ed onde / mesta riluce delle stelle il raggio»), rende, congiungendosi all'onde iniziale («ond'eri usata favellarmi»), il verso molto piú pieno e colorisce tutta la scena con l'accento del rifrangersi dei raggi delle stelle sui vetri delle finestre di Nerina.

Al 120 poi una sostituzione di due parole («Chi rimemprar vi può senza sospiro o primo entrar di giovinezza» invece di «o primo tempo giovanile»)

rassicura tutta la strofa con una scioltezza che sembra accompagnare l'ingresso gioioso del giovane nella vita. Mentre prima l'espressione era opaca, statica, determinazione di una età della vita, adesso è un'espressione mossa, un'azione, quasi una sensazione vivace, primaverile.

Nel *Canto notturno* oltre la buona sostituzione nel titolo di «errante» al più lezioso «vagante» c'è da notare un magnifico «mai» al posto di un «pur» poeticamente inutile.

Quel «pur» voleva solo dire logicamente «inoltre» e restava opaco, prosastico, mentre il «mai» allarga la prospettiva dolorosa, fatale della riflessione del pastore e con le due vocali a dittongo avvala deliziosamente il suono di questo verso conclusivo, nostalgico. Al verso 85 riduce due versi brutti:

questi pensieri in mente
vo rivolgendo assai gran tempo e dico.

nel bellissimo: «dico fra me pensando». Sembra che tutta la frase precedente tendesse alla conclusione delicatissima di questo verso che potrebbe prendersi quasi come tipico della musica idillica. È notevolissima per il tempo in cui fu fatta (l'epoca dei *Paralipomeni*), la correzione della *Quiete dopo la tempesta* al v. 51: «Prole cara agli eterni» invece di: «Prole degna di pianto». Il tono generale della strofa, che aveva una tendenza chiara all'amarezza tristemente sorridente, di rassegnata accusa al fato («assai felice se respirar si lice») era urtato dal secco e, del resto, banale: «Prole degna di pianto».

Nel *Sabato del villaggio* ci si offre una bellissima correzione che può degnamente chiudere questa serie di osservazioni sul gusto dell'ultimo Leopardi. Al verso 19 la prima lezione diceva: «a la luce del vespro e della luna».

L'edizione napoletana fece: «al biancheggiar della recente luna». Prima era una osservazione frammentaria, indecisa, spezzettata di fronte alla musica dei versi precedenti:

Già tutta l'aria imbruna,
torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
giú da' colli e da' tetti.

Il nuovo verso riprese la musica di quei versi armonici e la riassommò conclusivamente in una espressione assoluta di luminosità senza incertezze.

CONCLUSIONE

Durante tutto il lavoro abbiamo avuto la riprova continua della nostra tesi che, partendo dalla affermazione di un nuovo Leopardi spiritualmente invigorito e fatto ancor piú cosciente del proprio mondo interiore fino a sentire il bisogno di spiegarlo e prospettarlo come necessaria e universale salvezza dell'umanità, trovava, non in dipendenza deterministica, ma in intima relazione, come espressione di questo nuovo mondo leopardiano, una nuova poesia, talmente individuata da giustificare la denominazione da noi data ai canti di questo periodo di "nuovi canti".

Questa nuova poesia consiste per noi in una forma "personale" e cioè in una forma vigorosa, eroica, quale è la nuova personalità del poeta che in essa trova la sua piú pura, completa espressione. In essa batte potentemente il passo del nuovo impeto spirituale leopardiano, in essa sentiamo una virilità piú certa e matura che non nelle precedenti poesie.

Il carattere fondamentale, distintivo di questa forma è appunto l'energia, la tenacia con cui vi si esprime il piú profondo animo del poeta.

Questi, nel suo nuovo atteggiamento, è tutto nell'affermazione vigorosa di se stesso, delle proprie convinzioni, del presente, sentito come una conquista di fronte al passato che viene ricordato senza nostalgia, ma anzi come un gradino inferiore nella sua ascesa spirituale, e nella negazione eroica di ciò che gli si oppone: umanità sciocca, destino arcano, natura insuperabile. Senza che egli se ne renda ragione teoricamente (ché anzi teoricamente ancora sente le illusioni come tali) il reale diventa ora l'illusorio, e l'ideale, ciò che non ha saldezza empirica diventa il reale. Perciò questa poesia si può chiamare poesia del presente, poesia eroica e religiosa insieme, e perciò si può caratterizzare negativamente come diversa e tendenzialmente opposta a quella precedente dei grandi idilli, in cui il contrasto fra passato e presente si risolveva a favore del primo e tutto il tono fondamentale era quello della ricordanza, della lontananza, del vago, del nostalgico.

E la novità di questa poesia non sta tanto nell'affermazione o nella negazione in sé, nelle convinzioni che il Leopardi enuncia nelle sue poesie, quanto proprio nella forza con cui afferma e nega, nell'impeto con cui prospetta in primo piano se stesso e il proprio ideale, con cui colpisce ciò che lo disturba e lo ostacola. C'è uguale vigore d'eternità del se stesso preda dell'amore e nell'espressione della propria convinzione di dignità umana, sociale. Così noi, per comprendere la nuova poesia leopardiana, dobbiamo sentirne il carattere energetico, eroico, che si mantiene dal *Pensiero dominante* alla *Ginestra*. È un carattere che possiamo dire anche romantico e spiegheremo così

ancor piú la novità di questa poesia che è piú intimamente romantica della precedente, quando si intenda per romantico non tanto un atteggiamento di vago sogno, di forse e di chissà (le domande del pastore errante), quanto un'ansia religiosa di assoluto, un'impetuosità che vuole nuove costruzioni, un estremo semplicismo che non accetta nulla di già fermato, un individualismo, nel senso piú ampio della parola, che sfocerà poi nel superomismo nietzschiano. Senza voler proporre una nuova accezione della parola romanticismo, credo che bisogna invece nel caso del nuovo Leopardi battere proprio sul significato storico del romanticismo, quale si venne formando nella prima metà dell'Ottocento. Il tentativo di erezione del proprio io su tutto il resto della vita e successivamente, ma non piú fiaccamente, quello di erigere la propria legge individuale a legge universale, la propria personalità a modello di dignità virile e a cardine di una nuova società, la richiesta finalmente chiara e sicura di una vera vita spirituale e non comoda, non di compromesso, sono indizi di pretto romanticismo, quali non si erano avuti cosí nettamente nel precedente Leopardi.

Questo carattere di romanticismo è cosí intimo alla nuova poesia leopardiana che cercando piú largamente di spiegare le qualità formali di questa, ne dovremo anche sempre piú sentire la vera, essenziale natura romantica.

La nuova forma è, per il suo carattere vigorosamente personale, piú erom-pente che fluida, piú rilevata che tenuta in un'atmosfera di sogno. Soprattutto essa, in coerenza con il valore dato dal poeta alla posizione personale e al contrasto con ciò che gli si oppone, tende piú all'impeto, allo slancio che non all'equilibrio, all'armonia delle parti. C'è naturalmente in questa forma uno squilibrio fra i pigli piú energici e personali e le parti piú di tessuto, di connessione, ma ciò non avviene per mancanza di potenza poetica, per deficienza ad armonizzare i componimenti, quanto proprio per una tendenza romantica che rifugge dal concluso, dall'armonico e va verso una libertà sempre maggiore, verso forme allungate, slanciate, in cui piú che l'armonia hanno valore i pigli, le mosse musicali. Tutte le poesie del nuovo periodo realizzano, in questo senso, un'esperienza originalissima e senza precedenti: dalla spezzatura dell'*A se stesso* alle forme amplissime della *Ginestra*.

Naturalmente il gusto del particolare della scenetta scompare di fronte alle nuove esigenze piú decisamente spirituali del poeta e, dove sopravvive, è sentito funzionalmente, subordinatamente con un senso tutto diverso da quello con cui era usato nell'idillio. Nella forma nuova è naturalmente implicito (ché forma e linguaggio sono tutt'uno e non possono distinguersi se non a scopo esplicativo) un nuovo linguaggio vigorosissimo, fatto di parole efficacissime, pugnaci, non sfumate, sognanti, di mosse adatte alla nuova musicalità meno armonica e piú sinfonica.

Nelle analisi dei nuovi canti completamente realizzati abbiamo appunto potuto vedere provati, in una linea continua e sicura nelle diverse situazioni sentimentali del poeta ed oltre le apparenti diversità, i caratteri della nuova forma. Abbiamo visto nelle speciali caratteristiche permanere l'unico tono

fondamentale che è sempre quello di una personalità vigorosamente prepotente sia nell'affermazione del pensiero d'amore, sia nell'invocazione della morte, sia nel distacco di reale e ideale, sia nel disprezzo di tutto l'altro da sé, sia nella proposizione di sé come modello agli uomini. Abbiamo visto come tante apparenti durezza, tante apparenti prosaicità siano giustificate quando si riportino all'accento che le vivifica e come sia poco critico entrare in questa poesia con un'analisi sceverante meticolosamente poesia e non poesia, ragionativo, volitivo e puramente poetico. È proprio di questa poesia la raggiunta unificazione dell'anima leopardiana, in un'espressione in cui attività estetica e attività ragionativa siano radicalmente, intimamente fuse.

Dalle analisi delle poesie meno riuscite abbiamo invece ricavato che, là dove l'ispirazione personale manca, la poesia cade e ne restano i caratteri più esteriori. Sono poesie più fiacche, e non perché siano frutto di un'altra ispirazione, quanto perché l'ispirazione fondamentale della nuova poesia vi è debole, in tregua. E proprio come poesia di tregua, di pausa o di preparazione abbiamo considerato quei componimenti che pure hanno tante bellezze particolari e tanta generale finezza di gusto.

Riprove sicure della finezza del gusto dell'ultimo Leopardi ci furono poi le correzioni dell'edizione napoletana del '35, fatte quando il poeta si preparava all'ultimo suo grande canto. Sono correzioni fatte secondo un acutissimo senso della musicalità e con una potenza poetica tale da trasfigurare intere parti di poesie passate. Dimostrano come il Leopardi sapesse risentire certi momenti passati secondo la loro ispirazione più genuina, farli risorgere in sé e realizzare colla sua nuova bravura ciò che una volta non aveva potuto realizzare: e ciò senza paura di anacronismi e, d'altronde, senza sforzo di riatteggiare tutta l'opera passata secondo le proprie presenti esigenze.

E dimostrano che un poeta capace di far nascere (sia pur correggendo) delle descrizioni purissime come quella dell'inizio della *Sera del dì di festa*, se poi lascia in ombra ogni descrizione d'immagine, lo fa non per aridità, per impotenza fantastica, ma per intimo mutamento di esigenze estetiche.

Nello studio della nuova poesia leopardiana molte sono le difficoltà da vincere per enucleare il suo accento fondamentale e per arrivare quindi ad una valutazione concreta esteticamente.

L'immediata vicinanza dei grandi idilli contribuisce poi anch'essa a disorientare, per la grande differenza che mostra con la poesia dei nuovi canti, la critica che si è tenuta così, in generale, lontana da una vera comprensione dell'ultimo periodo della lirica leopardiana.

Linea e momenti della poesia leopardiana (1935)

W. Binni, *Linea e momenti della poesia leopardiana*, in Aa. Vv., *Sviluppi delle celebrazioni marchigiane: uomini insigni del maceratese*, Macerata, Affede, 1935, pp. 77-97, poi raccolto, dal 1984 (Appendice II), in W. Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1947, 1997⁸.

LINEA E MOMENTI DELLA POESIA LEOPARDIANA

La poesia del Leopardi presenta un valore di attualità che la fa sembrare molto piú moderna di quella del Carducci, del Pascoli, del D'Annunzio: ciò è dovuto alla posizione, del grande recanatese, di ultimo rappresentante della tradizione classica italiana e, soprattutto, all'indole della nostra poesia contemporanea.

Quasi pare, a momenti, che parlare di Leopardi equivalga a parlare di lirica, in assoluto.

Crediamo però che la sensibilità di quelli che potremmo chiamare i classicisti romantici della lirica attuale abbia fatto loro afferrare della poesia leopardiana solo quello che sentivano omogeneo alla propria poetica: il potere evocativo della parola, lo sviluppo dei temi mediante la suggestione di sensazioni romite, e tutta una magica trasformazione in musica di ansie d'infinito, di conclusioni di vita sofferta. Piuttosto che vedere se questa sia o no un'appropriazione indebita, importa a noi, per i fini del nostro studio, osservare preliminarmente che in tal modo vanno perduti i valori piú profondamente morali del poeta che fan tutt'uno con la sua forma, il suo piglio altissimo che invera una tensione di morale eroica, accentuata soprattutto nel Leopardi dei nuovi canti (dal *Pensiero dominante* in poi): i meno conosciuti ed apprezzati generalmente di tutta la poesia leopardiana.

Si è così a lungo insistito sul dolore, sul pessimismo, sulle sventure fisiche e morali del Leopardi che ci sembra proprio un omaggio alla sua immensa altezza spirituale mettere in penombra tutto ciò che non è se non elemento contenutistico, rozzo materiale di vita schematizzata o romanzata e volgersi direttamente alla sua essenziale personalità, alla sua forma nel senso piú pieno ed umano della parola. Forma, personalità pura da ogni empirica contingenza che è tutt'uno con la forma intesa in stretto senso poetico.

In un esame critico fatto *sub specie aeternitatis*, diretto a separare poesia da non poesia, forma da alone concettuale, sembrerebbe di dovere attaccare senz'altro il Leopardi nel realizzato, nel suo mondo poetico perfetto, definito, nella parola che il poeta ha, pronunziandola, staccata da sé.

E difatti si potrebbe, come si fa di solito, discorrere in assoluto di un certo modo leopardiano di entrare nel sogno, di una continua onda di musica che permea e trasvalora, senza ucciderli, i sentimenti piú colorati di tragedia e di autobiografia; si potrebbe parlare di una mancanza di sensualità plastica, sostituita invece da una tendenza a collocare le sfumature in aggettivi assoluti (gli «occhi ridenti e fuggitivi» di Silvia), in silenzi interiori, avvertibili nella assorta religiosità delle riprese («Ma sedendo e mirando»). Ma ci troveremo ad aver parlato solamente di una parte della poesia leopardiana, e dovremo

o fare del tono idillico lo stato ideale, il vero motivo di tutta questa poesia e dell'anima leopardiana, o, se avremo compreso la sua complessità, ricercare una diversa e più comprensiva soluzione.

Ci sarà successo come a chi, nello studio della poesia hölderliniana, la avesse fatta consistere totalmente nel tono eroico-idillico dell'*Hyperion* e si trovasse così escluso dalla grande poesia delle ultime composizioni.

Già il De Sanctis, che pure aveva esaminato la poesia del Petrarca secondo i motivi lirici, tenendo la vicenda biografica completamente ai margini del lavoro, nel suo studio sul Leopardi si mantenne – e non per ragioni di comodità o pigrizia critica – su di una linea di svolgimento e di formazione senza lasciare perciò appesantire la propria vigilanza critica dalla speciosità del parallelo deterministico di vita ed arte.

Solo tenendo un intelligente conto della cronologia, della storia, si può, secondo noi, ottenere un risultato effettivo, un chiarimento sostanziale nello studio della poesia leopardiana: sembreranno risultati parziali, disgregazione dell'unità poetica, ma in fondo ci si accorgerà che solo in questo modo si può evitare la prevalenza di un motivo sull'altro o l'assunzione di un motivo particolare a motivo unico di tutto il mondo leopardiano.

E non sarà un indulgere alla storia, alla cronologia per quello che esse hanno di materiale, di naturalistico, ma un servirsene in quanto vivano come simboli di uno sviluppo spirituale, in quanto in esse, come da un punto di vista che sarebbe assurdo negare, si fissano i momenti di una attività artistica.

Il modo migliore per entrare nella linea di questo sviluppo ideale della poesia leopardiana, per sentirlo drammaticamente e non nel movimento naturalistico di un accrescimento organico, è senza dubbio tentare di avvicinarsi al nucleo del poeta, di individuare la sua tendenza spirituale, di fissare il suo strato intimo da cui fiorisce la sua esigenza poetica. E troveremo che al di là di ogni sovrastruttura culturale, di ogni limite di brutto temperamento, di ogni cristallizzata sintesi di vivente e di vita vissuta, c'è nel Leopardi un nucleo che possiamo dire di sostanziale romanticismo.

L'affermazione sembrerà riportare a sorpassate esigenze della critica precrociana, mentre in effetto costituisce una nuova posizione che si dimostrerà feconda di risultati concreti durante lo svolgimento di questo saggio. Per ora l'affermazione di un Leopardi romantico è posta su di un terreno psicologico o meglio, dato che la psicologia pare ormai comprendere piuttosto i moti del temperamento, i torbidi domini di una sorta di perispirito, su di un terreno largamente spirituale, ma poi se ne trarrà partito proprio in sede estetica.

Che il Leopardi sia fondamentalmente romantico (inteso romanticismo non nel suo senso deterioro di squilibrio, ma anzi in quel senso di aspirazione all'assoluto incondizionato, alla legge intima, all'affermazione della personalità come necessaria ed universalizzantesi, che lo fa spiritualmente importantissimo) ce lo rivela ogni suo atteggiamento di spirito non accomodante, disperatamente bisognoso di assoluto, sí da non trovare intorno a

sé che relativo, che materiale; atteggiamento di un uomo fondamentalmente inquieto e riportante sempre in un grado piú alto e comprensivo la propria positiva, feconda scontentezza per la quale i fatti esterni non sono che una riprova dell'insufficienza della realtà: onde la teoria delle dolci illusioni, lo scampo parziale e di ripiego nelle età eroiche ecc. E quindi una infelicità (se proprio si vuole adoperare questa parola che l'uso borghese ha fatto triviale e melodrammatica) essenziale, non dipendente da cause esterne, dalle vicende, dai mali in modo deterministico (e questo è bene, per omaggio al Leopardi e alla centralità dello spirito, ripeterlo a chiare note fino ad aprire le orecchie di chi lacrima sulla gobba del grande e non ne intende l'intima forza formale e la virile affermazione di vita), una infelicità attiva, un pessimismo – come giustamente osservò il De Sanctis nel suo bellissimo dialogo su Leopardi e Schopenhauer – positivo, carico di idealità. Insomma una posizione quale la possiamo trovare ben altrimenti chiarita e sviluppata specularmente nell'idealismo romantico, al cui contatto ci siamo domandati tante volte come il Leopardi avrebbe reagito.

Dando così al romanticismo un senso positivo e liberandolo da tutte le ipertrofie di sfogo e di squilibrio alla Werner, possiamo affermare che il Nostro fu proprio spiritualmente un romantico e forse il piú grande, per la sua compattezza ed aderenza espressiva, di tutti i poeti romantici.

Ed è questa sua peculiare qualità che ci condurrà a stabilire la novità della poesia dei nuovi canti ed insieme il suo legame con quella idillica. Assisteremo infatti ad un progressivo romanticizzamento sempre meno apparente e sempre piú sostanziale, che per noi culmina appunto nel tono evangelico personale, nelle forme ampie, slanciate della *Ginestra*.

Parallelamente a questo romanticizzarsi che è poi niente altro che il cammino verso la maturità, verso l'acquisto della propria intera anima, circolano come motivi unificatori, un successivo liberarsi dal temperamento piú immediato prima e poi dalla cultura, e soprattutto un tentativo romanticissimo di unificare in una sola espressione personale le proprie aspirazioni speculative con il mondo della poesia: basti ricordare come comprova storica e marginale, che anche altri poeti romantici, ad esempio il Vigny, mirarono a questo tipo di espressione di alti bisogni filosofici e morali.

Sono tutti questi fili che, intesi largamente, non astrattamente ipostatizzandoli, offrono la guida migliore per un esame complessivo, non alessandrino né d'altra parte caotico, della poesia leopardiana.

La prima attività artistica del Leopardi si distingue per il carattere di disordinata e febbrile ricerca di uno sfogo ad un'intima irrequietezza, ad un bisogno di entrare nella vita letteraria, di campeggiarvi, di far trionfare la propria persona piú terrestre: è quindi un momento poco puro, fortemente sensuale (intendendo per sensualità quella generale avidità, quel punto di vista edonistico sotto cui ogni cosa è veduta come potenziamento del proprio io empirico), interessata, asservita ai motivi estranei della gloria e della felicità.

I primi tentativi hanno così uno scarso valore formale e vivono in funzione di esperienze che il poeta attinge e supera rapidamente nel suo massimo di calore, di entusiasmo pratico. Perciò pensiamo che anche le due canzoni patriottiche, che rappresentano d'altra parte già qualcosa di più formato e d'atteggiato secondo una linea distinta, non abbiano essenzialmente che valore di tentativo e di sfogo, tanto che ci pare di rendere un cattivo servizio al Leopardi servirsene per parlare del suo patriottismo che si può invece trovare molto più sicuro e virile, sebbene funzionale in accordo alla visione sociale della *Ginestra*, in molte parti dei *Paralipomeni*.

È il periodo della retorica e cioè non della finzione, della insincerità, ma della espressione non sentita poeticamente, coerentemente al carattere della poesia: retorica sia che prevalga la cultura, sia che prevalga il temperamento. Nel primo caso il risultato è retorica classicista, saldata alla tradizione montiana e quindi più scaltra, ma più ingannata dalle forme offerte e sommariamente rivissute, nel secondo si sviluppa una retorica romanticheggiante i cui eccessi di crudezza realistica (certi punti della canzone *Per donna uccisa col suo portato*) hanno lo stesso valore spirituale di sfogo e di accaparramento della realtà che hanno le tirate di eloquenza classicista.

A poco a poco, mentre l'esigenza culturale si rafforza in senso speculativo come ricerca, non metodica, ma immediata della verità sotto la guida degli illuministi francesi ed inglesi (una cultura arretrata insomma rispetto alle tendenze spiritualiste ed idealiste del primo Ottocento) e provoca l'attività frammentistica dello *Zibaldone*, dal quale è impresa assurda voler ricavare un sistema organico e a cui non si deve chiedere più che un preannuncio della trasformazione di tali elementi speculativi nell'arte delle *Operette morali* e note biografiche di altissimo valore umano; l'originalità nucleare del poeta, affacciandosi chiaramente per la prima volta, produce uno iato tra cultura e poesia che si osserva evidentissimo nei primi idillii.

In questi ci si trova di fronte ad uno slargamento improvviso, ad una prima realizzazione della fantasia leopardiana oltre i limiti del temperamento e della letteratura. Si ha qui, nell'*Infinito*, un primo tentativo di sottomissione dei problemi metafisici del poeta ad una sensazione dominante (e una certa rigidità di sogno spietato e lucidissimo permane pure nel serenamento di quell'idillio) e, nella *Sera del dì di festa*, una prima riduzione del dramma individuale, dell'autobiografia dolorosa nel circolo conclusivo e purificatore dell'idillio.

Vero è che già nei primi idilli deteriori (*Il sogno*, *La vita solitaria*) si perde la linea che aveva permesso di ritagliare, nel complesso e confuso agitarsi del mondo giovanile leopardiano, la calma bellezza dei due idilli. Ma è soprattutto poi, nelle canzoni seguenti all'*Ad Angelo Mai* (tutti questi «poi», queste successioni cronologiche vanno prese molto latamente, senza irrigidirle in una catena di esatte e definite sezioni) che il poeta cerca volutamente di colmare lo iato tra cultura e poesia, che solo in un momento di stato di grazia aveva potuto felicemente attuare, portando decisamente la poesia nel mondo della cultura, della storia.

Se l'indole artistica del Leopardi fosse stata fiacca, superficiale, avrebbe trovato ivi la propria misura e si sarebbe adagiata in questo tipo di costruzione di miti storici, culturali che limitassero agevolmente il suo campo di creazione.

Quest'equilibrio di costruzione e di esigenze extraestetiche poteva essere la mortificazione della forma. Invece il nucleo originale del poeta regge la prova della cultura e della costruzione storica e ne esce anzi invigorito, addestrato a piú ampi respiri. Perciò le canzoni culturali, poeticamente limitate e fuori della perfetta realizzazione lirica leopardiana, hanno un valore funzionale importantissimo rispetto alle creazioni successive.

Nello stesso *Zibaldone*, che rappresenta lo sforzo speculativo (sempre in un senso piuttosto culturale) piú disordinato ed extra-artistico del Leopardi, il nucleo originale, che abbiamo detto fondamentalmente romantico, scuote sempre piú il classicismo di cultura fino a renderlo una morta scoria, e il poeta, dopo la distruzione degli assoluti vuoti e metafisici, prova una nuova sete di concretezza ideale. È proprio questo il valore positivo dello *Zibaldone* nel ritmo dello sviluppo leopardiano verso la conquista della propria personalità artistica ed umana: una critica particolare e disperatamente lucida degli assoluti (bello, vero, buono) sotto la guida dell'illuminismo demolitore, una critica che chiede poi, in un romantico del taglio del Leopardi, la posizione di un nuovo assoluto non relativo, non confutabile, al sicuro da ogni esame di tipo scientifico. E, ripetiamo, non era questa, *mutatis mutandis*, la posizione iniziale dei romantici idealisti?

A questo punto, scontento certamente della sua attività frammentistica speculativa, soprattutto scontento delle canzoni culturali in cui non era riuscito a concretare il proprio ideale di espressione unitaria, «personale», il Leopardi sentì il bisogno di proiettare le proprie teorie filosofiche, o meglio, i risultati della sua critica, nell'arte, di esprimerli organicamente in un mondo nuovo, nel mondo della triste realtà, dell'essere superato, senza speranza, dall'anelito al dover essere.

Fu quasi un momento di sfiducia nelle possibilità della poesia e il bisogno di un lirismo piú aderente al proprio mondo interiore; e fu anche l'abbandono di una tradizione prevalentemente retorica per una piú realistica (prima di comporre le *Operette* si fissò moltissimo sul Machiavelli).

Nacque così il mondo delle *Operette morali*, unica espressione di un lungo periodo durante il quale i *Canti* tacquero. Noi però (e crediamo di offrire uno spunto per una nuova valutazione delle *Operette*) consideriamo questo periodo di prosa non come una parentesi, ma come un nodo vitalissimo nella storia della poesia leopardiana: il tono assiderato, desertico, ma non maligno, acido, che caratterizza il lirismo di questa prosa leopardiana è un acquisto essenziale dopo le costruzioni un po' sonanti e corpose delle precedenti canzoni e una piú approfondita coscienza delle possibilità liriche del passo sintattico. Basta leggere il canto dei morti nel *Dialogo di Ruysch e le sue mummie* per capire la profondità di questa esigenza antiretorica, di scavato senso della realtà espressiva: perciò le parti piú comunemente lodate come

poetiche (il *Cantico del gallo silvestre*, l'*Elogio degli uccelli*) sono in realtà risultati di momenti più fiacchi ed obliosi.

Ma già nelle stesse *Operette*, alla fine, si superava idealmente la posizione amara, senza conforto, il deserto di quel periodo, affermandosi il nuovo bisogno del poeta di rasserenare il proprio mondo doloroso pur sapendolo irrimediabile e senza termine. Si comincia ad apprezzare più calorosamente il valore del sentimento che nel mito d'amore della *Storia del genere umano* o dell'aspirazione all'idea nella canzone *Alla sua donna*, che partecipa al clima delle *Operette*, è sostenuto come un assurdo sacrificio, un'illusione paradossale.

Anche lo *Zibaldone*, che va sempre più assottigliandosi man mano che scema l'interesse particolarmente speculativo, acquista un diverso tono: vi si parla meno dell'assuefazione o di libri filosofici e morali e più di rimembranza, di romantico cioè vago-poetico, vi si prepara insomma il mondo idillico.

Qui l'importanza della cronologia si fa sempre più evidente e prende a coincidere con una sicura separazione di momenti ideali. Non si può infatti non riconoscere l'adeguazione del periodo poetico dei grandi idilli.

Ad ogni modo certo è che il momento idillico è chiuso nettamente tra le pagine affettuose del *Dialogo di Plotino e Porfirio* e le blande domande metafisiche del *Canto di un pastore errante per l'Asia*. Manca ogni intrusione di motivi diversi, e l'attività speculativa accompagna fiaccamente, quasi da sembrare trascurabile, quella che adesso è la vera espressione caratterizzata dal tono della lontananza nostalgica, del passato, della rimembranza, riassommabili nella denominazione di idillio.

Il Leopardi credette, all'inizio di questo periodo, nel sentirsi nascere questo nuovo senso della vita e della poesia, ad un ritorno alla giovinezza, tanto che parlava a proposito di *A Silvia* di versi «fatti col cuore d'una volta», mentre in realtà si trattava di ben altra pienezza, di ben altra freschezza poetica: qui era una spontaneità equivalente a maturità e piuttosto che di ritorno al passato poteva parlarsi di nascita della coscienza del passato come valore catartico, idillico.

In questo periodo i più tenaci bisogni filosofici, agitati e vivificati nelle *Operette*, sembrano assopiti, superati momentaneamente o meglio trasportati in una posizione meno assillante e impaziente in cui il presente è aggirato o contrapposto come doloroso e deprecabile al passato, alle illusioni svanite, madri di ogni felicità, in cui il proprio io smagato, incapace di vita attiva è confrontato con la natura e con gli esseri naturali che vivono senza coscienza dell'amara verità nel flusso continuo della vita quotidiana.

Quindi soluzione di ogni possibilità drammatica in canto (ciò che non era completamente riuscito al Leopardi nella *Sera del dì di festa*), importanza della scena, dello sfondo come motivo di armonia, ricerca del «vago», di parole sfumate, di ogni mezzo per sprofondarsi nel ricordo, nella lontananza, per evitare il presente, la realtà. E mai rilievi eccessivi, mai bruschi cambiamenti tonali, ma armonizzazioni perfette, proporzione fra centro e particolari, finali smorzati senza risonanza tempestosa.

Una forma lirica che trova la sua completa purezza nelle *Ricordanze*, in quell'andare e venire, certo di toccar sempre il fondo dell'espressione, in quel sicuro affidarsi alla suggestione di sensazioni passate, in quella misura perfetta della tenerezza affettiva culminante nell'evocazione di Nerina, come simbolo del passato, del sentimentalmente poetico:

Se a feste anco talvolta,
se a radunanze io movo, infra me stesso
dico: o Nerina, a radunanze, a feste
tu non ti acconci piú, tu piú non movi.
Se torna maggio e ramoscelli e suoni
van gli amanti recando alle fanciulle,
dico: Nerina mia, per te non torna
primavera giammai, non torna amore.
Ogni giorno sereno, ogni fiorita
piaggia ch'io miro, ogni goder ch'io sento,
dico: Nerina or piú non gode, i campi
l'aria non mira...

Sembra cosí che l'originalità leopardiana si sia definitivamente fissata nel mondo idillico, che quel romanticismo intravisto qua e là nei periodi precedenti ed enunciato come fondamentale per la poesia leopardiana, si sia poi fermato nella conclusione armonica dell'idillio come senso del vago, del nostalgico. L'acquisto formale è poi cosí evidente, la superiorità dei grandi idilli rispetto alle creazioni anteriori cosí spiccata, che si può credere di essere pervenuti al vertice e alla conclusione ascensionale della poesia leopardiana.

Questa opinione largamente diffusa ha fatto sí che le poesie successive venissero giudicate alla stregua del Leopardi idillico, esaminate ricercandovi il tono idillico che si faceva coincidere senz'altro con quello leopardiano in genere, e quindi necessariamente, poich  quel tono vi mancava, considerate come momenti di senilit , di decadenza.

Ma chi ci abbia seguito in questo frettoloso abbozzo di uno sviluppo dello spirito leopardiano avr  sentito che nell'idillio restava strozzato, non risolto quell'anelito continuo ad una espressione unitaria, all'unificazione delle due attivit : poesia e pensiero, quell'aspirazione ad una vita intensa, straordinaria (ma non in senso esterno), quel bisogno di un assoluto vitale, che erano stati sommersi nell'onda musicale dell'idillio.

Dopo l'idillio, in cui il presente, la vita erano sfuggiti, evitati, sorgeva nel poeta il bisogno coraggioso di porsi di fronte al presente, alla vita, di affermare la propria intima personalit . Questo   il suo vero romanticismo di natura spiccatamente individualista, costruttivo, sia che neghi o affermi, mirante a rompere ogni barriera, ogni tradizione, verso una forma vigorosa, antidillica, nettamente «personale». Si sa, ogni arte   personale, ma in questo caso la parola acquista uno speciale significato: la nuova poesia leopardiana   personale in quanto esprime le convinzioni pi  salde e profonde del poeta, in quanto in essa

è piú visibile l'impronta di una personalità eroica, vigorosa, combattiva, che vi trova la propria eterna realizzazione. Una forma in cui la personalità del nuovo Leopardi è in primo piano, non allontanata, distaccata nel sogno o nella ricordanza, ma impetuosamente protesa alla lotta con il presente, al contrasto con ciò che la ostacola o la nega. Al centro di questa nuova poesia che va dal *Pensiero dominante* alla *Ginestra*, come aiuto a comprendere il nuovo tono, è una svolta essenziale nella vita del poeta, un suo acquisto di nuova ampiezza spirituale, una sua accresciuta virilità. Per quanto si provi ribrezzo a parlare di esterno, di avvenimento biografico in vicende di cosí alta spiritualità, considerando poi che in realtà non v'è nulla di esterno, di dato, di natura in cose che riguardano lo spirito e che è accettabile in uno studio di estetica tutto ciò che della vita d'un poeta può servire a rendere piú chiara l'interpretazione della sua arte, credo necessario, per staccare il nuovo dal vecchio Leopardi, accennare alle nuove condizioni di vita, al nuovo piano su cui si pose alla fine del periodo idillico.

Con la partenza definitiva da Recanati, che era stato come lo sfondo necessario alla poesia idillica, e con l'arrivo a Firenze si inizia il nuovo periodo: nuove amicizie, possibilità nuove di vita letteraria e la gloria che solo adesso comincia ad illuminarlo, sollevano il suo animo ad una considerazione piú immediata e combattiva del presente. Il rivelarsi dell'anima nuova suscita intorno a sé una nuova atmosfera e il Leopardi dalla coscienza di questo proprio potere trae maggiore incitamento alla affermazione del piú profondo se stesso.

È tutta una nuova tensione spirituale, una nuova richiesta di vita vera, di vita intensa che nasce quasi a contrasto con l'inazione e il sogno del periodo recanatese e in cui si apre, come necessario, essenziale, un intimo avvenimento, dovuto anch'esso piú al bisogno sentimentale del poeta che non alla pressione dei fatti esterni.

Il desiderio dell'amore è uno dei motivi fondamentali nella vita del Leopardi che si può rivedere tutta sotto questo speciale punto di vista, notando come questo desiderio si intensifichi, si purifichi parallelamente al maturarsi di tutto lo spirito leopardiano. Prima, al tempo giovanile, era stata un'aspirazione confusa che comincia a schiarirsi e concretarsi come bisogno totale e simbolico dell'anima nella canzone *Alla sua donna* in cui tutte le aspirazioni piú intime del poeta si fondono nella preghiera alla «cara beltà», l'amore è fatto esponente di tutti i problemi che si agitano nel suo animo, ma il tono sostanzialmente è lontano da quello del nuovo periodo: è un tono giovanile e stilizzato, di sacrificio assurdo, quasi autoironico, opposto al tono caldo, vibrante del *Pensiero dominante*.

Ed è da notarsi che la prima delle *Operette morali* indica l'amore come l'unica possibilità di vita felice, di superamento del pessimismo e dell'egoismo. Nei grandi idilli poi l'amore è respinto nel ricordo ed acquista quel carattere di vago, di nostalgico che è proprio della posizione del poeta di fronte alle figure di Silvia e Nerina.

Insomma nei periodi precedenti c'è l'aspirazione all'amore, ma non l'amore in atto, l'amore unico, l'esperienza intima e universale, colorata di

fatalità, quasi nuova nascita dell'anima, come nel nuovo periodo. Un'esperienza (di tanto diverso valore da quelle superabili, rinnovabili che si trovano ad es., nella vita di un Foscolo) dopo la quale il Leopardi non può in nessun modo tornare quello di prima: «Sott'altra luce che l'usata errando»; una esperienza che lo porta ad un maggiore senso della vita, alla concreta maturità: «In fine la vita a' suoi occhi ha un aspetto nuovo; già mutata di cosa udita in veduta per lui, e d'immaginata in reale; ed egli si sente in mezzo ad essa forse non più felice, ma per così dire, più potente di prima, cioè più atto a far uso di sé e degli altri» dice il Leopardi nel LXXXII dei *Pensieri*, allargando a massima la propria rinascita.

Questa nuova tensione spirituale, questa pressione maggiore della personalità continuano per tutto il periodo dei nuovi canti e ne costituiscono l'intima unificazione: il motivo comune di tutti i nuovi canti, al di là dello spunto grezzo di contenuto, è sempre l'accento vigoroso, eroico della personalità che si afferma sia che invochi l'«angelica sembianza», sia che si rivolga alla morte, sia che disprezzi la vita, sia che separi l'ideale dal reale, l'immagine dalla donna, sia che si eriga ad esempio, detti una legge universale che importi la salvezza di tutta l'umanità. È dunque l'attuazione completa di quel romanticismo di cui abbiamo parlato a riguardo del nucleo spirituale del Leopardi.

Si potrà così dire che spiritualmente il nuovo Leopardi è maggiore del vecchio, più maturo, più virile, che praticamente bisogna parlare di una forma non migliore o peggiore, ma diversa, e che è assurdo perciò limitare la poesia del Leopardi alla sola poesia idillica.

A confermarci nella certezza che lo sviluppo spirituale leopardiano sia giunto alla sua vera maturità, alla realizzazione di un'arte diretta espressione della personalità, delle convinzioni del poeta, ci aiutano la scarsezza di prose (a parte l'epistolario che si va uniformando al nuovo tono appassionato ed eroico dei nuovi canti), di ogni sforzo culturale e direttamente speculativo estraneo ai nuovi canti: ciò vuol dire che il Leopardi (in senso ben diverso da quello che avveniva nel periodo idillico) ha unificato le sue esigenze spirituali in una espressione artistica che non permette, in linea di massima, altre espressioni parallele. Vuol dire che il Leopardi è meno disperso e che non si può più parlare di un Leopardi filosofo accanto ad un Leopardi poeta, ma solo di un Leopardi che esprime se stesso e le sue certezze in un'unica forma originale, personale.

Tutto ci conduce così a parlare esplicitamente della nuova forma come dell'espressione concreta in cui unicamente si realizza la nuova forza spirituale leopardiana.

È sostanzialmente una vigoria non armonica, ma impetuosa, a slanci e contrasti, tesa, tenace, mirante più a momenti di alta intensità che a composizioni levigate, ben circuite e proporzionate. È qualcosa di più beethoveniano (ma il paragone è molto approssimativo e ha valore solo di indice) che bachiano: esplosione di motivi, frasi vibrante con passione di parole estreme, piuttosto che calmi ordinamenti, che lucide creazioni di linee senza interruzione, senza bruschi trapassi.

In dipendenza dall'interesse altamente individuale che elimina tutto ciò che non sia espressione della personalità del poeta, si nota un costante disprezzo della trovata, del quadretto gustato a sé e campeggiante sul resto del componimento. Il poeta cerca parole forti, energiche, non vaghe e nostalgiche come quelle degli idilli, fa un uso molto sobrio di paragoni, stesi per lo più con una disinvoltura abile e poco coloriti, sfugge sempre più ogni limite, l'armonizzazione di centro e sfondo e tende all'impeto che trasporta e giustifica i momenti più fiacchi, non rari dove cala il soffio potente della personalità. Ma parlare di eloquenza, di pratico e paragonare questi canti alle prime canzoni patriottiche, come troppi hanno fatto, significa non aver compreso lo spirito centrale, l'accento fondamentale di questa forma, al quale si ricollegano e col quale si giustificano le varie particolarità formali.

È invece così lontano dalla retorica il Leopardi che sdegni ogni *ornatus*, ogni valore che non sia quello intimo dell'espressione poetica più diretta: anzi sfiora, senza paura di prosa, ogni durezza, crea una musica essenziale, senza morbidezza sensuale, concitata, coraggiosissima.

Alla perfezione di questa forma il Leopardi arrivò compiutamente solo in cinque dei nuovi canti, nati nei momenti di maggiore intensità spirituale. Sono il *Pensiero dominante*, *Amore e Morte*, *A se stesso*, *Aspasia*, la *Ginestra*.

Gli altri canti pur mostrando chiaramente di mantenere i caratteri stilistici della nuova forma, cui nessuno di essi sfugge (neppure il *Tramonto della luna* che pare un ritorno all'idillio ed è invece solo un corollario della *Ginestra* con la stessa sua forma larga e slanciata, un unico paragone in cui la descrizione ha un valore semplicemente funzionale al contrario di quel che avviene ad es. nel *Sabato del villaggio* in cui il quadro è autonomo), mancano di vera ispirazione e suppliscono con il gusto finissimo, quel gusto che generò le magnifiche correzioni apportate nel '35 ai canti precedenti al nuovo periodo.

I nuovi canti minori sono perciò più che deviazioni dalla nuova linea poetica, dei tentativi falliti per poca ispirazione e vanno considerati come riecheggiamenti o come preparazione dei canti effettivamente realizzati: così il *Consalvo* è solo un compenso torbido dell'insufficiente realtà, una costruzione effimera fra novellistica e drammatica, di sfogo autobiografico impacciato dalla necessità di costruzione; le due canzoni sepolcrali sono un ripensamento pacato dopo lo sforzo dell'*Aspasia*, un elegantissimo corollario sulla bellezza e la caducità in cui manca la forza della diretta presenza della personalità; i *Paralipomeni*, la *Palinodia* e i *Nuovi Credenti* costituiscono la preparazione del mondo e del tono della *Ginestra*, in quanto che eliminano, assorbendoli in sé, quegli elementi più crudamente polemici e negativi che non potevano essere accolti nella *Ginestra*.

Ma se in questi componimenti le nuove forme stilistiche sono sostenute fiaccamente dall'ispirazione personale e restano un po' astratte, scarsamente poetiche, i cinque canti maggiori realizzano completamente l'ideale della nuova poesia e costituiscono un blocco di creazioni da contrapporsi agevolmente al mondo degli idilli.

Il primo di essi (il *Pensiero dominante*) è l'espressione dell'amore nella sua acme di purezza ideale ed ha perciò un tono teso di liturgia agli albori di una nuova religione, uno scatto adorativo che non ammette distrazioni e in cui la nuova personalità si esprime col suo massimo soggettivismo e con la massima universalità.

Questa affermazione tenace del proprio sé più profondo (la *Ichkeit* dei tedeschi), che è il carattere di tutto il periodo, conduce ad intensità liriche simili a certi slanci del *Paradiso* («io che al divino dall'umano...») e accentra talmente in sé l'interesse di tutto il canto che rifugge completamente dal tono descrittivo, da ciò che può riattaccare al lato più sensuale e vistoso della vita, da ogni ricerca di originalità esterna che distraga dalla pura atmosfera lirica. Anzi si può dire che tutti i concetti del canto si possono ritrovare più o meno nella topica amorosa più generale e che vale solo il vigore di assolutezza con cui quei luoghi comuni della tradizione amorosa platonica sono rivissuti e trasformati.

Queste qualità così poco retoriche, così religiosamente liriche si adunano fortemente soprattutto nel magnifico inizio che può esser preso come esempio della altezza poetica di questa nuova poesia:

Dolcissimo, possente
dominator di mia profonda mente.
Terribile, ma caro
dono del ciel, consorte
ai lúgubri miei giorni,
pensier che innanzi a me sí spesso torni.

Dall'inizio la linea di tutto il canto si svolge attorno all'unicità del soggetto isolato potentemente (lui, quell'uno...) e continuamente preso e ripreso sotto i due aspetti fondamentali di dolcezza e possanza, fatto trascendente e immanente all'animo del poeta così da produrre quel duplice, contemporaneo movimento di ascesa e discesa, di aspirazione e di possesso, di desiderio e di sicurezza che supera il solito platonismo in una tanto maggiore concretezza spirituale.

Si forma un clima eroico di presente eterno (il passato è tenuto in sordina e quasi come un brutto sogno da cui si è ascisi alla vera realtà) che è il clima costante di tutti i nuovi canti e si contrappone chiaramente a quello del mondo idillico.

Anche in *Amore e Morte* c'è un soggetto da adorare, come prima l'amore ed è, malgrado il suggerimento del titolo, proprio la morte e non più l'amore che è già un passato, un superato. Proprio l'impeto verso l'amore che doveva aver aumentato immensamente la tensione di spirito del poeta, gli faceva sempre più sentire con violenza il bisogno di uscire dalle bassezze, dalle meschinità della vita, non evitandole, sottraendovisi, ma superandole nell'assoluto della morte che diventa ormai per lui un atto di vita, il punto d'arrivo d'uno slancio d'anima, non gesto melodrammatico né voluttuoso

desiderio nirvanico, ma preghiera virile, affermazione della propria personalità. Perciò questo canto acquista una vera saldezza poetica, diventa grande lirica quando il poeta non tergiversa, non esita più ad esprimere questo suo purissimo contenuto di affermazione eroica e abbandona lo spunto iniziale del parallelo e dell'indissolubilità di amore e morte che si era svolto in un andamento un po' da danza, quasi leggendario, fiabesco e non impegnato profondamente. Nell'ultima strofa – la invocazione diretta alla morte – il nuovo Leopardi si libera completamente dall'elegante motivo iniziale e si mostra nella vera qualità della sua poesia: un impeto lanciato irresistibilmente, un finale potentissimo che non ammette più ondeggianti fra vigore ed eleganza e si risolve tutto nella espressione vibrante di una personalità che si afferma e si realizza nell'estrema certezza della morte, un periodo in cui la sintassi sembra travolta e sostituita da puri legami lirici:

Me certo troverai, qual si sia l'ora
che tu le penne al mio pregar dispieghi,
erta la fronte, armato,
e renitente al fato,
la man che flagellando si colora
del mio sangue innocente
non ricolmar di lode,
non benedir com'usa
per antica viltà l'umana gente,
ogni vana speranza onde consola
sé coi fanciulli il mondo,
ogni conforto stolto
gittar da me; null'altro in alcun tempo
sperar, se non te sola...

La pienezza spirituale che circola in questi canti anima, malgrado ogni apparenza contenutistica, anche l'*A se stesso*, in cui il Leopardi non si riduce affatto ad un arido nichilismo, ad una lucida cristallizzazione di cuore che raggeli e scarnifichi il suo nuovo vigore poetico, ma anzi diventa sempre più convinto della propria personalità che sente di dover sempre più affermare in un atteggiamento virile e combattivo. Perciò l'*A se stesso* non è un adagiarsi nella disperazione, una rinuncia, una evasione, ma una lotta, un'accettazione cosciente e sprezzante del presente. Solo con questo accento si può spiegare la linea di questa lirica originalissima: le brevissime frasi non sono delle gravi pause agghiacciate, ma fortissimi slanci contenuti, carichi di vigore, uniti in una linea che si è atteggiata così arditamente romantica, rivoluzionaria, in una linea che gode delle continue fermate, della potenza di una parola isolata, bloccata a meditare se stessa: «perì». Sembra che il poeta abbia soppresso i trapassi, abbia colto l'essenziale in una concentrazione lirica che non aveva raggiunto prima con tanta continuità.

L'*Aspasia* poi fu presa per una vendetta contro una delusione, ma non è

questo il suo vero senso: qui, come al solito, si tratta dell'affermazione della personalità e del mondo interiore del poeta sopra ogni contingente avvenimento autobiografico, si tratta della separazione risoluta, pugnace di ideale e reale, della donna e dell'amore. Non che disconoscere la natura sublime dell'amore, la necessità intima di quella esperienza, il poeta l'afferma più violentemente che mai, la scevera con più vigore da qualunque questione per affermarsi sempre più alto, superiore ad ogni illusione. In questa posizione energica di stacco fra reale ed ideale, fatta con mosse decise, con tagli netti, quasi brutali, è la forza di questo canto. Perciò anche il realismo della prima strofa – un realismo di tinte ottocentesche, moderne – serve a far risaltare il nuovo stato del poeta e vive della stessa vita vigorosa di cui vive il resto del canto, che può considerarsi come la fine del platonismo calato nella realtà, l'abbandono della donna, sentita quasi in senso wedekindiano, per salvare l'ideale d'amore che si identifica ora con la personalità del poeta: e non sono distinzioni logiche, ma contrasti violenti, non un processo ragionato, ma un crescendo di impeti poetici:

Or questa egli non già, ma quella ancora
nei corporali amplessi inchina ed ama...
perch'io te non amai, ma quella diva
che già vita or sepolcro ha nel mio core...
quella adorai gran tempo...

Questa forma eroica si ritrova condotta alle estreme conseguenze nella *Ginestra*, in cui il romanticismo del Leopardi raggiunge la sua espressione più spiegata. Fin qui il poeta aveva tenacemente opposto se stesso agli altri, si era mostrato eroico ed esemplare, ora spiega la sua posizione, si rivolge direttamente agli uomini per far trionfare la propria fede: non un ragionamento blando, freddo, ma un'affermazione calda che supera il contenuto materiale del messaggio. È una coscienza di sé e delle proprie convinzioni che si riversa in un tono apostolico, religioso, di banditore, di profeta.

Si ha da fare sempre non con un tono didascalico, ma con un tono altamente lirico anche nel senso tradizionale; il poeta parla infatti agli altri uomini, ma parla di se stesso ed a se stesso perché ha raggiunto quella profondità spirituale in cui l'io più personale coincide con l'io più universale. Ogni riferimento ci conduce inevitabilmente al Leopardi di cui sono espressione sia la *ginestra*, sia «l'uom di povero stato», come tutti gli effetti della malvagia natura si ricollegano alla Natura e al Vesuvio che ne è la più diretta personificazione. Anche qui insomma un contrasto violento e l'erezione tenace della personalità del poeta. Perciò solito valore essenziale dei figli, dell'impeto, disprezzo della proporzione e dell'armonizzazione e, più in particolare, come forme stilistiche proprie della *Ginestra* in corrispondenza al nuovo stato evangelico, annunziatore del poeta, una larghezza che mira più all'insieme che ai particolari, un tono di parabola che non degenera in

prosa o in mancanza di responsabilità artistica, ma che è il risultato di tutta la tendenza dei nuovi canti ad una forma in cui ogni intima mossa spirituale possa essere accolta senza distinzione preconcepita di poesia e non poesia, di esprimibile logicamente ed artisticamente.

L'importante è dunque sempre ricondurre le varie osservazioni stilistiche all'accento personale. Allora si capirà che non c'è giustapposizione di motivo descrittivo e ragionativo, ma un solo movimento poetico, una sola linea aderente agli impeti della personalità del poeta, si comprenderanno i periodi lunghissimi, articolati, si giustificherà certo uso delle rime, degli avverbi, dei gerundi come destinati a pausare e precisare lo slancio delle frasi, si riconoscerà nella pienezza sinfonica del canto la natura eroica e romantica della nuova poesia.

Quando si è compresa l'anima del nuovo Leopardi ci si meraviglia come si sia parlato in proposito (se non da un punto di vista estetizzante) di senilità, di decadenza. È qui che il Leopardi coglie la misura della propria anima, nel vigore con cui afferma sé e nega tutto ciò che gli si oppone e lo limita: umanità sciocca, destino arcano, natura crudele. Senza che egli se ne renda chiara ragione teoricamente, il reale diventa ora l'illusorio e l'ideale, ciò che non ha saldezza empirica e vive nella nostra volontà morale, diventa il reale.

Questo vigore personale, questi valori positivi dello spirito leopardiano danno un senso ben diverso da quello che gli si suole attribuire, al suo pessimismo, al suo dolore: pessimismo, dolore di chi vuole sempre più assolute certezze, non di chi nega per impotenza ad affermare. E smentiscono sostanzialmente la concezione di un Leopardi indifferente, lontano completamente dal fermento ideale del nostro risorgimento. Naturalmente è inutile voler far passare il Leopardi per un patriota nel senso più corrente della parola, ma è meschino non sentire la sua altissima moralità come intima alla spiritualità innovatrice che dette l'impulso più profondo al nostro risorgimento. Perciò l'italiano del risorgimento non è tanto nelle canzoni patriottiche giovanili, in cui il patriottismo è solo un pretesto, uno sbocco di sfogo, quanto proprio in quest'ultimo periodo, nel Leopardi dei *Paralipomeni* che, mostrandosi superiore alle azioni sia degli oppressori, sia dei rivoluzionari, perché mancanti di un vero principio ideale, pur non lasciava di sentire la bellezza di una Italia che «regina torneria una terza volta». Solo che voleva a base di questa rinascita tutta una nuova civiltà, una nuova umanità.

L'edizione di Leone Ginzburg dei *Canti* (1938)

Recensione a Giacomo Leopardi, *Canti*, a cura di Leone Ginzburg (Bari, Laterza, 1938), «Leonardo», a. IX, n. 4, Roma, aprile 1938, pp. 147-148.

L'EDIZIONE DI LEONE GINZBURG DEI *CANTI* (1938)

Nella collezione degli Scrittori d'Italia, dopo l'opera del Moroncini, l'edizione del Donati era divenuta inutile: la presente edizione, dovuta a Leone Ginzburg, colma questa lacuna, approfittando degli accertamenti moroncini ed anzi migliorandoli per quanto era possibile.

Il volume contiene i quarantuno canti con le note del Leopardi. In appendice figurano *I nuovi credenti*, le dediche, notizie preliminari e annotazioni del Leopardi, e in fine le varianti. Una finale Nota del Ginzburg ci prospetta la descrizione delle edizioni dei *Canti* fino a quella del Piatti del 1836 e la storia delle edizioni alla morte del poeta, per le quali questi dette le sue correzioni al Ranieri. Fallita l'edizione Baudry, progettata dal De Sinner e vagheggiata dal Leopardi, il Ranieri fondò la propria edizione lemonniana su di una copia della *Starita* corretta. Il Moroncini, dopo la scoperta delle carte napoletane, accertava come più vicino all'ultima intenzione del Leopardi l'esemplare della *Starita* corretta dal poeta stesso, e dal Ranieri sotto la sua direzione, conservata nella Nazionale di Napoli. È naturalmente su questo esemplare che si fonda l'edizione del Ginzburg.

In che cosa la cura attenta del Ginzburg ci sembra un progresso rispetto all'edizione fondamentale del Moroncini? Per una maggiore finezza estetica inevitabilmente coincidente con un maggiore rigore filologico che può interpretare, ad es., il senso che aveva il Leopardi della punteggiatura: «I criteri ortografici cui si era ridotto da ultimo il Leopardi, nel suo desiderio di essere semplice e di non sovraccaricare la pagina, erano così sottilmente ragionati, e nello stesso tempo così vicini ai nostri, che era naturale cercare di trasporre se mai, quei segni in altri più familiari ai lettori di questa raccolta, e non di aggiungerne dei nuovi senza necessità» (p. 263). O varianti eufoniche cui la certezza del gusto leopardiano assicura la vera lezione (es. p. 265, proprio e propio). I criteri che hanno guidato il Ginzburg nella riproduzione delle varianti ci convincono invece solo in parte. Ottimo il criterio di insistere sulle varianti di interpunzione «che possono anche indicare dei mutamenti intervenuti nella pausa del verso» (p. 269), ma escludere senz'altro le varianti degli autografi ci sembra piuttosto criterio di semplificazione pratica che non risultato di una constatazione assolutamente valevole. Dice il Ginzburg, rifacendosi al Debenedetti, dei 'frammenti autografi dell'Ariosto': «le varianti dei manoscritti, anche se suggestive, sono altra cosa, in quanto non ci si può render conto, assai spesso, dell'effettiva importanza che ogni mutamento ebbe per l'autore, né riconoscere quel che non è vissuto più dell'attimo necessario a segnarlo sulla carta» (p. 270). Se la considerazione

è giusta in quanto la correzione accettata è presumibilmente più calcolata, pesata, non si può escludere che la correzione autografa, poi abbandonata, segni un momento del gusto del poeta temporalmente mal definibile, e che per lo studio della formazione delle lezioni gradualmente definitive siano indispensabili le correzioni intermedie e che a volte il valore di una particolare variante superi il posto che occupa nello sviluppo di quella data lezione. Voglio dire che non si può tassativamente negare l'utilità delle varianti autografe allo studio di un poeta e massime allo studio della sua poetica.

In fondo al volume troviamo «Notizie e congetture cronologiche», una lista cioè dei canti con vicino la presumibile data di composizione (in questa lista manca, per un'evidente svista tipografica, il canto XXVI, cioè il *Pensiero dominante*, composto certo nel periodo fiorentino).

Per il *Tramonto della luna*, si riferisce la correzione all'opinione corrente secondo cui i sei ultimi versi sarebbero stati le ultime parole scritte dal Leopardi: questi invece non li compose allora, ma li tracciò materialmente per darli come ricordo allo Scultz.

Il Leopardi idillico di Fernando Figurelli (1941)

Recensione a Fernando Figurelli, *Giacomo Leopardi poeta dell'idillio* (Bari, Laterza, 1941), «L'Italia che scrive», a. XXIV, n. 11, Roma, novembre 1941, pp. 334-335.

IL LEOPARDI IDILLICO DI FERNANDO FIGURELLI (1941)

In questo breve saggio sulla poesia leopardiana vorremmo anzitutto separare l'impressione generalmente grata della lettura entro termini non discussi della tesi e la reazione negativa alla tesi stessa. Il libro è scritto con una sensibilità molto maggiore di quella che potemmo trovare molti anni fa in un saggio sul Dolce Stil Novo dello stesso autore, e ci presenta una lettura quasi piú da letterato che da critico, nel senso un po' del commento del Flora ai *Canti*. Ma questa lettura è condotta ai fini di alcune idee che vanno immediatamente affrontate ed esaminate senza lasciarsi trasportare dalla piacevolezza spesso un po' dolciastra (piú aura poetica che poesia) delle pagine. Il Leopardi sarebbe un puro contemplativo (ma meditativo), «remoto dagli uomini e dal mondo» e il suo atteggiamento fondamentale tradotto poeticamente nell'idillio costituirebbe l'unico motivo della sua poesia. La tesi genericamente è la piú affermata nella critica post-crociana dopo che il Croce in uno dei suoi saggi meno belli e meno alti ebbe trovato nel Leopardi una deficienza vitale, un complesso di assenza e torpore («Oh se un raggio di sole avesse fugato dalle sue vene la malattia che lo avvelenava, disciolto il torpore che lo aggravava!»), ed ebbe identificato sostanzialmente poesia con idillio, non poesia con non idillio.

«Remoto dagli uomini e dal mondo». Ma bisogna ben precisare che questa lontananza non è assenza distratta o pura contemplazione mistica, bensí approfondimento dei motivi o del motivo della vita fino ad un punto di accertamento del no che a molti moderni sembra il punto di partenza di una non retorica costruzione positiva. Come d'altra parte è pericoloso voler trovare ad ogni costo un unico accento in una personalità poetica senza volere insieme ricercare l'atteggiamento storico della personalità stessa. C'è un solo Dante, ma c'è il Dante dell'Inferno e il Dante del Paradiso con i loro diversi problemi poetici, con una diversità di tono. Ed è spesso troppo comodo e razionalistico ridurre tutto ad unità o degradare un nuovo motivo a forma imperfetta, a difetto dell'unico motivo affermato. Lungi da noi l'assurda pretesa di togliere alla critica il suo sforzo unitario, la sua brama di eternità del suo oggetto, ma vogliamo insieme che la critica quanto piú sente le proprie esigenze spirituali tanto piú anche cerchi di adeguare la vita che ricrea nel suo storico, non perciò cronistico, sviluppo. Vita e formazione, e se pure in ogni persona c'è una prima parola inconfondibile, il nucleo da cui nulla di suo può esimersi; pure, come non vi è capricciosa aggiunta, così vi deve essere il rispetto effettivo per gli atteggiamenti fondamentali della personalità. Così come è da fuggire il gusto della poesia come unica parola

ineffabile e conoscere nel concreto estetico, cioè nella lingua poetica in cui la personalità si esprime, i motivi con cui la personalità stessa presenta ad un eterno tribunale le proposte umane. E come in storia letteraria si ovvia con la storia della poetica all'isolamento delle singole voci, così nel cerchio dell'individuo si legano nella sua poetica e nella sua lingua le diverse soluzioni del suo istinto geniale, della sua cultura, dei suoi problemi.

La critica leopardiana era già indirizzata in gran parte, specie per il timore di non poetiche esaltazioni delle parti più impegnative dal punto di vista nuovo, potremmo dire religioso, alla valorizzazione del motivo idillico come unico della poesia leopardiana. E nessuno si è esplicitamente occupato (si veda semmai il saggio di L. Malagoli, *Il grande Leopardi*, Nuova Italia, 1937, però troppo farraginoso e sfocato) di accertarsi davvero se le poesie dell'ultimo periodo, posteriori al *Pensiero dominante*, non abbiano una loro unità, un accento che le distingue e le incentra in una esperienza nuova e in una poetica nuova, in una volontà nuova verso forme più impegnative, non idilliche, e non perciò senz'altro impoetiche e difettose.

Il Figurelli ha voluto riprendere la tesi tradizionale e motivarla più rigorosamente, dal di dentro delle opere e della psicologia del poeta, cercando di costruire una intera rappresentazione della vita interiore del Leopardi: e in questo senso sono disposto a riconoscergli un coronamento felice della linea crociana, arricchita da un motivo di indagine psicologica.

Non discuto quindi la coerenza del libro, (che diventa anzi, ripeto, l'integrazione conclusiva dell'atteggiamento critico più generale), ma sí la tesi di un Leopardi solamente contemplatore e dell'unicità del motivo idillico: e presto apparirà presso la casa Sansoni un breve saggio a proposito delle ultime liriche leopardiane che avevo già trattato in un opuscolo quasi privato, *Linea della lirica leopardiana*, Macerata 1935.

Il Figurelli, per motivare più integralmente la tesi idillica, premette un capitolo sulla psicologia del Leopardi per ridurla ad un atteggiamento contemplativo che risulterebbe sempre a conclusione di ogni esperienza, che escluderebbe ogni vera attività intellettuale (si veda il fascicolo *Il pensiero di G. Leopardi* di Cesare Luporini, estratto dall'Annuario del R. Liceo di Livorno, 1937), ogni romantico ardore di uscire fuori di sé verso un'affermazione vitale: «La sua sensibilità, incapace di estrinsecarsi ed oggettivarsi, ebbe in sé una deserta sterilità, come di fuoco solitario che non possa varcare sabbia o cenere che lo contorni». E insistendo più di quanto l'altra critica non abbia fatto, sul carattere di assoluta inattività della sensibilità leopardiana, trova in essa i germi di una poesia che non poteva non essere idillica.

Ottenuta così tale deduzione, definisce in sede poetica l'idillio come corrispondente alla disposizione contemplativa in sede psicologica. Nell'idillio ci sarebbe una partecipazione alla natura non per amore descrittivo o realistico, ma come ad elemento essenziale della sua anima commossa. Commozione duplice: senso della esclusione e dissolvimento delle cose nell'infinito. Con la natura nasce il colloquio tipico dell'idillio: e qui vorremmo solo

frettolosamente osservare come il colloquio, atteggiamento fondamentale del preromanticismo, fosse stato portato, specie nell'*Ossian* cesarottiano, alla coscienza poetica e letteraria italiana e vada perciò tenuto conto anche della tradizione di gusto e di lingua che il Leopardi aveva davanti, assai più della suggestione della vecchia forma rettorica dell'apostrofe «così frequente nella lingua familiare e così spesso usata dai poeti di tutto il mondo, nell'oratoria e nella poesia» cui il Figurelli accennava in proposito. Che poi, se è vera l'importanza enorme della «rimembranza», essa non vale per tutti i canti e dire «Il Leopardi non è mai stato poeta dell'esperienza immediata e quando l'ha tentato è stato inferiore a se stesso» mentre da una parte è generico (quali sono, in senso assoluto, i poeti dell'esperienza immediata?), cozza almeno nell'esempio illustre del *Pensiero dominante* che nasce dal pieno di un'esperienza sentimentale. Passando poi ad una riprova sulle singole poesie, l'autore considera prima i canti diversi dagli idilli, per ritrovare anche in essi la contemplazione idillica o l'ubbidienza a motivi extraestetici o paraestetici («in tutti questi canti, sempre che la poesia si affaccia tra il teso ragionare, è ancora dalla contemplazione idillica che muove»). Amore della tesi che seguita nell'ultimo capitolo in cui si esamina lo svolgimento dell'idillio nei veri e propri idilli. Ma, ripeto, la discussione non può vertere sui singoli esami, dato che essi sono gli esempi addotti già in funzione delle idee che abbiamo precedentemente considerato. Ci basti osservare anche che in questo libro era facile scivolare, come nella conclusione avviene, in una rappresentazione a mano a mano più arbitraria del Leopardi: «spettatore attonito» della vita degli uomini, di sé, della natura, dolente e consolato dai suoi canti, «E nella poesia le stesse sue lacrime diventano luce, e l'anima gli se ne illuminò, fatta lieve del suo peso di dolore, racconsolata e redenta dalla grave fatica del vivere».

«Spettatore attonito»? L'errore iniziale si è coagulato in un volto che non è certamente quello leopardiano.

«Memorie della mia vita» di Giacomo Leopardi
(1941)

Recensione a Giacomo Leopardi, *Memorie della mia vita*, a cura di Beniamino Dal Fabbro (Milano, Bompiani, 1942), «Primato», a. III, n. 22, Roma, 15 novembre 1942, p. 413.

«MEMORIE DELLA MIA VITA» DI GIACOMO LEOPARDI (1941)

Per Dal Fabbro come per un gran numero di veri letterati esitanti sul margine della poesia creduta romantica equivalenza di sentimenti autobiografici, Leopardi è piú che un classico. A parte l'avventura della «Ronda» col suo *Testamento letterario di G. Leopardi*, il Leopardi ha mantenuto una presa giovanile non letteraria che va dalla maestrina che “sarebbe stata capace di amarlo” al letterato piú guardingo ed impegnato con una vita totalmente poetica della poesia.

*Quali di te stesso il cuore e il canto consegnavi a un sepolcro,
ora giungono agli anni ultimi e opachi della mia gioventú.
E lei consoli dello scarso amore d'essere e del modo
arido e nudato di speranza o casta e cara voce!*

dice Dal Fabbro nella sua «Tomba di Leopardi» nella recente raccolta *Vil-lapluvia e altre poesie* (Parenti, 1942) e noi gli siamo grati di tale dichiarazione che lo avvicina al vario sodalizio leopardiano in cui sotto le adesioni piú controllate vibra la nota di una simpatia umana, di una sospirosa consonanza sentimentale di cui sarebbe stolto il vergognarsi.

E dunque ci è anche inizialmente piaciuto questo nuovo volumetto della Universale di Bompiani: *Memorie della mia vita*, 1942, col suo Morandi in copertina e con una sensibile introduzione di Dal Fabbro. Questi riprendendo il disegno di collegare brani dello *Zibaldone* ha aggiunto le bellissime pagine delle Carte napoletane, la lettera agli amici di Toscana, la conclusione del *Tristano* e ha riunito tutto sotto il titolo di *Memorie della mia vita* secondo il suggerimento esplicito dello stesso Leopardi: «Ci venne il titolo da una voce degli indici compilati dallo stesso Leopardi per il suo *Zibaldone*» (precisamente l'ultima delle “Polizzone a parte”).

Nell'introduzione alcune righe biografiche ci sembrano assai riuscite ed efficaci a schiarire quell'aria di romanzo sentimentale che circonda i genitori del poeta: «La vita di Leopardi viene naturalmente a dividersi tra le sue partenze da Recanati, sempre speranzose e talvolta quasi allegre, e gli sconsolati ritorni a Recanati, col peso di nuove sconfitte, di nuove malattie e con la paura di non poterne evadere, di restare imprigionato dal gelido affetto della madre avara e bigotta e dalle tortuose maniere del padre che non resisteva dal ritenere il figlio uno sconsigliato se “di professione proprietario” preferiva viaggiare per il mondo in cerca di improbabili guadagni». E tutta la delicata presentazione dei motivi piú intimi di quella vita ci persuaderebbe

se non ci premesse chiarire la discutibilità dell'interpretazione tradizionale di un Leopardi solamente idillico, di una sua vita così diversa da quella dei romantici più autorizzati come un Alfieri o un Foscolo pieni di «contrastanti violenti e moti tumultuosi», di fronte ai quali la vita del Leopardi «si dimostra nuda, semplice e nello stesso tempo misteriosa come la sua poesia. Sin dal suo principio, la condizione umana di Leopardi s'appalesa, nei suoi termini, quale fu poi per sempre: immutabile, eccetto che per aggravarsi di mali o di sventure singole: irresoluta, se non dalla morte». Raccolta immagine suggestiva che ad uno studio storico di tutto Leopardi si rivela però tendenziosa come quella di un Leopardi esclusivamente poeta dell'idillio: storicamente quel gesto raggelato è continuamente mosso, spesso deciso e affermativo. E se è giusto rilevare un suo «segreto colloquio con se stesso», una sua segreta misura, non van dimenticati l'estremo bisogno di uscirne, gli impeti passionali rivolti verso altri esseri umani, l'ardore romantico che vive sotto quell'estremo candore. La sua vita allora si prolunga anche verso il sodalizio con il Ranieri e con l'impeto evangelico della *Ginestra* e si complica non con il controllatissimo primo amore, ma con le tracce profonde della passione fiorentina. Ma poiché lo *Zibaldone* cessa con il '32, mancano altri documenti biografici e Dal Fabbro si vieta di attingere all'*Epistolario*, il raccorciamento al finale ideale del *Tristano* si presenta inevitabile, anche se, ripetiamo, tendenzioso.

E quindi più che uno spaccato sicuro dell'anima leopardiana, queste *Memorie* rappresentano soprattutto una riprova della validità della memoria, musa delle muse moderne, nel primo grande scrittore italiano (nell'Alfieri la tesi eroica prevale nella *Vita* sulla cura gustata di certe pagine di indagine quasi proustiana) che abbia voluto più che una sublime immagine di se stesso una ricerca antiretorica del proprio passato, e abbia cercato un commento minuto e sensibile della propria vita più intima e segreta.

La nuova poetica leopardiana (1947)

W. Binni, *La nuova poetica leopardiana*, Firenze, Sansoni, 1947, 1962, 1966, 1971, 1977, 1979, 1984, 1997. L'edizione del 1962 rimane sostanzialmente immutata. Nell'edizione del 1971, in appendice, viene pubblicato il testo del volumetto del 1950, *Tre liriche di Leopardi*; in quella del 1984, sempre in appendice, sono raccolti gli scritti *Linea e momenti della poesia leopardiana*, *Leopardi «progressivo»*, *Il saggio di Luporini e la svolta leopardiana del '47*. L'edizione 1997 rimane invariata, salvo l'aggiunta di una nuova premessa.

PREMESSA ALLA SECONDA EDIZIONE

Ripubblico sostanzialmente immutato il mio saggio del 1947 pur ben avvertendo che esso avrebbe bisogno non solo di correzioni e cambiamenti particolari anche in alcune analisi singole, ma di un certo rinnovamento generale in rapporto a una piú generale interpretazione dell'intera personalità leopardiana e del suo sviluppo.

In attesa di poter realizzare tale interpretazione generale in una nuova monografia leopardiana, preferisco per ora non rimetter le mani (se non per minime correzioni) nel saggio del '47 e mi accontento di ripresentarlo nella sua struttura originale, anche perché esso mi pare sempre rappresentare un momento e una svolta di particolare importanza nella storia del problema critico leopardiano sia per la nuova interpretazione dell'ultimo Leopardi sia per i suggerimenti e le istanze generali che lo sorreggono. Specie se si pensi che lo stesso saggio del '47 maturava intuizioni già presenti in uno scritto breve del '35, *Linea e momenti della lirica leopardiana*¹ (derivato a sua volta da un lavoro di tesina discusso nel '34 con il Momigliano, a Pisa, ripreso poi e discusso come tesi normalistica con il Gentile nel '35), in un'epoca in cui tanto piú forte era la loro novità e discordanza dalle immagini prevalenti del Leopardi tutto idillico delle interpretazioni crociane e derobertisiane.

Del resto la novità della mia interpretazione fu confermata, all'uscita del volume del '47, dalle stesse variazioni del De Robertis che, in un'appassionata recensione (raccolta poi nel volume *Primi studi Manzoniani*)², rifiutava la mia interpretazione esagerandone, con involontaria tendenziosità, una presunta preminenza da me attribuita all'ultimo Leopardi rispetto al Leopardi dei grandi idilli mentre il *coté* crociano ortodosso avvertiva il pericoloso invito del mio libro ad una revisione di tutto il problema leopardiano fuori e contro l'immagine dell'idillico «spettatore alla finestra», del Leopardi della «vita strozzata», del suo patologico pessimismo incapace di posizioni storicamente importanti e storicamente profonde, privo di impegno polemicamente fecondo e di rapporto con la poesia: pessimismo di cui il Croce poteva sottolineare vicinanze assurde con le posizioni reazionarie di Monaldo, mentre il Gentile, pur benemerito degli studi leopardiani per l'instaurato rapporto pensiero-poesia, rischiava di proiettare la posizione leopardiana verso una sorta di ottimistica vittoria idealistica e di risolvere tutto in quello che il Russo chiamò «esaltato grigiore di poesia».

¹ Estratto dal volume miscelaneo *Sviluppi delle celebrazioni marchigiane*, Macerata 1935.

² Firenze 1949.

Invece uno studioso, particolarmente sensibile a istanze storicistiche concrete e a nuovi pronunciamenti di nuove tesi critiche, il Sapegno, proprio nel '47, nel terzo volume del suo *Compendio di storia della letteratura italiana*, interamente accoglieva, dalla formulazione del mio primo saggio del '35, la mia tesi e ne riprendeva linee e definizioni risviluppandole, nell'ultimo paragrafo del suo capitolo leopardiano, in una lucidissima e personale sintesi che ne rilanciava e ne espandeva autorevolmente la novità e la validità. E, nello stesso anno (anno felice per il progresso del problema critico leopardiano), il Luporini, nel suo saggio su *Leopardi progressivo*³, convergeva, da un diverso e autonomo punto di partenza, con la mia interpretazione, offrendo ai leopardisti un'articolazione della personalità del «moralista» Leopardi che superava la posizione esistenzialistica del suo precedente saggio del '38⁴ e (realizzando in una più decisa e approfondita direzione certi spunti felici delle pagine leopardiane del Salvatorelli nel suo *Pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, del '35) confortava l'immagine di un Leopardi attivo e «storico» (distinguendo acutamente nello svolgimento del pensiero leopardiano fra «progresso» e «perfettibilità») impegnato in una polemica profonda contro lo spiritualismo e le posizioni della restaurazione e dei liberali moderati. E ne avvertiva la fondamentale sostanza eroica e ne avvalorava la forza di messaggio specie all'altezza dell'ultimo periodo e della *Ginestra* giungendo sino a postulare un «se» («se fosse vissuto fino al '48») analogo a quello desantisiano del saggio su *Leopardi e Schopenhauer*, da lui forzato sino ad una certa tendenziosità di avvicinamento con posizioni democratico-marxiste.

Pur non accettando quella conclusione (come feci in una recensione nel «Nuovo corriere» di Firenze del 17 agosto 1948) e pur avvertendo, insieme al Sapegno, il limite del saggio di Luporini nella sua non considerazione della forza particolare della poesia (ché anzi egli finiva per ricadere, nel caso di *A se stesso*, nella definizione negativa di un gelido e frettoloso biglietto di congedo), io considerai fin da allora molto importante la vicinanza (pur con forti differenze) fra la interpretazione filosofica di Luporini e la mia interpretazione storico-critica basata sullo studio della poetica, e fin da allora cominciai ad avvertire l'esigenza di riprendere più direttamente il problema generale della poesia leopardiana, del rapporto fra poetica eroica e poetica idillica, dell'intero storico sviluppo della personalità leopardiana.

Intanto, da parte di altri critici si veniva sempre più accettando, per l'ultimo Leopardi, la validità sostanziale della mia tesi (cito almeno il caso del Bigi, specie nel suo articolo per il *Grande dizionario enciclopedico* dell'UTET), e la spinta impressa dal mio volume, dalle pagine del Sapegno, dal saggio del Luporini negli studi leopardiani, in direzione di nuovi studi sul pensiero, sulla presenza culturale, sulla poesia del Leopardi entro la storia sua del suo tempo, fruttava la nuova valutazione della filologia leopardiana

³ In: *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze 1947.

⁴ *Il pensiero di Leopardi*, in *Studi sul Leopardi*, Livorno 1938.

nel volume del Timpanaro⁵, sollecitava (accanto a tentativi di nuove formulazioni generali come quello del Bosco e del suo *Titanismo e pietà nella poesia del Leopardi*)⁶ nuove interpretazioni di poesie leopardiane (il saggio del Blasucci sulle canzoni patriottiche⁷, il ricco studio del Muscetta sull'*Ultimo canto di Saffò*)⁸ in una prospettiva sempre piú lontana dalla interpretazione di tipo crociano contro cui anzitutto si era motivata la mia posizione.

Per parte mia, dopo una ripresa della mia tesi in un volumetto, *Tre liriche del Leopardi*⁹ (presentazione e commento del *Pensiero dominante, Amore e morte* e *A se stesso*) e una nuova considerazione degli spunti desanctisiani validi ad allargare la stessa formula idillica desanctisiana di contro alla sua consolidazione restrittiva crociana¹⁰, tornai piú volte privatamente a studiare la necessità di rivedere la mia interpretazione soprattutto in un migliore accordo con l'attività leopardiana precedente al '30 che, nel volume del '47, poteva forse apparire troppo risolta in un puro passaggio di contrasto e non sufficientemente agevolata da quella ricerca di motivi non idillici reperiti soprattutto in *Alla sua donna* e nel *Coro dei morti*.

In tal senso operai un tentativo, condizionato in parte dall'occasione celebrativa, nel discorso tenuto a Recanati il 29 giugno del '60 e poi pubblicato nel fascicolo di dicembre dello stesso anno del «Ponte»: *La poesia eroica di Giacomo Leopardi*. E da quel discorso che, nella sua parte maggiore, ripresentava sinteticamente la mia interpretazione dell'ultimo Leopardi con qualche elemento di maggiore consolidamento storico specie per la fase di preparazione della *Ginestra*, riporto qui la parte piú generale, che può dare un'idea (per la verità ancora incompleta e formulata piuttosto frettolosamente) delle esigenze di revisione a cui ho piú volte accennato.

L'immagine crociana del Leopardi che pur contribuiva – in accordo con altre e diverse e sensibili interpretazioni sollecitate dal gusto della poesia pura di origine postsimbolistica ed ermetica – a rilevare fortemente la grandezza e la perfezione della poesia idillica, il supremo valore lirico dei canti del periodo pisano-recanatese e la loro coerenza con gli spunti piú profondi e moderni della poetica dello *Zibaldone*, aveva in sé il grosso rischio di una riduzione inaccettabile della intera personalità leopardiana e delle sue possibilità di altra poesia, di una incomprensione di altri aspetti e motivi del grande poeta e, a ben guardare, finiva per impoverire la stessa poesia idillica privandola dei suoi fermenti piú generali, del suo vitale rapporto dialettico con altri motivi e tensioni poetiche, spirituali, morali, non ridu-

⁵ S. Timpanaro jr., *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze 1955.

⁶ Firenze 1957.

⁷ L. Blasucci, *Sulle due prime canzoni leopardiane*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1961, I.

⁸ C. Muscetta, *L'Ultimo canto di Saffò*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1959, 2.

⁹ Lucca 1950.

¹⁰ F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi*, a c. W. Binni, Bari 1953 (e il mio *De Sanctis e Leopardi* in: *Carducci e altri saggi*, Torino 1960).

cibili nell'ambito della natura e della poetica idillica, sino al rischio poi di definizioni, che non mancarono, di Leopardi come ultimo, seppur divino, «pastorello d'Arcadia».

Sicché le stesse sublimi figure poetiche idillico-elegiache di Silvia o Nerina potevano perdere quella profonda risonanza elegiaca, che sale dall'ansia di un recupero, nell'armonia del ricordo, di una disperata tensione alla felicità e alla partecipazione personale alla vita, acuita dalla diagnosi, denuncia e protesta pessimistica sulla situazione esistenziale degli uomini, che nel Leopardi erano ben motivi autentici e radicali, pertinenti alla sua natura, alla sua posizione ideale e alla sua esperienza vitale e storica, e non vane, inutili o sol patetiche aspirazioni di un uomo chiuso alla vita e alla storia, incapace di vivere e di esprimersi se non nella direzione della contemplazione e del ricordo.

E infatti, se nessuno – ed io meno d'ogni altro – vorrà negare la perfezione della poesia idillica, il tono lirico supremo attinto dal Leopardi nella dorata maturità del periodo pisano-recanatese (da *A Silvia* al *Canto notturno*), occorrerà pur rendersi conto che quella poesia, nella sua limpidezza luminosa e malinconica (in cui comunque l'elegia è essenziale componente e il quadro armonico e limpido vive nell'onda di un rimpianto e di una vibrazione sentimentale fortissima) non avrebbe raggiunto tale perfezione se non fosse cresciuta entro una dialettica vitale e poetica più complessa, non avrebbe raggiunto la sua purezza se non fosse stata filtrata attraverso un eccezionale tormento di pensiero e di cultura, se non fosse stata sorretta da una partecipazione intensa del poeta ai grandi problemi della crisi romantica e da una forza spirituale e morale che solo giustificano l'assolutezza di quella voce e la distinguono da un dono puramente istintivo e gratuito di bel canto.

E come non poteva essere indifferente alla poesia leopardiana il suo profondo tormento speculativo (dove la comprensione almeno della prosa poetica delle *Operette* e del rapporto fra queste e i grandi idilli in critici pur fedeli alla preminente vocazione idillica del Leopardi), così non poteva essere indifferente alla poesia l'impegno morale ed eroico della personalità del Leopardi e del suo pensiero come aveva in qualche modo avvertito il De Sanctis quando aveva notato che la morale eroica è la parte più poetica del pensiero leopardiano.

Solo che quella parte poetica del pensiero leopardiano era poi, più di quanto sembrasse al grande critico romantico, parte non solo del pensiero ma dell'animo da cui quel pensiero traeva tale suo accento energico e così essa stessa era radice potenziale di poesia, era un modo del profondo sentire leopardiano, della sua originaria disposizione di esperienza vitale e sentimentale che nello svolgimento del poeta (tutt'altro che statico ed evasivo, tutt'altro che incapace di impegno e di vita nel presente e nella storia) venne cercando espressione poetica prima più parzialmente entro forme insufficienti e immature, e nell'intreccio con il più urgente motivo idillico. E poi – espresso totalmente il motivo idillico, risolto in intera poesia il momento

idillico – raggiunse la poesia in una piú compatta zona (dal '30 alla morte) in cui tutta la personalità leopardiana, con tutto il suo pensiero, con tutte le sue esigenze culturali e morali, si realizza in un supremo sforzo di affermazione di se stessa e in una direzione di poetica che non si può assolutamente comprendere nelle sue ragioni interne ed artistiche, e nei suoi risultati, se si resti fermi alla postulazione di un Leopardi unicamente idillico, e se non si comprenda la radicale pertinenza anche di motivi non idillici alla personalità e all'animo poetico leopardiano.

Una tensione eroica (risolvendo in questa parola un complesso modo di sentire e di vivere le cui implicazioni culturali e storiche rimanderebbero ad una lunga diagnosi della situazione del Leopardi nella crisi romantica e nell'epoca della restaurazione e del Risorgimento) è radicale nella personalità leopardiana. E variamente se ne avverte vibrare l'accento nella lunga esperienza delle canzoni (per non dir poi della forza esasperata che assume in tante lettere giovanili, fra disperazione e ansia di vita in cui la stessa letteratura è sentita come mezzo di affermazione di una personalità eccezionale e ripresa storica di temi alfieriani e foscoliani): sia nelle canzoni patriottiche in cui piú chiaramente si configura in bisogno di azione e di intervento personale, condotto fino a certa patetica sproporzione (*l'armi, qua l'armi*) e tuttavia, seppure poeticamente ancora improduttivo e appesantito e sviato da limiti di classicismo e di nazionalismo letterario, già qui dotato di un timbro di decisione, di coraggio, di impegno personale di cui non si può negare l'autenticità sentimentale e morale e la spinta a traduzione poetica.

E se ugualmente nella canzone *Ad Angelo Mai*, in quella *Nelle nozze della sorella Paolina*, o in quella *A un vincitore nel pallone*, l'impeto eroico che tende a riprendere le posizioni poetico-combattive dell'Alfieri, o l'appassionata ammirazione per Colombo e l'esaltazione delle virtù eroiche delle donne romane, e della bellezza del rischio, si sviano di nuovo entro linee poetiche ancora incerte e risentono negativamente di una meno chiarita visione filosofica e culturale, a tutto ciò non manca una radice personale non mentita, un accento genuino di coraggio, un'autentica esigenza di assoluto impiego delle proprie forze interiori e poetiche che trovano poi, in un piú risoluto e maturo raccordo di questa tensione eroica con le nuove conclusioni della indagine pessimistica (capovolto l'originario rousseauismo in una intuizione negativa della natura e dell'ordine delle cose) nuova e piú forte e personale espressione nel *Bruto minore* e nell'*Ultimo canto di Saffo*. Dove piú coerentemente la posizione di denuncia della situazione umana e di protesta contro l'ordine ferreo ma inaccettabile delle cose, contro una realtà sostanzialmente sbagliata in cui i valori vivono battuti e pur non meno profondamente desiderati e onorati, si trasforma nell'urgente e coerente sostegno di una espressione poetica che vive il suo eroismo disperato e suicida in contenuti filosofici universali piú adatti alla profondità dell'impegno leopardiano e sembra, sulle soglie delle *Operette*, avviare il Leopardi ad una poesia piú vicina a posizioni romantiche europee.

Ma certo, nella dinamica dello svolgimento leopardiano, quegli spunti eroici erano ancora incapaci di imporsi come elemento continuo e dominante nella poesia e nella poetica leopardiana e finivano per essere riassorbiti come base intima di risonanza e di tensione dentro la poesia idillica (magari fino alle forme esplicite dell'invettiva contro Recanati che nelle *Ricordanze* ha pure una sua funzione di tensione rispetto al grande finale) che non con autonome capacità di propria intera espressione.

Mentre ebbero la forza di farsi autonoma e costante direzione poetica quando tornarono a premere urgenti, e legate a tutta una nuova maturazione dell'animo leopardiano, ad una nuova tensione del pensiero, a un nuovo alto senso del proprio valore e del valore delle proprie idee e delle posizioni ideologiche cui esse si riferivano, quando la conclusione e l'effettiva realizzazione dell'ispirazione idillica coincise con l'apertura di speranze nuove e di nuove possibilità di vita tanto più stimolanti. Ciò soprattutto dopo l'analisi e lo scavo intellettuale e poetico delle *Operette* (in cui capriccio melanconico, analisi e denuncia si impastano preparando la poesia idillica ma insieme formulando posizioni che sol dopo di questa verranno riassunte in prospettiva più decisamente polemica ed eroica), dopo l'altissimo ultimo confino recanatese.

Sicché gli elementi non idillici, la rinnovata tensione del pensiero, il senso alto del proprio valore, delle proprie idee e delle posizioni ideologiche e culturali cui esse si riferivano, vennero a prender nuova forza e coerenza proprio quando la conclusione e l'effettiva realizzazione intera dell'ispirazione idillica coincise con l'abbandono di Recanati, «nido di sogni» ma anche prigione e limite di affermazione vitale, con l'apertura di speranze nuove e di nuove possibilità di vita tanto più energicamente accettate e stimolanti al termine del soggiorno recanatese. In cui il compenso della grande poesia era stato però pagato al caro prezzo del timore di una perpetua esclusione da una vita di attività e di affetti e di rapporti culturali ed umani, in climi di maggior vitalità culturale e di stimolo intellettuale, cui il Leopardi intensamente aspirava, tutt'altro che interamente soddisfatto (come sarebbe stato di un uomo solamente idillico, di uno spettatore alla finestra) del cerchio incantato del ricordo e della stessa grande poesia del ricordo e del rifugio nella rievocazione triste e dolce dell'infanzia e dell'adolescenza.

Solo quest'anno ho dato inizio ad una ricostruzione di tutto lo svolgimento leopardiano da cui mi riprometto, se l'interesse profondo che prendo a questo nuovo colloquio con il grande poeta non m'inganna, notevoli risultati critici. Ma tutto ciò è in mano agli Dei, che, come si sa, sono invidiosi della fortuna degli uomini: ed io mi riterrei davvero fortunato se riuscissi comunque a dar forma ad un disegno per me così appassionante e così legato a temi e problemi per me non solo professionali.

Come mi ritenni davvero fortunato quando nel '47, in mezzo ai lavori pesantissimi dell'Assemblea Costituente, riuscii a terminare e sistemare e pubblicare un libro sull'Ariosto, uno sul preromanticismo e questo saggio

leopardiano: certo fra quelli il piú caro a me, il piú mio nei suoi centri animatori, quello che in ogni caso non vorrei non avere scritto, e che anche perciò ripubblico oggi riconoscendolo insieme come stimolo fondamentale e base e parte relativamente consolidata del disegno cui ora intendo dedicarmi.

Walter Binni

Firenze, 20 giugno 1962

PREMESSA ALLA TERZA EDIZIONE

In questa edizione ripubblico in appendice il testo del volumetto *Tre liriche del Leopardi*, uscito nel 1950 presso la casa editrice Lucentia di Lucca, da molto tempo esaurito. Può costituire, specie per quanto riguarda le tre liriche esaminate (*Pensiero, Amore e Morte, A se stesso*), una non inutile integrazione piú sintetica (nel discorso generale) e insieme (nel commento) piú analitica, al volume da cui quello scritto derivava.

Walter Binni

Roma, 1 gennaio 1971

PREMESSA ALLA QUARTA EDIZIONE

Mentre, accanto alla edizione del '71, alla ristampa del '79 (nella collana «Nuova Biblioteca» Sansoni) di questo volume, uscivano l'edizione di *Tutte le opere* di Giacomo Leopardi a cura mia, con la collaborazione di E. Ghidetti (Sansoni, 1969) e il mio volume *La protesta di Leopardi* (Sansoni, 1973, 1974, 1977, 1982, 1984) che riprendeva e consolidava la mia introduzione all'edizione ricordata (nuova intera ricostruzione dello sviluppo della personalità e dell'opera leopardiana) e raccoglieva altri miei saggi leopardiani fra '60 e '80 (*Leopardi e la poesia del secondo Settecento, La poesia eroica di Giacomo Leopardi, La lettera del 20 febbraio 1823, La poesia di Leopardi negli anni napoletani*), nella presente edizione della *Nuova poetica leopardiana*, nella collana «Nuovi saggi», ritengo non inutile, a documentare in parte il lungo cammino della mia interpretazione leopardiana, riprodurre in una nuova appendice altri miei brevi scritti leopardiani. Anzitutto un articolo del 1935, *Linea e momenti della poesia leopardiana* che, mentre piú generalmente ricercava nella lirica leopardiana quell'unione fra pensiero e poesia che mi appariva realizzata compiutamente solo negli ultimi canti, sintetizzava il piú lungo e analitico lavoro di una tesina di terzo anno, *L'ultimo periodo della lirica leopardiana*, discussa all'Università di Pisa con Attilio Momigliano il 25 giugno 1934 (di 120 pagine dattiloscritte di cui conservo la copia postillata dal Momigliano). Articolo che pur con chiari eccessi di posizioni idealistico-romantiche, fortemente non crociane, conteneva già punti saldi della mia successiva interpretazione della nuova poetica leopardiana.

Riproduco inoltre una recensione del '48 al saggio del Luporini, a cui faccio seguire, come spiegazione del momento storico e del problema critico leopardiano in cui si inserivano, nel '47, il saggio mio e quello di Luporini, un piú lungo scritto tratto dalla registrazione di un mio discorso al Gabinetto Vieusseux di Firenze nel maggio 1980 come presentazione della ripubblicazione del saggio del Luporini in volumetto autonomo.

Walter Binni

Roma, 4 febbraio 1984

PREMESSA ALLA NUOVA EDIZIONE

Questo libro, nato nel 1947, mentre ero deputato all'Assemblea Costituente, riprendeva a nuovo livello di maturità critica una prima interpretazione dell'ultimo, grande periodo della poesia leopardiana da me individuato in un lavoro universitario del 1933-34 discusso con Attilio Momigliano. Esso aprí una lunga fase della critica leopardiana spezzando l'interpretazione allora egemone, in chiave esclusivamente idillica e puristica, e originando una vasta raggiera di nuove interpretazioni. Da allora si tese infatti a valorizzare sempre piú la forza dirompente della poetica energica, eroica degli ultimi canti, rivendicando (come feci piú tardi io stesso nel saggio del '73, *La protesta di Leopardi*) la modernissima radice di una poetica che coniuga pensiero e poesia in un progetto totale di intervento nella storia.

Sono cosí particolarmente lieto di partecipare all'inizio del bicentenario leopardiano almeno con la riproposizione di questo libro per me fondamentale nella lunga vicenda del mio lavoro sul Leopardi.

Walter Binni

Roma, 1 settembre 1997

L'ULTIMO PERIODO DELLA LIRICA LEOPARDIANA

L'esperienza di un lettore ha spesso dovuto constatare di fronte alla storia di un poeta che certi momenti e motivi diversi sono difficilmente riconducibili ad unità e che spesso l'esigenza di riconoscimento della personalità porta a sforzarli in un segno di dubbia autenticità. La tradizione grammaticale formalistica ci invita ad insistere sulle variazioni di temi fondamentali, la eredità romantica ci spinge ad una storia della personalità poetica in senso drammatico. E la critica crociana di stretta osservanza ci chiarisce il bisogno di una formulazione e di una descrizione, di un accertamento del valore totalmente realizzato.

È lo studio di «poetica» nella sua migliore accezione storicistica che può dare alla doppia esigenza di unità e di molteplicità dei motivi poetici entro i limiti di una personalità, la più completa risposta, in quanto è proprio nella poetica che si storicizzano i diversi momenti ispirativi al di là della suggestione psicologica che finirebbe per frantumare una storia in cronaca di sensibilibismo descrittivo. Non la romantica eredità della «storia di un'anima», ma storia di poetica che permette di utilizzare ogni dato, ogni indicazione biografica, rettorica, sicuri di vederla scendere al punto essenziale in cui tutto si trasforma da esperienza vitale o letteraria in elemento di disegno artistico, di costruzione poetica.

Si reagisce così all'istintivo bisogno di unità che vive nel tono fondamentale della personalità, ma che può realizzarsi in diversi momenti, in diversi atteggiamenti di poetica: si pensi allo Hölderlin dell'*Hyperion*, delle grandi *Odi* ultime, dell'*Empedokles*, si pensi al Foscolo delle *Odi*, dei *Sepolcri*, delle *Grazie*, si pensi soprattutto al Leopardi degli idilli e al Leopardi degli ultimi canti.

Dolce e chiara è la notte e senza vento
e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti
posa la luna e di lontan rivela
serena ogni montagna...

Dolcissimo, possente
dominator di mia profonda mente;
terribile, ma caro
dono del ciel, consorte
ai lugubri miei giorni,
pensier ch'innanzi a me sí spesso torni...

Basta avvicinare questi due inizi famosi (l'uno rielaborato fino al '35 sempre nel gusto idillico, il secondo del '31 proprio all'inizio dell'epoca poetica che vogliamo studiare) per sentire la grandissima diversità fra due espressioni intensamente leopardiane, ma ispirate nella linea divergente di due diverse poetiche.

Il primo inizio presuppone una poetica idillica, tesa ad armonizzare, a pausare in distensioni, in serenità conclusiva e quindi in ritmi larghi e senza scosse, fluenti, orizzontali. L'altro è sostenuto da una poetica «eroica» in cui la personalità del poeta batte con energia aggressiva e tende a presentarsi integralmente nella sua affermazione di passione in forme risolte e impetuose, staccate in potenti blocchi di cui sono simbolo i due aggettivi che guidano questo tema musicale senza riposo di verbo, di descrizione, di colore, e in cui le parole sembrano legate per una comune energia esplosiva e l'ultimo verso accentua l'impeto e la solennità assorta con la sua scandita impostazione.

Due poetiche lontanissime anche se nutrite da una comune personalità: la prima di passione placata in dolcezza di paesaggio, in nostalgia di ricordo, la seconda di passione presente come prova di pienezza ed unità personale, come validità poetica. Due poetiche lungamente applicate e che noi dobbiamo tanto più distaccare per reagire alla confusione che ingenera il loro mancato riconoscimento, a quell'atteggiamento critico che eleva un motivo ad unico motivo veramente leopardiano e degrada a momenti di insufficienza tutte quelle poesie che a quel motivo non aderiscono.

Questo infatti è il punto dolente del problema leopardiano: chi giunge ai nuovi canti dopo la lettura dei grandi idilli si trova disorientato di fronte a così grande diversità e questa impressione si cambia facilmente in giudizio comparativo ed in svalutazione delle nuove poesie considerate come deviazione dal motivo trionfante della poesia idillica. E poiché non si approfondisce di solito se non episodicamente e psicologicamente la situazione del nuovo Leopardi e non la si vede in funzione di poetica, è facile assumere la posizione idillica come l'unica posizione veramente leopardiana ed ogni divergenza di tono come infiacchimento e turbamento d'ispirazione.

Impressioni che non derivano tanto da una lettura ingenua, quanto proprio dallo sviluppo stesso del problema critico leopardiano quale è venuto a svolgersi in atmosfera crociana.

Se ripercorriamo rapidamente la storia della critica leopardiana mirando a cogliere il nucleo centrale del nostro problema, vediamo subito che la critica precrociana aveva posseduto, nella sua incertezza conclusiva, un senso vivo, ma generico della complessità leopardiana e la sensazione di una profondità spirituale e personale non legata alla destinazione idillica e capace persino di un pensiero filosofico organico e sistematico.

Già il De Sanctis per la sua formazione e per il suo sincero amore del concreto si dimostrò nel saggio sul Leopardi particolarmente disposto ad affermare, sia pure attraverso condizioni sentimentali, la forza integra della personalità leopardiana non solo contemplativa (il Leopardi spettatore), e

anche se manca un suo giudizio sugli ultimi canti per l'interruzione del saggio, non vi è dubbio che egli avrebbe sentito il valore della forma romantica degli ultimi canti. Egli aveva già mostrato di sentire, nel dialogo su *Leopardi e Schopenhauer* e in alcune frasi della *Storia*, il carattere positivo, eroico di certo pessimismo leopardiano, e quando diceva «Questa vita tenace di un mondo interiore, malgrado la caduta di ogni mondo teologico e metafisico, è l'originalità del Leopardi e dà al suo scetticismo un'impronta religiosa», aveva certo soprattutto d'occhio il periodo della maggiore certezza, della maggiore persuasione leopardiana.

E così, in direzione della *Ginestra*, sentiva che «questa morale eroica, fondata sull'affratellamento di tutti gli uomini contro il destino [...] è la parte più originale e altamente poetica del pensiero leopardiano». E se questa valutazione non implica una accettazione delle espressioni di quella personalità come poesia, pure è chiaro indizio che un critico unitario come il De Sanctis avrebbe sentito l'ispirazione dei nuovi canti in una specie di integrale unità pensiero-poesia secondo un'aspirazione che tutto il romanticismo ebbe e che il De Sanctis nutrì persino come propria espressione poetica. Era il romanticismo più maturo che prendeva coscienza della poesia più romantica del Leopardi, mentre, anche a causa della mancanza di un esplicito giudizio desanctisiano, nell'epoca positivista, il valore dato ai nuovi canti, specie alla *Ginestra*, prese troppo il carattere di crudo contenutismo, di omaggio di liberi pensatori ad una espressione che veniva magnificata e considerata poetica per il suo significato anticattolico e materialistico.

Fu il Carducci ad occuparsi, nel suo saggio generale sul Leopardi, del periodo posteriore al *Pensiero dominante* distinguendolo in lirica appassionata e lirica filosofica secondo un apprezzamento sentimentale e frettoloso, particolareggiato in giudizi sui singoli canti altrettanto affrettati e sbiaditi. Pure la svalutazione del *Consalvo* per la sua deficienza di energia indica un certo senso della ispirazione fondamentale di questi canti, ispirazione ritrovata con parole sia pur poco adatte e con la tendenza più a retorica che a critica, mostrando anche nell'ammirazione per la *Ginestra* una confusa coscienza di quell'arte non decorativa, non didascalica, ma tesa ad espressione unitaria e personale.

Solo con il Croce le posizioni ingenuie di lode degli ultimi canti cadono sotto una critica tanto abile ma tanto unilaterale, che andando alla ricerca di poesia e non poesia finì per identificare la prima con gli idilli e la seconda con ogni forma non idillica. Era lo stesso gusto crociano chiuso in un cerchio ben chiaro (Ariosto-Carducci), scarsamente aperto alla poesia romantica («molto abbracciante, poco stringente» come egli dice di Hölderlin) anche nel suo costruirsi potente e drammatico. Posizione diffidente verso la poesia romantica, che nel caso del Leopardi si complicò con una ripugnanza di temperamento per l'atteggiamento leopardiano se non quando si rasserenava in contemplazione e ricordo. Chiarificazione circa le confusioni sulla «filosofia» del Leopardi, ma incomprendimento di tutto ciò che non diveniva armonica serenità.

La tesi crociana che nella esclusiva caratterizzazione dell'idillio implicava un'assurda svalutazione di tanta poesia leopardiana, ha trovato recentemente una piú decisiva precisazione nel saggio del Figurelli¹ che già nel titolo porta l'estrema conseguenza di questa posizione. Ricercando la radice della poesia idillica nell'unica poeticità di un atteggiamento idillico coerente alla natura psicologica del Leopardi, il libro del Figurelli riduce la complessità leopardiana ad un atteggiamento contemplativo (lo spettatore alla finestra, sia pure del proprio mondo interiore) in cui le affermazioni degli ultimi canti o svaniscono o sono prosa o vengono con sforzo inutile mimetizzate idillicamente sullo spunto di ogni minimo indizio di ritmo piú dolce, piú colorito.

Scarsi ostacoli han contrastato alla tesi crociana il predominio nel campo critico se si esclude un tentativo del Malagoli², qualche accenno nella critica del Fubini e spunti notevoli, ma sfasati esteticamente nel Vossler.

Un tentativo determinato in questo senso fu da me compiuto in un lavoro uscito nel 1935: *Linea e momenti della poesia leopardiana*³, ricavato da un precedente lavoro scolastico del 1933-34. Quel saggio lontano partiva da un'impressione generica della grandezza degli ultimi canti e della loro sostanziale unità di tono, della differenza dal tono idillico e tendeva ad accertare anche biograficamente uno stacco, un ingrandimento spirituale, un atteggiamento nuovo, piú virile, come di chi avesse acquistato meglio il senso della propria personalità e volesse portarlo nella vita, affrontare il presente, non allontanarlo nel ricordo o nell'armonia del paesaggio e del quadro idillico. Un Leopardi fatto piú cosciente del proprio mondo interiore fino a sentire il bisogno di presentarlo non in forma di mesta elegia ma come valore e perfino come guida di fronte a un mondo sciocco, a un destino malvagio negati con energia suprema.

Quel Leopardi piú energico e combattivo (togliendo a queste qualifiche ogni equivoco di romanticismo facile, byroniano) viene a far urgere nella poesia la sua personalità piú profonda attraverso un'adeguata poetica. Donde la constatazione di una funzione nuova del pensiero leopardiano che piú direttamente confluisce in sintesi poetica, in elemento di poetica con il tono non analitico, ma unitario e affermativo, di una protesta e di un messaggio radicali al senso della vita e della poesia. La nuova poetica che ha operato con continuità attraverso diversi stati d'animo e sforzando persino certe situazioni sentimentali ben al di là dunque di un adeguamento mimetico ad ogni sfumatura psicologica, mi apparve caratterizzata dalla energia con cui il Leopardi vuole affermare e negare, dall'effetto perentorio che vuole raggiungere non oratoriamente, ma per intensità poetica sia nell'affermarsi identificato con il pensiero d'amore sia nel negare ogni palpito alla realtà, sia nell'affermarsi evangelicamente rivelatore di una verità e di un messaggio vitale.

¹ F. Figurelli, *Leopardi poeta dell'idillio*, Bari 1941.

² L. Malagoli, *Il grande Leopardi*, Firenze 1937.

³ Nel vol. *Sviluppi delle celebrazioni marchigiane*, Macerata 1935, pp. 79-96.

Poetica della «personalità» nel senso piú romantico di tale espressione, nel senso che il piú sobriamente possibile avvicina quest'ultimo Leopardi piú di qualunque altro romantico italiano ai grandi romantici europei nella loro esigenza di assoluto colto nell'atto poetico, non come armonia idillica a cui pure aspirava un altro atteggiamento romantico.

Solo cosí mi parve possibile comprendere una parte cosí cospicua della produzione leopardiana che rimane di solito nel limbo di un giudizio esitante fra svalutazione prosastica ed accettazioni parziali, in base ad un paragone continuo con una poetica che non è piú valida per un Leopardi cosí diversamente impegnato.

E mi parve, come mi sembra ancor piú chiaramente in questa ripresa di una intuizione giovanile, che questa precisazione di «poetica» non assicuri solamente la comprensione storica dei canti posteriori al 1830, ma arricchisca tutta la vita della poesia leopardiana allargando il disegno fragile di un ultimo, per quanto altissimo, dominio di Arcadia.

La stessa poesia idillica trova posizione in una offerta di personalità piú larga e potente, come la Sesta di Beethoven sarebbe piú facilmente limitata dalla mancanza della Settima o della Nona.

II

LEOPARDI DELL'«ESPERIENZA DI SÉ»

Quando in uno studio di poetica si parla di biografia, su di un piano decentemente avveduto, è chiaro che mentre non si vuol cadere in spiegazioni deterministiche e psicologiche, non si vuol neppure rimanere in un limbo allusivo, pauroso di ogni tensione umana al di là di semplici riferimenti grammaticali. Si sfugge tanto meglio ai due pericoli quanto più si rivolge ogni dato ad una funzione necessaria, subordinata alle direttive di una chiara coscienza artistica attraverso quel nodo essenziale di trasmutazione che è appunto la poetica, di fronte a cui i dati biografici diventano sempre esperienza, coscienza di situazioni che offre pretesto animato di linee estetiche. Ed una valutazione della biografia ha tanto più valore nel caso del Leopardi proprio per la sua nudezza, per la sua linea costantemente intima di avventura interiore in cui il semplice tentativo di fuga (quasi comico in una vita qualsiasi di adolescente piuttosto maturo come era il Leopardi nel 1819) assume un tono altamente drammatico che sarebbe mancato in biografie più fastose ed esteriori. Una di quelle biografie in cui ogni minimo avvenimento risuona del tipico timbro personale (sempre *Erlebnis*, avvenimento vissuto) e rientra facilmente in una linea di vita poetica e non perciò estetizzante, anzi poetica perché intensamente sofferta ed sperimentata come tragedia senza la minima frivolezza. Basti pensare all'epistolario leopardiano in cui un'attenta auscultazione non avverte mai un tono puramente pratico, subito più che vissuto pur nell'apparenza di un «patire» la violenza delle cose: un patire che non è mai una nuda reazione vitale.

Ed è proprio nel periodo di cui ci occupiamo che il Leopardi prese più chiara coscienza del carattere intimo, necessario del suo atteggiamento filosofico e poetico al di sopra di ogni spiegazione «medica», fuori del suo stato di malattia di cui parla persino a volte esagerandolo. «Ç'a été par suite de ce même courage qu'étant amené par mes recherches à une philosophie désespérante, je n'ai pas hésité à l'embrasser toute entière, tandis que de l'autre côté ce n'a été que par effet de la lâcheté des hommes qui ont besoin d'être persuadés du mérite de l'existence, que l'on a voulu considérer mes opinions philosophiques comme le résultat de mes souffrances particulières, et que l'on s'obstine à attribuer à mes circonstances matérielles ce qu'on ne doit qu'à mon entendement. Avant de mourir je vais protester contre cette invention de la faiblesse et de la vulgarité, et prier mes lecteurs de s'attacher à détruire mes observations et mes raisonnements plutôt que d'accuser mes maladies»¹.

¹ Lettera a De Sinner, 24 maggio 1832 (*Epistolario*, a c. di F. Moroncini, Firenze 1940,

Non è a caso che questa protesta così vigorosa e sicura sia uscita in questo periodo e non a caso l'ho citata perché essa ci indica il tono risoluto, di certezza che contraddistingue questo ultimo Leopardi più virile e «persuasivo» del valore della sua personalità e del suo mondo ideale sentito più chiaramente insieme come «suo» e come «vero».

Naturalmente lo stacco che noi operiamo nella intima biografia del poeta è tanto più chiaro in quanto lo vediamo in funzione di uno stacco di poetica tanto più illuminante, tanto più concretamente accertato e di cui, in certo senso, il riferimento alla biografia non è che oggetto di riprova. È soprattutto man mano che si procede verso l'espressione poetica che la differenza fra il Leopardi precedente e il nuovo si fa più evidente e che la differenza sul piano biografico si rivela differenza di tono, di interpretazione degli avvenimenti.

Il *Canto notturno* fu compiuto il 9 aprile 1830 poco prima che il Leopardi abbandonasse Recanati per recarsi a Firenze. Con quella data e con quel canto si chiudeva il periodo idillico e la sua partenza era un deciso distacco dal mito di Recanati, della giovinezza che durava come possibilità nostalgica, e da quella sorta di dolente inazione in cui l'appello fiorentino, l'amicizia concretata nell'aiuto raccolto dal Colletta destavano un impeto di gratitudine e di desiderio socievole, corrispondevano a un bisogno nuovo di vita che sorprendiamo anche nelle lettere disperate degli ultimi mesi recanatesi e che esplode con un moto di soddisfazione nelle prime lettere del nuovo soggiorno fiorentino. Qui nuove amicizie, possibilità di vita letteraria, e la gloria, che solo ora comincia veramente ad illuminarlo (De Sinner, le traduzioni tedesche), si inseriscono in una nuova considerazione del presente più immediata e combattiva.

Più tardi queste condizioni presenti nel primo stacco potranno scomparire, ma sostanzialmente il tono generale non cambierà più e rimarrà nel Leopardi quest'atteggiamento anche socievolmente più franco ed attivo. La sua vita sentimentale si arricchisce di «persone», non più figure vagheggiate o modelli lontani e venerabili (Monti, Mai) o amicizie ardenti, ma lontane: sono l'amicizia con Ranieri, costante per tutti i «sette anni di sodalizio», la conoscenza affettuosa di uomini come Vieusseux, di signore come Carlotta Bonaparte, di ammiratori come il De Sinner che proponendogli la pubblicazione dei suoi scritti filologici apre il suo animo a nuove speranze di gloria e di possibilità pratiche. Si può dire che come a questo clima carico di affetti, di relazioni spirituali ed intellettuali corrispondeva essenziale una maggiore tensione nell'animo del poeta, così un senso interno più forte della personalità leopardiana trova quasi conferme esterne e se ne rallegra e se ne nutre più di quanto abbia fatto precedentemente.

Il nuovo impegno vitale con cui iniziò la sua vita fiorentina ci è testimoniato dalle sue lettere, magari in brevi accenni che pure hanno un certo tono

d'allegria e di ansia che non è più del solitario e di certi gelidi distacchi leopardiani, tanto che questo inizio fiorentino potrebbe davvero chiamarsi, come lo chiamò, ma con diversa intenzione il Gioberti², «un nuovo risorgimento», risorgimento di tutta la personalità accompagnato da un'attenzione affettuosa alla presenza degli altri. «Mi trovo affollato di visite e tutti mi fanno complimenti sulla mia buona cera» scriveva appena arrivato il 12 maggio al padre. E tutta la lettera a Paolina, in data 18 maggio³, è pervasa da questo senso di sé e degli altri, da questo fervore di vita che ci pare perfino capace di accentuare ed esagerare le notizie frettolose e compiaciute: «sempre in giro a restituir visite. Nuove conoscenze, nuove amicizie...»⁴. Anche se non mancano le solite lamentele sulla salute che culminano nella impaziente risposta alla madre che attribuiva le sue malattie alla fantasia eccitata⁵. Ma non è più uno stato di pena abbandonata che richieda dimenticanza, suggestioni care di paesi e di ricordi. È una convinzione di infelicità quasi fiera, accompagnata da desiderio di affermazione personale sia affettivamente come in questo primo momento fiorentino sia come protesta ed insegnamento profetico come negli anni napoletani.

E la stessa brevità epistolare testimonia il nuovo tono sicuro, perentorio, abolendo ogni aria di aulica convenienza o di scherzo letteratesco in un movimento interno scattante a tradurre una sicurezza di passioni e di sdegni senza veli. Sdegni contro chiunque mette in dubbio la costanza delle sue idee e la sua convinzione profonda⁶, sdegni contro ogni bassezza di ordine morale o intellettuale⁷. Brevità e scatto di sentimenti in parole frementi, in mosse rapide e risolte quali si notano soprattutto nei biglietti al Ranieri verso cui si riversa soprattutto nel '32-33 un calore di passione incurante di ogni compromesso letterario, teso solo a realizzare al massimo il proprio slancio interno. Sono espressioni convulse («Amami, anima mia, e non iscordarti, non iscordarti di me...», 24 novembre '32), piene di una disperata volontà di affermare un valore sicuro: «Intanto io ti amo come tu solo puoi intendere e darei anche i miei occhi per consolarti, se valessero. Ti abbraccio come la mia unica causa vivendi. Addio, Addio» (6 dicembre '32).

Espressioni romanticissime che confinano con uno stato di ebbrezza, particolare in quegli anni, ma percepibile in tutto questo periodo come stato di

² *Epist.* VI, p. 140.

³ *Epist.* VI, p. 5.

⁴ *Epist.* VI, p. 10.

⁵ «Pare impossibile che si accusi di immaginaria una così terribile incapacità d'ogni minima applicazione d'occhi e di mente, una così completa infelicità di vita, come la mia. Spero che la morte, che sempre invoco, fra gli altri infiniti beni che ne aspetto, mi farà ancor questo, di convincer gli altri della verità delle mie pene» (*Epist.* VI, p. 8).

⁶ Si veda la lettera a G. P. Vieusseux, 27 ottobre 1831: «Questo amerei che ripeteste a chi parla di prelature o di cappelli, cose ch'io terrei per ingiuria se fossero dette sul serio. Ma sul serio non possono essere dette se non per volontaria menzogna, conoscendosi benissimo la mia maniera di pensare, e sapendosi ch'io non ho mai tradito i miei pensieri e i miei principi colle mie azioni».

⁷ Lettera al Melchiorri, 15 maggio '32.

tensione diversamente atteggiato. «Vorrei che ogni parola ch'io scrivo fosse di fuoco, per supplire alla dolorosa brevità comandatami dai poveri infelici miei occhi...» (2 gennaio 1833). Biglietti che si riducono ad una breve mossa passionale quasi incurante di ogni sintassi meno che immediata: «Ranieri mio, ti sospiro come il Messia. S'io posso abbandonarti, tu lo sai bene. Ti mando mille baci» (2 marzo 1833). «Dio mi conceda di rivederti prima che io muoia: che ormai mi pare appena probabile, non per tua colpa certamente. Addio, ὦ πολὺ ἐπικαλούμενε, addio con tutto il mio cuore» (13 aprile 1833).

Certo questo non è che un capitolo dell'epistolario biograficamente ben determinato, ma è insieme espressione di un atteggiamento fondamentale di tutto questo periodo, di un modo di sentire, di vivere la propria urgenza vitale. In seguito il tumulto si placherà e lascerà posto ad accenti più solenni (e certa morbosità scomparirà), ma la forza di passione, l'impegno virile senza reticenze e senza veli di nostalgia o di colore permangono nelle vicende diverse della cronaca.

Se abbiamo indicato così il tono fondamentale di questo periodo e soprattutto lo stacco che il Leopardi 1830 operò entro il suo animo da atteggiamenti più blandi ed idillici, non va dimenticato in questo abbozzo di «vita interiore», come prova della nuova situazione leopardiana, l'amore per la Fanny Targioni Tozzetti.

Il nome di Fanny ricorre spesso nell'epistolario e vi ricorre a volte celato in scherzo sospirato e galante, ora in sottinteso fremente e disperato come nel biglietto del 10 gennaio 1833 al Ranieri; appare in una luce gioiosa ed avida che poi si tramuta in baleni violenti ed in una persistenza disperata. Dopo gli studi pur contrastanti del Ferretti, del Moroncini, del Flora⁸, la realtà biografica di questa avventura interiore è fuori discussione, troppo corrispondono anche le brevi espressioni delle due lettere alla Targioni ad *Amore e Morte*, troppo tragicamente vicina ad *Aspasia* è la frase che la «dotta allettatrice» scrisse al Ranieri circa il Leopardi in data 31 ottobre 1835: «E di Leopardi che n'è? io già sono nella sua disgrazia, non è vero? ed il grand'amore si convertì in ira: ciò mi è accaduto sovente, perché nella filza de' miei adoratori ho avuto certi camorri da far paura».

Lontani da facili identificazioni fra passione pratica e passione poetica e inclini anzi alla nota tesi alfieriana circa la gatta del Petrarca⁹, non vediamo qui la ragione per negare alla poesia leopardiana dei nuovi canti un pretesto realistico che rinforza l'impressione di tono nuovo, di passione presente, di distacco dal vagheggiamento idillico.

Poco interessa accertare fin dove l'«inganno» giungesse, e quanto poco

⁸ G. Ferretti, *Vita di G. L.*, Bologna 1940, e *Leopardi, studi biografici*, Aquila 1929; F. Moroncini, *Lettere inedite di A. Poerio e di A. Ranieri*, in «Nuova Antologia», 1° agosto 1930; *Leopardi e Ranieri, Fanny e Lenina*, in «Pegaso», 1932; *Il retroscena e il supplemento del libro del Ranieri ecc.*, in «Nuova Antologia», 1933; F. Flora, *Aspasia*, in «Nuova Antologia», 1928.

⁹ Ma non inclini alla tesi di R. Dusi (*L'amor leopardiano*, Bologna 1931) astratta e ben poco leopardiana.

corrispondesse Fanny al fantasma poetico che il Leopardi costruì. Ci interessa invece assicurare alla nuova poetica una riprova di concretezza umana, di maggiore prepotenza di un «presente» che è, all'inizio del nuovo periodo, un formidabile sentimento d'amore. Il tono di questo amore, l'impegno di questa esperienza personale non più giovanile e sognata è il tono del nuovo periodo che non abbandona la sua forza e i suoi caratteri solo con la fine dell'amore, secondo la formula dello Zottoli, ma si prolunga nella forza omogenea, nell'impegno omogeneo della delusione e della protesta dei successivi momenti vitali.

Io non lego dunque la nuova poesia all'«amore» leopardiano, ma trovo in questo amore e nella sua coscienza poetica i caratteri nuovi, eroici, combattivi che contraddistinguono tutta la nuova poetica nelle sue successive realizzazioni.

Come si presenta infatti al Leopardi critico di se stesso, l'amore (questo amore) se non come esperienza personale insostituibile da cui tutta la vita subisce una altissima tramutazione e da fantastica si fa reale?

Quando si rilegge il grande pensiero LXXXII che certo si riferisce a questo momento della vita interiore leopardiana, non si sente la giustificazione stessa della nuova poetica del presente, il riconoscimento del distacco da una posizione più giovanile? «Nessuno diventa uomo innanzi di aver fatta una grande esperienza di sé, la quale rivelando lui a lui medesimo e determinando l'opinione sua intorno a se stesso, determina in qualche modo la sua fortuna e lo stato suo nella vita... Il conoscimento e il possesso di sé medesimi suol venire o da bisogni e infortuni o da qualche passione grande cioè forte; e per lo più dall'amore; quando l'amore è gran passione; cosa che non accade in tutti come l'amare... Certo all'uscire di un amor grande e passionato l'uomo conosce già mediocrementemente i suoi simili, fra i quali gli è convenuto aggirarsi con desiderii intensi, e con bisogni gravi e forse non provati innanzi, conosce ab esperto la natura delle passioni, poiché una di loro che arda, infiamma tutte l'altre; conosce la natura e il temperamento proprio; sa la misura delle proprie facoltà e delle proprie forze... In fine la vita a' suoi occhi ha un aspetto nuovo; *già mutata per lui di cosa udita in veduta, e d'immaginata in reale*; ed egli si sente, in mezzo ad essa, forse *non più felice, ma, per dir così, più potente di prima*, cioè più atto a far uso di sé e degli altri».

L'importante è proprio questo: che se altre vicende e pensieri logicamente affini potrebbero rendere scettici sulla effettiva novità di questo Leopardi, l'accento coerente, la coscienza della novità è nel Leopardi stesso che si sente «cangiato molto nel morale»¹⁰ e che riconosce il suo nuovo atteggiamento rispetto alla vita. Il desiderio dell'amore aveva risentito nei primi idilli di quello speciale clima che fa rientrare la donna desiderata in tutto un naturale mondo di vita istintiva e felice di fronte al mondo doloroso del poeta. E questo carattere di assaporata fantasticheria sentimentale più che di passione presente

¹⁰ Lettera del 26 giugno 1832 alla Paolina.

è precisato nel tono nostalgico dei grandi idilli, delle figure di Silvia e Nerina.

Solo in questo periodo la passione amorosa acquista sapore di esperienza vitale e conferma questa diversa impostazione leopardiana rispetto al sogno idillico e all'impegno eroico. Sí che non appare esteriore avere accennato a questa esperienza ad inizio dello studio di una poetica e di una poesia così nuove e sconcertanti nell'ambito della «carriera» leopardiana.

III

PRECEDENTI DI POESIA NON IDILLICA

È facile constatare che nel lungo periodo fino al '30, culminato nel *Canto notturno* e nelle correzioni dell'edizione Piatti uscita all'inizio del '31 e prima del *Pensiero dominante*, la tendenza generale della poesia leopardiana sale verso la poetica idillica e certamente passi dello *Zibaldone* e abbozzi portano, anche entro le romanticissime polemiche antiromantiche, a quel tipo di poesia in cui resiste un'ultima grazia di Arcadia: e un suggerimento preromantico¹ ritorna nelle cadenze dolenti e nostalgiche dei grandi idilli. Pure se il segno cui tende la complessa formazione poetica leopardiana fino al '30 è certamente il tono idillico, non si può d'altra parte negare la presenza di altri atteggiamenti a volta a volta realizzati od eliminati o rimasti come esperienze non perfette, come indici di approfondimento che possono trovare uno sviluppo superiore nella poetica così diversa degli ultimi canti.

Ho accennato già al tentativo del Vossler di ridurre la poesia leopardiana ad una pluralità di motivi e di momenti non cronologici, riunendo ad esempio la poesia degli ultimi canti e quella giovanile in due motivi: poesia eroica e meditazione lirica, ripresa di alcuni accenni carducciani in uno svolgimento di cronologia ideale.

Ma veramente l'avvicinare poesie diverse come *All'Italia* e *Pensiero dominante*, *Sopra il monumento di Dante* e *Amore e Morte* lascia molto perplessi anche se il critico tedesco suddivise poi quei momenti in altre sezioni di indice contenutistico: amore e morte, gloria e patria. Quale relazione fra una poetica nutrita di Testi, Chiabrera, Filicaia, una poetica di «efficacia» e una poetica che presuppone la più pura partecipazione personale al di sopra di ogni volontà oratoria e pratica?

Ed anche nelle canzoni storico-culturali del '21-22 non molto più che una impostazione genericamente energica può far pensare alla nuova poetica: certi pigli risoluti, molto alfieriani (e proprio caratterizzati più come residuo alfieriano che come tono originale, nativo: «o miseri o codardi / figliuoli avrai. Miseri eleggi» – *Nelle nozze della sorella Paolina*), o certi echi pariniani, foscoliani e secenteschi mescolati a spinte originalmente leopardiane. E il vigore che qua e là compare («Spiace agli Dei chi violento irrompe / nel Tartaro») è ancora più letterario che poetico («più grandezza di parole che di cose» è il giudizio

¹ Si veda in proposito per una presenza specialmente ossianesca il mio saggio: *M. Cesarotti e il preromanticismo italiano*, Firenze 1942. [Poi in *Preromanticismo italiano*, Napoli, Esi, 1947; Bari, Laterza, 1974].

del Vossler sul *Bruto minore*), come la tinta brunita e solenne dell' *Ultimo canto di Saffo* trova il suo limite nel suo valore piuttosto archeologico. E se sotto vibra uno sforzo di unità pensiero-poesia e l' accenno a musiche piú potenti, a intuizioni vitali piú possedute dall' intimo, piú convinte e perentorie

(Sottentra il morbo e la vecchiezza e l' ombra
della gelida morte)

questi spunti non idillici non riescono a persistere isolati e fuori di un piano largamente retorico come punti di riferimento sicuro ad una nuova poetica.

Piú importanti in questo senso sono gli accenni che si trovano nella canzone *Alla sua donna* e nel *Coro dei Morti*. La prima è del '23, il secondo del '24, nel periodo di crisi poetica e quasi di sfiducia nel tipo di lirica fino allora accettata. Crisi del mondo aulico delle canzoni come esperienza troppo culturale e letteraria, crisi del mondo idillico non ancora incentrato nel motivo vitale della ricordanza.

Nella prima si affaccia un' esigenza di poesia non idillica non per immaturità, ma per bisogno di quel tono religioso di affermazione personale che qui tende con fare alleggerito e stilizzato a forme che piú tardi saranno assunte con ben altro vigore. «Tale asceti (dice il Vossler)² ed autotortura costituisce il lato eroico della poesia; certo un eroismo senza oggetto terreno, un esercizio preliminare per i casi che potranno forse incorrere e che piú tardi specialmente nell' amore per la Targioni Tozzetti si faranno della piú amara serietà».

Sul limite della prosa delle *Operette*, quasi commiato dalla poesia, *Alla sua donna* vive in una situazione originalissima fra controllo perfino ironico, bisogno di toni religiosi ed arcani. Certo continua si avverte la cura di non abbandonarsi, di tagliare ogni effusione con un posarsi vigile di parole guardinghe, quasi ironiche, estremamente coscienti della loro funzione, con mosse fra auliche ed indugianti, con perifrasi estremamente preziose in un tessuto cosí sottile, con questi membri snelli, aerei e percorsi da una attenta logica costruttiva. Ma dentro questa struttura di eleganza estrema e quasi paradossale si muovono diverse tendenze tra cui non manca un movimento idillico ai versi 34-41:

Per le valli, ove suona
del faticoso agricoltore il canto...

Piú importante per noi è la constatazione di alcuni elementi fondamentali di questa canzone: soprattutto l' affermazione di un valore superiore alla realtà circostante, anche se questo valore appare del tutto ipotetico come esistenza e velato da un alone di mito sentimentale:

E potess' io,
nel secol tetto e in questo aer nefando,

² K. Vossler, *Leopardi*, trad. T. Gnoli, Napoli 1925, p. 263.

l'alta specie serbar; che dell'imago
poi che del ver m'è tolto, assai m'appago.

Disprezzo della realtà bassa e adorazione del valore intimo unificati in un piglio di certezza personale vivo in una stringatezza ferma e perentoria a cui dovè ripensare il Leopardi dei nuovi canti. È una certa somiglianza con i nuovi canti deriva da questa impostazione affermativa nella costruzione ben distaccata, in cui ogni strofa porta un suo contributo ben definito, si lega alle altre per uguale urgenza di ritmo iniziale: pur ricordandoci che qui l'aria in cui queste mosse si presentano è sempre un'aria sottile, vitrea, capace di raggelare ogni violenza anche nel suono ironico dei distici finali:

e teco la mortal vita saria
simile a quella che nel cielo india.

Non una decisione per una poesia che preannunci senz'altro quella dei nuovi canti, ma spunti interessantissimi di un atteggiamento non idillico non per incoerenza, ma per esigenze che altrove diverranno centrali e potenti.

Più solitario e quasi sconcertante nello sviluppo del Leopardi prima del periodo dei grandi idilli è il *Coro dei morti* che apre il *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Sconcertante appunto se guardato da un punto di vista crociano (poesia e non poesia) da cui anche un critico aderente come il Fubini³ poté conciliare la sua sensibilità e la domanda crociana: «È poesia intellettuale che nasce dalla speculazione ed ignora ogni immagine: eppure non è un raziocinio in versi, ché in quella speculazione è impegnata non meno la fantasia che l'intelletto». Giudizio però che accenna a quella tendenza unitaria leopardiana che troverà giustificazione e coerenza nei nuovi canti, ma qui mostra già la sua originalità.

Un critico intellettualistico come Adriano Tilgher in un saggio intitolato *Esperienze numinose* in cui collegava *Infinito*, *Vita solitaria* (nella seconda parte) e *Coro dei morti* come esperienze di teologia negativa e di assoluto, al di sopra della sua tesi generica (e più vera per ciò che riguarda il tono che non un preciso contenuto religioso), considera il *Coro* come «la più bella senz'altro delle poesie leopardiane, il vertice della sua produzione poetica, il SUO capolavoro»⁴ e lo avvicina a *For Annie* di Poe, cita Schopenhauer e Heidegger come punti impliciti di riferimento di una storia in cui certo Leopardi è collocabile assai meglio che in quella di uno sviluppo idealistico. Tentativo di storicizzazione del romanticismo leopardiano e accertamento di una originalità di questo *Coro* sublime in cui ogni precedente esperienza leopardiana e tutta la tendenza idillica sembrano superate da una impostazione fra religiosa e implacabilmente gelida (non mitica ed elegante o baroc-

³ *Operette morali*, a cura di M. Fubini, Firenze 1933, p. 193.

⁴ A. Tilgher, *Filosofia di Leopardi*, Roma 1940, p. 157.

camente biblica come nel *Cantico del gallo silvestre*), estremamente personale e insieme come dotata di una superiore obbiettività veramente corale.

C'è un legame evidente con *Alla sua donna*, ma qui il limite di eleganza ironica è trasformato in una superiore ambiguità assorta e solenne. Si può osservare che la condizione di esistenza che il Leopardi vuole rappresentare in poesia è ben lontana dall'appassionata tensione che giustifica la nuova poetica, tanto che nel *Coro* si afferma la superiorità del puro «esistere» al di sopra della passione vitale

(Cosí d'affanno e di temenza è sciolto)

e si realizza con mezzi poetici profondissimi l'ideale vita dei morti senza tenerezza, senza «speme e disio» e «senza tedio», una vita dunque «nirvanica» in cui il Leopardi realizza una sua aspirazione⁵ e tocca il punto piú profondo della sua esperienza precedente il nuovo periodo.

Ma d'altra parte quel senso cosí raggiunto di presenza di sé a sé, quel possesso di sé cosí assoluto nel nuovo Leopardi si affaccia in qualche modo piú momentaneo anche nella vita dei morti: senso di sé profondissimo, essenziale, precedente ad ogni moto sentimentale. Base di una esperienza vitale cosí unita di intelligenza e fantasia che giustifica fin d'ora la possibilità (si badi bene, la possibilità) di una poetica unitaria antiedonistica quale nessun romantico realizzò con tanto rigore.

Nuova è la fermezza con cui le parole nascono non in onda di canto, ma in legame segreto, quasi per le loro radici piú profonde, nuovo è il ritmo liturgico restio ad ogni dolcezza di immagine che non sia frutto di pure dimensioni interne

(e qual di paurosa larva
e di sudato sogno,
a lattante fanciullo erra nell'alma
confusa ricordanza...⁶),

nuova è la musica ricercata non per esemplificazione di sonorità, ma come intimo accordo di suoni e immagini interne.

Vennero poi le *Operette* (al cui fondo non mancano echi di questa impostazione energica ed assorta), venne il trionfo della poetica idillica che per tre anni intensi di altissima produzione non ammise deviazioni dalla sua linea di calore risolto totalmente in canto, di armonia conclusa e nostalgica.

Ebbene, nel cammino sicuro della tendenza alla poetica idillica le due poesie a cui abbiamo accennato significano un momento eterogeneo, l'esigenza di una diversa poetica e certamente nella costruzione dei nuovi canti la loro presenza fu calcolata ben piú di quella delle canzoni patriottiche o culturali.

⁵ Si veda *Zibaldone*, 21 ottobre 1820.

⁶ Si ricordi lo hölderliniano «schicksallos wie der schlafende Säugling».

IV

IL «PENSIERO DOMINANTE»

«Quando l'uomo concepisce amore, tutto il mondo si dilegua dagli occhi suoi, non si vede più se non l'oggetto amato, si sta in mezzo alla moltitudine alle conversazioni ecc. come si stesse in solitudine, astratti e facendo quei gesti che v'ispira il vostro pensiero sempre immobile e potentissimo senza curarsi della meraviglia né del disprezzo altrui, tutto si dimentica e riesce noioso ecc. fuorché quel solo pensiero e quella vista. Non ho mai provato pensiero che astragga l'animo così potentemente da tutte le cose circostanti, come l'amore, e dico in assenza dell'oggetto amato, nella cui presenza non accade dire che cosa avvenga, fuor solamente alcuna volta il gran timore che forse forse gli potrà essere paragonato. Io soglio sempre stomacare delle sciocchezze degli uomini e di tante piccolezze della vita e ridicolezze ch'io vedo fare e sento dire massime a questi coi quali vivo che ne abbondano. Ma io non ho mai provato un tal senso di schifo orribile e propriamente tormentoso (come chi è mosso al vomito) per queste cose, quanto allora ch'io mi sentiva o amore o qualche aura di amore, dove mi bisognava rannicchiarmi ogni momento in me stesso, fatto sensibilissimo oltre ogni mio costume, a qualunque piccolezza e bassezza e rozzezza sia di fatti sia di parole, sia morale sia fisica sia anche solamente filologica, come motti insulsi, ciarle insipide, scherzi grossolani, maniere ruvide e cento cose tali».

Questo pensiero dello *Zibaldone* del '19 che il Leopardi certo rilesse quando nel 1827 compilò l'indice «del mio Zibaldone» e ve lo segnalò, mentre indica la sensibilità, l'atteggiamento amoroso del Leopardi comune alla topica del *Pensiero dominante*, serve bene a distinguere un tono minuto nutrito da sensistiche indagini sul piacere e quello più alto e romantico con cui certi *loci communes* leopardiani vengono ripresi e sostanzialmente rinnovati nel nuovo clima spirituale¹ e nella nuova poetica che trova nei primi versi il suo capolavoro più indiscutibile:

Dolcissimo, possente
dominator di mia profonda mente;
terribile, ma caro
dono del ciel...

¹ Nota il Fubini: «Ma l'uomo è molto più risoluto del giovane: vi è nella poesia un'orgogliosa coscienza della propria superiorità, di chi non ha soltanto sentito, ma giudicato secondo un saldo sistema di pensiero la pochezza altrui»: *Commento ai Canti*, Torino 1930, p. 125.

Qui, lontano dal piú tenue alone giovanile², un sentimento sa farsi centro di una poesia liberandosi da ogni bisogno di appoggio paesistico o di meditazione risolta in canto ed indicandosi quasi polemicamente come ossessione altissima con cui la personalità del poeta viene ad identificarsi in una adorazione dell'ideale che è insieme affermazione del proprio mondo interiore. Sí che le "beate illusioni" che negli idilli, nelle *Operette* avevano un carattere di compenso sentimentale (ricordi, fanciullezza, figure, paesaggi vaghi) qui, come depurate da ogni funzione nostalgica, unificate nella passione amorosa, divengono una realtà che solo un momento di ripensamento ulteriore può porre in dubbio e discutere anche nella loro vita poetica.

Motivo estremamente unitario e sostenuto da una tensione che non cede mai, proprio perché è il risultato di un processo intimo integrale (non puro sfogo sentimentale) e il risultato coerente di una poetica tanto conscia delle sue direzioni che come suo simbolo estetico ha accolto la presenza di un motivo vitale, continuamente affermata, mai descritta o suggerita, di cui è immagine ben poco sensuosa la «torre in solitario campo» dei versi 19-20.

Piú che da una negazione di mezzi stilistici precedentemente adottati questa poetica nasce da una nuova esigenza di poesia non cantata, ma sinfonica, in cui ogni colore ogni immagine traesse origine da uno sforzo di concentrazione interna, da un estremo ripudio della retorica delle immagini, superiore a quello notato in *Alla sua donna* o nel *Coro dei morti* perché mossa da un impegno affermativo piú che vista da un distacco per quanto religioso.

Un esame spregiudicato conferma la coerenza della nuova poetica diretta ad un colore, ad una musica nuda di abbondanze sensuose, a una sorta di immaginosità tutta intima, di canto senza abbandoni, teso in un ritmo ascendente e battente che spiega tutte le particolarità stilistiche di una poesia scambiata spesso per ornamento raziocinante o per musica sognante e teneramente sopraffatto.

Cosí il De Robertis con eccessiva immediatezza «senza storia»: «Ma l'espressione par derivare piú da un'orgogliosa saggezza che da un'anima che senta e parli: e la musica che ne risulta è secca e corta, non variata con la tenerezza propria del Leopardi, ma dettata, velocemente con una riga di pensiero estremamente forse posseduto e facile»³. Cosí il Flora che pur ben vede la condizione speciale di questo canto («Il *Pensiero dominante* è una ideale confluenza di rapporti musicali, e di invenzioni cromatiche, ove le immagini si sostengono sull'aereo tessuto di una sintassi meramente lirica; è una vocalità dell'anima che si rifrange in se medesima e non chiede eco alla esterna natura...»), quando parla di un canto «rapito e tenero»⁴ sposta il valore del *Pensiero* su di un piano non suo, troppo danzante e canoro, tremulo ed estatico.

² Del resto è lecito notare l'arbitrio di chi ricerca sempre nello *Zibaldone* i precedenti di una poesia senza tener poi conto del tono nuovo e dello svolgimento della personalità leopardiana.

³ G. De Robertis, *Commento ai Canti*, Firenze 1927, p. 251.

⁴ F. Flora, *Commento ai Canti*, Milano 1937, p. 286.

Si osservi anzitutto il calcolo compositivo del Leopardi nel delineare lo schema di questa poesia: sette strofe piú brevi, piú accese, piú impellenti; sette strofe piú lunghe, a mosse piú ampie, meno scattate: osservazione che può illuminare l'attenzione vivissima del nuovo Leopardi ad una libertà sempre piú strutturata per cui la nuova poetica non si esaurisce in un turgore insistente e monotono, ma vive di una presenza che sa articolarsi e comporsi musicalmente, di un motivo animatore forte del suo essere «presente».

Perché uno dei caratteri ben visibili nel *Pensiero* è questa prepotenza del presente che nel contrasto con il passato diventa il momento davvero personale, superamento di toni piú blandi finalmente illuminati da una luce nuova ed intima che tutto trasfigura:

sott'altra luce che l'usata errando.

Il passato è come affievolito, pallido di fronte al presente la cui determinazione suona sempre come un innalzamento improvviso alla vera realtà, alla realtà vitale.

Giammai d'allor che in pria
questa vita che sia per prova intesi,
timor di morte non mi strinse il petto.
Oggi mi pare un gioco...
Sempre i codardi, e l'alme
ingenerose, abbiette
ebbi in dispregio. *Or* punge ogni atto indegno
subito i sensi miei...

Il presente è affrontato e risolto in fantasma poetico, non allontanato, aggirato come momento deteriore ed impoetico. Sí che il «pensiero», cioè il mondo interiore qui affermato, è sempre al centro dell'ispirazione ed anche poeticamente pare simbolico il verso

e ristora i miei sensi il tuo soggiorno.

Dove il «tuo soggiorno» non è solo soggiorno di «te in me», ma anche di «me in te, con te» e mantiene una unione continua in tutto il canto: il pensiero d'amore è insieme trascendente e immanente all'animo del poeta e produce così quel duplice e contemporaneo movimento di ascesa e discesa, di aspirazione e di possesso che supera il solito platonismo in una maggiore certezza.

Coerentemente tutta la costruzione di questo canto mira a quelle precisazioni formali che abbiamo notato nell'introduzione: eliminazione di ogni rappresentazione colorita, di armonizzazione con un paesaggio che non sia ideale, di situazioni interne, con similitudini di appoggio sensuoso, creazione di un clima teso, eroico, in cui non un turgore impuro, ma una forza che sale dal profondo, da una profonda unità antidescrittiva, di lirica assoluta,

crea puri rapporti musicali. Una musica che raggiunge una sua coerenza senza distendersi e senza ricorrere alla tenerezza della suggestione sentimentale, alla trepida consistenza del canto.

Già la prima strofa qualifica in maniera intera la nuova forma: parole accordate dall'intimo, spesso senza verbo, affacciate da una spinta musicale che non si fa clamorosa, portando la sua forza nell'interno delle parole stesse piú che nelle volute reboanti come nelle canzoni patriottiche, facendo sentire la sua tensione proprio entro i due aggettivi iniziali ed emblematici in cui anche il valore fonico di quella doppia «s» centrale accentua questa tensione pari e incontenibile e pur misurata musicalmente.

Valori fonici che convergono in questa individuazione ed accordo delle parole con sapienza vigile, mai alessandrina:

terribile, ma caro.

E insieme contribuisce a questa musica di echi profondi e senza alone la povertà di legami esterni

(di mia profonda mente),

la riduzione essenziale di ogni movimento. E contribuisce la costruzione che non discende verso l'abbandono finale, e si erge anzi con il suono cupo e rilevato del «lugubri» e con lo scandito incalzare dell'ultimo verso.

Sí che pur se il commentatore può ritrovare espressioni (e sono rare) che vengono da una tradizione letteraria molto presente agli idilli, sente come esse abbiano perso qui la cadenza che là era realizzata: cosí nel «consorte» si può ritrovare un'espressione dell'*Ossian* (*Dargo*, traduzione Leoni) «de' miei dolci anni consorte», e insieme si sente l'estraneità di tale richiamo degradato a richiamo di vocabolario.

I due interrogativi che iniziano la seconda strofa⁵ (ogni strofa ha una sua

⁵ Una particolare complessità ha reso discutibile questa strofa tanto piú quanto piú ci invischiamo in una spiegazione di sintassi puramente prosastica: perché «tuo» e poi «suo»? A chi si attribuiscono i «suoi» e chi è «ei»? A me non pare dubbio che tutto si riferisca all'amore, al pensiero dominante con cui la personalità del poeta adorando ed affermando s'è identificata e che è l'unico soggetto che campeggia in queste strofe. Ogni discussione sarebbe incoerente con questa poetica cosí unitaria: «suo» non è di «Natura arcana» (e «arcana» ha il senso misterioso e fatale che ha soprattutto nel *Coro dei morti*), ma del «dolcissimo, possente» e il cambiamento di «tuo» in «suo» non è che una mossa di prospettiva diversa e una specie di presentazione quasi rivolta agli uomini in generale. E cosí «suoi» non si riferisce a «natura», ma a «pensiero» ed «ei» in questa sorta di teologia rapsodica non può essere se non quell'unico «dominatore» a cui ci si rivolge col «tu» umano, col teologico «lui». Tanto piú che è chiara la suggestione presente al Leopardi, del verso dantesco: *Amor che nella mente mi ragiona* sí che l'avvicinamento di «ei» e «ragiona» veniva a rivelare senza nominarlo la natura del «pensiero» che direttamente non viene mai chiamato «amore», come in certe liturgie paurose di evocare il nome di Dio.

mossa caratteristica) portano un nuovo impulso dopo la proposta grandiosa del tema di cui le tredici strofe che seguono possono sembrare diluizione e svolgimento accademico mentre in realtà provengono tutte da un'unica posizione centrale che le irraggia con pari urgenza espressiva.

La terza strofa aggiunge poi un'impressione di nudità e di deserto grandioso con una coerenza interna perfetta. Dopo le mosse più agitate e complesse della strofa precedente, il «come» esclamativo inizia un movimento desolato e solenne; il pensiero diventa «tu», la mente si fa «solinga», vuota di altre «voglie» e la rapidità di uno sfollamento della memoria è adeguata dal suono di «si dileguar» e dall'immagine della torre in «solitario» campo. E anche qui si noti come l'immagine, lungi dal presentarsi paesistica e descrittiva, vive di una sensazione interna, immediata espressione del vero motivo: la grandiosità, l'unicità del pensiero «gigante» in mezzo alla mente «solitaria». È l'immagine che acquista forza dal verso finale rilevatissimo nell'esprimere la solidità, la staticità potente del pensiero d'amore e la parola «gigante» (più potente perché sostantivo) è il centro di gravitazione di tutta la strofa, così abilmente collocato in mezzo ad un verso fatto di brevi parole e i cui termini estremi sono «tu» e «lei», i termini essenziali di questo alto dramma lirico.

Poi la strofa quarta riprende con nuovo tono di estasi questo ritmo di solitudine: «fuor di te solo», con una mossa di esclamazione slanciata che batte per contrasto su «tutte», «tutta» con la solita tecnica di ripetizioni e di ritmo ascendente che si duplica nei versi successivi con le ripetizioni «vano» e «vana», «gioia» e «gioia», con l'appoggio di una aggettivazione essenziale, poco colorita: «intollerabil noia», «commerci usati», «gioia celeste», aggettivazione dell'anima profonda più che della sensibilità pittoresca.

La presenza di una suggestione letteraria precisa dietro questa strofa⁶ potrebbe aprire un'utile discussione sul petrarchismo leopardiano, ma in verità più che da una congenialità⁷ del Leopardi con il Petrarca, questa presenza della lirica petrarchesca nei suoi canti indica la volontà di appellarsi alla lirica più pura che il Leopardi conoscesse, in un momento in cui ogni residuo arcadico e preromantico scompariva e si curavano soprattutto i colori dell'anima ancor più della fluidità come d'olio, ammirata altrove dal Leopardi nella poesia petrarchesca.

Riaffiora un'immagine complessa e pittoresca nella strofa quinta:

Come da' nudi sassi
dello scabro Apennino
a un campo verde che lontan sorrida
volge gli occhi bramosi il pellegrino...

Il suo timbro è in coerenza con questo paesaggio spirituale e cerca anzi

⁶ I passi petrarcheschi «Come sparisce e fugge» (*Gentil mia donna*), «Dico ch'ad ora ad ora» e «Fugge al vostro apparire» (*Perché la vita è breve*).

⁷ La nota tesi di C. De Lollis in *Saggi sulla forma poetica dell'800*, Bari 1929.

di tradurlo in evidenza sensuosa sobria, essenziale, ma non occorre molto insistere per rilevare come questa inserzione pittoresca non sia troppo felice e come essa sia superata dallo stacco piú deciso del verso 33:

tal io dal secco ed aspro...,

approfondito dal «vogliosamente» (uno di quegli avverbi lunghi e consistenti che il Leopardi adoprerà abbondantemente nella *Ginestra*) e come il «lieto giardino» sia qualcosa di troppo tenero ed umanistico per un'estasi cosí complessa e spirituale. Due membri quasi uguali e ugualmente intonati (ma il secondo al solito piú reciso del primo):

quasi incredibil parmi...
quasi intender non posso...

portano un movimento quasi di pausa sospirosa e non però cantata, sottolineata al centro dalla rima baciata e rinforzata alla fine dalla ripetizione «altro» nonché da un'espressione perentoria come «mondo sciocco».

Due grandi strofe (7^a e 8^a) propongono un nuovo tema: il disprezzo della morte e delle speranze stolte degli uomini. «Giammai», «sempre»: due avverbi che tagliano una dimensione e imprimono un uguale moto perentorio alle due frasi che terminano ugualmente con l'espressione verbale verso cui salgono come a proporre un tema che viene poi svolto con i due moti iniziati dai piú forti ed attuali «Oggi», «Or»⁸, il primo piú breve e il secondo piú complesso e articolato, con tipiche conclusioni che con la loro energia attraggono in un moto ascendente le frasi precedenti:

Di questa età superba,
che di vote speranze si nutrica,
vaga di ciance, e di virtù nemica:
stolta, che l'util chiede
e inutile la vita
quindi piú sempre divenir non vede;
maggior mi sento. A scherno
ho gli umani giudizi; e il vario volgo
a' bei pensieri infesto,
e degno tuo disprezzator, *calpesto*.

Tipo di strofe a ritmo battuto e affermativo cui collabora un linguaggio estremamente coerente che si ripete fino al verso 87 con una insistenza che fa pensare al replicato e quasi disarmonico battere sonoro di certe sonate dell'ultimo Beethoven in una interpretazione fischeriana. Si noti la ripeti-

⁸ Si noti l'abbondanza degli avverbi spesso accumulati per un suono e un colore antipittorresco.

zione con effetto crescente della parola «solo» (versi 76, 82, 85), lo sforzo di affermare con mosse e parole l'unicità del pensiero d'amore:

anzi qual altro affetto
se non quell'uno intra i mortali ha sede?...
Solo un affetto
vive tra noi: *quest'uno*,
prepotente signore...
Pregio non ha, non ha ragion la vita
se non per lui, per lui ch'all'uomo è tutto.

Quel pensiero d'amore a cui è adibito l'umanissimo «tu» e poi l'assolutezza liturgica del «lui», di fronte a cui il Leopardi accumula le parole della sensualità mondana per degradarle con la qualifica di «voglie» nella fanatica distinzione di valore e disvalore che in questo grande canto trova la sua più alta e continua espressione:

Avarizia, superbia, odio, disdegno,
studio d'onor, di regno,
che sono altro che *voglie*
al paragon *di lui?*

Naturalmente sarebbe astratto e pericoloso voler verificare una tensione sempre uguale ed ugualmente atteggiata in un monotono grido per quanto sublime. E infatti la strofa undicesima si apre con un movimento quasi gioioso e più lento

Per còr le gioie tue, dolce pensiero,

a cui rispondono un finale deciso e fremiti rapidi e movimentati in cui balenano immagini aspre, senza colore:

che tra le sabbie e tra il vipereo morso,
giammai finor sí stanco
per lo mortal deserto
non venni a te, che queste nostre pene
vincer non mi paresse un tanto bene.

Come la strofa seguente si apre con un vastissimo movimento di estasi convinta che raggiunge una pienezza d'incanto musicale cui fa da risoluto sostegno il nesso 107-108:

Che mondo mai, che nova
immensità, che paradiso è quello
là dove spesso il tuo stupendo incanto
parmi innalzar! dov'io

sott'altra luce che l'usata errando,
il mio terreno stato
e tutto quanto il ver pongo in obblío!
Tali, son, credo, i sogni
degli'immortali.

E nel mezzo della strofa esita un momento di abbandono nostalgico che corrisponde alla improvvisa constatazione dell'illusorietà del pensiero d'amore:

sogno e palese error.

Ma il dubbio e l'abbandono al «vago» non sono elementi di questa poetica, specie nella sua prima manifestazione, e la vitalità del pensiero dominante trova nel finale e nella penultima strofa nuove accentuazioni, nuove potenti sottolineature della sua unicità, del suo carattere vigoroso ed attivo che si traduce in una forza di aggettivo che è una interessante violenza linguistica rispetto al Leopardi delle eleganze piú neoclassiche

tu solo – *vitale* ai giorni miei.

Il cambiamento dell'oggetto di adorazione da pensiero ad angelica beldade, se introduce un calore piú tenero e rapito, una luce piú aurea e piena, non allontana però il canto dalla sua destinazione di musica compatta ed energica come non elimina nessuno dei procedimenti stilistici da noi osservati.

Quanto piú torno
a riveder colei
della qual teco ragionando io vivo,
cresce quel gran diletto,
cresce quel gran delirio, ond'io respiro.

E come ultimo esempio di una coerenza, di un rigore stilistico non misurato criticamente per la mancanza di un riferimento generale preciso, quale meraviglia è l'ultima strofa ansiosa e possente, guidata da mosse interrogative urgenti e a lor modo affermative in cui la spinta musicale del canto non si spenge mollemente, ma si rileva nel distico finale in cui un movimento unico si ripete con piú slancio!

LA PROSA E LA NUOVA POETICA

Nell'inverno '31-32 e nella successiva primavera, il Leopardi tornò alle *Operette Morali* che aveva lasciato nel 1827 dopo il *Copernico* e il *Dialogo di Plotino e Porfirio*. E compose il *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere* e il *Dialogo di Tristano e un amico*.

Il primo è probabilmente legato a quel giornale «Spettatore» che il Leopardi sperò di fare uscire a Firenze nel 1832 (l'idea, come è noto, è del Levi) allo scopo di cavarne guadagno e che il governo toscano proibì quando il poeta ne aveva già steso il manifesto: interessante per l'intonazione di scherzo illuministico, per quel misto di romantico e di settecentesco (Gozzi nel clima di *Amore e Morte*) che ritroviamo anche nel *Dialogo*. E forse proprio questo *Dialogo* con la sua iniziale prospettiva altamente giornalistica meglio giustifica la definizione che il Leopardi dette nel *Tristano* delle *Operette*: «libro di sogni poetici, d'invenzioni e di capricci malinconici». E certo in questo periodo di tensione, prima del *Tristano* e di *Amore e Morte*, questo «capriccio malinconico» ha una sua leggerezza briosa particolarissima, una lucidità di mosse di danza, una esile schematicità di struttura quasi senza corpo che raggiunge il limite di una volontà grottesca con quel succedersi saltellante delle risposte come assenti e svagate del venditore (la voce dell'incoscienza istinto vitale, del comunque vivere) alle domande tendenziose e gustate del passeggero, sempre più complesse pur nella loro sostanziale brevità.

Un brio di raccorciata intensità che vuole aderire soprattutto a volontà di misure musicali brevi ed ironiche e al senso di contrasto (reso immediato) della volontà di vivere e del disgusto dell'esperienza inevitabilmente infelice: vita futura apparentemente bella perché irreali, non sperimentata, e passato tutto negativo perché provato e sofferto. Il nocciolo concettuale di questo tema era già nello *Zibaldone* (1° luglio 1827)¹ ma da quel pensiero ci allontana la volontà di estrema essenzialità, di tono di esperienza passata in scherzo che si traduce in questo predominio del ritmo come in nessun'altra delle *Operette Morali*: donde la sua esile perfezione, il suo gusto piacevo-

¹ «Che la vita nostra, per sentimento di ciascuno, sia composta di più assai dolore che piacere, male che bene, si dimostra per questa esperienza. Io ho domandato a parecchi se sarebbero stati contenti di tornare a rifare la vita passata, con patto di rifarla né più né meno quale la prima volta... Quanto al tornare indietro a vivere, ed io e tutti gli altri sarebbero stati contentissimi; ma con questo patto, nessuno...».

lissimo (che si fa perfino giuoco di parole all'inizio) e in fine la sua leggera esistenza, il suo scarso impegno di complessità che fa intessere il *Dialogo* su di un nucleo scarsissimo di parole più volte ripetute. Da cui l'inutilità di ricercarvi un preciso pensiero o il gusto bozzettistico dei due personaggi che appena precisato farebbe decadere il *Dialogo* a pura riproduzione gozziana.

In questo secondo senso (quello che spinse il De Sanctis a dirlo «il meglio ispirato dei dialoghi leopardiani») una leggera e gustosissima presenza di direzioni ambientali 1832, di strada ottocentesca, e nel primo, lontano dall'ipotesi gentiliana troppo brutalmente consistente (mentre specie questo *Dialogo* ha una sua poetica ambiguità), una impressione originale dell'incoscienza del vivere comune che sa di aver sofferto e pure è spinto da un impeto incontenibile verso un'ignota felicità. Quest'impeto avvalora quella specie di fervore tradotto nel moto rapido e danzante del *Dialogo*:

<i>Passeggere</i>	Come quest'anno passato?
<i>Venditore</i>	Più più assai.
<i>Passeggere</i>	Come quello di là?
<i>Venditore</i>	Più più, illustrissimo.

Un fervore che nell'urto con l'ironia del Passeggere finisce quasi per investirla e, fondendosi con lei, malgrado il suo attento controllo, ritmare tutto il *Dialogo*: un'adesione del Passeggere al Venditore non è certo nel ragionamento (*souffrance*)², ma nel tono che qui è assunto e che non ha più quel ghiacciante distacco di altre Operette. A proposito delle quali si può osservare, a caratterizzare il Dialogo del Venditore e quello di Tristano, che essi hanno un'aria più moderna, meno accademica che li distingue e li avvicina malgrado tutto al tono di tensione e di impeto che ritroviamo in tutto il nuovo periodo.

Ma in tal senso, essenziale al nuovo periodo è il *Tristano* il cui grande finale è strettamente legato ad *Amore e Morte* e in certo modo aiuta a intendere quella poesia. Esso rientra più chiaramente (e senza aria di giuoco anche raffinatissimo che pure distingueva il *Dialogo del Venditore* dall'eleganza macabra, neoclassica ed accademica di altri "capricci" come l'inizio del *Dialogo della moda e della morte*) nella *Stimmung* di questo periodo non come diversivo, come momento di divertimento, ma come nodo essenziale di uno sviluppo poetico che dalla liturgia, dall'affermazione del *Pensiero dominante* corre verso l'eleganza appassionata di *Amore e Morte*, verso i cupi e severi accenti di *A se stesso*, verso la struttura rivoluzionaria della *Ginestra*.

Perché non solo c'è un atteggiamento più solido, meno svagato e rassegnato o gelidamente superiore³, un atteggiamento deciso nel negare e

² Anzi il tono di distacco del Passeggere è una conferma della coscienza della superiorità leopardiana al comunque vivere.

³ E già il Fubini l'aveva ben visto: «difende non tanto le *Operette* quanto se stesso e

nell'affermare fino a quell'intenso e quasi assurdo «se ottengo la morte, morirò così tranquillo» che denota tutto un impegno eroico simile a quello del *Pensiero dominante*, simile a quello con cui il poeta si porrà di fronte alla morte in *Amore e Morte*; non solo l'impostazione del *Dialogo* risponde a questa volontà eroica di suprema affermazione, difesa ed attacco contro un mondo disprezzato e a favore di una verità posseduta saldamente (ben più che un'amara constatazione da superare edonisticamente in dolci ricordi o in abbandoni alla natura), ma il tono, la musica interna di questa prosa poetica hanno questo timbro di forza non retorica o rozza, di forza severa e perfino a suo modo serena, «virile» (secondo la parola adoperata ben chiaramente nel *Dialogo*) di chi ha raggiunto il completo possesso di sé, del proprio mondo interiore, del valore e del disvalore. Una forza eroica che si rivela in quelle recise affermazioni («Il genere umano che ha creduto e crederà tante sciempiataggini non crederà mai né di non saper nulla, né di non essere nulla, né di non aver nulla a sperare»)⁴ aggravate e preparate da un'ironia sdegnata, superiore, che si traduce in quei movimenti crudeli di cui è esempio massimo quello che inizia «gli uomini sono in generale come i mariti...».

Certo l'ironia che devia la direzione del *Dialogo* sulla tenue prospettiva del pallido uomo qualunque (l'Amico), a volte si fa monotona e perfino fiacca o eccessiva ed acida in un tessuto spesso troppo minuto e sofisticato. Non è tanto in questi sfoghi alti sempre, ma minuziosi ed eccessivi contro il «secol sciocco», contro l'Ottocento generoso e generico o contro i giornali che vive il tono più alto del *Dialogo*, ma nell'impegno con cui il Leopardi si contrappone al suo tempo con uno stile ed un lessico forte e coerente in cui le sfumature ironiche portano un arricchimento ma non una deviazione, come in certi altri punti del *Dialogo* dove pure non manca del tutto l'ispirazione fondamentale.

Ce ne convinciamo a leggere il centro dell'inizio, con quei ripetuti accenti di altezza e di forza personale: «coraggio e forza d'animo», «giudico assai poco virile», «so che, malato o sano, *calpesto* la vigliaccheria degli uomini, rifiuto ogni consolazione e ogni inganno puerile, ed ho il coraggio di sostenere la privazione di ogni speranza, mirare *intrepidamente* il deserto della vita, non dissimularmi nessuna parte dell'infelicità umana, ed accettare tutte le conseguenze di una filosofia dolorosa, ma vera. La quale se non è utile ad altro, procura agli *uomini forti*, la *fiera compiacenza* di vedere strappato ogni manto alla coperta e misteriosa crudeltà del destino umano».

tutta l'opera sua, né soltanto si difende, ma offende con un vigore e con una acrimonia fino allora ignorate. Un nuovo Leopardi dunque? Forse e leggendo il *Dialogo*, vien fatto di pensare che a quel mutamento abbia contribuito quella passione da cui era agitato per la Fanny Targioni Tozzetti». *Operette*, ed. cit., p. 293.

⁴ È nello *Zibaldone* dove si esprimeva più liberamente al riparo di ogni censura, nello stesso periodo (giugno-settembre 1832): «Due verità che gli uomini generalmente non crederanno mai: l'una di non saper nulla, l'altra di non esser nulla. Aggiungi la terza che ha molta dipendenza dalla seconda: di non aver nulla a sperare dopo la morte».

Un tono virile e non retorico, tanto procede dall'intimo di una esperienza unica sí, ma umana e che si considera di validità generale⁵ e che qui riassume, in conclusioni assolute per la persuasione, per il tono poetico di certezza che se ne crea, tante precedenti discussioni dello *Zibaldone* e delle *Operette*: là piú ragionate e presentate in crisi, qua invece affermate come verità e certezza interiore. E come verità indiscussa anche il suo materialismo senza veli («il corpo è l'uomo»; «uno che sia debole di corpo non è uomo, ma bambino; anzi peggio; perché la sua sorte è di stare a vedere gli altri che vivono, ed esso al piú chiacchierare, ma la vita non è per lui») fa sentire qui ben piú che altrove la sua forza di esperienza personale, di testimonianza, di «martirio».

Dall'alto di una integrale esperienza di *souffrance* e del conseguente possesso di coscienza, accertato in un momento in cui la persuasione è stata esaltata da una vita di passione, la polemica con il secolo supera i limiti di una trattazione prosastica e nell'arricchimento notevolissimo dell'acceso scherzo di palinodia costituisce il motivo lirico di questa prosa che potremmo sentire come un «nuovo canto»: tanto sorpassa i limiti piú alti delle altre *Operette*, tanto che supera l'eleganza sottile, la lucidità di avorio funereo o il semplice capriccio melanconico e non con un turgore eloquente, ma con un calore che raggiunge l'incandescenza e la purezza del calor bianco.

Ed è la grande pagina finale con il suo inno alla morte che giustifica come momento idealmente centrale anche la differenza della prima parte del *Dialogo*, polemica, ironica, preoccupata di nascondere quell'impeto personale che erompe piú puro e lirico nell'ultima pagina. Qui tutto si fa essenziale senza perdere nulla di quanto arricchisce le pagine precedenti e neppure quell'aura malinconica che nasce alle prime battute del *Dialogo* e che par calcolata nel titolo stesso in cui il Leopardi sostituì il primo nome «Autore» con quello ben piú suggestivo di Tristano: la suggestione etimologica fondendosi con l'apporto romanzesco dell'eroe bretone accresce questo carattere di malinconia avventurosa, di «capricci malinconici» e solleva e alleggerisce poeticamente senza turbarla questa prosa ardente e suprema.

Le linee della polemica lunga contro i codardi, le speranze inutili, lo spiritualismo vanesio, non si perdono, ma si riassumono come negazione energetica del disvalore.

Quella mescolanza di distacco non gelido e magnanimo («oramai né nimici né amici mi faranno gran male»), di impegno impetuoso e di mestizia senza sentimentalismo, si eleva in questa pagina a superiore unità e con stilistica coerenza si sorregge senza pause prosastiche dal forte «verissimo» con cui si inizia il primo movimento (cosí simile al movimento piú alto di *Amore e Morte*) al finale vibrato e risoluto: «io direi, morir oggi, e non vorrei tempo a risolvermi».

⁵Non per nulla lo *Zibaldone* si chiude (4 dicembre 1832) con questo pensiero: «La cosa piú inaspettata che accada a chi entra nella vita sociale, e spessissimo a chi v'è invecchiato, è di trovare il mondo quale gli è stato descritto, e quale egli lo conosce già e lo crede in teoria. L'uomo resta attonito di veder verificata nel caso proprio la regola generale».

L'inno alla morte ha un primo movimento, il piú fuso e violento, che culmina nel periodo aperto da quelle parole cosí decise e semplici («pure ho un sentimento dentro») in cui questa prosa altissima e «moderna» sfugge ogni ricordo letterario preciso, ogni volontà accademica, ed è svolto da quei ripetuti e quasi estatici inizi poetici: «troppo son maturo... troppo mi pare... cosí morto... cosí conchiusa...». Il movimento seguente si eleva nel procedere e si precisa potentemente a mano a mano che meglio si chiarisce, oltre le sfumature ironiche, la sua natura eroica che lo colloca nelle linee e nei temi della nuova poetica: «Né in questo desiderio la ricordanza dei sogni della prima età e il pensiero d'essere vissuto invano, mi turbano piú, come sollevano». Frase che suggella tutto un cambiamento di atteggiamento e di tono⁶.

E la serenità che qui è raggiunta vince ogni dolcezza di idillio, è serenità di una tensione perfettamente espressa come bene indica l'ultima frase col suo procedere teso e accentuato alla fine, con una proposta lunga, una doppia risposta incisiva e rapida («dall'altro di morir oggi, e che dovessi scegliere») e poi il precipitare risoluto nella conclusione rilevata ed eroica.

Ci sembra dunque che la valutazione della piú grande Operetta leopardiana acquisti di precisione storica proprio se collocata nell'ambito della nuova poetica di cui, in una altissima soluzione di prosa, ripresenta le forme stilistiche, i moduli essenziali, la forza che li tende: e non solo un generico empito biografico.

⁶ Si pensi alla fine del *Passero solitario* e alle *Ricordanze*:

È quando pur questa invocata morte
sarammi allato...
... di voi per certo
risovverrammi; e quell'imago ancora
sospirar mi farà, farammi acerbo
l'esser vissuto indarno, e la dolcezza
del dí fatal tempererà d'affanno.

VI

«AMORE E MORTE»

Nella lettera alla Fanny del 16 agosto 1832 il Leopardi scriveva: «E pure certamente l'amore e la morte sono le sole cose belle che ha il mondo e le sole solissime degne di essere desiderate».

E sempre nel '32 dettava un'iscrizione per il busto di Raffaello nella villa Puccini presso Pistoia (la cui autenticità mi pare indubbia proprio per la coincidenza di data e stile).

RAFFAELE D'URBINO
PRINCIPE DE' PITTORI
E MIRACOLO D'INGEGNO
INVENTORE DI BELLEZZE INEFFABILI
FELICE PER LA GLORIA IN CHE VISSE
PIÙ FELICE PER L'AMORE FORTUNATO IN CHE ARSE
FELICISSIMO PER LA MORTE OTTENUTA
NEL FIORE DEGLI ANNI
NICCOLÒ PUCCINI QUESTI LAURI QUESTI FIORI
SOSPIRANDO PER LA MEMORIA DI TANTA FELICITÀ.

E del resto già nel *Pensiero dominante* il legame fra il sentimento dell'amore (cioè l'animo reso incapace di vivere la vita bassa dell'interesse comune e disposto solo ad atti assoluti, uncompromessi) e la morte era già apparso chiaramente nel suo caratteristico senso di affermazione eroica di un valore, di una verità senza retorica. Non mancano neanche preannunci lontani di questo tema e si potrebbe citare dallo *Zibaldone* questo pensiero del 16 settembre 1823 in commento a versi petrarcheschi e di Saffo: «È proprio dell'impressione che fa la bellezza (e così la grazia e l'altre illecebre, ma la bellezza massimamente, perch'ella non ha bisogno di tempo per fare impressione e come la causa esiste tutta in un tempo, così l'effetto è istantaneo), è proprio, dico, della impressione che fa la bellezza su quelli d'altro sesso che la veggono e l'ascoltano o l'avvicinano, lo *spaventare...*». Echi lontani di pensieri sensibili nati sotto il segno di un sentimentalismo ancora settecentesco in quanto incanala in precisazioni sensistiche un altissimo platonismo, che nel nuovo periodo vengono sviluppati oltre le loro originarie possibilità (il calore nuovo non annulla la ricchezza di indagine sensistica degli anni giovanili) da un preciso senso della passione, da una vissuta integrazione romantica. E quindi il legame che un commento perpetuo può trovare fra *Amore e Morte* e il periodo precedente, non toglie ed anzi avvalorava la novità e il piano diverso su cui si muove il Leopardi 1832.

Nel *Pensiero dominante* (a voler precisare la caratteristica situazione di *Amore e Morte* al di là della comune poetica) era ammessa poi la possibilità di una scelta fra morte e vita

(solo per cui talvolta,
non alla gente stolta, al cor non vile
la vita della morte è piú gentile),

mentre il punto nuovo di *Amore e Morte* è il superamento di ogni mediazione, l'adeguamento immediato di amore come sentimento assoluto e di morte come stato assoluto di libertà. La unicità del «pensiero dominante» (come amore) è scomparsa e il mondo alto, affermativo del poeta ha due termini di assoluto che cercano di compenetrarsi, ma permangono inevitabilmente distinti e capaci, in quanto motivo unico di movimenti piú ondegianti, di qualche inflessione cantata (e il limite massimo può essere quasi un belliniano cedere librettistico) che già pare indicato nel titolo audacissimo nella sua semplicità, estremamente romantico (e su questa via vicino persino a una cadenza popolare), deciso nel suo isolamento e pure come impastato piú dolcemente nella sua mossa sentimentale, nello scambio di suggestioni che le due parole principi della poesia operano fra loro con bagliori languidi ed echi sepolcrali che solo un riferimento preciso alla nuova poetica e al valore piú spirituale che sensuale delle parole leopardiane riesce a superare, ma non ad annullare: come non si annulla la ricchezza sensibile di suggestioni piú autobiografiche, cantate, e alla fine sensuali – anche se di una sensualità inconscia – che ammorbidiscono la poesia di questo grande canto.

E non si può negare in alcun modo che nelle prime tre strofe qua e là palesemente e un po' diffuso per tutto con effetti a volte di arricchimento di luci, di vibrazioni, a volte di illanguidimento eccessivo, agisce ben diversamente che nel *Pensiero* uno spirito petrarchesco in senso madrigalesco, una volontà di floridezza pur entro la solida eleganza di una struttura che richiama a volte quella di *Alla sua donna* e che nella sua musica meno impetuosa, ma decisa, evoca stimoli severi, quasi stoici finché i due momenti e la posizione fondamentale da cui derivano, nella sua geminazione fruttuosa e pericolosa, riescono ad organizzarsi unitariamente nella ultima strofa.

E così anche agli onesti ricercatori ottocenteschi sarebbe potuta apparire strana l'estrema diversità di «fonti» letterarie: la severa canzone alla *Morte* di Pandolfo Collenuccio che certo il Leopardi ebbe presente nella pubblicazione fattane dal Perticari nel 1816 sulla «Biblioteca italiana» e i madrigali cinquecenteschi di Erasmo da Valvason e di G. B. Basile. Nella prima accanto a toni «leopardiani» («acerba matrigna / natura», «Questa ch'ha nome vita falso in terra, / che altro è che fatica, affanno e stento, / sospir, pianto e lamento, / dolore, infermità, terrore e guerra?») dovè essere rilevante agli occhi del nuovo Leopardi la struttura severa, il colore «d'anima» nella sua ricerca di forza tutta tradotta in musica severa ed intima, in linee sinfoniche potenti e poco

sensuose. Nei secondi il Leopardi poté calcolare la struttura snella (specie di quella del Basile) adibita ad effetti di eleganza «intelligente»¹.

Di modo che le «fonti» confermano (come presenze culturali ad un'attenzione di poetica) l'ispirazione fondamentale del canto in cui la tensione tipica del nuovo periodo si dialettizza in toni più decisi e diretti, in toni più musicalmente madrigaleschi, in un impasto spesso originalissimo di violenza e di dolcezza estatica finché l'ispirazione più forte e costante prevale e il motivo eroico travolge, utilizzandoli, ogni tenerezza, ogni canto più prezioso.

I due poli tesi da un'unica energia attraggono movimenti assai diversi e meno grandiosamente coerenti di quelli del *Pensiero* che agivano per innovazioni di ritmo su di un unico tono sostanziale: qui i due toni che non sono mai nettamente separati operano a volte in senso di arricchimento a volte con effetti confusi come avviene nella terza strofa o scoprendo vicendevolmente strutture esili e solenni o dolcezze troppo estatiche.

Se questi possono essere i limiti (un certo ondeggiare, un certo passo di danza, di aureo mito che non sempre è accordato con il colore d'anima che tinge il motivo più personale ed affermativo), quale ricchezza di poesia, quale tenacia artistica in un canto che si proponeva un tema così sentimentale in una atmosfera di estrema forza personale e di suprema coscienza artistica!

Ché la forza che spesso nominiamo non è un rozzo vigore, ma una potenza matura, artisticamente matura e quindi capace anche delle più squisite ricerche poetiche.

È nelle prime tre strofe (specie la terza) che si risente più l'effetto complesso e a volte dispersivo dovuto al tema nel suo valore di altissima trovata e di pretesto a contrapposizioni eleganti. Nella prima che dà l'esempio di una struttura snella, allungata che troverà l'ultima soluzione nella *Ginestra*, il titolo subito ripreso nel primo verso e la citazione menandrea fra assorta e leggiadra danno il tono del canto, solenne, tendente a forte stilizzazione (ben più energica e sanguigna che nella canzone *Alla sua donna*) e pure poco aulico e quasi elementare:

Cose quaggiù sí belle
altre il mondo non ha, non han le stelle.

Come se il poeta volesse rendere un'impressione universale e appoggiata ad una esperienza di gentilezza e di saggezza sia pure istintiva che nella seconda parte della strofa induce un tono quasi da ammaestramento stilnovistico, guinizelliano:

¹ Del primo il Leopardi ebbe presente soprattutto il «givano per lo mondo» che là era scherzo entro una logora mitologia e qua nuovo mito creato da una nuova sostanza poetica, e il «muor giovane» ripreso nell'epigrafe menandrea e in una frase contemporanea del *Tristano*; dal secondo forse venne la segreta suggestione del volo («ciascun di loro ha l'ale») e il senso della femminilità della morte tutto trasvalorato in estasi neoclassica: «egli ignudo, ella ignuda...». Ma ambedue i componimenti non estesero le loro possibilità di vivere nella memoria operante del Leopardi, oltre la prima strofa.

né cor fu mai piú saggio...
ch'ove tu porgi aita,
amor, nasce il coraggio.

Riprova di una impostazione meno impetuosa del *Pensiero* su di una linea in cui un'unica ispirazione poetica flette il suo vigore in misure piú allungate e preziose senza perdere la sua caratteristica di urgenza e di ritmo ascendente, senza ricerca di distensione e di abbandono.

E questo linguaggio elegante ed essenziale è tanto piú efficace e coerente alla proposta del tema in quanto non va disperso (come in qualche punto del canto), ma converge nella creazione di un nuovo mito che si svolge aereo e affermativo fino al verso 16 e costituisce una delle cose belle del canto, sollevato com'è in quel volo finale in cui lievi ricordi neoclassici, canoviani, acquistano una vastità di sogno romantico e la certezza di una trasfigurazione di sentimenti piú che di una decorazione astratta e lineare, sí che l'eleganza, l'accenno di stilizzazione innegabile trovano una loro funzione superiore proprio perché sostenuta da questa esigenza di mito in cui il «sentir proprio» del *Pensiero* sembra essersi fatto motivo di coro.

Accertata la natura di questa prima parte del canto bisogna subito dire che i pericoli accennati sono tanto meno gravi e tanto piú significano arricchimento di linea poetica se questa è vista nella sua funzione musicale. Prova ne sia l'inizio che sarebbe falsato se si riducesse a preziosa e cantilenata trovata, mentre nella fermezza quasi liturgica che anima il canto, esso vive nella sua perfezione di struttura perentoria e sinfonica, nelle sue misure simmetricamente potenti: membri uguali a chiasmo di endecasillabo-settenario e settenario-endecasillabo chiusi da un movimento simile entro l'ultimo verso di questa prima unità:

altre il mondo non ha, non han le stelle.

Inizio che trova svolgimento in un crescendo col solito rafforzamento per ripetizione (qui piú intensa perché iniziale e rappresentata da un verbo in azione che dilaga energicamente in una espressione solenne, dantesca, ben qualificata quanto a fermezza e vastità):

Nasce dall'uno il bene,
nasce il piacer maggiore
che per lo mar dell'essere si trova.

E dopo una frase ancora simmetrica che pare fermarsi al terzo verso per uguale misura suggellato dalla rima e dall'immagine rapita («bellissima fanciulla»), la musica si svolge in immagini sollevate e in frasi di sicura fermezza, come sono quelle che animano i versi 15-16, nell'ultimo dei quali la certezza batte il suo ritmo conclusivo e perfetto:

e sorvolano insiem la via mortale,
primi conforti d'ogni saggio core.

Donde si può rilevare ancora la forza unica di questa poetica e le variazioni derivanti dall'impostazione del tema che dànno ad *Amore e Morte* la sua eleganza e i suoi rischi.

Dal verso 17 si apre una serie di battute a contrappunto dopo lo svolgimento principale, con membri fratti anche entro la musica del verso e gradualmente piú ampi, ma indubbiamente meno capaci della musica intera della prima parte². La ricchezza del canto trova una magnifica conferma nell'inizio della seconda strofa che resta fra gli inizi piú belli di tutta la poesia leopardiana: slanciato, energico e insieme abbondante di echi profondi, di accordi piú che sintattici: il primo verso fatto da due avverbi, il secondo e terzo dolcissimi e intensamente seri, gli ultimi due sensibile e assoluta espressione di una verità di esperienza affermata come verità generale³. Non abbandono, ma passione languida per troppa pienezza in cui l'aria di mito scompare sostituita da un certo alone psicologico, relativo a un certo indugio analitico che incide nel procedere a rafforzamenti per ripetizione (alleggerita ed esitante nelle parole adoperate: «forse, forse», coerentemente a questa intima sopraffazione estatica della passione: «come, non so»), nell'aggettivazione che con aurea pienezza cerca di costruire nuclei potenti ed estatici intorno al centro vitale che qui è il sentimento d'amore come dopo con piú potenza sarà il desiderio della morte:

nova, sola, infinita
felicità.

Ma il ritmo sempre urgente prevale e secondo la linea interna della nuova poetica mira a sollevare il finale con la vicina ripetizione del verbo intensamente leopardiano «brama» e con un'immagine appena accennata nel suo massimo sforzo di identificazione immediata con il sentimento stesso:

dinanzi al fier disio,
che già, ruggiando, intorno intorno oscura.

L'energia che in questo finale pronuncia la sua volontà di movimento tempestoso e solenne, si concentra e si realizza con migliore risultato nell'inizio della terza strofa:

² Si noti perifericamente la coincidenza romantica dei versi 24-26 («e sapiente in opre / non in pensiero invan, siccome suole / divien l'umana prole») con il disprezzo hölderliniano per il contemporaneo "tatenarm, gedankenvoll".

³ Il che non vuol dire affatto sottoscrivere l'opinione del Levi secondo cui la prima parte di *Amore e Morte* avrebbe «un carattere impersonale e dottrinale» (*Canti*, Firenze 1930, p. 230), poiché *Amore e Morte* descrive un fatto di esperienza universale, quale è la formidabile potenza dell'amore, negli animi piú semplici o rozzi, non meno che nei piú eccelsi, lasciando indietro i sentimenti piú sublimi e rari del *Pensiero dominante*.

Poi, quando tutto avvolge
la formidabil possa,
e fulmina nel cor l'invitta cura...

in cui tutto il movimento è coerente e impetuoso e l'immagine della tempesta scatenata si fa veramente tono poetico in cui s'identifica la tempesta del cuore alla quale i verbi «avvolge», «fulmina», piú audaci del troppo onomatopoeico «ruggiando», dànno quel senso di tragedia vissuta ed eroica che ben si presta all'invocazione seguente:

quante volte implorata
con desiderio intenso,
Morte, sei tu dall'affannoso amante!

Nel resto della terza strofa la musica sembra nobile e rilevata dai procedimenti a noi noti, sottolineata da mosse di eleganza conclusiva che dalla canzone *Alla sua donna* furono assimilati con altra intenzione nella nuova poetica («tanto alla morte inclina / d'amor la disciplina»), ma troppo disposta a diluirsi in esempi che non sono piú i divini quadretti idillici ma ne risentono poco opportunamente come un richiamo di tono popolare-sco, villereccio⁴. Quello che il Vossler chiamò un «Volkslied», ha veramente qualcosa di popolare-sco pure in una intenzione per nulla gustosa ed anzi drammatica che corrisponde al disegno di una esemplificazione del legame «amore e morte» in ogni anima anche solamente istintiva. E in questo stesso disegno c'è qualcosa di schematico e di ingenuo, di convenzionalmente legato ai modi piú esteriori dell'epoca romantica.

Solo entro questi limiti (a loro volta compresi non come deviazione essenziale, ma come effetto di variazioni di minore intensità) si possono sentire i valori poetici di questa parte piú stanca: cosí il lento motivo dell'accompagnamento funebre con il suono ambiguo del verso 56⁵ e quello smorto e dolente del verso 61 col suo fascino di una lugubre e languida sensibilità

che tra gli spenti ad abitar sen giva,

in cui il linguaggio «vago» dell'idillio riaffiora senza il suo speciale vigore:

e l'abitar questi odorati colli.

Piú scadente è il quadretto della donzella «timidetta e schiva» (sbiadito ritorno di *A Silvia*) che pensa alle «funeree bende» e scadente è l'accento al timore femminile per la morte:

⁴«I nostri idilli teocritei, – scriveva il Leopardi nello *Zibaldone*, 1819 (p. 86, I, ed. Flora), – non sono né le ecloghe del Sannazzaro né ecc., ma le poesie rusticali come la *Nencia*, *Cecco da Varlungo* ecc.».

⁵*E spesso al suon della funebre squilla.*

che già di morte al nome
sentí rizzar le chiome.

Anche peggiore è l'ultimo quadro nato da un desiderio di completezza (il suicidio per amore) e preparato da versi forti ma non ispirati, troppo contorti e privi del vigore unitario che in versi simili il poeta otterrà (attraverso nuove esperienze) nella *Ginestra*:

o cede il corpo frale
ai terribili moti, e in questa forma
pel fraterno poter Morte prevale;
o cosí sprona Amor là nel profondo...

Ultimo verso potente che viene subito smorzato dal canto troppo danzante dei versi seguenti:

il villanello ignaro,
la tenera donzella.

Né piú che una bordatura frizzante riesce per la sua scarsa coerenza con l'anima del canto, la considerazione finale:

ride ai lor casi il mondo,
a cui pace e vecchiezza il ciel consenta.

Nell'ultima strofa invece il poeta mette da parte con i primi versi il duplice tema di amore e morte con quest'ultimo accenno a quel tono mitico che a quel tema si accompagna:

dolci signori, amici
all'umana famiglia.

E dal verso 96 un nuovo inno alla morte si leva tanto denso e urgente che molti particolari di questa Morte piú florida che virginea richiamano la «angelica beltade» anch'essa unica, isolata da movimenti e parole simili a queste:

«tu, tu sola, se non te sola».

E specie dal verso 108 il tono si fa piú robusto e l'unico periodo finale rappresenta coerentemente il culmine lirico di questo canto. Una complessità impetuosa quasi travolgente ogni regolarità sintattica per nuovi rapporti tutti frontali e risoluti sino all'ultima mossa, che, senza calare in abbandono, si fa improvvisamente di una livida serenità che supera per decisione ogni grido e che non va confusa con altre eleganze sorridenti da cui pure essa riprende l'estrema leggerezza di ritmo.

La sintassi sembra veramente travolta e gli infiniti che seguono al primo scatto eroico («me certo...», «erta la fronte, armato...») e dipendono dal «me certo troverai» piú per legame poetico che per rapporto sintattico, agitano la forza iniziale resa piú violenta dalla cupa foga inquisitoriale balenata nei versi 112-13 e si fanno serrare (sempre con scarso rispetto di tradizionale compostezza) dall'ultimo e piú forte «gittar da me», dove l'azione e il soggetto richiamano il centro personale e combattivo di questo grande movimento lirico e preparano la caldissima introduzione alla frase finale:

null'altro in alcun tempo
sperar, se non te sola.

VII

UNA PROVA INFELICE DELLA NUOVA POETICA

Il *Consalvo* ebbe nel periodo precrociano l'onore di lunghe discussioni che andavano dalla sua datazione (variante fra il 1821 e il 1833) alla sua valutazione estetica che dopo i primi entusiastici ammiratori conobbe limitazioni sempre più rigorose. E in verità anche nel primo caso fu l'incertezza estetica che fomentò queste discussioni poiché, a parte gli argomenti filologici, il *Consalvo* va collocato fra i nuovi canti come momento inferiore dell'ispirazione da cui nacquero *Pensiero dominante* e *Amore e Morte*. Oltre l'accertamento dei punti che ricordano come materia poetica *Aspasia* e l'amore fiorentino (ad esempio il ritorno del motivo che affascinava il Leopardi in quegli anni: «due cose ha belle il mondo: amore e morte»), è proprio l'impostazione stilistica che non ci permette di allontanare il *Consalvo* dal periodo dei nuovi canti. Vi ritornano i nuovi modi espressivi anche se fiacchi e poco giustificati da quella tensione personale che pare sostenuta da un surrogato più scadente: fantasticheria sensuale, sogno di compenso, calore febbrile entro un'azione fra novellistica e drammatica assai vicina alle novelle in versi dell'epoca romantica.

D'altra parte se il Leopardi collocò il *Consalvo* dopo il *Sogno* e la *Vita solitaria*, non lo fece certo solo per nascondere il suo carattere di autobiografia troppo scoperta e leggermente impudica alterando insieme il riferimento cronologico alla sua età, ma soprattutto perché lo sentiva capace di una specie di atmosfera idillica, con un'equivoca vicinanza alla diluizione fra descrittiva e drammatica di alcuni idilli giovanili. Proprio nel 1828 in alcuni appunti in cui parlava di progetti «Idilli esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo» notava: «Addio a Telesilla (morendo)» e «Un uomo nella mia situazione, che parli per la prima volta di amore a una donna ecc. ecc.»¹.

C'è qui evidentemente lo spunto di un abbozzo del *Consalvo* nato al contatto del ricordo di composizioni giovanili come il *Sogno* e la *Telesilla*, ad esse idealmente vicino, ripreso poi e completato nel periodo di *Amore e Morte* quando finalmente il desiderio vago di amore trovò un oggetto alla sua fantasticheria in un'atmosfera ardente che si riverbera in tutto il canto ed esalta il brio giovanile che ritorna come eco del *Sogno* e dell'abbozzo drammatico della *Telesilla*.

Nel '28 avrebbe probabilmente accentuato il distacco nel sogno della «ri-

¹ *Disegni letterari*, in *Opere*, ed. Flora, I, p. 705.

cordanza» mentre piú tardi la piega idillica indiscutibile nella concezione iniziale del *Consalvo* veniva smussata e rilevato il carattere eroico e drammatico pur dentro quella nube di fantasticheria che costituisce senza dubbio il limite piú vistoso di questa poesia mancata. Nel *Sogno*, a cui qualche critico² vorrebbe ridurre il *Consalvo*, c'è impostazione simile quanto a volontà piú di vicenda gustata che di vera lirica, ma lí essa dà luogo a un abbandono di idillio novellistico e di canto melodrammatico (il precipitato deteriore della poetica idillica) che tra l'altro sono le riprove della incapacità leopardiana a reggere comunque una situazione drammatica:

Donde, risposi, e come
vieni, o cara beltà? Quanto, deh quanto
di te mi dolci e duol?

Anche i frammenti della *Telesilla* mostrano nella loro origine ambigua la debolezza di costruzione drammatica nel Leopardi che tendeva ad un curioso incontro di idillio arricchito dalla tradizione italiana tassesca e popolarasca e di tragedia classicistica come indica ad es., dopo l'abbozzo di una *Erminia*, un elenco di opere e autori mescolati: *Teocrito, Alfieri, Tragedie greche, Aminta* ecc.

Tendenza che nella *Telesilla* è rivelata dall'iniziale scena di pastorelli e pastorelle con mosse fra Sacchetti e Quattrocento toscano

(U', u', che cosa è quel che va saltando?
Un grillo, un grillo, ecc.)

e dalla scena seguente tutta patetica della tentazione e caduta di Telesilla e Girone in cui affiora quel tono di sacrificio quasi compenso di una mancanza di amore

(«Oh come oh come avventurato io fora
se ti cadessi innanzi esangue e bianco,
e scoprendoti il petto e le ferite
dicessi, mira o Telesilla mia,
questo sangue è per te, questo ti diedi
questo sol ch'io potea, la vita e 'l sangue.
Io fremo dal diletto ogni qualvolta
io mel figuro»)»³

che dovè insorgere con nuova violenza come momento deteriore, come impeto pratico – che non riuscí a farsi forza lirica e pur cercò una sua vita

² G. Ferretti nella sua *Vita del Leopardi*, Bologna 1940, p. 322.

³ Ardore di sacrificio che torna con i suoi toni cruenti nel *Consalvo* con un accento piú cupo e insistente: *chi per te sparga con la vita il sangue*.

letteraria – in un periodo in cui ben diversa era nel Leopardi l'esperienza della vita, una precisa passione dava alla fantasticheria maggiore coerenza ed urgenza e una poetica quanto mai energica e personale aiutava sia pure esteriormente a realizzare il tono di eroico sacrificio personale.

Legato strettamente ad *Amore e Morte*, il *Consalvo* ne costituisce come un corollario, un esempio dell'unione di amore e morte realizzata non nella florida fortuna di Raffaello, ma in un estremo limite romantico e avventuroso, sulla punta di una assurda avventura, in una situazione ripresa sí da fantasticherie giovanili complicate con gusto di romanziere non riuscito, ma accettata con gioia in quel momento psicologico e in quella generale posizione spirituale ardente e disperata.

Certo la posizione da cui nasce il *Consalvo* nella sua natura di compenso è già una deviazione dal centro ispirativo dei nuovi canti e spiega la debolezza complessiva di questa poesia che anche nella costruzione rispecchia un impuro indugiare della immaginazione sui punti che piú «interessano» Leopardi-Consalvo e una riduzione affrettata di tutto ciò che a quei punti conduce. La finzione storica viene ridotta al minimo e riportata vagamente ad un'aura letteraria, di poema secentesco piú che ad una frequentazione di testi romantici⁴; e tutto il peso viene spostato nella parlata di Consalvo in cui il Leopardi cerca di cogliere il frutto del suo impeto nel bacio verso cui si spinge la tensione meno pura del canto.

Ricordandoci di quel tanto di giovanile e di idillico-drammatico che il poeta tentò di rendere eroico e dell'urgenza di compenso propria di questa situazione che poteva corrispondere al precipitato piú torbido di quell'alto momento spirituale, anche una semplice lettura del *Consalvo* può render chiari la sua limitatezza, e il suo legame con la poetica dei nuovi canti, di cui rappresenta una espressione inferiore ed esterna.

La stessa lettura che voglia valorizzare in qualche modo questa avventura poetica porta sí a rilevare alcuni accenti piú forti, ma soprattutto a rendere

⁴Si tratta come è noto del *Conquisto di Granata* del Graziani in cui si trova una situazione contenutisticamente identica (i riferimenti ad episodi simili dei Pastoralis di Longo Sofista, dell'idillio 23 di Teocrito, della leggenda di Jaufré Rudel ecc., indicano con il loro numero solamente come questa situazione potesse essere familiare alla fantasia del Leopardi) e una certa inflessione stilistica certo calcolabile nella lettura del *Consalvo*, nei suoi limiti di preziosismo concettistico:

*Vivi Silvera, e se pur vuoi beato
rendere Osmín ne la fatal partita,
tale ei sarà, se, tua mercé, gli tocca
la sua morte addolcir ne la tua bocca.
Tacque; ed ella chinando al volto esangue
del gelido amator gli ostri vivaci
de la bocca gentil, ferma in chi langue
con la voce il dolor, l'anima coi baci...
Tal dicea sospirando e tal rendea
gli ultimi uffici al moribondo amante.*

continua una esaltazione febbrile, mista ad echi giovanili in un ritmo appassionato e rapido, tanto fremente che le parole divengono provvisorie o letterarie rispetto al risultato di suggestione pratica che la lettura tende a produrre. È un di più romantico quasi estetizzante (rara impressione per un lettore leopardiano!) concentra l'eccesso di autobiografia, il costume di moda⁵, l'abuso di particolari patetici in una musica stanca ed eccitata, languida e febbrile in cui anche l'impostazione narrativa si snatura in ragguglio, in tappe sbrigative della fantasticheria amorosa senza riuscire a costruire un'ossatura che supplisca al più genuino discorso lirico.

È il romanticismo leopardiano che cerca la sua via d'uscita più facile e ad essa adibisce modi tipicamente leopardiani

(e quella man bianchissima stringendo)

con una accentuazione meno lirica, più pratica, movimenti della nuova poetica legati ad una cadenza più cantilenata pur nel suo rapimento febbrile, parole usate nel nuovo periodo per distacchi ed affermazioni perentorie (versi 20, 22: mai più, per sempre, in eterno, eternamente) intonate per la loro abbondanza più a creare un alone suggestivo e sentimentale che non alla loro funzione di scatto eroico⁶.

Così pure nella prima parlata di *Consalvo* l'estrema abilità nel rompere i versi al mezzo (procedimento di questo periodo in funzione di ritmi potenti e marcati) non corrisponde ad una necessità poetica quanto retorica, di eloquenza drammatica: che si ripresenta con maggiore abbondanza di entusiasmo nella seconda parlata (dopo il bacio di Elvira), in cui le parole sembrano caricarsi di un fremito non purificato in poesia.

Come tremar son uso
all'amaro calcar della tua soglia,
a quella voce angelica, all'aspetto
di quella fronte, io ch'al morir non tremo!

Un impeto, sempre paragonabile e sempre inferiore (riproduzione esterna di gradi sublimi) a quelli consimili di *Amore e Morte* o del *Pensiero dominante*:

⁵ Romanticismo di moda (il Carducci disse: «vestí alla spagnola il povero suo dolore sul modello romantico fra byroniano e francese») che si fa veramente eccessivo e quasi librettistico in certi punti come il finale della seconda parlata:

*Addio. Se grave
non ti fu quest'affetto, al mio feretro
dimani all'annottar manda un sospiro.*

⁶ Lo Straccali (ed. dei *Canti*, 3ª ed., Firenze 1934, p. 235) osservò l'uso insolito («quasi non dissi abuso») dell'avverbio «ben» nel *Consalvo*. È appunto una di quelle zeppe adoperate tradizionalmente a riempire ed ovattare un verso pieno e sonante.

E ben per patto
in poter del carnefice, ai flagelli,
alle ruote, alle faci ito volando
sarei dalle tue braccia, e ben disceso
nel paventato, sempiterno scempio.

Questo è il segno sotto cui è nato il *Consalvo* e questa è la prova più «autentica» della sua ubicazione cronologica. Quasi riprova negativa della nuova poetica le cui forme stilistiche si rivelano eloquenti quando non sono sorrette da una forza lirica genuina, come quelle idilliche divengono in simile situazione languidamente melodrammatiche. E proprio qui nel *Consalvo* si può notare come certo languore melodrammatico e patetico tende a sostituire sempre nella nuova poetica i veri movimenti idillici che non vi trovano più possibilità di sviluppo. Diremo meglio, i momenti non eroici, non vigorosamente personali si presentano facilmente come languidi, troppo maturi, sfatti.

VIII

«A SE STESSO»

La tensione febbrile e romanzesca di *Consalvo* aveva indotto il poeta a concessioni del tutto nuove alla vita nel presupposto sognato di una realtà amorosa:

Lice, lice al mortal, non è già sogno
come stimai gran tempo, ah! lice in terra
provar felicità.

Tanto che in una ricerca di «storia di un'anima» qui si potrebbe trovare il culmine di questa passione e di questo atteggiamento affermativo, di questa trasformazione di illusioni in realtà. E questi versi potrebbero mettersi a preludio di *A se stesso* per indicare nella maniera più rude il contrasto, la caduta definitiva dei «cari inganni».

Ma lontano dalla volontà di una descrizione psicologica, intendo la vicinanza di *Consalvo* e *A se stesso* come utile indicazione per contrasto della natura inferiore ed estetizzante del primo e di quella altamente lirica del secondo.

Dopo tanta abbondanza di suono e di sentimentalismo, di situazioni suggestive, di cadenze patetiche, la nudità scabra, il ritmo austero dei 16 versi del nuovo canto ci riportano quasi con bruschezza al mondo e alla poetica leopardiani nella loro maggiore serietà.

Cercare la causa immediata del canto nei suoi particolari è fare inutile cronaca, ma è altrettanto astratto ignorare il legame che in sede di costruzione poetica assicura a questo canto l'appoggio di un avvenimento interiore, di un pretesto così vitale e personale che ogni autobiografismo svanisce (l'autobiografismo così minuto in *Consalvo*) e tutte le parole sono cariche di una decisione senza compensi sentimentali, senza rifugi di fantasticheria. Perché sarebbe sí esteriore concludere dal dato autobiografico (crollo del mito Fanny) per una disperazione lucida e fredda e per una poesia gelida o «singhiozzante»: sotto queste brevi frasi resiste una forza, un possesso personale non distrutti dal disprezzo amaro (*te*, la natura ecc.) e che dà a questa poesia un carattere sempre combattivo, affermatore del valore contenuto nella estrema coscienza della verità contro ogni sogno, contro ogni compenso quale ora poteva apparire ciò che era stato cantato e sentito come realtà inseparabile dall'energia personale con cui veniva affermata.

La «persuasione» che è il tono di questo periodo è divenuta sempre più intima, sempre più certa in un colloquio romantico con il «cuore» che è chiamato a chiudersi in una protesta assoluta fuori di ogni «retorica» contro

l'essenziale nemico del sentimento umano: «il brutto / poter che, ascoso, a comun danno impera». Nello stesso periodo e probabilmente poco prima di *A se stesso* (non certo prima di *Amore e Morte* come pensa il Levi) ma ricco di fermenti che frutteranno nella *Palinodia* e fin nella *Ginestra*, fu scritto l'abbozzo dell'inno ad Arimane: avvio piú chiaro a quella rivolta «titanica» (ma la parola è retorica per il Leopardi)¹ che sulla linea del pessimismo settecentesco illuministico e preromantico e sull'accentuazione romantica dalle battute del *Prometeo* goethiano a quelle del *Caino* byroniano verso accenti sempre piú aspri e scoperti² giunge nel Leopardi ad una giustificazione piú intima, alla sua massima profondità come il cosiddetto «mal du siècle» trova nel Leopardi la sua spiegazione e la sua massima resa poetica. In lui che aveva consumato la cultura illuministica nella sua esperienza romantica ed aveva saputo mantenere cosí nel fuoco piú puro una linea attenta e razionale, lontano dalle grandi sintesi idealistiche che non ebbero comunque un equivalente poetico cosí profondo.

In *A se stesso* le espressioni di invettiva si sono fatte essenziali e lo sfogo dell'abbozzo («ben mille volte dal mio labbro il tuo nome maledetto sarà»³), le mosse energiche («ma io non mi rassegnerò») rotte dal grido finale e quasi inatteso («Non posso, non posso piú della vita»), il cumulo di qualifiche di Arimane

(Re delle cose, autor del mondo, arcana
malvagità, sommo potere e somma
intelligenza, eterno
dator de' mali e reggitor del moto)

si trasformano in pochi movimenti ripetuti nel loro ritmo implacabile.

La lettura dell'abbozzo dell'Inno non fa cosí che rinsaldare l'impressione altissima di *A se stesso*, cosí concentrato e pur complesso, e insieme indica bene il suo atteggiamento non di rifiuto dolente, ma di condanna e di affermazione implicita di un valore personale sia pure in quanto forza che permette quella condanna e quel distacco da un disvalore.

Ogni alito sensuale o di languore scompare e la lirica si muove purissima, senza scena, senza suggestione immaginosa, sí che lo stesso motivo dell'ultimo inganno amoroso è cosí scevro e intollerante di particolari da assumere il tono di una sventura universale, di un crollo non patetico in un silenzio infinito.

Mentre nel *Consalvo* ogni parola, ogni mossa erano pregne di riferimenti ad un'avventura sognata, qui tutto si riduce ad un distacco da ogni forma di

¹ Tuttavia è chiaro che nell'approssimazione di ogni ritratto del "titanismo" romantico l'esperienza leopardiana è essenziale ed è perciò che io lamentai la trascuranza del Černý (*Le titanisme dans la poésie romantique*, Prague 1935) nella recensione che ne feci sul «Leonardo» del 1937.

² Si vedano nella mia *Vita interiore dell'Alfieri*, Bologna 1942, le pagine del cap. I che delineano questa corrente romantica.

³ *Opere*, a c. di F. Flora, I, p. 434.

sogno con una sobrietà che poté apparire alla maggioranza dei critici prosastica o epigrafica, raggelata e scheletrica. In realtà manca quel gelo che si fa ironico in tanto Leopardi delle *Operette* e in certi momenti dei *Canti*, e c'è al suo posto un tono assoluto e interiormente fremente. Il disprezzo della nuova poetica per il quadretto, per il paragone immaginoso, per la cadenza sensuosa e cantata, qui si è intensificato e si è accordato con una forza di concentrazione mai ottenuta dal Leopardi con tanta violenza.

Le brevissime frasi non sono rapprese e scarnificate, ma rappresentano forti slanci contenuti da una forza stilistica superiore, unificati in una linea non adagiata che li salva da una prosastica ed epigrafica solitudine, così romantica come è, così lieta delle pause energiche in cui si rinforzano i nuovi inizi, dei silenzi profondi, della potenza di una parola bloccata quasi in una sorta di sintassi raccorciata e gigantesca: «Perì».

Procedimento lirico, non di effetto drammatico come potrebbe apparire ad una lettura troppo psicologica. Il ritmo nettamente ascendente in tutti i membri, indica la natura non statica di movimento contenuto, e le spezzature che non lasciano intatto quasi nessun verso (e per esempio al verso 10 la «e» congiuntiva è più che altro una pausa accentuata dopo il punto e virgola) sono slanciate da alcuni poderosi *enjambements* tra cui spicca il larghissimo: «assai / palpitasti». Tanto che il poeta sembra volere colmare gli spazi tra verso e verso e formare dei versi ideali oltre la misura reale dei settenari e degli endecasillabi da spezzare poi in una unica linea a cui collaborano con energia iniziale e con tensione estrema mosse ripetute sempre più intense: l'esempio più ardito della nuova poetica, l'antiidillio per eccellenza.

L'inizio è una esortazione al cuore che sembra la conclusione di precedenti meditazioni giunte infine al distacco di un nuovo presente da un passato di tormento e di incertezza: *Or*, un altro di questi avverbi di tempo (e più in là: per sempre, omai, l'ultima volta, omai) che in questi canti rilevano la nuova realtà con cui il poeta si identifica respingendo il passato come momento inferiore nella stessa posizione forte della paroletta temporale. Avverbi che già dicemmo particolarmente indicati per un risultato di tono severo e nudo, poco sensuoso, proprio di questa poetica. E certo l'originalità di questo canto andrebbe riscontrata nel minuto calcolo di ogni parola che allontana il sospetto di una confessione immediata, come la forza musicale che lega ogni parola dall'interno ed utilizza pause e bruschi silenzi di una vita non epigrafica.

Quale ricchezza e coerenza in quella prima «unità»! Dopo l'«or» solenne ed energico (con una sfumatura dolente che si insinua nel suono eroico di tutto il movimento), una parola definitiva e sepolcrale e una espressione assoluta che portano le loro suggestioni severe (e l'incontro delle «r» non è certo casuale per un effetto solenne) in un risultato unitario a cui aggiunge nuova gravità il vocativo «stanco mio cor» con l'accento finale che rialza la cadenza di improvviso abbandono.

La seconda unità, che enuncia il dramma dell'ultima delusione, parte anch'essa da una parola carica di suggestione e di decisione nel suono aspro e nel

risoluto passato remoto: «perí», e si allarga in parole ampie e assolute: *estremo*, *eterno*, calando in una espressione intensa, ma complessa: «io mi credei».

Ma subito una terza unità sorge da questo silenzio teso e tragico a ribadire con un suono tra grave e squillante – con una ripetizione subito fermata al suo inizio e tanto più esplosiva e suggestiva – una verità indiscutibile della cui forza si nutre la parola che la enuncia.

Il quarto movimento alterna alla parola isolata che precede una maggiore complessità che prepara poi un seguito di moti brevi e violenti: un ampliarsi sintattico che pare preludere a più lunga soluzione e una chiusa triste e senza enfasi («non che la speme, il desiderio è spento»).

Poi subito dopo due movimenti di uguale brevità in cui dal consiglio si passa al comando più diretto («posa per sempre») e si inizia con il bellissimo «Assai / palpitasti» – così vasto e allargato da quella luce di vocali che splendono su gruppi consonantici omogenei – una serie di membretti affermativi ricchi di pause dovute al verso e alle parole che fermano con la loro assolutezza il procedere del verso: «cosa nessuna» (in cui tutto il miracolo di tensione è ottenuto ponendo la parola «nessuna» in fine di verso), la «terra», parola scura senza aggettivi (si noti l'estrema povertà di aggettivi in questa parte del canto), a indicare nella sua dura materialità una natura contrapposta per ciò stesso ai «moti e sospiri» del cuore: parole essenziali a designare tutta la nobile vita sentimentale leopardiana.

Ugualmente risolti e senza ornamento i sostantivi che indicano la vita e il mondo: le parole essenziali dell'esperienza leopardiana attribuite da questa alla situazione umana con una fermezza maggiore che mai e al solito parole che nella loro nudità, nel loro valore emblematico, vivono musicalmente in una struttura di accenni a slarghi pur nella tecnica di membri brevi ed energici e in riprese più stringate e martellate:

T'acqueta omai.
Dispera – l'ultima volta

in cui si duplica un procedimento di imperativi appoggiati sull'avverbio temporale definitivo e si riapre più diretto il colloquio al cuore.

L'ultima frase, la più lunga del canto, sembra sfuggire alla costruzione generale, mentre anche in questo movimento più lungo e complesso, musicalmente efficacissimo come motivo conclusivo, si ripresenta la linea fratta, pausata di prima e le parole si seguono staccate e accentuate: «te, la natura, il brutto ecc.», e l'ultimo verso, dopo la svolta più ampia precedente, ha il cupo suono grandioso di una musica ininterrotta e pure scandita in entità essenziali: «infinita, vanità, tutto», legate sí dal ritmo finale solenne, quasi da organo, ma più dall'intima forza che urge in ognuna di esse accostandole per la loro vastità, per la loro pienezza incisiva.

Mai il Leopardi aveva raggiunto una espressione così romantica, un discorso lirico così nuovo, una tale coerenza di musica in cui tutte le parole

del suo «dolore» sono accolte senza diluizione, in una tensione suprema e senza enfasi, tanto coincidono in una poetica unitaria ritmo e forza delle singole parole, tanto il fiore del suo pensiero è nato come poesia ed è divenuto così la voce della personalità leopardiana nel suo sforzo integrale. Punto estremo di questa poetica con tutti i pericoli che anche certi sublimi quartetti dell'ultimo Beethoven celano nel loro estremismo, e scambiato perciò erroneamente per prosa dura e impoetica da quanti hanno visto in Leopardi quasi una mescolanza altissima di Arcadia e di Ossian anche dopo la grande esperienza poetica in cui quei termini letterari si erano trasvalorati nella grande musica idillica.

IX

«ASPASIA»

Una vendetta contro la bella Fanny, una sconfessione del suo amore, uno di quegli inni di liberazione che implicano un rimpianto secondo lo schema classico della *Libertà* metastasiana: certo sono punte che non mancano in questa poesia nutrita sottilmente anche di succhi velenosi, di quella triste ironia che pervade tanti «pensieri» di questo periodo, ma non risolvono il motivo principale del canto che è sempre più che vendetta o giustificazione dei propri vaneggiamenti, l'affermazione della propria personalità e del proprio mondo interiore. Questo è il punto attivo e vitale del canto, il punto che spiega la forza con cui il Leopardi distingue la donna transeunte dalla donna ideale (la sua donna), riconferma la necessità intima di quell'esperienza e fa consistere l'inganno non nell'ideale, ma nella identificazione di quella superiore realtà con una forma particolare inevitabilmente insufficiente. Donde validità riconosciuta al mondo del *Pensiero dominante* che non aveva nome anche se vi traspariva la suggestione di Aspasia.

Quel platonismo ardente che aveva caratterizzato il *Pensiero dominante*¹ forma qui come un terribile ingorgo che produce il patetico del canto (non più la purezza ironica di *Alla sua donna*, non più la pienezza sicura del *Pensiero dominante*) e che tende a risolversi attraverso l'affermazione del suo valore intimo alla forza personale che lo ha sollevato pur provocando un duplice moto di acre risentimento e di enfasi intellettuale. Così questo canto che ha una sua opulenta bellezza esita fra abbondanze enfatiche e una specie di fanatismo di rigoroso e meticoloso «distinguere» che quanto più indugia e si allontana dalla forza personale che lo sostiene tanto più diviene sofisticato e pericolosamente esplicativo. Ma il nucleo è saldo e quel senso di virile dignità che da motivo morale di una maggiore consapevolezza diviene motivo estetico di una poetica unitaria antiidillica, è qui vivo nella sua adesione al presente, alla certezza di un mondo intimamente posseduto fuori di ogni vagheggiamento di sogno nostalgico e le distinzioni a cui accennavamo son per lo più energici tagli con valore musicale e l'esaltazione dell'inganno «estremo» è operata sempre nei confronti di una più bassa realtà.

Anche il realismo (ben lontano da quello che poteva commuovere i critici dell'ultimo Ottocento) della prima parte di *Aspasia*, che potrebbe apparire

¹ Ma si ricordi che per il Bunsen il Leopardi era stato sempre essenzialmente un «platonico» (lettera del Bunsen del 5 luglio 1835, in *Epistolario del Leopardi*, VI, Firenze 1940, p. 291).

in contrasto con una poetica aliena da ogni descrittivismo, ha qui invece una sua ragione e non solo contenutistica: il bisogno di superare un passato così recente rappresentandoselo come presente, rivivendolo nella sua costruzione più evidente e sensuosa (ma una sensuosità emblematica e a suo modo trasfigurata) per poi liberarsene avendolo riconosciuto affascinante, ma limitato e inferiore a quell'ideale che il poeta assimila alla sua solitudine profonda, alla sua superiorità ad un mondo («fango») in cui rientra il pretesto fisico di Aspasia.

Non che si tratti di un ingenuo procedimento freudiano *ante litteram* (fare affiorare la commozione del trauma psichico per purificarsene), ma certo il Leopardi agiva per separare il «pretesto», dopo averlo rivissuto e precisato, dall'ideale a cui serbava ancor fede. E proprio occorre che riaffiorasse la realtà del primo incontro (o di quell'incontro in cui il poeta fu «proie de Vénus»), dell'incontro che originò l'inganno, l'illusoria unione di Aspasia e della «nova felicità», per poter meglio sceverare i due termini e salvare quello che è tutt'uno con la vita personale del poeta («amore, sola causa degna di vivere»: *Arimane*). Così anche il realismo della prima strofa adempie ad una sua funzione connessa con la poetica centrale del canto, serve a far risaltare il nuovo stato del poeta e la sua atmosfera ricca di suggestioni si diffonde in tutto il canto portando una eleganza come odorosa ed opima anche in trame più secche e scolorite.

Non dunque il realismo è senz'altro (come apparve ad alcuni critici fra cui il Malagoli) il motivo animatore della rappresentazione di *Aspasia*, ma è a sua volta condizionato da una più larga esigenza e va al di là di un semplice descrittivismo in una forza di rappresentazione piena che vive nel resto del canto, non morbida, ma risoluta e violenta.

Si pensi all'inizio della prima strofa, si pensi alla decisione con cui è delineata la bellezza di Aspasia e si ammetterà che questo «realismo» deriva in linee energiche e stagliate proprio dallo stesso *animus* poetico che sorregge poi la separazione di donna e amore e che costruisce al di sopra di Aspasia la certezza della grandezza personale del poeta.

Sì che non c'è fondamentale distacco fra una prima parte descrittiva e una seconda ragionativa: la stessa energia anima le due parti anche se da un tono più opulento si passa ad una musica più dura e se dopo la vita di Aspasia va crescendo sempre più chiaramente la vita del poeta che pure animava implicitamente anche quella nutrendola di un piglio deciso che, come abbiamo visto, non manca neppure in *Consalvo*. E che vi sia un crescendo di intensità verso la fine è anche secondo la natura di questa poetica che ama finali rilevati e non idillici slarghi.

Come nasce del resto nella prima stanza l'immagine di Aspasia? Non come ricordanza vaga e sognante («O Nerina e di te forse non odo...») in un passo lento che si sprofonda e risale, ma da una sensazione intensa, non romita e trasposta in lontananze ed accordi («viene il vento recando...»): in un'aria di eleganza moderna ottocentesca e di squisitezza suggerita anche dal

nome di Aspasia (squisitezza con una vena di voluttà²), da una sensazione quasi immediata, da una passione lucida, da evidenza di possesso, non di abbandono. Ed anzi la sensazione che suscita il ricordo viene in un secondo momento (e quasi senza il tepore dell'abbandono sentimentale, con una evidenza magica di scatto proustiano) quando già si è affacciato con una forza calma accentuata dal nome posto in fine, il tema di Aspasia:

Torna dinanzi al mio pensier talora
il tuo semblante, Aspasia.

Poi il tema dà luogo ad uno sviluppo suggestivo e quasi trascolorante per riaffermarsi con maggiore certezza opulenta:

quella superba vision risorge.

A cui poco aggiunge l'esclamazione troppo classicheggiante dei versi 9-10

(quanto adorata, o numi, e quale un giorno
mia delizia ed erinni!)

forse inserita per appoggio ritmico e per un prolungamento di quel tono di eleganza che nei primi versi sa creare una dimensione speciale, sí neoclassica, ma per nulla archeologica: un'aria che nel suggerimento petrarchesco e nel ricordo di *Alla sua donna* accoglie una ricchezza tutta spirituale di paesaggi e di immagini prima labili e rapide come colpi di luce «en plein air», poi consistenti e opulente in una ricerca di armonia funzionale che supera la tenerezza delle «vie dorate e gli orti» in un tono piú aereo anche se meno realizzato, in una serie di colori interni anche se piú precisi e di apparenza realistica. La sensazione base del ricordo viene dopo come a render piú sostanzioso questo passato che si fa intensamente presente e ad accrescere l'atmosfera densa, voluttuosa (ma non abbandonata) da cui può sorgere direttamente la «superba vision».

Quella impressione primaverile cosí carica, quel movimento intenso, poco disteso e trasparente,

(mover profumo di fiorita piaggia
né di fiori olezzar vie cittadine),

preparano come la prima folata di un denso profumo, il passo 15-26, la «superba vision» che pure non riesce alla bellezza di quei primi due versi. Il Leopardi fa qui un singolare sforzo per svolgere, quasi in spirali violente intorno a un centro di tensione affascinante, parole e mosse adatte ad una

² Si può notare la sicura presenza non del solo ricordo storico, ma dell'etimologia: bramata o addirittura «amplectenda».

musica densa che può far pensare a certi passi delle *Grazie* foscoliane, ma meno puramente neoclassica, più ottocentesca, più turgida, nell'insistenza di certi particolari (i baci «scozzati» nelle «curve» labbra dei bimbi, vivi quasi in una procacità incestuosa).

La musica di *Aspasia* si svolge qui al di là della perfezione e della incisività classicistica da cui partono per risultati più ardenti le parole coerenti di questo momento: le «nitide pelli», il colore selvaggio e sfatto della «bruna viola», le mosse brevi, eleganti, energiche della figura femminile, «inchino il fianco», la vita dell'interno ottocentesco condensata nel simbolo estetico della parola «accolta» con il suo senso di chiusa, densa voluttà.

Ma il platonismo insito già nell'«angelica forma», tutto acceso alla maniera di questo nuovo Leopardi, rompe la chiusura antologica della prima strofa

(«novo ciel, nova terra»)

e media il passaggio alla seconda dopo un inciso esteriore e preoccupato di rilevare la forza drammatica della passione e la coscienza dell'inganno che sciupa spesso quanto più vuol essere precisa e tempestiva la bellezza del canto scendendo a vera preoccupazione prosastica (versi 28-32).

Aperta sul tema platonico «raggio divino» che riprende il verso 27 «e quasi un raggio / divino», è proprio la scomparsa del «quasi» che dà alla nuova strofa un carattere deciso e potente di crescendo poetico ad impeti, a contrasti, ad esclusioni. E proprio la voce della poesia si alza dove l'affermazione del valore e la negazione del disvalore è più violenta:

Or questa egli non già, ma *quella*, ancora
nei corporali amplessi, inchina ed ama...
Perch'io te non amai, ma *quella* diva
che già vita, or sepolcro, ha nel mio core.
Quella adorerai gran tempo...

Queste mosse così piene ed energiche giustificano anche i momenti meno intensi trascinandoli e servendosi come preparazione, magari più indulgente e minuziosa, come i due ricorsi all'immagine della musica (versi 34 e 67) che introduce un'aura di estasi e di rapimento ben intonato alla «superba vision» che splende in tutto il canto³. E gli accenni classici agli «ignorati Elisi», alla «gran parte d'Olimpo», portando un tono di pienezza aurea fanno da contrappeso a quanto di arido può esservi nella polemica antifemminile. Sí che la forza animatrice del canto nella sua violenza, nel suo accento vigoroso con cui la realtà viene degradata a disvalore e innalzato l'ideale di

³ Immagine che culmina poi nella seconda sepolcrale dopo pensieri giovanili per i quali vale soprattutto quello del 24 settembre 1821 nello *Zibaldone* e sono commento le vecchie pagine di A. Graf, *Il L. e la musica*, in *Foscolo, Leopardi, Manzoni*, Torino 1898, e di R. Giani, *La lirica e l'arte musicale in L.*, in *L'Estetica nei Pensieri di L.*, Roma 1904.

«sensi profondi, sconosciuti e molto / piú che virili», caricandosi dei riflessi di questa luce matura, rende non astratto il passaggio già sottolineato dalla prima parte a quella in cui il ritmo si fa piú incisivo e tagliente.

I tagli, le chiuse severe e perentorie sono mezzi stilistici intimi ad una costruzione coerente non ornamentale, in cui il pensiero leopardiano con il suo materialismo e il suo platonismo (e uno degli incanti di questo poeta e di questi ultimi canti è appunto l'incontro romanticissimo di materialismo e platonismo, di luci ardenti su nessi vigorosamente razionali) è finalmente tutto presente come mezzo poetico nella sua ansia di farsi espressione, di suggerire la sua intima forza acquistando una certezza calda che manca ad esempio in tanti epigrafici *Pensieri*. E quelle frasi angolose («non cape ecc.»), quelle lucreziane⁴ e settecentesche precisazioni sensistiche («che se piú molli» ecc.) vivono appunto in funzione di una musica complessiva e mal si misurerebbero con un calcolo di immediata e limitata convenienza raffinata.

Nella terza strofa il motivo poetico si fa piú continuo e abbondante nella pienezza di un ricordo che per tanti lati esercita ancora il suo fascino splendido e dolente, che trova la sua acme nei magnifici versi 70-74, ricchi dell'aria iniziale e di una forza che ricorda *A se stesso* con un calore piú sensibile:

Or quell'Aspasia è morta
che tanto amai. Giace per sempre, oggetto
della mia vita un dí: se non se quanto,
pur come cara larva, ad ora ad ora
tornar costuma e disparir.

Dopo un finale piú scialbo la quarta strofa assume un ritmo anche piú sdegnato ed eroico e le parole si fanno estreme piú che altrove: «altero capo», «indomito mio cor», «me di me privo», e si accalcano espressioni perfino psicologiche nel loro desiderio di violenza e di evidenza:

Ogni tua voglia, ogni parola, ogni atto
spiar sommessamente, a' tuoi superbi
fastidi impallidir, brillare in volto
ad un segno cortese, ad ogni sguardo
mutar forma e color.

Espressioni che, raggiunto un estremo quasi di «outrance», vengono serrate dai forti versi 101-103:

Cadde l'incanto
e spezzato con esso, a terra sparso
il giogo: onde m'allegro,

⁴ Va attentamente segnata non tanto l'affinità lucreziana di questi ultimi canti – e a proposito il noto lavoro di Spartaco Borra, *L. e Lucrezio*, Bologna 1925 – quanto il riaffiorare con accenti romantici di elementi sensistici al di là della descrizione e della satira.

nei quali tanta è la intima forza che anche l'espressione letteraria ed abusata del «giogo» pare nuova ed immediata.

Dopo la pausa forte di «onde m'allegro», si snoda il finale in cui il tema di *A se stesso* pare sensibilizzarsi e dividersi nella doppia direzione di orgogliosa certezza di superiorità divenuta anche troppo «intelligente» e di rimpianto delle illusioni che vibra malgrado tutto al centro degli ultimi versi nell'immagine più esaltata

(è notte senza stelle a mezzo il verno)

come il senso quasi cattivo di una ironica vendetta («miro e sorrido») vive accanto alla sequenza di parole nude e suggestive in cui si ritrova – nel loro stacco e nella loro pienezza – quel doppio carattere di decisione e di maturo profumo che è tipico di questo canto.

X

LA PREPARAZIONE DELLA «GINESTRA»: «LE SEPOLCRALI»

Anche se contrari ad una schematizzazione eccessiva di periodi e sottoperiodi nello svolgimento di una poesia e avvertiti dei pericoli che ne derivano di arbitrarietà e di forzatura¹, nella linea di questa ricerca, dopo *Aspasia* si apre alla nostra attenzione una fase in cui il Leopardi in vari componimenti orienta le sue esperienze artistiche verso un ulteriore tentativo della nuova poetica unitaria ed eroica a realizzare una musica integralmente espressiva della sua filosofia «disperata ma vera» come convinzione assoluta e proposta del suo animo convinto a messaggio polemico ed evangelico. In questa preparazione trovano il loro posto anche le due canzoni sepolcrali.

Questi due canti, composti forse nell'inverno '34-35² sono uniti da un argomento simile e da una simile struttura lanciata, esile, ben diversamente energica da quella della canzone *Alla sua donna*, ma echeggiante quelle misure eleganti, quel fare sibillino e aristocratico, fra dolente ed ironico che era tornato con funzione del tutto nuova in *Amore e Morte*, in *Aspasia*. Un'aria comune di eleganza, pensosa, assorta, con venature di un sentimentalismo declamato che richiama stranamente tentativi romantici non realizzati nel periodo giovanile (le due canzoni *Per donna inferma*, *Nella morte di una donna fatta trucidare* ecc.) e che oltre i vari «ahi!» preme nei ripensamenti esclamativi:

Misterio eterno dell'esser nostro

e si unisce a un tono quasi liturgico già notato dal Levi³ in precisi riferimenti biblici.

¹ Valga nel suo riferimento estremo al romanzo biografico l'avvertimento crociano che in verità non tocca le nostre intenzioni di storia della poetica: «La conseguenza dell'interpretazione biografica è di turbare la chiarezza del criterio della poesia e di sostituire alla storia effettiva di questa una storia più o meno arbitraria del suo svolgimento ecc.» (*Quaderni della Critica*, I, p. 37).

² Si veda la lettera al padre del 27 novembre 1834, quella alla Tommasini del 2 maggio 1835 («e quest'inverno ho anche potuto un poco leggere, pensare e scrivere»), quella al De Sinner del 3 ottobre 1835 («nell'inverno passato potei leggere, comporre e scrivere qualche cosa»).

³ Nelle note ho indicato alcuni riscontri di testi o sacri o pii, che per la loro relativa frequenza non sembrano casuali, né privi di significato rispetto ai gusti e alle inclinazioni del poeta maturo» (G. A. Levi, *Canti*. Firenze 1930, p. 247).

Elementi che confluiscono in una musica attenta, ma non sempre capace di realizzare l'intima coerenza della nuova posizione spirituale.

Un'aria quasi dubbiosa, folta di alto stupore incombe su queste canzoni anche se dentro si muove una decisione e una coscienza sicura della «illaudabil meraviglia», della indifferenza della natura. E quasi si potrebbe pensare che come *Sabato* e *Quiete* rispetto ai piú grandi idilli sono alti corollari, cosí le due canzoni rispetto ad *Aspasia* e *Amore e Morte* abbiano simile funzione riprendendone il problema della bellezza, della sua caducità, della sua origine di misera materia, e affacciando d'altra parte quelle conseguenze che già vivono nel contrasto patetico fra il mondo appassionato degli uomini pieni di illusioni divine e la natura che appare solo nel suo aspetto neroniano. Tutto ciò nel suo aspetto piú nuovo (e in questo senso sono utilizzate forme precedenti con le naturali difficoltà di piena coerenza) sarà chiarito nella *Ginestra* di cui manca qui il vigore apostolico.

È sí un Leopardi severo, fermo, ma l'impegno solito di questa tensione è limitato da un certo distacco di stilizzazione e non da quella «umiltà» in cui il Levi poteva scoprire piamente una lontana alba di fede e che realmente esiste come piena coscienza della propria fragilità umana, come persuasione del nulla della situazione umana o, per stare in termini piú vicini a questa estrema posizione romantica, del vivere per la morte.

Nella prima sepolcrale la calma dolorosa mista di stupore e di contenuta violenza, indicata comune alle due canzoni, è piú sollevata da una energia sentimentale che scende fino a sentimentalismo, ma che è capace di investire i quesiti fermi e precisi del problema leopardiano con movimenti carichi ed incalzanti in cui la tipica ispirazione personale riesce a farsi luce e a dirigere coerentemente la costruzione del canto. Naturalmente la stessa ispirazione di riverbero (bassorilievo antico) mentre allontana l'intonazione nostalgica, che in simile situazione veniva dalle creature del ricordo negli idilli, e colloca la poesia su di uno sfondo assoluto, porta ad una costruzione alleggerita, di luce interna, di calore tutto spirituale a cui per converso viene ad aggiungersi quel tanto di eloquenza sentimentale (e il nucleo è la morte che tronca ogni legame affettivo) che spinge tanta signorilità a tensione.

Signorilità è infatti la parola che ben misura questo fare energico e cosciente, non adagiato e cantato, ma eletto, sollevato, che può decadere in raffinatissima eloquenza,

(questo se all'intelletto
appar felice, invade
d'alta pietade ai piú costanti il petto),

in musica squisita, ma piú attenta alle sue misure esteriori che non al suo legame interno, e che accompagna le forme stilistiche piú solite di questi nuovi canti con un'accentuazione di eleganza fra attonita e riflessa, estremamente misurata anche negli impeti piú sentimentali.

Anche qui ripetizioni per rafforzamento, ricerca di un colore tutto interno e perfino un po' sbiadito nel suo carattere antipittorresco, anche qui i paragoni sottomessi alla piú forte musica derivata dal centro ispirativo:

come vapore in nuvoletta accolto
sotto forme fugaci all'orizzonte,
dileguarsi cosí quasi non sorta.

Ma in complesso l'urgenza è minore e meno unitaria la forza che pure non manca. E quasi pare che un'intelligenza altissima si faccia a volte guida di questa stessa forza creatrice in una ricerca tecnica conscia di una esperienza che supera il singolo canto.

Nella prima stanza le mosse interrogative, senza ansia nostalgica sostituita da una attenzione concessa non a «quella» persona, ma ad una figura che vuol essere senz'altro la bellezza umana e caduca, hanno una loro sicurezza superiore non di domande retoriche ma di problema in atto, poeticamente in atto, che si precisa esageratamente nella fitta trama contrappuntata della seconda strofa vicina ad una preziosa prevalenza di puro stile. Deciso è invece il ritmo assunto nella terza strofa con mosse brevi, spezzate a metà verso, che fanno pensare ad un ritorno piú tecnicistico del procedimento di *A se stesso*:

Al cominciar del giorno
l'ultimo istante.

Ed il risultato è notevolissimo sulla via di una poesia sicura e decisa sia come suono sia come suggestione di immagine sentimentale: «non tornerai», «per sempre», «sotterra», chiusa com'è dal magnifico verso 24:

ivi fia d'ogni tempo il tuo soggiorno,

nato come dopo una sospensione energica e fluito insieme leggero e perentorio. Gli ultimi due versi risentono di questa leggerezza non cantata e si aprono su di una esitazione stilizzata («forse beata sei»), si svolgono con membri interrotti, di uguali misure, pausati e risolti nel «sospiro» finale che porta un richiamo fra petrarchesco e *Vita Nova*. È il motivo della bellezza giovanile che, penetrato su questa strada di vicinanze di eleganza spirituale, rievoca nella quarta strofa quasi un ricordo di temi idillici divenuti però piú grigi e solenni, incupiti e risoluti e non piú teneramente intonati:

e molto
prima che incontro alla festosa fronte
i lugubri suoi lampi il ver baleni.

Toni cupi e solenni e insieme eleganti e sicuri che trovano una luce tutta spirituale nei bellissimi versi 39-40:

e cangiar con gli oscuri
silenzi de la tomba i dí futuri.

Non il silenzio verde carducciano, non l'aria celestina del Pascoli, non il frutto di un'audacia impressionistica, ma l'attenta ricerca di un tono in cui l'immagine serve alla musica senza prepotenza di colore.

Ma la musica folta di rime al mezzo (versi 39, 43) e di lontane assonanze riesce però raramente ad essere completamente intima al motivo sentimentale che la nutre e sembra a volte divenire esercizio stilistico in vista di nuove esperienze, procedere al di là del legame più interno: come avviene nella quinta stanza tutta a contrappunto come la seconda, come nella sesta che alterna mosse felici con declamazioni sentimentali, con cadenze fiacche come la chiusa. Così la chiusa stilizzata del canto, preparata ad effetto di contrasto con le misure che la precedono immediatamente, è un capolavoro stilistico, ma non ha una piena vita poetica malgrado la forza di convinzione che vibra sempre al fondo di questi nuovi canti. E tutta l'ultima lunga stanza interessa soprattutto come preparazione, come prova di quelle strofe allungate e sorrette da posizioni forti, da rime al mezzo bacciate con il verso precedente che troveranno la loro vera ragione nella *Ginestra* in cui d'altra parte l'ispirazione più urgente abolirà le soluzioni più preziose che qui paiono per l'ultima volta utilizzare gli insegnamenti di *Alla sua donna* o di *Amore e Morte*.

La seconda sepolcrale mostra anche più chiaramente della prima i limiti di una concezione eccessivamente eletta e attenta a misurare, pure in una presenza di stupore e di pietà sentimentale, la musica, per giungere ad una squisitezza, ad una maestria tecnica che molti critici fermi al «discettare», al «raziocinare» e cioè alla natura dello schema deducibile razionalmente, non suppongono in un Leopardi che ritengono in decadenza, ormai isterilito e privo di ispirazione.

Non importa molto osservare che qui il Leopardi è in posizione più di osservatore che di protagonista e che la didascalia iniziale come quella più complessa della prima canzone sarebbe già spia di una concezione fredda e sofisticata, ché anzi proprio il motivo del ritratto di una bella donna dà inizio alla poesia con versi alti in cui la misura notata si incontra con una forza di assolutezza, con un impeto contenuto che altrove non saranno così unite. L'attacco solenne e perentorio come un riepilogo severo («Tal fosti»), poi le denominazioni di tempo e di luogo e le parole tetre: «polve e scheletro» «ossa e fango» intercalate dal risoluto «sei», vengono sviluppate come tesi iniziale dai due mirabili versi 3-4: il primo fatto di parole lunghe e decisive (*immobilmente collocato invano*), il secondo ampio e fantastico in una prospettiva tutta ideale, in un ideale trionfo della morte. Il contrappunto di parole più larghe e di parole più tassative sensibilizza il ritmo che si ferma a metà verso (al verso settimo), con una parola florida e accentata sulla cui pausa si muove, con un leggero ricordo di idillio fatto più solenne, il nuovo movimento. «Quel dolce sguardo, quel labbro...», nutriti di particolari simi-

li a quelli della presentazione di *Aspasia*, ma qui piú alleggeriti, resi assoluti nel loro snodarsi di membri battuti appena alla fine, sino a che l'ultimo membro chiude con maggiore ampiezza e con il taglio gelido del passato remoto: «furo alcun tempo». Tornano le battute del verso 2 e la chiusa del verso stesso al mezzo: «or fango / ed ossa sei» su cui in realtà si chiuderebbe la strofa se il moto musicale non chiedesse un completamento certo piú necessario che bello.

L'eleganza continua nella strofa seconda, ma si fa piú esterna in un contrasto troppo costruito oltre i limiti dell'«ars» concreta, di parole rudi («sozzo, abominoso, abietto») che fanno ripensare ai tentativi romantici delle canzoni giovanili ripudiate (*Per donna uccisa* ecc.) e di parole auliche ed estatiche che riescono a realizzarsi solo nella mossa centrale:

quale splendor vibrato
da natura immortal su queste arene,
di sovrumani fati,
di fortunati regni e d'aurei mondi...

Ed eleganza squisita caratterizza la terza strofa che rimane però troppo una variazione rischiosa di ornamentale leggerezza:

quasi come a diporto
ardito nuotator per l'Oceano...

Come l'eccesso di cura ritmica si rivela nel finale pensoso, ma smorzato, troppo puntuato di «or come», di «se», di distinzioni precise e sottolineate.

XI

LA PREPARAZIONE DELLA «GINESTRA»: «PALINODIA» E «NUOVI CREDENTI»

Quale valore si può attribuire a componimenti come la *Palinodia* e i *Nuovi Credenti*? L'inclusione del primo nella edizione napoletana del '35 lo impone comunque all'attenzione recalcitrante dei lettori e dei critici, mentre il noto saggio crociano¹ ha fatto del secondo una specie di gustoso documento di costume napoletano molto pungente in senso «kulturgeschichtlich».

In realtà la chiara coscienza, non prepotente, di una continuità di poetica e di «tempo spirituale» quale abbiamo constatato nel corso di questa esperienza critica, trova la ubicazione fruttuosa delle due opere nella preparazione della *Ginestra*, nella preparazione cioè (e il discorso riguarda anche i *Paralipomeni*) di una nuova struttura lirica in cui l'esigenza di unità fra pensiero e poesia (tanto per esprimersi con abbreviazioni consuete) fosse risolta più strettamente e d'altra parte sotto l'accento unificatore della poetica dell'affermazione personale, della poetica antiidillica. Sicché il tono discorsivo che predomina in queste due poesie viene a spiegarsi ben diversamente da quello di un Leopardi di altri tempi, non come diverso esito puramente ornamentale di affioranti esigenze speculative, ma come esercizio stilistico sul tema essenziale: ricerca di assimilazione delle linee del pensiero, della persuasione leopardiana più dispiegata, di accordo tonale, musicale delle nuove certezze, dei «loci communes» della personalità leopardiana. Tentativi in sé falliti e periferici di fronte allo sforzo profondo della *Ginestra* che certo però profitto di queste esperienze condotte su di un piano non lirico e col presupposto di una vittoria parziale e letteraria.

La *Palinodia* ha proprio evidente la consapevolezza dei limiti in cui si pone e nel riprendere la forma di ritrattazione ironica già adoperata nel *Tristano* la intercala con la parte direttamente polemica privandosi dello slancio che trionfa nel grandioso finale di quello, ma mostrando la volontà di un esperimento prezioso di frammentazione e di continuità in un ritmo sostanzialmente neoclassico ricercato per possibilità di precisione e di efficacia adatte ad una linea complessa e ad una continuità così tradizionalmente offerta dagli sciolti nella tradizione settecentesca pariniana e di scrittori di «epistole» alla Pindemonte. E il risultato poetico è quasi nullo, la sua efficacia pungente e le sue esplosioni più dirette sfumano in una tensione poco

¹ B. Croce, *Commento storico a un carme satirico di G. L.*, in *Aneddoti di varia letteratura*, Napoli 1942, III, pp. 102-113.

pura e troppo esornativa, neoclassicamente lineare. Tale da sconsigliare comunque una utilizzazione diretta di una simile formula in un impegno più decisivo e tale pure da servire come affinamento del linguaggio nella sua volontà di adeguazione polemica e ironica di movimenti intellettuali, di precisazioni di entità e di strutture vitali. Ciò che nell' *Epistola al Pepoli* mancava poi di quella risolutezza che dà una spinta creativa al semplice gusto del descrivere e del circoscrivere con eleganza moti ed oggetti.

Ma certo la vicinanza di modelli illustri e il piacere di una scorrevolezza preziosa in un momento di scarsa tensione e di ricerca letteraria provoca un prevalere di prelibata incisività che sfrutta parinianamente l'effetto icastico e stridulo delle parole moderne ed esotiche in un contesto elegante e classicheggiante:

da Marrocco al Catai, dall'Orse al Nilo,
e da Boston a Goa...

né meraviglia fia se pino o quercia
suderà latte e mele, o s'anco al suono
d'un *walser* danzerà...
seggioline, canapè, sgabelli e mense,
letti ed ogni altro arnese, adoreranno
di lor menstrua beltà gli appartamenti²...

E per una certa eccessiva vicinanza al *Giorno* il poeta si induce a quadretti minuti e lucidi

(Alfin per entro il fumo
de' sigari onorato, al romorio
de' crepitanti pasticcini, al grido
militar, di gelati e di bevande
ordinator, fra le percosse tazze
e i branditi cucchiali, viva rifulse
agli occhi miei la giornaliera luce
delle gazzette...)

mentre utilizza ad effetti ugualmente ironici i procedimenti più larghi e risoluti della nuova poetica con parole pausate

(profondamente, del mio grave, antico
errore, e di me stesso, ebbi vergogna)

con chiuse battute e rilevate in periodi tagliati al centro del verso

² Si è notato già in *Aspasia* questo gusto di parole moderne e quasi di uso corrente ottocentesco.

(ogni giornale,
gener vario di lingue e di colonne,
da tutti i lidi lo promette al mondo
concordemente),

con accentuazioni assolute di distacco temporale che qui divengono naturalmente eloquenti, esteriori, provvisorie:

e le macchine al cielo emulatrici
crebbero e tanto cresceranno al tempo
che seguirà, poiché di meglio
in meglio senza fin vola e volerà mai sempre
di Sem, di Cam e di Giapeto il seme.

Si può osservare, per precisare il tono della *Palinodia*, che il motivo che anima queste forme ornamentali ha una sua coerenza con tale intonazione che si basa su oggetti, su parole-indici di cose, elevandole con sensistica eleganza a perfezione neoclassica, in quanto l'oggetto della satira leopardiana è qui limitato soprattutto al progresso materiale che i romantici avevano pur esaltato con quel largo margine di ingenuità che aiutava il Leopardi nel disconoscere anche il loro entusiasmo più concreto ed attivo. Specie nella prima parte del componimento fino al verso 154, l'ironia di questo materialista così fanaticamente convinto di certi valori morali eroici proprio nella loro sfortuna mondana, si rivolge contro l'illusoria felicità delle macchine, della scienza politica, della statistica (estremo simbolo dell'astrattezza civile contro cui l'illuminista romantico insorge):

Più molli
di giorno in giorno diverran le vesti
o di lana o di seta...

che sembrano indicare bene il modulo artistico di questa poesia e il simbolo di questo esteriore progresso.

Senonché l'esperimento neoclassico-ironico di descrizione satirica è a sua volta sostenuto e valorizzato nel clima nuovo leopardiano – anche se poi il loro intersecarsi è ragione di debolezza nello schema della poesia – da un tono di sdegno, dalla rivolta al motivo dell'ineluttabile regno della forza: il motivo machiavellico-alfieriano («la forza governa il mondo pur troppo! e non il sapere»³) che è presente col suo realismo disilluso e virile nella nostra tradizione romantica, a suo modo fin nel Manzoni:

Imperio e forze
quanto più vogli o cumulate o sparse,

³ Alfieri, *Del principe e delle lettere*, Bari 1927, p. 111.

abuserà chiunque avralle, e sotto
qualunque nome. Questa legge in pria
scrisser natura e il fato in adamante...

Motivo che si riattacca più esplicitamente ai grandi temi dei nuovi canti, agli spunti di *Arimane* («Natura è come un bambino che disfa subito il fatto») e che si affaccia spiegato in un tono che per le ragioni già dette rimane inadeguato come tema supremo di questi anni.

Sono i versi 154-181 che sulla trasformazione di meditazioni precedenti (*Zibaldone*, 2 dicembre 1828; *Dialogo della Natura e di un Islandese*) si alzano di tono, rinforzano il lessico e le mosse di recisa sottolineatura tipica della nuova poetica (con le forti posizioni vive nella *Ginestra*, «eternamente», al verso 167; «irrimediabilmente», al verso 176) fino al ritmo implacabile che tenta adeguare la lotta crudele della natura contro il fragile mortale

(indi una forza
ostil, distruggitrice, e dentro il fere
e di fuor da ogni lato, assidua, intenta
dal dí che nasce; e l'affatica e stanca,
essa indefatigata; insin ch'ei giace
alfin dall'empia madre oppresso e spento),

che vuol «definire» nel senso più pregnante della parola la sorte dell'uomo:

non altro in somma
fuor che infelice, in qualsivoglia tempo,
e non pur ne' civili ordini e modi,
ma della vita in tutte l'altre parti,
per essenza insanabile, e per legge
universal, che cielo e terra abbraccia,
ogni nato sarà.

Tanto si procede anzi in questa direzione che il ritorno della «palinodia» è sempre più fiacco e non basta un ultimo movimento di riso sdegnato a sommuovere i limiti di un effetto discorsivo senza pretese di liricità: che è poi la coscienza presente in tutto il poemetto ed opera certamente perfino nel momento di maggiore impegno nel riconoscergli un carattere non definitivo e di saggio di un linguaggio più adatto a nuove espressioni liriche ambiziose di messaggio individuato in una energica presentazione della personalità poetica in atto.

L'impasto neoclassico in cui il Leopardi tentò l'esperimento della *Palinodia* è rifiutato per le terzine tipiche del discorso satirico nei *Nuovi Credenti* rivolti alla satira, meglio alla lotta contro l'ambiente degli spiritualisti napoletani come la *Palinodia* era rivolta contro il *milieu* Capponi di Firenze.

Mosso dalla polemica, risoluta incomprensione di un mondo a lui estraneo e ritenuto frivolo e dalla irritazione della sua sensibilità tesa all'estremo

di fronte alle piccinerie avvertite in quegli eloquenti intellettuali meridionali, il Leopardi, eccitato anche dai probabili giudizi sulla sua posizione filosofica considerata arretrata e infeconda ripetizione della cultura settecentesca, volle tentare una formula piú colorita e facile, piú direttamente e allegramente (nella sua ferocia) satirica che rispondesse anche a quell'aria napoletana che si farà sentire depurata e nobilitata nella *Ginestra* e agevolasse la formazione di un tono quasi piú popolare, piú sanguigno rispetto alla pungente eleganza neoclassica. Quasi immediatezza che volesse adeguare una delle direzioni di questo atteggiamento del nuovo Leopardi coraggiosamente ed apertamente polemico contro gli esponenti del "mondo sciocco", contro la cronaca vissuta della sua storia piú profonda.

Già il titolo brioso, ma inequivoco nel colpire nuovi e vecchi «credenti», ma soprattutto questo che gli sembrava ridicolo infantilismo, dà il suono di questa poesia che ci parla sempre nella sua facilità di una forza personale capace di un attacco cosí spregiudicato e sicuro da farsi lieto, sbrigativo, senza le remore decorose della complessa e frammentata linea della *Palinodia*. Va poi naturalmente calcolata in questo procedere lieto ed agevole del componimento la presenza della forma tradizionale del capitolo e della satira specie dall'Ariosto in poi con la loro inflessione di discorso fluente, di apparenze bonarie e quasi familiari, perfino con cadenze sciatte che celano una particolare cura letteraria:

Spiaccion dal Lavinaio al Chiatamone,
da Tarsia, da Sant'Elmo insino al Molo,
e spiaccion per Toledo alle persone.

E ne riesce cosí la confluenza del tono di occasione, vivo in questa poesia di scarsa maturazione, con un fare tradizionale che vengono resi anche piú sicuri e percorsi da venature piú intense e piú cupe da una volontà combattiva e sdegnosa, ferma intimamente sotto lo scherzo, dalla serietà di una poetica che si pone come espressione intera di verità vitale, non mai come decorazione:

le carte ove l'umana
vita esprimer tentai, col Salomone
lei chiamando, qual soglio, acerba e vana.

Dove l'«esprimere» non è una parola approssimativa per una piú lunga elocuzione, ma porta proprio il senso di una poetica ambiziosa di sintesi centrali ed attive che, dopo le prove dei nuovi canti precedenti, tenterà la sua prova piú ardita nella *Ginestra* quando questi esercizi piú laterali saranno esauriti e i loro moventi di cronaca saranno assorbiti nel «fetido orgoglio» dell'umanità inferiore che non ha piú volti particolari, vicende precise come nei *Nuovi Credenti*. Qui vale poi come spiegazione del tono particolare che individua il particolare esercizio del Leopardi, oltre il suggerimento tradi-

zionale e una violenza di scherno che si fa rapido riso di distacco, quasi un riflesso di quella letizia napoletana che il Leopardi scherniva (e si sa anzi che proprio dei «Capitoli berneschi in lode dei maccheroni e dei pomidori» circolavano allora per Napoli e poterono stimolare non solo per contrasto la fantasia leopardiana), ma da cui poté essere preso in certe mosse grottesche, eroicomiche in cui la molla segreta piú si piega accettando sotto il segno del disprezzo una provvisoria bonarietà pittoresca che va perfino calcolata nella serietà tragica della *Ginestra*⁴.

Il moto generale, mentre si gonfia di riferimenti satirici sempre tesi nel loro obbiettivo finale, risente l'apporto della "gioia di vivere" napoletana nel mentre che la schernisce e ne acquista una certa pienezza in simpatia con le linee poco angolose delle epistole tradizionali: cosí nel bel periodo dal verso 7 al 25 in cui tremola, sul gusto di disegno alla brava tipico dei *Paralipomeni* e di questo momento poco lirico e preparatorio, la famosa miniatura:

Sallo Santa Lucia quando la sera
poste le mense, al lume delle stelle,
vede accorrer le genti a schiera a schiera,
e di frutta di mare empier la pelle.

E del resto la differenza di intensità e di luminosità fra il tessuto piú generale e la satira particolare dei singoli nuovi credenti è da riferirsi anche alla manifesta volontà di un rilievo all'evidenza ritrattistica dell'ipocrita spiritualismo dei *clercs* napoletani⁵ di fronte all'istintivo, anonimo edonismo delle folle che si collega a quel «comunque esistere» che tanto attirò l'attenzione del Leopardi. Al contatto dei singoli oggetti satirici la macchietta nasce feroce e limitata anche se presa nello scorrere lieto del ritmo:

... il qual beato
dell'amor d'una Dea che batter l'ali
vide già dieci lustri, i suoi contenti
a gran ragione omai crede immortali...

⁴Non mi sembra però che quella luce modesta di letizia sia riducibile a gusto di quadretti napoletani e che questo costituisca il fascino essenziale della satira. «Che cosa m'attira della satira leopardiana? Non veramente la bellezza poetica perché quella satira è nient'altro che un acre sfogo del Leopardi contro certi pensieri e sistemi... Né la vigoria filosofica... Nemmeno la verità del giudizio morale e politico... Che cosa dunque m'attira? Proprio l'immagine della lieta vita napoletana di allora, che traluce in alcune terzine e che è anche la sola parte di quel componimento non priva di qualche tocco pittoresco». Dice il Croce nel suo saggio, alterando, per l'amore «secondo ottocento» del quadretto, non la poesia, ma la natura di quelle immaginette mosse da un vigore baldo di satira che si fa piú acre nei confronti dei singoli credenti e rimane piú lieto nel tessuto generale combinando l'impeto suo con il riflesso dell'ambiente satireggiato.

⁵*Questi e molti altri che nimici a Cristo / furo insin oggi* (vv. 70-71): Spiritualismo vernice di precedente moda materialistica.

... che da Venere il cielo avealo escluso.
Per sempre escluso: ed ei contento e pio,
loda i raggi del dí, loda la sorte
del gener nostro, e benedice Iddio.
E canta...

Ma al di sopra di queste macchiette, di questi moti piú acri e pungenti entro l'aria particolare dei *Nuovi Credenti* con il loro passo cosí diverso da quello della *Palinodia* e che, come abbiamo cercato di fare, si giustifica nel presupposto di una coscienza artistica di esperimenti, l'orecchio avvertito sente come punti tipici, ed acme di questo discorso poetico, quelle posizioni affermative ed eroiche

(perché il vivere io chiamo arido e tristo),

quei moti di superiorità che impegnano la coscienza leopardiana di una verità non piú solamente costatata, ma bandita coraggiosamente in un coerente ritmo interno: che infelici sono gli uomini sensibili

(che misera non è la gente sciocca),

che l'infelicità e il tedio sono segni di alta natura

(noia non puote in voi, ch'a questo scoglio
rompon l'alme ben nate...),

che i mediocri sono lieti perché lontani dal senso dei valori che esaltano e turbano l'uomo:

e il cor, che né gentil cosa, né rara,
né il bel sognò giammai, né l'infinito.

Versi forti in cui il Leopardi della piena maturità riafferma nel suo materialismo la fedeltà ai valori e a sentimenti romantici (il bello, l'infinito, la «gentilezza») e la sua virile accettazione della morte come ultimo valore assoluto, come eroica protesta della persona umana:

Voi prodi e forti, a cui la vita è cara,
a cui grava il morir; noi femminette,
cui la morte è in desio, la vita amara.

Queste espressioni, questi movimenti sono forse solo l'eloquenza di questo periodo, la traccia di un fuoco spento o il precipitato astioso e ragionativo di un solitario asceta della sensibilità dolente e passiva? O la musica interna, il piglio di queste frasi letterarie, l'impeto di questa forma non se-

gnala invece due cose: la presenza viva di una poetica ben cosciente anche nei momenti di esercizio e di preparazione e perfino qui la natura nuova, non un grado negativo, nello sviluppo leopardiano? Ed è a questa luce che si trae dal limbo dei giudizi incerti e passivi, in cui sostanzialmente è rimasto⁶, il poemetto satirico *I paralipomeni della Batracomiomachia*.

⁶ [A parte le interessanti, ma diverse indicazioni di Bacchelli (commento ai *Canti*, Milano 1945), a me sfuggite quando scrivevo questo saggio].

XII

IL «LIBRO TERRIBILE»

Composti dopo il 1831¹ i *Paralipomeni della Batracomiomachia* rientrano per la loro parte maggiore chiaramente nel periodo di preparazione alla *Ginestra*, in quella stagione napoletana in cui l'impegno non diminuisce, ma si particolarizza e si precisa in una polemica piú distesa e piú acre, meno intensamente passionale fino all'esplosione dell'ultimo capolavoro.

Il lavoro sarebbe stato continuato (secondo la testimonianza del Ranieri²) fino agli ultimissimi giorni prima della morte testimoniando cosí una stesura non concitata ed urgente, ma disposta nel tempo ad esercizio ed alto divertimento letterario che avrebbe accompagnato perfino la composizione della *Ginestra* e del *Tramonto della luna*³.

Come molto prima la triplice traduzione del poemetto pseudomerico (1816 – 1821-22 – 1826) aveva accompagnato espressioni liriche e di prosa d'arte diverse ed intense con il ritorno sicuro di un'attività cara, e riposante pur nella sua venatura frizzante ed acidula. Ed anzi si potrebbe notare che fra le traduzioni e il poemetto originale che a quelle si richiama, tutta la vita del Leopardi è accompagnata nei suoi termini di *apprentissage* e di maturità, da questo cangiante motivo eroicomico, dalla suggestione di questo mondo fantastico animalesco che pare indicare uno strano interesse paradossale: non prova di un'astratta ironia leopardiana alla Tissi⁴, ma semmai contribuito alla indicazione di una personalità romantica complessa di intime volute bizzarre, di vibranti rabeschi inseriti in un tessuto compatto e perfetto.

In realtà il poemetto alessandrino (il giovane Leopardi lo sentí tale e nel suo *Discorso sopra la Batracomiomachia* lo assegnò al periodo post-teocriteo) aveva stimolato il poeta a descrizioni serene e gioiose (in tono con l'originale da lui reputato «bellissimo»), sempre piú idilliche e popolaresche tanto da dover essere seriamente considerate in quella preparazione fra classica e aulicamente popolarescante che si precisa nel periodo precedente ai grandi idilli. Tendenza idillica e giocosa, paesana e alessandrina che nei *Paralipomeni* agí indubbiamente ancora come motivo di dolcezza e di predilezione

¹ «o come *dianzi* la fiamminga gente», I, c. 4, in cui si allude alla sconfitta dei belgi del 12 agosto 1831.

² Lettera del 28 giugno 1837.

³ Il Ranieri disse nei *Sette anni di sodalizio* che il poeta gli dettava quelle ottave «per ingannar il tempo e passar mattana».

⁴ Silvio Tissi, *L'ironia leopardiana*, Firenze 1920.

per quell'argomento, ma che nella concreta poetica del poemetto è assorbita come sfumatura in un tono ben diverso e ben più complesso, permanendo come bisogno di scherzo che si traduce in svolazzi leggeri e briosi, in rapidi accenni di calligrafismo.

Si precisi intanto, per giungere al tono nuovo del poemetto e alle sue ragioni che superano il divertimento e la semplice satira, ma nutrendosene, che il *Malpensante* (come il Leopardi si chiama⁵ con suggestivo distacco dalla comune umanità civile tesa al conformismo – e mai come in questo periodo il Leopardi fu terribilmente anticonformista) non volle solo fare la satira dei liberali e dei reazionari, quanto anche creare una fantasia, un telaio compositivo, in cui inserire polemiche molteplici contro «il mondo sciocco», sfoghi apparentemente occasionali o saltuariamente presentati come luoghi di una passione e di uno sdegno lasciati liberamente affiorare senza una condotta ferrea e puntuale. Una fantasia con larghi margini di libertà e appunto perciò dilungatasi per tanti anni come la lettura di un *livre de chevet*, e capace di subire accentuazioni di colori assai diversi su di un fondo volutamente poco appariscente.

Si pensi subito alla differenza di intensità e di ricchezza fra l'inizio (la parte più piacevole e più vicina, pur nell'intento più acuto, al poemetto pseudomerico nelle versioni leopardiane) e l'ottavo canto con le sue ombre macabre e la sua volontà di scherzo funebre così serio e così veramente, secondo l'espressione giobertiana, terribile. E si pensi d'altronde a tutto lo schema del poemetto e si avrà la sensazione di due tempi non staccati, ma diversamente accentuati anche se i temi si intrecciano poi e si rinforzano verso l'ultimo.

Tanto che si potrebbe pensare che all'inizio il Leopardi abbia voluto fare una pura satira politica da sottomettere al velo della vicenda topesca e conservando tutto il brio della versione pseudomerica, mentre a poco a poco le esigenze affidate al poema crebbero, la satira si estese a polemica rappresentata e si caricò di toni sempre più energici, mescolati sì alla bonaria scherzosità delle prime ottave, ma sempre più prevalenti ed amari. E si può ancora pensare che all'inizio (prima che si presentasse Topaia con i caratteri di Napoli⁶) il Leopardi volesse fare una satira dei moti liberali precisati in quello napoletano del '20-21, e che poi invece pensasse a più ampia e trasfigurata rappresentazione in cui i riferimenti storici oscillano fra precisazioni e lontananze da una chiara situazione storica, sempre più sottomessi ad una polemica che tocca i punti essenziali della situazione umana anche se lontana dall'espressione diretta e lirica che ne darà la *Ginestra*.

⁵ V, 24.

⁶ Se ne può ricavare che solo il primo canto al massimo poté essere fiorentino? Certi spunti risentiti di paesaggio appoggerebbero tali ipotesi anche se si può obiettare che data la vicenda "napoletana" dei moti liberali l'allusione a Napoli è in parte indipendente dalla vicenda napoletana dell'autore.

Lo stesso schema del poemetto ci mostra del resto la tenuità della trama narrativa e il suo variare di intensità e di vibrazione a motivi piacevoli o profondi. Mentre nel primo canto la descrizione briosa della fuga dei topi allietata dal veloce ritmo del paragone dell'esercito papalino in fuga stimolato dal suo generale

(cui precedeva in fervide, volanti
rote il Colli, gridando, avanti, avanti),

le varie elezioni di Rubatocchi e di Leccafondi, si mantengono in una chiara atmosfera di divertimento di gusto e di narrazione «in ottava», già nel secondo il viaggio del conte ambasciatore assume un tono più deciso di bizzarria metafisica e di satira acre, ma sempre episodica e gustosa, sparsa ancora di frizzi non appuntiti come avverrà più avanti:

Rispose che venuto era legato
del proprio campo; e ben legato e stretto
era più che mestier non gli faceva.
Ma scherzi non sostien l'alta epopea.

E così dal divertimento delle vicende topesche, che inducono sempre mosse lievi e soffici, come l'esistere implacabile e ottuso dei granchi irradia un'aria lucida e metallica (prova ad ogni modo che non si tratta di una comicità bonaria e svagata), si passa qua e là nel secondo canto al risentito ritratto marionettistico dell'austriaco-granchio Brancaforte, nel quarto al labile disegno in sfumato dell'occupazione di Topaia da parte dei granchi, all'episodio nel quinto dell'eroica morte di Rubatocchi: ambigua scena che nascendo su di un piano di divertimento ne esorbita con la sua doppia direzione di riduzione minuscola di un motivo epico particolarmente solenne e classico, di adeguazione risoluta e seria di uomini e bestie, offensiva per la comune boria umana, e d'altra parte di esaltazione tesa e generosa di una verità del «valore» ovunque nasca, su qualunque situazione si sviluppi. E nel sesto dal divertimento più chiaramente storico-satirico di Topaia oppressa si avvia la «suite» più intensa ed intima del poemetto: il viaggio di Leccafondi, la tempesta notturna⁷, il colloquio con Dedalo e, nei canti più compatti settimo e ottavo, il volo fino all'Averno generale⁸, la discesa nell'Averno dei topi.

Il taglio finale alla *Baldus* indica poi nello schema generale del poemetto

⁷ A proposito del tono paradossale che in questo viaggio si sviluppa si noti fin d'ora come il nostro gusto moderno ci aiuta alla comprensione, assai più della sintesi classicosentimentale della critica desanctisiano-crociana, che difatti non ha dato dei *Paralipomeni* una illustrazione adeguata.

⁸ Dove sono non solo i bruti, ma gli uomini con la porta per la loro altezza, il che accresce l'orrore naturalistico di questo Averno, contro le interpretazioni più blande. Vedi VII, 50-51, e VIII, 4.

la mancanza di una intenzione di semplice satira storica che avrebbe cercato facilmente una sua minuta compiutezza.

Da un sunto fedele del libro si ricaverebbe poi che il tenue legame narrativo cede per lo piú posto (tranne negli ultimi canti serrati in un ritmo piú profondo e nutrito leopardianamente) a un nesso di composizione larga, a una ricerca di tono medio alimentato da elementi diversi, da sfoghi quasi retorici, da satire piú dirette, da descrizioni disinteressate, da polemiche piú accese o piú blande: tutto unito da un impegno non eccessivo che avrebbe scoperto di piú le suture di motivi nati su di un unico tema centrale (la situazione umana), ma affiorati in diversi momenti e con diverse accentuazioni.

Perché si possono indicare subito temi diversi che, se anche riconducibili a un interesse comune, risaltano per forte diversità di tensione e di direzione. Cosí quello scoppio di nazionalismo, che sconcerta alle prime il lettore abituato a un Leopardi cosí fisso ai termini essenziali del dramma dell'uomo che non si riesce a comprendere il ritorno, e violento, di una passione che poteva apparire legata ad un Leopardi ingenuo, giovanile, retorico, superato da ben altre passioni, da ben altre ansie. E difatti queste ripetute esaltazioni romane e nazionalistiche sono da considerarsi (fuori delle ire carducciane e degli elogi mediocri di critici nazionalisti come l'Allodoli) un ritorno di motivi ingorgati e non direttamente affrontati ed esauriti nella maturità del poeta, mentre d'altra parte rappresentano una polemica contro atteggiamenti di storici e filologi tedeschi che il Leopardi accomunava agli atteggiamenti di una poesia e di una filosofia spiritualistica che egli del resto non conobbe direttamente e che poté facilmente svalutare nella volgarizzazione giornalistica di riflesso cousiniano o di conversazione nei salotti idealistici dei «nuovi credenti».

Un motivo cosí, che poeticamente rimane avulso dal resto nel suo riferimento caratteristico di eloquenza patriottica in cui si mescolano accenti di nazionalismo accademico nato nel '700 e non divenuto sorgente di azione, ma che si deve sentire, anch'esso, come parte di una piú vasta polemica in cui assume il suo relativo valore di forza sdegnosa contro una mentalità astratta e superba, avversaria inevitabile della sua morale eroica e personale. Allora la violenza xenofoba (I, 22; III, 11, 31; VII, 28), nel suo tono esasperato, e insopportabile nel suo senso esplicito, trova spiegazione nell'impazienza combattiva di questo periodo, perde il suo odore di angustia accademica, come l'esaltazione di Roma antica e della grandezza italiana (ben diversamente affidata alle varie spade dei vari Florestano Pepe) può servirci a comprendere come la satira dei granchi reazionari o dei topi liberali vive in funzione della coscienza di un dramma piú profondo e assoluto i cui termini superavano di gran lunga l'ottimismo facile e umanitario del romanticismo spiritualista. Per il Leopardi il legame fra quella «virtú» del passato e il presente non poteva trovarsi che in una nuda assenza di fatue speranze, in una dura coscienza di miseria e di limite su cui solamente potevano sorgere

gesti desolati e solenni come quello di Rubatocchi o affermazioni di solidarietà combattiva come quella della *Ginestra*⁹.

Penetrando così nel mondo dei *Paralipomeni* oltre l'unità più esterna di alto divertimento e di tono medio in cui i temi appaiono diversi e poco

⁹Tono risentito che si appoggia ad un senso austero della virtù e dell'eroismo contro l'opinione dei più e la stoltezza di ogni boria, che trova la sua giustificazione anche nello strano encomio di Rubatocchi che nella fuga generale dei topi rimane solo a combattere («sol io combatterò / procomberò sol io!») quasi traduzione estrema dell'immagine eroica del giovane Leopardi. In realtà, a parte le suggestioni dei poemi eroicomici, questo trionfo dell'eroe-topo vive sempre nel tono di musica media del poemetto e pare indicare in quelle proporzioni deformate un valore indipendente dal caduco e dalle superbie degli uomini in quanto affermazione eroica: non dunque una scettica negazione di ogni valore, ma distinzione del valore come affermazione personale sopra la viltà comune e la piccolezza della sorte umana non dissimile da quella sorcina. La piccola, grottesca immagine di Rubatocchi è come prezioso preludio dell'uomo della *Ginestra* indomito e non stoltamente superbo e non stoltamente servile di fronte ad un potere superiore che lo ignora e lo martorizza:

Cadde, ma il suo cader non vide il cielo
(V, 46).

Appassionata e coerente posizione del Leopardi maturo che quanto più odiava la vanità di atteggiamenti retorici, non consci della situazione umana, tanto più valorizzava la forza morale sorta da una persuasione disillusa e disinteressata.

*Bella virtù, qualor di te s'avvede,
come per lieto avvenimento esulta
lo spirito mio; né da sprezzar ti crede
se in topi anche sii tu nutrita e culta.
Alla bellezza tua ch'ogni altra eccede,
o nota e chiara, o ti ritrovi occulta,
sempre si prostra: e non pur vera e salda,
ma immaginata ancor, di te si scalda.
Ahi! ma dove sei tu? sognata o finta
sempre? vera nessuna giammai ti vide?
O fosti già coi topi a un tempo estinta,
né più fra noi la tua beltà sorride?
Ah, se d'allor non fosti invan dipinta,
né con Teseo peristi o con Alcide,
certo d'allora in qua fu ciascun giorno
più raro il tuo sorriso e meno adorno*
(V, 47-48).

Versi in cui il tono accorato con cui si invoca la virtù (e potrebbe, se ce ne fosse bisogno, autorizzare su altro piano di quello ariostesco il desanctisiano: che cuore aveva il Leopardi!) è più indizio di un fortissimo movimento di coscienza che non di una conclusione passiva, di rinuncia: molto lontano questo Leopardi da quello che nel dialogo *Il Galantomo e il Mondo* diceva che la virtù serve «a non cavare un ragno da un buco. A fare che tutti vi mettano i piedi sulla pancia e vi ridano sul viso e dietro le spalle, a essere infamato, vituperato, ingiuriato, perseguitato, schiaffeggiato, sputacchiato anche dalla feccia più schifosa e dalla marmaglia più codarda che si possa immaginare» (*Opere*, ed. Flora, I, p. 1080).

amalgamati, si viene ad una conferma della coerenza del periodo eroico leopardiano in cui il poemetto porta su piani piú o meno profondi un multiforme attacco al «mondo sciocco» investito fino all'uso estremo del macabro potente e «terribile» degli ultimi canti che diventa idealmente la molla segreta di tutto il poemetto anche sotto i suoi aspetti piú piacevoli. È da questo punto di vista e non da un'insofferenza di umore, da un astio negativo che si può immaginare derivata la satira dei liberali napoletani e la decisa condanna dei reazionari che il Leopardi disumanizza ben al di là di quanto fa per i liberali che nei topi millantatori e paurosi trovano pure figure di una umanità capace di gentilezza e di generosità pur nei suoi limiti ridicoli¹⁰.

¹⁰ Sulla posizione di Giacomo Leopardi di fronte ai reazionari del suo tempo, oltre le espressioni inequivocche contro i *Dialoghetti* del padre, si citi un brano di una lettera a Monaldo (Napoli, 19 febbraio 1835) assai adatto a chiarire il profondo disprezzo che il poeta nutriva contro i regimi assoluti, contro «le corti del tamburo e dello schioppo» secondo l'espressione alfieriana: «I legittimi (mi permetterà di dirlo) non amano troppo che la loro causa si difenda con parole, atteso che il solo confessare che nel globo terrestre vi sia qualcuno che ponga in dubbio la plenitudine dei loro diritti, è cosa che eccede di gran lunga la libertà concessuta alle penne dei mortali: oltre che essi molto saviamente preferiscono alle ragioni, a cui, bene o male, si può sempre replicare, gli argomenti del cannone e del carcere duro, ai quali i loro avversari per ora non hanno che rispondere». Atteggiamento dei reazionari che si riflette nelle parole con cui «Senzacapo» re dei granchi e i granchi tutti son presentati come strumenti ciechi di oppressione.

*Noi, disse il general, siam birri appunto
d'Europa e boia e professiam quest'arte.
(II, 37).*

I reazionari nel poemetto vivono in una bestiale chiusura, fuori di ogni discussione di valore, che poeticamente si trasfigura efficacemente nella durezza crostacea, nella lucentezza paurosa e quasi meccanica di quei movimenti, di quella anonima voracità e ottusità con cui i granchi si realizzano nel loro carattere militare:

*Già per mezzo all'instabil polverio
si discernea de' granchi il popol duro,
che quietamente senza romorio
nella sua gravità venia sicuro
(V, 41).*

Quel carattere militare e poliziesco in cui eccelle la macchietta scabra e a scatto metallico di Brancaforte:

*Sputò, mirossi intorno e si compose
il general dell'incrostata gente
e con montana gravità rispose.
(II, 30).*

*Sputò di nuovo e posesi in assetto
il general de' granchi.
(II, 41).*

Piú che contro i liberali la polemica andava, passando da toni che potevano anche essere di riso di piú acre stimolo, contro un'epoca e un atteggiamento spirituale che suscita l'energia aggressiva del poeta con quell'impegno amaro e violento che non escludeva il disprezzo della superiorità cosciente e sperimentata:

Allor nacque fra' topi una follia
degná di riso piú che di pietade;
una setta che andava e che venia
congiurando a grand'agio per le strade,
ragionando con forza e leggiadria
d'amor patrio, d'onor, di libertade,
fermo ciascun, se si venisse all'atto,
di fuggir come dianzi avevan fatto
(VI, 15).

E in realtà contro le congiure e le attività politiche dei topi il distacco e il disprezzo son meno duri, piú sorridenti che non contro le loro posizioni spiritualistiche di "nuovi credenti": cosí la descrizione di Topaia in regime costituzionale è soffusa di una bonarietà quasi indulgente, cosí la figura di Leccafondi «signor di Pesafumo e Squarciavento» è piú ridicolizzata e scarnita grottescamente per la passione di «filotopo», di spiritualista che per la sua ingenuità politica quasi accarezzata nella sua attiva buona fede.

Di tono meno bonario e macchiettistico (anche se pure in queste macchiette corre un certo brivido poco rassicurante) sono le polemiche contro le tesi del progresso e della bontà provvidenziale, in cui attacchi violenti affiorano contro l'«arcano poter», contro la

de' suoi figli antica
e capital carnefice e nemica
(IV, 12)

e vengono autorizzate espressioni piú sincere e decise fuori di quella specie di nebbiolina fiabesca che circonda le parti piú liete della satira politica in accordo con il tono di alto divertimento del racconto pseudomerico, con quelle descrizioni di paesaggi rapidi, a mano libera, e che si infoltisce in alone cupo e pesante intorno ad una fantasia macabra, funerea nell'ultima parte del poemetto.

Nel tono piú largo, divertito, rapidamente gustato nel suo brio narrativo (da chi di solito viveva nella difficile e faticosa concentrazione della lirica) si distinguono dalla parte piú impegnata un'abbondanza di svolazzi leggeri e scherzosi

(qui volentieri invocherei la musa,
se non che l'invocarla or piú non usa)
(IV, 41),

un abbandono all'ottava e al suo incanto tradizionale, e quel tratteggiare a mano libera paesaggi così lontani dagli accenni segreti degli idilli, mentre, dilatati nel loro carattere sbrigativo e illustrativo, son riprova di abilità in superficie e narrativa, come invece le poche parole comuni di altre poesie («le vie dorate e gli orti») erano prova di una consumazione del dato di natura in piena e originale vita poetica. Perfino paesaggi in tono di danza popolare e scherzosa tanto da toccare un gusto del grottesco ancor prima del suo incupirsi più coerente:

Tutti desti cantando erano i galli
per le campagne, e gli augelletti ancora
ricominciando insiem gli usati balli
su per li prati al mormorar dell'ora,
e porporina i sempiterni calli
apparecchiava al dí la fresca aurora,
né potea molto star che all'orizzonte
levasse il re degli anni alta la fronte
(II, 11).

A volte il paesaggio riesce ad effetti di distensione, come dopo il temporale fiabesco che investe Leccafondi¹¹:

Già l'aere s'imbiancava in oriente,
e di più stelle il raggio era sparito,
e il seren puro tutto e tralucante
promettea ch'un bel dí fora seguito.
Quasi sgombro dall'acque era il terreno,
e il soffio boreal venuto meno.
L'ospite ad un veron condusse il conte
mostrando il tempo placido e tranquillo,
sola i silenzi l'una e l'altra fonte
rompea da presso e da lontano il grillo.
Qualche raro balen di sopra il monte
il nembo rammentava...
(VI, 44-45).

Paesaggi che di solito introducono nel loro colorito meno profondo un'aria di scherzo musicale, di idillio burlesco appena teso a volte da un abbandono più intimo, da un languore suggestivo

¹¹ Una delle scene più tenui e lineari che siano riuscite al Leopardi, pur nel linguaggio approssimativo e burlesco volutamente adoperato:

*un picciol vento
freddo, di punte e di coltella armato,
che dovunque, spirando, il percotea...*
(VI, 30).

(Era maggio, che amor con vita infonde,
e il cuculo cantar s'udia lontano,
misterioso augel, che per profonde
selve sospira in suon presso che umano,
e qual notturno spirto erra e confonde
il pastor che inseguirlo anela invano,
né dura il canto suo, che in primavera
nasce e il trova l'ardor venuto a sera)
(II, 4),

misto a volte di intenti scherzosi e di piú precisa raffinatezza

(Ma già dietro boschetti e collicelli
antica e stanca in ciel salía la luna,
e su gli erbosi dorsi e i ramuscelli,
spargea luce manchevole e digiuna,
né manifeste l'ombre a questi e a quelli
dava né ben distinte ad una ad una)
(II, 7),

con mescolanza di parole elette, moti piú squisiti, forme approssimative,
mosse sciatte come in questo notturno improvviso:

Già la stella di Venere apparìa
dinanzi all'altre stelle ed alla luna:
taceva tutta la spiaggia, e non s'udia
se non il mormorar d'una laguna,
e la zanzara stridula, ch'uscìa
di mezzo alla foresta all'aria bruna:
d'Espero dolce la serena imago
vezzosamente rilucea nel lago.
(I, 12).

È nell'Averno toposco che i colori si intridono con ombre cupe e perdono
questa lucidità un po' di second'ordine, alla brava, che permette l'appiglio
di punte piú energiche perché il suo segno non è la serenità idillica, ma un
tono medio illustrativo pronto a permettere lo scatto non incoerente di se-
quenze ragionative e di esplosioni polemiche.

In questa intonazione, in cui la narrazione, come abbiamo visto nello sche-
ma, discontinua e alternata, diventa man mano che avanza un batter leggero
del ritmo verso piú misteriosi ed acri accenti, entrano senza sforzo (appunto
perché la natura del fondo generale non è idillica come potrebbe superficial-
mente parere) le punte polemiche sempre piú urgenti e irresistibili e sempre
piú unite in un urto deciso contro un mondo di credenze religiose e filosofi-
che di cui il frivolo simbolo sono le innocue barbe liberali, ma che al romanti-
co illuminista appare come intollerabile e miserando ritorno di superstizione

e di barbarie civile: come stolidi boria di insipienti che viene a confondere e velare la nuda verità di cui il Leopardi si sente intrepido assertore, sul piano sentimentale di una michelstaedteriana «persuasione» contro «retorica». E certo il Leopardi, che di questa persuasione dava nelle sue liriche l'espressione poetica e che in ogni momento di questo periodo, anche nel tono di elegia, faceva sentire questo possesso eroico di una personalità coincidente con una verità, nei *Paralipomeni* ne porta la certezza su di un piano di riprova, di conferma polemica e perciò in toni meno densi, meno lirici, ma non degradati in semplice ragionamento e coerenti allo spirito poetico che li tende.

Ecco la satira della tesi (cattolico-liberale e cattolico-reazionaria di Lamennais come di De Maistre e De Bonald) secondo cui l'uomo è creato perfetto – dato che Dio non poteva fare il contrario – e decadde poi da quel paradiso a cui tende di nuovo con la religione e i buoni costumi (IV, 3 e seguenti)¹².

Ecco la feroce satira dell'*io* dei topi e dell'immortalità della loro anima a cui guida la parte più unita e riuscita del poemetto.

Preparata dal fiabesco viaggio di Leccafondi e dall'incontro bizzarro di Dedalo con il topolino, la satira si svolge prima in forma di disquisizione sull'*io* dei bruti, poi si interrompe nel viaggio fantastico e in quello spettacolo di museo archeologico invernale e tenebroso che è la rapida presentazione della terra preistorica.

I toni cupi si infittiscono e nell'orrore grottesco che si sviluppa, la discussione, la polemica tese da una lugubre allegria si inseriscono con tanto maggiore efficacia rivelando la loro più profonda natura. La stessa trasformazione di uomini in topi che dà evidentemente la dimensione nuova cercata dal Leopardi per una vicenda beffarda, crudele e convinta (cheché ne possano pensare i cercatori di albe di fede), opera qui il suo incanto vero, più tenue e giocoso altrove, provocando una mescolanza sempre più scura di suggestioni di satira, di polemica, di scherzo funereo, di cupa serietà, di convinta e combattiva asserzione.

L'isola dell'inferno si apre dopo tale preludio, stillante di funebre orrore: disfacimento, ossame, brulichio di larve animalesche da alto «racconto straordinario» che supera ormai ogni possibile comicità pur seguitando a nutrirsi per una patina di narrazione ad ottava che doveva mantenere il legame con la tradizione italiana dell'eroicomico e con il «divertimento» delle traduzioni dalla *Batracomiomachia*.

Una fantasia macabra si fa minuta nella graduazione delle bocche dell'inferno per ogni razza animale, in un elenco di sadica completezza, e si alterna, si integra con agre note di battaglia anticattolica ora più aperte ora più sornione:

maggiori inferni e *della sua statura*
ben visitati avea l'uom forte e saggio

¹²Tesi che è già l'oggetto polemico della *Scommessa di Prometeo*.

e vedutigli, *fuor nella misura*,
conformi esser tra lor...
(VIII, 4).

La ragion perché i morti ebber sotterra
l'albergo lor non m'è del tutto nota.
Dei corpi intendo ben, perch'alla terra
riede la spoglia esanime ed immota;
ma lo spirto immortal ch'indi si sferra
non so ben perché al fondo anche percota.
Pur s'altre autorità non fosser pronte,
ciò la leggenda attesteria del conte
(VIII, 1).

Quanto più la forza essenziale della protesta e dell'asserzione delle «miserie, non grandezze» dell'uomo si presenta negli impeti tipici di questo periodo o si distilla in satira sottile, crudele, aggressiva come nell'ottava precedente, il fiabesco, che era penetrato più direttamente con il viaggio di Leccafondi assimilando e sollevando in proporzioni di ritmo più preciso il generale ritmo di fiaba insito nello schema della guerra animalesca, si fa sempre più sottile e filtrato passando dall'animazione di scene di rincalzo lievissime e lente come quella di Cassandrino, per agevolare il quadro della discesa del conte,

(Io vidi in Roma su le liete scene
che il nome appresso il volgo han di Fiano,
in una grotta ove sonar catene
s'ode e un lamento pauroso e strano,
discender Cassandrino dalle serene
aure per forza con un lume in mano,
che con tremule note in senso audace
parlando, spegne per tremar la face)
(VIII, 5),

a sostegno diretto di quel grottesco macabro (così raro su di un piano cosciente nella nostra letteratura ottocentesca) che collabora potentemente (ed artisticamente prevale assorbendo in sé l'altro tono) con la polemica anticattolica, con l'assalto alla credenza dell'aldilà accentuata sempre più come stoltezza superstiziosa giudicata da una sicurezza illuministica ormai non più solamente critica, ma aggressiva, appassionata secondo il calore di decisione e di impegno che investe ogni espressione leopardiana di questo periodo¹³.

¹³ La lotta contro lo spiritualismo implica una esaltazione del '700

(*ove, se intera
la mia mente oso dir, portò ciascuna*)

Così la puntata contro i premi e le pene («giustizia mosse il mio alto fattore!» – vedi VIII, 10-16) e contro l'immortalità, si fonde con la presentazione comica e orrida dell'inferno topesco che appare quasi all'improvviso attraverso le parole fino allora divagate della guida e che pure si nutre anche di quella polemica, di quelle punte acri e recise, di quella assoluta affermazione di incredulità. E ne acquista un'aria tanto più strana e irrealistica (sulle linee razionalistiche che la sorreggono) nella sua duplice riduzione di proporzioni impicciolite e schiacciate dalla satira precedente e di ondeggiamento ambiguo topi-uomini infittito in questa parte da scambievoli accostamenti e reso tanto più stridulo dal senso di limite estremo a cui l'alto giuoco fantastico è portato.

Non i tradizionali travestimenti di bestie che vivono «come» gli uomini, ma la singolare introduzione di bestie umanizzate in una zona di interessi supremi e consacrati dalla più alta funzione della poesia (*Divina Commedia*), percorsa invece da un lampeggio ironico che la corrode e la deforma spaventosamente prima di aggredirla con volontà di annientamento.

E certo anche il coraggio, che qualcuno chiamerebbe empio, di questa che non si può chiamar più parodia¹⁴, è indice dell'estrema sicurezza di questo Leopardi così virile ed eroico anche negli atteggiamenti meno generosi e più crudeli.

Son laggiú nel profondo immense file
di seggi ove non può lima o scarpello;
seggono i morti in ciaschedun sedile
con le mani appoggiate a un bastoncello...
Nessun guarda il vicino o gli fa motto...
Tremato sempre avea fin a quel punto

*facoltà nostra a quelle cime il passo
onde tosto inclinar l'è forza al basso*
(IV, 15)

che è connessa del resto con una forza di «fede» molto romantica tanto più che la filosofia illuministica amata dal Leopardi è proprio quel materialismo nel suo aspetto pessimistico che trovò mediante il sensismo uno sviluppo nel sentimentalismo romantico e nella tipica protesta romantica. Tanto che si può asserire che il Leopardi accettò la filosofia illuministica nella sua interpretazione sensistico-pessimistica come alcuni romantici si ribellarono ad essa nella sua unilaterale interpretazione ottimistica e cioè per una spinta sentimentale assai simile: più latamente coerente in questi, più rigorosa e fruttuosa in lui, perché è innegabile che l'impasto illuminismo-romanticismo ha dato al Leopardi un risultato di tono e di intera vita poetica più pieno di ogni altra romantica sintesi storicistica e spiritualistica. Come è anche facile constatare come il Leopardi sia il culmine della linea poetica italiana iniziata con la crisi preromantica e sviluppata in un romanticismo neoclassico di originalità squisita e potente.

¹⁴ Come è invece parodia il poemetto del Casti, *Gli animali parlanti*, che il Leopardi ebbe presente soprattutto per lo stimolo illuministico che ne veniva entro la tradizione favolistica ed eroicomica.

per la discesa, il ver non vi nascondo;
ma come vide quel funereo coro
per poco non restò morto con loro
(VIII, 16 ss.).

Eccoci nel pieno di quel grottesco funebre che il Leopardi ha saputo costruire con pochi elementi esterni e con la valorizzazione di un sorriso che da divertimento si è chiarito sempre più terribile segno di coscienza della vanità di ogni retorica religiosa trascendente, di ogni frivola pretesa di antropocentrismo ambizioso simboleggiato crudelmente nella figura di Federico II, la quale nel triste averno topesco porta la suggestione dei cimiteri palermitani (quasi un motivo della volgarizzazione romantica della poesia sepolcrale nelle pedissequa guide alla David Bertolotti) e l'estremo risultato del macabro scambio di larve-cadaveri topeschi ed umani.

Forse con tal, non già con tanto orrore,
visto avete in sua carne ed in suoi panni
Federigo secondo imperatore
in Palermo giacer da secent'anni
senza naso né labbra, e di colore
quale il tempo può far con lunghi danni,
ma col brando alla cinta e incoronato,
e con l'imago della terra allato
(VIII, 19).

Dove quella specie di ghiribizzo surrealistico finale fissa in modo perentorio, più che una macchietta episodica e di paragone, una immagine della vanità e della miseria umana.

La satira politica, che continua anche in questa parte più tesa, resta particolare e superficiale e la narrazione che il conte Leccafondi fa delle sventure patrie a questi morti mezzo addormentati (l'esistere nudo dei morti di Ruysch qui diventa un tetro dormiveglia fra putrefazione e torpore che raggiunge il suo culmine grottesco nel singolare modo di parlare indicato alla strofa 28:

tal con un profferir torbo ed impuro
che fean mezzo le labbra e mezzo il naso)

provoca un'altra espressione di questo macabro leopardiano: la risata o meglio la traduzione mortuaria di una risata che si spande per tutto l'Averno topesco:

Non è l'estinto un animal risivo,
anzi negata gli è per legge eterna
la virtù per la quale è dato al vivo
che una sciocchezza insolita discerna,

sfogar con un sonoro e convulsivo
atto un prurito della parte interna.
Però, del conte la dimanda udita,
non risero i passati all'altra vita.
Ma primamente allor su per la notte
perpetua si diffuse un suon giocondo,
che di secolo in secolo alle grotte
più remote pervenne insino al fondo
(VIII, 24-25).

Risata funerea che risponde non tanto alla domanda ingenua del conte sulle possibilità che Topaia sia liberata con l'aiuto straniero (vicende del '20-21 intrecciate con atteggiamenti del '31) quanto più in alto ad ogni ingenuo fervore attivistico umano, ad ogni impegno nella «retorica» delle illusioni progressiste a base spiritualistica.

È in questo senso che, visto in quest'ultima parte più intensa e rivisto tutto illuminato a posteriori da questa luce essenziale, il poemetto si rivela sobriamente, ma nettamente terribile, secondo la definizione del Gioberti, acutissimo giudice di atteggiamenti fra poetici e spirituali.

Poco importa se i toni qui raggiunti si sciogliono poi alla fine del poemetto e un rapido finale volutamente caotico e bizzarro

(Questa in lingua sanscrita e tibetana,
indostanica, pahli e giapponese,
arabica, rabbinica, persiana,
etiopica, tartara e cinese,
siriaca, caldaica, egiziana,
mesogotica, sassone e gallese,
finnica, serviana e dalmatina,
valacca, provenzal, greca e latina)
(VIII, 43)

taglia improvvisamente, quasi a ribaltare di colpo l'impressione di un'ordinata narrazione e a rivelare meglio la sua estrosa indole di alto divertimento capace di filare bonario e scherzoso o di scatenarsi acre e terribile in coerenza con la sua più segreta ed intima natura.

È questa natura potente e testimoniata dall'energia che si libera nelle parti più decisive e si organizza con più franchezza negli ultimi canti sostenendo quel tono funebre e grottesco, quel macabro cui il Leopardi aspirava da tempo e che è ben coerente con l'aria scura, con l'ossessione lirica del sepolcro che c'è nella sua poesia da *Amore e Morte*, alle *Canzoni sepolcrali*, alla *Ginestra*; è questa natura quella che freme in tutto il poemetto sotto le forme più blande e divagate nutrendone tutte le punte di scherzo amaro, appoggiando con la sua integra forza caratteristica di questa conquista leopardiana le parti più discorsive e descrittive in cui si sbizzarrisce in alto divertimento il gusto di rabesco. Che era come più neoclassico ed esangue nelle *Operette* e qui si

fa piú pungente e scattante data la generale mutazione di costatazione in rivolta. E la rivolta permane, la protesta si approfondisce e lo stile dei *Paralipomeni* non segna un semplice abbandono della forma «eroica» di questo periodo, ma il suo adattarsi su di un tono medio da cui spesso ricompare nella sua interezza, su di una trama piú discorsiva, in una preziosa ambiguità che arricchisce le sue estreme possibilità quali appaiono nella *Ginestra*, la carica di quel carattere sibillino, esoterico quasi, che, come altrove abbiamo detto, accompagna la linea non idillica, dalla *Canzone alla sua donna*, dal *Coro dei morti*, dalle offerte delle *Operette* e rende piú complesso e profondo il timbro delle affermazioni liriche piú decisive.

Lo stesso effetto, già notato, di una progressiva rivelazione della vera natura dei *Paralipomeni*, di un accorgersi progressivo da parte del lettore del vero ambiente in cui si trova, del vero valore di quella satira, di quegli scherzi, di quel ritmo, segnala, molto al di là delle comuni valutazioni critiche che sembrano non aver compiuto questo lavoro a ritroso, la profondità, la complessità e la giustificazione interna della soluzione stilistica che il Leopardi è venuto elaborando nel corso del poemetto applicando fuori dell'accensione lirica la sua nuova poetica a condizioni apparentemente refrattarie di acidità (quella sterile e gelata, senile acidità che viene spesso riscontrata nei *Pensieri*) inadatta a fermenti vitali di impeto lirico.

Come si può notare per la *Palinodia* e i *Nuovi Credenti*, il Leopardi stava portando la sua poetica nel pieno del suo pensiero, della sua persuasione e, sulla base della lirica pienezza del *Pensiero dominante*, operava un nuovo tentativo di arricchimento, di integrale espressione con tutti i rischi a lui cari che comportava, tentava il suo linguaggio in quella sfera tra ragionativa ed antiretorica che metteva a prova la sua nuova eloquenza personale in vista di una ulteriore affermazione romantica di espressione senza residuo, di parola non pittorresca, etimologicamente poetica e rinnovatrice. Ma mentre nella *Palinodia* e nei *Nuovi Credenti* il piano polemico cercava formule di incisione classicistica o di approssimazione di evidenza e di efficacia e l'esercizio di stile si esauriva in chiare direzioni ben limitate, nei *Paralipomeni* la ricerca è molto piú complessa e supera l'ambito dell'esercizio per risultati in sé e per sé notevolissimi. Tanto notevoli che in una dimostrazione di linee tipiche dello sviluppo leopardiano si potrebbe far culminare nei *Paralipomeni* e precisamente nei canti dell'*Inferno* toposco la tensione leopardiana verso il macabro, verso una vittoria del pittoresco e dell'idillico nel grottesco carico di razionalistica acutezza e di allibito senso dell'orrore mortuario che tace sotto le verdi zolle domestiche e divinamente pittoresche dell'idillio di brevi vite, di morti giovanili.

Il libro «terribile» è qualcosa di meno e di piú: il divertimento, il tono medio involge le punte piú crudeli, attutisce le luci piú paurose, ma permette pure che invece di una prosa alla Poe isolata e discutibile, nasca un'esperienza coerente e vitale in sé e per la costruzione dell'ultimo capolavoro leopardiano. Ed è in questa intenzione funzionale che i *Paralipomeni* trovano piú facilmente anche il loro storico valore particolare.

XIII

«LA GINESTRA»

Nella *Ginestra* gli esperimenti satirici polemici danno il loro frutto positivamente e negativamente, rappresentando il controllo di un linguaggio provato in varie formule per esiti di cadenza e sintassi, coerente espressione della poetica unitaria, per organismi e strutture che adeguino una radicale unità di esigenze estetiche ed etico-filosofiche nella loro forma personale. Ed è nella *Ginestra* che la tendenza antiidillica giunge appunto alle sue estreme conseguenze, corre i rischi piú audaci ed utilizza i risultati di un periodo ormai lungo. Ed è anche perciò che, come avviene spesso per la poesia romantica, anche la piú neoclassica, la piú innamorata dell'aurea perfezione umanistica, solo mettendosi dal punto di vista di uno studio di poetica e non sulla curva di una parabola unilaterale di sviluppo di un unico motivo poetico ritenuto centrale e generativo, si riesce a superare la comune impressione di una grandezza poco spiegabile tra morale e poetica, si giunge ad accertare la vera natura di questa poesia non in una valutazione isolata, da componimento di critica estetica (a qualunque «classe» scolastica si appartenga), quanto in uno storico lavoro di ricognizione delle ragioni germinali della poesia in un terreno preparato e conosciuto, tenendo conto cioè degli atteggiamenti della nuova poetica come si è venuta formando e attuando dopo la evidente frattura del *Pensiero dominante*.

Il legame fra questa poesia e quelle precedenti dello stesso periodo è infatti piú forte di quanto superficialmente possa apparire anche se le sue particolari condizioni e la preparazione vasta offerta dai componimenti satirici e dalle *Sepolcrali*, rimaste di solito un po' in ombra, sbocca in una espressione di singolare novità. Sí che, a parte la situazione biografica diversa che faceva distinguere già dal Carducci una lirica appassionata (quella per la Fanny, tanto per intenderci) da una filosofica (quella del periodo napoletano), il passaggio dovuto a momenti intermedi, ad esperienze complesse, appare sostanziale. Mentre l'intima coscienza poetica che mosse le strofe potenti e rapite del *Pensiero dominante* muove ora con intenzioni di forza sinfonica le lunghe e slanciate strofe della *Ginestra*, i suoi moti a tentacolo in un'unica esigenza di musica sicura, non abbandonata, di colore tutto spirituale ed interno, in cui le pause, le sottolineature apparentemente discorsive funzionano da rinforzi virili di un discorso lirico che vuole esprimersi energicamente per una sorta di persuasione poetica che rende anche le immagini e i paragoni piuttosto parabole pregnhe di vita e di rigore etico, lontane da ogni ornato, da ogni periferico arricchimento gustoso.

Come si può vedere da vicino in un esame di poetica e di poesia mai così facilmente stringente, la coerenza intima della costruzione raggiunge la sua perfezione nella *Ginestra* proprio per l'accordo profondo che tutti i motivi del nuovo Leopardi ritrovano realizzando (pienamente nella poetica e con potente approssimazione nella poesia) quella espressione unitaria che non dipende da una pura pienezza di contenuto, ma che in questo Leopardi presuppone il confluire delle esperienze essenziali in direzioni di poesia non sporadiche, in radice di poesia che ne mantenga l'urgenza e la decisione in urgenza e decisione di musica.

Coerenza con l'atteggiamento intimo del nuovo periodo e coerenza con le sue manifestazioni concrete.

Per quanto solo a scopo dimostrativo si possano scindere entro questa espressione l'atteggiamento spirituale del Leopardi e la sua figura poetica, è lecito indicare rapidamente i contorni della forza che vive nella *Ginestra* e che si era esplicata più o meno intensamente nei canti precedenti.

Fuori delle aride antinomie natura-ragione e simili, che vissero d'altronde veramente in poesia prima di diventare formule nelle mani degli studiosi, il Leopardi di questo nuovo periodo ha accentuato il carattere affermativo delle sue convinzioni riunendole sia come nucleo di «persuasione» in cui esperienza interiore e pensiero storicizzato si fondono, sia come accento di quella persuasione, come identificazione con la sua personalità persuasa, con la coscienza della sua grandezza che in questi ultimi tempi si era fatta così perentoria da superare ogni minore polemica, ogni esaltazione inferiore del proprio io di fronte a persone giudicate precedentemente con un'asprezza astratta o quasi pettegola (l'epistolario del primo viaggio romano) e da farsi di una violenza magnanima nel suo centro saldo assoluta, alta, a contrasto tragico, sublime.

Il «mondo sciocco» del *Pensiero dominante*, il mondo che consola «sé coi fanciulli» in *Amore e Morte*, il mondo che è fango in *A se stesso*, continua nel «secol superbo e sciocco» della *Ginestra* e si arricchisce di un tono quasi di pietà che non esclude il disprezzo, ma attutisce la satira di cui il Leopardi si era liberato come di tono fondamentalmente inferiore nella *Palinodia*, nei *Nuovi Credenti*, nei *Pensieri*, che fungono da preparazione e da purificazione per un'opera in cui la poesia raramente decade in brutale e semplice satira dai suoi alti accenti di lotta e di affermazione religiosa: o sostiene la satira, liberata da una impostazione musicale che la rendeva poeticamente impossibile e trasformata attraverso le prove stilistiche precedenti in atteggiamento poeticamente calcolato e liricamente sostenuto.

Religiosa è anche la parola adatta al tono cui il Leopardi giunge nella *Ginestra* e a cui tendeva con realizzazioni parziali e diverse nei canti di questo periodo in cui l'espressione della passione d'amore ha la pretesa di precisione scandita di una liturgia e perfino la protesta di *A se stesso* ha la risoluta nudità di una persuasione, di una affermazione senza compenso di intelletto o di sensi, integralmente spirituale e che si può dire religiosa come è l'anima che regge la parabola altissima della *Ginestra*. Non tanto perché, come scrive in

termini fra pascaliani e kierkegaardiani il Luporini¹, «se nella disperazione, com'io credo, troviamo Dio e quindi ne siamo redenti, il pessimismo leopardiano, l'ateismo leopardiano è una delle più alte testimonianze di Dio che siano uscite dallo spirito umano», quanto piuttosto perché, al di là di simili dialettiche tradizionali, il Leopardi, superata la posizione di costatazione e di nostalgia che lo segue fino al '30, seppe fondare su principi illuministici, senza ritorni al trascendente, una esperienza di affermazione umana che nella *Ginestra* si fa strada ad una desolata, ma sicura costruzione di valori. Né vale l'argomento sofisticato che la miseria umana rilevata dal Leopardi non ammette nessuna valutazione positiva. Fede scabra come il paesaggio in cui si fa vivere, ma, come l'esistere nudo dei morti, «sicura dall'antica illusione» e pure pervasa da una coscienza della situazione umana che come operò ad abbattere ogni pretesa di illusioni trascendenti, opera poi a creare una solidarietà che poteva essere principio di uno sviluppo leopardiano profetico e rivelatorio.

Quella «disperata, ma vera» filosofia di cui il Leopardi parlava nel '32 diviene più che una costatazione amara e quanto più si precisa in una fede basata sulla filosofia settecentesca ritenuta culmine insuperato del pensiero umano, tanto più si fa concretamente romantica (di un romanticismo così poco vaporoso e retorico, così lontano da quelle cadenze lacrimevoli e sentimentali che agirono sul costume italiano confondendosi con il nazionalismo dei «vari elmi di Scipio») e affermativa, rifuggendo dagli schemi ottocenteschi (perfettibilità, primato di nazioni ecc.) e individuando, sia pure con procedimento filosofico arretrato, un punto di concretezza inoppugnabile, di persuasione personale senza margini di accettazione tradizionale. Né importa se c'erano dietro Giobbe, quelle citazioni bibliche che potevano indicare più che un'aura antica, solenne, proprio un appello religioso a cui evidentemente l'ultimo Leopardi tenne moltissimo moltiplicando echi di testi sacri e portando finalmente nella *Ginestra* una più chiara volontà di tono religioso, evangelico con la citazione giovannea in testa al canto.

Naturalmente questo tono evangelico va inteso non come richiamo estetico ad «una» religione (ed anzi in quest'ultimo periodo il Leopardi aveva troncato ogni possibile concessione anche esteriore di fronte alle credenze tradizionali) e le parole più drammatiche del più grande dei vangeli collocano in una zona di verità decisive la volontà di poesia come appello che si sente a suo modo di salvezza. Altro che stanca meditazione poetica come di solito si intende la *Ginestra* in cui, secondo la critica di origine crociana, si alternerebbero brani lirici (quelli che più arieggiano l'idillio) e brani oratori e polemici!

Invece delle giustificazioni di tipo lucreziano e delle ammirazioni nettamente contenutistiche, occorre, sulla strada già percorsa a proposito degli altri canti del periodo, accertare una poetica che non chiede distese esposizioni (per dirla con Malraux, arte come «parure» di idee e di «civilisation»)²,

¹ Cesare Luporini, *Il pensiero di Leopardi*, Livorno 1938, p. 29.

² E molte delle cose dette da A. Malraux (*Psychologie de l'art*, «Cahiers du sud», 1, 1947)

non descrittivismo lineare (la meditazione lirico-filosofica), non conclusione di colorita armonia in cui un temperamento agitato ed inasprito possa insinuare i suoi sfoghi contro un mondo avversato (in certo senso la posizione delle *Ricordanze*). Una poetica invece che attua l'esigenza di una forma unitaria, esplosiva, in cui verità posseduta e personalità creatrice vivono nello stesso accento, nella stessa cadenza musicale e cercano le misure energiche di una poesia a suo modo iniziatica e rinnovatrice alla cui tensione bisogna giungere dall'intimo dell'esperienza leopardiana e dalla sua lenta preparazione stilistica entro l'ambito della nuova poetica.

Proprio l'opposto di una impostazione puramente meditativa (il Leopardi «spettatore», incapace di energia attiva, rinchiuso nella sua introspezione e nella sua memoria) e di una poetica didascalica, perché l'«insegnare» della *Ginestra* è semmai un porsi come esempio attivo, come voce profetica, e l'oratoria, che qua e là si profila nei suoi caratteri più tradizionali, non è la conseguenza di una nascita retorica o di una composizione a più motivi come viene ad affermare anche recentemente Luigi Russo³, che pure ha bene intraveduto la natura originalissima della *Ginestra*. Si tratta di momenti più fiacchi in cui una certa prosa supplisce con mimesi più esteriore alle mosse dell'intima poesia, o di residui di impalcatura e di attacco alla polemica più spicciola su cui in maniera più particolaristica sorgeva la lotta contro «mondo sciocco» e natura. Mentre qui risulta alla sua più coerente espressione e alla sua massima potenza quel motivo romantico che lega in una storia di spiritualità e di poetica il Leopardi all'Alfieri, al preromanticismo, alle vene più segrete del secolo ben oltre le vaghe indicazioni del «Weltschmerz», in un atteggiamento di religiosità di protesta che trova una delle sue parabole, uno dei suoi miti essenziali nella *Ginestra* e nell'«uom di povero stato».

Maturata nella più intima esperienza che romantico abbia mai fatto, fuori di ogni improvvisazione comunque retorica o mistico-sensuale (i termini Byron-Novalis), nutrita di una forza di convinzione precisata in riprove razionalistiche (il ragionamento illuministico guidato a conclusioni romantiche) e da un'energia eroica lontana dal «gesto» che il Leopardi aveva consumato nelle sue poesie giovanili, la parabola della *Ginestra* (la chiamiamo così proprio per un suggerimento del tono evangelico e profetico del canto) riassume vitalmente tutte le più segrete aspirazioni romantiche (e non a caso nell'«uom di povero stato» e nella durezza combattiva di quella strofa ritorna la presenza dell'alfieriano «uom di sensi e di cor libero nato») ad una virilità pensosa e disillusa, amaramente eroica contro una forza crudele su di uno sfondo solenne e desolato.

Quel senso minuto della situazione umana che il Leopardi aveva indivi-

circa l'arte romantica come antiornamentale, come «rottura», come accusa possono da un altro punto di vista e da un altro clima critico aiutare un simile esame della poesia leopardiana «più romantica».

³ Commento dei *Canti*, Firenze 1945, pp. 373-374.

duato nelle infinite riprese dello *Zibaldone*, esaltandolo nelle *Operette* a poetica «souffrance», a infelicità grande se cosciente, e che poi si era deciso in protesta nuda ed essenziale nel nuovo periodo in *A se stesso*, si definisce nel volto eroico della *Ginestra*. Senza che la grandiosità della nuova espressione sia turbata dalla polemica con il secol «superbo e sciocco», con gli uomini «nuovi credenti», perché, ridotto a un muto contrasto con la natura il canto perderebbe il suo carattere di pienezza concreta, si farebbe troppo biblico (la direzione di De Vigny), mentre è proprio il salire della poesia da satira dei nuovi credenti a tragico contrasto con la natura inesorabile e ad appello, è proprio il riferimento ad una storia di civiltà («mille ottocento ecc.») che dà al canto un valore di animata grandiosità, di sintesi di atteggiamenti scorciati, ma non eliminati. Né la presenza degli «uomini» e del loro tempo porta il brulichio discorsivo della *Palinodia* o il pittoresco del *Sabato* e della *Quiete* cui sembra appena indulgere l'accento, del resto diversamente intonato, del villanello che fugge al sopravvenire della lava.

Solo se si comprende l'atteggiamento romantico del nuovo Leopardi⁴ e si risale a quella poetica formatasi con il *Pensiero dominante* e su cui sono cresciute esperienze inevitabilmente operanti ad un ulteriore spostamento, si riesce a rivedere un giudizio sulla *Ginestra* e a collocarlo – ciò che più conta – in una storia della poesia leopardiana, correggendo l'unilateralità della critica che sulla *Ginestra* ha fatto le sue prove più infelici proprio perché in generale partiva da un ritratto frammentario o angusto del poeta e si trovava di fronte ad una poesia maturata più segretamente nel corso dei nuovi canti da esperienze poco chiarite nel loro apparire puntuale.

Dato questo atteggiamento più esplicito ed “evangelico” – non perciò languido, e pascoliano – cosciente e sicuro del proprio valore (quella personalità virile che nei nuovi canti ha affermato se stessa e negato tenacemente i limiti, la prepotenza del fato, sentendosi tutt'una col suo ideale, aspira a chiarirsi, a mostrarsi agli uomini con una convinzione di sufficienza che può richiamare l'ideale stoico propugnato dal Leopardi nella prefazione alla sua traduzione del *Manuale di Epitteto*, ma che supera con il suo calore romantico ogni stoicismo freddo e ragionativo), è facile dedurre come la poetica eroica ed unitaria di questo periodo abbia qui subito quasi un ulteriore rafforzamento e insieme abbia assunto una larghezza non espositiva, ma accogliente, sempre meno paurosa di apparire prosastica quanto più sviluppava le sue esigenze musicali in senso di costruzione sinfonica.

E si noti che lo stesso confluire nella *Ginestra* dei tentativi polemici più in superficie (*Paralipomeni*, *Palinodia*, *Nuovi Credenti*) e di ricerche schiet-

⁴ Uno studio non fatto dovrebbe precisare le relazioni del Leopardi con il romanticismo come vita della poetica leopardiana nel suo muoversi in un ambiente culturale e spirituale. Si vedrebbe allora come anche nelle posizioni giovanili il Leopardi fosse ben più romantico della scuola ufficiale italiana e come poi nell'ultimo periodo realizzasse premesse romantiche insite in tutto il movimento europeo.

tamente musicali come nelle due *Sepolcrali*, in cui pure si tenta un discorso lirico che volga in pure misure musicali uno svolgimento di rigore filosofico (ma la eccessiva cura tecnica poteva apparire perfino ornamentale raffinatezza di accompagnamento a un discorso di altra natura), indica da quali complesse esigenze espressive sia nato questo canto in cui troppo spesso si suol notare un cedere della fantasia ancora lampeggiante fra smorti squarci oratorii, o una specie di improvvisazione a lungo respiro della quale sarebbero prova le scarse correzioni: se esse non potessero invece dimostrare la sicurezza di piglio di quest'ultimo Leopardi che pure negli stessi anni sapeva rivedere con tanta acutezza nelle correzioni dello Starita i canti precedenti.

La poetica da cui nasce la *Ginestra* risente del bisogno non improvviso di un discorso lirico (si sottolinei la particolarità in questo caso della espressione indivisa) capace di svolgersi sí per immagini, ma interne e non ornamentali, per motivi di musica, ma non per cadenze di canto, per succedersi di posizioni di persuasione sviluppate coerentemente in misure musicali, sinfoniche. E riprende le forme energiche già adoperate fino in *A se stesso* ed *Aspasia* adibendole ad una funzione piú larga e piú sintetica su quella linea di espressione unitaria che aveva portato il Leopardi piú in là (e non diciamo perciò piú in alto) dei miti dolenti ed armonici, delle conclusioni divinamente pittoresche degli idilli. Certo con pericolo di prosa che si realizza però solo sporadicamente come momento di debolezza lirica, come residuo di posizioni forti non interamente consumate poeticamente, allo stesso modo che negli idilli vi era un pericolo di canto arcadico, di succedaneo sentimentale di intensa liricità non pienamente concretata. Non contando che nel periodo prosastico della *Ginestra* rientra oltre il residuo di certa aridità illuministica che pure è indispensabile alla luce fosca del canto, al suo sapore di concretezza materialistica, anche la suggestione del motivo machiavellico-alfieriano già notato nella *Palinodia* e qui presente, fuori della luminosa eleganza foscoliana, nella sua durezza scabra di filosofia della forza, nella sua approssimativa soluzione alfieriana.

Ricchezza dunque di motivi vitali in una poetica che aspira ad una espressione che in termini romantici si potrebbe dire piú che poetica (cioè al di là della linea tassessa-arcadica) per quanto da certi conati romantici teorizzati specialmente fra i germanici il Leopardi fosse immunizzato comunque dalla sua cultura letteraria e dal suo lucido illuminismo. E questa educazione letteraria e questo razionalismo si rivelano ancora nel disprezzo di ogni approssimazione, di ogni non finito, mentre si subordinano ad una volontà di tensione che provoca mosse lunghe, rivoluzionarie e porta un tono di recisa perentorietà in ogni espressione che non viene lasciata cadere piú nel proprio alone di canto, ma è chiamata a farsi centro di musica, promotrice di un ritmo risoluto.

È dunque assai discutibile la distinzione di momenti di nostalgia, di abbandono (che sarebbero quelli piú lirici perché piú idillici) da momenti piú combattivi in una dubbia antologia, perché l'accento dominante è unico

e quasi con insistenza maniaca questa poetica tende ad un centro costante nell'identificazione della ginestra con l'uomo degno e con il poeta, del motivo evangelico con il saldo ed eroico motivo personale (ed anche natura e Vesuvio direttamente uniti, sí che non assistiamo mai ad esposizione o predica) in modo da creare un unico riferimento lirico cosí personale e concreto che esclude retorica e didascalismo, descrittivismo ed estasi idillica.

Solo contenutisticamente si potrebbero distinguere motivi estranei, e non toni che variano ed arricchiscono dall'interno una unica linea poetica.

Per spiegarci praticamente, indicherei la strofa quarta in cui il poeta passa dalla contemplazione del firmamento (posizione apparentemente idillica) alla costatazione della miseria dell'uomo e della sua stolta superbia (motivo apparentemente discorsivo): ebbene un esame spregiudicato e «storico» porta alla conclusione che c'è un unico tono concretato in due slanci ampi, crescenti con lo stesso ritmo e pervasi dalla stessa tensione non dimostrativa, non contemplativa, ma affermativa ed evangelica.

Nella prima parte che potrebbe far ripensare al *Canto notturno* siamo invece ben lontani da quel fare meravigliato e nostalgico e il paragone ci assicura meglio della ferma assolutezza di una posizione di poesia forte, a suo modo «petrosa»: non il pastore con le sue domande eleganti e blande di forse e chissà, ma un uomo che si addentra nella contemplazione con sicuro impegno, che chiama risoluto «superbe fole» quelle che furono dolci illusioni, che non sfugge il vero, ma se ne fa apostolo. Come nella seconda parte ritornano crescendo le stesse mosse, lo stesso disprezzo di un'armonia conclusa, la stessa funzione musicale dei singoli membri sintattici.

Nella prima parte, nel tono scuro e scabro che è tipico della *Ginestra* e che qui diviene altissimo per coerenza suggestiva («la mesta landa», il «flutto indurato» che pare il simbolo di questa forza gigantesca e contenuta) la sintassi pare travolta dalla sinfonia che presenta piani e misure superiori al discorso poetico tradizionale e si impegna in un procedere lungo, appoggiato su parole piú forti e ripetute («punto»), in un passo non frettoloso e concitato, ma risoluto come certo sprofondare estatico ed eroico del *Paradiso* dantesco. E nella seconda parte lo stesso ampliarsi e prolungarsi, lo stesso sboccare in una interrogazione, lo stesso adibire parole ad una funzione di rafforzamento musicale per procedimento di «persuasione», di insistenza. Sí che non si può parlare di legami e zeppe prosastiche in funzione di immagini sensuose, ma di un unico ritmo, di un tono coerentemente duro e potente cui immagini, parole, movimenti servono, inutilmente esaminabili fuori di tale loro vita. Un esame, un commento puntuale che qui non è possibile mostrerebbe come questa strofa sia l'espressione piú rivoluzionaria del romanticismo italiano e che nella poesia della *Ginestra* ha trovato realtà superiore l'aspirazione leopardiana ad una poesia unitaria, han trovato vita le prove delle *Sepolcrali* senza cui ancora piú sconcertanti apparirebbero queste strofe allungate e potenti.

Appare cosí molto dubbia la proposta assai diffusa nella critica di una

giustapposizione di motivi fra i quali quello idillico porterebbe unicamente una luce poetica con atteggiamenti che andrebbero dalla vicinanza al *Canto notturno* a quella ancor piú «idillica» ai quadretti del *Sabato* o della *Quiete* o comunque di descrizione paesistica in una tinta tenera e vaga, nostalgica e peregrina. Alla quale vicinanza potrebbero al massimo autorizzarci non tanto i movimenti, quanto certe espressioni e certe luci piú tenui, e fra l'altro letterarie (di origine petrarchesca), che si individuano entro un contesto severo e vicino a piú precise testimonianze di coerenza al nucleo ispirativo centrale, nella strofa sesta. Il «villanello intento», «l'usato suo nido, e il picciol campo», «l'ostel villereccio» ecc. portano indubbiamente l'eco di un'altra poetica e quasi la prova di un indulgere pericoloso a modelli letterari propri ed altrui (una certa somiglianza alla posizione del «vecchierel bianco, inferno» nel *Canto notturno*). E veramente queste espressioni non mi sembrano degne di una particolare attenzione se non come deviazione puntuale da un tono che si afferma potentissimo all'inizio scandito e sprezzante di pericoli prosastici, nel rilievo dei versi 266-268 in cui la concitazione della strofa non si placa, ma si «indura» come il flutto lavico che grandeggia in questa grande scena poetica proprio mediante quelle parole decise e vigorose che appaiono prosastiche ai fautori dell'idillio:

preda al flutto rovente,
che crepitando giunge, e inesorato
durabilmente sovra quei si spiega;

nelle tinte scure, meno familiari che predominano in tutto il canto con una potenza di immagine che ci sembra nuovissima nella nostra poesia:

nutre la morta zolla e incenerita.

Ed è su questo tono con un eccesso perfino di romanticismo «sepolcrale»⁵, che si apre nella stessa strofa la poesia dell'«estinta Pompei». Quanto

⁵ Fra tanti retorici paragoni fatti fra il Leopardi ed altri scrittori poteva ben prendere posto con molta maggiore ragionevolezza un raffronto fra i *Sepolcri* e la *Ginestra*. Perché a parte l'appunto del '28 nello *Zibaldone* («carmi sul tipo dei *Sepolcri* ecc.»), il Leopardi dovè inevitabilmente risentire i *Sepolcri* anche come «summa» dei motivi cimiteriali e delle «rovine» (che furono per lui suggestioni dirette in spunti anche di lingua poetica) e come costruzione sintetica fra polemica ed affermativa. E sono evidenti i richiami ai *Sepolcri* come nella descrizione della Pompei notturna in cui i versi scuri e soffocati riecheggiano proprio quelli piú tipicamente fosco-romantici dei *Sepolcri*; come può interessare la derivazione dai *Sepolcri* in una linea di storia letteraria del motivo materialistico. Ma ecco che il Leopardi rifugge dalla traduzione musicale ed elegante del Foscolo come dalla soluzione estetica e storica del suo iniziale pessimismo. Non è con la religione delle tombe, con il culto archeologico dei grandi, con l'estrema istanza della poesia immortale che il Leopardi può superare la concezione tetra e severa della miseria umana e della crudeltà della natura ed una serietà piú profonda, meno civile e piú umana, conclude nella *Ginestra* questa storia

lontani dal mondo idillico, dalle sue immagini, dalle sue cadenze, in una poesia che scava un paesaggio come questo di Pompei o quello della campagna delle ginestre in cui entità poetiche di un'allucinante oggettività creano suggestioni di musica spietata e possente, lontanissima da quell'intonazione di musica-immagine di origine tassesca-arcadica da cui l'idillio leopardiano, anche nella sua massima forza di canto purissimo, trae le sue origini letterarie:

Questi campi cosparsi
di ceneri infeconde, e ricoperti
dell'impietrata lava,
che sotto i passi al peregrin risona;
dove s'annida e si contorce al sole
la serpe, e dove al noto
cavernoso covil torna il coniglio...

C'è semmai l'eco di isolati tentativi preromantici («rosseggiava la felce inaridita» nell'*Ossian* cesarottiano), preziosi indici di una poetica della suggestione per isolata ed assoluta evidenza, per presentazione fulminea, dal profondo, di entità che non si sciolgono in alone musicale, ma resistono in una presenza poetica di enorme efficacia nella sua nudità, nel suo vivere perentorio.

Non si pensi che un lettore di Montale riveda Leopardi attraverso la poetica di *Occasioni*, ma anche un simile accenno se limitato ragionevolmente può servire a individuare l'ultima precisazione di questo nuovo Leopardi così lontano dalla ricerca del vago, dell'indefinito.

Il paesaggio potente e arido della *Ginestra* non è un adattamento al tema, l'ornamentazione di un contenuto (come ad esempio la nota pagina bettinelliana sul Vesuvio), ma già sul presentimento di certi toni più profondi dei *Paralipomeni*, delle *Sepolcrali*, è la più evidente manifestazione di una poetica che non vuole armoniche conclusioni e tende al rilievo di una musica articolata, robusta, rafforzata e precisata da energiche sottolineature, da mosse battute e insistenti.

Questa poetica del presente che si impone, dell'«hic et nunc» del *questo*

(Qui su l'arida schiena...)⁶

romantica di vita sulla morte. E in certo senso non superamento grandioso e lucente, ma coscienza di quella situazione e costruzione disillusa su quella base sicura. Donde anche l'estrema diversità di colore poetico fra *Ginestra* e *Sepolcrali* e la diversa coerenza della prima nelle sue tinte scure e solenni, nella sua tensione costante ed intima. Là un neoclassicismo più deciso e coerente pur nelle sue venature e nella sua destinazione romantica, qui un romanticismo poco vistoso, ma intero e pur limpido e impeccabile e figlio di questa particolare tradizione italiana iniziata alla metà del Settecento.

⁶«Qui», «questo» ricorrono in maniera sovrabbondante e specialmente negli inizi.

non convulso e allargato in un respiro piú grandioso rispetto agli altri canti di questo periodo, colloca questo paesaggio cosí suggestivo (e i versi sopra citati con quell'accordo di sole ardente, lava impietrata, echi paurosi, il contorcersi lugubre della serpe e la timida fuga del coniglio, ne sono l'esempio piú alto proprio perché non scendono in colore e le parole vivono in un feroce rilievo di immagine e di scatto) non in un momento particolare, ma in una linea generale di costruzione coerente di cui può mostrare in forma piú evidente la totale destinazione poetica, quasi riprova piú sensuosa di una poesia che rivela la stessa forza, lo stesso procedere per impeti interni in forme sprezzanti dei pericoli della prosa. Lo scatto che anima il meraviglioso

dove s'annida e si contorce al sole
la serpe

è lo stesso che tende la furia virile e solenne della ripresa del verso 63

Non io
con tal vergogna scenderò sotterra

o l'ardita affermazione del verso 80

Per questo il tergo
vigliaccamente rivolgesti al lume

dove il «vigliaccamente» cosí prosastico (tanto che giustamente il Russo può annotare «di cotesto avverbio non conosco esempio alcuno nella poesia antica»⁷) può rappresentarci l'«outrance» della nuova poetica che adibisce alla sua chiara sinfonia i mezzi piú adatti, senza pregiudizi, e soprattutto proprio le parole che, liberate da una certa nozione di linguaggio eletto, possono servire al tono scuro e scabro, alla solennità decisa del canto bruciando ogni esitazione di «buon gusto». Per questo invece gli avverbi, le congiunzioni, i gerundi ricorrono tanto frequenti nella *Ginestra* apportando il loro peso di energia, di colore tutto interno, di funzione musicale senza riferimenti comunemente immaginosi, di possibilità di slancio, di stacco e di prolungamenti secondo la struttura articolata e complessa di queste strofe che hanno dilatato la perentorietà breve di *A se stesso* in una larga tensione sinfonica e si sostengono nelle loro campate alte e muscolose su questi sostegni nodosi ed energici.

Anche l'uso delle rime può illuminare la natura di una poetica che costituisce il piú deciso abbandono di strutture convenzionali per l'interna legge di aderenza agli impeti della personalità: quando ci si ricordi su quale piano di responsabilità ci si muove, lontani da ogni sospetto di romanticismo zingaresco! Le rime che ricorrono alla fine delle strofe, dove la loro presenza convalida e serra la separazione dei momenti musicali, sono adoperate

⁷L. Russo, *Canti*, ed. cit., p. 379. [Ma si trova nelle Satire alfieriane].

nella maniera piú rivoluzionaria: ora lontanissime fra loro come richiamo in movimenti piú lunghi (si veda, ad esempio, ai versi 73-78, 75-83), ora raggruppate a tre o quattro, insistenti e addirittura portate da parole uguali a battere un ritmo quasi con ossessione (vedi i versi 40 e seguenti e specialmente i versi 170 e seguenti).

Tutto vive in questo rilievo di sinfonia eroica, cupa, solenne in cui ogni momento piú debole si assimila almeno ad una sostenuta energia, è sottomesso ad una unica funzione di tono in cui quelli che sono sembrati motivi diversi ed autonomi trovano la loro giustificazione superiore, la loro vita funzionale: come ad esempio quei termini di paragone (versi 137-144 e 202-212) che servono soprattutto, in quanto poesia, a preparare lo slancio ulteriore, ad accennare la linea che viene poi svolta potentemente nella parte principale che utilizza la spinta del primo movimento musicalmente omogeneo: come chiaramente avviene per l'eruzione del Vesuvio nella strofa quinta.

E a proposito di un ritorno di idillio entro l'ambito della nuova poetica che non è certo testimoniato dalla *Ginestra*, occorre limitare anche l'importanza del *Tramonto della luna*, momento indubbiamente debole dell'ispirazione leopardiana e scarsamente animato: quasi un corollario meno impegnato della *Ginestra* da cui è ripreso un nucleo vitale ed è, come in un esercizio di alto stile, allungato e diluito in un paragone privo di quella forte urgenza personale che aveva saputo creare il contrasto eroico dell'uomo cosciente della sua situazione e della natura grandiosamente e coerentemente mitizzata nel Vesuvio distruttore.

In una atmosfera lunare piú lucida che «vaga» che può richiamare legittimamente certe descrizioni da noi notate nei *Paralipomeni*, il quadro del tramonto della luna (tema di estremo romanticismo, quasi di «moda» romantica) è tutto funzionale, sottomesso al motivo della fine della giovinezza attraverso il deciso e rilevato «Quale... Tal» che esclude l'equilibrio e quasi la preminenza del quadro idillico nel *Sabato* o nella *Quiete*. E se cadenze idilliche sono chiaramente percepibili specie intorno al tema troppo qualificato del carrettiere (versi 16-19), esse non legano con la linea generale di una musica stanca, ma rinchiusa nelle forme slanciate e poco concluse della nuova poetica. E questa adopera le sue sottolineature di rime bacciate, i suoi slarghi improvvisi che aiutano un procedere poco armonico: ma con una irrisolutezza che è frutto non tanto di un pentimento, quanto di una debolezza, di un abbandono che non riesce al tono idillico e non riesce ai risultati cui ci hanno abituato i nuovi canti.

Qualcosa di secco, di scheletrico è infatti anche là dove ci si potrebbe attendere una poesia nuda sí, ma potente in coerenza con l'ispirazione non pittoresca del nuovo periodo. Certo non manca di forza lucida la definizione dei versi 47-50

(la vecchiezza, ove fosse
incolume il desío, la speme estinta,

secche le fonti del piacer, le pene
maggiori sempre e non piú dato il bene)

con il suo implacabile svolgimento, ma è appunto quasi il filo duro che regge altrove dall'interno una costruzione non ossuta e metallica, come il «pittorresco» è piú lineare e pungente di quello idillico.

Non dunque una prova chiara di «ritorno», quanto il risultato di un momento inferiore, meno profondamente ispirato.

Naturalmente se qui nella *Ginestra* una formidabile unità intima rende funzionali tutti i motivi apparentemente diversi o veramente piú deboli, non si deve giungere ad una fanatica riduzione di ogni sfumatura, di ogni luce piú blanda, di ogni segno piú classicistico. Ché anzi un esame puntuale mostrerebbe la ricchezza di questo grande canto e l'utilizzazione della piú larga esperienza leopardiana anche se rivista sempre nell'ambito della preparazione da noi studiata e nel tono ormai affermato. Così ai versi 49-51 dopo un impeto duro riaffiora il tono elegante e ghiacciato di epigramma classicistico:

Dipinte in queste rive
son dell'umana gente
le magnifiche sorti e progressive.

Come altrove qualche abbandono di pittura piú sommaria alla *Paralipomeni*, qualche indugio raziocinante sfuggono ad una intera continuità misurata nelle singole parole. E certo io non penso che in certi punti una migliore urgenza del ritmo interno non lasci piú opache e grigie delle frasi che il giudizio piú solito colpisce come oratorie e prosastiche precisandole come base di una origine raziocinante e polemica della *Ginestra* entro cui si dibatterebbe il vecchio poeta dell'idillio. E aggiungo che perfino a volte la spia di un decadere dell'ispirazione, di un suo particolarizzarsi arbitrario è fatta proprio dalle forme stilistiche nuove in un tentativo naturale di celare il momento deteriore, come le rime che ai versi 61-62 voglion coprire un afflosciarsi del ritmo interno.

E si può perfino azzardare per certi momenti meno controllati la figura di un abbozzo grandioso, di una stesura non in tutto ripresa punto per punto (le correzioni alla *Ginestra* esistono, ma pochissime) da una revisione ulteriore.

Ma indubbiamente il giudizio su certe strofe è molto piú orientato senza essere perciò fanaticamente elogiativo se ad un contatto di pura sensibilità o al riferimento ad una certa poetica leopardiana valida per gli idilli si sostituisce, come noi abbiamo indicato, la verifica di un metodo poetico accertato nella sua formazione non casuale e nel suo svolgimento di applicazione. Allora debolezze possono apparire non solo certi punti piú contorti o piú opachi, ma anche, come abbiamo detto, quelli piú esteriormente pit-

toreschi, mentre all'intonazione unitaria che piú ha trovato il suo simbolo stilistico nella «parabola» della ginestra, con il suo slancio evangelico, la sua larghezza costruttiva in cui l'impeto non si distende e scompare, ma si dilata e si costruisce, corrispondono procedimenti, sintassi poetica, lessico che isolatamente o in una diversa guida artistica apparirebbero oratori, filosofici, polemici.

Si è cosí unificato nella figura della ginestra il motivo della personalità persuasa sullo sfondo omogeneo del paesaggio scuro e solenne (perfino il nome latino «Vesevo» non è eleganza classicistica quanto colore tetro e severo) che pare davvero il colore stesso di questa persuasione desertica e virile come il ritmo senza squilli e con morbidezze sempre raccolte procede solenne e scandito, denso e slanciato, come il «flutto indurato», con una coerenza mirabile di tensione anche nelle singole parole che vivono dello stesso scatto, giustificate dalla stessa funzione. Sicché dimostrazione e polemica sono annullate dal piglio interno che identifica la presentazione eroica della personalità leopardiana, la sua affermazione di una verità posseduta, la sua protesta e la sua esortazione. Tutto ciò che separatamente sarebbe predicazione, dimostrazione, polemica, vivendo in una potente realizzazione personale, in una lirica espressione individuata, sfugge ad una sezione per lo piú contenutistica e schematica.

Quando per certi versi è stato citato Dante, al di là della convenzione dei paragoni, si può sentire un'indicazione soprattutto nel senso di una musica senza paura di prosa perché incentrata in una integrale pienezza personale «sub specie poëseos».

XIV

CONCLUSIONE

Per ogni lettura di poesia il compito primo della critica consiste nello storicizzare l'impressione del testo, traendola dal limbo della pura sensibilità, collocandola nelle linee del metodo che il poeta si costruì. Compito fondamentale che limita l'arbitrio della «consolazione», della preferenza sentimentale, ed avverte del pericolo di una poeticità contenutistica o di parole a cui la poetica leopardiana dell'idillio potrebbe confortare con il suo canone di parole poetiche, di linguaggio eletto. Ecco così che l'estremo antiidillico, la *Ginestra*, può apparire altissimo tentativo rapisardiano, decadenza dalla grandezza delle *Ricordanze* mentre, misurata sul metodo che il Leopardi costruì e adoperò nell'ultimo periodo della sua attività, appare nella sua solenne e nuda grandiosità, nella sua giustificazione poetica.

Perciò l'aver seguito dopo la sua prima manifestazione concreta il persistere e lo svolgersi della nuova poetica fino alla *Ginestra* ci ha permesso di approfondire la storia di questo grande canto al di là dell'«odi et amo» più comune, e di trovare d'altra parte in esso la conferma di atteggiamenti stilistici, di sommovimenti spirituali che ad esso tendono come preparazione parziale.

Una poetica che presenta realizzazioni diverse, ma che dal *Pensiero dominante* alla *Ginestra*, nello stacco iniziale di una rapita esaltazione del valore personale, ha mantenuto le sue linee essenziali, il suo carattere eroico, teso, affermativo.

La certezza estatica del *Pensiero*, la fremente separazione di *Aspasia*, la protesta di *A se stesso*, il messaggio della *Ginestra*, in diverse situazioni e con diverse accentuazioni, sono momenti di una stessa poetica di energia della personalità; vivono dello stesso ritmo più raccolto ed esplosivo in *A se stesso*, più slanciato e solenne nella *Ginestra*, ma uguale nella sua urgenza ascendente, nella sua musica romantica e violenta.

L'esame dei singoli momenti realizzati avrà d'altra parte mostrato come la nuova poetica con le sue forme poco tradizionali, con i suoi impeti rivoluzionari non implichi una specie di imbarbarimento del gusto leopardiano attentissimo agli effetti più minuti e musicali e vivissimo nella coscienza più acuta anche alla ripresa, nelle correzioni del '35, della poetica idillica dove era richiesta coerentemente. E basterà ricordare proprio la revisione del grande inizio della *Sera del dì di festa*, capolavoro di gusto idillico, per comprendere come il Leopardi di questo periodo non è un Leopardi irrigidito, capace com'è di accendere la sua sensibilità a cogliere momenti di potenza artistica anche fuori della sua ispirazione dominante, fuori della poetica coscientemente accettata.

Si ottiene così una distinzione che precisa, storicizza, apre la lettura orientata di tanta poesia, e finisce per arricchire e allargare tutta la nostra conoscenza del mondo leopardiano tanto più vasto della formula in cui molto spesso viene rinchiuso e forzatamente stravolto.

Leopardi «progressivo» (1948)

Recensione a Cesare Luporini, *Leopardi progressivo* (in Id., *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze, Sansoni, 1947), «Nuovo Corriere», Firenze, 17 luglio 1948, p. 3, poi raccolta, dal 1984 (Appendice II), in W. Binni, *La nuova poetica leopardiana* cit.

LEOPARDI «PROGRESSIVO»

Il pensiero di Leopardi e il suo atteggiamento morale, troppo spesso considerato fuori della loro concreta vita poetica, han dato luogo a interpretazioni contrastanti e mutevoli a seconda delle varie stagioni filosofiche, e non sembra azzardato affermare che perfino nella valutazione della poesia leopardiana simpatie e antipatie di origine ideologica son venute ad incidere pericolosamente sul giudizio del valore, dalla esaltazione indiscriminata della *Ginestra* ad es. nel periodo positivistico alla incomprendimento degli ultimi *Canti* in periodo di stretto crocianesimo. Così il Leopardi apparve «maestro di vita» ottimistico, precursore dell'irrazionalismo, inclinato ad una sostanziale accettazione della vita quasi attualisticamente, surrogato italiano dell'esistenzialismo kierkegaardiano.

Ed ora Cesare Luporini, che nel 1938 aveva parlato per Leopardi di un'esperienza religiosa di tipo esistenzialistico, riprende in un saggio lungo e sottile, *Leopardi progressivo*, la discussione sulla direzione del pensiero leopardiano e piú decisamente punta sul suo atteggiamento etico-politico: piú che filosofo, «combattente». Premetto che ogni possibile riferimento ad una dottrina «politica» mi apparirebbe (non che Luporini lo faccia con precise parole) inopportuno e che se sono accertabili il disprezzo leopardiano per formule di compromesso liberale del suo tempo e l'affermazione di un solidarismo umano («la grande alleanza degli uomini intelligenti contro alla natura e contro alle cose non intelligenti»), nel Leopardi c'era, al di là della sua lotta contro il «progressismo» liberalmoderato e spiritualistico, una tale cittadella di critica ad ogni «felicità» di organizzazione, ad ogni soluzione che non partisse da una prima solitudine intatta, da sconsigliare ogni riferimento troppo preciso; e ad esempio, il finale un po' eloquente del saggio circa il '48 e il significato che avrebbe potuto avere per il Leopardi. «Il '48 avrebbe certo significato qualcosa, e forse molto per Leopardi. Ma non sappiamo se il '48 dei liberali, dei moderati o dei «democratici» italiani. Egli si trovava su un'onda piú lunga». Sí, un'onda piú lunga: ma piú lunga di qualsiasi onda che approdi ad una civiltà che si consideri ottimisticamente definitiva nella sua sostanziale struttura e contro cui il Leopardi avrebbe ricorso al suo rigore assoluto di *malpensante*, alla sua nuda persuasione antimito che, lungi da ogni scetticismo di conservatore, lo rendeva piú progressivo di ogni limitata rivoluzione. E non potremmo ridurre il pessimismo leopardiano ai limiti di quella «delusione storica» che pure Luporini documenta con molta finezza. Tuttavia il saggio di Luporini è una di quelle macchine «per fare correnti d'aria» che ci sembrano così provvidenziali in questo periodo di revisione della critica leopardiana.

Luporini risolve anzitutto la vecchia questione circa la filosofia del Leopardi nella realtà del moralista che interpreta nei limiti dell'epoca romantica, un momento essenziale, il dramma della situazione umana (romantica, ma su base razionalistica) in cui le grandi parole «natura», «ragione» vengono più che definite presentate come «personaggi di un dramma» e sentite nella loro continua crisi di sviluppo e di arricchimento nel loro contrasto di grandezza e piccolezza. (Ed anche in tal senso l'atteggiamento esplicito dell'ultimo periodo leopardiano ferma con violenza inequivoca questo contrasto del mondo del valore e del disvalore: persuasione contro «mondo sciocco», pensiero interiore e dominante contro «voglie» esterne e basse, forza umana cosciente contro il mondo delle cose a cui il «mondo sciocco» viene ad adeguarsi nel segno del disvalore per la sua frivolezza).

Nel contrasto natura-ragione del più giovanile Leopardi, la prima genera con la passione le illusioni e la seconda l'indifferenza e l'egoismo che diventa universale e costituisce la trama della società moderna: «barbarie» a cui il Leopardi contrapponeva la vera «società» basata sull'uguaglianza, animata dalla virtù, volta alla felicità di tutti.

Così il Luporini: «il problema politico, il problema della società sta al centro dell'interesse umano del Leopardi e costituisce in certo modo il corpo e la carne intorno all'ossatura della iniziale e fondamentale antitesi di ragione e natura».

Sicché la maniera per sciogliere il nodo del pensiero leopardiano consisterebbe nell'illuminare la posizione del Leopardi di fronte alla propria età.

E certo un energico rilievo agli interessi profondamente attivi del Leopardi di fronte alle riduzioni sensibilstiche o alle formule dello «spettatore», merita ogni consenso, specie in vista di come si atteggerà lo spirito leopardiano negli ultimi anni; ma è anche esagerato ridurre tutto il travaglio complesso dello *Zibaldone* in anni di sviluppo ben preciso (gli anni che preparano e nutrono le *Operette* e i grandi idilli) ad un fine etico-politico di «società» e l'atteggiamento combattivo («egli si sente soprattutto impegnato di fronte alla propria epoca, un combattente in essa, e la presa di posizione dinanzi ai suoi tempi è per lui di gran lunga il problema più importante e urgente, più travagliato e drammatico») vale molto diversamente per il *Tristano* e per la *Ginestra* che non per il *Canto d'un pastore* o per le prime *Operette*.

Naturalmente il processo di questa interpretazione, che ha ottimi approfondimenti (negazione della perfettibilità e non negazione del progresso, vitalismo in crisi con nichilismo per mancanza di un nesso dialettico), si fa più chiaro e convincente quando nell'ultima parte del saggio viene studiata l'ultima fase in cui un nuovo atteggiamento – cosciente della sua novità – spiega e in realtà crea con una nuova intonazione quanto nello *Zibaldone* era in continua revisione e soggetto inevitabilmente (ciò che Luporini meno considera e che gli viene rimproverato dalla Noterella leopardiana di N. Sapegno sulla ultima «Rinascita») alla influenza della poetica le cui linee sostanzialmente dominano e verificano ogni atteggiamento leopardiano. È

nell'ultimo Leopardi che la «delusione storica» trova il suo valore di stimolo all'atteggiamento eroico ed altamente agonistico e si traduce in lotta contro il «mondo sciocco», lo spiritualismo, l'ottimismo ottocentesco, ma in realtà (nella sua contemporanea lotta contro la natura) è pure motivo simbolico di una rivolta più larga e più assoluta contro ogni «mondo sciocco» e contro la base stessa di ogni mito, di ogni illusione che viene a identificarsi come non-valore, con la cieca prepotenza delle cose, con il «brutto poter che ascoso, a comun danno impera».

È l'ultimo Leopardi che, libero dalla poetica del vago e dell'indefinito, del ricordo e delle illusioni (poetica che dette luogo al più perfetto canto idillico), e dalla sua inevitabile influenza sulla direzione delle ricerche, unifica le sue intuizioni, le salda in un unico atteggiamento, in una persuasione eroica più stoica (ottima la distinzione del Luporini dal Leopardi-Epitteto a volte affermato come fondamentale), in un contrasto in cui la ragione acquista la generosità e grandezza della passione e, con i caratteri che il primo Leopardi attribuiva alla natura, lotta contro la «illaudabil meraviglia» fino al severo e disilluso solidarismo umano della *Ginestra*.

Inclini a far molto più caso delle indagini coraggiose e rischiose che non delle prove conformistiche e in particolare lieti di ogni sforzo che miri ad arricchire e approfondire l'immagine del nostro più grande poeta moderno, riconosciamo ben volentieri al saggio di Luporini il carattere di un contributo stimolante e valido, sia pure nella sua tendenziosità, per una più vasta e storica ricostruzione dell'opera leopardiana.

Tre liriche del Leopardi (1950)

W. Binni, *Tre liriche del Leopardi*, Lucca, Lucentia, 1950; poi raccolto, dall'edizione 1967, in *La nuova poetica leopardiana* cit. (appendice).

TRE LIRICHE DEL LEOPARDI

La mattina del 29 aprile 1830 il Leopardi partiva da Recanati che non avrebbe piú riveduto. Il 10 maggio giungeva a Firenze accolto «a braccia aperte» dagli amici a cui doveva la possibilità stessa di questo ritorno. E bisogna subito dire – senza perciò intendere che da questa breve descrizione biografica si voglia fare discendere deterministicamente un ritratto spirituale e addirittura una condizione di poesia – che il nuovo periodo fiorentino si apriva con un certo impeto di vitalità che supera in durata e profondità quelli simili di altri viaggi e di altri cambiamenti.

Il soggiorno recanatese che gli aveva riportato i ricordi della fanciullezza e dell'adolescenza, il materiale poetico dei grandi idilli, lo aveva anche reso tanto piú desideroso di impegni affettivi, di incontri, di una solitudine riscaldata da vicinanze umane, di una eco di simpatia su cui far sorgere assoluti, ma non spietati, i suoi motivi poetici, specie dopo l'esaurimento delle suggestioni idilliche, dopo un bagno nel ricordo in cui la dolcezza del «tempo perduto» e la stessa possibilità poetica si erano ormai realizzate pienamente e perciò svuotate di fascino per lui. Il mito di Recanati, dei cari e melanconici luoghi della prima giovinezza, che lo aveva sorretto per anni guidando segretamente o scopertamente la sua poetica piú intima, si scioglie in una realtà di poesia oltre la quale non rimangono riserve di sentimento e di intuizioni poetiche: e al suo posto sorge un desiderio d'impegno, una considerazione piú immediata e combattiva del presente. Al fascino suadente e complesso di un mondo caldo e fantastico nel proprio evocarsi, intriso di affabilità e di nostalgia lucente e malinconica, subentra, all'inizio del periodo fiorentino, un impulso quasi istintivo – ma profondamente leopardiano e legato al senso dell'eroico e dell'attivo vagheggiato sia pure da posizioni meditative – un bisogno di vita e di passione che supera i limiti dell'esperienza amara e presta una realtà sentimentale alle illusioni nuovamente invocate in una zona di sensibilità non piú giovanile e sognante: in una potente e posseduta maturità che non cerca piú compensi di passata felicità, quanto immediate possibilità di affetti, di «persone», non di figure labili nel ricordo.

Le vecchie amicizie e le nuove relazioni (fra cui quella appassionata con il Ranieri e quella amorosa con la Fanny) sono impiantate su di un senso fremente e assoluto della comprensione e dell'affetto che, vivo sempre nel Leopardi (si pensi a tutto il suo epistolario), assume in questo periodo toni piú intensi e sicuri di uomo tra gli uomini e non di semplice spettatore appassionato. Un «nuovo risorgimento» chiamò quest'inizio fiorentino il Gioberti (v. *Epistolario* VI, p. 140); ma si faccia attenzione a non appiattirlo con

un facile accostamento al «risorgimento» pisano, in cui tutta quella sentimentalità, quella attenzione risvegliata si rivolgeva però a soluzioni di idillio dentro le stesse relazioni di affabile, tenera amicizia. Qui l'impostazione del sentimento è diversa, e persino è presente un certo gusto di attività pratica tutto nuovo, nel condurre avanti le trattative per l'edizione fiorentina dei *Canti*. E testimonianza di questo ritmo interno accelerato, di questa vitalità più sicura, di questa nuova considerazione del presente, sono per noi le lettere di quel periodo. Gioiose ed ansiose spesso, come di chi attende qualche grazia dalla vita e si svolge da una contemplazione interna dei propri affetti e ricordi verso una speranza e una volontà di impegni e di incontri. «Mi trovo affollato di visite e tutti mi fanno complimenti sulla mia buona cera» scriveva appena arrivato il 12 maggio al padre, e tutta la lettera a Paolina, in data 18 maggio (*Epist.* VI, 5), è mossa da questo entusiasmo, da questo senso di sé e degli altri come «persone», da questo fervore un po' elettrico di amicizie e relazioni: «sempre in giro a restituir visite. Nuove conoscenze, nuove amicizie» (*Epist.* VI, 10).

Senso vitale, che nel tono più rapido e perentorio delle lettere porta ad affermazioni recise della propria dignità personale sentita ormai come completa nel giro di ideali incrollabili, per cui nel '31 (27 ottobre, a G. P. Vieusseux) dirà contro alcuni pettegolezzi che mettevano in dubbio la sua costanza ideale: «Questo amerei che ripeteste a chi parla di prelature o di cappelli, cose ch'io terrei per ingiuria se fossero dette sul serio. Ma sul serio non possono esser dette se non per volontaria menzogna, conoscendosi benissimo la mia maniera di pensare, e sapendosi ch'io non ho mai tradito i miei pensieri, e i miei principi colle mie azioni». E in quale atmosfera morale come in questa tensione e certezza del proprio valore, troverebbe una nascita più naturale la famosa affermazione della validità del suo pensiero al riparo da ogni misera spiegazione di carattere medico?

«Ç'a été par suite de ce même courage, qu'étant amené par mes recherches à une philosophie désespérante je n'ai pas hésité à l'embrasser toute entière; tandis que de l'autre côté ce n'a été que par effet de la lâcheté des hommes qui ont besoin d'être persuadés du mérite de l'existence, que l'on a voulu considérer mes opinions philosophiques comme le résultat de mes souffrances particulières, et que l'on s'obstine à attribuer à mes circonstances matérielles ce qu'on ne doit qu'à mon entendement. Avant de mourir, je vais protester contre cette invention de la faiblesse et de la vulgarité, et prier mes lecteurs de s'attacher à détruire mes observations et mes raisonnements plutôt que d'accuser mes maladies» (al De Sinner, *Epist.* VI, 176).

Ecco, in testimonianze di più nude e istintive reazioni vitali, come in quest'altissimo documento della personalità leopardiana al punto della sua maturità più sicura, si ritrova in gradazioni diverse e complesse questo tono nuovo che corrisponde a un nuovo impulso verso il presente e ad un nuovo senso del proprio valore. Intensità di passione, bisogno di «persone», certezza del proprio mondo interno e della propria esperienza, caratterizzano questo

Leopardi che nel periodo fiorentino preparava in una storia – non in una cronaca – di sentimenti intensa e nuova, una poetica e una poesia veramente sconcertanti per chi ha del Leopardi l'immagine dello «spettatore alla finestra», della «vita strozzata» e soprattutto del poeta idillico che solo nell'armonia del canto di ricordanza, nella conclusione di paesaggi sentimentali sa esprimere la sua sensibilità unicamente idillica. E l'amore per la Fanny Targioni Tozzetti, fuori del gusto pettegolo della vicenda nella sua parabola di speranze, di delusione («E di Leopardi che n'è? io già sono nella sua disgrazia, non è vero? ed il grand'amore si convertí in ira...» scriveva la «dotta allettatrice» al Ranieri in data 31 ottobre 1835), facilmente ridicolizzabile dall'esterno, porta la testimonianza piú decisiva di questo speciale tono di tensione al «presente» che caratterizza il Leopardi degli anni fiorentini e che passa poi ancor piú profondo ed implicito nella forza di protesta e di appello del creatore della *Ginestra*. Come ugualmente in quell'epoca la passione, il bisogno di affetti colorano l'amicizia con il Ranieri sino a forme convulse, a volte quasi ebbre: «Vorrei che ogni parola ch'io scrivo fosse di fuoco, per supplire alla dolorosa brevità comandatami dai poveri infelici miei occhi...» (12 gennaio 1833). «Amami, anima mia, e non iscordarti, non iscordarti di me...» (24 novembre 1832).

Stato d'animo di eccezionale importanza, ma non del tutto legato a particolari avvenimenti, e piú che stato d'animo un nuovo senso di sé, un'approfondita esperienza interiore che, rivelatasi energicamente in occasione di particolari pretesti, anima tutta la vita dell'ultimo Leopardi e giustifica dall'intimo un nuovo sentimento della poesia sciolto ormai dalla poetica idillica cosí compatta ed unitaria e teso ad una poetica di impegno nel presente, ad una poetica dell'«esperienza di sé». Una poetica evidentemente non priva di appigli nella precedente opera leopardiana, ma certo presentata nel *Pensiero dominante* con una forza di novità veramente sconcertante. Sí che il giudizio piú accreditato – specie nell'ambito della critica crociana piú ortodossa – fu per una limitazione e per una impressione di decadenza dopo il trionfo del canto nei grandi idilli. Platonismo, alto ragionamento in versi, abdicazione alla purezza precedente sembrano rinchiudere in limiti invalicabili la poesia di questi ultimi canti fino alla *Ginestra* ed ogni accenno di movimento idillico, ogni colore di paesaggio vengono salutati con gioia come un accenno di ritorno poetico in contesti nobili, ma fiacchi ed eloquenti.

E certo chi giunge al *Pensiero dominante* con l'impressione del canto sereno del *Sabato del villaggio* o della *Quiete dopo la tempesta* non può non provare disorientamento e insoddisfazione:

Dolcissimo, possente
 dominator di mia profonda mente;
 terribile, ma caro
 dono del ciel; consorte
 ai lúgubri miei giorni,
 pensier che innanzi a me sí spesso torni.

Che ritmo potente e rapido, che forza di parole massicce e scure, prive di fascino sensuoso, di indugio di canto! E quale diversità dal ritmo disteso, armonioso, dalla consistenza tenue ed essenziale del lessico poetico dei versi idillici:

Già tutta l'aria imbruna,
torna azzurro il sereno, e tornan l'ombre
giú da' colli e da' tetti,
al biancheggiar della recente luna
(*Sabato del villaggio*).

Diversità, non decadenza. E diversità di poetica, di direzione artistica che è confermata da un atteggiamento spirituale diverso da quello che sorregge la poetica idillica. Per alcuni critici, dal Croce in poi, il vero Leopardi è quello della poetica idillica e lo studio di un crociano, F. Figurelli (*Leopardi poeta dell'idillio*, Bari 1941), ricostruisce la poeticità stessa leopardiana in un atteggiamento spirituale contemplativo coerentemente idillico. E per questi critici che pure hanno portato un contributo essenziale alla determinazione di un altissimo momento della poesia leopardiana, l'attività che segue al *Canto notturno* è invalidata dalla perdita dello stato di grazia idillico, dalla caduta in forme eloquenti, passionali, letterarie. Sicché la «poesia» del *Pensiero dominante* e di *Amore e Morte* appare qua e là come ritorno al motivo ispiratore valido e non legata ad un atteggiamento spirituale e ad una poetica particolare.

Occorre dunque, secondo me, pur con la maggiore cautela e con la massima chiarezza circa il risultato altissimo dei grandi idilli (non pensando cioè che una valutazione positiva dell'ultima lirica leopardiana e soprattutto l'affermazione dell'esistenza di una nuova poetica implichi una diminuzione dei grandi canti precedenti o un paragone assurdo a loro svantaggio), osservare che con il *Pensiero dominante* si inizia una nuova fase dello svolgimento poetico del Leopardi, si attua una nuova poetica con propri caratteri e con proprie linee costruttive, e che questa poetica si appoggia ad un atteggiamento combattivo, eroico, intensamente «personale» di un Leopardi cosciente sempre più del valore del proprio mondo interno e deciso ad affrontare il presente, ad affermarsi romanticamente con la propria certezza sentimentale e filosofica.

Questa poetica della personalità, nel senso più romantico di questa espressione, continua durante tutti gli ultimi anni della vita del Leopardi e culmina in forme grandiose e rudi nella *Ginestra* nutrendosi di diverse esperienze sentimentali (amore, amicizia appassionata, delusione) e avvicinandosi sempre più ad una affermazione religiosa ed assoluta in una costante linea di ritmo forte, di forme più intense che armoniche, di tensione portata nei minimi particolari stilistici.

Noi ci limiteremo ad esaminare come esempi di questo nuovo metodo leopardiano e come effettive opere di poesia sorta da una particolare storia dell'anima, i primi canti nuovi, dal *Pensiero dominante* a *A se stesso*, senza

voler con ciò – lungi da noi simili intenzioni di poesia romanzata – fornire una specie di illustrazioni poetiche all'amore del Leopardi per la fiorentina Aspasia, ma ricordando che un formidabile sentimento d'amore – nuovo anch'esso nel suo tono di passione nella vita sentimentale del Leopardi – fu il pretesto potente per la nuova poetica nel suo distacco dalle esperienze precedenti, e che in quel tono di passione così diverso dal vagheggiamento nostalgico, che circonda le figure femminili degli idilli, poté non astrattamente costruirsi un nuovo metodo poetico, appoggiato al principio essenziale del «presente» che porta le sue tinte decise, non sfumate, anche in eventuali sogni fino a scadere a volte in forme pratiche, di compenso: come negli idilli vi era il pericolo di un abbandono quasi arcadico.

Non sono dunque i canti che presento e commento, i canti dell'«amore fiorentino», come avverrebbe in una accentuazione puramente biografica, ma un primo gruppo di canti che, sul pretesto di un sentimento vivo ed attivo, realizzano una poetica della personalità e del presente. E l'amore ben serve alla prima affermazione di questa poetica presentandosi come forte esperienza di sé, collaborando all'impressione personale di una trasformazione assoluta in cui il senso della vita si cambia da fantasia a realtà. Proprio quella esperienza di sé di cui parla il Leopardi al pensiero LXXXII: «Nessuno diventa uomo innanzi di aver fatto una grande esperienza di sé, la quale rivelando lui a lui medesimo, e determinando l'opinione sua intorno a se stesso, determina in qualche modo la fortuna e lo stato suo nella vita... Il conoscimento e il possesso di se medesimi suol venire o da bisogni e infortuni, o da qualche passione grande, cioè forte; e per lo più dall'amore; quando l'amore è gran passione; cosa che non accade in tutti come l'amare... Certo all'uscire di un amor grande e passionato, l'uomo conosce già mediocramente i suoi simili, fra i quali gli è convenuto aggirarsi con desideri intensi, e con bisogni gravi e forse non provati innanzi, conosce ab esperto la natura delle passioni, poiché una di loro che arda, infiamma tutte l'altre; conosce la natura e il temperamento proprio; sa la misura delle proprie facoltà e delle proprie forze... In fine la vita a' suoi occhi ha un aspetto nuovo, già mutata per lui di cosa udita in veduta, e d'immaginata in reale; ed egli si sente in mezzo ad essa, forse non più felice, ma per dir così, più potente di prima, cioè più atto a far uso di sé e degli altri».

1. *Il Pensiero dominante*

Lo stupore che giustamente si prova passando dall'ultimo grande idillio, *Canto notturno*, al primo dei nuovi canti è certo attenuato dalle considerazioni da noi esposte sul nuovo atteggiamento spirituale del Leopardi, sul carattere insieme profondamente giustificato e cosciente di una poetica che presuppone nell'intervallo ripensamenti estetici in accordo con una nuova lettura dei propri sentimenti più intimi a quella profondità in cui senso dell'esperienza vitale e ispirazione poetica più si avvicinano.

Se già nel *Canto notturno* si potevano notare, rispetto all'impasto piú tenero e puro del *Sabato* o della *Quiete*, delle punte piú aspre e qualche suono piú metallico ed intellettuale da far ripensare alla canzone *Alla sua donna*, basta ripensare al celebre inizio con le sue mosse blande e concluse, con i suoi tipici interrogativi di idillio malinconico (in cui il Leopardi riprendeva originalmente essenziali cadenze preromantiche)

– Che fai tu, luna, in ciel? dimmi, che fai,
silenziosa luna? –

per collocarsi in una sfera poetica di tensione placata, di armonia sensibile che viene sconvolta dall'inizio ardito e massiccio del *Pensiero dominante*:

Dolcissimo, possente
dominator di mia profonda mente;
terribile, ma caro
dono del ciel; consorte
ai lúgubri miei giorni,
pensier che innanzi a me sí spesso torni.

Qui, nei versi che sembrano un bando di poetica, un sentimento si presenta in primo piano senza l'armonico appoggio di un paesaggio, di un'aura di ricordo, di una tenue linea di quadro, e, in un tono di intensa e assorta adorazione, si identifica con la stessa personalità del poeta, viva in quella passione. Le «illusioni» perdono il loro carattere, vago e affascinante proprio per la loro conscia labilità, si fanno vive e reali nella passione che è insieme passione d'amore e affermazione di una personalità urgente e bisognosa di altissima, intensissima vita. Solo un certo ripensamento a posteriori verifica ancora la natura fittizia delle illusioni e persino del pensiero d'amore

(Ahi finalmente un sogno
in molta parte onde s'abbella il vero
sei tu, dolce pensiero;
sogno e palese error...)

che pure spesso «al ver s'adegua», ma come nel *Risorgimento* le illusioni apertamente riconosciute come tali sono assicurate vive soprattutto nel ricordo di un'età beata, tra fanciullezza e adolescenza, cosí nel *Pensiero dominante* le illusioni riconosciute come «leggiadri errori» (e questo riconoscimento è essenziale alla filosofia «disperata, ma vera» su cui sorgerà la *Ginestra*) vivono però in un *tono* di certezza in quanto si unificano nella personalità, nel sentimento del poeta, ne costituiscono il mondo interiore disilluso e nobile, di fronte al disvalore costituito dalle «basse voglie», dai sentimenti inferiori della vita animalesca della mediocre umanità. Anzitutto dunque una poesia estremamente unitaria nel suo centro animatore (il pensiero di amore tan-

to assoluto e profondo che non viene neppure qualificato come pensiero d'amore rimanendo ad uno stadio di tale profondità da assumere il tono di un pensiero religioso, della voce piú pura di una personalit  che ha fatto i suoi conti con il sentimentalismo e con ogni forma di impura vanit ) che si ripercuote in tutto il componimento come assoluto protagonista in una composizione a raggio piuttosto che in svolgimento lineare: perch  in ogni strofa pulsa con la stessa forza e con la stessa volont  di presenza il pensiero d'amore ed ogni strofa piú che con la precedente e con la successiva   direttamente legata ad un centro poetico che si irraggia con ritmo, vario come cadenza, ma ugualmente potente e nutrito di sostanza poetica. La «torre in un solitario campo» dei vv. 19-20   bene il simbolo severo di questo pensiero animatore, di questo centro poetico, come il ritmo impegnativo, perentorio del canto rappresenta ben altra ricerca da quella, mettiamo, delle *Ricordanze* in cui il motivo del ricordo si frammenta in un successivo affiorare di sensazioni e di ricordi, in un sinuoso svolgersi della memoria poetica.

Tutto   riferito con insistenza, e con una voluta insistenza, quasi di culto, al pensiero d'amore che viene per lo piú invocato con l'affettuoso «tu» o adorato con il religioso «Lui». E tutto si alza nel presente, nel valore del presente di fronte a cui il passato   ricordo di un tempo piú frivolo, meno vivo perch  mancante della presenza del pensiero dominante. Nel canto *Alla sua donna* il poeta si rifugiava in una invocazione fra sospirata ed ironica, in un'aria quasi metafisica, astrale; qui invece il contatto con l'ideale   sicuro e appassionato, verificato in tutta la vita presente del poeta che pu  dire: «e ristora i miei sensi il tuo soggiorno». Espressione di un platonismo ardente e romantico in cui il pensiero d'amore pare insieme trascendente e immanente all'anima del poeta e provoca quella speciale tensione e insieme quel calore non astratto – non di «fiamma lontana» – che   tipico di questo canto e d  al platonismo leopardiano («il mio antico platonico» lo chiamava il Bunsen in una lettera del '35) un tono di concretezza e di esperienza interiore e totale che sar  dissolto solo nella dissociazione di *Aspasia* fra l'immagine «angelica» e l'idea eterna, quando, per le vicende biografiche approssimativamente a noi note, il poeta dovette confrontare il «pensiero dominante» con la sua immagine sensibile femminile. Ma qui ogni alito di sensualit  si sublima in passione, e ogni elemento esterno   eliminato per la prepotenza singolare di una poesia spirituale in una eccezionale condizione di unit  personale, in una rara coscienza di totale poeticit : «sott'altra luce che l'usata errando».

Ancora una volta dobbiamo osservare come il passato sia fievole, pallido di fronte al presente la cui determinazione suona sempre come un innalzamento improvviso alla vera realt , ad una realt  eroica in cui ogni nobilt  d'animo precedente   superata in un impeto senza riserve, ben evidente nello scatto del verso, nel battere del ritmo:

Giammai d'allor che in pria
questa vita che sia per prova intesi,

timor di morte non mi strinse il petto.
Oggi mi pare un gioco
quella che il mondo inetto,
talor lodando, ognora abborre e trema...

Sempre i codardi, e l'alme
ingenerose, abiette
ebbi in dispregio. Or punge ogni atto indegno
subito i sensi miei...

Se questa è la struttura interna del canto (ed abbiamo visto quanto nuova e quanto insieme legata al senso piú profondo del romanticismo leopardiano vivo anche sotto le sue forme piú note e incantevoli di idillio elegiaco), tutti i particolari stilistici si adeguano con sicura coscienza di costruzione ad alcune linee essenziali di poetica: eliminazione di ogni rappresentazione colorita, di armonizzazione di paesaggio, di similitudini sensuose, creazione di un clima assoluto, eroico, in cui sorge una musica aspra e potente con rifiuto di tenero canto. La pienezza sentimentale che può decadere in sfogo fantastico come in *Consalvo*, qui è mantenuta in saldi limiti poetici e lungi dal distendersi in canto di declamazione, in tenerezza abbandonata (come parve al Flora), si realizza, attraverso una sicura guida di metodo costruttivo, in poesia eroica, in poesia della personalità appassionata.

Un esame delle singole strofe (non solo come serriano commento di lettura) funzionale alla verifica della poetica nuova del Leopardi, serve insieme a rilevare i caratteri costruttivi e poetici e a dimostrare che autentica poesia è qui nata a realizzare in sé la personalità leopardiana nella sua nuova situazione spirituale.

L'esempio piú perfetto della nuova poetica e della nuova poesia è certo presentato subito dalla prima strofa: l'espressione piú grandiosa di uno stato d'animo eroico, sicuro e religioso (la certezza del valore legata alla certezza della propria personalità) in un ritmo ascendente verso la fine, impetuoso ed urgente e pure scandito e schematico che sembra sostituire ogni sintassi logica presentando le parole quasi senza legame di verbo, affacciate alla superficie sonora da una spinta di pura musica, da una zona in cui il sentimento si trasforma in poesia senza passaggi logici o di tenerezza sentimentale:

Dolcissimo, possente
dominator di mia profonda mente;
terribile, ma caro
dono del ciel; consorte
ai lúgubri miei giorni,
pensier che innanzi a me sí spesso torni.

Tutto contribuisce a questo tono perentorio, piú che gioioso religioso (e pur senza il torbido incontro fra misticismo, estetismo e sensualità che si

può trovare in Novalis o diversamente in Keats), e l'originalità della costruzione scarna e ferrea corrisponde all'originalità dei valori fonici: si pensi al primo verso con i due aggettivi massicci e simbolici (Dolcissimo, possente) accentuati nel loro interno dalla doppia «s» di indubbia volontà di tensione. E si noti l'accentuazione quasi giambica nei due endecasillabi che non possono sfuggire una lettura vibrante, rapida e sostenuta.

Anche il lessico adibito a questa costruzione poetica è quanto mai omogeneo nella sua nuda solennità, in cui il «pellegrino» di origine petrarchesca non ritorna all'uso piuttosto retorico delle canzoni giovanili e, senza fondersi col «popolare» idillico, trova una intonazione alta, «spirituale» assoluta, estremamente aristocratica, ma non ironica e raffinata come ad es. nel canto *Alla sua donna*. Sicché una parola come «consorte» in legame con «giorni» è sí ritrovabile nella traduzione dei *Nuovi Canti di Ossian* del Leoni (*Dargo, Nuovi Canti*, vol. III, p. 90, 3^a ed., Venezia 1818), ma è risentita priva della tipica suggestione preromantica che nei grandi idilli corrispondeva ad una tipica inclinazione di canto tenero e dolente. Come le espressioni piú intense rifuggono da ogni indugio di canto e di nostalgia alla stessa maniera che la linea costruttiva si tende unica e verticale, quasi senza aloni di echi sentimentali e fonici rappresi nella unitaria ricchezza della poesia: così quel rapido accenno «lúgubri miei giorni» asservito alla linea predominante del vocativo.

Ugualmente nella seconda strofa i tipici interrogativi leopardiani si sono fatti vibranti e risoluti, non indugiati e nostalgici come nei grandi idilli, e nell'attesa da loro creata non si apre una frase sommessa e malinconica come ad esempio nella *Sera del dí di festa* («Tutto è pace e silenzio e tutto posa...») o nel finale delle *Ricordanze* («Altro tempo. I giorni tuoi / furo, mio dolce amor...»), ma si presenta un'espressione rafforzata affermativamente. Dopo la potente posizione della prima strofa che imposta il tema e dà il modulo del ritmo, questi interrogativi portano una prima variazione sempre coerente e intonata, mentre l'unicità del «pensiero dominante» proposta nella prima strofa ritorna qui come obbiettiva e piú distaccata nel rapido passaggio da un «tu» («tua natura») piú immediato e affettuoso ad una terza persona («suo poter», «effetti suoi», «ei») che accentua l'altezza universale e il carattere religioso di quel valore e del suo culto in noi. Tanto che a me non pare dubbio che queste forme di terza persona siano tutte attribuite ugualmente al pensiero d'amore (è evidente la vicinanza di quel «ragiona» al dantesco «amor che nella mente mi ragiona» che dichiara la natura del «pensiero dominante» senza nominare direttamente la parola «amore»), che poi nella terza strofa campeggia piú decisamente nel nuovo movimento esclamativo e nell'immagine caratteristica della «torre», la cui solitudine gigantesca è preparata dal velocissimo movimento della mente che si sfolla fulminea (piú che dall'esplicito paragone visivo del lampo) ed è realizzata in una immedesimazione della potenza solitaria della torre con quella, ben piú rilevata nell'ultimo verso, della unicità e solidità del pensiero dominante nella mente del poeta. Altra prova questa della singolare costruzione

di questo canto, della poetica «forte» che vi si applica e soprattutto della ispirazione continua ed unitaria che riempie schemi tecnici di una sostanza poetica uniforme e ricca. La mancanza di riferimenti a immagini sensuose, così chiara anche nelle scarse similitudini rapide e più lineari che colorite, è pari alla essenzialità del lessico la cui forza è trasferita piuttosto che nella sua novità, nella sua capacità insieme scabra ed elegante di collaborare ad un tono tutto spirituale, ad un impeto e ad un'estasi che nasce dalla zona più profonda e assoluta della personalità. Il disprezzo per l'incanto del paesaggio e della tenerezza sentimentale e musicale a favore di una forza espressiva unita e sinfonica, corrisponde alla volontà particolare di creare un senso di solitudine e di frattura in cui il motivo dominante si libera al di sopra di una rovina grandiosa di sentimenti, di abitudini, di illusioni mediocri (il mondo dell'esistere comune), con una tensione rapita e appassionata che si rivela negli esclamativi, nelle ripetizioni («gioia, gioia celeste» vv. 27-28; «tutte l'opre terrene, tutta intera la vita ecc.» vv. 22-23), nelle parole più tese e ardenti («vogliosamente» v. 34) e, d'altra parte, nell'appiattimento sprezzante e sicuro di tutto ciò che è disvalore, negatività mediocre e fastidiosa sia nella forza risoluta delle parole («il mondo sciocco» v. 38) sia nelle sottolineature del ritmo orgoglioso che risale rapidamente dagli accenni al mondo, all'esaltazione della personalità persuasa del valore ideale. Quel senso di estasi e di convinta superiorità del valore amoroso che sa trasformarsi in movimenti poetici di straordinaria efficacia e coerenza («quasi incredibile parmi... quasi intender non posso» vv. 37, 41), di respiro vasto e sicuro, non decade mai in turgore incontrollato, e ciò che il lettore deve sentire entrando in questo mondo così romantico e così posseduto (diversamente da altri mondi romantici più sensuali e mistici) è appunto la traduzione di motivi sentimentali, appoggiati ad una complessa spiritualità, in linee poetiche, con la purezza e la nettezza con cui ciò avviene in una sinfonia.

Il pensiero dominante è unico nella mente del poeta, lo libera da ogni altro pensiero, si contrappone ai desideri mediocri degli uomini, provoca la più chiara coscienza della superiorità sua e del poeta che ne è posseduto sul mondo sciocco, pauroso della morte e vivo di varie e frivole speranze retoriche. Ebbene, questo motivo essenziale per il Leopardi di questo periodo – non più solo critica e scherno, ma sicurezza di superiorità e volontà di affermazione – lungi dal rimanere elemento da decorare e da decantare in una poesia idillica (come è stato sempre il segreto o esplicito desiderio di molta critica), si crea, attraverso una coscienza e complessa poetica, delle linee, dei movimenti in una vasta costruzione in cui le singole strofe costituiscono altrettanti movimenti del grande tema centrale. Così le due grandi strofe 7^a e 8^a legate visibilmente dall'inizio perentorio con gli avverbi di tempo più estremi: « giammai », « sempre », nell'esprimere più chiaramente il motivo del disprezzo della morte e della frivolezza contemporanea, nel loro movimento di progresso da un passato a un presente più vero, traducono tutto ciò in un colore di linguaggio e in un ritmo ascendente (che culmina nel forte stacco del v. 65 «mag-

gior mi sento» dopo il lungo e complesso periodo precedente) affermativo ed estremo. Espressioni estreme, calcate («alme ingenerose, abbiette», «mondo inetto», «umana viltà»), verbi di estrema efficacia («ognora abborre e trema», «ebbi in dispregio», «calpesto», ecc.), mosse decise e dure, abbondanza di avverbi ad accrescere l'effetto antipittorresco, la mancanza di colore sensuoso, ma, si noti bene, non l'effetto di una retorica e di un esercizio di stile, come neppure il casuale risultato di uno stato d'animo occasionale. Quando diciamo che questi nuovi canti rispondono ad una poetica certamente rinnovata rispetto a quella idillica, indichiamo insieme l'alto piano letterario e stilistico, la coscienza artistica con cui il Leopardi coordina le sue nuove esigenze e prepara loro un esito poetico e, naturalmente, l'essenziale presenza di un mondo sentimentale bisognoso di una sua particolare espressione.

Dopo il motivo del disprezzo della morte e del «volgo» (motivo essenziale di questo periodo fino allo svolgimento pieno nella *Ginestra*), l'esigenza del tema (unicità e incomparabilità del pensiero dominante come unico e vero valore vitale) si esprime in altre due strofe: prima ripetute mosse interrogative (l'interrogativo movimentata e porta, pur nella sua risolutezza, un'onda più piena di musica) crescenti di intensità e di ampiezza (fino al bellissimo e tumultuoso accumulo di parole, le parole della sensualità mondana qualificate peggiorativamente come «voglie» nella fanatica distinzione del valore e disvalore essenziale a questo canto:

Avarizia, superbia, odio, disdegno,
studio d'onor, di regno,
che sono altro che voglie
al paragon di lui?),

poi, tra la fine di una strofa e l'altra nella sua interezza, l'affermazione dell'unicità intorno alla prepotente presenza del «solo» (v. 76), e di espressioni simili: «quest'uno», «se non per lui» ecc.

Sulla fine della strofa 10^a il movimento pare ingentilirsi e impreziosirsi

(solo per cui talvolta,
non alla gente stolta, al cor non vile
la vita della morte è più gentile)

con la rima interna e l'inversione del «non», con un certo rallentamento elegante. La strofa seguente approfitta di questa offerta e un movimento affascinante si pronuncia, non certo eterogeneo alla linea del canto ed anzi adatto ad indicare la ricchezza e la possibilità di variazioni di questa poesia che è a volte apparsa sterile e monotona. Quasi un movimento di danza e di estasi affettuosa in un giro elegante e sinuoso e denso

Per còr le gioie tue, dolce pensiero,
provar gli umani affanni,

e sostener molt'anni
questa vita mortal, fu non indegno.

Ma poi un'immagine tetra e cupa (preannuncio chiaro delle immagini della *Ginestra*), l'immagine del «mortal deserto», «tra le sabbie e tra il vipe-ro morso», rinvigorisce il periodo nel suo esito al solito rilevato e teso.

Ma certamente quel tanto di tenerezza che era insito nell'esaltazione del pensiero amoroso accanto all'impeto piú severo nella affermazione del valore e della propria personalità con quella identificata, si è qui addensato in una musica piú calda e ardente in cui pare ritornare qualcosa di altre poesie leopardiane piú cantate e sensibili, piú ariose e meno potentemente ritmate. Ma si tratta in realtà di una pienezza piú appassionata, senza la precisa funzione del «vago» e dell'indefinito sopraffatto dalla vastità della costruzione e dal senso nuovo di un mondo piú posseduto che sospirato.

Che mondo mai, che nova
immensità, che paradiso è quello
là dove spesso il tuo stupendo incanto
parmi innalzar! dov'io,
sott'altra luce che l'usata errando,
il mio terreno stato
e tutto quanto il ver pongo in obbligo!

Un emistichio raffinatissimo con rima veramente preziosa fra la prima e l'ultima parola («tali son, credo, i sogni degl'immortali») – forma simile ad altre del canto *Alla sua donna* ed anche del *Canto notturno* – interrompe l'impeto di estasi e introduce su di un tono lieve, ma senza abbandono, la possibilità di una pausa e di un dubbio: «sogno e palese error».

E certo tutto il canto si avvantaggia di questi momenti di esitazione e di voce piú tenue mostrando d'altra parte quanti legami congiungano il nuovo e rivoluzionario Leopardi a quello dei canti del periodo idillico. Ma dubbio e movimento di sospirosa concessione hanno poca durata e la stessa strofa si chiude ancora con una mossa rilevata e forte e con una affermazione di verità dell'errore e di persistenza sino alla morte. Solito uso di avverbi lunghi e forti, di rime a rinforzo, di slancio finale con esito in una espressione intensa:

perché sí viva e forte,
che incontro al ver tenacemente dura,
e spesso al ver s'adegua,
né si dilegua pria, che in grembo a morte.

La parola «morte» (si pensi al tema che domina il canto seguente) viene ripresa nella penultima strofa in uno di quei versi battuti e senza dolcezza che sollevano tutto un movimento e lo guidano al suo significato piú pieno:

meco sarai per morte a un tempo spento.

E la vitalità del pensiero amoroso riconosciuto sí come illusione, ma simile al vero, capace di resistere al vero, è affermata non ragionativamente, ma poeticamente nell'espressione persino insolita letterariamente «tu solo *vitale* ai giorni miei», mentre il carattere di durata e di dominio è riaffermato senza esitazione come implicita risposta all'ammissione del pensiero come illusione:

che in perpetuo signor dato mi sei.

È poi in quest'ultima parte del canto che un motivo essenziale viene ad arricchire la linea potente ed unitaria (ma anche straordinariamente viva di movimenti e di variazioni immediatamente usufruite dallo svolgimento del tema): il motivo finora nascosto della vita reale e individuata del pensiero dominante in una donna. È anzi il motivo piú nuovo nel platonismo leopardiano dato che la possibilità di una realtà di donna, degna di amore, era stata praticamente negata nel canto *Alla sua donna* e sarà nuovamente negata, senza distruggere affatto la speciale realtà, il valore del pensiero dominante in *Aspasia*, quando violentemente saranno separate l'immagine della donna reale e quella della donna ideale che si identifica con un pensiero e in definitiva con la personalità stessa del poeta.

Ora questa coincidenza esiste e l'«angelica beltade» vale come fonte concreta della passione. Non è piú la «cara beltà» della canzone *Alla sua donna* così stilizzata, sottile, quasi ironica: qui l'angelica beltade è la donna che ancora occupa la sua fantasia in *Aspasia* con la sua opulenta bellezza, la donna che accumula su di sé suggestioni petrarchesche e rinascimentali e risolve in un tono di piú esplicita passione amorosa, di adorazione, la tensione di tutto il canto. Presenza della «angelica beltade» che porta un maggiore calore nella robustezza di questo canto di affermazione ideale, già preparato del resto a ricevere non immagini, ma toni caldi nella sua lontananza da stilizzamenti e rabeschi, e una conclusione altissima, specie nell'ultima strofa di questa musica vigorosa e impeccabile.

Ultima strofa di originalità pari alla sua forza espressiva e alla sua ricchezza ed unità musicale. Calda di un calore piú denso e di un'urgenza piú gonfia, l'esaltazione della angelica beltade e del pensiero dominante (che all'inizio seppe presentarsi piú severo e solenne) si svolge in una serie originalissima di interrogativi: piú affrettati e incalzanti i primi tre, piú ampio ed abbracciante il quarto che nasce quasi da un vocativo con una mossa quanto mai ardita e coerente a questa tipica sintassi musicale, e l'ultimo replicante con piú slancio e forza conclusiva la figura del primo:

Da che ti vidi pria,
di qual mia seria cura ultimo obbietto
non fosti tu? quanto del giorno è scorso,

ch'io di te non pensassi? ai sogni miei
la tua sovrana imago
quante volte mancò? Bella qual sogno,
angelica sembianza,
nella terrena stanza,
nell'alte vie dell'universo intero,
che chiedo io mai, che spero
altro che gli occhi tuoi veder piú vago?
altro piú dolce aver che il tuo pensiero?

2. *Amore e Morte*

Se volessimo fare la storia dell'amore fiorentino del Leopardi e non la storia della sua poesia e della sua poetica in questo periodo, saremmo assai imbarazzati a costituire un preciso momento e un passaggio fra *Il Pensiero dominante* e *Amore e Morte* o potremmo presupporre che dopo il periodo piú teso e puro in cui il Leopardi visse la sua passione senza provocare un preciso atteggiamento della Fanny, seguì un periodo di turbamento e di incertezza quando si venne profilando il rifiuto della donna, o l'alternarsi di civetteria e freddezza. Il tema della morte come soluzione dell'amore infelice e tormentato si accompagnò a quello dell'amore come valore superiore e finalmente venne prevalendo come nel finale della lirica di cui parliamo.

Cronaca psicologica che non vorremmo approfondire: certo ad un impeto piú indiviso ed entusiastico seguì un'intenso lavoro interno di accordo del sentimento d'amore e del suo valore di esperienza personale rinnovatrice (quel valore che è fondamentale per tutto il nuovo periodo e per tutta la nuova poetica) con le linee essenziali del pensiero e della intuizione umana del Leopardi. Infelicità e amore, morte e suprema esperienza di sé, disperazione e tensione, e soprattutto persuasione della situazione umana e senso di superiorità combattiva e affermativa, vengono a fondersi in un atteggiamento piú che amaro deciso e superiore, di intensa vitalità. Il poeta dell'esperienza di sé vive particolari condizioni sentimentali, ma non ne è sopraffatto (come in una semplice storia d'amore), ne nutre la sua esperienza, la sua poesia, il suo pensiero. E si pensi fuori dei *Canti* al tono speciale del *Dialogo di Tristano e di un amico*, in cui, ben lontana ormai dal tono predominante nelle *Operette morali*, accanto a forme di ironia piú distaccata e severa che mordente e risentita, sale, sopra le polemiche laterali e piú minute contro le gazzette e la civiltà tecnica, una piú decisa polemica contro la viltà e la frivolezza, un'affermazione amara e piena della propria persuasione. Il grande finale, il grande inno alla morte, realizzato interamente nel nuovo gusto dell'impeto e della forza dominata, ma urgente, ha forti somiglianze con il finale di *Amore e Morte* e ci serve a situare meglio il canto in una ricerca stilistica omogenea e in un momento spirituale ben preciso anche se non cronisticamente ricollegabile a vicende minute e aneddotiche. Già nel

Pensiero dominante la morte era affiorata come termine di prova dello stato d'animo eroico leopardiano rinforzato dall'amore, ma poi era stata ammessa una opzione per la vita durante il dominio dell'amore. Ma in *Amore e Morte* la mediazione indulgente

(solo per cui talvolta,
non alla gente stolta, al cor non vile
la vita della morte è piú gentile)

è violentemente scartata e lo sfondo dell'amore è senz'altro la morte, cosí come questa costituisce l'esito stesso dell'amore e, in fine, il valore assoluto di libert  cui l'uomo superiore e cosciente tende, per uscire dal tragico *impasse* della vita.

In realt  l'unione cos  romantica dei due valori assoluti (in opposizione alla mediocrit  e alla frivolezza del vivere utilitaristico e illuso) tende ad avere la potenza unitaria del *Pensiero dominante*, ma viceversa (e qui   la pi  importante differenza di questo canto dal primo) il tema di *Amore e Morte* si svolge sempre in una duplice direzione o in un prezioso incantamento dei due motivi che fa spesso sentire una necessit  di composizione e l'incontro di toni pi  languidi con toni pi  forti. Qualcosa di pi  madrigalesco (cio  persino il petrarchismo insieme al petrarchesco, vivo anche nel *Pensiero dominante*) si insinua nel tessuto severo del canto sin dalle prime battute, in cui pure l'originalit  decisa del tema e la forza del primo sviluppo a simmetria portano una maggiore sicurezza di costruzione, la possibilit  del solito tono di estrema decisione eroica e personale. Ma certo i due poli (Amore e Morte), per quanto intrecciati e sentiti all'origine fratelli e condizionantisi (ma pi  indispensabile si rivela in realt  la morte), provocano un certo caratteristico ondeggiamento quasi di danza che alleggerisce, ma a volte impreziosisce la struttura del canto sempre ispirato nelle sue ragioni pi  profonde da quel senso della personalit  superiore e violentemente affermata, che d  vigore anche alle note pi  blande o ai punti pi  madrigaleschi.

Soprattutto nelle tre strofe iniziali il tema agisce nella maniera pi  complessa movendo contrapposizioni eleganti e sottolineature energiche, che sempre indicano l'energia che domina anche situazioni pi  tenere e madrigalesche.

Cos  nei quattro versi iniziali bellissimi

(Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte
ingener  la sorte.
Cose quaggi  s  belle
altre il mondo non ha, non han le stelle).

un impeto non dissimile da quello del *Pensiero dominante* realizza l'originalit  dell'accordo inventivo e sorregge robustamente la mirabile costruzione a specchio che altrimenti potrebbe decadere a trovata e ad artificio metrico. E tutto il lungo svolgimento della prima strofa mostra quest'originalissimo

incontro di una tecnica raffinatissima e di una potenza poetica, di una certa preziosità neoclassica e di una costruita urgenza romantica che prevale nei momenti decisivi e guida le lunghe strofe risollevando con il linguaggio forte e con ritmi sicuri, anche i passi piú sinuosi e insidiati da un certo languore o da un certo gusto di precisazioni quasi ragionate come alla fine della prima strofa. Quanto al linguaggio si pensi in questa strofa al «perigliar», al «codarda gente» e al dantesco «per lo mar dell'essere» e a quella stessa espressione finale che ben rivela anche l'impostazione di morale eroica che in questo ultimo periodo leopardiano si presenta con caratteri di volontà esplicita e di traducibilità poetica del tutto nuovi.

E l'inizio della seconda strofa cosí ampio ed arioso, slanciato ed energico, indica la ricchezza di questa poesia, capace nella sua struttura potente di mosse rapite, abbandonate, ma sempre riprese, sorrette e superate da una tensione che non lascia mai prevalere un canto trasognato e nostalgico:

Quando novellamente
nasce nel cor profondo
un amoroso affetto,
languido e stanco insiem con esso in petto
un desiderio di morir si sente...

Il movimento si fa cauto con i due «forse» dei vv. 34 e 36, si espande con una pienezza simile a quella delle estasi del *Pensiero dominante* («nova, sola, infinita / felicità...»), ma poi, cosí denso e carico di passione risolta in musica, si risolve in un ritmo piú forte, in una mossa e in un'immagine persino troppo rumorosa:

dinanzi al fier disio,
che già, ruggiando, intorno intorno oscura.

E il verbo «brama» usato per indicare il desiderio della morte è quasi simbolo, nella sua forza, del tono caldo ed intenso di questa poesia.

L'energia che in questo finale si fa persino turgida e rumorosa, trova poi la sua misura migliore nell'inizio della terza strofa:

Poi, quando tutto avvolge
la formidabil possa,
e fulmina nel cor l'invitta cura...

Ma dopo questa prima parte la strofa si articola in quadri di un colore un po' scialbo e di una scarsa forza, mentre in un certo gusto fra aulico e popolare (un ritorno sbiadito di toni piú precisi di altri periodi) le forme forti sono pervase da un sottile languore piú sentimentale ed esteriormente romantico. Come soprattutto nei quadretti del villanello «ignaro» e della donzella «timidetta e schiva», in cui il tema della morte si colora di tinte

blande e gentili («la gentilezza del morire intende») e la tragedia della passione prende un tono giovanile e leggiadro.

Sulla fermezza della chiusa che contiene ironia e sdegno contro la mediocre saggezza degli uomini comuni, si prepara il nuovo slancio dell'ultima strofa che conclude con mosse omogenee a quelle della prima stanza, il vero e proprio tema di «amore e morte»:

Ai fervidi, ai felici,
agli animosi ingegni
l'uno o l'altro di voi conceda il fato,
dolci signori, amici
all'umana famiglia,
al cui poter nessun poter somiglia
nell'immenso universo, e non l'avanza,
se non quella del fato, altra possanza.

Ma il vero tema di quest'ultima strofa è il tema della morte invocata fuori di ogni appassionato e prezioso accordo con l'amore, fuori di quell'aria elegante di mito neoclassico del fanciullo amore e della bellissima fanciulla morte. Il ritmo si fa più battuto, il linguaggio più denso, e dopo un primo impeto, l'ultimo grandissimo movimento iniziato al v. 108, disperde ogni aria di gentilezza preziosa (ma rimane quel candore appassionato e virgineo che c'era già nell'inizio), supera ogni indugio di tenerezza, e l'inno alla morte del più grande romantico italiano si leva in una estrema potenza lirica e in un controllo artistico che ben corrisponde a questa nuova poetica della personalità persuasa del proprio valore e dell'energica tensione. Come nel *Pensiero dominante* la personalità del poeta si ergeva eroica contro il mondo frivolo identificandosi con il valore in quel momento adorato, qui si identifica con l'assoluto della morte ed urta combattiva e serena contro la stoltezza del mondo credulo e frivolo, contro la violenza crudele e cieca della natura. Pagina essenziale per la protesta romantica e per l'atteggiamento leopardiano come il finale del *Dialogo di Tristano*, ma soprattutto altissima prova dell'altezza e della coerenza poetica dell'ultimo Leopardi. L'impeto lirico appoggiato sulla posizione iniziale eroica del «me certo troverai...», erta la fronte, armato / e renitente al fato», ha un ingorgo potente e cupo al centro, quando la sintassi comune è travolta e sostituita da una originalissima sintassi lirica in corrispondenza con l'estrema protesta del romantico contro un potere arcano e spietato e contro la credula e arrendevole pietà degli uomini, e si svolge in una immagine e in un movimento misurati e sommessi, ma ugualmente decisi e densi:

Me certo troverai, qual si sia l'ora
che tu le penne al mio pregar dispieghi,
erta la fronte, armato,
e renitente al fato,

la man che flagellando si colora
nel mio sangue innocente
non ricolmar di lode,
non benedir, com'usa
per antica viltà l'umana gente;
ogni vana speranza onde consola
sé coi fanciulli il mondo,
ogni conforto stolto
gittar da me; null'altro in alcun tempo
sperar se non te sola;
solo aspettar sereno
quel dí ch'io pieghi addormentato il volto
nel tuo virgineo seno.

3. *A se stesso*

Mi sembra indubitabile che nel periodo fra *Amore e Morte* e *A se stesso* si collochi anche quel canto infelice e sbagliato che occupò molto la critica precrociana per la sua datazione e il suo valore: *Consalvo*. Certo questo canto ha una nascita ambigua, fra idillio (Telesilla ecc.) risentito in un periodo maturo ed un bisogno di tensione ed affermazione del nuovo periodo. L'abuso di particolari patetici in una musica languida e febbrile, la impostazione di fantasticheria erotica indugiante nei punti piú interessanti da un punto di vista narrativo e drammatico, snaturano la nuova poetica che pure è presente in maniera chiarissima (a parte il ritorno del motivo che affascinava il Leopardi in quel periodo: «due cose ha belle il mondo: Amore e Morte») nelle forme tipiche di affermazione e negazione perentoria, nel rilievo agli stacchi, alle contrapposizioni. Poesia che testimonia uno sforzo ibrido fra poesia e biografia e corrisponde certo ad un turbamento erotico che è il grado inferiore dei puri motivi degli altri canti di quegli anni fiorentini. Uno sforzo che su piano meno alto aveva portato il Leopardi ad affermare in un tono caldo ed eccitato la possibilità della felicità sulla terra:

Lice, lice al mortal, non è già sogno
come stimai gran tempo, ah! lice in terra
provar felicità (vv. 123-125).

Perché è chiaro che qui *Consalvo* è un prestanome e un ritratto accarezzato e romantico del Leopardi stesso.

Ma nel brevissimo canto *A se stesso* queste concessioni psicologiche, di fantasticheria erotica, vengono risolutamente annullate e dopo tante cadenze patetiche nel *Consalvo*, si ritorna con uno strappo potente alla seria intensità e alla poetica piú cosciente del *Pensiero dominante* e di *Amore e Morte*. Ed anzi in questi sedici versi, che troppo spesso sono stati scambiati con una forma travestita di prosa e quasi di appunto diaristico, la poetica

eroica dell'ultimo periodo leopardiano trova un esempio perfetto ed estremo. Il torbido fantasticare di *Consalvo*, suggerito evidentemente da sogni di compenso in una vicenda amorosa sfortunata ed incerta, viene provvidenzialmente spazzato da una nuova presa di coscienza personale, da una affermazione dura e sicura, il cui appoggio biografico è naturalmente assai incerto nella sua precisione di cronaca. A noi basta sapere che l'amore fiorentino finì in un tragico disinganno che poi vivrà poeticamente nell'estremo tentativo platonico di *Aspasia*: ma guai a voler dedurre il tono della poesia dal tono di un'avventura biografica! Ben lungi da una poesia gelida o esteriormente disperata come si potrebbe ricostruire partendo dalla vicenda del disinganno amoroso. Perché ciò che si deve subito chiarire è il tono di questa poesia: il tono della persuasione e dell'affermazione personale, vivo e forte contro ogni condizione di brutta realtà o di frivola stoltezza umana che per il Leopardi vengono a coincidere in un disvalore unico. Non si tratta di un momento di disperazione amara e cattiva non solubile nella vera poesia leopardiana generosa e nobile.

La persuasione della bruttezza della vita, della malvagità della natura, della stoltezza degli uomini e della loro infelicità ineliminabile è sempre più chiara e decisa, come decisa è la coscienza della propria grandezza e della propria «verità». Soprattutto coscienza di altezza e verità, e coincidenza di persuasione del proprio valore e del valore delle proprie idee.

Ma anche qui il tono combattivo e affermativo non cambia e la delusione amorosa fa cadere sí un motivo che fu capace di vita, ma non quel centro intimo di forza risoluta che in quel motivo aveva trovato un pretesto di affermazione. E lungi dal rinchiudersi, come negli idilli, nella nostalgia del passato o in una pacificazione di armonia e canto, e comunque in un rifiuto dell'amaro presente, il Leopardi di *A se stesso* assume un atteggiamento anche più deciso e la separazione fra tutto ciò che è disvalore e il centro più sicuro di giudizio e di affermazione si fa sempre più violenta raggiungendo limiti estremi.

Il «te» che è coinvolto nel disprezzo di ogni realtà brutta e di ogni mondana stoltezza è quasi la parte di sé che ha ceduto agli inganni e che viene separata dal centro più intatto. Ma evidentemente l'oggetto della violenta protesta contro ogni retorica è la natura, il suo potere malvagio, contro cui si svolgerà tutta la polemica dell'ultimo Leopardi. E si ricordi che è di questo periodo, forse di poco anteriore a questo canto, l'abbozzo dell'inno ad Arimane che, al di là di quello che può apparire uno sfogo momentaneo, allarga e consolida l'impressione della rivolta «titanica» (secondo la terminologia romantica che, più esteriore, si addice pure a questo Leopardi come a De Vigny o a Shelley):

«Re delle cose, autor del mondo, arcana
malvagità, sommo potere e somma
intelligenza, eterno
dator de' mali e reggitor del moto».

Anche lì disprezzo per la tragica potenza del «brutto potere» e la tipica be-stemmia romantica («ben mille volte dal mio labbro il tuo nome maledetto sarà») e le dichiarazioni di resistenza («ma io non mi rassegnò»). Così in *A se stesso* una rivolta e un rifiuto energico sorreggono una concentrazione poetica di motivi essenziali e non momentanei.

Ciò che infatti più colpisce un lettore non prevenuto da un giudizio in funzione di schemi esterni, è l'estrema essenzialità di motivi e di espressione. La delusione sofferta (per la cronaca il rifiuto della Fanny, per la storia intima, che solo conta in questo caso, la caduta del mito Fanny, la rottura della coincidenza fra la donna e l'immagine che il poeta se ne era creata) è ridotta alla replicata parola «inganno», «estremo inganno», «cari inganni»; e se la seconda volta la parola è resa come più affettuosa e nostalgica, il motivo tragico (il motivo dell'inganno estremo e del suo inesorabile «perire») si presenta col tono di una sventura universale, sentita ben al di là delle sue condizioni di cronaca. E tale senso solenne, assoluto (come nel giovanile *Infinito* quell'espressione di smarrimento e di estasi assume un tono religioso e universale) è realizzato potentemente mercé lo strumento della nuova poetica, di cui questo canto è un esempio veramente estremo.

Il rifiuto da parte dell'ultimo Leopardi di ogni armonizzazione di immagini idilliche, paesistiche è qui portato al massimo e nei 16 versi non risuona un'eco blanda come non affiora l'accento di un'immagine. Per questa mancanza *A se stesso* è sembrato a molti una prosa gelida, da appunto. Ma si guardi attentamente il movimento interno del canto: le brevissime frasi non sono fredde e riassuntive, ma rappresentano degli slanci contenuti da una forza stilistica superiore, movimenti lirici (e si sfugga una lettura drammatica enfatica e singhiozzante!) rappresi in una estrema concentrazione. Non dunque appunti o frasi da recitazione: il solito ritmo ascendente tende i singoli membri ed aumenta la forza delle pause, mentre l'uso abbondante di legame fra i versi, di tipici *enjambements* supera l'eccessiva frattura del periodo costituendo quasi una linea più vasta e mossa solo da stacchi potenti e da pause profonde intrinseche a questo canto senza dolcezza e senza compensi immaginosi o di alone musicale. La ricchezza di mezzi stilistici, la consumata esperienza di effetti fonici sono completamente adibite al movimento di negazione e di denuncia della natura e quel solito colore interno, quella forte musica spirituale e personale quasi senza riferimenti sensuosi, che è tipica dell'ultimo Leopardi (e che è troppo comodo ridurre a non-poesia, mentre è una poesia che risponde a particolari condizioni ed è retta da una coscienza poetica), domina senza pericoli in questa poesia battuta e insistente, fatta di parole essenziali a indicare separazione ed energia, ricca di avverbi più che di aggettivi, di forme vigorose e secche.

Come l'inizio, che sembra la conclusione di precedenti meditazioni nel distacco di un presente sicuro e cosciente da un passato di turbamento:

Or poserai per sempre,
stanco mio cor.

Il presente è in questi canti sempre la posizione della affermazione personale e il passato viene respinto come momento inferiore nel suono cupo ed assorto, nel perentorio distacco operato dalle due forme avverbiali: «or», «per sempre».

Tono perentorio, assoluto, accresciuto dalle forme senza meditazione: «inganno estremo», «eterno», «perí». La formidabile forza di sentimento si traduce in ritmo, in un ritmo contenuto e in tensione, non frammentario ed epigrafico: un ritmo che è la traduzione diretta di una indomita coscienza personale in una espressione spregiudicata ed originale. Ritmo che si serve di brevi frasi, di membri che ferma appena si svolgono, per mantenerli in tutta la loro intera potenza: come quel «perí» che, nella ripetizione più assoluta e nuda dell'inizio del movimento precedente, porta una forza di decisione piena e una sottolineatura di estrema energia.

Il quarto movimento, dopo una conclusione così risoluta, propone un tema nuovo in una forma più complessa e pausata

Ben sento,
in noi di cari inganni,
non che la speme, il desiderio è spento.

e prepara con la sua ampiezza maggiore una nuova serie di membri brevi e violenti

Posa per sempre. Assai
palpitasti.

in cui dal consiglio iniziale si passa ad un comando più reciso, mentre il secondo membro con il suo legame tra i due versi e la ricchezza di vocali che lo allungano quasi in un intenso sospiro, apre la serie delle amare conclusioni sulla vita, in cui le parole più leopardiane e più nude (e prive, si noti bene, di aggettivi capaci di colorire e di variare una musica così essenziale) si raccolgono in un movimento martellato e ripetuto, con l'energia di certe battute degli ultimi quartetti beethoveniani. Poi con una certa simmetria rispetto ai due membri già notati ai vv. 6-7, due nuove battute ugualmente impostate

T'acqueta omai. Dispera
l'ultima volta.

e uno di quei comandi leopardiani che in questo canto risuonano in accordo con questo tono di giudizio assoluto, con questo cupo tono di «sempre», di «mai», di «ultima volta». E in fine l'ultima frase, la più lunga del canto, ma anch'essa tutta irta di stacchi e di accenti senza abbandono, di pause che riproducono la linea rotta e a blocchi del canto, anche nel grave suono d'organo dell'ultimo verso:

Omai disprezza
te, la natura, il brutto
poter che, ascoso, a comun danno impera,
e l'infinita vanità del tutto.

Verso grandioso in cui le grandi, nude parole leopardiane (e dietro la suggestione non casuale del «vanitas vanitatum» dell'Ecclésiaste) riassumono, nella conclusione più vasta, il ritmo scandito di tutto il canto.

Esempio estremo della nuova poetica abbiamo detto: e veramente mai il Leopardi aveva raggiunto una espressione così romantica, un tipo di discorso lirico così nuovo e spregiudicato e pur così poeticamente essenziale. Ritmo e forza suggestiva delle parole coincidono in questo sforzo di espressione integrale della personalità in tensione.

Poi verrà la prova di *Aspasia* in cui il centro vero ed attivo, in una maggiore complessità di motivi (e con pericoli di dispersione), sarà pur sempre l'affermazione della propria personalità e del proprio mondo interiore nella tenace separazione di un presente vero e di un passato illusorio, di un'immagine sensuale e caduca e di un valore indiscutibile. E saranno sempre i tagli potenti, i rilievi, il rifiuto di abbandono, a caratterizzare la vita di quella poesia. E dopo la preparazione delle *Sepolcrali* da una parte e dei *Paralipomeni*, *Palinodia* e *Nuovi Credenti* dall'altra, verrà l'ultima grande espressione della poesia leopardiana, la *Ginestra*, il più formidabile sforzo (e con quante cadute e con quanti pericoli) della nuova poetica non idillica per una poesia ambiziosa di messaggio personale e universale. E i caratteri stilistici essenziali non saranno diversi da quelli che abbiamo rilevato nell'esame di questi tre canti.

De Sanctis e Leopardi (1953)

Francesco De Sanctis, *Giacomo Leopardi*, edizione critica e commento a cura di W. Binni, Bari, Laterza, 1953, 1961; il testo introduttivo è poi raccolto in W. Binni, *Carducci e altri saggi*, Torino, Einaudi, 1960, 1990⁶.

DE SANCTIS E LEOPARDI

Ogni vero critico, per quanto ampio sia l'angolo della sua tematica, dei suoi interessi, delle sue possibilità di viva adesione a poeti e a mondi poetici diversi, ha sempre – e quanto piú la sua critica non sia un semplice esercizio tecnico – le sue predilezioni profonde, i suoi poeti piú congeniali e corrispondenti piú intimamente alle direzioni piú istintive della sua poetica e dei suoi sentimenti, piú legati ai motivi stessi della sua vita interiore, e specialmente a quella zona calda e impetuosa, irrequieta e poetica – la gioventú – in cui maturano, folti di fermenti e di inclinazioni indelebili, i nostri amori piú generosi, le nostre scelte piú appassionate e disinteressate. Ogni critico ha, per dirla romanticamente con Wiechert, i poeti della sua vita e se certi incontri piú fortuiti ed avventati vengono respinti poi fra gli errori della gioventú, altri ve ne sono su cui l'animo e l'intelletto ritornano assiduamente quanto piú l'esperienza ce ne assicura il valore profondo, e la passione meno controllata si muta in un culto attivo, in un omaggio critico e storico che mira a realizzare, a precisare la vera, personale e storica realt  degli autori piú amati.

Tale fu il Leopardi per Francesco De Sanctis, tale fu l'incontro di quelle due grandi personalit . Il De Sanctis sent  profondamente (e con vari motivi di raccordi con la sua complessa personalit , con la sua vasta disponibilit  di interesse storico, culturale, poetico) autori fra loro diversi, come Petrarca e Manzoni, Machiavelli e Ariosto, Dante e Poliziano, Shakespeare e Foscolo, e su tutti port  la luce del suo ingegno sintetico, la passione del suo storicismo vigoroso e avvivato da un senso della storia direttamente vissuta e partecipata e da un'energica coscienza unitaria dei valori e delle personalit  (unit  della coscienza e della fantasia nella concretezza della storia).

Ma nessun poeta fu cos  assiduamente presente a lui come il Leopardi, il «poeta diletto della sua giovinezza», il poeta «adorato come si fa di cosa perfetta», come egli diceva nella sua vecchiaia: quando, realizzando un'aspirazione costante della sua vita, pensava di dedicare i suoi ultimi anni (e furono purtroppo solo gli ultimi mesi) a delineare compiutamente l'immagine critica di un autore che egli allora poteva considerare con il necessario distacco e la sicura misura storica e critica della sua estrema maturit , non perdendo per  quel calore di consonanza simpatetica che, senza turbare con una tenerezza impropria e indiscreta il rigore di quel suo vero, ultimo capolavoro, lo anima e ne rafforza dall'intimo la capacit  di scavo, di penetrazione, di aderente rilievo del mondo leopardiano¹. N  si alterer  con toni troppo

¹ In maniera sostanzialmente giusta G. Debenedetti nel suo saggio *Critica e autobiografia*

patetici la severa immagine di questo eccezionale incontro che ha il suo risultato alto in un'opera critica fondamentale, se si rileverà come la lunga attività di studio dedicata dal De Sanctis al Leopardi sia stata sollecitata e riscaldata costantemente non solo da un energico interesse critico per un grande problema (che il primo De Sanctis affrontava con la consapevolezza di quel che esso significava nella storia della poesia romantica e del romanticismo italiano in particolare), ma anche da una consonanza di atteggiamenti sentimentali, e persino di inclinazioni poetiche.

Da quando, nella gioventù, il Leopardi era il «beniamino» del giovane professore e dei suoi primi scolari ed egli andava – come ci racconta con qualche ironia – declamando il *Consalvo* «anche per via e pareva un ebbro, come Colombo per le vie di Madrid, quando pensava al nuovo mondo»², o si entusiasmava per le canzoni patriottiche (che poi più tardi avrebbe limitato con giusta severità), l'amore per il Leopardi non venne mai meno nel De Sanctis. E una venatura chiaramente leopardiana non cessò mai di colorire non solo i suoi tentativi poetici (dai versi giovanili *Alle sorelle Fernandez* ai versi al Tasso fino al componimento indirizzato all'Imbriani o alla *Corinna* degli anni zurighesi), ma anche la sua prosa nelle sue direzioni più affettuose ed intime nelle lettere d'amore, o, nello stesso frammento autobiografico, la *Giovinetza* dell'83, in certe pagine in cui l'espressione del sentimento della stagione giovanile così pura ed ardente, del culto romantico della donna, del compianto per figure di adolescenti rapite dalla morte (la sorella o lo scolaro La Vista morto sulle barricate del '48) richiamano, per spontanea assimilazione, nel sobrio stile dell'ultimo De Sanctis echi di sentimenti e di moduli espressivi e figurativi leopardiani.

De Sanctis rimase un po' sempre leopardiano e anche quando dalla crisi giovanile, in cui il Leopardi era stato per lui addirittura maestro di un appassionato pessimismo, egli era passato decisamente ad una fede immanentistica ed attiva che condannava alla pari la posizione pessimistica leopardiana e quella cattolica del Manzoni (secondo il noto schema del preambolo al carme *La prigionia* del '50), il fascino del sentimento elegiaco leopardiano, con la sua luminosità confidente e malinconica, con la sua tensione alla felicità e la coscienza della caducità della vita, seguita sempre a portare una venatura inconfondibile negli atteggiamenti sentimentali, nei rapporti del De Sanctis

(dedicato proprio allo studio leopardiano del De Sanctis), in *Saggi critici*, nuova ed., Milano 1951, conclude per il dominio del critico sui propri motivi autobiografici, usufruiti in profondo per una illuminazione, non per un intenerimento sentimentale del ritratto critico. E se l'osservazione di G. Contini (introd. a *Saggi critici di F. De Sanctis*, Utet, Torino 1949, p. 33) circa l'aggiustatezza razionale maggiore dei saggi manzoniani rispetto a quelli leopardiani, indica quanto più appassionato fosse il legame fra il critico e il Leopardi, si deve però rifiutare una semplice riduzione dello studio leopardiano ad ibrida mescolanza critico-sentimentale e cercare l'origine dei particolari limiti del giudizio del De Sanctis soprattutto nelle condizioni del suo gusto, della sua poetica di realista romantico.

²F. De Sanctis, *La giovinetza*, a cura di L. Russo, Firenze 1940, p. 108.

con cose e persone. Come si può constatare specie nel periodo zurighese quando però ormai, e da tempo, il Leopardi era diventato per lui anche un saldo e preciso problema critico, e agiva insieme da tempo in lui come essenziale sollecitazione a riflessioni critiche e metodiche di valore generale.

Perché il contatto con quella poesia, grande e moderna, costituì anche uno stimolo particolare al critico per intuizioni importanti nello sviluppo del suo metodo e della sua concezione estetica, per un affinamento della sua attenzione alla poesia lirica, e alle sue sfumature tonali, ai suoi valori musicali. Contribuendo in tal senso, insieme al testo petrarchesco (ma con il maggior fascino della sua contemporaneità), a correggere spesso, entro i limiti del gusto desanctisiano, certe tendenze estreme di questo verso il drammatico e il plastico.

Così nell'ultimo periodo della sua critica, il pieno e maturo contatto con il Leopardi, con la sua vita interiore e con la sua grande poesia, aiutò il De Sanctis a dare un altissimo esempio di «biografia critica», in cui, meglio che in altre sue opere, egli riuscì a unificare le sue esigenze metodiche nella storia completa e complessa di una personalità poetica svolta entro le condizioni di un'epoca. E già nel periodo giovanile, negli anni della sua prima scuola napoletana, lo studio del Leopardi fu per lui momento essenziale nell'allargamento dei suoi interessi per la poesia contemporanea. E gli permise allora una migliore comprensione e distinzione di certi aspetti della poesia romantica europea, appoggiò la sua giovanile polemica contro il formalismo puristico e classicistico (con l'esempio concreto di una poesia perfetta, ma viva di contenuti contemporanei, a suo modo classica, ma senza bisogno di mitologia) e persino gli offrì una prova irrefutabile delle possibilità di una vera poesia moderna, ricca di fermenti filosofici, ma tutta risolta fantastica-mente, contro la tesi hegeliana della morte dell'arte nel mondo moderno, che tanto aveva assillato la mente del giovane critico.

Da vecchio, nel frammento autobiografico citato *La giovinezza*, nel ripresentare a se stesso la formazione del proprio pensiero, il De Sanctis, con notevole forzatura ed anticipo³, finì per legare addirittura la formulazione del suo concetto di forma (sintesi di forma e contenuto) alle meditazioni nate nelle lezioni dedicate al Leopardi nel '42-43: così come si compiacenza, in quel tardo scritto, di ritrovare il primo segno della sua vocazione critica e l'inizio del suo essenziale distacco dal purismo nell'affascinante incontro

³ Li rilevò il Russo (nell'ed. cit. della *Giovinezza*, p. 228) proprio in corrispondenza alla esposizione della nozione di «forma» che rappresenta nella sua compiutezza una conquista più tarda del pensiero desanctisiano, ma che il De Sanctis volle legare, comunque, così indicativamente, al primo approfondimento stimolante della poesia leopardiana nel corso giovanile sulla lirica, ricco, particolarmente nelle pagine dedicate al Leopardi, di intuizioni generali e di fermenti indubbiamente fecondi ed essenziali per il successivo svolgersi del pensiero estetico desanctisiano (specie nel tormentoso travaglio del critico intorno al «concetto» e alla «situazione» in cui vengono dissolvendosi la vecchia forma esteriore e il concetto puramente intellettualistico).

col Leopardi nella scuola del Puoti, associando alla rievocazione commossa della viva immagine del poeta, del suo dolce e mesto sorriso («in quella faccia emaciata e senza espressione tutta la vita si era concentrata nella dolcezza del sorriso»), l'orgoglio dell'approvazione data dal Leopardi ad una interpretazione del giovane scolaro e il suo autorevole incoraggiamento a preferire sempre nel linguaggio la «proprietà» all'«eleganza».

E proprio nelle lezioni del '42-43 (per quel che possiamo ricavarne da riassunti e appunti di scolari più fervidi che sicuri)⁴ ben si avverte come l'appassionata consonanza poetico-sentimentale con il poeta del dolore, delle illusioni e del sentimento patriottico delle canzoni giovanili, venisse presto svolgendosi in una prima vera comprensione critica (prima anche come geniale, diretta interpretazione di un «contemporaneo» non appoggiato che a qualche prezioso spunto del Gioberti)⁵, che già porta il frutto di intuizioni essenziali, e feconde di ulteriori sviluppi.

In quelle lezioni infatti (pur tra forme di esaltazione enfatica del «poeta degli infelici» e chiare cadute di gusto, qual è l'ipervalutazione del mediocre *Consalvo*, troppo sentito anche in seguito dal De Sanctis in relazione a propri motivi autobiografici e nell'amore per la situazione drammatica da novella romantica) affiora l'intuizione centrale e fondamentale della natura idillica del Leopardi e del tema del contrasto fra cuore e intelletto che saranno poi fra i maggiori motivi costitutivi del grande saggio dell'83. E se l'introduzione alle lezioni sul Leopardi è ancora fervidamente vibrante di temi sentimentali e romantici («Chiunque si senta battuto dalle sventure e dalle ingiustizie, ricorre a lui come al proprio poeta, alla voce del proprio cuore»)⁶, questa stessa caratterizzazione pratica è volta ad una precisazione della «infelicità» leopardiana (non Young, non Monti, e semmai Byron) in una direzione psicologico-storica che culmina in un primo tentativo di collocazione del Leopardi nel romanticismo europeo e nella intuizione del poeta «non sociale» ma «individuale e universale», del poeta «che si è ritirato in se stesso», di una «poesia di contemplazione, che osserva i mali del mondo, se ne addolora, ma non sa scorgere e proporre i rimedi».

L'intuizione centrale dell'animo poetico idillico, del «pittore dell'anima» (che più tardi si preciserà in una motivazione più particolareggiata e nella valutazione della poesia degli idilli e grandi idilli) si associa – pur fra contraddizioni che testimoniano la complessità del problema leopardiano nella

⁴ E attraverso gli accomodamenti non solo stilistici operati dal Croce editore di quegli appunti in *Teoria e storia della letteratura*, Bari 1926, vol. II. Ne prepara ora un'edizione critica G. Nencioni per il *corpus* desanctisiano curato dal Russo presso la casa Laterza.

⁵ Sulla critica leopardiana prima del De Sanctis si vedano M. Marti, *La fortuna della poesia leopardiana prima del De Sanctis*, in «Antico e Nuovo», 1946, e il profilo di storia della critica leopardiana di E. Bigi, nel secondo volume dei *Classici nella storia della critica*, da me diretti, Firenze 1955 (1970³).

⁶ F. De Sanctis, *Teoria e storia della letteratura* cit., I, p. 170, e, per le citazioni precedenti e seguenti, pp. 171-176.

mente del critico – alla constatazione del particolare legame tra filosofia e poesia, necessario, ma prospettato come contrasto fecondo e drammatico «tra il cuore e l'intelletto». Sicché, se dal puro predominio del «vero» nasce il Leopardi «pensatore e prosaico», nell'intima lotta fra cuore e intelletto, anche quando «l'intelletto, dissipatore delle illusioni vince l'altro, egli prova sí forte angoscia, che produce ancora poesia»; «e il Leopardi non è già un filosofo che guardi a questo spettacolo (del dolore e della tragica situazione umana) con occhio sereno, ma un'anima ardente, che dal disinganno riceve una profonda e desolata malinconia, onde il colorito vago ed elegiaco della sua poesia».

E nella tipica ricerca della «situazione» e del «reale» che permette l'incarnazione dell'«ideale» (ma si badi, «non astratto» e «suo»), in mezzo ad ondeggiamenti che ci interessano come prova della immaturità e della irrequietezza feconda di queste pagine (con il limite calcolabile della mediazione imperfetta nel loro stato di appunti di scolari e della grave mancanza delle analisi particolari), mentre il critico scarta «la storia», fatta di azione collettiva («il Leopardi è sempre fuori della storia, solitario e meditativo»), e limita «il vero» nella sua cruda nudità come base del pensatore, punta indicativamente sulla realtà mitica, «spontanea e celeste», delle sue creature femminili, delle figure dei suoi idilli «non immaginate, ma sentite», definite con tratti essenziali⁷ e rese vive dalla «compassione del poeta» per quelle sue creature così semplici, così greche «nell'innocenza e nella confidenza».

In tal modo il giovane critico, che mediante l'iniziale indagine sulla filosofia del Leopardi, sulla presenza di un fecondo «concetto» (chiaro riflesso dei primi contatti hegeliani) aveva superato la pura ammirazione sentimentale per il «poeta degli infelici» e per il cantore delle canzoni patriottiche (implicitamente limitate nell'indicazione del poeta «non sociale» ma «individuale e universale» e, in queste pagine, passate sotto silenzio), veniva ora a dimostrare la sua viva comprensione di nuclei poetici piú vivi, a formulare posizioni essenziali del suo piú maturo giudizio, che successivamente acquisteranno in decisione e chiarezza, pur nel pericolo di unilateralità, nel circostanziato ritratto del poeta idillico e del precisato contrasto fra cuore ed intelletto, fra poesia e prosa.

Non mancano, come abbiamo accennato, contraddizioni e sfasature intorno al precisarsi dei temi fondamentali del suo problema leopardiano, e come l'intrusione di Elvira fra Silvia e Nerina nella caratterizzazione del «reale ideale» poetico indica una scarsa chiarezza nell'identificazione dei grandi idilli come acme della poesia leopardiana, così il tentativo di uno svolgimento dell'essenziale «progressione di idee» nella poesia leopardiana,

⁷ «Se al Tasso per dipingere Clorinda è necessario un intero episodio, al Leopardi per le sue Nerine, e le sue Silvie bastano pochi tratti, così veri che determinano e individuano un essere poetico. Così pur lontano com'è dalla storia, egli vince i due pericoli della fantasia sbrigliata e della troppo sottile intelligenza» (*Teoria e storia della letteratura* cit., I, p. 174).

còlta in *Amore e Morte* (contrasto poetico di bello e vero con progressiva accentuazione del vero, nella disperazione personale e nell'invocazione di «morte e oblio») rimane appena abbozzato e privo anche delle precisazioni di giudizio che solo nel ricordo poco fedele della *Giovinezza* si attribuiscono a quelle lezioni. Come la decisa antipatia per i *Paralipomeni* e la condanna della *Ginestra* («la tenni poesia mediocre... dove il concetto rimane nella sua astrattezza filosofica e si esprime per via di argomentazioni e di ragionamenti»)⁸ sono in parte contraddette dal successivo giudizio contenuto nelle lezioni di poco successive sulla storia della critica, in cui la *Ginestra* è portata come esempio di un «terzo caso in cui (contro la tesi hegeliana della morte della fantasia) oggi la fantasia è possibile, anzi necessaria... come rappresentazione corporale dell'astratto». «La *Ginestra* del Leopardi è poesia di questa natura. Il concetto è astratto, ma rappresentato sensibilmente: il vero signoreggia, ma quelle immagini vive, quelle tinte oscure, quel presentimento di una morte non lontana, quel fremito, del poeta, sono veste poetica d'un concetto astratto»⁹. Si tratta ancora di intuizioni poco controllate e impacciate da un tentativo di sistemazione che riguarda solo i *Canti* e si dispone in una «progressione di idee» piuttosto schematica e concettuale, poco sicura quanto all'attribuzione alle varie poesie del loro preciso significato in tale linea. Ma, ripeto, si tratta pure di motivi fecondi, alla cui luce il De Sanctis poteva ormai proseguire, entro lo sviluppo della sua critica, il suo replicato, assiduo colloquio con il Leopardi, trasformando sempre più decisamente il suo omaggio e il suo amore per un poeta a lui così congeniale in una opera di progressivo adeguamento critico, attraverso successive fasi in cui l'approfondimento del mondo interiore leopardiano si alterna a un rinnovato esame delle qualità della sua poesia.

Al primo momento di approfondimento del mondo interiore leopardiano corrisponde il nuovo, fervido saggio del '49¹⁰ sull'*Epistolario*, veramente decisivo come base di quella valutazione integrale dell'autore studiato, nel legame fra vita degli affetti e poesia, che avrà il suo risultato pieno nel libro dell'83, così attento alle indicazioni delle lettere come documento delle più schiette movenze dell'animo del poeta e quindi anche al loro valore di prosa più immediata e spontanea: anche se nel saggio finale l'utilizzazione dell'*Epistolario* sarà tanto più sicura e graduata¹¹ rispetto all'ammirazione

⁸ F. De Sanctis, *La giovinezza* cit., p. 230.

⁹ *Teoria e storia della letteratura* cit., II, pp. 129-130. Che è chiara riprova di come il De Sanctis nella *Giovinezza* rivedesse con qualche alterazione il processo del suo svolgimento critico retrodatando posizioni più tardi compiutamente maturate.

¹⁰ Scritto come introduzione alla edizione napoletana (Rondinella) dell'*Epistolario* leopardiano, venne pubblicato (e ridotto nella sua prima parte) nel «Cimento», nel 1855. Passò poi nei *Saggi critici*. Nella prima redazione il critico prometteva un successivo studio sul valore artistico dell'*Epistolario* che non fu poi compiuto.

¹¹ Così una stessa frase tolta da una delle lettere al Giordani del '18 («la mia vita sarà un continuo disprezzo di disprezzi e derisione di derisioni») nel saggio era citata

giovanile piú indiscriminata e in parte relativa alla violenta polemica con l'incomprensione di retorici moralisti e di avversari ideologici del Leopardi.

Al di là della perfezione dei *Canti* cui egli aveva solamente guardato nelle lezioni napoletane, si apre ora al De Sanctis, attraverso l'epistolario il ricco mondo interiore del Leopardi e questo gli dimostra – a riprova delle sue prime impressioni e a stimolo di successive interpretazioni – la solidità morale e sentimentale del poeta, la sua unità intima, la sua originalità schietta, la verità sofferta del suo pessimismo, che viene «avvalorato» dalle stesse vere sventure, dalla sofferenza della malattia, e quindi distinto dallo *spleen* di maniera, dalle forme oratorie e dandystiche di un romanticismo morboso e predecadente, di fronte a cui sempre piú il De Sanctis si mostrava diffidente, e lieto perciò di poterne separare nettamente il suo poeta. Pessimismo «avvalorato» – si badi bene – non rozzamente determinato; ché il De Sanctis bene ne avverte il profondo significato spirituale e di quel pessimismo scopre l'accento a suo modo religioso, l'origine nella delusione di un cuore ardente e superiore alle offerte della realtà, e ben rileva nel Leopardi una inesaurita energia di affetti, una purezza eroica, incapace di estrinsecarsi nella vita pratica, ma presente, a suo modo, nelle stesse perfette immagini idilliche la cui purezza formale vien colorata dalla purezza morale e dalla tensione affettiva ritrovate nell'uomo. L'uomo corrisponde al poeta: era la conclusione commossa del saggio, che risente anche della animazione (e di una certa enfasi generosa) del critico lieto di avere respinto, su dati concreti, le accuse di «uomini maligni e senza cuore» che si finsero un Leopardi misantropo, «fiero odiatore e nemico dell'umano genere» (Tommaseo ed altri) e di aver meglio assicurato a se stesso l'altezza intera del proprio poeta.

Ma questo approfondimento fondamentale dell'animo leopardiano con la conferma dell'unità fra uomo e poeta, così necessaria per il romantico De Sanctis, non esauriva l'attenzione del critico.

Ed egli si volgeva a difendere insieme e a comprendere meglio l'opera poetica del Leopardi, magari nel caso di un componimento piú discusso e sconcertante: come fece nel '55 analizzando la canzone *Alla sua donna* che, – a quanto narrano testimoni attendibili¹², – era stata citata dal Manzoni, in un suo colloquio con il De Sanctis, prova della impoeticità leopardiana.

indiscriminatamente come prova di alto tono sdegnoso dell'*Epistolario*, mentre nello studio è giustamente limitata come eccesso momentaneo, come tono giovanile troppo alto e sproporzionato. Le frasi e parole citate da questo saggio si trovano alle pp. 5-7 del vol. I dei *Saggi critici*, a cura di L. Russo, Laterza, Bari 1952.

¹²Narra A. C. De Meis (nel volume *In memoria di F. De Sanctis*, a cura di M. Mandalari, Napoli 1884) che il Manzoni, nel suo incontro con il De Sanctis, avrebbe detto di non comprendere la poesia del Leopardi e avrebbe ricordato proprio *Alla sua donna* fra le poesie piú sconcertanti del recanatese. Il De Sanctis non solo difese nel colloquio il suo poeta, ma stese il saggio, utilizzando precedenti osservazioni sulla canzone del primo periodo napoletano e del periodo passato in Calabria (cfr. *Lezione introduttiva*, a p. 360 della mia edizione commentata del *Giacomo Leopardi* del De Sanctis, Bari 1953).

E proprio sulla poeticità di quella canzone e sulla sua centralità nella poesia leopardiana il critico si impegnava a fondo con una acutissima – anche se troppo sottile e intellettuale – attenzione ai caratteri della fantasia e dei modi leopardiani nella particolare «situazione» di quel componimento già lí svolta e risolta sostanzialmente¹³ nel vivo muoversi della fantasia «peregrina» e «nuda», in un tono «severo» e malinconico («questo stile cosí schivo, cosí severo lo diresti didattico, se non vi alitasse per entro un'insanabile malinconia»)¹⁴, in un ondeggiare della linea sottile ed elegante, corrispondente all'ondeggiare dell'animo che si riaccende nelle immagini dell'ideale e si rattrista ed oscura nella consapevolezza della brutta realtà. Sicché, se pure in uno schema troppo tormentato e complicato (che risente dell'influenza hegeliana, donde la condanna che di questo saggio fece il De Sanctis stesso nella lezione introduttiva al corso leopardiano del '76 come di un tipico prodotto di critica *a priori*), quel saggio, con rilievi efficaci sul rapporto fra temi poetici e modi stilistici, dimostra come il De Sanctis sentisse la necessità di sottoporre la poesia del Leopardi ad una operazione critica piú puntuale e insieme di ricostruirne meglio il ritmo ideale e genetico, come dimostra la parte del saggio che cerca di collegare la canzone a tutto il mondo poetico leopardiano.

Le due esigenze di approfondimento e chiarimento del mondo interiore e della natura e dello sviluppo della poesia del Leopardi ritornano anche nel periodo zurighese (1856-60), periodo cosí importante per lo svolgimento di altri temi desanctisiani (Petrarca, Dante, i poemi cavallereschi e l'Ariosto) ma tutt'altro che privo d'interesse anche nei riguardi del tema leopardiano.

In quel periodo si può ben notare anzitutto un piú forte ritorno di aura leopardiana nella stessa vita sentimentale del De Sanctis, nella direzione propizia della malinconia dell'esule, in certi piú intensi, seppur saltuari, abbandoni pessimistici di cui son prova i versi all'Imbriani, tutti inclinati ad un sentimento desolato del vuoto della vita e degli inganni della natura, con chiari echi di *Aspasia* e di *A se stesso*, o il componimento *Corinna*, tutto intessuto di immagini e di movenze leopardiane¹⁵. E nelle belle lettere d'amore a Teresa de Amicis, laddove cedono certe forme di enfasi sentimentale piú

¹³ In quel saggio (che risente anche di un non perfetto assestamento di precedenti abbozzi e ripensamenti delle lezioni napoletane nel periodo del '50 in Calabria) si avvertono numerose incertezze sulla piena portata della nozione di «situazione», con ritorni al piú intellettuale «concetto». Incertezze che comunque confermano la faticosa conquista, fra meditazione ed esercizio critico, di un piú sicuro senso della unità della poesia. Sulla centrale importanza della «situazione» nella critica desanctisiana rimando al mio saggio *Amore del concreto e nascita della «situazione» nella prima critica desanctisiana*, in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze 1951 (1969³).

¹⁴ F. De Sanctis, *Saggi critici* cit., I, p. 242.

¹⁵ Scritto nel periodo zurighese, fu pubblicato nel n. 38 del I anno (24 settembre 1859) del «Romito», diretto da Angelica Palli Bartolommei. Ora si può leggere alle pp. 114-117 di F. De Sanctis, *Lettere a Teresa*, a cura di A. Croce, Milano-Napoli 1954.

ortisiana, chiari echi leopardiani si fondono in una *Stimmung* piú intima e sostengono le vibrazioni patetiche dell'innamorato, le sue speranze intrise di presentimenti di delusione, le sue oscillazioni fra la analogia con la vicenda del *Consalvo* e con la delusione dell'*Aspasia*, fino ad un paragone, persino troppo scoperto ed ingenuo, con la situazione del poeta infelice:

E quel povero Leopardi, se nel suo cammino avesse incontrato una Teresa, vi-
rebbe ancora, non sarebbe morto a 39 anni. Ho bisogno d'amore, amore, amore,
scrive egli al fratello. E non gli rise mai sguardo di donna! La sola in cui si incontrò
non si chiamava Teresa, ma Aspasia, e si burlò di lui. Lo trovava brutto, malaticcio,
debole; ed era vero. Ma dove sei ita, Aspasia, con la tua bellezza? Sei morta per
sempre: Leopardi sopravvive, adorato nelle sue poesie da tutt'i cuori gentili¹⁶.

Di Leopardi scriveva alla giovinetta invano amata, e parlando di lui sempre
lo distingueva dagli altri poeti magari con un aggettivo di affetto che pare al-
ludere ad una specie di culto cui egli amava introdurre scolari ed amici, come
quando in un biglietto del '58 a Mathilde Wesendonck, assegnandole dei
compiti di traduzione, diceva: «Vous pouvez traduire Manzoni de l'allemand
et comparer votre travail avec le texte italien: c'est un bon exercice. Et vous
n'oubliez pas notre cher Leopardi»¹⁷, dove in fine la voce si fa piú confiden-
ziale, piú dolce e ben rende – come in un clima di intesa di iniziati – l'incli-
nazione affettuosa in cui il De Sanctis collocava ogni accenno al suo poeta.

E del Leopardi avrebbe subito voluto trattare nei corsi al Politecnico,
come accennava al Villari in una lettera del 3 dicembre 1856¹⁸. Ma lo trat-
tenne la troppo scarsa notorietà del poeta in Svizzera: quella scarsa noto-
rietà, ed anzi ignoranza (tanto che egli non trovava a Zurigo neppure una
copia dei *Canti* su cui far lezione) di cui tanto si lamentava in una lettera
al Valerio, adducendola come estrema prova dello scarso interesse, e addi-
rittura del disprezzo (che lo feriva e che egli esagerava nei primi tempi del
suo soggiorno zurighese) in cui gli stranieri e i suoi stessi colleghi tenevano,
secondo lui, le cose italiane: «Sono in generale buona gente e sinceri. Ma se
vi debbo dire la verità, spiaceci il sentirli parlare con disprezzo di noi italia-
ni, mentre ignorano tutto ciò che si fa in Italia. Pensate un po'! Non sanno
nemmeno di nome Giacomo Leopardi!...»¹⁹.

Ma poi, alla fine del semestre invernale del '57-58, completando il corso
petrarchesco, si decise ad aggiungervi quattro lezioni sul Leopardi, al quale,
in quel periodo, ritornava anche decisamente nel saggio *Schopenhauer e Le-
opardi*. Saggio importante (e cosí leopardiano, fra l'altro, per la stessa forma
di ironia e sdegno che risente del chiaro modello di dialoghi leopardiani e
specie del *Tristano*) perché il critico vi assicurava a se stesso ancor meglio (in

¹⁶ Ivi, pp. 12-13.

¹⁷ F. De Sanctis, *Lettere dall'esilio*, a cura di B. Croce, Bari 1938, p. 241.

¹⁸ Id., *Lettere a Pasquale Villari*, a cura di F. Battaglia, Torino 1955, p. 35.

¹⁹ Id., *Lettere dall'esilio* cit., p. 103.

relazione al saggio sull'epistolario del '49) l'immagine alta del proprio poeta nella sua intensa energia morale e nel suo effettivo anche se involontario valore di stimolo alla vita («è scettico e ti fa credente») e ad una fede attiva e progressiva. E distinguendo il pessimismo del Leopardi dalle forme estetizzanti e reazionarie della posizione schopenhaueriana, il critico si avviava così a meglio intendere il fondo energetico della sua poesia con elementi mercé i quali egli potrà poi arricchire (magari con interne e feconde contraddizioni) la stessa sua interpretazione della natura idillica leopardiana e offrire stimoli e spunti a possibili nuove discussioni sulla unicità e totalità del nucleo idillico.

E non importa se nel fervore della celebre pagina finale, in cui addirittura Leopardi è fatto campione ideale di una cultura italiana antischopenhaueriana, il critico sforza la sua intuizione di un fondo eroico del poeta dei *Canti* nell'immagine ardita (e pur suggestiva e non priva di una sua confusa verità) di un Leopardi che se fosse vissuto fino al '48 «senti che te l'avresti trovato accanto, confortatore e combattitore»²⁰. Ché comunque il discorso che sostiene quel finale e troppo diretto recupero del Leopardi alla storia del Risorgimento (diverso ad ogni modo dalle oratorie ipervalutazioni ottocentesche delle canzoni patriottiche) offriva importanti spunti per una collocazione del Leopardi nelle linee più profonde e autentiche dell'Ottocento e per la precisazione del valore intero della personalità leopardiana solo nella sua intera espressione poetica.

Gli effetti di questo nuovo contatto, così incoraggiante per il romantico assetato di una poesia che parlasse alla vita e fosse inseribile entro una storia di progresso e di libertà, si combinarono con il desiderio del critico di meglio chiarirsi il problema leopardiano riproponendosene lo svolgimento e la linea ispirativa entro cui stabilire una graduazione dei valori dei vari canti.

Nelle quattro lezioni dell'aprile del '58²¹ il critico mirava appunto a superare il metodo seguito nelle giovanili lezioni napoletane, in cui i canti erano stati disposti secondo puri accostamenti ideali, non cronologici e di sviluppo, ed effettivamente riusciva almeno in una prima e rapida ricostruzione della fase del noviziato poetico del Leopardi, collegando e distinguendo i momenti rappresentati dalle due canzoni patriottiche («prive di un contenuto positivo» e viziate dalla concettosità letteraria che soffoca nella prima di quelle spunti sinceri di originalità «in quella disposizione agli affetti teneri e delicati che lo ha fatto sí grande») e poi dalla canzone *Ad Angelo Mai* in cui «il contenuto divien positivo, presentimento del mondo leopardiano», fatto di dolore e di mistero («tanto più suo quanto più sofferto dal poeta

²⁰ F. De Sanctis, *Saggi critici* cit., II, p. 159. Si vedano in proposito le osservazioni e l'ipotesi interessante e tendenziosa di C. Luporini nel suo *Leopardi progressivo* (in *Filosofi antichi e moderni*, Le Monnier, Firenze 1947) e la mia relativa recensione nel «Nuovo Corriere» del 17 luglio 1948.

²¹ Le conosciamo attraverso gli appunti che ne prese T. Frizzoni; cfr. F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi* cit., pp. 388-394.

non come spettatore ma come vittima») ed infine dalle canzoni alla sorella Paolina, il *Bruto* e la *Saffo* che rappresenterebbero la protesta e il lamento del poeta il quale ha invano cercato un'affermazione nel mondo della storia e della realtà esterna.

Ma da questa ricostruzione, limitata già in sé e per sé dalla mancanza di ogni considerazione dei primi idilli e quindi già incerta fra un disegno più attento allo sviluppo cronologico e uno puramente ideale e concettuale, le lezioni passano all'indicazione di due altre fasi in cui lo schema concettuale domina nettamente e la trattazione precipita in forme frettolose che danno l'idea di una conclusione scolastica un po' svogliata e infastidita.

Sì, nella seconda fase in cui il mistero del dolore viene caratterizzato in una considerazione più rassegnata da parte del poeta, si individua nuovamente, svariando fra «primi» e «grandi» idilli, la più precisa posizione idillica, ma il rischio di una delineazione di momenti ideali, sganciati da una ricostruzione dello svolgimento effettivo della personalità leopardiana, si fa ancor più evidente nell'indicazione di una terza fase, idealmente finale, in cui il poeta «ricrea col sentimento quello che ha distrutto con la ragione e fa vivere l'antico ideale sotto il nome dell'amore»: e qui si affastellano frettolosamente poesie lontane fra di loro e di diversa ispirazione come *Alla sua donna*, *il Pensiero dominante*, *Le ricordanze*, *A Silvia*, *Consalvo* ed *Aspasia*.

In effetti questo notevole, ma imperfetto tentativo di ricostruzione generale della poesia leopardiana, rimase solo inizialmente abbozzato e strozzato sia per la stessa limitazione del tempo entro cui il De Sanctis aveva voluto costringere una trattazione così impegnativa, sia per una certa svogliatezza che lo colse quando la novità stessa dell'argomento affrontato alla fine del semestre disorientò gli scolari e il loro disorientamento innervosì il professore che scriveva in proposito al De Meis il 1° aprile '58: «Alla fine ho fatto alcune lezioni sul Leopardi. Ma il crederesti? Appena annunciato ciò, tutt'i tedeschi sono scomparsi. Probabilmente avranno detto: chi è Leopardi? val la pena di saperlo? Ho perduto il criterio...»²². Ma soprattutto quel tentativo non si svolse convenientemente per una imperfetta elaborazione di quella nuova esigenza metodologica di uno studio della poesia nello sviluppo della personalità del suo autore e nelle relazioni di questo con le condizioni storiche del proprio tempo cui contrastava ancora in quel periodo la impostazione di studio a svolgimento più ideale che cronologico, attuato così genialmente nello studio sul Petrarca.

La nuova esigenza, sollecitata negli anni successivi dalla più decisa disposizione storiografica da cui nacque la *Storia della letteratura italiana*, si viene chiarendo nei riguardi del Leopardi solo nel saggio del 1869, *La prima canzone di Giacomo Leopardi*, in cui essa è decisamente formulata in chiari termini programmatici: «Uno studio dell'universo leopardiano in tutt'i suoi aspetti è la condizione preliminare che ci renda atti a comprendere e gustare

²² F. De Sanctis, *Lettere dall'esilio* cit., p. 187.

questo poeta. Uno studio che dee mostrarci quell'universo non come già composto e tutto intero innanzi alla mente, ma come si è andato elaborando a poco a poco, come ha preso forma, come si è rivelato», uno studio in cui, guardando alle relazioni dell'uomo con l'esperienza di cultura e letteratura in cui si è formato, le singole poesie «prendono *data e valore*»²³.

Questo programma anticipa compendiosamente le esigenze su cui si impianteranno le lezioni napoletane del '76 e il saggio incompiuto dell'83, così come lo studio della canzone all'Italia, che sviluppa il giudizio limitativo di quel componimento e la linea di ricostruzione della prima fase poetica leopardiana, già impostati nelle lezioni zurighesi, e li svolge in un vasto quadro del *noviziato* leopardiano (teso da una forza personale crescente e limitato dall'uso di un linguaggio ancora letterario e artificioso con una conseguente «disarmonia fra il contenuto e la forma»), rappresenta il più saldo e vicino schema della possente e limpida articolazione dello studio dell'adolescenza leopardiana nelle lezioni del '76 e nel saggio che ne deriva.

A questo studio integrale oramai il De Sanctis doveva giungere e le stesse rapide e compendiose pagine dedicate al Leopardi nel sintetico capitolo finale della *Storia della letteratura* del '70-71 chiedevano, nella loro mancanza di precisi giudizi estetici e nella loro chiara, se pur stimolantissima provvisorietà, un ben diverso sviluppo e chiarimento. Pagine che dovettero sembrare al critico insufficienti anche perché nella linea più affrettata di quell'ultima parte della *Storia*, e nella sua tendenza più accentuata ad una più prammatica interpretazione etico-politica, finivano per puntare quasi esclusivamente sul significato del Leopardi e del suo tema del «mistero» come profonda testimonianza della fine di un'epoca e dell'inizio di una nuova civiltà del *reale*, e in tal senso assegnavano al suo stesso pessimismo soprattutto il valore di un preannuncio di una nuova fede e di una nuova formazione morale e ideale: «questa vita tenace di un mondo interno, malgrado la caduta di ogni mondo teologico e metafisico, è l'originalità di Leopardi e dà al suo scetticismo un'impronta religiosa. Anzi, è lo scetticismo di un quarto d'ora quello in cui vibra un così energico sentimento del mondo morale. Ciascuno sente lí dentro una nuova formazione»²⁴.

Motivi molto importanti, ma poi in parte più sottilmente invernati, nel rilievo di un moderno realismo nella forma dei grandi idilli, nello studio successivo.

Quelle suggestive affermazioni, che sviluppavano fondamentali motivi della interpretazione desanctisiana del Leopardi (dal saggio sull'*Epistolario* al saggio su *Schopenhauer e Leopardi*) e li saldavano ad una stimolante diagnosi storica del primo Ottocento italiano come epoca di laboriosa transizione verso una nuova civiltà e una nuova poetica del «reale» (o meglio dell'ideale calato nel reale), rischiavano di ridurre però troppo il grande poeta a semplice testimonianza sto-

²³ Id., *Saggi critici* cit., II, p. 343.

²⁴ F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, a cura di B. Croce, Bari 1954, p. 434.

rica. E invece la profonda comprensione del suo autonomo valore lirico, la stessa accumulata ricchezza di osservazioni e di giudizi psicologici ed estetici dei suoi studi leopardiani precedenti, spingevano il De Sanctis ad uno studio integrale e particolare di carattere storico-estetico in cui quella forte esigenza storica si precisasse al di là dell'indicazione di un significato testimoniale in una dinamica storia della personalità entro il suo tempo e si equilibrasse e si fondesse con le intuizioni precedenti, con l'immagine del poeta idillico, con il tema del contrasto fra cuore e intelletto, con le osservazioni sul valore e sul tono delle singole opere.

Insomma l'esigenza storicistica così importante nel rinnovamento desanctisiano dello stesso problema leopardiano, in quelle pagine prevaleva in forma troppo unilaterale, nel suo aspetto di rilievo della rappresentatività storica del Leopardi rispetto ad una storicizzazione più vera ed intera che quando tratta personalità poetiche implica lo studio peculiare della loro realtà estetica, delle forme particolari del loro linguaggio.

E quando dal '71 in poi, all'Università di Napoli, il De Sanctis volle affrontare tutta la storia della letteratura italiana nel secolo XIX alla luce di un canone prevalentemente storico-politico, gli apparve difficile interpretare proprio il Leopardi solo da tale punto di vista, difficile collocare la figura troppo complessa e poeticamente profonda nel quadro delle due scuole (liberale-manzoniana e democratica-mazziniana) ed egli risolve la sua intrinseca difficoltà parlando di lui come di un fuoriposto, di un «eccentrico» rispetto alle due scuole, di un poeta da inquadrare più sul piano del romanticismo europeo, che di quello unicamente italiano²⁵. E alla fine si decise a trattarlo separatamente, in uno studio effettivamente a parte, con una sensibile modificazione delle sue istanze storiche non abbandonate ma recuperate entro un più diretto impegno di interpretazione monografica (la critica nel De Sanctis è però sempre *storia della letteratura*), in cui il rilievo della personalità creativa campeggia e l'interpretazione dell'epoca è funzionale all'illuminazione di quella in un nesso più duttile e meno rischioso di una possibile riduzione degli individui a «impiegati del destino», secondo la pesante definizione crociana delle tendenze più «sociologiche» della storiografia desanctisiana.

²⁵ Nella introduzione del saggio incompiuto il De Sanctis accennava a certa sua scontentezza circa l'organizzazione e l'armonia delle lezioni tenute sulle due scuole italiane del periodo risorgimentale (raccolte poi, dopo la sua morte, nella *Letteratura italiana nel secolo XIX*) che avrebbe voluto riorganizzare in un possibile terzo volume della *Storia della letteratura*. E certo in quelle lezioni si possono avvertire, oltre alle disequaglianze notate dal critico, difficoltà e incertezze circa l'appartenenza di singoli autori a questa o a quella delle due scuole. Poi nella lezione introduttiva al corso del '76 sul Leopardi (ridotta, come si sa, a breve introduzione nel saggio dell'83) più chiaramente denunciava la intrinseca difficoltà di sistemare in maniera precisa Guerrazzi, Giusti e Leopardi, «i tre fuori posto, i tre eccentrici, de' quali ciascuno può, più o meno, essere avvicinato a qualcuna di quelle scuole»; e se per i primi due dava indicazioni per tale possibile avvicinamento, per Leopardi era ancora più incerto e si limitava all'accento al «massimo» «che non è più italiano, è divenuto europeo», al poeta che sui fini e sulle intenzioni delle due scuole «sparse la sua tristezza e il suo disdegno» (cfr. la mia edizione citata di F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi*, alle pp. 359-360).

E si può ben dire – a controllare ancora una volta l’eccezionale importanza del Leopardi nella stessa intima evoluzione del metodo desanctisiano – che proprio lo stimolo del Leopardi, la resistenza della sua personalità ad entrare in un semplice quadro storico-politico – anche se complesso e profondo – contribuì ad indurre il De Sanctis ad un migliore controllo delle proprie ultime istanze metodologiche, meglio commisurate al valore peculiare della poesia e della personalità nei loro caratteri originali e creativi. Come si può ricavare non solo dalle effettive caratteristiche del corso del ’76 e del saggio che ne derivò, ma in quella stessa lezione introduttiva e programmatica in cui le esigenze storicistiche desanctisiane nettamente operanti contro ogni forma di critica aprioristica e schematica, contro ogni interpretazione impressionistica e formalistica, si inveravano nella proposta di un originale e nuovo metodo di studio: studio dinamico della personalità poetica colta e seguita nella sua formazione e nel suo svolgimento entro «uno spazio ed un tempo», nelle sue originali reazioni entro la cultura e la letteratura, nella sua concreta esperienza vitale e nella trasfigurazione lirica di tale esperienza (né svolgimento puramente ideale ed astorico, né risoluzione del poeta a semplice espressione della società). Un metodo che utilizzava (attuando in senso superiore le esigenze romantiche di una storia dell’anima e quelle dell’incipiente positivismo di una minuta documentazione biografica e ambientale) tutte le indicazioni, i dati della vita e delle relazioni del poeta studiato con il proprio tempo e la minuta conoscenza di ogni suo scritto²⁶ per una ricostruzione di altissima biografia critica la cui meta era pur sempre la interpretazione della poesia, l’accertamento del suo valore e dei suoi risultati. Né occorrerà qui insistere sull’interesse generale che tale posizione riveste ancora per noi, la ricchezza di stimoli che a noi ancora ne viene, persino in quella richiesta di fondare il proprio studio sulla precisa conoscenza di ogni precedente giudizio critico intorno al poeta trattato che anticipa, in tale sintesi di vive, originali istanze storicistiche, il moderno valore dato alla storia della critica²⁷.

²⁶ La cura di minuta documentazione anche biografica alle cui esigenze vennero a rispondere (nell’intervallo fra le lezioni del ’76 e l’inizio della stesura del saggio nell’83) numerose pubblicazioni di quegli anni (le *Opere inedite* di G. Leopardi, a cura del Cugnoni, Halle 1878-83; l’*Appressamento alla morte*, a cura del Volta, Milano 1880; le *Note biografiche sopra Leopardi e la sua famiglia* di T. Teja Leopardi, Milano 1882; l’*Appendice all’Epistolario e altri scritti giovanili*, a cura del Viani, Firenze 1878; le *Lettere scritte a G. Leopardi dai suoi parenti ecc.*, a cura del Piergili, Firenze 1878; i *Nuovi documenti intorno alla vita e alle opere di G. Leopardi*, a cura del Piergili, Firenze 1882), fu soprattutto esercitata dal De Sanctis nella ricostruzione dell’adolescenza del poeta, in cui il critico indagò più sottilmente i radicali motivi dell’animo e della poesia leopardiana e poté meglio realizzare il suo desiderio di cogliere le minute fasi dello svolgimento del suo autore utilizzando la cronologia di vita ed opere in funzione di un vivo e complesso ritratto psicologico entro cui rilevare la nascita della espressione poetica. La contemporaneità delle ricerche e delle pubblicazioni di testi e di dati biografici e della loro utilizzazione da parte di un vero critico è caso assai interessante e fortemente singolare nell’ultimo Ottocento.

²⁷ Per quel che mi riguarda rimando alle indicazioni che C. Varese ha dato sull’incontro

La monografia *Giacomo Leopardi* che (sviluppando e riprendendo le lezioni del '76, gli articoli ricavate nel '77 e altri saggi che continuavano la trattazione del corso interrotto per una nuova ripresa dell'attività politica e ministeriale)²⁸ venne intrapresa nell'83, negli ultimi mesi della vita del De Sanctis (e dalla sua morte nel dicembre di quell'anno venne purtroppo interrotta), nasce così al culmine dell'attività critica del De Sanctis quando egli sviluppa le sue più mature istanze metodologiche e, ripiegandosi nel ripensamento più intero della propria vita e della propria attività, dei propri temi culturali e dei propri affetti, l'immagine del poeta diletto ritorna a lui illuminata in tutta la gamma degli stimoli critici che per lui aveva rappresentato, in tutto il valore complesso che aveva avuto nella sua vita.

E infatti nella singolare bellezza di questo libro, nel valore artistico che lo contraddistingue particolarmente, nella efficacia della sua prosa limpida e calda, ispirata e lucida, vibrante e serena, criticamente vigorosa e rigorosa ed espositivamente ariosa ed agevole, concorrono insieme il fervore e la fermezza di un ingegno critico giunto alla sua estrema finezza e maturità e la propizia sollecitazione di un recupero, nell'immagine del poeta-guida, del poeta diletto della sua gioventù, di tanta parte della sua vita critica e sentimentale, che egli andava, proprio in quegli stessi mesi, ricostruendo in quel-

fra certi aspetti del mio lavoro critico e il fecondo stimolo delle posizioni desanctisiane nel saggio leopardiano (*Vita e poesia*, in «Criterio», n. 2 del 1955). Quanto alla «storia della critica» non fu certo casuale la mia indicazione del valore di queste istanze desanctisiane (anche se in parte legate alla «letteratura sull'argomento» di tipo positivistico ed erudito) nella introduzione ai *Classici italiani nella storia della critica*, Firenze 1954-55.

²⁸ Per la storia precisa del saggio dell'83 pubblicato postumo nell'85 dal Bonari e per i suoi rapporti con le lezioni del '76, e con i riassunti di queste e gli articoli ricavate, pubblicati nel «Roma» e nel «Diritto» fra '76 e '78, rinvio alla nota filologica della mia edizione critica del *Giacomo Leopardi*, Bari 1953. Nel '79 e nell'81 il De Sanctis pubblicò nella «Nuova Antologia» due articoli, *Leopardi risorto* e *Il nuovo Leopardi*, corrispondenti ai capitoli XXXIII-XXXVI della monografia finale. Indipendentemente dal materiale utilizzato nel libro incompiuto, il De Sanctis pubblicò nella «Nuova Antologia» altri due articoli, *La Nerina di G. Leopardi* e *Le nuove canzoni di G. Leopardi*, passati poi nei *Nuovi saggi critici* del '79. Il saggio *Le nuove canzoni di G. Leopardi* non è in sostanza che la presentazione, più condensata intorno alla storia e cronaca del volume bolognese del '24, di idee e spunti critici che si trovano spiegati nei capp. XIV, XV, XVIII del *Giacomo Leopardi*. Quanto al saggio *La Nerina di G. Leopardi*, impiantato su di un tema romantico vivo nel De Sanctis fino ai suoi ultimi scritti (la storia dell'umanità non sarebbe per lui che «la storia di Dio e della Donna»), esso rappresenta, più che un saldo capitolo critico, una variazione a sfondo psicologico sulla evoluzione della «donna» nella poesia leopardiana, che non manca naturalmente di spunti critici, magari già anticipati in saggi e lezioni precedenti (come quello che contrappone Nerina e Aspasia: «morì l'entusiasmo e nacque l'ironia»), ma che ci interessa soprattutto come ulteriore riprova del leopardismo del De Sanctis, della sua adesione e simpatia con il poeta in un motivo sentimentale congeniale, il culto romantico della donna e il senso affascinante e malinconico della bellezza caduca (si vedano in proposito il commento di L. Russo, *Saggi critici*, ed. commentata, III, p. 236 ss. e le osservazioni di B. Croce, *La poesia della donna nella critica del De Sanctis*, in «Corriere della Sera», 14 ottobre 1952).

la autobiografia *La giovinezza*, così a sua volta piena di echi leopardiani e di precisi accenni al poeta che era stato maestro a lui di gusto e di sentimento. Donde la eccezionale animazione del libro, il suo agio e fervore artistico, il suo ritmo elastico e lucido, teso dall'ansia e dalla gioia di una conquista definitiva, di una definitiva chiarificazione della vera realtà umana, storica, poetica del poeta amato, riscaldato da una singolare situazione di consonanza sentimentale fra critico e poeta, alleggerito di quando in quando da freschi movimenti di bonaria ironia (specie intorno ai personaggi a *leitmotiv* del «buono» e gretto Monaldo o del Giordani generoso e infatuato nella sua religione delle lettere), mosso da controllati scatti polemici contro la letteratura della decadenza postromantica (astratto ideale senza reale) o del più rozzo verismo (reale senza ideale), contro il pettegolezzo erudito, contro il falso moralismo dei giudici puritani.

Tutti motivi che danno al *Giacomo Leopardi* un complesso e unitario valore critico, polemico, artistico, arricchiscono la sua linea criticamente robusta e impegnativa di toni vivi, di sfumature brillanti, sorridenti, risentite, appassionate, e in un linguaggio personalissimo di vero scrittore, ricco del vigore dialettico, delle qualità sintetiche dei suoi saggi migliori, ma insieme più libero e più moderno: sí che questo saggio è anche l'ultima e più efficace risposta del De Sanctis alle vecchie e stupide accuse di estetizzanti di vario rito circa la scrittura ispida e rozza del grande critico.

E si pensi, in tal senso, al capitolo primo, con il suo taglio impeccabile, con le sue pagine nitide ed ariose, in cui l'immagine poetica dell'infanzia leopardiana si delinea in un'atmosfera lieta e commossa, insaporita dagli aneddoti che il critico recuperava dalle memorie di Carlo Leopardi o di sua moglie indirizzandoli, fuori del loro contesto agiografico e del grigio documentarismo degli studiosi del metodo positivista, alla loro vera funzione in una biografia critica e storica che sa ricreare – senza dispersione e indugi romanzeschi – intorno ai più alti e intimi valori l'eco densa e sensibile di un tempo preciso, di una vissuta esperienza. Con l'incontro sicuro di un evidente impegno di scrittore e del desiderio del critico di cogliere la personalità studiata in tutta la sua interezza fin dal sorgere concreto dei suoi primi sentimenti e immagini in un preciso ambiente suggestivo: incontro che spiega, nella vicinanza alla *Giovinezza* e al recupero del proprio passato, il gusto di minimi particolari ambientali recanatesi per i quali il De Sanctis mantenne una speciale corrispondenza con il Laurini, preziosa anche nel portarci un'eco del fervore e del piacere critico ed artistico con cui lo scrittore veniva conducendo nell'autunno dell'83 il suo lavoro di revisione e di completamento dello studio²⁹.

²⁹ Il lavoro di revisione, forte per i primi quattro capitoli in riduzioni, aggiunte, modificazioni, già più attenuato fino al cap. XIV, si limitò per il resto (dopo il cap. XIV cominciarono i veri e propri articoli del '77, più curati per taglio, organicità e conclusione stilistica) a correzioni formali per una espressione più agevole e controllata, a qualche

Ma il valore dello studio leopardiano non si limita certo al fascino del bel libro, ch  in quel ritmo artistico non manca mai la salda presenza di una vigorosa linea interpretativa che si svolge dinamicamente con aderenza attenta, ma mai dispersiva, ai successivi momenti di sviluppo della personalit  del Leopardi colta nei nessi fra vita pratica sentimentale e poetica, nelle vive relazioni dell'uomo e del poeta con i motivi culturali ideologici e letterari, con le vive persone del suo tempo, ma costantemente orientata alle mete della sua vocazione poetica. E i risultati di questa vengono volta a volta illuminati e precisati con rapide, essenziali analisi, con giudizi intensi e decisi, e mai privi di un costante raccordo con le intuizioni centrali che il *De Sanctis* riprende e sviluppa dalle sue precedenti prove di critica leopardiana.

Quelle intuizioni centrali sono infatti ancora l'accertamento della prevalente natura idillica della poesia leopardiana e il rilievo del tema di contrasto tra cuore e intelletto, gi  affiorato nelle lontane lezioni giovanili del '42-43. Ma come diversamente esse vengono ora arricchite (recuperando gli approfondimenti dei saggi successivi), come diversamente qui funzionano attivamente nella densa e dinamica linea di una storia psicologica e poetica, di un dramma concreto nel pieno di un'anima e nella complessit  delle sue reazioni vitali, culturali e poetiche, come diversamente vengono qui graduate in uno sviluppo personale e nei suoi vari, successivi risultati artistici!

Cos  il tema idillico ora serve anche a individuare nella faticosa formazione dell'adolescenza leopardiana – fra l'ansia dell'affermazione personale e lo sfogo nella erudizione, entro i limiti di una cultura pi  accademica – il primo erompere della poesia nella traduzione di un testo congeniale: l'idillio V di Mosco risentito come «un'eco della sua voce interiore» dal poeta ancora inconsapevole della sua natura. E mentre viene ora a precisarsi (nel ricchissimo capitolo sui primi idilli del '19-20) con nuovo vigore e rigore, nel suo pieno valore lirico, come centrale atteggiamento dell'animo poetico leopardiano, insieme si approfondisce e si arricchisce – specie nell'analisi dell'*Infinito* – con la caratterizzazione della sua tendenza musicale e con il suo fondo religioso. E la ribadita constatazione della forte e costante «coscienza leopardiana del proprio valore» e dell'eroica persuasione della propria verit , della validit  del proprio mondo interiore – anche se incapace di tradursi in azione – comporta un sostanziale anche se indiretto irrob-

prudente attenuazione di ipotesi meno sicure, a varie notevoli aggiunte derivate dai nuovi documenti pubblicati in quegli anni. Per osservazioni puntuali sul significato di soppressioni, aggiunte, correzioni per ragioni di stile, di coerenza, di reazione a tentazioni di facile bozzettismo o di particolare aneddótico senza profondo valore, rimando alle note del mio commento citato. Quanto alla sobriet  dello studio gi  nella redazione degli articoli del «Roma» e «Diritto», si confronti l'abbondanza di analisi e di divagazioni pi  generali e personali della lezione sulla *Vita solitaria* (riportata nell'appendice della mia ed. cit.), con la forma sobria, essenziale delle pagine corrispondenti nel cap. XI. Evidentemente l'esigenza del libro organico (non di semplici riassunti di lezioni) fu presente al *De Sanctis* sin dalle prime pubblicazioni degli articoli del '76.

stimento della stessa immagine di un Leopardi idillico rischiosa di troppo facili analogie con atteggiamenti di evasione umanistico-arcadica (a parte gli spunti che offre, come dirò, a una nuova giustificazione per un Leopardi non unicamente idillico).

Nelle lezioni giovanili mancava poi una distinzione di gradi e di complessità tra i primi idilli e i grandi idilli del '28-30 e qui essa è invece chiaramente affermata e collegata ad una maturazione di tutto l'animo del Leopardi e della sua esperienza vitale, ad una scelta più consapevole nel poeta dei suoi elementi più originali e della concentrazione in quelli della sua profonda energia: «L'uomo, – dice il De Sanctis per la situazione dei grandi idilli – ha gittato via una parte di sé... ma condensando in quella che rimane tutta la vita e tutta la luce... vita idillica se mai ci fu, nobilitata dal pensiero, dall'orgoglio dell'uomo nel dolore, dalla perfetta sincerità del sentire»³⁰, e contraddistinta (occorre aggiungere per seguire lo sviluppo da situazione sentimentale-lirica a modi espressivi) da colori più poetici e più semplici e meno letterari, più spontanei e intimamente lirici, più vivi e moderni in relazione anche ad una nozione moderna di lirica che (senza l'ausilio dello *Zibaldone*) il De Sanctis attribuiva giustamente al Leopardi più maturo nell'epoca dei «grandi idilli».

E per quanto riguarda il tema del contrasto tra cuore e intelletto, esso perde ora ogni carattere di osservazione statica e rifiuta insieme le tentazioni di schematismo astratto dei precedenti studi, e si inserisce profondamente nello sviluppo della personalità leopardiana, funziona in maniera essenziale (anche se, come dirò poi, con notevole rischio) nel passaggio dalle canzoni del '21-23 alle *Operette morali* e da queste ai grandi idilli. I quali nel riacquisto della fede nella fantasia, nel nuovo scatto del «cuore ardente» e liberato dalle preoccupazioni filosofiche più urgenti (e non fittizie) e nel periodo delle *Operette*, assumono un valore non tanto di facile evasione edonistica, quanto di impegno profondo nel mondo più poetico del Leopardi.

Né si può qui render conto adeguato della ricchezza di giudizi particolari su singoli componimenti, nella loro forza di definizione critica, e nella loro coerenza alla sensibilissima ricostruzione di sentimenti e di modi espressivi leopardiani, in cui il De Sanctis rivela tutta la sua capacità d'interprete geniale e concreto, attento a cogliere anzitutto il centro ispirativo, i temi poetici delle opere esaminate, ma anche teso, entro le particolari condizioni del suo gusto, a verificarne la intera espressione artistica, nelle forme del linguaggio, nel tono e nel ritmo musicale. E si pensi – in un caso di paragone con un saggio lontano del '55 – al nuovo e più sicuro esame di *Alla sua donna*, con il coerente rilievo finissimo del suo tema lucido e perplesso, del suo disegno costruttivo nitido e sinuoso, del suo linguaggio peregrino e patetico, del valore tematico dei suoi «se» e «forse» tradotti in un movimento di immagini chiaroscurali. O si pensi, per misurare anche le capacità

³⁰ F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi* cit., pp. 339, 341.

mature del De Sanctis in un esame piú letterario, al bellissimo capitolo sulla versione giovanile dell'*Eneide* ed ai confronti geniali fra il testo latino, la traduzione del Caro, quella del giovane Leopardi e certe potenti riprese dantesche di versi virgiliani.

Ma sarà comunque doveroso almeno ripercorrere rapidamente la linea centrale del libro nelle sue parti e nei suoi nessi piú caratteristici. Davvero esemplare anzitutto la ricostruzione della formazione spirituale e poetica del Leopardi, della sua personalità in movimento: ricostruzione che, al di là delle prime pagine ariose e poetiche, si precisa e si approfondisce nel rilievo sempre piú severo delle note costitutive dell'animo e della poesia leopardiana. Dall'indiscriminato sfogo nell'erudizione, come prima affermazione di un animo appassionato, e come prima testimonianza di un ingegno acutissimo, nei limiti di una cultura antiquata e provinciale, dalla inevitabile retorica di una formazione accademica fra reazionaria e illuministica, allo spuntare delle qualità polemiche e critiche (nei due bellissimi capitoli sugli *Idilli* di Mosco e sulla versione dell'*Eneide*), al momentaneo erompere della sua natura poetica a contatto di un testo omogeneo risentito come «una eco della sua voce interiore». Dal fecondo stimolo della cultura milanese e del purismo giordani (e si noti la ricchezza storica del preciso tema Roma-Milano nell'ampliarsi dell'orizzonte culturale leopardiano) alla essenziale corrispondenza con il Giordani, in cui il critico segue con estrema acutezza il rivelarsi e il formarsi della natura sentimentale e lirica del poeta (con una nuova attenzione al valore poetico della prosa dell'*Epistolario*)³¹, fino alle due canzoni patriottiche, in cui validissimo è l'interesse per i «momenti di tenerezza e di malinconia» recuperati nella canzone *All'Italia*, e al rilievo fortissimo della decisiva novità della canzone *Ad Angelo Mai* e dei primi idilli.

E proprio nel capitolo sugli idilli, mentre si precisa la natura lirica ed idilliaca del Leopardi³², nelle analisi della *Sera del dì di festa* e soprattutto dell'*Infinito* l'intuizione di un Leopardi idillico (così importante, anche se discutibile nella sua esclusività) si approfondisce e si arricchisce con la caratterizzazione della natura musicale, melodica dell'idillio, con il severo rilievo del fondo religioso dell'animo leopardiano³³, del sentimento dell'infinito e

³¹ Naturalmente la valutazione positiva della prosa dell'*Epistolario* vale anche in funzione della condanna della prosa aulica e intellettuale del filosofo e moralista ed ancora una volta converrà considerare come risultati di approfondimento ancor validi, e incomprensioni inaccettabili, derivino da coerenti motivi del gusto desanctisiano nell'amore del concreto realistico e psicologico, nel mito dell'immediato e dell'antiletterario.

³² «Lui che andava cercando argomenti poetici al di fuori di sé, non sapeva che la principale materia poetica era lui stesso, e anche la piú adatta al suo spirito, avvezzo da lungo tempo a concentrarsi e a contemplarsi». «Perché Leopardi, come lo conosciamo già, è un personaggio idillico. Non è uomo d'azione, non partecipa alla vita esteriore; non è atto a cantarla, essa non è altro che la tavolozza dei suoi colori». F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi* cit., pp. 110-114.

³³ «questo puro alito religioso... in quel tempo di scetticismo e d'ipocrisia tu non lo trovi quasi che in solo questo giovane di ventun anno» (*Giacomo Leopardi* cit., p. 116).

del mistero, come la ribadita constatazione della costante «coscienza del suo valore» (nel capitolo sulla canzone al Mai) è motivo di essenziale irrobustimento dello stesso ritratto idillico.

E ugualmente le analisi impegnative del *Bruto minore* e dell' *Ultimo canto di Saffo* toccano punti centrali dell'animo leopardiano in quella fase complessa e tormentata e, pur nell'eccessiva indulgenza al gusto desanctisiano dei personaggi, confermano la complessità della natura lirica leopardiana fra la piú alta «naturalizza vereconda» della *Saffo* e l'«altezza d'intonazione» del *Bruto* di cui, nell'ultima parte, ben si coglie l'arduo tormento artistico: «condensa e scolpisce, studia nuove armonie». Importante spiraglio sul problema meno sentito delle canzoni, indicazione delle singolari capacit  del De Sanctis a scavi ed intuizioni feconde anche nel cerchio di problemi meno sentiti e congeniali. Capacit  piú fortemente e sensibilmente comprovate nella ricordata analisi della canzone *Alla sua donna*, a cui il critico assegna giustamente un particolare rilievo per la sua profonda intimit , per la sua singolare posizione estetica, e di cui sa avvertire, nella formula «non tristezza, ma mestizia», la natura del suo tono temperato, della sua emozione contenuta, del suo disegno e del linguaggio peregrino e patetico, delle sue immagini lucide ed aeree, in cui i «se», i «forse» han valore tematico: «Gli si presentano tutte le ipotesi, e le fissa in forme peregrine, che ti fanno lucere innanzi una immagine fuggente, destinata ad oscurarsi e ricomparire in altra immagine»³⁴.

Dopo la collocazione della canzone *Alla sua donna* nello sviluppo psicologico-poetico della personalit  leopardiana, la linea evolutiva dello studio sembra interrompersi nei capitoli dedicati all'esame del pensatore, del moralista, del prosatore. E certo la considerazione delle *Operette* e dei *Pensieri* in un unico momento comporta il pericolo di una confusione cronologica che si traduce in un evidente difetto di distinzione di due fasi e di due direzioni diverse, in una mancanza di tensione storica che vien riacquistata solo con le importantissime pagine sugli ultimi dialoghi e con il riconoscimento della nuova vitalit  e del nuovo accento appassionato nella prosa grande del finale del *Tristano*. Cos  come gli stessi notevoli giudizi sulla morale del Leopardi perdono di verit  nella mancata distinzione di tempo e di accentuazione ideale fra la morale di astensione e quella «eroica», troppo facilmente ridotta a scappatoia secondaria, per quanto costituisca «la parte piú originale e altamente poetica del pensiero leopardiano»³⁵.

Ma, d'altra parte, mentre la pausa nello svolgimento cronologico appare motivata dal bisogno di cogliere e di scavare, nella sua maturit , la personalit  del poeta nelle sue ragioni filosofiche ed etiche (reazione al pericolo di un frazionamento analitico e di un prevalere eccessivo della biografia), il quadro del pensiero e della prosa nelle *Operette* (comunque troppo poco sentite nelle loro ragioni artistiche e nel giudizio troppo severo dell'intelletto negatore ed

³⁴ F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi* cit., p. 216.

³⁵ F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi* cit., p. 268.

arido, della prosa accademica ed antiquata: certo la parte che piú risente dei limiti del gusto e della poetica del critico)³⁶ riacquista, nella particolare natura dello studio, il suo posto e la sua validità come passaggio ai grandi idilli, al risorgere della fantasia e del cuore, liberi, in un nuovo impeto vitale, dalle preoccupazioni filosofiche piú urgenti, nel nuovo scatto del cuore «ardente», nella dialettica essenziale che questo stabilisce con l'intelletto pessimistico ed incapace di accordarsi fecondamente con il sentimento poetico.

Donde lo slancio dell'ultima parte dello studio incompiuto, che ci riporta nel pieno della linea vita-poesia con una rinnovata attenzione al cerchio piú vasto e maturo della esperienza del poeta (in contatto con le occasioni della società), e della sua consapevolezza della propria natura, entro il quale la valutazione dei grandi idilli implica come positivo elemento di graduazione rispetto ai primi idilli, la diversa complessità dell'animo e della cultura leopardiana, la scelta consapevole del poeta dentro di sé con la rinuncia ad altri motivi in favore di quello idillico: «L'uomo ha gittato via una parte di se stesso, ma condensando in quello che rimane, tutta la vita e tutta la luce»; «Ritorna il pittore dell'anima sua, con un senso piú spiccato di vivo e di moderno»³⁷.

Siché le stesse analisi degli ultimi capitoli, purtroppo appena abbozzate per quanto riguarda le *Ricordanze* e il *Canto notturno*, vengono illuminate, pur nella particolare direzione della interpretazione psicologico-realistica (che ne viene però anch'essa arricchita e in qualche modo internamente corretta), da essenziali indicazioni sulla speciale maturità del nuovo Leopardi, sull'incanto della fusione fra gioia e tristezza dell'idillio elegiaco («niente è piú triste e niente è piú gioioso»), sulla pienezza e complessità della stessa «vita idillica», a cui il critico dà un'eccezionale ampiezza di risonanza spirituale: «Vita idillica se mai ci fu, nobilitata dall'altezza del pensiero, dall'orgoglio dell'uomo nel dolore, dalla perfetta sincerità del sentire»³⁸. Mentre nella modernità del linguaggio idillico il De Sanctis rilevava non solo la

³⁶ Nell'eccessiva contrapposizione di cuore e intelletto, nella svalutazione della prosa poetica delle *Operette* in confronto di una pragmatica richiesta di prosa moderna, semplice, popolare, e nella ricerca di un movimento drammatico e di una vita autonoma di personaggi («Non è Colombo, è Leopardi che discorre così... Veggo un Leopardi rifritto; mi manca Torquato Tasso») che falsava inevitabilmente l'esame delle *Operette*, non mancano tuttavia momenti di piú felice contatto con il testo e ne derivano l'intuizione della particolare bellezza del *Dialogo della Natura e di un Islandese* («Pauroso e altamente tragico»), l'interesse per il *Dialogo di Ruysch e delle sue mummie* con l'accento validissimo alla «beltà severa e intellettuale» del coro dei morti, la giusta limitazione del *Parini*, il riconoscimento del valore dell'*Elogio degli uccelli* e del *Cantico del gallo silvestre* e soprattutto la distinzione della vitalità dei due ultimi dialoghi con l'ammissione di una prosa piú viva e appassionata nel grande finale del *Tristano*: importante spunto anche ai fini di una nuova valutazione del Leopardi del periodo postidillico. Né si può trascurare comunque la volontà esplicita di considerare le *Operette* come «vera opera d'arte» (*Giacomo Leopardi* cit., p. 287).

³⁷ F. De Sanctis, *Giacomo Leopardi* cit., p. 339.

³⁸ *Ivi*, p. 341.

spontaneità e la naturalezza sentite come essenziali alla grande poesia e particolarmente alla poesia moderna, ma persino l'implicita coscienza di un concetto più elevato dell'arte, intesa come voce lirica dell'animo. Dove, pur nell'accentuazione dovuta alla sua personale poetica di realista romantico e nella minore considerazione di quella macerazione letteraria che egli non misurava nel suo pieno valore, il critico giungeva intuitivamente, come ho già detto, a penetrare l'evoluzione della poetica leopardiana dal concetto tradizionale a quello più romanticamente moderno di lirica.

Naturalmente come ogni opera critica davvero personale e storica (scaturita cioè dall'impegno originale di un critico vivo nel suo tempo, fornito di un proprio gusto, di un proprio senso della vita, non da un'assurda impassibilità falsamente obbiettiva a cui, e invano, aspirarono certi eruditi incapaci di fare storia perché privi di una propria storia) lo studio leopardiano del De Sanctis si presenta ricco di problemi e di discutibilità, di limiti oltre che di soluzioni genialmente valide e di una generale coerenza metodica ed artistica che potrebbe costringere il lettore meno guardingo ad un consenso indiscriminato a cui contribuiscono la fresca bellezza del libro, il fascino dell'incontro di due grandi personalità, e l'autentica forza critica che in quegli elementi si esprime. Ché la stessa capacità di avvicinare l'animo leopardiano nelle concrete situazioni della biografia, che permette al critico intuizioni centrali e gradazioni finissime, implica il pericolo di una interpretazione psicologica della poesia, che si unisce a quello, più direttamente derivato dal gusto realista romantico nelle sue estreme posizioni desanctisiane, di una accentuazione realistica della poesia leopardiana, pur nella particolare complessità del realismo e dell'amore del concreto del De Sanctis³⁹.

Occorre dunque ben calcolare, in una valutazione dello studio desanctisiano nella storia del problema critico del Leopardi, il particolare cerchio di gusto e di metodo del grande critico, la cui ricchezza e i cui limiti di fronte alla nostra coscienza critica contemporanea trovano proprio in questa ultima sua opera la loro documentazione più interessante: fra il rischio della accentuazione psicologica e dell'appesantimento della forma poetica leopardiana nella direzione del semplice, del naturale, del definito, del quadretto e della figura (con gli infiniti spunti di intima correzione con il senso del musicale e della vibrazione sentimentale) e la vivacissima coscienza della trasfigurazione poetica, dell'originalità personale del dramma interiore che distingue anche quest'ultimo De Sanctis (con la particolare forza della sua replica aggiunta nell'83 alla postilla sul saggio del Petrarca «reale e ideale») da ogni realismo veristico, da ogni appiattimento della poesia a semplice documento del tempo, a traduzione immediata e indistinta di realtà⁴⁰.

³⁹ Per questa essenziale «costante» della critica desanctisiana mi riferisco al mio saggio *Amore del concreto e nascita della «situazione» nella prima critica desanctisiana* cit.

⁴⁰ Sostanzialmente la meta più alta del gusto desanctisiano, anche in una fase in cui indubbiamente egli più sentì il desiderio di rappresentazioni nutrite di realtà (e nella

Sicché, mentre la vicinanza cronologica delle interpretazioni più schiettamente veristiche, psicologiche e biografiche a sfondo patologico e piattamente deterministico (le indagini dei Sergi e Patrizi, dei biografi del metodo erudito, la valutazione estrema del Mestica che ridusse la poesia leopardiana a fotografia veristica)⁴¹ ci indica bene come nelle apparenti somiglianze di interessi (e in qualche spunto più dubbio sullo «spirito malato» del Leopardi), le generali esigenze desanctisiane storiche, psicologiche, biografiche (base di concreta conoscenza del poeta nella sua vita intera e storica) si muovessero su di un piano nettamente superiore, sorrette come sono da un senso alto e vigoroso dell'originalità e creatività della personalità poetica; così tutto lo svolgimento successivo della critica leopardiana, nei suoi momenti essenziali e nei suoi contributi di scavo e di allargamento dei motivi poetici e culturali dell'opera leopardiana, ci indica insieme lo sforzo di superamento della posizione desanctisiana nella sua condizione di gusto realistico-romantico e la complessa efficacia che lo studio incompiuto esercitò a più riprese e in diversa misura (con i suoi elementi più validi e con le inclinazioni più pericolose) sui critici novecenteschi. I quali debbono tuttora considerarlo, quale di fatto è, come la base stessa della critica leopardiana, la massima prova che la critica abbia fatto di interpretare in maniera sintetica e dinamica la personalità e l'opera del grande poeta ottocentesco⁴².

coincidenza con il motivo del popolare-moderno finiva per accentuare anche troppo la compiutezza dei quadri poetici del *Sabato* e della *Quiete*), rimane la coincidenza di ideale e reale, donde la massima forma di ammirazione di fronte allo stesso *Sabato*: «dove tutto è realtà e tutto è ideale» (p. 351). E quanto alla ricerca di particolari biografici per un'ambientazione e un particolareggiamento concreto della vita del poeta, non solo il De Sanctis rifiutò l'aneddoto per l'aneddoto e il particolare che, pur vero, potesse servire solo a curiosità pettegola («Non ignoro tante particolarità aggiunte da critici pettegoli, parte inutili e parte volgari. Sono *escrementi storici*, deliziosissimi al palato di parecchi nuovi critici» scriveva al Laurini il 29 settembre 1883), ma orientò la sua documentazione non alla spiegazione deterministica (e si pensi del resto alla stessa *Giovinetta* in cui l'attenzione batte sulla formazione interiore, sulla utilizzazione originale sempre più sicura dei dati dell'esperienza di società e di cultura) quanto alla individuazione della situazione concreta in cui la personalità leopardiana svolge le sue qualità nucleari.

⁴¹ G. Mestica, *Il verismo nella poesia di G. Leopardi*, in «Nuova Antologia», 1880 (poi in *Studi leopardiani*, Firenze 1901).

⁴² E sarà ovvio ricordare come lo svolgimento della critica leopardiana ben al di là delle posizioni desanctisiane, abbia usufruito, nelle nuove esigenze critiche (ma c'è un legame non casuale fra nuove esigenze e nuove scoperte di mezzi d'indagine), di una massa imponente di nuovi studi e di nuove edizioni, fra cui fondamentale quella dello *Zibaldone* (e delle carte napoletane), essenziale per una valutazione interna e dinamica della poetica leopardiana, dei legami fra pensiero e poesia, fra cultura e poesia. O si pensi, più tardi, alla nuova conoscenza degli autografi e alla edizione critica del Moroncini così necessarie per una giusta valutazione della elaborazione, del lavoro leopardiano fra ispirazione e tecnica; o ai lavori sulla cultura leopardiana che offrono uno sfondo storico tanto più vasto e sicuro alla sua poesia, in relazione alle stesse nuove esperienze letterarie e culturali che han permesso di rilevare caratteri della poetica e della poesia leopardiana, a cui l'esperienza e la sensibilità del De Sanctis rimasero inevitabilmente più chiuse.

Così, fin dall'ultimo Ottocento, in cui in genere i motivi della sintesi desanctisiana vennero appesantiti e immeschiniti dagli stessi mediocri avversari del suo metodo, nell'equivoca vicinanza dei suoi canoni di storicità e ricostruzione psicologico-realista (e per questa equivoca vicinanza lo studio fu accolto con generale favore anche nell'ambito erudito), gli spunti più originali di un Graf circa il carattere «indeterminato» del paesaggio e del linguaggio idillico leopardiano, partendo dalla generale valutazione desanctisiana della poesia idillica, ne correggono l'impressione di una semplice bonarietà, di una finita pittura (sia pure attraverso segni essenziali) e aprono l'attenzione a quella poetica del «vago», a quel senso del mistero e dell'infinito che, più tardi, nel saggio del Vossler venne ad assurgere a motivo centrale di una particolare interpretazione leopardiana e che, pur nelle diverse condizioni di gusto e cultura, trovava d'altronde appiglio fecondo nell'analisi desanctisiana dell'*Infinito*. E le pagine carducciane (a parte le polemiche ingenuie sulla canzone *All'Italia*) mentre mutuano dallo studio desanctisiano e dal desanctisiano Zumbini la linea a fasi cronologiche (senza il vivo dinamismo desanctisiano), con la loro amorosa attenzione al Leopardi letterato e *rhétoricien*, ai profondi calcoli della sua «officina», ai risultati del suo linguaggio e del suo ritmo poetico nell'assiduo contatto con la tradizione, implicano una valutazione positiva dell'elemento letterario che il De Sanctis aveva più frettolosamente considerato nella formazione leopardiana e ridotto piuttosto a momento di ostacolo nella libera espressione dell'originale sentimento poetico, a limite tradizionale della modernità leopardiana⁴³.

E tanto più se si volesse paragonare l'intera immagine desanctisiana della poesia leopardiana con quella maturatasi nell'epoca critica più recente (essa stessa naturalmente oggetto di discussione viva e irrequieta come avviene e deve avvenire della vera e grande poesia mai definitivamente esaurita e adeguata, ma sempre stimolo di nuove intuizioni e chiarimenti della propria profonda ricchezza), si dovrebbe precisare come anche i motivi desanctisiani più forti e originali abbiano subito sviluppi rinnovatori e a volte provocato reazioni profonde, spostamenti di giudizi su aspetti e opere del Leopardi.

Valga anzitutto il caso delle *Operette morali*, che il De Sanctis finiva per limitare duramente come opera dell'*intelletto* e come prosa accademica e lontana dal suo ideale più manzoniano («prosa che sente di lucerna» che «non nasce di popolo» egli dice), e di cui, dopo gli studi del Fubini, o del De Robertis sulla sollecitazione del gusto rondistico, noi siamo portati a ri-

⁴³ Come ho notato più volte nel mio commento citato, il De Sanctis portò anche spesso nello studio leopardiano il pregiudizio romantico della ispirazione immediata e della composizione «di getto», contrapposta alla elaborazione e alla «lima», troppo preventivamente assegnata alle poesie che gli apparvero più ricche di riferimenti letterari e sature di classicismo. E nella intuizione fondamentale della originalità del linguaggio leopardiano più maturo, sfuggì a lui la particolare fusione del «pellegrino» e del «familiare» che le nuove ricerche sulla poetica leopardiana, la lettura dello *Zibaldone* e la riprova delle varianti dei *Canti* hanno in seguito meglio individuato.

conoscere il valore di originalissima prosa poetica e ad attribuire ad esse una funzione di passaggio verso i grandi idilli non in pura forma di contrasto. Ché anche per la stessa valutazione del pensiero leopardiano – se nessuno certo riprenderebbe ormai certi tentativi incauti di alcuni studiosi del primo Novecento che vollero dargli valore di vero sistema filosofico e sganciarlo dalla giustissima subordinazione desanctisiana alla vocazione poetica del Leopardi – appare piú giusto (come fece il Gentile anche se con precise conseguenze poco accettabili) istituire un nesso piú duttile fra pensiero e poesia facendo del primo un piú positivo elemento di fermento e di arricchimento personale della seconda.

E la stessa affermazione della natura idillica della poesia leopardiana, fondamentale nella direzione della poetica culminata nei grandi idilli, può apparire (specie dopo l'irrigidimento attuato dal Croce in un celebre saggio leopardiano che è certo dei meno in ogni modo felici del grande critico di *Poesia e non poesia*⁴⁴) ben suscettibile di una distinzione e di un arricchimento essenziali in rapporto a quell'ultimo periodo della lirica leopardiana in cui i caratteri di fermezza morale, di persuasione eroica, di «coscienza del proprio valore», dei quali il De Sanctis aveva pur parlato, vengono a unificarsi in un atteggiamento sentimentale e poetico, in una poetica non idillica, e pur viva e ben leopardiana, che sostiene e giustifica quella diversa e pur vera poesia che vive nei nuovi grandissimi canti fra il *Pensiero dominante* e la *Ginestra*; poesia troppo facilmente depressa se misurata sul metro dell'unico motivo idillico. Ma anche in questi casi come non riconoscere alla critica desanctisiana il valore essenziale di una impostazione prima e decisiva di problemi critici basilari, e persino l'offerta di spunti meno centrali nel saggio, ma pur in esso presenti e tali da sorreggere e stimolare le stesse revisioni sopraccennate?

Tanta è la ricchezza di quel capolavoro critico che negli stessi casi su cui abbiamo insistito è facile ritrovare all'origine stessa delle revisioni contemporanee un primo germe desanctisiano poi sviluppato nelle condizioni propizie di un gusto piú libero dalle direzioni psicologico-realistiche che spesso condizionò l'esame desanctisiano ed anche – non si dimentichi – con l'ausilio di strumenti e di documenti non posseduti dal De Sanctis: primo in tal senso lo *Zibaldone*, pubblicato solo dopo la sua morte.

Negli stessi capitoli dedicati alle *Operette* non mancano infatti suggestive indicazioni di *posizioni fantastiche* in quelle presenti, di possibilità di svolgimento poetico verificate in singoli dialoghi. E per quanto riguarda il tema idillico, io stesso, che da un saggio del '35 in poi piú decisamente sostenni la

⁴⁴ La posizione crociana venne soprattutto applicata nel volume di F. Figurelli, *Leopardi poeta dell'idillio*, Bari 1941, in cui l'animo idillico è sviluppato in una esclusiva compattezza di psicologia, poetica e poesia fino a diventar metro assoluto di poesia e non poesia per tutta l'opera leopardiana. Per il mio assoluto dissenso dalla tesi di quel libro rinvio alla mia recensione uscita in «L'Italia che scrive», gennaio 1942.

tesi di una nuova poetica leopardiana dopo quella culminata nei grandi idilli⁴⁵ (e la tesi fu poi accolta dal Sapegno e da altri critici), devo dire – su di un terreno di diretta esperienza personale – che mentre il saggio crociano (che irrigidiva la posizione desanctisiana e sperdeva i suoi elementi piú stimolanti in un'immagine troppo limitativa del Leopardi spettatore alla finestra, della sua vita strozzata ed esangue) agí su di me solo come base di immediata reazione, proprio l'assidua lettura del saggio desanctisiano – con il suo senso energetico delle componenti eroiche dell'animo leopardiano, con certi giudizi illuminanti sulle ultime *Operette* del '31-32 che vedono un Leopardi piú combattivo e impegnato nell'affermazione del proprio mondo e del proprio valore – mi confortò nello sviluppo di idee che pur conducevano ben lontano dalla tesi dell'unicità di ispirazione idillica nella poesia leopardiana. Per non dire poi, a questo proposito, che il saggio dell'83 fu purtroppo interrotto dalla morte proprio quando il critico stava per affrontare la trattazione dell'ultimo periodo leopardiano, dopo i grandi idilli, e che in questo la tesi idillica avrebbe potuto forse subire rettifiche e precisazioni sotto la forza di osservazioni scaturite dal contatto impegnativo con gli ultimi canti sino allora meno direttamente studiati.

La storia non ama i «se», i «forse», i condizionali, anche se suggestivi, ma ciò che la storia deve accettare è il valore eccezionale di un'opera che superando di colpo ogni precedente interpretazione altrui del tema trattato (cos'era la critica leopardiana predesanctisiana se non una serie di spunti sparsi, di intuizioni disorganiche: indicazioni sensibili di Giordani, Montani, Gioberti, accenni d'inquadramento storico in Sainte-Beuve, e non piú), e riassumendo un lungo processo interno di tentativi, di approfondimenti, offriva una viva e complessa immagine del poeta studiato e fatto vivere nella sua complessa realtà, nella concretezza di un mondo sentimentale storicamente svolto e individuato nella sua originale espressione poetica, offriva una energica linea interpretativa folta di temi critici, di giudizi, di analisi-sintesi, tale da condizionare tutto il successivo svolgimento della critica leopardiana, di cui costituisce la base essenziale e un essenziale modello monografico-storico.

L'appassionato omaggio giovanile si era maturato in una grande interpretazione critica, e, dopo un lungo processo di assaggi sempre piú penetranti e validi, il Leopardi che cosí alto posto aveva avuto nell'animo del critico e che spesso, inquietante e stimolante, aveva sollecitato la sua sensibilità e la sua intelligenza ad intuizioni e problemi fecondi e stimolanti, trovava nello studio finale una sistemazione critica, che ancora attende, per essere davvero completamente superata, una capacità simile di adesione, di giudizio, di ricostruzione integrale.

⁴⁵ Dal saggio *Linea e momenti della lirica leopardiana*, Macerata 1935, al volume *La nuova poetica leopardiana*, Firenze 1947 (cfr. anche *Tre liriche del Leopardi*, Lucca 1950).

NOTA

Dopo la pubblicazione di questo saggio, la mia prospettiva critica sul Leopardi si è precisata e articolata, al di là della fondamentale base rappresentata dal mio volume del '47, *La nuova poetica leopardiana*, in successivi interventi, attualmente (anche se ancora in forma schematica rispetto ad una intera monografia cui da tempo attendo) culminati nel saggio *Leopardi poeta delle generose illusioni e dell'eroica persuasione*, posto come introduzione alla edizione di *Tutte le opere* di G. Leopardi, Sansoni, Firenze 1969.

Alla luce di quest'ultimo saggio che ricostruisce l'intero arco dell'esperienza leopardiana (al di là dunque della prospettiva della *Nuova poetica leopardiana* che soprattutto puntava sul recupero e l'interpretazione della poesia leopardiana dopo il 1830 e finiva, malgrado la riconosciuta forza di rottura di quel libro, per mantenere una certa giustapposizione fra la tesi desanctisiana e postdesanctisiana della poetica culminante nella poesia cosiddetta idillica dei grandi canti pisano-recanatesi e la mia tesi della poetica «eroica» dell'ultimo periodo leopardiano) nonché, naturalmente, alla luce di un mio rapporto con saggi e interventi altrui (soprattutto le posizioni di Luporini e Timpanaro), la mia stessa valutazione della interpretazione leopardiana del De Sanctis ha inevitabilmente subito un certo spostamento generale soprattutto in relazione al più forte distanziamento generale della mia personale interpretazione del Leopardi dalla centrale tesi «idillica» desanctisiana.

Più chiari e forti mi sono apparsi i limiti della tesi «idillica» del De Sanctis nei suoi stessi presupposti, già avvertiti e assai sottolineati nel saggio qui ripubblicato, di poetica romantico-realistica e di ciò che questa a sua volta implicava quanto a ragioni di posizione ideologica, storico-sociale: donde anche la crescente impressione di una difficoltà, a suo modo tormentata e non perciò meno affascinante e stimolante, nell'incontro critico fra il massimo nostro critico ottocentesco e il grandissimo Leopardi con la sua enorme carica di rottura, di novità, travalicante le condizioni generali della posizione del De Sanctis e delle sue stesse più avanzate aperture e il suo sforzo di comprensione e di assimilazione di quella grande personalità e poesia più difficile per lui (malgrado la fortissima componente di congenialità) da adeguare e valutare di quanto non avvenisse per il caso, ad esempio, del Manzoni.

Così anzitutto (per affondare questo rapidissimo esame nelle ragioni centrali del comportamento e della natura della personalità leopardiana) adesso dovrei più risolutamente sottolineare i limiti della comprensione desanctisiana circa la natura della «morale» leopardiana che il De Sanctis vedeva corrispondere più congenialmente alla morale stoica (via accessoria quella della morale eroica, anche se genialmente avvertita almeno come «la parte più originale e altamente poetica del pensiero leopardiano»), laddove a me (e con me alla linea più nuova, e per me feconda, dell'attuale critica leopardiana, anzitutto volta a comprendere il fondo della posizione morale-ideologica e storica della personalità leopardiana) il consenso leopardiano

alla morale stoica, nella sua accezione di morale dell'astensione e dell'accettazione, appare sempre piú chiaramente come provvisorio e temporaneo (localizzabile soprattutto in una precisa fase della vita leopardiana, quella del '25-26) rispetto alla congeniale e centrale morale eroica, fulcro – seppur non rigido e assurdamente uniforme – della personalità e del comportamento (e quindi della poetica, ripeto, a vari livelli di forza, di maturità, di interezza, raggiunta solo piú unitariamente nell'ultimo periodo dopo il '30) del Leopardi. Tanto che (come ho fortemente mostrato nella parte preliminare del saggio del '69) proprio nello stesso periodo '25-26 dominato dalla morale stoica, il Leopardi stesso, nel presentare il suo volgarizzamento del *Manuale* di Epitteto, si preoccupava di chiarire come la morale stoica fosse utile «in spiriti deboli o debilitati dall'uso dei mali» (e che lui stesso era stato condotto ad abbracciarla «quasi mal suo grado») e come la morale eroica del contrasto feroce con il fato fosse propria degli spiriti forti e fosse implicitamente quella a lui piú congeniale⁴⁶.

A ben vedere, tale errore di comprensione della morale leopardiana ben sostiene la centrale tesi della natura idillica della poesia leopardiana che cosí si ricollega, nella prospettiva del De Sanctis, non solo alle condizioni di quella sua poetica romantico-realistica nella sua ultima fase piú fortemente realistica (dove il rilievo del Sapegno circa la difficoltà del critico di far rientrare Leopardi in quella sua poetica⁴⁷) da cui nasceva l'accentuazione e dell'eccellenza di «bonarietà» e «semplicità» realistica degli idilli (specie quelli «nuovi» e cioè i grandi canti pisano-recanatesi) e della loro nascita «di getto» (spontaneità romantica contro la spontaneità di conquista attraverso il lavoro elaborativo e la consapevolezza poetica, proprie del vero Leopardi e del suo particolarissimo «classicismo»), ma anche appunto ad una difficoltà di fondo nel cogliere la posizione leopardiana a causa della intera situazione ideologica e storica desanctisiana. Sicché il grande critico ottocentesco viveva un complesso e tormentoso moto di simpatia e di difficoltà sia di fronte alla vera morale leopardiana sia di fronte alla formidabile carica aggressiva del Leopardi (e quindi alla genesi della sua esperienza poetica quanto piú si matura e unifica in sé fantasia e pensiero, o «cuore» e «intelletto» per stare agli stessi termini desanctisiani) entro e contro la Restaurazione e la crisi romantica.

Malgrado punte molto avanzate di simpatia congeniale (il suo stesso leopardismo giovanile, la permanenza di una vena pessimistica entro il suo storicismo⁴⁸) e di percezione dell'importanza della base illuministico-sensistica e materialistica leopardiana, il De Sanctis rimaneva limitato di fronte all'approfondimento intero della posizione e del significato storico di Leopardi dalla propria *Weltanschauung* immanentistica, ma sostanzialmente

⁴⁶ Cfr. G. Leopardi, *Tutte le opere*, ed. cit., I, pp. 492-493.

⁴⁷ Cfr. N. Sapegno, *Ritratto di Manzoni e altri saggi* cit., pp. 164 ss.

⁴⁸ Sono motivi sottolineati anche da S. Timpanaro, nel suo *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano*, Pisa 1969², p. 31.

provvidenzialistica e a suo modo «religiosa»⁴⁹ e dalla sua prospettiva «risorgimentale» liberaldemocratica. Così, sia nella monografia incompiuta dell'83 sia anche nella più sintetica e storicamente pregnante definizione della posizione leopardiana nel paio di pagine della *Storia della letteratura italiana* (che a mio avviso non può però essere troppo facilmente considerata come la via interamente giusta, poi abbandonata nella monografia dell'83⁵⁰), il De Sanctis ben intuiva come Leopardi avesse contribuito addirittura a mettere definitivamente in crisi il trascendente e il metafisico, ma troppo si affrettava insieme a chiudere la sua apertura riportando quella profondissima lacerazione e rottura storica (nel pensiero e nella poesia, e nella loro profonda unificazione) alla misura di uno «scetticismo di un quarto d'ora» (definizione di scetticismo essa stessa inesatta) in cui ricompare il «mistero» e «il filosofo sa quanto il pastore» (ciò che solo in parte pertiene alla posizione del *Canto notturno*, ma non certo a quella della *Ginestra*) e viceversa aprendo troppo affrettatamente verso un Leopardi iniziatore della nuova concezione realistica nei termini dell'ultima posizione desanctisiana.

E mentre il De Sanctis non poteva riuscire ad intendere appieno la forza dell'aggressività leopardiana antiprovidenziale e antiteologica⁵¹, l'enver-

⁴⁹ Ma certo, come osserva il Timpanaro, *Classicismo e illuminismo nell'Ottocento italiano* cit., p. 32, con una consequenziarietà tanto meno rigida degli interpreti neoidealisti novecenteschi: ciò che non va dimenticato, a misurare la tanto maggiore complessità e fecondità dell'interpretazione desanctisiana.

⁵⁰ La forza di apertura e i limiti di chiusura affrettata delle pagine della *Storia della letteratura* si ripercuotono in una valutazione di Gramsci che non ebbe il modo di valutare più profondamente e personalmente quel caso Leopardi che pur tanto poteva essere ed era in parte per lui significativo e stimolante. Cfr. la lettera a Julka, 5 settembre 1932, in *Lettere dal carcere*, Einaudi, Torino 1965, p. 670: «Posso ammirare esteticamente *Guerra e pace* di Tolstoj e non condividere la sostanza ideologica del libro; se i due fatti coincidessero Tolstoj sarebbe il mio vademecum, "le livre de chevet". Così si può dire per Shakespeare, per Goethe e anche per Dante. Non sarebbe esatto dire lo stesso per il Leopardi, nonostante il suo pessimismo. Nel Leopardi si trova, in forma estremamente drammatica, la crisi di transizione verso l'uomo moderno; l'abbandono critico delle vecchie concezioni trascendentali senza che ancora si sia trovato un *ubi consistam* morale e intellettuale nuovo, che dia la stessa certezza di ciò che si è abbandonato». Dove è da sottolineare quel «nonostante il suo pessimismo» che par qui dimenticare la stessa formula personale gramsciana «pessimismo dell'intelligenza, ottimismo della volontà»: l'elemento leopardiano di volontà (o di dovere e utilità personale e sociale, se non certo di «ottimismo») veniva misconosciuto da Gramsci in termini assai simili a quelli della desanctisiana *Storia della letteratura italiana* di cui poi Gramsci perdeva (o taceva nella unilaterale sottolineatura dell'elemento ideologico leopardiano) l'elemento di modernità che De Sanctis trovava, forzandolo, nella nuova forma «realistica» leopardiana.

⁵¹ Ciò che per noi è tanto più chiaro anche sul riscontro assai stimolante di convergenze fra le posizioni leopardiane (fra *Operette morali* e *Ginestra*) e certe conclusioni scientifiche attuali come quella ricavabile dal suggestivo libro di J. Monod, *Le hazard et la nécessité*, Paris 1970, che verifica l'assoluta rottura della «santa alleanza» fra uomo e natura, la mancanza di ogni presenza di disegno teleonomico nell'universo e la necessità per l'uomo (originato, insieme a tutta la vita animale, «per caso») di scelte tutte a lui affidate.

gure del suo formidabile materialismo, egli insieme non ne riusciva a vedere le implicazioni generali anche sul piano storico, etico-socialpolitico (e magari profondamente «prepolitico») in direzione eversiva e di difficile, doverosa, anche se disperata e disillusa, costruzione umana. Questo Leopardi risolutamente antiteista ed ateo, materialista e antiteleologico, e pur a suo modo eroicamente e disperatamente «progressivo», democratico anzitutto in senso «prepolitico» (ma con quale carica di futuro!) contrastava con la visione generale del grande critico (sí antidogmatico, ma storicamente e concretamente segnato da una visione storica non solo letteraria; ciò che era naturalmente la sua forza e il suo limite-forza), creava un inevitabile margine di apertura e chiusura di fronte alla piú vera e storica immagine del Leopardi. Sicché, come avveniva già nell'affascinante e bellissimo saggio su *Schopenhauer e Leopardi*, egli commutava l'elemento di maggiore apertura e comprensione del fondo energico e «progressivo» leopardiano in un «malgrado» stimolante, ma non accettabile («è scettico e ti fa credente») e in una misura piú desantisiana che leopardiana vagheggiando il «se» di un Leopardi «combattitore e confortatore» sulle barricate della rivoluzione borghese italiana del '48 e non raggiungendo il senso tanto piú provocatore e nuovo (e insieme attivo a livelli mal identificabili con quelli di precise «azioni» e atteggiamenti precisi⁵²) del messaggio leopardiano.

E se, cosí facendo (fin dal saggio su *Schopenhauer e Leopardi*, ma ancora, meno esplicitamente, ma sostanzialmente al fondo degli interventi critici desantisiani fino alla monografia dell'83), il De Sanctis vigorosamente combatteva l'incomprensione (silenzio o avversione) di tanti uomini del Risorgimento (anche del *côté* democratico), dimostrava comunque tanto maggiore senso del significato leopardiano rispetto alle decurtazioni crociane, rondistiche, ermetiche del Novecento, e cosí comunque, seppur parzialmente, cercava di acquisire la forza di quel grandissimo poeta, da lui tanto amato, alla viva storia del proprio tempo (e dunque tutt'altro che un ostacolo e un pericolo alle lotte rivoluzionarie e al «progresso» umano, pur con tutte le ragioni di quelle diffidenze e avversioni nelle condizioni precise di *quelle* «lotte rivoluzionarie» e di *quel* «progresso»), il grande critico finiva però, ripeto, per rinchiudere la carica eversiva e costruttiva del Leopardi e della sua poesia in limiti troppo parziali e funzionali alla propria prospettiva ideologica e storico-politica.

L'onda su cui si muoveva il Leopardi (per riprendere una frase di Luporini) era piú lunga e profonda di quella su cui storicamente si trovava lo stesso

⁵² È ciò che finisce per pregiudicare anche i «se» direttamente e genericamente «socialisti» o «marxisti» dell'interpretazione politica del Salvatorelli (che pur ebbe i suoi meriti, all'altezza del '35, in vista di una nuova valutazione dell'esito terminale delle posizioni leopardiane nella *Ginestra*) e di quella – tanto piú rinnovatrice e fondamentale – del Luporini, cui tanto deve la maturazione delle mie stesse posizioni critiche (il saggio del Luporini uscì nel '47 come la mia *Nuova poetica leopardiana*, ma con reciproca non conoscenza, ed esso fruttò in me soprattutto al momento della mia ripresa leopardiana fra '60 e '69).

grande De Sanctis, e i limiti storici del suo enorme sforzo di comprensione e valorizzazione delle posizioni leopardiane si ripercuotono inevitabilmente nella sua interpretazione della poesia leopardiana, nella preminenza data alla sua natura «idillica» (pur nella complessità e profondità di quella stessa definizione), nella difficoltà (a quanto ci è dato sapere sulla base, pur non indiscutibile, degli accenni della *Giovinanza* dell'83 e malgrado l'avvio assai stimolante della valutazione delle due ultime operette morali e del «nuovo risorgimento» fiorentino dopo il '30 negli ultimi e più frettolosi accenni della monografia incompiuta) di cogliere la grandezza sconvolgente della *Ginestra*, non solo in sé e per sé, ma come risoluzione essenziale di tutto il percorso leopardiano, che senza quella grandissima poesia e il suo concreto intero messaggio sarebbe oramai per noi incomprensibile e falsato. Nell'accenno della *Giovinanza* (anche se riferito, non senza significative sviste di fedeltà mnemonica, al preciso testo delle lezioni giovanili) convergevano ragioni di gusto estetico (l'antipatia desanctisiana per tutto quanto in poesia gli poteva apparire didascalico e ragionativo) e ragioni più generali di limiti di comprensione per il significato profondo della direzione protestataria materialistica, che in quel supremo messaggio poetico trovava la sua altissima e coerente risoluzione.

Da questi miei accenni, derivati (come non può non avvenire: la vera storia di un problema critico è sempre in rapporto con la posizione storico-personale di chi la studia e ricostruisce) dalla attuale approfondita ed estesa mia personale interpretazione del Leopardi e insieme da un nuovo approfondimento (qui solo abbozzato) della posizione storico-personale del De Sanctis, si può insomma ricavare che attualmente la mia delineazione e valutazione della grande interpretazione leopardiana del De Sanctis risulterebbe più densa (più di quanto già non era nel saggio che ripubblico) di rilievi e di spiegazioni delimitanti e storicizzanti, specie in relazione alla genesi e articolazione delle tesi desanctisiane della natura idillica leopardiana e al carattere di problema arduo (fra difficoltà, limiti storico-personali e forte positiva tensione di penetrazione, di attrazione, di simpatia⁵³) che l'intera

⁵³ Sicché mi pare ora quasi da capovolgere l'osservazione ricordata del Contini circa il peso limitativo della simpatia e della componente autobiografica di congenialità del De Sanctis verso quel poeta tanto amato. Anche se simpatia attrattiva, sentimento e avvertimento profondo della grandezza e profondità leopardiana, non sempre riescono a rompere il limite di impostazione desanctisiana (il caso già ricordato nel saggio, e ancora ripreso avanti in questa nota, delle punte di riconoscimento positivo di formidabili eccezioni entro il clima «intellettualistico» delle *Operette morali*) e può finire (anche se in modi sempre altamente suggestivi e geniali) per complicarsi con le difficoltà e i limiti della posizione storico-ideologica-estetica del De Sanctis: il caso, ad esempio, dell'*Infinito* in cui l'incomprensione della genesi di quel singolare «idillio» realmente legato ad un'«avventura storica dell'animo» del poeta e al suo sensismo ed edonismo in quel periodo (la scoperta della dimensione dell'infinito, altissimo, sensitivo piacere – compenso dell'immaginazione alla limitatezza e alle frustrazioni della ricerca della felicità e del piacere nei singoli piaceri «finiti», in una prospettiva poetico-conoscitiva) cerca soluzione alle obiezioni pur sempre

posizione leopardiana e la sua realizzazione poetica rappresentarono per il grande critico.

E malgrado tutto ciò (e perciò non esito a ripubblicare sostanzialmente inalterato – seppure con le sue date precise – il mio saggio del '53-56, notando insieme che un certo «di piú» di tono «agiografico», specie nel finale, pertiene anche alla destinazione di questo saggio riprodotto nella forma assunta in una conferenza tenuta nel '56 al Politecnico di Zurigo in un ciclo di celebrazioni desanctisiane), per parte mia considererei erratissimo giungere ad una depressione della grande interpretazione leopardiana del De Sanctis considerandola come una presenza negativa nella storia della critica leopardiana e come puro attuale obbiettivo polemico⁵⁴ per chi, come me, pur si è mosso sempre piú in una direzione diversa, e addirittura opposta alla tesi centrale idillica desanctisiana, fino a disconoscerne la grandezza, e da una parte la forza con cui veniva comunque impostato un grande problema critico, e dall'altra la complessità, la ricchezza di stimoli che essa ha offerto alla stessa linea che io ed altri abbiamo impostato e sviluppato in una tanto diversa situazione storica, culturale, ideologica, letteraria.

Si tratta invece (ed è ciò che in questa rapida nota vien solo accennato, in vista di una intera rifusione di questo saggio) di intendere meglio le ragioni storiche complesse della posizione desanctisiana per misurarne meglio forza e limiti storico-personali, per capirne la storica consistenza e validità e insieme, ripeto, la grande ricchezza di offerte già usufruite e usufruibili proprio da parte della linea piú recente e storico-critica. Si pensi, ad esempio, non solo alla grande mobilità e complessità della stessa definizione desanctisiana dell'«idillio» leopardiano⁵⁵ o a certe particolari indicazioni storiche,

estremamente stimolanti e significative (il peso di una presenza dell'«intelletto» e quindi una forma meno fusa e «bonaria» del piú ammirato – e in realtà tanto piú gracile – *Alla luna*) nell'ipotesi di un tono «religioso» in realtà assente dal severo edonismo leopardiano, già all'altezza dell'*Infinito* (si veda la mia interpretazione dell'*Infinito* e in genere degli «idilli» del '19-21 nel mio saggio del '69, pp. XXXV-XLIV). Quella qualifica di «religioso» era la rivincita della simpatia e dell'avvertimento desanctisiano della grandezza dell'*Infinito*, ma in una forma romantico-idealistica aliena dalle prospettive leopardiane.

⁵⁴ È il caso, pur così interessante e significativo per la maturazione (ed estremizzazione piú rigida) di una linea interpretativa che parve alle sue origini assurda e intollerabile (ripenso agli attacchi subiti dalla mia *Nuova poetica leopardiana* al suo apparire, ad opera del De Robertis e del *côté* crociano e, appunto, derobertisiano), della breve introduzione di C. Muscetta all'edizione dei *Canti* nel *Parnaso italiano* (Einaudi, Torino 1968). Quelle brevi pagine individuano certo molti dei punti del nostro dissenso rispetto all'interpretazione desanctisiana (a volte però esasperandoli ed esasperando una certa monotona eroicità leopardiana), ma finiscono troppo per risolvere tutta la storia del problema critico leopardiano in un semplice braccio di ferro fra il critico attuale e il De Sanctis, perdendo oltre tutto di vista il depauperamento e l'irrigidimento dell'interpretazione desanctisiana ad opera del Croce, dei crociani e di molti non crociani formalisti e fautori della poesia pura, nonché di critici misticheggianti e spiritualisti, il contrasto diretto con i quali è tanto piú doveroso e produttivo.

⁵⁵ È chiaro che la stessa definizione desanctisiana di «idillio» è molto complessa e non

ambientali, culturali legate alla prospettiva storico-dinamica (lezione essa stessa fondamentale della grande monografia incompiuta) come quella del passaggio di attenzione del Leopardi dall'ambiente culturale romano a quello milanese, o a rotture geniali di schemi e giudizi piú duramente legati alla posizione storico-poetica del De Sanctis (il rilievo delle «eccezioni» nel caso delle *Operette morali* e specie quello della grandezza tragica del fondamentale *Dialogo della Natura e di un Islandese*, «pauroso e altamente tragico»), ma anche, proprio nella formula circa la morale leopardiana da cui ci siamo mossi in questa nota, il riconoscimento (certo estensibile al di là della limitazione della parte «piú altamente poetica» del «pensiero»⁵⁶) che la morale eroica è comunque la parte «piú originale e altamente poetica del pensiero leopardiano».

priva di oscillazioni, riprova di difficoltà e di fecondità. Mentre anche nella mia attuale prospettiva, legata all'affermazione di una radice «eroica» della personalità leopardiana (ma con l'avvertenza che «sarebbe però erratissimo considerare un Leopardi sempre ugualmente eroico o sempre ugualmente teso nel fascio intero delle sue forze e perdere di vista la complessità e il divenire dinamico e dialettico della sua esperienza e della sua opera», saggio cit., p. XVIII), non si nega la presenza di una «componente idillica» pur con queste precisazioni che riportano anche al riconoscimento dell'*envergure* tanto maggiore dell'«idillio» in senso desanctisiano rispetto alle sue spurie decurtazioni irrigidenti di tanta critica primo-novecentesca: «... nella stessa componente idillica (così essa stessa singolare e lontana nel suo centro da un idillismo descrittivistico e misticheggiante) vive un profondo rilancio di un severo edonismo sensistico coerente ad una storia di esperienza concreta di se stesso e dell'uomo, mentre essa non appare mai priva interamente di raccordi con gradazioni di sentimenti e motivi di poesia-conoscenza e di poesia come modo di recupero (il caso dei cosiddetti "grandi idilli" del '28-30) del passato e di persone scomparse o di verifica di persuasioni intellettuali nel denso della vitalità piú schietta ed autentica e dunque sempre in un'impossibile accezione di semplice sogno e mito evasivo di rinnovata Arcadia o di privatistica degustazione descrittivistica di uno "spettatore" senza passione e senza interna pressione di fondamentali problemi esistenziali e storici. Sicché la stessa ammissione di momenti di poetica idillica (e a volte di margini piú slittanti nella direzione di un compiacimento idillico fine a se stesso) richiederà, a suo luogo, attenta precisazione e qualifica assai diversa da quella della tradizione critica di tipo crociano o derobertisiano e persino da quella tanto piú complessa e originariamente fertile della tesi idillica desanctisiana, spesso viceversa insidiata pur fortemente dalla paura dell'allegorismo e dall'attrazione per una troppo realistica felicità di *quadretti alla fiamminga*». Tale precisazione vale poi attualmente su due fronti: da una parte rispetto a certi eccessivi indurimenti della stessa interpretazione «eroica», dall'altra rispetto a una specie di ripresa, contro lo sviluppo recente della mia interpretazione, della mia stessa prospettiva del '47 (in realtà essa stessa piú complessa, ricca di diverse implicazioni), come in parte avviene nella importante recensione al mio ultimo saggio da parte di S. Timpanaro (in «Belfagor» 1970) in cui questo validissimo compagno di lavoro finisce, a mio avviso (fedele troppo a certa sua simpatia non certo crociana, ma derobertisiana), per postulare troppo separatamente una componente «eroica» e una componente «idillica» (collegate poi troppo direttamente, l'una all'influenza dell'Alfieri, l'altra a quella del purismo).

⁵⁶ Tale stimolo fu proprio uno degli elementi con cui la mia stessa interpretazione leopardiana cominciò ad estendersi a tutto Leopardi in un saggio del '60 (*La poesia eroica del Leopardi*, in «Il Ponte», dicembre 1960).

Insomma se l'interpretazione desanctisiana dimostra la difficoltà dell'Ottocento italiano di acquisirsi veramente la grande presenza leopardiana anche nel caso del suo maggiore rappresentante critico, essa, specie nella monografia incompiuta dell'83, rimane pur sempre il massimo esempio concreto di una interpretazione storica e dinamica del Leopardi, e quella monografia rimane un capolavoro critico nel suo stesso tormento e nelle sue stesse difficoltà feconde e stimolanti (oltreché un capolavoro di critico-scrittore) di fronte al quale la nuova critica leopardiana ha il difficilissimo compito di presentare una concreta e compiuta immagine del «nostro» Leopardi, del Leopardi storico e «nostro» quale pur siamo venuti avvicinandolo e identificandolo in forza delle nostre nuove esperienze, delle nostre nuove prospettive generali e metodologiche, delle nostre maggiori conoscenze ed esplorazioni, della generale nostra posizione storica.

La poesia eroica di Giacomo Leopardi (1960)

W. Binni, *La poesia eroica di Giacomo Leopardi*, «Il Ponte», a. XVI, n. 12, Firenze, dicembre 1960, pp. 1729-1751, poi in W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Firenze, Sansoni, 1973, 1974, 1977, 1980, 1982, 1984, 1988, Milano, Sansoni, 1995. È il testo di un intervento tenuto a Recanati in occasione della ricorrenza della nascita di Leopardi, il 29 giugno 1960.

LA POESIA EROICA DI GIACOMO LEOPARDI

Invitato a parlare di Giacomo Leopardi nel giorno della sua nascita in cui Recanati rende annualmente omaggio al suo grandissimo figlio, ho creduto di servir meglio a questa celebrazione con un discorso che fosse insieme l'espressione piú autentica del mio personale omaggio di critico da tanto tempo impegnato nella interpretazione della poesia e della personalità leopardiana. E mi è sembrato che il mio omaggio piú schietto e meditato, pensando proprio di parlar qui, nei luoghi, nel giorno della sua nascita, per Leopardi e a Leopardi, non potesse essere se non la presentazione nuovamente controllata, ad un livello piú maturo di esperienza critica, di quell'aspetto della poesia e della personalità leopardiana che mi par di aver meglio contribuito a individuare e confermare attraverso un lungo e intenso contatto critico (per me certo il piú appassionato e decisivo della mia ormai lunga vicenda di incontri con i poeti e insieme il primo e legato alla zona fervida della gioventú): un aspetto per me essenziale non solo per la comprensione e la valorizzazione di un preciso periodo della poesia leopardiana, ma attraverso questa, per una generale comprensione della complessa personalità del nostro massimo poeta ottocentesco rispetto a immagini e interpretazioni di lui che, particolarmente autorevoli e dominanti quando io, intorno al '34, iniziai il mio lavoro sul Leopardi, mi apparvero allora, e mi appaiono tanto piú ora, insufficienti e parziali.

Mi riferisco soprattutto (non potendo qui dilungarmi in una minuta verifica della critica leopardiana e dei suoi recenti spostamenti) alla interpretazione del Croce che, portando alle estreme conseguenze la tesi desanctisiana della natura idillica leopardiana (e sostanzialmente privandola di tanti altri spunti e motivi tuttora validi e stimolanti), impostò un'immagine del Leopardi come poeta solamente dell'idillio e poeta dell'idillio in quanto personalità incapace di sviluppo e di impegno vivo nella storia, «spettatore alla finestra», uomo «dalla vita strozzata» secondo i termini estremi di una diagnosi cosí poco storica e alla fine piú patologica che critica.

Orbene quella immagine del Leopardi che pur contribuiva – in accordo con altre e diverse e sensibili interpretazioni sollecitate dal gusto della poesia pura di origine postsymbolistica ed ermetica – a rilevare fortemente la grandezza e la perfezione della poesia idillica, il supremo valore lirico dei canti del periodo pisano-recanatese e la loro coerenza con gli spunti piú profondi e moderni della poetica dello *Zibaldone*, aveva in sé il grosso rischio di una riduzione inaccettabile della intera personalità leopardiana e delle sue possibilità di altra poesia, di una incomprensione di altri aspetti

e motivi del grande poeta e, a ben guardare, finiva per impoverire la stessa poesia idillica privandola dei suoi fermenti piú generali, del suo vitale rapporto dialettico con altri motivi e tensioni poetiche, spirituali, morali, non riducibili nell'ambito della natura e della poetica idillica, sino al rischio poi di definizioni, che non mancarono, di Leopardi come ultimo seppur divino «pastorello d'Arcadia».

Sicché le stesse sublimi figure poetiche idillico-elegiache di Silvia o Nerina potevano perdere quella profonda risonanza elegiaca, che sale dall'ansia di un recupero, nell'armonia del ricordo, di una disperata tensione alla felicità e alla partecipazione personale alla vita, acuita dalla diagnosi, denuncia e protesta pessimistica sulla situazione esistenziale degli uomini, che nel Leopardi erano ben motivi autentici e radicali, pertinenti alla sua natura, alla sua posizione ideale e alla sua esperienza vitale e storica, e non vane, inutili o sol patetiche aspirazioni di un uomo chiuso alla vita e alla storia, incapace di vivere e di esprimersi se non nella direzione della contemplazione e del ricordo.

E infatti, se nessuno – ed io meno d'ogni altro – vorrà negare la perfezione della poesia idillica, il tono lirico supremo attinto dal Leopardi nella dorata maturità del periodo pisano-recanatese (da *A Silvia* al *Canto notturno*), occorrerà pur rendersi conto che quella poesia, nella sua serenità luminosa e malinconica (in cui comunque l'elegia è essenziale componente e il quadro armonico e limpido vive nell'onda di un rimpianto e di una vibrazione sentimentale fortissima) non avrebbe raggiunto tale perfezione se non fosse cresciuta entro una dialettica vitale e poetica piú complessa, non avrebbe raggiunto la sua purezza se non fosse stata filtrata attraverso un eccezionale tormento di pensiero e di cultura, se non fosse stata sorretta da una partecipazione intensa del poeta ai grandi problemi della crisi romantica e da una forza spirituale e morale che solo giustificano l'assolutezza di quella voce e la distinguono da un dono puramente istintivo e gratuito di bel canto.

E come non poteva essere indifferente alla poesia leopardiana il suo profondo tormento speculativo (dove la comprensione almeno della prosa poetica delle *Operette* e del rapporto fra queste e i «grandi idilli» in critici pur fedeli alla preminente vocazione idillica del Leopardi) così non poteva essere indifferente alla poesia l'impegno morale ed eroico della personalità del Leopardi e del suo pensiero come aveva in qualche modo avvertito il De Sanctis quando aveva notato che la morale eroica è la parte piú poetica del pensiero leopardiano.

Solo che quella parte poetica del pensiero leopardiano era poi, piú di quanto sembrasse al grande critico romantico, parte non solo del pensiero ma dell'animo da cui quel pensiero traeva tale suo accento energico e così essa stessa era radice potenziale di poesia, era un modo del profondo sentire leopardiano, della sua originaria disposizione di esperienza vitale e sentimentale che nello svolgimento del poeta (tutt'altro che statico ed evasivo, tutt'altro che incapace di impegno e di vita nel presente e nella storia) venne cercando espressione poetica prima piú parzialmente entro forme insufficienti e immature, e

nell'intreccio con il piú urgente motivo idillico. E poi – espresso totalmente il motivo idillico, risolto in intera poesia il momento idillico – raggiunse la poesia in una piú compatta zona (dal '30 alla morte) in cui tutta la personalità leopardiana, con tutto il suo pensiero, con tutte le sue esigenze culturali e morali, si realizza in un supremo sforzo di affermazione di se stessa e in una direzione di poetica che non si può assolutamente comprendere nelle sue ragioni interne ed artistiche, e nei suoi risultati, se si resti fermi alla postulazione di un Leopardi unicamente idillico, e se non si comprenda la radicale pertinenza anche di motivi non idillici alla personalità e all'animo poetico leopardiano.

Una tensione eroica (risolvendo in questa parola un complesso modo di sentire e di vivere le cui implicazioni culturali e storiche rimanderebbero ad una lunga diagnosi della situazione del Leopardi nella crisi romantica e nell'epoca della restaurazione e del Risorgimento¹) è radicale nella personalità leopardiana. E variamente se ne avverte vibrare l'accento nella lunga esperienza delle canzoni (per non dir poi della forza esasperata che assume in tante lettere giovanili, fra disperazione e ansia di vita in cui la stessa letteratura è sentita come mezzo di affermazione di una personalità eccezionale e ripresa storica di temi alfieriani e foscoliani), sia nelle canzoni patriottiche in cui piú chiaramente si configura in bisogno di azione e di intervento personale condotto fino a certa patetica ingenuità («l'armi, qua l'armi») e tuttavia, seppure poeticamente ancora improduttivo e appesantito e sviato da un eccesso di classicismo e di nazionalismo letterario, già qui dotato di un timbro di decisione, di coraggio, di impegno personale di cui non si può negare l'autenticità sentimentale e morale e la spinta a traduzione poetica.

E se ugualmente nella canzone *Ad Angelo Mai*, in quella *Nelle nozze della sorella Paolina*, o in quella *A un vincitore nel pallone*, l'impeto eroico che tende a riprendere le posizioni poetico-combattive dell'Alfieri, o l'appassionata ammirazione per Colombo e l'esaltazione delle virtù eroiche delle donne romane, e della bellezza nel rischio, si sviano di nuovo entro linee poetiche ancora incerte e risentono negativamente di una meno chiarita visione filosofica e culturale, a tutto ciò non manca una radice personale non mentita, un accento genuino di coraggio, una autentica esigenza di assoluto impiego delle proprie forze interiori e poetiche che trovano poi, in un piú risoluto e maturo raccordo di questa tensione eroica con le nuove conclusioni della indagine pessimistica (capovolto l'originario rousseauismo in una intuizione negativa della natura e dell'ordine delle cose) nuova e piú forte e personale espressione nel *Bruto minore* e nell'*Ultimo canto di Saffo*².

¹ Spunti notevoli in tale senso si trovano soprattutto nelle note pagine dedicate al Leopardi da L. Salvatorelli nel suo *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1870*, Torino 1935, e poi nel fondamentale saggio di C. Luporini, *Leopardi progressivo*, in *Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze 1947.

² V. per l'*Ultimo canto di Saffo* l'articolo di C. Muscetta nella «Rassegna della letteratura italiana», 3, 1959, ora in *Ritratti e letture*, Milano, 1961, p. 230 ss.

Dove piú coerentemente la posizione di denuncia della situazione umana e di protesta contro l'ordine ferreo ma inaccettabile delle cose, contro una realtà sostanzialmente sbagliata in cui i valori vivono battuti e pur non meno profondamente desiderati e onorati, si trasforma nell'urgente e coerente sostegno di una espressione poetica che vive il suo eroismo disperato e suicida in contenuti filosofici universali piú adatti alla profondità dell'impegno leopardiano e sembra, sulle soglie delle *Operette*, avviare il Leopardi ad una poesia piú vicina a posizioni romantiche europee: fra il piú esteriore *Caino* di Byron e il *Gesú nell'orto di Getsemani* di De Vigny.

Ma certo, nella dinamica dello svolgimento leopardiano, quegli spunti eroici erano ancora incapaci di imporsi come elemento continuo e dominante nella poesia e nella poetica leopardiana e finivano per essere riassorbiti come base intima di risonanza e di tensione dentro la poesia idillica (magari fino alle forme esplicite dell'invettiva contro Recanati che nelle *Ricordanze* ha pure una sua funzione di tensione rispetto al grande finale) che non con autonome capacità di propria espressione.

Mentre ebbero la forza di farsi autonoma e costante direzione poetica quando tornarono a premere urgenti, e legate a tutta una nuova maturazione dell'animo leopardiano, ad una nuova tensione del pensiero, a un nuovo alto senso del proprio valore e del valore delle proprie idee e delle posizioni ideologiche cui esse si riferivano, quando la conclusione e l'effettiva realizzazione dell'ispirazione idillica coincise con l'apertura di speranze nuove e di nuove possibilità di vita tanto piú stimolanti. Ciò soprattutto dopo l'analisi e lo scavo intellettuale e poetico delle *Operette* (in cui capriccio melanconico, analisi e denuncia si impastano preparando la poesia idillica, ma insieme formulando posizioni che solo dopo di questa verranno riassunte in prospettiva polemica ed eroica), dopo l'altissimo sfogo e disacerbamento fra memoria e illusioni nel triste e dolcissimo ultimo confino recanatese.

Sicché gli elementi non idillici, la rinnovata tensione del pensiero, il senso alto del proprio valore, delle proprie idee e delle posizioni ideologiche e culturali cui esse si riferivano, vennero a prender nuova forza e coerenza proprio quando la conclusione e l'effettiva realizzazione intera dell'ispirazione idillica coincise con l'abbandono di Recanati, «nido di sogni» ma anche prigione e limite di affermazione vitale, con l'apertura di speranze nuove e di nuove possibilità di vita tanto piú energicamente accettate e stimolanti al termine del soggiorno recanatese. In cui il compenso della grande poesia era stato però pagato al caro prezzo del timore di una perpetua esclusione da una vita di attività e di affetti e di rapporti culturali ed umani, in climi di maggior vitalità culturale e di stimolo intellettuale, cui il Leopardi intensamente aspirava, tutt'altro che compiaciuto (come sarebbe stato di un uomo solamente idillico, di uno spettatore alla finestra) del cerchio incantato del ricordo e della stessa grande poesia del ricordo e del rifugio della rievocazione triste e dolce dell'infanzia e dell'adolescenza.

Il desiderio e il bisogno di vita risorgeva, ma senza le illusioni giovanili

così smisurate che avevano subito ceduto di fronte alla realtà nel primo viaggio a Roma del '23 e d'altra parte con una diversa consapevolezza e direzione di fronte al «risorgimento» pisano che, fin dall'avvio ritmico metastasiano dell'omonima poesia, volgeva a un prevalente bisogno di altissimo idillio.

Quando il Leopardi era partito – e per sempre – da Recanati il 29 aprile del 1830, il suo commiato dalla casa paterna e dalla terra natale era stato davvero il commiato da un mondo sentimentale e poetico ormai interamente espresso e consumato nelle sue precise esigenze. Nell'animo del poeta, tutt'altro che inaridito e svuotato di risorse poetiche, si era ormai esaurito il fascino di un mondo di ricordi e di nostalgia luminosa e malinconica e ad esso subentrava un impulso di vita attiva, una considerazione più immediata e combattiva del presente, un'esigenza non di compensi di passata felicità e illusioni riscaldate nella rievocazione, o di figure femminili labili e struggenti nel ricordo, ma di affetti, di persone reali, di impegni sentimentali e morali e di esercizio del proprio valore consapevole e risoluto.

E, sullo stimolo delle occasioni della nuova vita fiorentina (fra la ripresa delle amicizie precedenti e l'aprirsi dell'appassionata amicizia per il Ranieri e di quella sfociata poi in passione per la Targioni Tozzetti) un accento più intenso e vibrato si fa avvertire – anche se con varie colorature di fervore e di sdegno – nelle lettere ai familiari e agli amici, un accento che pertiene ad un nuovo atteggiamento di uomo fortemente vivo fra gli uomini, ad una sicurezza di sé e ad un'ansia di chi attende e pretende qualche grazia non illusoria dalla vita e si allontana decisamente da una contemplazione tutta interna dei propri affetti e ricordi verso una speranza e volontà di incontri e di impegni. E di chi insieme, più che mai, sente la propria dignità e imprime al proprio pensiero un nuovo vigore e un valore esemplare ed attivo, e non è disposto a tollerare nessuna detrazione a quella assoluta coincidenza fra pensiero ed azione che considera con orgogliosa schiettezza come carattere fondamentale della propria personalità e della propria cultura e della propria poesia, con una profondità e forza di consapevolezza di se stesso che sembra qui fare affiorare in più decise forme morali risolte la stessa schiettezza, la verità interna, la sincerità senza ombra di retorica che è pur carattere supremo della poesia leopardiana in tutte le sue zone più alte e sicure e nella sua radicale natura al di là di ogni diversità di tematica e di poetica³.

Sia che egli insorga con fermezza contro i pettegolezzi che mettevano in dubbio la sua costanza ideale e anticipavano malignamente comode sistemazioni prelatizie e burocratiche a Roma, pagate a prezzo di compromessi e di

³ Non vi è dubbio sul fatto che entro la grande linea lirica Alfieri-Foscolo-Leopardi, quest'ultimo rappresenta la voce più alta e più pura, la meno insidiata (e non perché «idillica» e priva di impegni) da pericoli retorici e snobistici già dal suo più intimo e profondo atteggiarsi umano. Il che aprirebbe un lungo discorso da precisare molto bene a scampo poi di qualche equivoca contrapposizione, molto snobistica e dilettesca, tra Leopardi e Foscolo.

rinunce alle proprie idee («Questo amerei che ripeteste – scrive al Vieusseux il 27 ottobre 1831 – a chi parla di prelature o di cappelli, cose ch'io terrei per ingiurie se fossero dette sul serio. Ma sul serio non possono essere dette se non per volontaria menzogna, conoscendosi benissimo la mia maniera di pensare, e sapendosi ch'io non ho mai tradito i miei pensieri e i miei principii colle mie azioni»⁴) sia che si rivolga – e in francese per consapevole e volontaria presa di posizione su di un piano europeo a cui sentiva ormai di appartenere – al De Sinner – 24 maggio 1832 – per rifiutare con veemente e sicurissimo sdegno l'interpretazione patologica del suo pensiero: «Ç'a été par suite de ce même courage, qu'étant amené par mes recherches à une philosophie désespérante, je n'ai pas hésité à l'embrasser toute entière; tandis que de l'autre côté ce n'a été que par effet de la lâcheté des hommes, qui ont besoin d'être persuadés du mérite de l'existence, que l'on a voulu considérer mes opinions philosophiques comme le résultat de mes souffrances particulières, et que l'on s'obstine à attribuer à mes circonstances matérielles ce qu'on ne doit qu'à mon entendement. Avant de mourir je vais protester contre cette invention de la faiblesse et de la vulgarité, et prier mes lecteurs de s'attacher à détruire mes observations et mes raisonnements plutôt que d'accuser mes maladies»⁵. Coraggio contro viltà e volgarità, filosofia disperante ma dedotta da un risoluto impiego della ragione e dalle conclusioni di una sofferta, virile esperienza ed eroicamente abbracciata e vissuta senza compromessi.

Una congiunta fiducia nella propria forza morale e filosofica, nelle proprie posizioni e nel proprio modo di vita, una persuasione che sembra riprendere con nuova forza matura tante precedenti indicazioni della risoluta moralità leopardiana (sin dalla lettera al padre dopo la fuga fallita) e consolidare e muovere in direzione pragmatica e combattiva il pensiero e l'atteggiamento morale in una svolta decisiva avvalorata da un'esperienza piú sicura della propria personalità e del suo significato, nel presente e non piú nella rievocazione di beate zone lontane, di miti vaghi e arcani.

Ché queste parole cosí leopardiane tornano pure nel canto con cui la poesia, dopo un lungo intervallo, riprende a sgorgare con diverso tono e pur sempre con grande altezza: ma mondi arcani aperti affettivamente da un'esperienza che se pur poi si rivelerà illusoria per la incapacità della persona amata di essere all'altezza del pensiero di amore vivo nel poeta, in quel momento fu vissuta come reale e tale da imprimere energico moto ad una poesia del presente, ad una poesia di persuasa affermazione della propria personalità eroica e vitale entro nuove esperienze e nuovi modi di esperienza.

Come fu l'esperienza cui il Leopardi sembra alludere nel profondo pensiero LXXXII, essenziale a capire questa nuova fase della vita e della poesia leopardiana: «Nessuno diventa uomo innanzi d'aver fatto una grande esperienza di

⁴ *Tutte le op. cit.*, I, p. 1367. [Riferimento a G. Leopardi, *Tutte le opere* (1969), inserito nelle ediz. successive del testo].

⁵ *Tutte le op. cit.*, I, p. 1382.

sé, la quale rivelando lui a lui medesimo, e determinando l'opinione sua intorno a se stesso, determina in qualche modo la fortuna e lo stato suo nella vita... Il conoscimento e il possesso di se medesimi suol venire o da bisogni e infortuni, o da qualche passione grande, cioè forte; e per lo piú dall'amore; quando l'amore è gran passione; cosa che non accade in tutti come l'amare... Certo all'uscire d'un amor grande e passionato, l'uomo conosce già mediocrementemente i suoi simili, fra i quali gli è convenuto aggirarsi con desideri intensi, e con bisogni gravi e forse non provati innanzi, conosce ab esperto la natura delle passioni, poiché una di loro che arda, infiamma tutte l'altre; conosce la natura e il temperamento proprio; sa la misura delle proprie facoltà e delle proprie forze... In fine la vita a' suoi occhi ha un aspetto nuovo, già mutata per lui di cosa udita in veduta, e d'immaginata in reale; ed egli si sente in mezzo ad essa, forse non piú felice, ma per dir cosí, piú potente di prima, cioè piú atto a far uso di sé e degli altri»⁶. Nel canto cui accennavo – *Il Pensiero dominante* – il valore profondo di un'esperienza appassionata (l'amore per Aspasia, indiscutibile qualunque ne sia stata la precisa favola biografica), svolta poi, nei canti successivi, sino ad *Aspasia*, confluisce con quel nuovo, piú intenso e sicuro sentimento di sé (un amor proprio, per dirla leopardianamente, meno intellettualmente indagato e piú impetuosamente, eroicamente esercitato sino ai margini piú ambigui di certo titanismo romantico⁷ da cui Leopardi si distacca per una chiarezza speculativa e una schiettezza e sobrietà morale tanto maggiori) che trovava appoggio insieme e centralmente stimolava la nuova e piú decisa direzione del suo pensiero, del suo pessimismo fattosi energico ed attivo.

E se poi, nell'arco assai articolato del periodo che va fino alla morte, occasioni ed esperienze e atteggiamenti di pensiero e di poetica verranno a

⁶ *Tutte le op. cit.*, I, pp. 238-239.

⁷ Del titanismo leopardiano parla ora U. Bosco nel volumetto *Titanismo e pietà nella poesia di G. Leopardi*, Firenze 1957. In realtà la posizione leopardiana è pur diversa da quella che si può chiamare «titanica» in quanto comporta un tanto piú lucido controllo razionale (si potrebbe anzi dire che Leopardi è – pur lontanissimo dal poeta razionalista alla Pope o alla Gottsched – uno dei poeti piú alieni dai puri impeti della personalità senza controllo, della rivolta puramente eversiva). Leopardi aveva un cervello potente e una potente intelaiatura intellettuale e culturale e la sua posizione romantica è anche una posizione di civiltà e di negazione-affermazione potentemente inserita anche in una storia di idee e di preoccupazioni etico-civili. Piú vicino a Shelley e Vigny che a Byron e a Blake. L'avvicinamento al «titanismo» romantico (che io stesso notai a proposito dell'esclusione del Leopardi dal quadro del Černý nel suo *Éssai sur le titanisme dans la poésie européenne*, Prague 1935) – e lo feci per mostrare comunque il rapporto europeo e romantico che va sottolineato – deve essere poi ben precisato (al di là di quanto è stato fatto nei rapporti Alfieri-*Sturm und Drang*) con quanto sopra dicevo e in rapporto a posizioni poetiche-ideali che superano il semplice slancio dell'io compresso e ribelle, l'impeto della protesta fine a se stessa o risolta in forme visionarie e profetiche senza adeguata base razionale e culturale. Del resto – e il discorso si aprirebbe denso e complesso – egli è ben parte di una tradizione sette-ottocentesca italiana in cui poesia e intelletto sono insieme dialettiche e collaboranti sino al carattere, comune ad Alfieri, Foscolo, Leopardi, di una estrema forza lirica e di una congiunta chiarezza, consapevolezza e attività mentale e culturale.

precisarsi con sfumature diverse (e con diversi risultati di poesia), un accento fondamentalmente unitario, un'impostazione centrale della personalità e della poetica, che ne indirizza a traduzione artistica le esigenze fondamentali, son ben ritrovabili lungo tutto il periodo e si saldano alla maturazione decisiva manifestatasi dopo la partenza da Recanati, in coincidenza con l'amore fiorentino, con le nuove amicizie, col fervore e il rigore combattivo e persuaso che colora severamente e virilmente il nuovo prospettarsi del pensiero e della filosofia «disperata, ma vera».

Tutto è toccato da questo più intenso accento di verità, di coraggio, di presenza personale, di impegno, di persuasione, di sentimento eroico in ogni aspetto della propria vita e attività. Donde una poetica (una direzione cioè ispirata e consapevole delle proprie forze creative, un avvio costruttivo della propria fantasia impiegata secondo precise tendenze e prospettive, secondo natura e calcolo artistico sempre inseparabili in ogni vero poeta)⁸ che si precisa quasi in antitesi con quella idillica e che riprende idealmente esperienze giovanili imperfette e immature nel loro spunto più congeniale ed autentico disponendo in linee di costruzione poetica, in termini di linguaggio, in ritmi e cadenze musicali coerenti, le nuove esperienze di vita e di sentimento, con una novità che può apparire persino sconcertante per chi parta troppo pacificamente dall'immagine e dalla realtà più risolta della poetica idillica, in cui anche gli elementi di tensione più esplicita, i temi di protesta o di ironia, di *Weltschmerz* (fra certi passaggi delle *Ricordanze* e del *Canto notturno* e la cortese natura della *Quiete*) si risolvevano, si disacerbavano nel superiore clima contemplativo e idillico-elegiaco, nelle tenere e melodiche invocazioni in cui l'ansia dell'inchiesta di massimi problemi esistenziali si conclude armonicamente in curve malinconiche pure, inscritte su sfondi perfetti e vaghi sorti da una consuetudine poetica di accordi profondi e musicali fra paesaggio e ricordo, sogno e moti dell'animo dolente e rasserenato nel canto.

E basta infatti intonare un inizio dei grandi canti recanatesi e poi aprire bruscamente il primo canto nuovo – *Il pensiero dominante* – per capire certe sorprese e anche certe incomprensioni legate alla valutazione dei nuovi canti sul metro assoluto dei «grandi idilli» (come di chi dopo una consuetudine lunga e ben giustificata con la *Pastorale* beethoveniana non riuscisse ad apprezzare la *Settima* o la *Nona* così diverse e pur così grandi).

Che fai tu, luna, in ciel? Dimmi, che fai,
silenziosa luna?...
Vaghe stelle dell'Orsa, io non credea
tornare ancor per uso a contemplarvi
sul paterno giardino scintillanti...

⁸ Su tale posizione metodologica mia rimando al saggio *Poetica, critica e storia letteraria* (1960, 1963), che contiene anche un esempio leopardiano attinente alle idee qui esposte.

E dal nuovo versante della poesia leopardiana, così diversa e pur grande e così leopardiana, risuona l'apertura perentoria e persuasa del nuovo canto, voce dell'animo che vive e assevera un'esperienza assoluta e presente, di estasi reale, non immaginaria e recuperata solo nel ricordo, sostenuta da un'eccezionale intensità personale tutta còlta e concentrata qui, nel presente, e al culmine di una vita di cui si identifica, nella nuova esperienza esaltante del pensiero d'amore, la maturazione e la conquista suprema:

Dolcissimo, possente
dominator di mia profonda mente;
terribile, ma caro
dono del ciel; consorte
ai lugubri miei giorni,
pensier che innanzi a me sí spesso torni.
Di tua natura arcana
chi non favella? Il suo poter fra noi
chi non senti? Pur sempre
che in dir gli effetti suoi
le nostre lingue il sentir proprio sprona,
par novo ad ascoltar ciò ch'ei ragiona.
Come solinga è fatta
la mente mia d'allora
che tu quivi prendesti a far dimora!
Ratto d'intorno intorno al par del lampo
gli altri pensieri miei
tutti si dileguar. Siccome torre
in solitario campo,
tu stai solo, gigante, in mezzo a lei.

Impostata sui due aggettivi tematici del primo verso (un'estasi amorosa di cui si accentua soprattutto la forza perentoria di completo possesso dell'animo) quella prima strofa pare davvero il simbolo concreto e il termine di intonazione fondamentale del nuovo atteggiamento poetico in cui la personalità si presenta convinta e sicura, profondamente immedesimata nel ritmo incalzante, deciso, ascendente fino all'ultimo verso che non si adagia e risolve in armonico canto ed anzi si solleva ancora piú forte e battuto:

pensier che innanzi a me sí spesso torni.

Ogni parola è diretta e scelta da una sua funzione di energia, espressione di una vita urgente di sentimenti presenti, di un presente sentimentale di fronte al quale il passato si scolorisce, perde il suo fascino di idillio-elegiaco, come il paesaggio si fa coerentemente piú elemento di tensione che di distensione e di disacerbamento: paesaggio nudo e potente, piú scolpito che dipinto e saldamente unito al piú generale paesaggio severo e intenso dell'animo che, nella presenza del pensiero d'amore e nella espressione poetica di

questo sentimento, ha trovato la possibilità concreta di tradurre il suo nuovo modo di affrontare la vita e la poesia.

Cambiato è l'atteggiamento del poeta rispetto alla vita, cambiata la considerazione di se stesso: il presente non è eluso e respinto nel ricordo e nell'armonia del paesaggio, e le stesse illusioni sembrano ora farsi vive e reali nella passione amorosa e seppure il poeta sa che essa è filosoficamente «sogno e palese error», qui soprattutto ne esprime l'aspetto di certezza, di esperienza positiva che rafforza la consapevolezza del poeta di appartenere ad un mondo superiore, eletto, eroico, vivo nelle grandi passioni e in una virile accettazione di principi disperati, ma veri, contrapposto al mondo inferiore del comunque vivere, della mediocre umanità, frivola e bisognosa di credenze consolatrici ed ottimistiche che alla filosofia leopardiana appaiono prive di ogni serio fondamento di esperienza razionale ed esistenziale. E questo nuovo atteggiamento, in cui il Leopardi concreta, a nuovo livello di maturità, le componenti eroiche del suo animo, si attua, ripeto, in una nuova poetica la cui coerenza, fino ai più minuti particolari stilistici avrebbe dovuto pur dar molto da pensare a quei critici che videro questo periodo come decadenza o frammentario balenar di poesia malgrado e dentro una sconsolante prosasticità, invitandoli a considerare il fatto che il Leopardi aveva ben consapevolmente indirizzato la sua forza spirituale e fantastica in una direzione espressiva tutt'altro che casuale e d'altra parte tutt'altro che meccanicamente scontata dalla semplice applicazione di una esperienza precedente o di formule letterarie tradizionali.

Fortemente inventivo e fortemente coerente, qui il Leopardi affermava una nuova poetica di tipo più apertamente romantico, più vicina tematicamente e stilisticamente a forme di poesia romantica europea (Vigny, Shelley, Hölderlin), ma profondamente sua, sia nel raccordo con le sue prove giovanili non idilliche, sia soprattutto nella sua necessità intima di risposta alle esigenze della sua personalità in questa sua ulteriore maturazione.

Sicché, già a considerare solo il *Pensiero dominante*, si può facilmente notare come sia cambiata la costruzione poetica leopardiana: non più la costruzione armonica e conclusa del *Sabato* e della *Quiete*, non più la costruzione sulla scia luminosa e struggente della memoria nelle *Ricordanze*, ma una costruzione tesa in strofe compatte, energiche, ascendenti, in cui il motivo dominante preme dall'interno di un centro irradiante e si traduce nello scatto intenso dei versi, nella impostazione frontale delle strofe, nella risoluta forza delle parole che rilevano e staccano continuamente un presente più sicuro e pieno, un senso di certezza del proprio valore e della propria persuasione, vivi nell'inseparabile unità semantica, figurativa e fonica della parola.

E sin nell'impiego delle interrogazioni, così frequenti nel Leopardi e nella sua superiore traduzione poetica idillico-elegiaca di tutto un modo stilistico sentimentale che sale in lui dall'elegia preromantica e ossianesca⁹, quelle

⁹ Si veda in proposito il mio *Preromanticismo italiano* cit. e in particolare il capitolo sull'*Ossian* cesarottiano.

hanno chiaramente assunto una diversa funzione non piú di affettuoso avvicinamento di figure e simboli cari e lontani, di tenera e dolce elegia idillica, ma di invocazione ardente o di impetuosi moti di sdegno con cui la personalità intera (e l'impegno di identificazione di tutta la personalità nella poesia è fondamentale in questo ultimo Leopardi) esprime il suo intervento nella vita e nel presente.

Come avviene nel finale del *Pensiero dominante* (esemplare a comprendere i caratteri della nuova poetica oltre che ovviamente come concreto documento delle possibilità leopardiane di grande poesia anche dopo il periodo idillico) in cui la serie intensa e progressiva delle espressioni amorose trova soluzione nell'invocazione diretta alla donna (anch'essa ben lontana dalle figure liete e pensose di Silvia e Nerina), in un piú forte incalzare delle interrogazioni ansiose assortite od urgenti, confermanti una brama e un possesso interiore e attuale, in un sollevarsi della strofa ben diversamente dai finali conclusi e musicalmente armonici dei grandi idilli:

Da che ti vidi pria,
di qual mia seria cura ultimo obbietto
non fosti tu? quanto del giorno è scorso,
ch'io di te non pensassi? ai sogni miei
la tua sovrana imago
quante volte mancò? Bella qual sogno,
angelica sembianza,
nella terrena stanza,
nell'alte vie dell'universo intero,
che chiedo io mai, che spero
altro che gli occhi tuoi veder piú vago?
altro piú dolce aver che il tuo pensiero?

Forme di ritmo, di linguaggio, di costruzione tematica che sostanzialmente caratterizzano per tutto il periodo ultimo questa nuova poetica della personalità che si afferma nel presente con i suoi posseduti motivi di nuova certezza e persuasione ideale e morale, con il suo bisogno di completo impiego della sua energia morale e fantastica intorno a temi e termini di ardente aspirazione e di interiore possesso: l'amore prima, l'amore e la morte poi, e piú la morte (quando l'esperienza amorosa vien rivelando a poco a poco il suo margine di non coincidenza fra il pensiero amoroso e la donna amata) sentita non come rifugio ed evasione, ma come suprema meta di possesso eroico di se stesso e della propria disperata e virile concezione della vita e del mondo.

E proprio questa concezione, intrecciata e fusa con il motivo dell'altezza e fratellanza di amore e morte (privilegio di animi superiori e potenzialmente eroici qualunque sia la loro condizione sociale e culturale) e con l'impeto ardente e funereo che risulta da quella fratellanza e dallo scambio delle qualità dei due signori dell'umana famiglia, viene piú chiaramente ad esprimersi,

nel finale di *Amore e morte*, in grande poesia. Di cui, anche sul piano ideale, non si potrà non sentire l'estrema profondità della persuasione che la sostiene, la partecipazione totale di tutta una vita coerente ed eroica, sofferta e scontata sino in fondo personalmente, e la forza e la purezza poetica, l'incandescente violenza e la perfezione nuovissima dello slancio lirico in cui la polemica metafisica, la protesta contro la natura, sentita come un potere neroniano che gode di porre gli uomini nella sofferenza e nel disquilibrio drammatico fra il loro animo insaziato e la realtà meschina e insufficiente, si sublimano (non per distensione, ma per equilibrio in tensione) nell'altissima evocazione di una figura virginea, alta come la figura della speranza in *A Silvia*, ma con quale diversa direzione sentimentale e con quale diversa tecnica e con quale diversa complessità di movimenti ideali e poetici:

Ai fervidi, ai felici,
agli animosi ingegni
l'uno o l'altro di voi conceda il fato,
dolci signori, amici
dell'umana famiglia,
al cui poter nessun poter somiglia
nell'immenso universo, e non l'avanza,
se non quella del fato, altra possanza.
E tu, cui già dal cominciar degli anni
sempre onorata invoco,
bella Morte, pietosa
tu sola al mondo dei terreni affanni,
se celebrata mai
fosti da me, s'al tuo divino stato
l'onte del volgo ingrato
ricompensar tentai,
non tardar piú, t'inchina
a disusati preghi,
chiudi alla luce omai
questi occhi tristi, o dell'età reina.
Me certo troverai, qual si sia l'ora
che tu le penne al mio pregar dispieghi,
erta la fronte, armato,
e renitente al fato,
la man che flagellando si colora
nel mio sangue innocente
non ricolmar di lode,
non benedir, com'usa
per antica viltà l'umana gente;
ogni vana speranza onde consola
sé coi fanciulli il mondo,
ogni conforto stolto
gittar da me; null'altro in alcun tempo
sperar, se non te sola;

solo aspettar sereno
quel dí ch'io pieghi addormentato il volto
nel tuo virgineo seno.

Introdotta da quel fervido ed esaltante movimento in cui il poeta identifica romanticamente un'umanità superiore in quegli uomini che sono aperti alla passione profonda dell'amore e al senso alto, eroico della morte come liberazione dalla frivolezza dei compromessi con se stessi e dall'istintivo attaccamento all'esistere (e dietro c'è la lezione alfieriana piú pura e profonda), l'invocazione alla morte, appoggiata sul «tu» altissimo di superiore, religioso colloquio, si svolge in un periodo poetico di straordinaria complessità e originalità, in cui la comune sintassi appare travolta da un ritmo perentorio, urgente, che trascina con sé dolci e intense allusioni amorose (che nella prima parte del canto si erano allargate in quadri che portano un nuovo senso piú realistico e romantico), violente, tormentose immagini inquisitoriali e che pure le svolge in un'onda impetuosa ma chiarissima, tutt'altro che enfatica, su cui si innalzano la personalità del poeta ribelle ed eroico e l'immagine della morte di limpida e severa bellezza.

E se dopo *Amore e Morte* il poeta poté scendere ad una poesia tanto inferiore qual è il *Consalvo* – quasi una novella romantica in cui un patetismo febbrile, una fantasticheria amorosa piú torbida turbano la purezza della grande poesia come in una ricerca troppo diretta di compenso alla passione sempre piú chiaramente sfortunata – la delusione finale dell'amore fiorentino trova nel brevissimo canto *A se stesso* una nuova prova di eccezionale originalità troppo spesso scambiata, da critici puro-sensibilisti e fermi all'immagine del Leopardi solo idillico, per un acre sfogo ingeneroso e prosastico. Ma chi abbia compreso la componente eroica dell'animo leopardiano e la sua piena espansione in questo periodo, può ben sentire in questi versi apparentemente staccati, e apparentemente lapidari, freddi e statici, in queste mosse brevi e spezzate, dei veri e profondi slanci lirici contenuti da una forza interiore e stilistica superiore, (movimenti potenti rappresi in un'estrema concentrazione e tesi in una linea fratta, ma continua intimamente fino al grandioso solenne finale cosmico, con il suo profondo e cupo suono di organo), volta a tradurre un'estrema tragica protesta contro la natura e contro ogni facile compromesso sentimentale, contro ogni disvalore. Disvalore in cui (in questa suprema separazione della parte piú intima ed eroica dell'animo leopardiano e tutto ciò che le si contrappone) viene compresa anche la parte piú sensibile, il cuore, cioè quella parte di sé che ha ceduto a ciò che ora gli appare un inganno e che viene così nettamente separata dal centro piú intatto della sua personalità consapevole e ribelle che può ancora esser così salvata e alzare questa estrema protesta:

Or poserai per sempre,
stanco mio cor. Perí l'inganno estremo,
ch'eterno io mi credei. Perí. Ben sento,

in noi di cari inganni,
non che la speme, il desiderio è spento.
Posa per sempre. Assai
palpitasti. Non val cosa nessuna
i moti tuoi, né di sospiri è degna
la terra. Amaro e noia
la vita, altro mai nulla; e fango è il mondo.
T'acqueta omai. Dispera
l'ultima volta. Al gener nostro il fato
non donò che il morire. Omai disprezza
te, la natura, il brutto
poter che, ascoso, a comun danno impera,
e l'infinita vanità del tutto.

Poesia in cui la tendenza antiidillica ed eroico-pessimistica giunge ad una espressione di estrema coerenza e autentica forza di originalissimo risultato poetico (viene fatto di pensare alla violenza e alla novità suprema di certi ultimi quartetti beethoveniani), giunge a un punto fermo nella storia poetica di questo periodo nella sua esemplare coerenza e forza di risultato poetico.

Ché l'ultimo canto della serie legata all'amore fiorentino, *Aspasia*, nella sua maggiore ricchezza e articolazione e novità di opulenta rievocazione realistico-ottocentesca (che va ben calcolata nelle nuove risorse e possibilità dell'ultimo Leopardi) e pur nella forza centrale che la unifica nel senso forte del presente più alto e della personalità sicura e orgogliosa della propria superiorità e creatività di fronte alla donna reale, meschina e frivola (della cui immagine il poeta si libera rievocandola con una nuova forza di realismo e di sensualità e separandola violentemente dall'immagine interna pertinente al suo animo creatore di valori), ha pur un certo squilibrio poetico fra i vari elementi del risentimento, della rievocazione opulenta e della distinzione in certi punti troppo sottile: anche se, ripeto, al centro e ben viva rimane la forza pura con cui il poeta afferma la sua superiorità all'inganno femminile, ribadisce la sua persuasione eroica nella propria grandezza e nella grandezza dell'atteggiamento eroico, del pensiero virile e valido in cui egli si sente sempre più decisamente affermatore e banditore con la sua vita e con la sua poesia.

Poi, al di là di *Aspasia*, negli ultimi anni e nelle ultime opere la forza poetica che era stata impiegata ad esprimere, nei canti dell'amor fiorentino, una varia ed unitaria forma del nuovo atteggiamento spirituale e lirico della personalità eroica del poeta, viene ora immessa più decisamente nell'ambito di una ripresa delle posizioni filosofiche ed ideologiche leopardiane, la cui validità e profonda convinzione erano state già confermate con disperata energia nel *Dialogo di Tristano e di un amico* del '32.

E sulla base della nuova coscienza del proprio valore personale e del valore del proprio pensiero, e del loro dovere e diritto di deciso intervento nella storia del proprio tempo, la posizione antiidillica si svolge in un atteggiamento

mento sempre piú attivo e combattivo, a suo modo singolarmente «apostolico», salendo dai margini piú esterni della satira e della polemica (*Palinodia*, *Nuovi credenti* e piú al centro *Paralipomeni*, cosí nuovi e inquietanti e ricchi anche di moti poetici¹⁰) ad una centrale identificazione che vale come un nuovo modo di radicale unitá lirica di poesia e di pensiero.

E mentre il poeta tenta (ed attua almeno nella *Ginestra*) un romanticissimo impiego della poesia come viva fondatrice di civiltá e di veritá e dà al suo stesso pensiero una tanto piú chiara funzione attiva e sentimentale (tanto piú dunque traducibile poeticamente), lo stesso pensiero subisce effettive modificazioni, si adegua al nuovo generale bisogno di impegno del poeta, passa – sulla base antispiritualistica e antiottimistica ancor piú consolidata – da una posizione piú critico-analitica ad una posizione piú affermativa e combattiva, e anche attraverso una distinzione importantissima fra progresso umano ammesso come progresso di consapevolezza della situazione umana e di coerenti conclusioni pratiche sul piano di una costruzione di civiltá disillusa e solidale, e la negata perfettibilitá spiritualistica delle magnifiche sorti e progressive¹¹ – supera il pessimismo piú statico delle *Operette*, fa della ragione un'arma solida con cui gli uomini possono e devono liberarsi da miti e consolazioni superbe e frivole e con cui il Leopardi prende sempre piú deciso partito nella storia del suo tempo, in tutte le sue dimensioni ideologiche spirituali e politiche, per lui inseparabilmente congiunte.

E cosí decisamente avversa insieme la filosofia spiritualistica come filosofia della Restaurazione e i sistemi politici reazionari del De Maistre e del De Bonald, condanna duramente i *Dialoghetti* di Monaldo e a questo, che gli scriveva amareggiato per le sue sfortune di sostenitore del trono e dell'altare non gradito dal governo pontificio, risponde in una lettera del '36, affettuosa e decisa, delineando con chiarissime parole il suo inequivoco giudizio sui regimi assoluti e «legittimisti della Restaurazione»: «i legittimi (mi permetterà di dirlo) non amano troppo che la loro causa si difenda con le parole, atteso che il solo confessare che nel globo terrestre vi sia qualcuno che volga in dubbio la plenitudine dei loro diritti, è cosa che eccede di gran lunga la libertà concessuta alle penne dei mortali: oltre che essi molto saviamente preferiscono alle ragioni, a cui, bene o male, si può sempre replicare, gli argomenti del cannone e del carcere duro, ai quali i loro avversari per ora non hanno che rispondere»¹².

Mentre insieme condanna le posizioni dei liberalmoderati a causa delle loro premesse ideologiche che gli appaiono retoriche e fragili. Sicché nell'a-

¹⁰ Particolarmente per una presentazione critica dei *Paralipomeni* rinvio al capitolo relativo del mio *La nuova poetica leopardiana* cit.

¹¹ Secondo l'utile e acuta indicazione del *Leopardi progressivo* di C. Luporini (cit.). Ma sull'estensione di proposte di quel saggio e sui miei parziali dissensi si veda la mia recensione nel «Nuovo Corriere» di Firenze, 17 luglio 1948. Fondamentale rimane nel Leopardi, di fronte a molte posizioni «socialiste» di primo Ottocento, la distinzione fra masse e individui.

¹² *Tutte le op.* cit., I, pp. 1410-1411.

spra satira dei *Paralipomeni* il suo scetticismo sulle possibilità dei liberali italiani, mentre non esclude affatto la sua intima partecipazione ideale alle sorti della libertà e dell'Italia, va spiegato proprio nel dissenso fra le posizioni che egli considera vere e a lor modo progressive nella storia del pensiero umano, e le ideologie spiritualistiche, cattoliche o idealistiche, che egli sentiva sostanzialmente reazionarie e legate a concezioni filosofiche frivole e retoriche. A questa retorica (né sarà qui il caso di discutere i margini di incomprendimento e di parzialità del giudizio leopardiano di cui preme comunque rilevare l'estrema forza consequenzialista e la coerenza con il suo pensiero e con le sue convinzioni vissute) egli oppone ora con maggior fermezza la sua persuasione, la persuasione che gli uomini, mediante la loro ragione e la loro esperienza totalmente liberata dai miti, hanno scoperto la miseria della loro situazione esistenziale, la crudeltà della natura e del «brutto poter che ascoso a comun danno impera», ma insieme la dignità e le possibilità costruttive della loro consapevolezza: e che su questo fondamento di dolorosa, ma virile certezza, essi debbono non lasciarsi distrarre da inutili e fuorvianti miti e consolazioni o da inutili e sciocche lotte fratricide, debbono costruire la loro difficile civiltà nella solidarietà fraterna contro la natura che li opprime tirannicamente.

Posizioni ideali che in quest'ultimo Leopardi, così ribelle e anticonformistico da volersi chiamare nei *Paralipomeni* il «Malpensante», vivono non come pure conclusioni speculative, ma come temi profondi dell'animo, tutt'altro che freddo e isterilito, scettico e compiaciuto delle sue negazioni.

Ché forse mai l'animo leopardiano fu così vibrante e appassionato, mai questo materialista, più profondamente spirituale e a suo modo più religioso di tanti suoi contemporanei professionalmente religiosi e spiritualisti, sentì con tanta appassionatazza il fascino delle cose alte, dei sentimenti superiori, la bellezza di ogni atto puro, disinteressato, eroico. Fosse pure il sacrificio inutile del topo Rubatocchi, che nel poemetto dei *Paralipomeni* cade solo in battaglia abbandonato da tutto il suo esercito in fuga, non degnato di uno sguardo da un cielo indifferente e chiuso (*ma il suo cader non vide il cielo*).

Bella virtù, qualor di te s'avvede,
come per lieto avvenimento esulta
lo spirto mio: né da sprezzar ti crede
se in topi anche sii tu nutrita e culta.
Alla bellezza tua ch'ogni altra eccede,
o nota e chiara o ti ritrovi occulta,
sempre si prostra: e non pur vera e salda,
ma imaginata ancor, di te si scalda.

Ahi! ma dove sei tu? sognata o finta
sempre? vera nessun giammai ti vide?
O fosti già coi topi a un tempo estinta,
né più fra noi la tua beltà sorride?

Ahi se d'allor non fosti invan dipinta,
né con Teseo peristi o con Alcide,
certo d'allora in qua fu ciascun giorno
piú raro il tuo sorriso e meno adorno¹³.

Da questo animo cosí caldo e teso, da questa persuasione lirica della miseria e dell'altezza degli uomini tanto piú degni quanto piú consapevoli della loro situazione eppur non perció rinunciatari e cinici ed egoisti, ma anzi solidali e appassionati per quei valori che illuminano come rari bagliori la loro vita che tanto piú perció ne sollecitano la tensione piú profonda, sorge l'ultima grande prova della poesia eroica leopardiana, la *Ginestra*.

Dico ultima grande prova ché il *Tramonto della luna* può apparire piuttosto un piú pallido ritorno a toni idillici ormai riassorbiti in altri toni diversamente orientati, mentre d'altra parte si dovrebbe forse di piú sottolineare in quel canto l'estrema forza di lucidità energica della diagnosi della vecchiaia e dei mali degli uomini come piú genuinamente pertinente all'interesse e alla poetica che in questo periodo dominava schiettamente l'attività leopardiana.

Nella *Ginestra* si svolgono piú apertamente i motivi eroici del suo animo, le punte estreme della poetica leopardiana nata con il *Pensiero dominante* e si attua l'estremo tentativo del Leopardi di portare in poesia tutta la sua piú decisa esperienza e persuasione filosofica, morale, estetica, di fondere l'impegno poetico e l'annuncio di una buona e disillusa novella (al cui valore di decisivo annuncio il poeta volle rimandare con l'iniziale epigrafe evangelica: *e gli uomini preferirono le tenebre alla luce*) attraverso un'espressione lirica, in una rappresentazione poetica della propria personalità persuasa e annunciatrice e nel mito-parabola della «ginestra».

Non piú eroi della storia illustre classica: *Bruto minore* o *Saffo*, ma un'entità naturale delicata e modesta, risoluta e antiretorica, che oppone alla violenza della natura il suo esistere senza superbia e senza servilismo come l'uomo ideale con cui il poeta si identifica in un autoritratto formidabile che non poteva piú contenersi nell'iconografia sonettistica di Alfieri e Foscolo. L'uomo cosciente della situazione umana, del deserto flagellato dalla natura, né vanamente orgoglioso né vilmente implorante e invece pronto alla compassione e alla solidarietà nel suo mondo tutto umano, illuminato da virtù umane cui è base essenziale l'estrema lucidità e la sincerità e la responsabilità non inquinata da nessuna forma di retorica e di autoinganno.

Il poeta si identifica con tutto l'uomo e con tutti i suoi impegni e perció rifiuta ancor piú nettamente le forme piú tradizionalmente poetiche e le forme idilliche in cui si era espresso cosí altamente, ma secondo una prospettiva che non era quella piú urgente e complessa che adesso lo sollecita e chiede tanto piú chiaramente modi nuovi e se si vuole sconcertanti per chi abbia negli orecchi la musica idillica e dietro ad essa tanta altra musica

¹³ *Tutte le op. cit.*, I, p. 275.

della tradizione poetica petrarchesca-tassesca-metastasiana a cui il Leopardi idillico era stato più aperto ed attento.

Eppure anche questa scura e cupa della *Ginestra* è musica autentica, potente ed audacissima, slanciata in lunghi e articolati impeti sinfonici che nascono al di là della melodia e del canto, e si strutturano in strofe sostenute da uno scatto malinconico e virile che riesce a legare intimamente mosse energiche polemiche e sdegnose, rappresentazioni dello sfondo desolato e grandioso della campagna vesuviana, delle rovine di Pompei, di un cielo immenso e pauroso, ed esortazioni e il messaggio della eroica e disillusa solidarietà umana, proprio in quanto esso è radicalmente un motivo lirico, il passo lirico della personalità persuasa, e non un astratto legame di motivi diversi e frammentari.

Unitario il tema e lo spirito, unitario e coerente il ritmo ed il tono di questa musica potente e severa, e lo stesso scatto perentorio ed energico tende le strofe, le singole immagini, le parole sempre più nude e insofferenti di velature di sogno, le cose che si presentano nel colore livido e vero di oggetti scabri ed essenziali: «l'arida schiena del formidabile monte sterminator Vesevo, lo qual null'altro allegra arbor né fiore», la «mesta landa», «il flutto indurato», i campi cosparsi

di ceneri infeconde e ricoperti
dell'impietrata lava,
che sotto i passi al pellegrin risona;
dove s'annida e si contorce al sole
la serpe, e dove al noto
cavernoso covil torna il coniglio.

Come si presentano nude ed energiche (con lo stesso tono: ed è, notoriamente, il tono che fa la musica) le mosse eroiche della personalità sdegnata contro *il secol superbo e sciocco*, bisognosa di una assoluta separazione di responsabilità dalle illusioni ottimistiche delle *magnifiche sorti*. La stessa forza con cui prima aveva affermato la presenza e la superiorità assoluta del pensiero d'amore, poi l'invocazione della morte, poi l'incomparabilità fra l'immagine interna e la realtà di Aspasia:

[...] Non io
con tal vergogna scenderò sotterra;
ma il disprezzo piuttosto che si serra
di te nel petto mio,
mostrato avrò quanto si possa aperto.

Personalità identificata con l'uomo spiritualmente nobile ed eroico

che a sollevar s'ardisce
gli occhi mortali incontra
al comun fato, e che con franca lingua,
nulla al ver detraendo,

confessa il mal che ci fu dato in sorte,
e il basso stato e frale;
quella che grande e forte
mostra se nel soffrir, né gli odii e l'ire
fraterne, ancor piú gravi
d'ogni altro danno, accresce
alle miserie sue, l'uomo incolpando
del suo dolor, ma dà la colpa a quella
che veramente è rea, che de' mortali
madre è di parto e di voler matrigna.
Costei chiama inimica; e incontro a questa
congiunta esser pensando,
siccome è il vero, ed ordinata in pria
l'umana compagnia,
tutti fra se confederati estima
gli uomini, e tutti abbraccia
con vero amor, porgendo
valida e pronta ed aspettando aita
negli alterni perigli e nelle angosce
della guerra comune.

Fondamentale unità e condizione lirica romantica che corrisponde ad un unico tono di rappresentazione-affermazione in cui i due termini sono inseparabili come meglio si può intendere con l'intera lettura di quel singolare capolavoro o almeno con quella delle sue strofe (la quarta) in cui il poeta dalla contemplazione del firmamento affascinata e paurosa passa alla constatazione della piccolezza dell'uomo e della sua vana superbia.

Ma non si tratta, come si potrebbe astrattamente pensare, e a volte si è detto per pigra adesione alle formule piú consuete, di un passaggio da un momento poetico contemplativo ad uno polemico prosastico, ché i due momenti vivono dello stesso slancio e si sviluppano con lo stesso ritmo, lo stesso accento, lo stesso linguaggio e la contemplazione severa e paurosa dell'infinità dei cieli non avrebbe senso poetico in quel suo approfondirsi e scandirsi ossessivo se non vivesse liricamente come parte di un'unica affermazione poetica, di un unico sentimento della sperduta esistenza e piccolezza della terra e dell'uomo in un infinito la cui contemplazione non può piú risolversi in estasi idillica, ma in conclusione disperata ed eroica. Ché se nella prima parte si può pensare come ad un singolare ritorno di temi da *Infinito* e da *Canto notturno*, qui in realtà c'è tutt'altro tono: la sicurezza di una persuasione, che non sfugge l'arido vero e non lo armonizza ed attenua nelle domande incantevoli del *Canto notturno* ma lo affronta, se ne fa apostolo, ne rappresenta liricamente tutti gli aspetti e le conclusioni di messaggio del poeta, uomo tra gli uomini:

Sovente in queste rive,
che desolate, a bruno

veste il flutto indurato, e par che ondeggi,
seggo la notte; e su la mesta landa
in purissimo azzurro
veggo dall'alto fiammeggiar le stelle,
cui di lontan fa specchio
il mare, e tutto di scintille in giro
per lo voto seren brillare il mondo.
E poi che gli occhi a quelle luci appunto,
ch'a lor sembrano un punto,
e sono immense, in guisa
che un punto a petto loro son terra e mare
veracemente; a cui
l'uomo non pur, ma questo
globo ove l'uomo è nulla,
sconosciuto è del tutto; e quando miro
quegli ancor piú senz'alcun fin remoti
nodi quasi di stelle,
ch'a noi paion qual nebbia, a cui non l'uomo
e non la terra sol, ma tutte in uno,
del numero infinite e della mole,
con l'aureo sole insiem, le nostre stelle
o sono ignote, o cosí paion come
essi alla terra, un punto
di luce nebulosa; al pensier mio
che sembri allora, o prole
dell'uomo? E rimembrando
il tuo stato quaggiú, di cui fa segno
il suol ch'io premo; e poi dall'altra parte,
che tu signora e fine
credi tu data al Tutto, e quante volte
favoleggiar ti piacque, in questo oscuro
granel di sabbia, il qual di terra ha nome,
per tua cagion, dell'universe cose
scender gli autori, e conversar sovente
co' tuoi piacevolmente, e che i derisi
sogni rinnovellando, ai saggi insulta
fin la presente età, che in conoscenza
ed in civil costume
sembra tutte avanzar; qual moto allora,
mortal prole infelice, o qual pensiero
verso te finalmente il cor m'assale?
Non so se il riso o la pietà prevale.

Un riso cattivo di escluso, di incapace a vivere, di negatore di provvidenziali cure superiori perché malato e deforme? Come, ahimè, lo spiritualista e «cristiano» Tommaseo rappresentava *le petit comte* che si dondolava sulla riva del mare canterellando: «il n'y a pas des dieux parce que je suis bossu; je suis bossu car il n'y a pas des dieux»?

Lo scherno e lo sdegno che anche in questo ultimo capolavoro si esprimono con una singolare forza di sintesi di pensiero, si cambiano – nelle parti positive della *Ginestra* – nella simpatia e nella vicinanza profonda con cui il Leopardi, al termine della sua lunga e sofferta esperienza vitale, rinsaldava più fortemente i suoi vincoli di uomo con un'umanità sobria, eroica, antiretorica, quale egli la raffigurava nel suo ultimo messaggio poetico.

Il quale è, a chi ben lo intende, l'esito estremo e coerente di uno svolgimento di poesia e di pensiero, e di presenza totale di una personalità di cui non si capirebbe tutta la grandezza e tutto il significato storico (e la forza nella nostra tradizione poetica e culturale) se non si valutasse nel Leopardi non solo il grandissimo poeta dell'idillio, ma anche il poeta della persuasione eroica. Perché solo nel complesso sviluppo della sua esperienza e della sua personalità quale si consegnò negli ultimi canti, si può cogliere interamente, entro e anche al di là del puro valore poetico, tutta la grandezza del Leopardi, la sua decisiva presenza nella nostra tradizione moderna.

Infatti – a parte ogni nostra personale e attuale consonanza o dissonanza rispetto alle posizioni ideologiche e spirituali del Leopardi e alle loro possibili riprese in altre situazioni storiche e culturali, e a parte ogni altra considerazione sull'importanza e il significato che le sue posizioni hanno nella storia del romanticismo europeo e nella storia del nostro stesso Risorgimento – dovrà esser ben chiaro che la sua estrema energia persuasa, la sua assoluta sincerità, il suo rifiuto di ogni compromesso e di ogni via facile, il coraggio sofferto con cui egli condusse sino in fondo le conseguenze del suo pensiero e le tradusse in grande poesia, fanno di lui una delle presenze più alte, una delle forze più eccezionali nella nostra storia, una fonte perenne di stimolo estetico e una severa lezione umana, e, alla fine, per tutti, uno stimolo potente alla serietà della vita e della poesia, un profondo antidoto (come già sentì il De Sanctis nel suo celebre saggio su *Schopenhauer e Leopardi*) contro ogni tentazione edonistica e retorica, contro ogni conformismo e opportunismo ideologico e morale, contro ogni elusione, per debolezza o per calcolo, del nostro supremo dovere di essere risolutamente, strenuamente fedeli a noi stessi, al nostro mondo interiore, alle nostre persuasioni, ai nostri valori ideali: che è poi il senso più profondo che il Leopardi dava alla parola «eroismo».

AVVERTENZA

Questo saggio, letto a Recanati come discorso celebrativo il 29 giugno 1960 (e pubblicato nella rivista «Il Ponte», dicembre 1960), segna chiaramente la ripresa più decisa della concreta esplicitazione del mio interesse per Leopardi, che, dopo il volume del '47 e il volumetto del '50, *Tre liriche del Leopardi*, si era risolto nella cura dell'edizione critica e commentata laterziana della monografia leopardiana del De Sanctis, 1952 e 1953 (l'introdu-

zione a quell'edizione, riveduta in una conferenza al Politecnico di Zurigo, 1956, fu pubblicata, nel '60, in *Carducci e altri saggi* presso l'editore Einaudi e ripubblicata, con una nota assai «correttiva», nella nuova edizione di quel volume, Piccola Biblioteca Einaudi, 1972), mentre indubbiamente aveva agito come stimolo attrattivo già nel capitolo ossianesco del mio *Preromanticismo italiano* cit., e poi nella preparazione del mio saggio sul Metastasio (scritto in dispense universitarie genovesi del '51-52 e rifiuto e ampliato nel volume *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963) interpretato anche sulla base di un importante avallo leopardiano e, più, sul riverbero adjuvante della utilizzazione leopardiana di tanti recitativi metastasiani.

Nel presente saggio la particolare sollecitazione commemorativa «recanatese» (sollecitazione positiva e per attrito: stesi lo scritto in una stanza del palazzo Leopardi per poi leggerlo a un pubblico in cui si mescolavano giovani appassionati e «malpensanti», e notabili e «autorità» più vicini a Monaldo che a Giacomo) recuperava e stimolava ulteriormente la maturazione del mio assiduo ripensamento leopardiano sviluppatosi anche in corrispondenza con la mia più generale maturazione metodologica (avevo già pubblicato nella «Rassegna della letteratura italiana», I, 1960, l'abbozzo di *Poetica, critica e storia letteraria*, già gremito di riferimenti leopardiani, che riprendevano e sviluppavano in parte le mie idee «1947» sul grande poeta) come, d'altronde, il diretto commento di vari canti del periodo precedente al 1831, nel III volume dell'antologia *Scrittori d'Italia* (a c. di N. Sapegno, G. Trombatore, W. Binni, Firenze, La Nuova Italia, 1948), aveva già preparato elementi di diversa accentuazione tensiva, di maggiore unità pensiero-poesia* nel caso di poesie (canzoni, «idilli» e «operette») che la mia prospettiva iniziale più schematica (fra la tesine del '34 e il volume del '47) aveva più livellato, malgrado fermenti e spinte pur presenti già in quella prospettiva. Né, ovviamente, quella maturazione mancava dello stimolo sia di una più attenta considerazione anzitutto del saggio di Luporini (assente nel mio volume del '47) sia di altri interventi successivi a quella data, come, ad esempio, quello, piuttosto caotico, ma, per vari aspetti, assai stimolante, e ingiustamente troppo ignorato dalla critica, dell'introduzione di S. A. Nulli (prefazione a G. L., *Poesie e prose*, 2ª ediz. riveduta, Milano, 1959), o i primi interventi di S. Timpanaro (*Le idee di P. Giordani*, in «Società», 1954, e *La filologia di G. Leopardi*, Firenze, 1955)**.

Se poi l'occasione celebrativa e l'attrito polemico con un certo pubblico «benpensante» poterono anche indurmi ad affermazioni poi per me più equivoche (come quella di un Leopardi «a suo modo» «più religioso di tanti

* Ad esempio il commento dell'*Infinito* o quello al *Dialogo della Natura e di un Islandese*.

** E così più attentamente considerai, nel saggio introduttivo e nel commento ai *Canti* di L. Russo cit., il rilievo della componente «agonistica» dell'intera personalità leopardiana, anche se quel grande critico l'aveva poco saldamente ed evolutivamente impiegata, fortemente sminuendola in una decisiva nota al *Bruto minore*.

suoi contemporanei professionalmente religiosi e spiritualisti»), e se – alla luce della mia interpretazione piú recente – l'insieme di questo discorso può apparire come un certo compromesso, nella prima sua parte, fra residui di posizioni meno «mie» e lo sviluppo di quelle piú mie (ad esempio l'accento alle *Operette morali*, assai incerto, nella sua stessa compendiosità, fra spinte nuove e residui vecchi), sta di fatto che esso pur costituiva il chiaro inizio di una mia nuova ripresa leopardiana abbozzando un diagramma leopardiano che metteva alla base di tutto Leopardi la fondamentale importanza della «morale eroica» e tendeva ad assicurare alla stessa poesia dei cosiddetti «grandi idilli» una nuova tensione elegiaca, una nuova pressione ideologico-esistenziale, fra radicalmente pessimistica e pur ansiosa di vita e felicità. E la stessa presentazione dell'ultimo Leopardi si faceva ancor piú storicamente giustificata nell'accentuazione della sua persuasione materialistica e della sua strenua lotta contro lo spiritualismo, il reazionarismo della Restaurazione e lo spiritualismo e il moderatismo delle stesse tendenze liberali risorgimentali.

Ripubblico ora il saggio con minime modifiche.

Leopardi e la poesia del secondo Settecento (1962)

W. Binni, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. LXVI, serie VII, n. 3, Firenze, settembre-dicembre 1962, pp. 389-435, poi in W. Binni, *La protesta di Leopardi* cit. È il testo di una relazione presentata al I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 4 settembre 1962), ampliato e corredato di note per la pubblicazione sulla «Rassegna» e negli Atti del convegno (Aa. Vv., *Leopardi e il Settecento*, Firenze, Olschki, 1964, pp. 72-132.

LEOPARDI E LA POESIA DEL SECONDO SETTECENTO

AVVERTENZA (1974)

Il presente saggio è nato come relazione al primo convegno internazionale di studi leopardiani, a Recanati, il 4 settembre 1962, dove fu presentato in una redazione piú breve, che poi ampliai e corredai di note pubblicandolo nella mia rivista «La rassegna della letteratura italiana» (3, 1962) e negli «Atti» del convegno ricordato, *Leopardi e il Settecento* (Firenze, Olschki, 1964), relazione che ottenne un forte, e per me significativo successo da parte anzitutto dei numerosissimi giovani presenti al convegno – sensibili all'energica e antispiritualistica interpretazione leopardiana che questo studio piú specialistico implicava, anche nei rapporti fra Leopardi e la spinta feconda (e non «carcere») dell'illuminismo, permeato e arricchito dalle inquiete ansie del preromanticismo – ma anche da parte di maturi studiosi, alcuni dei quali forse troppo intesero il mio discorso come riprova moderna della validità delle positivistiche ricerche «fontistiche», mentre altri, piú esperti, piú correttamente ne riconobbero la prospettiva storico-critica di uno studio di poetica in movimento¹.

Ripubblico qui il testo già edito, con alcune ulteriori modifiche e aggiunte, anche se proprio il mio successivo studio piú analitico della personalità e dell'opera leopardiana e la stessa mia successiva sintesi della letteratura settecentesca (nel volume VI della *Storia della letteratura italiana*, Garzanti, 1968) mi porterebbero a rimetterci le mani con ampliamenti e precisazioni e correzioni che mi riservo invece di attuare in singoli casi con particolari ricerche (penso ad esempio al caso dei «puerilia» leopardiani o al caso del Varano o a quello, essenziale, del rapporto Alfieri-Leopardi), avvalendomi insieme delle sollecitazioni di nuovi studi altrui, per i quali qui mi limito a rimandare alle note bibliografiche sul tema da me trattato ritrovabili nell'introduzione e nel commento di G. Savoca alla meritoria edizione della *Crestomazia italiana. La poesia*, Torino, 1968, che offre, essa stessa, nel commento, una larghissima serie di nuovi puntuali riferimenti a versi e temi della poesia settecentesca presenti nell'opera poetica leopardiana.

¹ Circa la mia maniera di utilizzazione storico-critica di ricerche apparentemente «fontistiche» rimando all'esempio del mio saggio *Il Socrate delirante del Wieland e l'Ortis* (in «Rassegna della letteratura italiana», 3, 1959, e poi in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1967²) e alle considerazioni in proposito nella *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza, 1972⁶, pp. 118-121.

Quanto al significato di questo saggio nella storia del mio itinerario leopardiano mi par chiaro che esso consista (al di là e al di dentro di acquisizioni di fatto sulla formazione e sullo sviluppo ideologico, sentimentale, culturale, letterario del Leopardi) nel sempre più deciso rilievo del rapporto pensiero-poesia, nell'ulteriore accentuazione della crescente prospettiva sensistico-materialistica leopardiana, nei numerosi spunti circa l'origine e la natura del linguaggio leopardiano, nonché nel profilo abbozzato dello svolgimento della poetica leopardiana e dei modi originalissimi della sua utilizzazione di materiale letterario settecentesco, fino a quelli così significativi rilevati nel caso particolare della *Ginestra*. Sicché questo saggio, seppure in un'angolatura più fortemente letteraria (e con scarti e differenze rispetto alla linea generale e a interpretazioni particolari entro la mia posizione attuale), è il presupposto più vicino della mia più recente ricostruzione leopardiana: le dispense dei corsi universitari romani (1964-1967) e la loro sintetica e ripensata esposizione nel saggio del '69, ripubblicato nella prima parte del presente volume.

I

I rapporti del Leopardi con la poesia del secondo Settecento possono venire anzitutto parzialmente chiariti attraverso quanto egli disse, nell'avvertenza *Ai lettori*, di quel periodo da lui così ampiamente antologizzato (ben duecentottanta pagine, contro le centoventi concesse al Cinquecento nell'edizione originale del 1828²): «cerchino [i giovani in questi brani] sentimenti e pensieri filosofici, ed ancora invenzioni e spirito poetico, ma non esempi di buona lingua, né anche di buono stile»³.

Ciò può chiarire (nella prospettiva didascalica delle *Crestomazie*) che l'esemplarità di lingua e di stile dei classici antichi ed italiani rimane un punto fermo nel Leopardi, e che uno studio come il presente è ovviamente sospeso a questa considerazione e al riconoscimento ovvio della complessità della formazione del Leopardi, della sua profonda originalità personale e della stessa attualità storica che risponde a problemi sviluppatisi al di là del puro e semplice ambito tardosettecentesco.

Ma, d'altra parte, mentre le stesse indicazioni di interesse denunciate dalla frase citata e dall'abbondanza di brani antologizzati ci confermano pure la particolare attenzione del Leopardi per quella zona a lui immediatamente precedente, come a zona ricca di «sentimenti e pensieri filosofici», di «invenzioni e di spirito poetico»⁴, bisognerà dire, alla luce di una prospettiva

²E se dal Cinquecento erano esclusi i grandi poemi cavallereschi, dal secondo Settecento erano pure escluse le tragedie dell'Alfieri, il *Giorno* del Parini, le commedie del Goldoni.

³*Crestomazia italiana poetica*, a cura di G. Savoca, Torino, 1968, p. 4. Cfr. anche *Tutte le op. cit.*, I, p. 992.

⁴Si pensi del resto, per questa citazione, al pensiero del 9 settembre 1823 (*Tutte le op. cit.*,

storico-critica fondata sullo studio della poetica⁵, che quella zona è la più vicina alla formazione dei suoi temi e della sua sensibilità, quella da lui più fortemente usufruita, e che, in una storia intera della sua personalità, ricca di un potente sviluppo e di un colloquio fecondo col tempo immediato e precedente in cui si formò (e dunque secondo un'immagine assai diversa da quella di un Leopardi immobile, solo spettatore alla finestra, tutto chiuso nel suo originale e unico animo idillico), le esperienze, le letture della letteratura del secondo Settecento hanno un posto e un peso relevantissimi. Peso da misurare (in uno studio ben lontano dalla vecchia impostazione «fontistica» cui pure siamo debitori di tante utilissime indicazioni) secondo strati e incidenze diverse di accettazione più passiva, di rivissuta memoria attiva, di incontri di fondo, entro lo sviluppo della formazione e dell'attività poetica leopardiana, ma che in generale può precisarsi preliminarmente in rapporto a ciò che quelle esperienze implicavano più profondamente. Perché pur guardando in questo studio al preciso argomento dettato dalla relazione affidatami (Leopardi e la poesia del secondo Settecento) e quindi escludendo la storia particolare dello *Zibaldone*, delle *Operette morali* e quella ricostruzione della cultura e del pensiero leopardiani che han così profondi rapporti con il Settecento – specie nelle sue fasi più mature e tarde – non si può trascurare il fatto che gli stessi rapporti del Leopardi con la poesia della zona indicata implicano almeno la necessità di un accenno ad una prospettiva più vasta ed integrale entro cui meglio si renderebbero valide le mie generali istanze metodologiche e quel bisogno di una ricostruzione intera che presiede al mio generale lavoro in corso sul Leopardi.

Anzitutto l'esperienza dell'illuminismo nel suo fondo culturale e pragmatico e non solo letterario: quell'illuminismo che non fu «carcere», ma forza per il Leopardi. Perché se egli ignorò o non accolse la dialettica e lo storicismo, da ciò pur nacque la sua forza nella suprema diagnosi della situazione umana (così viva ancora per noi, malgrado la nostra coscienza ed esperienza della dialettica e dello storicismo) ed una delle ragioni più interne e vitali e storiche della sua profonda poesia, in relazione del resto ad una specie di via romantico-illuministica italiana che congiunge Alfieri, Foscolo (specie quello ortisiano tanto sentito dal Leopardi) e Leopardi. L'illuminismo fu

II, p. 846): «Molti presenti italiani che ripongono tutto il pregio della poesia, anzi tutta la poesia nello stile, e disprezzano affatto, anzi neppur concepiscono, la novità de' pensieri, delle immagini, de' sentimenti; e non avendo né pensieri, né immagini, né sentimenti, tuttavia per riguardo del loro stile si credono poeti, e poeti perfetti e classici: questi tali sarebbero forse ben sorpresi se loro si dicesse, non solamente che chi non è buono alle immagini, ai sentimenti, ai pensieri non è poeta, il che lo negherebbero schiettamente o implicitamente; ma che chiunque non sa immaginare, pensare, sentire, inventare, non può né possedere un buono stile poetico, né tenerne l'arte, né eseguirlo, né giudicarlo nelle opere proprie né nelle altrui...». Anche se poi questo pensiero viene controbilanciato (non negato) da tanti altri pensieri sulla decisività dello stile che presuppone però sempre il nesso «cose»-stile.

⁵ Rimando al mio saggio citato *Poetica, critica e storia letteraria* (1960, 1963).

non solo fornitore a Leopardi di materiali e stimoli filosofici e morali, ma scuola di coraggio della verità, di bisogno di estrema chiarificazione, di lucidità ad ogni costo sulla via del suo attivo pessimismo. Non si tratta di fare o combattere la storia dei «se» (se Leopardi avesse accolto la dialettica ecc.), ma di considerare per quella che è la situazione culturale leopardiana e di capirne, senza rimpianti o scuse, la forza positiva e il rapporto con la sua poesia, nata su quella forza, non da quella prescindendo e misteriosamente separandosene.

Ad altro livello il secondo Settecento offriva al Leopardi la via e l'esperienza del neoclassicismo con i suoi elementi winckelmanniani più profondi, fruttuosi nel Foscolo. Orbene il Leopardi, pur fedele ai classici, non accettò quella via, ne usufruì solo marginalmente, scartando sia l'esperienza classicistico-rococò (se si esclude il singolare caso del *Risorgimento* che usufruisce, in parte, anche di elementi di quel gusto) sia la più vera via neoclassica con il mito della bellezza ideale e l'uso della mitologia⁶ come unico linguaggio della poesia (e rifiutando insieme il tipo dell'ode neoclassica). Sicché, malgrado il suo profondo, ma singolarissimo classicismo, egli si aprì a nozioni vitali e poetiche più moderne, e la sua perfezione è più porosa e densa, rifiuta ogni tipo di smaltatura o di marmorea perfezione neoclassica (magari il marmo che imita il calor della carne, secondo la interpretazione canoviana della Teotochi-Albrizzi) per un linguaggio più tenero, ricco di cadenze sentimentali-musicali, di amore per la realtà, anche quando si fa più energico e sinfonico, con tutta una serie di implicazioni interne che distinguono la via leopardiana da quella foscoliana postortisiana, pur così mossa da istanze romantiche e così poeticamente alta. Si pensi alle figure di Silvia e Nerina e a quella della giovinezza delle Grazie e si avrà un esempio calzante proprio sul margine di una maggior vicinanza tematica. O si pensi alla diversità sintomatica – in un caso di due altissime soluzioni liriche del tema della brevità e caducità della vita degli uomini – fra la musica del verso foscoliano delle *Grazie*, *E dopo brevi di sacri alla morte*, e quella, nell'*Ultimo canto di Saffo*, della diagnosi leopardiana dell'iter biologico-esistenziale dell'uomo: «Ogni più lieto / giorno di nostra età primo s'invola. / Sottentra il morbo, e la vecchiezza, e l'ombra / della gelida morte». Nel verso foscoliano la soluzione lirica è consolidata in una musica squisitamente vibrante e insieme quasi vitrea, increspata dallo squillo del «dí», con tutto il suo corrispettivo di un senso sacro-fatale-dolente della caducità umana. Nei versi leopardiani

⁶ Malgrado i passi giustificativi del *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica*, e l'uso particolare in *Alla primavera o delle favole antiche*, si ricordi quanto dice più tardi il Leopardi in un pensiero del 19 settembre 1823 (*Tutte le op. cit.*, II, p. 864): «Veramente pare che i nostri poeti, usando le antiche favole (come già i più antichi italiani e forestieri scrivendo in latino) affettino di non essere italiani, ma forestieri, non moderni ma antichi, e se ne pregino, e che questo sia il debito della nostra poesia e letteratura, non esser né moderna né nostra, ma antica ed altrui. Affettazione e finzione barbara, ripugnante alla ragione, e colla qual macchia una poesia non è vera poesia, una letteratura non è vera letteratura».

la soluzione lirica è diversamente concreta, fisicizzata, densa di suggestioni raprese in una sonorità tutta interna al ritmo lento, essenziale, scandito, pausato e inesorabile, tutta legata (senza nessuna ricerca di smaltatura vitrea e di ogni increspatura squillante di suoni) al peso delle parole decisive, fino all'immagine più espansa e ossessiva dell'«ombra della gelida morte», così suggestiva e sensistica, che si riverbera su tutto il percorso della vita umana dispiegato nella sua tremenda inesorabile sequenza.

Ben più importante fu per il Leopardi la direzione preromantica, che non è una pura moda letteraria o moda «nordica», ma implica (con nessi che la legano alla tensione neoclassica e alla ricchezza interna dell'illuminismo) una autentica inquietudine della sensibilità e della spiritualità, una problematica seria, impegnativa anche se irrisolta e spesso compromessa da remore di vario genere, sulla natura dell'uomo, sulla sua sorte, sul rapporto vita-morte, che alimentano dall'interno un vagheggiamento idillico a fondo elegiaco, un lamento e un nesso di interrogazioni ed esclamazioni dolenti, moduli e stilemi corrispettivi di una crisi intima e storica, di un'ansia esistenziale profonda⁷.

Da questa zona fortemente sentita in tutti i suoi autori più significativi italiani ed europei (in gran parte attraverso le traduzioni preromantiche italiane), da questi testi, letterari, ma sollecitanti anche per problemi meditativi (sí che essi spesso aiutarono precocemente il Leopardi a intuizioni in poesia che solo più tardi e lentamente sarebbero state sistemate riflessivamente nello *Zibaldone* e nelle *Operette*), il Leopardi riprese spinte essenziali alla sua poesia portandone i problemi, i moduli letterari e il lessico poetico alla loro maggiore profondità e al loro senso più interno, sfoltendo le forme più facili ed edonistiche o pratiche, e ricavandone come il succo più intenso. E certo con un rinnovamento profondo che può far apparire tanti testi preromantici sin troppo grezzo materiale «preleopardiano» tanta è stata la forza della ripresa e trasfigurazione leopardiana, del supremo suggello poetico impresso dal Leopardi a germi e avvisi più incerti, sviati, ambigui. Perché il Leopardi, più dell'Alfieri stesso (che può presentarsi come la punta estrema e poetica del preromanticismo in Italia), più del Foscolo, risalì più direttamente ai più densi nuclei preromantici (e dunque anche ad Alfieri) in ciò che avevano di più scopertamente e nuovamente sensibile e inquieto e preesistente alla siglatura neoclassica del Foscolo.

Naturalmente tutto ciò ha una sua storia varia di letture, di esperienze, di incontri di vario valore e che variamente agiscono in forma più immediata ed effimera o più in profondo e a distanza, e a seconda delle interne spinte ed esigenze leopardiane. E naturalmente, ripeto, tutto ciò rivela meglio il suo vario valore funzionale e formativo, quando si possa (come qui non può farsi che per accenni) immergerlo in tutta la compiuta storia del Leopardi, in tutta la vicenda storico-personale della sua formazione e del suo sviluppo,

⁷ Rimando in proposito al mio *Preromanticismo italiano*, Napoli, E.S.I., 1947, 1959².

insieme alle occasioni vitali, agli incontri con persone vive e con dimensioni attuali, nell'attrito con la storia del proprio tempo. Né dovrò dimenticare di scusarmi preliminarmente se i limiti del presente studio mi vietano di indagare anche sui rapporti del Leopardi con le offerte dell'estetica e della linguistica secondosettecentesca e, più, con il pensiero illuministico, specie nel suo tardo sviluppo materialistico.

Ché mi preme ancora di ricordare che questo studio è solo un elemento per una ricostruzione della storia leopardiana e che esso si situa ben lungi dalla pretesa (da me sempre combattuta in sede metodologica e critica) di ridurre la storia dei poeti a quella dei loro rapporti letterari che pur ben rientra come elemento parziale di storicità nella mia prospettiva di studio storico-critico fondato anzitutto sullo studio di poetica.

II

L'esperienza leopardiana della letteratura del secondo Settecento ha una sua prima forma nella prima attività del 1809-12: attività inizialmente scolastica, legata alle esercitazioni accademiche familiari, alla educazione del Sanchini e di Monaldo, limitata dalla stessa sua non considerazione da parte del Leopardi che sancirà, seppur troppo rigidamente, l'inizio della sua carriera letteraria e poetica solo nel 1816 come conversione successiva alla sola attività erudita-filologica⁸. A me pare che quella produzione «puerile», dominata da un eclettismo scolastico (anche se prova di una precocissima disposizione scrittoria) non possa essere sottoposta a un esame troppo esigente e fiducioso sia per quanto riguarda germi personali autentici, sia per quanto riguarda un'esperienza letteraria che prepari saldamente il successivo sviluppo della formazione letteraria leopardiana⁹.

⁸ Circa l'attività filologica (che continua e si sviluppa ben oltre quel primo periodo) mi sembra di grande importanza, entro la prospettiva nuova di un Leopardi più attivo e «attuale» storicamente, il libro di S. Timpanaro jr., *La filologia di Giacomo Leopardi*, Firenze, 1955, che assicura l'autenticità e la validità della forza filologica leopardiana al di là del suo semplice valore di noviziato poetico. Il recupero di autentiche forze e «presenze» leopardiane (filologia, pensiero-moralità) arricchisce giustamente l'immagine intera del Leopardi e la complessità umana, culturale e storica della sua grande poesia.

⁹ Certo ci vuol poco a trovare un accento «agonistico» nelle varie *Morte di Saulle*, *Morte di Ettore*, *Morte di Catone* astrattamente considerate o, più suggestivamente, in certi passi del *Pompeo in Egitto* (cfr. *Tutte le op. cit.*, I, pp. 548-551) pieni di ingenuo entusiasmo eroico e magnanimo. Ma si tratta ancora (a non voler forzare i tempi e anticipare l'entrata in azione di vere forze leopardiane) di un entusiasmo scolastico a base nettamente metastasiana e «gesuitica», di quell'eroismo che pare (pur risentito in un eccezionale ingenuo fervore più puro) atto più a sviare che a sollecitare il vero gusto di intervento e di partecipazione in prima persona che sarà poi proprio del Leopardi e si farà ben diversamente serio in relazione alle prime prese di coscienza della propria situazione, del proprio bisogno di rovesciare e rompere questa e la situazione italiana, e in relazione alla ben diversa lezione alferiana: di quell'Alfieri

Tutto sommato, come i germi di «idillio» e di prosopopea eroica van ridotti entro modeste proporzioni di esercitazione retorica ed entro i limiti di suggestioni e calchi passivi e ravvicinati, così questi ultimi risentono troppo di un'educazione di tipo umanistico-retorico di derivazione gesuitica e di impronta monaldesca e si situano fra una ripresa di stanca Arcadia conservativa nel canzonettismo e favolismo, al massimo insaporito di elementi bertoliani, nel sonettismo eroicograndioso tra Frugoni e Fusconi, nell'ingenuo tentativo tragico che si colloca fra echi del Metastasio pseudo-eroico, tragedia gesuitica ed esempi gesuitico-monaldeschi, e nel gusto, nell'insieme più piacevole e affabile, di scherzi, epigrammi e travestimenti comici ed eroicomici (*L'arte poetica di Orazio, travestita in ottava rima*) che si avvale di esempi sei-settecenteschi (fra il *Malmantile* del Lippi, il *Ricciardetto* del Forteguerra e l'epigrammismo del Bettinelli). Il tutto inquadrato in una prospettiva di esercitazione (si pensi ai brani in latino disposti secondo il tipico gusto delle scuole gesuitiche contro cui si batteva il Giordani) e in una soffocante atmosfera retriva¹⁰ che il giovane verrà allargando e poi spezzando dall'interno a forza di nuove letture (nel 1813 avrà il permesso di leggere i libri proibiti), di nuove meditazioni personali, e, solo nel '17, con l'incontro decisivo del Giordani (e attraverso lui, del classicismo milanese a fondo liberaleggiante, nel '15-16 solo orecchiato attraverso la «Biblioteca italiana»), con tutto un movimento di forze intellettuali che sembrano in generale precedere lo sviluppo di una più vera sensibilità e fantasia leopardiana solo sporadicamente affiorate nelle forme più scolastiche dei «puerili».

che così bene aveva colto la falsità dell'eroismo metastasiano i cui «sensi feroci» eran diluiti in versi blandi «sí che l'alma li bee e par che dorma» (Satira IX). Qualche debolissimo avvio alfieriano («cada il tiranno – o liberi moriam», op. cit., I, pp. 554-555) o l'«udisti amico?» (p. 553), che potrebbe far pensare al *Filippo*, son troppo impastati nell'eloquio metastasiano, ridisteso in versi sciolti di tipo granelliano e bettinelliano, per assumere l'interesse di una vera lettura alfieriana, anzi possono indicare come un'eventuale lettura alfieriana non avesse nessuna capacità di rivelare al giovanetto la propria novità e la propria inconciliabilità con l'intonazione e la stessa tecnica drammatica di tutta la puerile tragedia.

¹⁰ Così l'esito dei primi studi «filosofici» è l'adesione al credo cattolico-conservatore di Monaldo (i versi del 1810, *Tutte le op. cit.*, I, p. 524) che più tardi si alimenta di più chiare consonanze con posizioni della Restaurazione e si screzia di punte illuministiche e di reazioni allo stesso illuminismo che cominciano a denotare un movimento personale del giovane scrittore già superiore al cerchio statico della cultura monaldesca. Al di là della fase «puerile» ogni accostamento eccessivo di Giacomo a Monaldo, ogni tentativo di conciliazione fra i due e ogni recupero di somiglianze, mi sembra profondamente errato e sofisticato e si può cadere nell'errore crociano di avvertire nelle *Operette morali* un pessimismo retrivo e monaldesco che distrugge alla radice tutta la potente novità e attualità delle posizioni leopardiane. E anche qui mi richiamo ad una immagine di Leopardi più storica e attiva quale mi pare risulti da certe mie posizioni generali già nella *Nuova poetica leopardiana cit.*, dalle posizioni molto sollecitanti e almeno parzialmente accettabili del Luporini (*Leopardi progressivo in Filosofi vecchi e nuovi*, Firenze, 1947), dalle stesse indicazioni generali del libro citato del Timpanaro, nonché dal conveniente sviluppo di temi desanctisiani, russiani (si pensi all'esame russo dell'*Orazione agli italiani* del 1815), salvatorelliani.

Da un punto di vista di livello di attualità delle sue letture, si potranno indicare alcune letture, più tardi molto sollecitanti, come quella del Gessner chiaramente ricalcata nell'idillio *L'Amicizia* (centone gessneriano, con base *La tomba dell'uomo dabbene*) e qualche eco assai mescolata di elementi younghiani e ossianeschi in gran parte derivabili dalla stessa presenza di elementi simili nello stesso Gessner e in tarde divulgazioni di Arcadia grandiosa e postfrugoniana. Troppo poco per ricostruire un cerchio saldo di letture ed esperienze moderne e per ricavarne a questa altezza (come meglio può farsi nel caso del giovanissimo Foscolo della raccolta Naranzi) un'esplorazione veramente significativa della letteratura di secondo Settecento.

D'altra parte, nella fase dominata dagli studi eruditi e dagli avvii filologici, a chi rilegga la *Storia dell'astronomia*, del 1813, alla ricerca di tutto ciò che quel testo più compilatorio può darci (il primo effetto di un contatto con la cultura illuministica rilevabile nell'accettazione di uno schema di progresso della ragione e della scienza sostanzialmente continuo, pur entro un quadro provvidenziale-cattolico, l'entusiasmo per gli scienziati-eroi perseguitati e vincitori delle persecuzioni, con qualche eco dei «martiri della ragione» del *Newtonianismo* algarottiano¹¹) non può sfuggire l'utilizzazione diretta di quello scrittore «immaginoso», la cui citazione il Leopardi si affretta a concludere come uno squarcio non scientifico limitabile di fronte al suo impegno di storico del progresso scientifico, segnalando così una certa eterogeneità di quel brano eloquente rispetto alla trama raziocinante ed espositiva dell'opera.

Si tratta appunto dello squarcio enfatico e liricheggiante sulla infinità dei mondi¹² che, mentre non autorizza (insieme a qualche brano minore di simile impostazione¹³) a una precisa identificazione della vocazione leopardiana alla poesia del cielo e del cosmo, quale deriverebbe dalla stessa scelta dell'argomento¹⁴, rimanda, come dicevo, a un testo preciso di cui il Leopardi

¹¹ F. Algarotti, *Newtonianismo per le dame*, Napoli (Milano), 1737 p. 15. La lettura del *Newtonianismo* (insieme al *Dialogo sopra il lusso* del Roberti) è ricordata dal Leopardi nella ripresa dello schema dialogico all'inizio del *Dialogo filosofico sopra un moderno libro intitolato «Analisi delle idee ad uso della gioventù»* (*Tutte le op. cit.*, I, p. 573) che è pure uno scritto, di questo periodo, di qualche interesse per il contatto con idee illuministiche e sensistiche (combattute, ma attraenti) del giovane cattolico illuminato. Tutta la posizione della iniziale cultura del Leopardi andrà meglio precisata alla luce di una considerazione più attenta degli scritti di questi anni 1813-15 (troppo finora visti o come trascurabile erudizione o come segni di vocazioni e anticipazioni poetiche) in relazione con le letture illuministiche e antiilluministiche fatte nella biblioteca paterna, ricca di testi illuministici e ricchissima di opere e opuscoli antiilluministici, antirivoluzionari e della «restaurazione». Dall'Algarotti può derivare la critica a Descartes che è fatta alla luce non di dottrine cattoliche, ma della teoria newtoniana.

¹² *Tutte le op. cit.*, I, p. 631.

¹³ *Tutte le op. cit.*, I, pp. 729-730, 731-732, 735 che pur derivano da passi younghiani.

¹⁴ Come propose il Russo nella sua *Carriera poetica di G. Leopardi*, in *Ritratti e disegni storici*, serie I, *Dall'Alfieri al Leopardi*, 1953, pp. 229-353.

di opera un riassunto abbastanza abile rilevandovi il paragone della terra ad «un punto» e degli astri a «granelli di sabbia» luminosi, che ritornerà centralmente a sostenere l'impianto lirico della strofa quarta della *Ginestra*¹⁵.

Questa stessa persistenza di un'immagine così importante nella memoria attiva del Leopardi indica comunque la forza della lettura delle *Notti* dello Young dalla cui notte XXI era riassunto il brano ricordato.

E sotto quella ripresa diretta, disposta in un riassunto che già può indicare la tendenza leopardiana a sfozzare e raddensare un testo più effusivo e ripetitivo, fermentava la suggestione di una lettura che non possiamo non indicare come fondamentale nella formazione leopardiana, come una miniera di stimoli vivi fra meditazione, sviluppo sentimentale e intuizione poetica, come uno dei primi strati di esperienza di quella letteratura della crisi preromantica che proprio alla luce di Leopardi (e, prima, di Alfieri e di Foscolo, ma, ripeto, soprattutto di Leopardi) rivela la sua ricchezza di moduli espressivi (le interrogazioni, le esclamazioni dolenti, le sentenze elegiaco-pessimistiche) e di inerenti problemi irrisolti, dell'inerente irrequieto muoversi di una sensibilità eccitata e svariante fra orrore e dolcezza che solo superficialmente si possono ridurre nelle forme di una «moda» unicamente letteraria.

Le pagine ossessive e caotiche del libro dello Young possono ormai apparire di insostenibile lettura continua, e il Leopardi più tardi (meglio che in quel riassunto giovanile) ne resecherà i margini enfatici e prolissi, come più tardi ne rifiuterà quella destinazione pia che ora accettava a conclusione del brano riassunto, riassorbendone poi dall'interno della sua potente struttura intellettuale-poetica e della sua casta energia il succo più profondo e denso.

Ma quante offerte, quanti stimoli (come già osservò su di un piano di fonti e di paralleli il Negri¹⁶) alla fantasia e alla meditazione leopardiana dovettero presentarsi nella lettura e nel ricordo e nell'assimilazione di quelle pagine che spesso poterono appoggiare l'espressione più immediata di apoftegmi pessimistici in alcune delle sue poesie più giovanili in relazione ad un'intensa, ma meno chiarita sofferenza personale e prima del consolidamento riflessivo delle posizioni proprie nello *Zibaldone* e nelle *Operette morali*. Il che, si badi bene, non è un modo di far prevalere sui moti interni di un animo e di una mente originalissima il peso delle letture e di ricostruire la formazione del Leopardi solo sul filo delle esperienze letterarie, ma un modo storico-critico di ricostruire un'intera forma di svolgimento di una personalità fra spinte esterne e occasioni adjuvanti di esperienze e letture che diventano a un certo punto sangue e linfa sua, interamente sua.

Così, sulla via della complessa formazione del sentimento dell'infinito che

¹⁵ L'immagine del granello di sabbia era anche nel *Newtonianismo*, ed. cit., p. 112 (poté passare nello Young data la diffusione europea di quell'opera algarottiana).

¹⁶ G. Negri, *Divagazioni leopardiane*, Pavia, 1894-99, vol. VI (*O. Young e G. Leopardi*), p. 159 ss.

si alimenterà di tanti altri stimoli preromantici, già nello Young (e nella più precisa sollecitazione delle traduzioni italiane, specie di quella in prosa del Loschi¹⁷ e dunque già in forma di mediazione e avvio di linguaggio) si trovano elementi di base nelle insistite indicazioni degli «spazi incommensurabili» dell'«illimitato spazio» che «l'idea risveglia di un'infinita durata»¹⁸, dell'infinito come «abisso dove il pensiero si perde e svanisce»¹⁹ e come «un mare illimitato» in cui «non scopro lido veruno a cui mi possa approdare»²⁰.

Così, in altre direzioni leopardiane, le immagini contrastanti dell'«errore» giovanile «di una durevole felicità» («In qual universo incantatore abitava la mia gioventù! Con quei ricchi colori la mia vivace immaginazione mi rappresentava tutti gli oggetti! Dovunque io volgeva il guardo, a qualunque parte io tendeva l'orecchio, io non vedeva che un apparato ridente, che prospettive dilettevoli e varie, che piacer seguaci in lunghissima serie di altri piaceri, io non ascoltava che promesse di prosperità e di gioia»²¹), dello scompensamento fra le illusioni giovanili e il loro svanire, misurato sull'improvviso sfiorire e scomparire di creature giovani, pure e belle («Quanto è più splendente, tanto è meno durevole la vita. Come la gioventù e la salute lampeggiavano dagli occhi di mia figlia... Come bella era ed avvenente!... Qual vezzo aggiungeva in lei la innocenza alle attrattive della giovinezza! Quanto ilare e gioviale era sempre il suo volto!... Come repentinamente essa è stata sbalzata dall'apice della contentezza!»²²), della solitudine e perfidia del «mondo»²³, «deserto tetro ed ignudo»²⁴, «fango»²⁵ («quel perfido mondo che mai sincero non fu sperimentato dai suoi più fidi seguaci, di quel mondo avaro, che dà sí poco e che sí tosto ripiglia indietro i doni suoi»²⁶).

O la meditazione sulla vecchiaia «morte» della «speranza» e «logoramento» dell'uomo²⁷, sulla caducità degli imperi («cadono pure gli imperi. Dov'è l'impero de' romani? dov'è quello de' greci? Eccoli divenuti un suono della nostra voce»²⁸), sulla sorte più felice degli animali e su quella infelice di tutti gli uomini («guida le tue greggie in un pascolo pingue: tu non le udrai belar

¹⁷ Nella Biblioteca Leopardi (Catalogo contenuto in «Atti e memorie della Deputazione di storia patria per le province delle Marche», IV, 1899) si trovano le versioni del Bottoni (in versi, Siena, 1775) e del Loschi (in prosa, Venezia, 1786). Sulle versioni younghiane rimando al mio *Preromanticismo italiano* cit., pp. 141-149.

¹⁸ *Notti*, trad. Loschi, III, pp. 81-82.

¹⁹ *Notti* cit., III, p. 38.

²⁰ *Notti* cit., III, p. 49.

²¹ *Notti* cit., I, p. 8.

²² *Notti* cit., I, pp. 64-65; I, pp. 152-153.

²³ La parola su cui interverrà il rinforzo della squalifica varaniana e alfieriana (e il raccordo con la prima intuizione negativa da parte di Cristo); cfr. *Tutte le op.* cit., II, p. 61.

²⁴ *Notti* cit., I, p. 17.

²⁵ *Notti* cit., I, p. 172.

²⁶ *Notti* cit., II, p. 172.

²⁷ *Notti* cit., III, pp. 232-233.

²⁸ *Notti* cit., I, p. 138.

mestamente... Ahi la pace di cui godono esse, è negata ai loro padroni. Un tedio e una scontentezza che non dà mai tregua, rode l'uomo e lo tormenta da mane a sera. Il monarca e il pastore ugualmente si querelano della loro sorte»²⁹), sulla sperata partecipazione delle stelle al dolore degli uomini e viceversa sulla sordità della natura al lamento del poeta («Non abbiamo che le stelle per testimoni; sembrano esse talor sospendere il corso delle loro orbite per inchinarsi a udire le voci della tua mestizia: ah! tutta la natura sorda solamente e insensibile è al mio lamento!»³⁰), o sulla morte liberatrice³¹, sulla noia, sulla vocazione al suicidio. E al culmine di questa tensione dolorosa, che poi lo scrittore inglese volgeva a glorificazione dell'eternità e di Dio, salivano (seppure in bocca all'incredulo combattuto dall'autore) le proteste più disperate di un Giobbe preromantico più coerente e deciso contro la natura inutilmente vagheggiata dall'uomo – il quale dovrà poi «confessar sospirato che la *propria* sciagura è la più stupenda delle sue meraviglie» – contro lo stesso Dio «crudo tiranno» assimilato dai suoi «motivi arcani» alla «arcana ragion di stato dei tiranni mondani», che «ama le ruine e di regnar si compiace sopra un deserto», il cui «fulminante decreto» contro gli uomini è: «Voi tutti sarete mortali e tutti infelici». E a lui gli uomini «schiavi oppressi da un invisibil tiranno», rivolgono questa domanda: «Son forse codesti i tuoi decantati benefici?... Domandato io non t'avea che tu mi facessi nascere... Con una barbara prelazione tu mi arricchisti del pensiero, e mel converti in una facoltà di soffrire, della vita, e me la converti in una facoltà di morire»³².

Se la lettura delle *Notti* si inserisce profondamente nello sviluppo intero del Leopardi, mi sembra che qualche eco indiretta se ne possa cogliere già in quell'altra opera del periodo erudito, il *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*, in cui, nell'immutato quadro cattolico, la linea di progresso illuministico si articola in maniera più contorta ed incerta attribuendo all'errore una sua forza sempre rinascente e quasi una sua inevitabilità nella natura umana³³ (ed è qui che elementi pessimistico-cristiani³⁴ si rinforzano nel contatto col tema youngiano della miseria e limitatezza umana), mentre gli errori popolari degli antichi, accordati con gli errori e i timori fanciulleschi, assumono una specie di attrattiva immaginosa accresciuta dall'abbondanza e suggestione dei testi poetici citati latini e greci (tradotti questi e sentiti, nella dedica al Mustoxidì, come «incantati alberghi delle Muse»³⁵) e sostengono brani di andamento poetico su cui si fermarono a lungo il De Robertis

²⁹ *Notti* cit., II, pp. 22-23.

³⁰ *Notti* cit., I, p. 22.

³¹ *Notti* cit., I, pp. 97-98.

³² *Notti* cit., II, p. 59 ss.

³³ Si veda a p. 784, a p. 805, a p. 816 (*Tutte le op. cit.*, I).

³⁴ Elementi percepibili anche nei *Discorsi sacri* del 1814 (ad es. a p. 751 del I vol. di *Tutte le op. cit.*).

³⁵ *Tutte le op. cit.*, I, p. 789.

e il Russo, con una certa forzatura di tempi e di «envergure» dei testi. Dico forzatura non perché nel *Saggio* non vi sia, connessa con la stessa maggior complessità dello schema intellettuale, una maggior animazione generale di immaginazione e una incipiente volontà artistica, ma perché gli stessi quadretti idillici più ammirati, come quello del *Meriggio*, hanno una base letteraria ancor troppo ravvicinata, una gracilità e un limite di grazia più manierata («tutto è bello, tutto è delicato e toccante»³⁶) che risale, molto da vicino, a quella scuola gessneriana usufruita in forma ancor più diretta e scolastica nell'*Amicizia* già ricordata.

Qui il rapporto è più vivo e la lettura gessneriana merita di esser segnalata anche perché, nei limiti di gracilità letteraria già notati³⁷, la sua efficacia comincia a penetrare più profondamente nel nesso fra sensibilità e volontà artistica del giovane scrittore, e, mentre sorregge brani precisi del *Saggio* come il *Meriggio* (il testo di appoggio è sempre *La tomba dell'uom dabbene*, nel passo che comincia «Era il meriggio», ed esso detta la trama del brano leopardiano con la serie dei particolari realistico-idillici³⁸), influisce anche nella traduzione coeva degli idilli di Mosco.

In questa, partendo da una base di traduzione tardosettecentesca, quella del Pagnini³⁹, il Leopardi ne diverge per alcune più forti sottolineature di condizione idillica e, più, idillico-elegiaca in chiave gessneriana. Basti, in proposito, ricordare l'inserimento di un aggettivo tipicamente gessneriano, e poi leopardiano, come «quieto» (o «queto» e «cheto») nella descrizione di Europa dormiente che arieggia alla situazione della donna dormiente della *Sera del di di festa*:

Quai sogni mi turbar, mentre tranquilla
nel mio letto dormia sí dolcemente
nelle mie quiete stanze?⁴⁰

Mentre il Pagnini traduceva:

³⁶ *Tutte le op. cit.*, I, p. 794.

³⁷ L'uso poetico di questo vagheggiamento degli errori antichi sarà esplicito solo nella canzone *Ad Angelo Mai* e il gusto idillico assumerà la sua funzione e il suo rapporto con «situazioni, affezioni, avventure storiche del suo animo» solo nei primi idilli nel '19.

³⁸ E l'idillio settimo degli *Idilli scelti* tradotti dal Soave (editi, insieme al *Primo navigatore* tradotto dal Perini, ad Osimo, 1791, l'edizione posseduta dalla Biblioteca Leopardiana, insieme alle *Opere* del Gessner tradotte dal Treccani, Como, 1817, posteriori dunque a questa fase). Il brano citato (con le figure della lucertola, della cicala ecc. che ritornano nel brano leopardiano) è a pp. 95-96.

³⁹ Sul valore del Pagnini traduttore neoclassico rimando al mio studio omonimo pubblicato in «La rassegna della letteratura italiana», 1, 1953 (ora nel volume *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* cit.). E si vedano anche le pagine del Fubini (Introduzione ai *Lirici del Settecento*, Milano-Napoli, 1959) che accettano e rafforzano la mia interpretazione in senso prefoscoliano.

⁴⁰ *Tutte le op. cit.*, I, p. 414.

[...] Quali in mie stanze
sogni mi sbigottir mentr'io dormia
sí dolcemente sulle agiate piume?⁴¹

E nel *Canto funebre di Bione* si noti l'abbondanza di aggiunte di aggettivi «mesti», «teneri», «dolenti», e l'accentuazione della privazione prodotta dalla morte e del contrasto tra il rinascere dei fiori e la scomparsa definitiva degli uomini con la morte.

Il Pagnini traduceva:

Poiché le malve son negli orti spente,
o il verde appio, o il fiorente, e crespo aneto,
rivivono, e fioriscon un altr'anno.
Ma noi, uomini grandi, e forti, o saggi,
come prima siam morti, in cava fossa
lungo, infinito, inecceitabil sonno
ahimé! dormiamo. Or in silenzio avvolto
starai sotterra...⁴²

Il Leopardi amplifica elegiacamente:

Ahi tristi noi! poiché morir negli orti,
le malve o l'appio verde, o il crespo aneto,
rivivono, e rinascono un altr'anno.
Ma noi ben grandi, e forti uomini, e saggi
dormiam poiché siam morti, in cava fossa
lunguissimo, infinito, eterno sonno,
e con noi tace la memoria nostra.
Or tu sotterra in tenebroso loco
sempre muto starai...⁴³

Né è a caso che nel 1818 il Leopardi riportasse questi versi da lui tradotti nel *Discorso di un italiano sopra la poesia romantica* come prova della sentimentalità della poesia antica⁴⁴.

Vicino ai brani del *Saggio* e alla traduzione «intenerita» di Mosco c'è dunque una più chiara lettura di Gessner che rifluisce anche nel primo tentativo di poesia propria, dopo l'epoca del tradurre poetico: quell'idillio *Le rimembranze*, del 1816, che rimane però, tutto sommato, non molto più che un interessante e sensibile esercizio in margine alle traduzioni e che comunque

⁴¹ *Teocrito, Mosco, Bione, ecc.*, volgarizzati da Eritisco Pilenejo (il Pagnini), Parma, 1780, II, p. 11.

⁴² *Teocrito, Mosco, Bione* cit., II, pp. 40-41.

⁴³ *Tutte le op. cit.*, I, p. 417.

⁴⁴ *Tutte le op. cit.*, I, p. 938, dove il brano è lievemente modificato e, per un verso, riportato alla traduzione del Pagnini, come per maggior volontà di sobrietà e fedeltà.

sviluppa piú che il gusto di Mosco quello del Gessner (base la solita *Tomba dell'uom dabbene* con qualche rinforzo piú elegiaco di tipo ossianesco) ripreso anche in certa fiorettatura tardo-arcadica (con qualche eco zappiana-berboliana) intorno a piccole entità di natura, a gesti fanciulleschi, a oggetti graziosi (il panierino, l'insetto colto a volo dalla mano del fanciullo) nello schema dialogico (che ritornerà poi interamente solo nel frammento *Odi Melisso*), in certo amore di interni domestici intravvisti dall'esterno e nell'acme elegiaca non priva di qualche leziosità.

Resta comunque chiaro che in complesso l'idea dell'idillio risale soprattutto all'idillio sentimentale di Gessner, che, già nella sua ambiguità preromantico-rocò, impostava un idillio legato ad una situazione (se non ad un'«avventura storica del proprio animo», secondo l'essenziale definizione leopardiana del '28), ad una vicenda sentimentale, e dunque già lungi da quell'idillismo senza «passione» contro cui si pronunciava il Leopardi in un notevole pensiero dello *Zibaldone*, del 26 gennaio 1822⁴⁵.

E la gentile versione del Soave (insieme a quella piú rigida, ma non inefficace del Perini per *Il primo navigatore*) ben presentava il gracile e delicato mondo idillico-elegiaco del piccolo scrittore svizzero, offrendo avvii e termini di linguaggio usufruiti dal Leopardi specie nella zona idillica del '19-20.

Si rilegga cosí l'avvio dell'idillio *La serenata*:

Era la notte placida e serena,
e di ponente un venticel leggiro
l'ardor temprava del caduto giorno...
i campi erano quieti...
Della pallida luna il solo raggio,
sull'onda mormorante de' ruscelli
gía tremolando; e qualche luccioletta
vagava pur fra 'l bujo; ogni altro lume
era già spento...
Era la notte nel suo volger queta...⁴⁶

O questa apertura di scena lunare (nella *Dichiarazione*):

Già dietro quelle scure erte montagne
s'alza la luna, già il suo argenteo lume
splende attraverso a' pini, che corona
fanno all'acute cime...⁴⁷

O questa invocazione alla luna (sempre nella *Dichiarazione*):

⁴⁵ *Tutte le op. cit.*, II, pp. 611-612.

⁴⁶ *Op. cit.*, p. 106.

⁴⁷ *I nuovi idillj di Gessner*, trad. dal Soave, Piacenza, 1790, p. 22.

Pallida e queta luna, or testimonio
tu sii de' miei sospiri...⁴⁸

O questo paragone fra la caducità del narciso e della giovinezza:

In tua freschezza ancor l'alba ti vide;
or se' svenuto, ah! lasso! così pure
la giovinezza mia si verrà meno.⁴⁹

E, nell'aggraziato e manierato svolgimento novellistico, si profilano figure di fanciulle illuminate dalla gioventù, dalla bellezza, dall'innocenza

(il primo fior dell'innocenza in volto
le sorridea...⁵⁰
l'ilarità sul volto
gli brillava, e la fresca giovinezza...⁵¹)

mentre ad esse si accompagnano cadenze dolenti (che poterono fondersi con i più precisi moduli elegiaci ossianeschi) sul tema dell'«acerba rimembranza», della scomparsa dalla vita

(Ahi, che tu più non vivi! più non vivi,
di mia vita conforto, e nella nostra
miseria unico schermo, unica speme...⁵²),

sul contrasto fra l'immagine rievocata della bellezza femminile o di una illusione giovanile e la loro perdita:

Era la gioja mia fedel compagna,
or mi fugge, e m'aborre: ombre lugubri
scendon per me dai boschi, amene un giorno,
il solo aspetto delle verdi piante
felice mi rendea; se i vaghi fiori
spandeano intorno a me grati profumi,
io mi credea... Ma, oh Ciel! tutto disparve,
ogni gioja, ogni ben...⁵³

E, nel paesaggio a tenui colori, più tardi ripreso nel *Tramonto della luna*, particolari di linguaggio e spunti di situazione contemplativa sembrano contribuire alla complessa genesi dell'*Infinito* e del brano contemplativo

⁴⁸ *I nuovi idillj* cit., p. 25.

⁴⁹ *I nuovi idillj* cit., p. 26.

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 125.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 88.

⁵² *Il primo navigatore* (ed. cit., p. 3).

⁵³ *Il primo navigatore* (ed. cit., pp. 41-42).

della *Vita solitaria*: «ermo loco», piacere della solitudine, paragone di un luogo limitato e di spazi infiniti:

[...] O voi liquidi piani
al cui confine questi occhi non vanno,
ditemi voi, se questo picciol punto,
quest'isoletta, cui l'ondoso seno
vostro circonda, che ben punto, e nulla
è comparata a voi, laghi infiniti...⁵⁴.

III

Ma nel 1816 i piú decisivi tentativi di poesia «propria» hanno altra direzione e richiamano altri appoggi letterari, sollecitati anche da quell'impegno di traduttore di opere piú alte e solenni (*Eneide*, *Odissea*, *Titanomachia*), fra '16 e inizio del '17, e da quella volontà di classicismo che punta sulla ripresa italiana di Parini, Alfieri e Monti, dichiarato nella lettera alla «Biblioteca italiana», del 18 luglio 1816.

Un tentativo interessante, rimasto allo stato di abbozzo, è quella tragedia *Maria Antonietta* che, materata di elementi della agiografia antirivoluzionaria, colpisce per l'intensità di una situazione centrale di sofferenza aristocratica («magnanimità... tenerezza», «trasporti fierissimi, tenerissimi» che rivelano qualche precoce eco alfieriana impastata con i richiami gessneriani della memoria acerba e dell'affettuoso «tu»: «oh sventurata..., oh cara») e per certa abbozzata capacità di tensione sentimentale e di effetti forti e sensibili che fanno pensare a un certo gusto montiano (la forte pagina del secondo canto della *Basvilliana* sull'apertura della giornata d'orrore dell'esecuzione del re) complicato da una graduazione delle sensazioni nel loro attenuarsi e svanire che può rimandare a una certa tecnica ossianesca che rileveremo piú tardi: «appoco appoco cessano i cannoni... s'acqueta il tumulto... m'inganno o sento di nuovo lo strepito del carro che torna a incamminarsi... suono di tamburi nuovamente..., tutto s'allontana appoco appoco... silenzio...»⁵⁵.

Il tentativo di maggiore impegno è però costituito dalla cantica *Appressamento della morte*, alla fine del '16, in cui il Leopardi volle riversare una folla di sentimenti e di sfoghi morali scatenati dal presentimento della propria morte precoce, piú direttamente espresso nell'ultima parte del componimento alla quale piú si riferisce l'accenno fatto dal Leopardi alla *Cantica* nel pensiero zibaldonesco del 1° luglio 1820 parlando della propria carriera poetica nell'adolescenza: «Ben è vero che anche allora quando le sventure mi stringevano e mi travagliavano assai, io diveniva capace anche di certi affetti

⁵⁴ *Il primo navigatore* (ed. cit., p. 7).

⁵⁵ *Tutte le op.* cit., I, p. 330.

in poesia, come nell'ultimo canto della *Cantica*⁵⁶.

Quella massa di sentimenti e di sfoghi (ancora configurati in personificazioni della mitologia cattolica e in direzione moralistico-religiosa, ma spostati fra forte appello vitale e scontentezza e disagio esistenziale e ideologico) cercava anche una costruzione, uno schema generale accogliente, articolato e insieme appagante il desiderio di una poesia di immaginazione come quella degli antichi, ma in una moderna prospettiva italiana.

E il Leopardi si volse a quel tipo di poesia «visionistica» del Varano e del Monti (con dietro echi del Minzoni e del Frugoni «grandioso») che, su allegorie cristiane e dantesche-petrarchesche (del Petrarca dei *Trionfi*), aveva rappresentato nel secondo Settecento una delle vie di riscossa velleitaria della poesia «forte» e «grandiosa» di contro all'edonismo classicistico-rococò e al classicismo didascalico-illuministico⁵⁷.

Il Monti offriva lo schema piú elaborato della visione in senso scenografico e narrativo, con l'alternarsi a contrasto di scene e paesaggi sereni, radiosi, estatici e tempestosi, cupi, inquieti, con uguale espansione di colori e suoni («il poeta dell'orecchio e dell'immaginazione», che sarà poi il giudizio limitativo del Leopardi su di un maestro provvisoriamente affascinante e poi recisamente rifiutato)⁵⁸.

Mentre il Varano, che a quello schema aveva dato l'avvio in forme piú aggrumate e risentite con le sue *Visioni sacre e morali*, piú intimamente assecondava il giovane scrittore nella sua spinta moralistico-espressiva, nella sua estremistica contrapposizione di valori e disvalori che qui esplose in una direzione ancora ingenua di una genuina, disperata tensione morale, alimentata poi dagli sdegni morali pariniani e, ben piú, dalla violenza morale e linguistica dell'Alfieri.

La squalifica del mondo e dei suoi vizi, la fisicità del disgusto ricavatone, si avvalgono ora dell'appoggio del Varano (uno scrittore incondito e velleitario quanto si vuole, ma, nella sua direzione aristocratico-cattolico reazionario, non privo di un risentimento moralistico intenso, svolto in un caotico e slabbrato gusto espressivo soprattutto del macabro, del corrotto, del purulento⁵⁹) riprendendone e accentuandone («losco duce» in «lercio duce», ad

⁵⁶ *Tutte le op. cit.*, I, p. 71.

⁵⁷ Si veda in proposito il mio saggio *Poetica e poesia nel Settecento italiano*, in «La rassegna della letteratura italiana», 2, 1962 (ora in *L'Arcadia e il Metastasio*, Firenze, La Nuova Italia, 1963, 1968²).

⁵⁸ Si veda in proposito L. Fontana, *Monti*, in *Classici italiani nella storia della critica*, a c. di W. Binni, Firenze, 1955, II, e C. Muscetta, *Monti*, in *Ritratti e letture*, Milano, 1961.

⁵⁹ La presenza del Varano meriterebbe, ben al di là di questo accenno, un lungo e particolare studio, per la singolare attrazione che il Leopardi provò per questo scrittore, specie nella propria formazione non solo letteraria, ma etica e sentimentale sicché egli volle poi – con un'implicita valorizzazione poetica critica e autobiografica – dargli un posto di eccezionale importanza nella *Crestomazia poetica* riportandone – anche con tagli estremamente personalmente sintomatici – una massa ingente di brani (pieni di spunti di temi, di moduli di immagine e sentimenti, di elementi linguistici) e confermando la

esempio) la violenza aggettivale che tornerà (mescolandosi con la più dura violenza alferiana, ma con maggiori vicinanza all'ascendenza varaniana) in certi passi delle canzoni rifiutate del '19 (specie in quella *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo*) e sin nella seconda sepolcrale del '34 intorno alla identificazione del disfacimento corposo del cadavere («sozzo a vedere, abominoso, abietto», «vista vituperosa e trista»).

Ma se nella cantica l'impronta più forte è varaniana ed è base di una direzione di espressione che avrà i suoi momenti più alti e leopardiani nell'assoluta squalifica del «secol tetro» e dell'«aer nefando» della canzone *Alla sua donna* (con una storia che qui non si può che accennare, e un corrispettivo interno legato a tutto il sentimento morale e polemico del Leopardi da riveder entro la sua storia intera e dinamica), l'incontro con il Monti ha esiti più vari e lunghi che vanno anche al di là del giudizio critico sulla poesia del Monti, ramificandosi in direzioni, se si vuole, marginali o funzionali rispetto al filo più interno della poesia leopardiana, ma non senza raccordi con tendenze della sua poetica e della sua elaborazione di linguaggio nel periodo fino al '22, e con il ritorno di minori echi montiani fin nel *Consalvo*.

Ché infatti, mentre l'incidenza montiana ha un suo sviluppo nella direzione delle figurazioni rettoriche dell'Italia e del personaggio-vate nella canzone *All'Italia*, più lunga è la presenza del Monti preromantico e wertheriano-ossianesco degli *Sciolti al Chigi*, dei *Pensieri d'amore*, della trasposizione wertheriana dell'*Aristodemo*, dei *Pensieri di un cittadino solitario* nonché di certo dialogare e narrare del *Galeotto Manfredi* e del *Bardo della selva nera* entro la tendenza elegiaca-amorosa leopardiana riconfluita, con nuovi elementi di poetica, appunto nel caso piuttosto particolare del *Consalvo*.

Sulla prima direzione la maniera montiana (del resto le due canzoni del '18 furono non del tutto casualmente dedicate al Monti) si manifesta abbastanza largamente nella impostazione e nel gestire del personaggio-vate

sua simpatia per uno scrittore così, a suo modo, «nuovo» entro il pieno del Settecento (si vedano in proposito le mie pagine a lui dedicate nel mio *Preromanticismo italiano* cit., che mi sembrano ricevere una riprova da questa forte valutazione leopardiana di una personalità tale da costituire per lui una speciale fonte di preromanticismo indigeno, di fonte ed appoggio del suo particolarissimo romanticismo fin entro gli ultimi canti e nella stessa *Ginestra* pur così ideologicamente contrastante con la direzione ideologica varaniana) con un esplicito e importante riferimento nello *Zibaldone* (1 dicembre 1828, *Tutte le op.* cit., II, p. 1196) come esempio della libertà e spregiudicatezza particolare dell'«uomo nato nobile» come si vede, fra l'altro, «nello stile originale, nel modo individuale di pensare e di poetare, nel tuono ardito e sicuro, nella stessa fermezza e forza di opinione religiosa e superstiziosa del Varano». Tutte parole meditabili per la valutazione alta dell'originalità varaniana e per lo stesso riferimento alla propria origine nobile commutata non in senso di privilegio sociale, ma in forza di coraggio spregiudicato e di originalità individuale da mettere al servizio della causa della verità utile e anzi necessaria, indispensabile a tutti gli uomini senza ulteriori cesure di condizione e di privilegio sociale nella costruzione solidale di una nuova, umana società.

(Simonide e il bardo Ullino del *Bardo della selva nera*⁶⁰) e nella iconografia opulenta dell'Italia «formosissima donna», del contrasto fra la sua grandezza passata e la miseria presente in cui si vedono vari echi delle numerose propoee montiane dell'Italia, nel *Beneficio*

(una donna di forme alte e divine...
la sinistra alla gota: e, scisso il manto,
scopria le piaghe dell'onesto petto⁶¹),

nella *Musogonia*

(Vedila, ahì lassa!, che di caldo rio
bagna la guancia vereconda e casta,
e nel seno t'addita augusto e pio
il solco ancor della vandalic'asta.
Assai pagò la dolorosa il fio
d'antiche colpe che l'han doma e guasta...⁶²),

nel *Bardo*

(e tu d'ancella la farai reina...⁶³),

nel *Congresso di Udine*

(Tù muta siedì...
Sì dimesso il volto
non porteresti e i piè dal ferro attriti...⁶⁴),

nella *Mascheroniana*

(carca di ferri e lacerato il manto...
Tal che, guasta il bel corpo d'ogni parte...⁶⁵).

E quanti avvii montiani nelle esclamazioni, nelle interrogazioni, nei particolari della costruzione rettorica delle due prime canzoni!⁶⁶

⁶⁰ «Sopra una vetta... salia tutto raccolto in suo pensiero / l'irto poeta» (*Bardo*, I, vv. 16-20).

⁶¹ *Beneficio*, vv. 1, 8-9.

⁶² *Musogonia*, I, str. 70.

⁶³ *Bardo della selva nera*, VI, str. 23.

⁶⁴ *Per il congresso di Udine*, vv. 9, 13-14.

⁶⁵ *Mascheroniana*, II, v. 129 e IV, v. 54.

⁶⁶ «Tal d'armi e di nitriti e di timballi», «di barbarico sangue», «che cor fu il vostro», «fa' cor», «Taccio il nembo di duol», «noi t'avevam tradita» (*Mascheroniana*, passim); «Chi di voi m'aita» (*Il Beneficio*); «venian siccome a nuzial carola / i valorosi», «A me l'armi, su via, l'armi», «alla terra natia», «Ma senza memorar l'alta vendetta» (*Bardo*, passim), ecc.,

Sicché, a parte il rapporto con Petrarca, Chiabrera, Testi, Filicaia (in una tradizione di lirica eloquente culminante appunto nel Monti), l'impronta montiana è ben rilevante nella direzione altamente rettorica delle prime canzoni e il Monti portava anche l'eco incoraggiante, sulla linea classicistica a cui il Leopardi aderisce, di quel più recente classicismo patriottico e nazionalista di cui il Monti era, a suo modo, rappresentante e collaboratore aulico (specie all'altezza della *Mascheroniana*, nelle sue impennate antifrancesi non in tutto discordi, a ben diverso livello, dalla polemica sulla Cisalpina dell'*Ortis*⁶⁷) e cui egli aveva trovato le immagini più floride e sontuose.

E tuttavia le canzoni patriottiche, sia ben chiaro, avevano in sé una tale carica disperata personale e attuale che lo strato montiano non ne costituisce che un elemento, più rettorico e tecnico, legato all'impostazione di lirica alta ed eloquente di ripresa classica e appoggiata a idee giordaniane, mentre il loro fondo più autentico e nuovo si lega piuttosto alla nuova lezione alfieriana e foscoliana, come il nazionalismo leopardiano era solo per un lato nazionalismo letterario, animato com'era da una morale coscienza di decadenza, dai sottesi schemi natura-ragione, antichi-moderni, e da una volontà di intervento che superava ogni possibile equivalenza montiana, e rispondeva piuttosto alla disperazione dell'*Ortis*, alla cui essenziale pagina, della lettera da Ventimiglia, il Leopardi si riferiva esplicitamente in una nota dello *Zibaldone*⁶⁸.

Più sottile invece l'efficacia montiana elegiaca che pure non domina direttamente nessun momento della poetica leopardiana e porta la sua voce più pastosa e più ormai ottocentesca fra gli echi del *Werther* e rinnovate cadenze melodrammatiche metastasiane, rafforzate (in un impasto di eloquio poetico più apertamente sentimentale e fra novellistico e melodrammatico) da certo più teso patetismo alfieriano (le parti più patetiche di Carlo e Isabella nel *Filippo* o della esuberante sentimentalità della *Sofonisba* o dell'affettuoso dell'*Alceste*) sia nel *Sogno* sia, più tardi, nel *Consalvo*.

Chiara è in tal senso la presenza montiana appunto nel *Sogno* a cui il Monti con gli *Sciolti al Chigi*, i *Pensieri d'amore* e con certi recitativi dell'*Aristodemo* e del *Galeotto Manfredi* offriva, su certa base generale metastasiana, una più moderna intonazione di melodia patetica (la sonorità montiana spinta sino alle soglie di una melodia del sentimento), un gusto di fluida

ecc. E per *Primo amore* «le care mura del paterno ostello» (*Mascheroniana*). Ma le citazioni sarebbero ben più numerose a rivelare l'impronta montiana nel tessuto rettorico e nei particolari lessicali del primo Leopardi.

⁶⁷ La *Mascheroniana* specialmente fu fonte di patriottismo (anche se molto in chiave «moderata» e legalitaria) e rinforzo nuovo dei motivi antifrancesi prima in chiave antirivoluzionaria (*Basvilliana*), ora in chiave nazionale. Per questo aspetto del Monti non posso, per ora, rimandare che a un corso di dispense del 1955-56 all'Università di Genova.

⁶⁸ *Tutte le op. cit.*, II, p. 39. La canzone *All'Italia* sembra una risposta, un tentativo disperato di opporre se stesso alla situazione decaduta dell'Italia e alla domanda «Ove sono i tuoi figli?» che poi echeggiava anche nel *Bardo* montiano («Ove sono i miei figli?»), c. VI, str. 35.

espansione patetica su quella via preottocentesca di elegia e novella romantica (e si pensi in tal senso anche alle parti piú novellistiche del *Bardo della selva nera*) che soprattutto il Tommaseo⁶⁹ mise in luce nel Monti esagerandone il valore poetico e innovatore che tuttavia non si può del tutto negare (piú convenientemente riducendolo quanto a valore poetico in forme di abile mediazione di motivi preromantici e wertheriani sulla base di una disposizione poetico-affettuosa) come una delle forme di passaggio verso l'Ottocento nel recupero cauto e largo dell'opera mediatrice del Monti mal configurabile solo nell'unico modulo neoclassico e neoclassico-baroccheggiante⁷⁰.

Quella voce melodico-patetica (con possibilità di toni idillici-elegiaci sulla via del *Sogno* e in parte della *Vita solitaria*) poté contribuire a provvisorie soluzioni di canto affettuoso ed elegiaco piú ammorbidito nel complesso periodo del '20-22 e non senza ritorni piú sbiaditi nelle *Ricordanze* (il cui andamento a onde di ricordo può far pensare al piú esterno e pur suggestivo e nuovo procedimento dei *Pensieri d'amore*), in certi passi dell'*Aspasia* e, soprattutto, nel *Consalvo*⁷¹.

Ma, detto questo, sarà pur evidente che nella prospettiva piú profonda della poesia leopardiana l'esperienza montiana appare limitata, priva di un vero corrispettivo di piú interne consonanze di problemi spirituali, sentimentali, poetici, bloccata in velature piú superficiali e provvisorie di colore e melodia piú espansiva e sospirosa, nella direzione di quel parlato elegiaco e novellistico leopardiano che può pur distinguersi dal suo piú vero tono di colloquio, del «tu» lirico essenziale dei «grandi idilli» e degli ultimi canti: e non per nulla il ritorno montiano nel *Consalvo* coincide con un momento piú debole, febbrile, di fantasticheria piú che di vera poesia.

⁶⁹N. Tommaseo, *Monti*, in *Dizionario estetico*, Milano, 1840.

⁷⁰Così, a parte il gusto satirico-comico della bella versione della *Pucelle*, si pensi a certe riprese di canzonettismo savioliano con una accentuazione di *humour* e di ricchezza da pianoforte piú che da clavicembalo. Anche le esperienze metriche del Monti (l'accordo settenario-endeccasillabo di *Per l'onomastico della sua donna*) poterono esser componente della nuova metrica leopardiana.

⁷¹A parte la piú vicina documentazione del *Sogno*, della *Vita solitaria* e del *Consalvo* (per cui rimando al commento dello Straccali e alle pagine di G. Natali, *Viaggio col Leopardi nell'Italia letteraria*, Milano, 1943), gli *Sciolti al Chigi*, i *Pensieri d'amore*, i recitativi dell'*Aristodemo* e del *Galeotto Manfredi* (come indicò generalmente il Flora nel suo commento), parti del *Bardo* (e delle giovanili *Elegie*) potrebbero citarsi come generale sollecitazione al tono elegiaco-novellistico e elegiaco-idillico notato. Perché meno noti cito alcuni passi delle tragedie: «È vero; / tutti siamo infelici. Altro di bene / non abbiám che la morte» (*Aristodemo*, III, 7^a); «Allor che tutte / dormon le cose, ed io sol veglio e siedo / al chiaror fioco di notturno lune» (*Aristodemo*, III, 7^a); «L'ultima volta che ti veggio è questa: / l'ultima volta» (*Galeotto Manfredi*, II, 3^a); «Elisa è morta nel suo cor» (*Manfredi*, III 4^a). Per *Aspasia* può citarsi non solo il sonetto *Sopra se stesso* («Poi su l'abisso dell'oblio m'assido; / e al solversi che fa nel nulla eterno / tutto il fasto mortal, guardo e sorrido»), ma i versi dell'*Aristodemo*: «parlo a un guerrier, che questi dei, quest'ombre / dell'umano timor, guarda e sorride» (II, 7^a).

IV

Un incontro di ben diversa e decisiva importanza per tutta la personalità leopardiana, in un momento decisivo della sua formazione generale, è quello che ha luogo nel '17, anno essenziale in cui il Leopardi, attraverso la conoscenza epistolare del Giordani (apertura ad una esperienza viva di persona viva, e viva piú di quanto comunemente si creda⁷², ricca, entro certi limiti piú pedanteschi, di elementi moderni in senso culturale, etico-politico nella sua ansia di perfezione classica), l'esperienza del primo amore e, appunto, la scoperta intera dell'Alfieri⁷³, operò la sua piú vera «conversione» letteraria (ma anche etica e politica) e pose le basi essenziali del suo successivo svolgimento.

Incontro documentato anzitutto dal sonetto del 29 novembre 1817, *Dopo letta la Vita dell'Alfieri*, che esprime l'ansia e il dolore del giovane scrittore rispetto alla vita attiva e all'esperienza concreta dell'Alfieri: ansia di azione, di grandezza, di intervento, di poesia che si ripercuote profondamente nelle canzoni patriottiche e può esser colta a nudo in quell'*Argomento di elegia seconda* del '18 che è documento formidabile di ardenti, aggrovigliate tensioni e va messo in forte rilievo per intendere dall'interno questo momento e la vera natura delle stesse canzoni patriottiche: «Oggi finisco il ventesimo anno. Misero me che ho fatto? Ancora nessun fatto grande. Torpido giaccio fra le mura paterne... Che fai? pur sei grande. O patria, o patria mia ec. che farò non posso spargere il sangue per te che non esisti piú. ec. ec. ec. che farò di grande? come piacerò a te [donna], in che opera per chi per qual patria spanderò i sudori i dolori il sangue mio?»⁷⁴.

Ma documento piú ampio ne sono le stesse lettere del '17-18 al Giordani, riboccanti di allusioni all'Alfieri, ai suoi «santi» detti e principi, di alfieriano bisogno di gloria, di riprese di espressioni alfieriane nella direzione degli affetti ardenti e dell'amicizia («il pieno spargimento di cuore» leopardiano richiama la definizione alfieriana dell'amicizia «reciproco bisogno di sfogare il cuore»⁷⁵) dello «sviscerato» amor di patria, dei «sublimissimi» affetti, di «caldissimi» e «ardentissimi» desideri, di «smania violentissima» di poesia, di «spasimare e disperare» «impazientissimamente», di espressioni alfieria-

⁷² Si legga, per una prospettiva nuova sul Giordani, il saggio di S. Timpanaro *Le idee del Giordani*, «Società», 1954 seppure troppo generoso. Per la finezza e il leopardismo del Giordani rimando anche alle mie osservazioni nell'antologia *Scrittori d'Italia*, III, Firenze, 1946.

⁷³ Sui rapporti Alfieri-Leopardi si vedano almeno G. G. Ferrero, *Alfierismo leopardiano*, «Giornale storico della letteratura italiana», 1937; M. Fubini, *Alfieri nell'Ottocento*, «Il veltro», 1961, ora in *Ritratto dell'Alfieri e altri studi alfieriani*, Firenze 1963, 1967², p. 179 ss.; e le raccolte di «fonti» del Negri, *Divagazioni leopardiane* cit., IV (*Reminiscenze alfieriane*), p. 161 ss.

⁷⁴ *Tutte le op. cit.*, I, pp. 330-31. Nel testo ne ho riportato i passi piú sintomatici.

⁷⁵ Cfr. *Vita*, I, p. 204. Per le citazioni precedenti e seguenti vedi *Tutte le op. cit.*, I, pp. 1024, 1026, 1027, 1040, 1048, 1062, 1082.

ne nella direzione del disgusto e del disprezzo morale fisicizzato («stomacato»)⁷⁶, di «orribili malinconie» o di designazioni alfieriane della propria disperazione⁷⁷. E la stessa definizione di «conversione» è eco della «conversione» alfieriana.

E altro documento dell'efficacia dell'incontro alfieriano sono quelle *Memorie del primo amore* (o *Diario d'amore*) che nascono appunto sotto la suggestione alfieriana del bisogno di autoanalisi per meglio conoscer se stesso⁷⁸ e riprendono il modulo schematico del «primo amoruccio» della *Vita* estendendolo in una prosa analitica che si avvale di chiare indicazioni alfieriane (l'abbondanza di diminutivi autoironici e graduanti: «doloretto acerbo», «piaceruzzo», «nebbietta di malinconia», «favilluzza», «piaghetta amorosa mezzo saldata», in contrasto con espressioni superlative, estreme: «votissima giornata», «riarderanno violentissimamente», «scontentissimo e inquieto», «orecchio avidissimamente teso», «giorni smaniosissimi»; e con la fisicizzazione degli stati d'animo: «rintuzzato», «rannicchiato in me stesso»⁷⁹) e raccoglie essenziali motivi alfieriani sui temi dell'amore incentivo indispensabile di opere e di grandezza e del rapporto amore-studi, amore-poesia, amore-azione, sull'analisi del sorgere e modificarsi dei sentimenti, sulla propria natura eroica e vocata alla grandezza e singolarità⁸⁰, e sulla via più sottile del valore del ricordo nello scatto del suo risorgere improvviso e nella forza maggiore rispetto al sentimento presente⁸¹, del rapporto fra mu-

⁷⁶ Cfr. *Vita*, I, p. 281 e *Tutte le op. cit.*, I, p. 1019.

⁷⁷ È il passo della *Vita* (I, p. 56) da confrontare con la lettera al Giordani del 19 novembre 1819 (*Tutte le op. cit.*, I, p. 1089): «E stava così delle ore intere, con gli occhi conficcati in terra, pregni di pianto, senza fare mai lasciar uscire una lagrima», «Se in questo momento impazzissi, io credo che la mia pazzia sarebbe di seder sempre cogli occhi attoniti, colla bocca aperta, colle mani tra le ginocchia, senza né ridere né piangere».

⁷⁸ «Chiudo oggi queste ciarle che ho fatte con me stesso per isfogo del cuor mio e perché mi servissero a conoscere me medesimo e le passioni» (*Tutte le op. cit.*, I, p. 357). E si pensi all'introduzione della *Vita* alfieriana in cui l'autore parla di opera «dettata dal cuore» e dall'impegno di esaminarsi e conoscersi bene (*Vita*, ed. Fassò, Asti, 1951, I, pp. 6-7).

⁷⁹ *Memorie cit.*, passim (*Tutte le op. cit.*, I, pp. 353-359). Per la scuola alfieriana di fisicizzazione di stati d'animo e di situazioni sentimentali e spirituali si pensi almeno alla «mente appassita» di Saul e, per lo sviluppo più intenso e profondo del Leopardi, si pensi a certe lettere del '19-20 («stecchito e inaridito», 6 marzo 1820 al Giordani, «anima assiderata e abbrividita», 17 dicembre 1819 al Giordani).

⁸⁰ *Memorie cit.*, p. 359 («il cuor mio... mi farà fare e scrivere qualche cosa che la memoria n'abbia a durare»: il corsivo è mio), p. 354 («pensieri, a petto ai quali ogni cosa mi par feccia e molte ne disprezzo che prima non disprezzavo»), p. 355 («mi pare che i pensieri mi sieno piuttosto ingranditi, e l'animo fatto più alto e nobile dell'usato»), p. 355 («vedendomi anche l'animo più alto, e non curante delle cose mondane e delle opinioni e dei disprezzi altrui»), p. 359 («me ne compiaccio, rallegrandomi di sentire qualcheduno di quegli affetti senza i quali non si può esser grande»). E si pensi al «primo amoruccio» alfieriano, prova al poeta di appartenere «a quei soli pochissimi» cui «è concesso l'uscir dalla schiera volgare in tutte le umane arti» (*Vita cit.*, I, p. 59) e la descrizione degli effetti stimolanti dell'amore olandese (*Vita cit.*, I, p. 89).

⁸¹ *Tutte le op. cit.*, pp. 356-357, 358 (e per l'Alfieri si ricordino i noti episodi infantili

sica e sentimento malinconico, che il Leopardi riprenderà nello *Zibaldone* secondo la precisa direzione alfieriana⁸².

E dietro questi documenti più espliciti di un preciso momento alfieriano (il *Primo amore* diluisce la forza dell'incontro in un impasto di toni ed echi letterari diversi e nella fallita ricerca di una prospettiva più petrarchesca di distanza poetica), una minuta ricerca entro lo *Zibaldone*, le lettere, i *Canti* (qui esemplificata in forma essenziale) mostra la forte incidenza alfieriana (della *Vita* anzitutto, ma anche delle tragedie, delle rime, dei trattati etico-politici, delle satire) nella formazione e nello svolgimento leopardiano. Senza con ciò voler forzare il Leopardi in uno schema di rigida dipendenza alfieriana, senza negare affatto la fortissima originale differenza tra Leopardi ed Alfieri, segnata, in parte, dal noto pensiero dello *Zibaldone*⁸³, che indagando sugli uomini di singolare carattere rileva in vicinanza e differenza l'esemplarità di Alfieri tutto «natura» ripugnante ad ogni adattamento e conformismo, e quella di Rousseau nella sua maggior timidezza e debolezza (ma non è detto poi che Leopardi si identifichi senz'altro con Rousseau) e senza tacere il fatto che a volte l'influenza alfieriana, forte specie nella zona delle canzoni-odi, spinge il Leopardi a toni più aspri ed atteggiati («e rifugio non resta / altro che il ferro») bisognosi come di una rettificazione più interna e di un consolidamento espressivo più denso e musicale. Ché Leopardi ha una voce più fusa (pur calcolando la misura altissima della *Mirra*) di quella alfieriana e nella stessa poesia eroica degli ultimi canti ha una fermezza più semplice e schietta, un afflato lirico più complesso, un livello storico-linguistico ben diverso, così come essa nasce da una problematica più matura e da una personalità più ricca e complessa, da un'esperienza intellettuale e culturale tanto più vasta e profonda di quella un po' rattratta e povera dell'Alfieri.

Ma, al fondo, e sulla base di partenza del '17, c'è pure una congenialità (fra vera e desiderata) e un'attrazione potente degli elementi di eroismo, di coraggio, di incrollabile ispirazione morale dell'uomo-poeta⁸⁴ che fu ma-

dell'intermittenza del cuore e del ritorno del ricordo sullo spunto di un minimo segno del passato).

⁸² *Tutte le op. cit.*, p. 357 («non è dubbio che la musica, s'io ne sentissi in questi giorni, mi farebbe dare in ismanie e in furori, e ch'io n'impazzirei dagli affetti»). Per Alfieri si ricordi la descrizione degli effetti della prima opera buffa ascoltata (*Vita cit.*, I, p. 42 e poi a p. 70). Nello *Zibaldone* si ricordi il pensiero alfieriano del 29-30 agosto 1823, *Tutte le op. cit.*, II, pp. 827-828 «qualunque musica generalmente, anche non di rado le allegre, sogliono ispirare e muovere una malinconia».

⁸³ Lo spunto è in un pensiero del '16 (*Tutte le op. cit.*, II, pp. 26-27), lo svolgimento pieno è nel noto pensiero del 18 agosto 1823 (*Tutte le op. cit.*, II, pp. 796-799).

⁸⁴ Poeta, anche se a un certo punto il Leopardi parve accettare il giudizio staëliano, e latamente romantico, dell'Alfieri più filosofo che poeta (*Tutte le op. cit.*, II, p. 216 e poi p. 1221 circa il «but politique» dell'Alfieri). Ma occorrerebbe poi ricordare vari pensieri sull'unione di filosofia e poesia e comunque il pensiero del 30 maggio 1822 (*Tutte le op. cit.*, II, p. 633) in cui si afferma che «nessun uomo fu né sarà mai grande nella filosofia o nelle lettere, il quale non fosse nato per operare più e più gran cose degli altri» e si ricorda l'Alfieri, il quale «perciò fu vero scrittore, a differenza di quasi tutti i letterati o studiosi

estro e «fratello maggiore» di Leopardi in quel periodo decisivo, quando tutte le forze del Leopardi cominciano a mettersi in movimento fra le prime riflessioni dello *Zibaldone*, l'autoanalisi delle *Memorie*, le canzoni patriottiche, le canzoni rifiutate del '19, i primi idilli; e in quel folto intreccio il poeta mostrava la ricchezza delle sue tensioni, la loro interna correlazione, la loro radice di energia e il loro comune impianto morale ed attivo.

E già sullo scorcio del '17 la lettura della *Vita* alfieriana offriva al Leopardi lo schema eroico del letterato moderno-uomo libero, a cui egli fu fedele sino alla morte⁸⁵, sollecitava la definitiva rottura non dell'alto senso rettorico-stilistico, rafforzato dalle discussioni col Giordani, ma di una concezione letteraria di origine umanistico-gesuitica, e della crosta reazionaria di origine monaldesca, liberando il senso della patria e della libertà dai margini stessi di una pur sua singolare speranza negli *slogans* della «restaurazione» fino allora resistenti, e insieme, più in profondo, sollecitava un senso di delusione e scontentezza a vari livelli, da quello storico-attuale patriottico a quello esistenziale (si ripensi al trinomio di «sazietà, noia, dolore» della *Vita*⁸⁶) e la tensione all'infinito che trovava appoggi alfieriani nello *Zibaldone*⁸⁷ e si alimentava delle sensazioni di silenzio e di immensità fermate dall'Alfieri in alcuni celebri passi della *Vita*. Come la pagina del viaggio in Svezia («un certo vasto indefinibile silenzio che regna in quell'atmosfera, ove ti parrebbe quasi esser fuori del globo»⁸⁸), o quella celebre di Marsiglia: «Mi era venuto trovato un luoghetto graziosissimo ad una certa punta di terra... dove sedendomi su la rena con le spalle addossate ad uno scoglio ben altetto che mi toglieva ogni vista della terra da tergo, innanzi ed intorno a me non vedeva altro che mare e cielo; e così fra quelle due immensità abbellite anche molto dai raggi del sole che si tuffava nell'onde, io mi passava un'ora di delizie fantasticando»⁸⁹.

italiani del suo e del nostro tempo».

⁸⁵ Poesia originale e libertà sono per Leopardi indissolubili e nel pensiero dell'8 dicembre 1820 (*Tutte le op. cit.*, II, p. 146) egli conclude una rapida diagnosi della decadenza della letteratura italiana in chiave di perdita di libertà con la citazione dell'eccezione di Alfieri, eccezione «dovuta al suo spirito libero, e contrario a quello del tempo, e alla natura de' governi sotto cui visse».

⁸⁶ *Vita cit.*, I, p. 70. Tutta la *Vita* e le rime riboccano di questi temi anche leopardiani, per non ricordare poi il dialogo *Della virtù sconosciuta* e le lettere (su cui v. il mio saggio in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento*, Firenze, 1969³; e, per le rime, l'altro mio saggio in «La rassegna della letteratura italiana», I, 1961). Questi ed altri studi alfieriani sono ora in *Saggi alfieriani*, Firenze 1969. Nell'essenziale scelta della *Crestomazia poetica* il Leopardi riportò significativamente sonetti del letterato-eroe e i due sonetti malinconici *Sperar, temere, rimembrar, dolersi*, e *Solo fra i mesti miei pensieri in riva*. Sull'interesse etico dei giudizi alfieriani del Leopardi si veda G. I. Lopriore, *Giacomo Leopardi storico della letteratura italiana*, Lucca 1958, pp. 60-61.

⁸⁷ Si veda nello *Zibaldone* il pensiero del 27 ottobre 1821 (*Tutte le op. cit.*, II, p. 537) che collega al tema dell'infinito la «velocità de' cavalli» (e cita la *Vita*) come distante «realmente» «una quasi idea dell'infinito».

⁸⁸ *Vita cit.*, I, p. 103.

⁸⁹ *Vita cit.*, I, p. 81.

E quest'ultimo passo, pur connesso con tante altre possibili sollecitazioni di altre letture fatte dal Leopardi in quegli stessi anni (come può essere il caso – oltre ad altri spunti dello Young già ricordati e di altri scrittori più avanti citati – di certi slanci immaginosi e metafisici del Mazza⁹⁰) dovè agevolare, per analogia e per contrasto, l'idea del limite e dell'immensità durante la concezione dell'*Infinito*, specie se si pensa che nell'iniziale abbozzo o concetto di quel canto, il poeta esitò fra «apre» e «copre»: «oh quanto a me gioconda quanto cara fummi quest'erma (sponda) plaga (spiaggia) e questo rovetto che all'occhio (apre) copre l'ultimo orizzonte»⁹¹. Mentre nel terzo concetto⁹² c'è ancora la traccia di una visione fisica più diretta dell'immensità: «lunge spingendosi l'occhio gli si apre dinanzi interminato spazio vasto orizzonte», accordata con il parziale limite del «verde lauro» che «gran parte copre dell'orizzonte allo sguardo mio», solo nel quarto argomento, già versificato e interrotto al «vo comparando», l'intuizione della doppia vista e del nesso limite-illimitato si consolida definitivamente e si sviluppa il rapporto sensazione-meditazione-presenza di coscienza intuitiva del sentimento dell'infinito superando nettamente i margini più edonistico-idillici pur presenti nel passo alfieriano e quelli teologici di uno Young o di un Mazza.

⁹⁰ Le poesie del Mazza (utilizzate più tardi per le traduzioni dall'Akenside – «donde quel manto che l'abbella e veste» per l'*Ultimo canto di Saffo* – e da Parnell) mancano nella biblioteca paterna, ma mi par dubbio che il Leopardi non conoscesse già negli anni giovanili certe immagini eroiche della battaglia di Maratona e della fuga di Serse («il Tiranno di Persia oppresso e domo / fra la vergogna e il disperar fremea; / e di tua lancia al paventato lampo / cadde vilmente», *Opere*, Parma, 1816, IV, p. 45) e certi versi sugli «interminati aerei campi» (III, p. 104) o certi sonetti sull'eternità culminanti in questi versi: «D'affetti intanto e di pensieri ondeggio / in uno quasi mar che cela il lito, / e nulla fuor che vision non veggio. / Quando il confin cui circoscrisse il dito / de l'Eterno, m'arresta; e qui vagheggio / in caligin l'idea dell'Infinito» (II, p. 104 e v. anche il sonetto nel I, p. 43).

⁹¹ *Tutte le op. cit.*, I, p. 73.

⁹² Il secondo concetto («concetto dell'idillio secondo alla natura») svolgeva la prima idea dell'infinito in una direzione contorta di domanda alla «solinga sponda» del perché essa gli *furasse* «la vista / dell'incantevole e magico effetto / che Natura concede alle creature» e di domanda alla natura sulla sua spietatezza nei confronti del poeta. Quando stesi questo saggio non era ancora uscito l'articolo di S. Timpanaro, *Di alcune falsificazioni di scritti leopardiani*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 1966, che dimostrava il «falso» (ad opera dell'editore Cozza-Luzi in *Appunti leopardiani* del 1898) di questi abbozzi e di altri scritti attribuiti al Leopardi. Preferisco tuttavia conservare questa parte del mio discorso sia perché permane in me qualche dubbio sulla dimostrazione interna del falso (quale intenzione apologetico-cattolica poteva avere il Cozza-Luzi nel caso preciso di questi abbozzi?) sia perché comunque deve pur ammettersi che, anche se falsa, quella del Cozza-Luzi è pur un'intelligente interpretazione del possibile *iter* leopardiano nella formazione dell'*Infinito* e (a parte scorie di linguaggio che può apparire ben poco leopardiano: ma si pensi alle incertezze linguistiche delle due canzoni rifiutate pure del '19) quasi divinazione assai sconcertante di iniziali dubbi e incertezze del poeta (specie sul punto delicatissimo del rapporto fra l'ostacolo e la visione diretta o parziale o stimolata, dentro il pensiero, proprio dall'ostacolo), riscontrabili anche nelle definizioni zibaldonesche dell'infinito e pertinenti alla ripresa e poi al capovolgimento degli stimoli letterari risentiti dal Leopardi, come appunto soprattutto quello alfieriano citato.

Né, ripeto, può trascurarsi la frequenza di presenze dirette o indirette dell'Alfieri nello *Zibaldone*: sol per ricordarne alcune, l'assimilazione dei martiri cristiani agli eroi antichi⁹³, chiaro riflesso di note affermazioni di *Del principe e delle lettere*; l'affermazione della propria ostilità all'affettazione⁹⁴ che ricorda, nella *Vita* alfieriana, l'antipatia per l'affettazione dei romanzi di Rousseau; l'elogio dell'eroica costanza⁹⁵ di evidente ascendenza alfieriana; le riflessioni sulla licenza della rivoluzione francese e i numerosi motivi misogallici con il connesso motivo alfieriano dell'odio per lo straniero necessario all'amor di patria⁹⁶; le riflessioni sulla mancanza di arte critica in Italia appoggiata a un passo alfieriano⁹⁷; quella sul rapporto fra amor proprio ed egoismo⁹⁸, sulla tirannia e sul rapporto tirannia-cristianesimo⁹⁹ (echi della *Tirannide*); la designazione del secolo impoetico¹⁰⁰ che richiama, con complesse diramazioni, il centro polemico del *Parere* sul *Saul* circa il secolo «tanto ragionatore e nulla poetico»; e le citazioni di giudizi alfieriani sulla *Bibbia* e *Omero*¹⁰¹; e i passi sul ritorno di una sensazione¹⁰², quelli citati sulla velocità e l'infinito, sulla letteratura e la libertà. Il quale ultimo si collega alle troppo note allusioni ad Alfieri nell'*Ottontieri* e nel *Parini*¹⁰³, in anni ormai lontani dal piú diretto incontro alfieriano del '17 e che confermano la persistenza della esemplarità alfieriana nella mente del Leopardi.

Ma, per stare alla poesia leopardiana, specie fra il '18 e il '22, nelle canzoni, nelle canzoni-odi e nelle parti piú tese dell'*Inno ai Patriarchi*, sarà anzitutto da rilevare la natura alfieriana di tanti accordi aggettivo-nome nelle poesie leopardiane di quell'epoca nelle due gamme (soprattutto nella seconda) di indicazioni di valori e disvalori opposte e divaricate all'esterno, alla cui radice è la ripresa leopardiana del contrasto eroico-pessimistico alfieriano in forme tanto piú complesse e articolate in schemi intellettuali potenti: natura-ragione, antichi-moderni, passato glorioso e presente scaduto e corrotto, illusioni-arido vero e, poi, uomo-natura malvagia, uomo consapevole della

⁹³ *Tutte le op. cit.*, II, p. 31.

⁹⁴ *Tutte le op. cit.*, II, pp. 7, 11-12. Già nelle *Memorie* (I, p. 359) c'era un attacco alla «romanzeria» chiaramente alfieriano.

⁹⁵ *Tutte le op. cit.*, II, pp. 52, 173.

⁹⁶ *Tutte le op. cit.*, II, pp. 62, 78, 106, 136, 162, 176, 252, ecc. Solo nei pensieri del 23 maggio 1821 e del 6 gennaio 1822 (*Tutte le op. cit.*, II, pp. 313, 604-5) il Leopardi vide una positività della rivoluzione francese come ritorno alla natura e inizio di un «debole» risorgimento europeo.

⁹⁷ *Tutte le op. cit.*, II, p. 251.

⁹⁸ *Tutte le op. cit.*, II, pp. 210, 277-278.

⁹⁹ *Tutte le op. cit.*, II, p. 106.

¹⁰⁰ *Tutte le op. cit.*, II, p. 1227.

¹⁰¹ *Tutte le op. cit.*, II, p. 299.

¹⁰² *Tutte le op. cit.*, II, p. 416, che si appoggia esplicitamente a passi della *Vita*.

¹⁰³ Nell'*Ottontieri* l'Alfieri non è nominato, ma egli è chiaramente presente (sulla base del pensiero dello *Zibaldone* su Alfieri e Rousseau) come esempio di individui di natura «tutta forte e gagliarda» ecc.

situazione umana e secolo frivolo e sciocco nello sviluppo piú tardo, ma non privo di coerenza in questa forma di energica appassionata contrapposizione. Sicché proprio ripresentando alla rinfusa espressioni leopardiane e alfieriane simili, mal si saprebbero distinguere le riprese dirette dalle alterazioni leopardiane: «memorando ardimento», «intatto costume», «generosi e santi detti degli avi», «ceneri sante», «santa fiamma di gioventú», «ozio turpe», «immondo livor privato e dei tiranni», «codarda etate», «obbriobriosa etate», «luttuosi tempi», «empio fato», «corrotto costume», «schiatta ignava», «voglie indegne», «vergognosa età», «imbelle prole», «abbietta gente», «perversa mente», «infausti giorni», «secol morto», ecc.

E al di là di queste espressioni c'è tutto un rinforzo di motivi leopardiani a base alfieriana (si pensi, nell'*Ad Angelo Mai*¹⁰⁴, all'elogio delle illusioni e, per Alfieri, alla *Virtú sconosciuta* o alla lettera alla Mocenni-Regoli sulla morte del Bianchi o ai versi della *Congiura dei Pazzi*: «dall'infame letargo in cui sepolti – tutti giacete, o neghittosi schiavi», per non dire della figura eroica dello stesso Alfieri riplasmata con una chiara mimesi di modi alfieriani e della figura di Dante eroe alfieriano «non domito nemico della fortuna») e una esperienza di linguaggio fortemente energico e sintetico (sino alla durezza e alla rigidità di certi apoftegmi alfieriani meno fusi nel linguaggio piú vario e denso del Leopardi) e di una energia intima, di una invincibile ansia morale ed eroica, di un anelito alla purezza e alla vita generosa che si traduce nelle due canzoni rifiutate del '19 nel disprezzo del «mondo»¹⁰⁵, nell'orrore alfieriano-leopardiano per la vecchiaia, per la «nefanda vecchiezza», scuola di compromessi e viltà come già si configurava nel rapporto Guglielmo-Raimondo della *Congiura dei Pazzi*¹⁰⁶ (una delle tragedie alfieriane piú atte a rafforzare in Leopardi il nesso fra servire politico e sofferenza morale ed esistenziale). E se le due strofe alfieriane dell'*Ad Angelo Mai* e tutta la canzone alfieriana *Nelle nozze della sorella Paolina* (piena di riprese della *Virginia*,

¹⁰⁴ Nell'*Ad Angelo Mai* la figura dell'Alfieri è portata al massimo della sua esemplarità di letterato-eroe, anche se essa provoca in Leopardi un fecondissimo dubbio sulla intera validità della poesia come arma di lotta («almen si dia questa misera guerra alle ire inferme del mondo»): dubbio piú vicino alla concezione alfieriana nella *Tirannide* (poesia surrogato dell'azione dove questa è impossibile) che non a quella in *Del principe e delle lettere* (poesia come un piú rispetto all'azione, ché il poeta è eroe e rappresentatore di eroi).

¹⁰⁵ «Quest'empio, traditor, mendace / mondo, che i vizi apertamente onora» del sonetto LXI della prima parte delle *Rime*.

¹⁰⁶ La tragedia si apre con versi che esprimono potentemente il dolore alfieriano del «soffrire» consigliato dalla prudenza senile («soffrire, ognor soffrire? altro consiglio – darmi, o padre, non sai?» I, 1^a) e tutta la tragedia nella vita di Raimondo, è in rapporto alla «gelida vecchiezza» («Quanto in servir fa dotto / la gelida vecchiezza! / Ah! se null'altro / che tremare, obbedir, soffrir, tacersi, / col piú viver s'impura, acerba morte, / pria che apparar arte sí infame, io scelgo», I, 2^a) che è ripresa dal Leopardi nella canzone del '19, *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, nell'accusa alla «nefanda vecchiezza» che rende «abbietto ed empio» sí che è preferibile morir giovane ed innocente. I versi citati nel testo sono nella scena 2^a dell'atto III.

ma anche del *Bruto primo* e di *Del principe e delle lettere*) sono le punte piú aperte dell'alfierismo leopardiano, esse non possono essere isolate dalle sollecitazioni alfieriane dell'eroico disprezzo della vita nell'*A un vincitor del pallone* o dell'impostazione tragica dei personaggi nel *Bruto minore* e dei suoi nuclei educati dall'Alfieri da cui derivano insieme precise definizioni dello stesso personaggio («molle di fraterno sangue» come il Polinice della tragedia omonima): la decisione eroica del suicidio, l'accusa agli «inesorandi numi» e al «fato reo» (cui si contrappone la strenua e sfortunata guerra del «prode»), a Giove che indifferente colpisce i giusti e gli empi come il Geova saulliano che «nella sua ira / ravvolto... ha con l'innocente il reo». Cosí come la «tiranna destra» del fato esercitata sugli uomini «infermi schiavi di morte», non può non richiamare la «terribil destra» del Dio vendicativo del *Saul*. E lo stesso originalissimo *Ultimo canto di Saffo* (originalissimo e insieme cosí gremito di voci adiuventi diverse, preromantiche e romantiche) ha non solo echi alfieriani particolari (i «disperati affetti» o, su altra direzione, echi della voce di Micol – «Vivi, vivi se il puoi» – o di Carlo del *Filippo* – «ogni mia cura asperge / di dolce oblio...» – o della voce di Mirra: «io disperatamente amo ed indarno»), ma lo stesso nucleo della donna, innocente vittima di un cielo crudele, richiama i noti versi della *Mirra*

(se forza di destino ed ira
di offesi numi a un lagrimar perenne
la condanna innocente...)

e riprospetta, a livello piú profondo, il problema del rapporto Alfieri-Leopardi in un diagramma vasto di posizioni centrali storiche e liriche.

Ché insomma, con un appoggio di temi laterali e un accordo sul fondo della sensibilità esistenziale (la noia, il vuoto della vita di tante rime e di tante lettere), nella denuncia e protesta leopardiana, già nelle forme del *Bruto minore* e dell'*Ultimo canto di Saffo*, rifluisce, trasvalorato personalmente e storicamente, il senso piú profondo della tragedia alfieriana, che era, a sua volta, la centrale intuizione tragica sollecitata dalla crisi dell'illuminismo nella nascita del romanticismo, non senza accordi con minori posizioni preromantiche anche se queste erano per lo piú involte in forme di idillismo e di piú blanda elegia, ma percorse da laceranti vibrazioni drammatiche¹⁰⁷.

Leopardi portava quell'intuizione tragica ad un significato di estrema risolutezza (superando dal centro i faticosi tentativi di accordo fra il suo

¹⁰⁷ Per il rapporto Alfieri-preromanticismo rimando al mio lontano volume *Vita interiore dell'Alfieri*, Bologna 1942, e al capitolo sull'Alfieri nel mio *Preromanticismo italiano*. E per le punte estreme dell'intuizione tragica alfieriana rimando alla mia *Lettura della Mirra* (in *Carducci e altri saggi*, Torino, 1960, 1972³) e alla *Lettura del Saul* nella miscellanea in onore di F. Flora (Mondadori, Milano, 1963). Anche questi studi sono nel citato volume dei *Saggi alfieriani*.

«sistema» e il cristianesimo operati a lungo nello *Zibaldone*), la liberava dai pericoli di ripiegamento spiritualistico non mancanti nell'ultimo Alfieri (voltando insieme le spalle alle soluzioni positive foscoliane, ch  Foscolo vale per Leopardi solo nello «zibaldone» drammatico dell'*Ortis*), la riviveva originalmente dall'interno di tutte le sue esperienze vitali, speculative, poetiche in una nuova dimensione e in un nuovo rapporto storico in cui egli diversamente da Alfieri (e con una diversa struttura intellettuale e culturale) avrebbe ripreso la lotta illuministica contro i miti portandola alla conclusione del messaggio consapevole e virile della *Ginestra*.

Anche al di l  del periodo indicato si possono trovare tracce sparse della profonda lettura alfieriana. Se ne ritrovano nell'*Epistola al Pepoli*, in cui l'avvio («Questo affannoso e travagliato sonno – che noi vita nomiam») riprende un grande verso della *Congiura dei Pazzi* («in questa morte che nomiam noi vita»). Se ne ritrovano sparsamente in coincidenza con movimenti elegiaci intensi di cui pure era ricco l'Alfieri, nelle *Ricordanze*, in cui un movimento sintattico lirico, intorno al tema della giovinezza, richiama un passo dell'*Alceste* («tu l'alma sua / tu pi  diletta a lui / pi  assai; pi  cara che i suoi figli / pi  di se stessa cara») o, pi  tardi, nell'elegiaco e febbrile *Consalvo*, dove si possono cogliere pi  echi del *Filippo*, dell'*Alceste*, della *Sofonisba* (in coincidenza con l'elemento patetico-doloroso teso fino al piacere del martirio e al compiacimento della morte consolata dall'amore) o nella prima sepolcrale dove lo stimolo di tante rime alfieriane circa l'impossibilit  di sopravvivere amando alla persona amata si realizza in uno dei pi  lucidi e tesi sviluppi lirici dell'ultimo Leopardi in forma di pi  decisa protesta. O in *Amore e Morte* in cui l'invocazione alla morte recupera un preciso appoggio alfieriano dalla tensione di Mirra verso la morte («O morte, o morte cui tanto invoco...») e l'erezione eroica del poeta: «erta la fronte, armato» pu  richiamare il «nuda la fronte e tutto il resto armato» del sonetto-testamento alfieriano («Uom di sensi e di cor libero nato») da cui ritorner  un'allusione profonda nella *Ginestra*. Ma certo la lezione alfieriana, di cui viveva ancora il fascino e la consonanza recuperata in momenti supremi, si era ormai risolta pi  sicuramente entro la rinnovata prospettiva di persuasione eroica del Leopardi e anche certe forme, certo sollecitate dall'esperienza alfieriana, come il «fetido» (orgoglio) e il «vigliaccamente» che vengono dalle *Satire*¹⁰⁸, si sono fuse senza macchia entro l'energico, spregiudicato linguaggio dell'ultimo Leopardi.

¹⁰⁸ Per il «fetido» si ricordi gi  nella *Vita* la «fetida e morta Italia» (p. 265) e nelle *Satire*, la VII, v. 54. Per il «vigliaccamente», che il Russo trovava senza precedenti nella poesia italiana (v. commento ai *Canti cit.*, p. 379), si veda la Satira VII, v. 185. Per tutto il lessico leopardiano ho molte schede alfieriane utilizzabili ulteriormente in una apposita ricerca su Alfieri e Leopardi.

Guardando ancora alla zona giovanile formativa, ben si possono notare presenze sollecitanti di altri poeti di secondo Settecento (oltre naturalmente agli echi classici italiani di secoli precedenti che qui non possono illustrarsi) che o confluiscono in precisi momenti e atteggiamenti ideativi e stilistici o spuntano piú casualmente dal complesso tormento della poetica leopardiana ricca di diverse tensioni: comunque, di fronte all'Alfieri, con tanto minor importanza e incidenza profonda.

È il caso del Parini, che, assunto poi come portavoce della caduta di un mito alfieriano, la gloria (ma non senza echi alfieriani del *Dialogo della virtù sconosciuta* e qua e là risentita attraverso una sorta di alfierizzazione – «fare e scrivere» – e rinforzata da tracce molto evidenti del Parini ortisiano), fu avvertito dal Leopardi soprattutto come quello di un uomo morale e di un artista piú che di un «poeta» (dove il suo giudizio critico tanto piú preciso e sicuro di quello sull'Alfieri¹⁰⁹). E certo il Parini, che pur poté partecipare, in grado minore, alle *auctoritates* morali cui presiede l'Alfieri (e certo un gusto dell'espressione di temi morali fra diretti e satirici costituisce una gradazione minore dell'impulso morale-espressivo alfieriano¹¹⁰), meno poté offrire al Leopardi nella piú profonda formazione della sua poesia.

Si potrebbe in generale notare un certo strato di aura malinconica elegante, sviluppata dal rilievo stesso del Leopardi di una certa malinconia del *Giorno*¹¹¹, nella descrizione dell'ozio e del tedio del frivolo mondo aristocratico (si pensi ai versi 8-11 del *Mattino*:

come ingannar questi noiosi e lenti
giorni di vita, cui sí lungo tedio
e fastidio insoffribile accompagna,
or io ti insegnerò)

e nella celebre descrizione dell'apertura della *Notte*, di cui qualche suggestione può ricavarsi nella descrizione del cielo nel *Canto notturno del pastore*

(il debil raggio
de le stelle remote e de' pianeti
che nel silenzio camminando vanno),

ma che è poi usufruita notoriamente nel brano lunare della *Vita solitaria*,

¹⁰⁹ *Tutte le op. cit.*, II, pp. 216, 307, 612 («piuttosto *letterato* di finissimo giudizio che *poeta*»; «non aveva bastante forza di passione e sentimento, per esser vero poeta»; suoi «veri sforzi e stenti nella lirica» ecc.). Per le citazioni del *Mattino* ci si serve dell'edizione 1763.

¹¹⁰ «Ozio vile» (*La Magistratura*, v. 48), «il folle / secol» (*La Gratitudine*, vv. 209-210), «vile / volgo maligno» (*Alla Musa*, vv. 99-100), «bamboleggia il mondo» (*Mattino*, v. 1053).

¹¹¹ *Zibaldone*, *Tutte le op. cit.*, II, p. 612.

dove la macchia pariniana è vistosissima e supplisce a un'evidente diminuzione e incertezza dell'ispirazione in un componimento che, malgrado il centro «idillico» piú vicino all'*Infinito*, si presenta come un intarsio di motivi poco fusi, piú letterariamente configurati entro una piú tradizionale temperie idillica.

E in genere, mi pare, la lezione pariniana si risolve soprattutto in una scuola di tecnica puntuale di movimenti aulico-realistici, di elegante concisione non senza frutti ulteriori nella generale formazione del linguaggio leopardiano (un tono piú elegante di fronte alla violenza e scabrezza alfierriana), che, però, nelle sue direttive fondamentali sfugge al preciso impulso pariniano classicistico-sensistico e neoclassico e cerca un vero piú denso e sentimentale, e porta anche nelle riprese pariniane (puntualmente abbondanti¹¹²) nei grandi idilli una diversa levitazione di «vago» e, negli ultimi canti, un'energia e un tono piú ottocentesco.

Cosí se nel *Primo amore* vi sono chiari imprestiti pariniani

(i destrier che dovean farmi deserto
battean le zampe sotto al patrio ostello...¹¹³
Quante volte plebea voce percosse
il dubitoso orecchio...),

e se in quella specie di lontano abbozzo di un passo della *Quiete dopo la tempesta* che apre lo *Zibaldone*

([...] s'udiva il carro
del passegger, che stritolando i sassi
mandiva un suon, cui precedea da lungi
il tintinnio de' mobili sonagli)

chiara è la voce del Parini, nel passo della *Quiete* si assiste ad una intimizzazione e melodizzazione dei suoni e delle sensazioni e un gusto del reale-vago tanto spostati dalla base pariniana sí da renderla quasi irricognoscibile:

[...] odi lontano
tintinnio di sonagli; il carro stride
del passegger che il suo cammin ripiglia.

E se piú tardi certo tono di *Alla musa* si coglie nei versi iniziali dell'*Epistola al Pepoli*, che dal Parini deriva certo gusto satirico-elegante ripreso poi con maggiore espansione satirica nella *Palinodia* (piena di allusioni alla forma

¹¹² Cito almeno i «leggiadri studi» (nel *Mattino*, v. 604 e in senso ironico), il «godi, Vicenza mia» (*La Magistratura*, v. 181), «l'odorato grembo» (*Meriggio*, v. 998), ecc.

¹¹³ «La ferrata zampa / de' superbi corsier» (*Mattino*, vv. 930-931). Per altre citazioni v. G. Natali, *Viaggio col Leopardi nell'Italia letteraria* cit., pp. 197-203.

di epica parodistica del *Giorno*) e se, in *Aspasia*, la descrizione della «dotta allettatrice» nel quadro del suo appartamento non può non far ripensare al Parini¹¹⁴, tutti questi e altri richiami precisi (come quello più avanti notato nella seconda sepolcrale) evitano il «tour de force» pariniano e sfuggono alla nobile maestà della sua ultima poetica neoclassica per un fare più sciolto e denso. Ché, del resto, conclusivamente, la saggezza stessa, il «medio tutissimus ibis» del Parini, il suo saldo cerchio piacere-virtù, natura-ragione, non potevano dir molto in profondo al Leopardi e i loro equivalenti stilistici per quanto immessi a volte come smorzatura più pacata dei toni alfieriani sono in realtà superati da una radicale, maggiore energia (si pensi alla definizione del «fiero allobrogo» divenuto «allobrogo feroce» e al rapporto fra certi passi di sdegno umanitario del *Mattino* e certi passi dell'*Inno ai patriarchi*). E solo nella *Ginestra*, come dirò, una originale ripresa dell'ideale di consapevolezza della *Caduta* ritorna nel tanto più teso equilibrio della ginestra e dell'uomo che essa simboleggia.

Alla fine si potrebbe dire che in un senso più intimo, fra alimento di meditazione e poesia, più si può guardare (nella direzione idillico-elegiaca e di temi leopardiani fra *Zibaldone*, *Ad Angelo Mai* e idilli, e per certe velature di colore poetico particolare) a un poeta tardosettecentesco come il Pindemonte, che pur tanto meno poté significare come magistero tecnico e morale.

Il Pindemonte delle *Poesie campestri*¹¹⁵ anzitutto denuncia la sua sottile, ma sicura sollecitazione alla fantasia leopardiana in quella *Vita solitaria* già ricordata per innesti pariniani, ma certo da ricordare, su di un margine idillico più settecentesco e vago, per gli echi pindemontiani: sia nella costruzione del componimento appoggiata al passaggio delle varie parti del giorno (*Le quattro parti del giorno* pindemontiane), sia nel gusto signorile della vita solitaria campestre, sia, alla fine del componimento (in cui il «vez-zoso raggio» della luna si situa in un tipo di linguaggio preromantico idillico particolarmente pindemontiano) siglata da un elegante giro melodico-visivo che presenta in forma disgiuntiva due preromantiche situazioni lunari e non può non richiamare, con diversa capacità poetica, un tipico modulo pindemontiano:

o al lume tuo sereno
sieda l'estate, scoperta il seno,
o il verno assiderato
vada i tuoi rai cercando...¹¹⁶

¹¹⁴ Si pensi ai «dotti fianchi», alla «novella Aspasia», alle «tiepide pelli», ecc. (*Vespro*, v. 274; *Mattino*, v. 628; *Mattino*, v. 259). Altro discorso sarebbe da fare per la metrica delle odi «oraziane» e del *Risorgimento* che riprende il metro del *Brindisi* pariniano.

¹¹⁵ Si veda in proposito M. Cerini, *G. Leopardi e I. Pindemonte*, in «La Rassegna», 2-3, 1926, che parte però da un'immagine troppo sfiduciata del Pindemonte e dalla ricerca assurda (e quindi conclusa negativamente) di una congenialità di profondità e di grandezza poetica.

¹¹⁶ È nel finale di *Alla luna* (cito da I. P., *Le poesie originali*, a c. di A. Torri, Firenze 1858).

E certo quel giro ondulato di prospettive vaghe di paesaggio sentimentale, che si ritrova con tanto maggiore eleganza perfetta e tensione intima nella grande canzone *Alla sua donna* (e si pensi, per questa, a certi colori pindemontiani piú diafani e tristi: «luce piú scarsa e mesta»¹¹⁷) pare saldarsi duttilmente a un gusto della frasepaesaggio che sale, entro il preromanticismo, alla sua piú gracile e aerea perfezione, nelle *Poesie campestri*, sottese da una lieve tensione contemplativo-meditativa e da una spiritualità sensibile e aristocratica, venata di elegia, che, nei suoi limiti e nella sua inclinazione piú dolce e tenue, poté pur offrire qualche suggestione ad un lettore come il Leopardi.

Si riconsiderino cosí, nella lettura leopardiana, certe velature paesistiche accompagnate da teneri elementi elegiaci

(Ma oimé che splende alquanto e piú non torna
il soave mattin di nostra vita:
splende e non torna piú quella, che infiora
gli anni primi dell'uom, sí dolce aurora.
D'alte speranze infiora e d'alte voglie,
d'aurati sogni e di felici inganni...¹¹⁸),

o in piú chiare forme di *rêverie*, questi addii al sole e alla gioventú

(Ma il dí, che or parte, riederà: quest'ossa
io piú non alzerò dal lor riposo;
né il prato e la gentil sua varia prole
rivedrò piú, né il dolce addio del sole¹¹⁹)

o, nelle *Epistole*, questi delicati avvii di una figura lieta e danzante di fanciulla:

Pel sentier della vita il piè Clarina
move danzando: innanzi a lei stan sempre
alte su l'ale d'or lieti fantasmi
e tutte innanzi a lei ridon le cose.
Piagge abitate, aperti campi, siti
cerca lucenti...¹²⁰

E, sempre dalla base della *Vita solitaria*, che segna il piú chiaro contatto del Leopardi con il piccolo poeta del «grave nuovo stil»¹²¹, il rapporto con l'impostazione contemplativo-meditativa del Pindemonte

¹¹⁷ È nella strofa ottava di *Alla luna*.

¹¹⁸ *Il Mattino*.

¹¹⁹ *La Sera*.

¹²⁰ *Epistola a Isabella Teotochi Albrizzi*.

¹²¹ Rimando per una caratterizzazione del Pindemonte al mio *Preromanticismo italiano* cit., pp. 279-303, e anche alla mia scelta (per accenni alle *Prose campestri*) nell'antologia *Scrittori d'Italia* cit.

(sopra un torrente io siedo
talora e guardo, e le tante onde e tante
che a perder vansi in contemplar, le umane
parmi veder passar rapide vite¹²²)

si realizza in movimenti piú intimi, nella zona dei «grandi idilli», in consonanze di giri sintattico-musicali, entro l'andamento di epistola elegiaca delle *Ricordanze* o in certi precisi passi del *Passero solitario*:

[...] e quando chiusi
all'azzurro del ciel, de' colli al verde,
e ai volti amici avrò per sempre gli occhi...

Versi tratti da quell'epistola *Ad Apollo* che trova chiare riprese nell'*Epistola al Pepoli* nella parte dedicata alla poesia e i cui motivi di rimpianto della poesia legata alla giovinezza del mondo e distrutta quando «l'uom; piú che non sente, pensa» quando «fantasia già infredda e s'inorgoglia / la ragion piú sempre», sembrano inserirsi già nella meditazione leopardiana fra il *Discorso sopra la poesia romantica*, l'*Ad Angelo Mai* e le prime parti dello *Zibaldone*.

E basti ricordare almeno in proposito brani come questi delle *Prose campestri* in direzione di precisi motivi del *Discorso sopra la poesia romantica*: l'elogio della vita campestre e pastorale edenica (che «ha sempre un non so che di tenero e commovente; risveglia in noi con le idee piú pure e aggradevoli certo senso soave di quell'età che si chiama dell'oro e ci fa risonar nell'animo qualche avanzo delle languide sí, ma inestinguibili voci della natura»¹²³) o l'elogio della rimembranza e dei ricordi della prima età: «L'anima nostra, che rade volte del presente si appaga, volentieri o verso l'avvenire si inoltra col desiderio, o sopra il passato ritorna con la reminiscenza. Piú volentieri risale al passato e riproducendo in qualche maniera le cose, che piú a lei furono grate, queste in qualche maniera gusta di nuovo e rivive, per dir cosí, la migliore sua vita... Con piacer grande ricorre sempre ai giorni della prima mia giovinezza... Che tempi quelli non sono, quando tra per que' primi bisogni d'un cuore vergine e pieno di vigore e di vita, e per l'inesperienza degli uomini, e la consolante fiducia che ne risulta, tu t'abbandoni subito ai tuoi sentimenti...»¹²⁴.

Mentre l'affermazione della superiorità dell'immaginazione sopra la nuda verità scientifica, con il lungo esempio del sole cadente (e l'inerte senso della caducità umana) ben si inserisce fra le sentenze dell'*Ad Angelo Mai* e le riflessioni zibaldonesche del '19-21: «Non vorrei parere il panegirista dell'ignoranza: ma certa cosa è, che il diletto, che lo spettacolo generale della natura produce in noi, viene indebolito non poco dalla cognizione

¹²² *Epistola al Bertola*.

¹²³ *Prose e poesie campestri*, Verona 1817, p. 30. Cfr. *Tutte le op. cit.*, I, pp. 919-920.

¹²⁴ *Prose e poesie campestri* cit., pp. 14-17.

scientifica della stessa natura...»¹²⁵. Naturalmente tutto è piú vago ed angusto nel Pindemonte, e nel Leopardi ogni intuizione fra riflessiva e poetica si appoggia ad una formidabile spinta interna alimentata anche da altre letture a livello piú profondo (Rousseau, Alfieri, il Foscolo dell'*Ortis*) in un intreccio di temi che formano l'ardente complessità dell'*Ad Angelo Mai*. Ma sul limite della sensibilità e della espressione letteraria un autore, a suo modo «poetico» come il Pindemonte, aveva pure un suo fascino particolare e una sua possibilità di presa, poteva entrare nella memoria leopardiana (fra agevolazione nel formarsi di certi temi e suggerimento di moduli letterari) in punti assai delicati e sensibili, come una delle punte piú avanzate e insieme eleganti di quel gusto e sentimento preromantico a cui il Leopardi fu cosí fortemente legato.

Come può ulteriormente verificarsi nel caso dell'*Ossian*.

VI

Infatti come negare l'importanza di questa lettura che, se ci rivela i suoi primi segni piú passivi entro la prevalente sollecitazione gessneriana, ci mostra poi tutta la sua forza fra la genesi dei primi «idilli» e l'*Ultimo canto di Saffo* riaffiorando, piú intimamente fusa nella ispirazione idillico-elegiaca leopardiana, nei canti pisano-recanatesi del '28-30? Certo, parte della presenza ossianesca può confondersi con aspetti della topica preromantica e poi con elementi wertheriani e montiani di derivazione ossianesca, ma al centro di questo vasto alone ossianesco c'è un piú diretto rapporto del Leopardi con lo pseudo-Omero preromantico e con la versione cesarottiana (ripresa dal Leoni per i *Nuovi canti di Ossian*) sul cui grande valore mediatore ho a lungo insistito nel mio *Preromanticismo italiano*¹²⁶ già indicando il suo esito singolare nel Leopardi (pur nel largo arco di utilizzazioni ossianesco-cesarottiane fra Monti, Alfieri, Foscolo), il quale poi, secondo l'ipotesi del Maurer, avrebbe pensato il titolo stesso dei *Canti* in relazione ai *Canti di Ossian* e specie ai *Canti di Selma*.

Il fascino della poesia dello pseudo-bardo scozzese era naturalmente accresciuto per il giovane Leopardi dalla sua fede nell'autentica primitività dei canti di Ossian¹²⁷. Ma egli che ne parlava già nella lettera alla «Biblioteca

¹²⁵ *Prose e poesie campestri* cit., p. 35.

¹²⁶ Dopo i primi, esagerati rilievi del Thovez, le mie indicazioni hanno indotto K. Maurer (*Leopardi's Canti und die Auflösung der lyrischen Genera*, Frankfurt am Main, 1957) a sottolineare di nuovo l'importanza della lettura ossianesca anche dal punto di vista della struttura lirica leopardiana.

¹²⁷ Mi par dubbio quanto osserva il Muscetta circa un declino dell'interesse del Leopardi per *Ossian*, anche a leggere il pensiero dello *Zibaldone* del 1° aprile 1829 (II, p. 1219), come l'imitazione dell'*Ossian* (e di Byron, *Werther*, ecc.) per solo una «qualche aria di novità» che sostiene l'entusiasmo anche «presente» dei lettori avidi di poesia (v. C. Muscetta, *L'ultimo*

italiana» del 18 luglio 1816, come del testo straniero piú importante («nutriamoci d'Ossian e d'altri poeti settentrionali, e poi scriviamo se siamo da tanto, come piú ci va a grado senza usare le loro immagini e le loro frasi»¹²⁸), ne risentí solo parzialmente gli elementi piú propriamente epici, la tematica eroico-bellicosa, che ha pure qualche eco parziale nella canzone *All'Italia*¹²⁹, e che comunque si incentra piuttosto per lui nel gusto del pericolo, presente nella canzone *A un vincitore nel giuoco del pallone* e che rifluisce, con un'accentuazione tetro-voluttuosa, molto viva nell'*Ossian*, e in relazione con gli scenari tempestosi, di natura in tensione di ascendenza ossianesca (ormai piú che di ascendenza varaniano-montiana), nell'*Ultimo canto di Saffo*.

Per il tema del piacere del pericolo, dell'esaltazione vitale nel rischio, si ricordino, fra le molte frasi ossianesche, almeno le seguenti:

[...] ov'è periglio
non ha luogo tristezza...
nei perigli il mio cor cresce, e s'allegra...
ma nei perigli l'alma
brillami in petto...¹³⁰

Per scene tempestose avvicinabili a quella dell'*Ultimo canto di Saffo* si rilegga almeno questa sequenza già da me rilevata nel mio *Preromanticismo italiano*:

Tempestosa notte,
notte atra: rotolavano le querce
dalle montagne; il mar infin dal fondo

canto di Saffo cit., pp. 243-244). Comunque l'utilizzazione almeno lessicale dell'*Ossian* e dei *Nuovi canti di Ossian* continua in tutta la poesia leopardiana. Si potrà notare, sulla scorta dello *Zibaldone*, una distinzione precoce (*Tutte le op.* cit., II, pp. 93-94, 10 agosto 1820), fra *Ossian* e i greci circa il suo spirito malinconico, inglese (osservazioni già fatte del resto dal Cesarotti) e nel '28 (II, p. 1192), un'osservazione circa la sua «uniformità» malgrado la pluralità verisimile dei suoi autori (ma non è certo un giudizio negativo). *Ossian* non costituí un caso di liberazione critica come quello del Monti.

¹²⁸ *Tutte le op.* cit., I, p. 882.

¹²⁹ «L'alma feroce e vile» per Serse «vile e feroce» (*Calloda*, III, v. 152), l'invocazione alle «mura» («O Selma, o Selma / veggio le torri tue, veggio le querce / dell'ombre tue mura», *La guerra d'Inistona*, vv. 18-20 e 227-229) o per «l'armi qua l'armi» (cosí fin dalla versione dell'*Eneide*) il «qua, qua, brandi, elmi, / compagni allarme» del *Fingal* (I, vv. 64-65). E il «o moriss'io» della *Morte di Cucullino*, v. 331, e «Oh potess'io vederlo / pugnare giovinetto e giovinetto cader pugnando». E «O fortunate, o care / colline d'Eta», *Dartula*, v. 93. E ancora «O felici color, che in giovinezza / muojon cinti d'onor!», *Croma*, vv. 215-216, *Temora*, I, vv. 529 e 639.

¹³⁰ E ancora «brillami l'alma / entro i perigli e mi festeggia il core», *Fingal*, III, vv. 162-163. Per le citazioni del testo v. *Temora*, II, vv. 88-89; *Morte di Cucullino*, vv. 255 e 112-113; *Dartula*, v. 290. Uno sviluppo nuovo e piú eroico di questo gusto del pericolo è, nel Leopardi, nel *Pensiero dominante*, strofe 7^a.

rimescolato dal vento mugghiava
terribilmente, e l'onde accavallandosi
le nostre rupi ricopriano...¹³¹

Ma piú profonda è l'utilizzazione leopardiana delle sollecitazioni ossiane-
sche sul tema e sul modulo grave-nostalgico dell'«ubi sunt?»

(Ma dove son gli amici? i valorosi
compagni del mio braccio entro i perigli?
Ove se' tu Catbarre? ove quel nembo
in guerra Ducomano? e tu Fergusto?...¹³²
Ove son ora, o Duci,
i Padri nostri, ove gli antichi Eroi?...¹³³
Ove son ora, o vati,
i Duci antichi? ove i famosi Regi?
Già della gloria lor passaro i lampi.
Sconosciuti, obliati
giaccion coi nomi lor, coi fatti egregi...¹³⁴)

e, in generale, l'intima simpatia per l'onda malinconica dello sparire, del
passare, del cadere, del perire e giacere, dell'inaridirsi e dell'appassire (verbi
insistenti nell'*Ossian*) delle cose, e degli uomini còliti dalla morte nel pieno
della vitalità della giovinezza e della bellezza.

E qui una nostra lettura dell'*Ossian* non può essere ormai piú separata dalla
suggestione di immagini, miti, cadenze leopardiane, tanta è la forza con cui il
Leopardi riprese dal testo ossianesco tanti avvii densi di elegia e di vibrazione
sentimentale (al di là, o meglio al di qua, dell'amplificazione melodica e sceni-
ca del Monti, dell'aspra drammatizzazione alfieriana, della eloquente siglatura
neoclassica del Foscolo) assecondandone, entro la sua energia luminosa di
canto e visione intima, la ulteriore lievitazione lirica ed essenzializzandone la
densità affettuosa e il risentimento esistenziale, verso quella voce del cuore e
quel supremo incontro di mestizia e luminosità di elegia e di idillio che (sulla
base delle voci italiane del Tasso, del Guarini, del Metastasio) sviluppava in
modi nuovissimi e completava (cioè in realtà ricreava e creava) i moti teneri,
nostalgici, dolenti e gioiosi: quei moti che nell'abilissima versione cesarottiana
(e nella ripresa del Leoni) continuamente si fan luce dalla ganga piú farraginoso
e monotona di vicende eroiche e infelici rievocate dal bardo cieco e che pur cre-
ano un'atmosfera generale di pessimismo esistenziale radicale e «senza filosofia»
tanto piú suggestivo per il Leopardi in quanto egli la credeva voce istintiva e
primitiva di una visione vitale precedente alla civiltà della ragione e del vero.

¹³¹ *Colanto e Cutona*, vv. 52-57.

¹³² *Fingal*, I, vv. 177-180.

¹³³ *Temora*, I, vv. 386-387.

¹³⁴ *La Notte*, vv. 235-239.

Una folla di echi sollecitanti, e dotati di una loro prima elaborazione espressiva (non brutto materiale prosastico o pura e semplice miniera di indicazioni tematiche) fermenta a lungo nella memoria e nella fantasia leopardiana, si assimila a moti centrali e spontanei della sua sensibilità idillico-elegiaca e al gusto delle sensazioni legate ad «affezioni», «situazioni», «avventure storiche del *suo* animo». Così, in rapporto col tema centrale dello sparire, dello svanire di persone (il centro dolente dell'inesausta tensione leopardiana al «tu» concreto), ma anche di cose, di tempi, di sensazioni, allusivo alla caducità di tutte le cose e centro di tanta musica lirica «idillica» leopardiana, sarà da sottolineare la presenza ossianesca di versi anzitutto espressivi del degradare e svanire di una sensazione (suono o visione) in coincidenza con la maggiore evidenza di tale motivo leopardiano nella *Sera del dì di festa*.

La direzione, diremo, non tanto della più facile intermittenza dei suoni in lontananza

(E per lo cupo silenzio del Lena
s'udiano ad or ad or gemer da lungi
le fioche voci, e querule di morte¹³⁵),

quanto proprio quella dello svanire progressivo e intimamente nostalgico:

luce che scema a poco a poco, e manca...¹³⁶
gioia ride sul volto: ella somiglia
a pallido del Sole ultimo raggio,
che già tra' nemi si frammischia, e perde...¹³⁷
In sul mattino
infiochi la sua voce, e a poco a poco
s'andò spegnendo...¹³⁸
Ed insensibilmente nell'orecchio
iva mancando il mormorio del Teuta...¹³⁹
Intesi il lento degradar soave
del canto dilungantesi...¹⁴⁰

Mentre (componendosi con i notati apporti gessneriani e pindemontiani) la stessa evocazione di paesaggi idillici nella dimensione della quiete e della distensione (sempre preparatoria o connessa, rispetto alla tensione elegiaca senza cui essa non avrebbe ragione d'esistere isolatamente nella poetica leopardiana) non manca di appoggi ossianeschi o diretti o ripresi attraverso l'ossianismo wertheriano e wertheriano-montiano (ma insomma l'*Ossian* è

¹³⁵ *Fingal*, I, vv. 650-652.

¹³⁶ *Dartula*, v. 236.

¹³⁷ *Temora*, I, vv. 198-201.

¹³⁸ *Canti di Selma*, vv. 345-347.

¹³⁹ *Gatto e Colama*, v. v. 199-200.

¹⁴⁰ *Temora*, III, vv. 485-486.

alla radice delle stesse diramazioni successive e a quella radice soprattutto il Leopardi ritorna).

Così, se la celebre apertura della *Sera del dì di festa* recupera, sulla base omerica, una vasta serie di echi wertheriani, gessneriani, montiani, ossianeschi¹⁴¹, fra quell'inizio e celebri passi della *Quiete dopo la tempesta* si distende l'arco notevole, e qui sol rappresentato per esempi essenziali, dei moti idillici che nell'*Ossian* si svolgono intorno alle invocazioni della luna o del sole, che furono poi essenziale stimolo alla interrogazione leopardiana rivolta alla luna e alle stelle, fra *Alla luna* e il *Canto notturno*:

I tempestosi venti
di già son cheti e'l rapido torrente
s'ode soltanto strepitar da lungi...
... Addio, soave
tacito raggio...
Già tace il vento, ed il meriggio è cheto,
cessò la pioggia; diradate e sparse
erran le nubi, per le verdi cime
lucido in sua volubile carriera
si spazia il Sole, e già trascorre il rivo
rapido via per la sassosa valle...¹⁴²

Ma ancor più stringente intorno a temi leopardiani si fa la documentazione (non fontistica, ma di scelta e di assimilazione della poetica idillico-elegiaca leopardiana) di movimenti, di parole tematiche, di cadenze intorno al tema del ricordo o nella sua forma diretta di amara sproporzione col presente o in quella più sottile e struggente di una gioia del ricordo doloroso. Ché l'*Ossian* offriva una vasta gamma di sfumature della memoria, della «ricordanza» e «rimembranza» (che alla fine era divenuta parola comune, ma ricca di suggestione; e sulla consunta formula della «rimembranza amara» del libretto del Da Ponte, Mozart costruì uno dei movimenti elegiaci più intensi e puri del suo *Don Giovanni*): o con segno tutto negativo («rimembranza acerba», «ricordanza amara» ecc. ecc.) o in mescolanza diretta aggettivale, di dolcezza e amarezza («sarà memoria ancor dolce ed acerba»¹⁴³) o in forma più articolata

(A rimembranza di passate gioie,
ch'a un tempo all'alma è difettosa e trista...¹⁴⁴
No, vaghe luci: voi nell'ombra siete;

¹⁴¹ Per l'*Ossian* si ricordi la frequenza di espressioni come «queta la notte», «senza vento», «già tace il vento ed il meriggio è cheto».

¹⁴² *I canti di Selma*, vv. 164-169.

¹⁴³ *Fingal*, II, v. 98.

¹⁴⁴ *La morte di Cucullino*, vv. 142-143.

ma obliarvi non so. Gioconda è sempre
la rimembranza, benché al pianto invogli...¹⁴⁵⁾

e assai vicina al piú complesso disegno psicologico del finale di *Alla luna* (specie nella redazione prima, senza l'inserzione del '35)¹⁴⁶ che doveva pure il suo avvio («O graziosa luna») ad un accordo ossianesco¹⁴⁷ e conserva, nel suo insieme, una piú diretta vicinanza con forme settecentesche-ossianesche illimpidite, melodizzate, ma non totalmente superate come avviene nel tanto piú grande *Infinito*.

Soprattutto verso le *Ricordanze* (a cui l'*Ossian* offre l'avvio preciso – non Monti come di solito si dice – «vaga stella di Luta»¹⁴⁸) e, in parte, verso *A Silvia*, la frammentaria (ma frammentariamente densa) pressione elegiaca ossianesca sembra essersi immessa nella superiore e ben diversamente organica e poetica tensione leopardiana. Con scambi e rafforzamenti del patetico metastasiano nel rilancio preromantico dell'affettuoso («gli innamorati sguardi», l'«amor mio dolce», il «mia lagrimata speme» in *A Silvia*) ma con una preminenza della presa ossianesca fra sensibilità ed espressione.

Nelle *Ricordanze*, prima intorno alla invocazione alla giovinezza «spenta» che annulla ogni speranza (lo «spento» è parola insistente nell'*Ossian* e giunge, carica di nostalgia, a sollecitare un modulo assai vicino a quello della giovinezza spenta: «e che temer poss'io se il mio Fingallo è spento?»¹⁴⁹), poi intorno alle sequenze di Nerina, alla sua figura e al suo «passare» (o al «cadere» della speranza e al «giacere» di Silvia):

raggio di gioia risplendea sul volto...
brillai – qual raggio, e qual raggio passai...
nel fior di sua beltade...
e tu dovrai
cader nel fior di giovinezza estinto...
Ah tu cadesti,
speme di questo cor, cadesti...
Noi passerem qual sogno...
Cadesti...
ah tu cadesti
lasciando il campo disadorno e ignudo...
sparve il mio sogno, e la diletta immago...

¹⁴⁵ *L'incendio di Tura (Nuovi Canti di Ossian, trad. M. Leoni, Firenze 1813), vv. 605-8.*

¹⁴⁶ I versi 13-14 («nel tempo giovanil, quando ancor lungo / la speme e breve ha la memoria il corso») che articolano piú profondamente il finale prima tanto piú gracile, anche se introducono una specie di interpretazione a posteriori arricchita da una esperienza piú profonda della vicenda del dolore e della sua dolcezza, prima piú immediata e quasi troppo edonistica.

¹⁴⁷ «O graziosa stella», *I canti di Selma*, v. 13.

¹⁴⁸ *Berato*, v. 135.

¹⁴⁹ *Comala*, vv. 121-122.

Non ti vedrò piú mai?...
 di te parola
 piú non udrò?...
 Dove dove se' ita,
 luce delle mie sale...
 Ove se' ita
 nel fior di tua beltà, figlia di Nua,
 vaga donzella da la nera chioma?
 Ove ne andasti tu?...
 Ove se' ito mai
 amor mio dolce?...
 ... o mia diletta speme.
 Non piú sul prato
 le lor'orme vedrò, non piú sul monte
 udrò l'usata voce...
 O padre ove se' tu? piú non ti veggo...
 Tu non risorgi piú; tu della festa
 a parte non verrai...
 già l'erba inaridita – la coprirà...
 Or non piú il campo
 ti rivedrà...
 Son dispersi pei colli i duci nostri
 né piú la voce di Fingano udranno...
 A questi colli ignoto
 sarai per sempre...
 Tu non udrai la voce sua, né questi
 risvegliarassi di tua voce al suono...¹⁵⁰

Fin troppo facile (e d'altra parte pur doveroso) osservare come la poesia dei grandi «idilli» elegiaci sia ben altra cosa, anche radicalmente, da questi lacerti e certo chi mi conosce non supporrà neppur lontanamente che io sia stato preso dal demone accademico della ricostruzione letteraria e a mosaico di una personalità poetica e delle sue opere. Voglio solo notare che le espressioni ossianesche citate non fanno mai macchia a sé nella poesia leopardiana, si son fuse dentro l'organico linguaggio «idillico»-elegiaco leopardiano come particolari di un'esperienza totale di cui la lettura ossianesca fu parte notevole, collaborazione di sensibilità, avvio di ritmo e di fantasia in una direzione che, nel suo insieme, mal si potrebbe immaginare senza la conoscenza dell'*Ossian*.

Al di là dei «grandi idilli», in cui si risolvono per la maggior parte gli stimoli

¹⁵⁰ *Calto e Colama*, v. 37; *Fingal*, IV, vv. 473-474; *Comala*, v. 345; *Calto e Colama*, v. 117; *Calloda*, I, vv. 215-216; *Fingal*, VI, v. 218; *Berato*, vv. 335-338; *Croma*, v. 16; *Temora*, I, vv. 357-359; *Temora*, VI, vv. 407-408; *Oitona*, vv. 11-14; *Canti di Selma*, vv. 73-74 e 84; *Fingal*, III, vv. 257-259; *Fingal*, III, v. 528; *Fingal*, VI, vv. 333-334; *Fingal*, VI, v. 335-338; *Canti di Selma*, vv. 233-234; *Comala*, vv. 125-126; *Canti di Selma*, vv. 185-186; *Canti di Selma*, vv. 228-229.

preromantici ossianeschi, la presenza dell'*Ossian* è certo (malgrado la documentazione lessicale del Flora, specie dai *Nuovi canti* tradotti dal Leoni) meno interessante, anche se non ne mancano echi particolari negli ultimi canti, sia in qualche immagine ripresa nel ritmo più scandito e incisivo della nuova poetica¹⁵¹, sia più centralmente in espressioni delle sepolcrali, come sul tema del «soggiorno» sotterraneo dei morti («ivi fia d'ogni tempo il tuo soggiorno» e in *Ossian* «qui fia nel buio il mio soggiorno»¹⁵²) sia, più ampiamente, nel caso di parziale ritorno idillico del *Tramonto della luna* per il quale sarà possibile citare un lungo passo del *Catula* nella traduzione del Leoni:

Ancor sul cielo
 chiaro vedrai sfolgoreggiare il sole,
 e, al tremolar del mite raggio, il ramo
 torneran liete a rivestir le foglie...
 ma chi una volta nella tomba scese,
 redir non puote per brillar di sole...¹⁵³

VII

Particolare esame richiederebbero poi, nella considerazione della fase formativa del '17-19, in complesso intreccio con elementi elegiaci, idillici, meditativo-lirici, morali, provenienti dalle letture già notate, le suggestioni dei romanzi di secondo Settecento, fino all'*Ortis*, che sfugge cronologicamente al nostro studio¹⁵⁴: quelle del *Werther*, dei romanzi di Alessandro Verri, e ancora del *Voyage du jeune Anacharsis* del Barthélemy, dei racconti, romanzi e *études* del Saint-Pierre, e magari dei romanzi e racconti di Wieland, per non dir di Rousseau e del rousseauismo attinto anche attraverso tante altre opere che del suo concetto di natura si eran fatte portatrici¹⁵⁵, e di minori prodotti della narrativa e drammaturgia preromantica rappresentati nella biblioteca paterna.

¹⁵¹ Come, ad es. lo sfollarsi rapido degli altri pensieri di fronte a quello dominante nel *Pensiero dominante*: «Ratto d'intorno intorno al par del lampo / tutti si dileguar» (e in *Fingal*, V, «simili a lampo / volaron essi»). E v. in *Aspasia* («è notte senza stelle a mezzo il verno» e *Colmul*, *Nuovi Canti*, «qual notte senza luna e senza stelle» v. 423). E v. in *Consalvo* certi movimenti patetici del III del *Fingal* (vv. 26-28, vv. 95-97).

¹⁵² *Temora*, VIII, v. 311. E per il motivo della morte che separa gli amanti, si veda *Dermino* (*Nuovi canti di Ossian*), «Ahi morte! Ahi morte! / anche i più fidi amanti ella disgiunge» (vv. 318-319).

¹⁵³ *Catula*, vv. 13-20.

¹⁵⁴ La forza di incidenza dell'*Ortis* è grandissima e, mentre molti motivi wertheriani e rousseauiani si offrono al giovane Leopardi nella ricreazione foscoliana, esso lo fu anche per Leopardi in una direzione di accentuazione pessimistica che il Foscolo venne controbilanciando nel suo sviluppo postortisiano.

¹⁵⁵ Si veda, anche per la bibliografia precedente, il rendiconto rousseauiano di A. Frattini, *Leopardi e Rousseau*, Roma, 1952.

E non tanto per individuare i tentativi del Leopardi «romanziero»¹⁵⁶, quanto per seguire la traccia offertaci da un importantissimo pensiero dello *Zibaldone* del 1818¹⁵⁷, che riporto anche come generale autenticazione da parte del Leopardi della legittimità e limiti di uno studio diretto a cogliere in tante sue letture le sollecitazioni ricavate dallo scrittore nel chiarimento e nello sviluppo dei propri temi nascenti, della propria sensibilità in formazione; ferma restando, in consonanza alfieriana, la ripugnanza leopardiana di fronte al contagio di affettazione romanzesco-sentimentale e notata la sua preoccupazione orgogliosa di salvare ad ogni costo la originalità e schiettezza dei propri sentimenti. «A ogni modo mi sono avveduto che la lettura de' libri non ha veramente prodotto in me né affetti o sentimenti che non avessi, né anche verun effetto di questi, che senza esse letture non avesse dovuto nascere da sé: ma pure gli ha accelerati, e fatti sviluppare più presto, in somma sapendo io dove quel tale affetto moto sentimento ch'io provava, doveva andare a finire, quantunque lasciassi intieramente fare alla natura, nondimeno trovando la strada come aperta, correvo per quella più speditamente». E il pensiero si appoggia all'esempio del *Werther* che lo aveva aiutato a percorrere più rapidamente la logica interna del sentimento disperato dell'amore.

Infatti, a parte l'esemplarità wertheriana per il pensato romanzo leopardiano, la lettura del *Werther* si intreccia a quella della *Vita* alfieriana e dell'*Ortis* nella formazione ed educazione dei sentimenti leopardiani dell'infinito, del contrasto illusioni-verità¹⁵⁸, e interferisce nella composizione delle elegie del '17-18 (nel *Primo amore* la scena dell'attesa della partenza dell'amata può

¹⁵⁶ Si veda in proposito il libro di M. Dazzi, *Leopardi e il romanzo*, Milano, 1939.

¹⁵⁷ *Tutte le op. cit.*, II, p. 42.

¹⁵⁸ Precisato (*Tutte le op. cit.*, II, pp. 110-111, 3 ottobre 1820) l'interesse leopardiano per il *Werther* anche da un punto di vista artistico nella stessa gamma di affetti disperati distinti da quelli più artificiosi e nordici del Byron, si può rilevare almeno una citazione zibaldonesca dal *Werther*, assai sintomatica: quella (fatta a correzione di un passo di Rousseau sulla corruzione prodotta dal pensiero) sulla resistenza della felicità negli incolti e nei fanciulli (le cui immaginazioni son paragonate a quelle degli antichi) che richiama il finale della lettera L (edizione Venezia 1788 – il Leopardi ne leggeva la ristampa del 1796 –): «Quando Ulisse parla del mare incommensurabile e della terra infinita, non è forse questa un'idea più forte, più vera, più intimamente sentita, di quella che udire si può adesso ripetersi da ogni scolaruzzo (che si crede un portento a saper tanto?) che la terra è rotonda?». E richiama anche il ricordo del fanciullesco «strano pensiero» con cui *Werther* fanciullo seguiva la corrente del fiume («come io mi andava immaginando i romanzeschi paesi ch'essa doveva bagnare, come la mia fantasia restava in breve languida e spossata, mentre ch'io pur cercava di spingerla sempre più oltre, infino a tanto ch'io mi perdevo nell'oscura visione d'una invisibile immensità»). E per la vita come sogno e la felicità dei fanciulli e degli ignoranti si veda anche la lettera VII, e per la situazione del colle dell'*Infinito* la descrizione di «Vallaim» nella lettera VIII; e la lettera XII per la sproporzione fra ciò che è visto da lungi e ciò che è visto da vicino mentre l'anima prova la miseria del «nostro angusto e inserrato limite» e «anela tuttavia dietro alle sfuggite speranze» (ed. cit., I, p. 49). Motivi che si inseriscono nella genesi dell'*Infinito* e dell'*Ad Angelo Mai*.

ben richiamare l'inizio della XXXVII lettera del *Werther*¹⁵⁹) offrendo schemi e spunti di situazioni, intensificando l'impeto passionale e il desiderio della morte, che nella esasperata elegia seconda raggiunge il suo culmine accordato con la scena wertheriana-ortisiana della tempesta e con l'ignoranza serena della donna, desiderata intatta da tanto dolore. Intensificazione poi ripresa nell'agitato argomento di un'elegia¹⁶⁰ con l'immagine wertheriana della montagna percossa dalla tempesta. E nelle *Memorie del primo amore* elementi alfieriani trovano un concorso di elementi wertheriani (ad esempio, la noia dei libri durante l'amore come nella lettera XXXIII del *Werther*) e nel *Sogno*, sotto la velatura wertheriana-montiana sarà da ritrovare una piú diretta radice goethiana derivata dalla lettera XXXII, mentre nella *Vita solitaria* par ritornare qualcosa della contemplazione arida e indifferente della natura quale è prospettata nella lettera LXVI del *Werther*, tenendo conto anche del fatto che tali sollecitazioni ed offerte agivano contemporaneamente anche nel linguaggio elegiaco provenendo da un testo italiano assai efficace qual è la traduzione Salom posseduta dalla biblioteca paterna.

E mentre si potrebbe cercare con qualche maggiore sforzo la parte avuta da Bernardin de Saint-Pierre¹⁶¹ o dal Barthélemy nella formazione di motivi leopardiani (la vita naturale fuori della civiltà, o nell'antichità classica), largo potrebbe essere il discorso sulla presenza attiva di Alessandro Verri che interferisce nelle meditazioni leopardiane sul passato, sul mondo antico, sul valore delle illusioni¹⁶², e fu stimolo alla riflessione dello *Zibaldone* con le *Notti romane* e con le *Avventure di Saffo*, abbondantissimamente antologizzate nella *Crestomazia* della prosa.

Cosí dalle *Notti romane* (di cui lo *Zibaldone* rilevava l'interesse di invenzioni e di energia se non di stile¹⁶³) saliva al Leopardi una folla di meditazioni eloquenti e tetre, di toni cupi e malinconici, di moduli di eloquenza enfaticamente meditativa e narrativa, sollecitanti, spesso in accordo e rinforzo di passi younghiani¹⁶⁴, la fantasia leopardiana verso il senso allibito e

¹⁵⁹ «Ella dorme tranquilla, né pensa che piú non mi vedrà» (XXXVII, I, p. 101) che fa poi pensare a elementi della *Sera del dí di festa*. E per la donna «sacra» e innocente si veda alla fine della lettera XX (I, p. 72).

¹⁶⁰ *Tutte le op. cit.*, I, p. 336.

¹⁶¹ Oltre al *Paul et Virginie* e alla *Chaumière indienne* si pensi agli *Etudes sur la nature* (specie a quello sulla *immensité de la nature* e sulla *bienfaisance de la nature*) anche se il Leopardi reagisce presto al senso puramente sentimentale della natura, ne cerca sostegni filosofici assenti nel Saint-Pierre e addensa, fin dal '19 nelle poesie, elementi di critica e di dubbio sulla bontà della natura.

¹⁶² In zona italiana il Verri è uno dei piú accesi sostenitori, già negli articoli del «Caffè», del valore degli errori e delle illusioni (si v. in proposito il mio *Preromanticismo italiano cit.*, pp. 91-98 e 269-278). Il «Caffè» manca nella biblioteca Leopardi, ma nella *Crestomazia* son riportati brani delle *Avventure di Saffo* che puntano sugli «errori utili alla società umana» e sul contrasto fra «l'intelletto e il cuore dell'uomo».

¹⁶³ *Tutte le op. cit.*, II, pp. 48-49.

¹⁶⁴ Cosí, ad esempio, l'elogio della felicità degli animali (Notte V, *Notti romane*, a c. di

grandioso delle rovine e dell'oblio dei secoli («i secoli incalzano onda sopra onda, sommergono le umane grandezze e le spingono dentro gli abissi dell'oblivione. Su questa terra appaiono, e spariscono le generazioni come ombre fuggitive»¹⁶⁵), verso l'immagine del mare del passato e della morte («senza fondo, e senza lidi, nel quale se tu spingi il pensiero vi si turba, e vi si stanca, vi si smarrisce»¹⁶⁶), verso la condizione dei morti ripugnanti alla vita («niuna qualità nostra è simile, o proporzionata a questa della terra. Per voi il tempo, lo spazio, il moto sono il fondamento e la norma di ogni scienza, e per noi son qualità ripugnanti»¹⁶⁷) che fa pensare a lontani stimoli al grande *Coro dei morti*.

Mentre all'origine dell'*Ultimo canto di Saffo*, come accennai io e svolse ampiamente Muscetta¹⁶⁸, si può raccogliere dalle verriane *Avventure di Saffo* un forte gruppo di spunti evidenziati dalla nuova vicenda leopardiana e impostati sul contrasto iniziale fra la «placida» natura e notte e la tensione infelice dell'avventura mortale di Saffo: «Placida è tutta la natura, tranquillo è il cielo... Sorgea la splendente luna e già apparve l'ampio di lei volto dietro le foglie di un denso albero... Ma se placida era la notte, ognor più cresceva il tumulto nell'animo di Saffo... Io sola in mezzo della calma universale sono agitata da crudele tempesta...» (e Saffo è seduta «sul margine erboso»), «Tripidiano i garrulli uccelli... il vento agitava le frondi degli alberi sulla cima de' quali gorgogliavano gli augelli aspettando lieti la già vicina luce del sole... Spettacolo invero gratissimo per chi sorgendo dal soave sonno dia principio ai tranquilli uffici diurni; ma insipidi oggetti per un cuore trafitto da stimolo così pungente...», «Oh per certo Venere mi ha punita, perché troppo è manifesta la di lei ira in piaga così mortale!... Spiacevole arcano... o felice ignoranza, che non penetrando il futuro, gusta il presente... Non giova... né l'ingegno, né la giovinezza, allorché Amore con quel dardo, con cui ci ha trafitti, non percuote anche l'amato oggetto.

Irritabile dea distributrice arbitraria di angosce e di contenti... La dea si serve di te medesimo per esercitare incognite vendette... Bellissime sembianze... Nume crudele... potevi tu immaginare più barbara discordia, che il negarmi gli allettamenti del volto, ed empirmi il cuore di così infruttuosi desideri... Invincibili brame... Sii pur felice nei tuoi amori... Si mesce ad ogni presente dolcezza, il dubbio che la fortuna cangi, l'immoderato deside-

R. Negri, Bari, 1967, pp. 227-228), o (sempre nella stessa notte, pp. 217-218) le riflessioni sulle rovine di Roma (e v. anche IV notte, pp. 184-85), o sulla vanità della gloria (I notte, pp. 180-181) o sull'animo umano proiettato verso l'avvenire o verso il passato (V notte, p. 189).

¹⁶⁵ I notte (ed. cit., p. 42).

¹⁶⁶ I notte (ed. cit., p. 15).

¹⁶⁷ *Ibid.* e anche Notte IV, p. 180: «E però da voi che siete servi in tal carcere, può questa chiamarsi vita; ma per noi sembra morte». Naturalmente il riferimento cattolico di Verri cade in Leopardi.

¹⁶⁸ Nello studio già citato.

rio di non probabili acquisti, il timore di mali corporei, gli affanni volontari dell'animo; e per fine il piú crudele persecutore d'ogni attuale godimento, il timido pensiero della morte... Tartaro caliginoso...»¹⁶⁹.

Certo tutto è ripreso con diversissima forza poetica e con un filo implacabile di denuncia e di protesta che nasce dall'intimo dell'esperienza leopardiana e si rafforza di schemi piú romantici e di colori ossianeschi e di profonde consonanze alfieriane, e si fa lirica compatta di fronte alla eloquenza verriana effusiva e svariante in riempitivi tardoarcadici e incerti impasti preromantico-neoclassici. Ma la forza di suggestione generale, l'incidenza di avvii di temi e moduli, la ricchezza del disegno psicologico sono indubbi entro la genesi complessa e laboriosa del canto leopardiano. E anche le *Avventure di Saffo* come le *Notti romane* appartengono a quel gruppo di romanzi che il Leopardi risentí come «Kurzweg» accelerante nello sgorgo dei suoi sentimenti e nella trama di una nuova rettorica sostanzialmente preromantica da cui è inseparabile la prima ganga dei suoi movimenti lirici nella loro torbida base, necessaria alla sofferta, lavorata purezza della sua originale espressione.

Romanzi¹⁷⁰ come scuola di vicenda, di psicologia, di avvio eloquente e insieme accrescimento di esperienza e di conoscenza dei propri sentimenti, materia viva di riflessioni sulla situazione umana, di «filosofia pratica» e «speculativa» inseparabili nel nesso moralistico del Leopardi aspirante a un suo singolare sistema, ma diffidente delle costruzioni sistematiche metafisiche¹⁷¹.

Sí che, a proposito dei racconti e romanzi del Wieland, egli osservava che se ne ricavava piú «filosofia» che dalle opere filosofiche dell'abborrita speculazione tedesca: «Questo o quel romanzo di Wieland contiene un maggior numero di verità solide, o nuove, o nuovamente dedotte o nuovamente

¹⁶⁹ Si tratta delle pp. 48-63 dell'edizione Silvestri rilevata nei punti essenziali secondo quanto ha fatto C. F. Goffis in *Titanismo e frustrazione in due romanzi di Alessandro Verri* («Rassegna della Letteratura Italiana», 2, 3, 1964). Dalle *Avventure* si raccolga almeno quest'altro brano (nello squarcio riportato dal Leopardi nella *Crestomazia* e da lui intitolata *La vita campestre e solitaria, Crestomazia italiana, La prosa*, a c. di G. Bollati, Torino, 1968, p. 379) in cui balena questa immagine della terra come «atomo di fango» di fronte all'universo (altra ripresa preromantica del nucleo youngghiano): «vedi, o fanciulla, se chi contempla questo interminabile spazio, disseminato di astri infiniti, in mezzo de' quali, non che Siracusa, ma tutta la terra nostra è un atomo di fango... l'intelletto non ha sufficienza a comprendere sí vasta mole; onde dopo che si è sforzato di estendersi in cosí ampio circuito, altro non gli rimane che stanchezza e ammirazione» (fra *Infinito* e *Ginestra*).

¹⁷⁰ Non mancano nella biblioteca Leopardi altri romanzi settecenteschi (Goldsmith, Fielding, ecc.) che potrebbero essere esaminati. E dovrebbe meglio rivedersi quella *Scelta raccolta di romanzi*, edita dal Batelli e Fanfani, a Milano, a cui il Leopardi si riferisce per una citazione del Wieland (*Tutte le op. cit.*, II, p. 457). Quella raccolta non figura nel catalogo della Biblioteca Leopardi, ma evidentemente il Leopardi dovè vederne almeno il 25° volume che cita.

¹⁷¹ Non per nulla il Leopardi riporta nella *Crestomazia* della prosa (a c. di G. Bollati, Torino, 1968, p. 311 e p. 305), nella sezione della «filosofia speculativa», un brano delle *Avventure di Saffo* (*Piacere che nasce da un torpore della mente*) e uno delle *Notti romane* (*Inclinazione dell'uomo al scoprire e al trovar nuove cognizioni*).

considerate, sviluppate ed espresse, anche di genere astratto, che non ne contiene la *Critica della Ragione* di Kant»¹⁷².

Naturalmente anche per quel che riguarda la lirica, la letteratura in versi del secondo Settecento, il nostro studio potrebbe allargarsi ancor di più sia tenendo presenti poeti preromantici certamente letti dal Leopardi anche nell'epoca formativa giovanile (il caso di Salomone Fiorentino e delle sue elegie poi antologizzate nella *Crestomazia poetica*¹⁷³) sia studiando le offerte (fra recupero di precedenti letture e nuove letture più vaste) proprio della *Crestomazia poetica* che potrebbero servire nei confronti della zona dei «grandi idilli» e di quella dei nuovi canti dopo il '30.

Ci limiteremo però a qualche rilievo generale resistendo alla tentazione di recuperi troppo minuti e non superiori a coincidenze di lessico assai discutibili o magari suscettibili della critica ironica sui commentatori fontisti che il Leopardi riportava da un testo secondosettecentesco, il *Cicerone* del Passeroni, da lui antologizzato in relazione a un certo gusto moralistico-discorsivo che spiega tanta parte della sua vasta antologia secondosettecentesca in rapporto a quella inclinazione gnomica che può cogliersi nelle pieghe degli stessi «grandi idilli» e dell'ultima fase, fra polemica, ironia, moralismo dei *Pensieri* (e ricordando la prospettiva educativa delle *Crestomazie*):

Metton costoro in vista tutti i detti
che 'l loro autore ha tolti da' più degni
scrittori, e sallo il ciel se gli ha mai letti,
che s'incontrano spesso i begli ingegni¹⁷⁴.

¹⁷² *Tutte le op. cit.*, II, p. 667 (pensiero del 30 agosto 1822). A p. 688 poi riparla di Wieland in appoggio all'idea della «semplicità sottilissima» di fanciulli e selvaggi. Certo anche Wieland poté offrire elementi di riflessione e di esperienza psicologica specie nel suo complesso rapporto con Rousseau, nella sua irrisione della superbia umana (nel mio saggio su *Il Socrate delirante e l'Ortis* – «La rassegna della letteratura italiana», 2, 1959, ora in *Classicismo e neoclassicismo nella letteratura del Settecento* – pensai che non fossero ignoti al Leopardi i *Gespräche der Götter* del Wieland nella traduzione italiana del 1794).

¹⁷³ Le elegie del Fiorentino, con il loro petrarchismo preromantico, ben si collocano nella zona della cantica ed elegie leopardiane (e magari della loro continuazione entro il *Sogno*) del '17-18 e collaborano al tono di parlato elegiaco in terzine di lata scuola petrarchesca, assecondando il gusto di quella fase fra espansione sentimentale e bisogno del paragone immaginoso agevolato anche dal Monti e dal Varano, fra narrazione, dialogo e interruzione del sentimento sopraffatto dalla propria onda patetica. Si ricordi almeno questo brano (S. Fiorentino, *Poesie*, Livorno, 1815, I, pp. 44-45, 51): «Ahi sposa! ah! sposa! un vol d'ombra fugace / fu il breve trapassar de' tuoi verdi anni / e un vol fu la mia gioia e la tua pace!... Qual resta il fior, se una nemica aurora / trattien sul grembo l'umida rugiada / che il curvo stelo e l'arse foglie irrorà; / tale io restai...», «Pur la conobbi e ratto al labbro corse / la parola affannata, e dissi appena / Laura... e il labbro nel dir più non trascorse», «Son io, rispose, e mi guardò pietosa, / i son colei che ti diè tanta pena». Certi accordi luttuosi come i «negri panni» dello sposo vestito a lutto permasero nella memoria leopardiana fino alla seconda *Sepolcrale*.

¹⁷⁴ *Crestomazia poetica*, ed. cit., p. 294.

Anche se, in verità, certi elementi lessicali reperibili nella *Crestomazia* sfuggono alla critica del Passeroni a causa della scelta dei brani fattane dal Leopardi.

Comunque in generale mi pare che, tratti i casi piú importanti da noi studiati, nei confronti dei «grandi idilli» (e specie del *Sabato* e della *Quiete*), quella poesia svariante fra idillio tardoarcadico e preromantico-neoclassico e gnomica favolistica, canzonettismo e discorsività moralistica, abbia (piú che la diretta esperienza arcadica¹⁷⁵) fruttato in Leopardi nei toni del particolare realistico-idillico (la donzelletta, il garzoncello scherzoso, il mazzolin di rose e di viole), nel suo gusto elegante-familiare, e nel movimento di canto riflessivo (e non perciò davvero intrusione intellettualistica) che in tanta lirica tardosettecentesca (anche in zone neoclassiche meno tese o marmoree, piú discorsive e idillico-realistiche, fra Cerretti, Bondi, Cassoli) trova espressione timida e sempre sfiorante un certo che di piú avvizzito e cartaceo. Con qualche recupero di ritmo piú vivace e rapido che ha la sua prima base in quel *Risorgimento* di impianto metastasiano, ma poi, a ben guardare, pur legato a ritmi piú tardi (il Parini del *Brindisi*) e ad un linguaggio piú nuovo anche nella ripresa di certe forme pariniane-savioliane («l'ignuda destra porgi...», «candida mano»), specie nella strofa ottava, mentre la settima fa ripensare a qualcosa di pindemontiano, vittorelliano, bertoliano¹⁷⁶.

¹⁷⁵ L'errore della nota tesi dello Zottoli è in parte dovuto anche al fatto che egli guardò solo all'Arcadia e non al secondo Settecento. Il che non toglie che, a questo livello piú minuto, non si possano cogliere spesso movimenti e immagini leopardiane dei «grandi idilli» come lievemente avviati in poeti della zona propriamente arcadica: ricordo almeno dal Forteguerrri il «rosso villanello» o «la vecchiarella... si siede al fuoco con la sua conocchia / e le dita filando si consuma» (v. *Crestomazia poetica* cit., p. 2041 o «volta colà dove si muore il giorno» nel *Ricciardetto*, C. XIX, 109) o «rider i poggi ed esultar le valli» (dello Spolverini, *Crestomazia* cit., p. 220)

¹⁷⁶ Si ricordino (soprattutto per *Sabato* e *Quiete* e intorno al tema del «piacere» su cui questo tipo di poesia tanto sembra «precorrere» Leopardi), il passo del Bondi: «No il posseder, ma lo sperare alletta / l'uom; che nel senso e ne l'idea di un bene, / sempre trova minor quello che ottiene, / finge sempre maggior quello ch'aspetta» (*Crestomazia* cit., p. 331), o del Bertola («esser meco cortese / piú che con me natura», *Crestomazia* cit., p. 383) o del De Rossi («ne la stagion gradita», *Crestomazia* p. 442 a pp. 435-36, la favoletta *Dori o la felicità*, per la clausola melodico-sentenziosa, o a p. 442 la favoletta della «gentil donzella che» «per sembrar piú bella» «tra il crine e tra le spoglie, / e del sen tra gli avori / al velo intreccia i fiori»; o a p. 445 «vezzoso garzoncello») e del Fiacchi, *Il canocchiale della speranza*, pp. 416-417, «Se l'uom dal primo lato il guardo gira, / il ben futuro mira; / guarda da l'altro lato, / e vede il ben passato». E ancora del De Rossi (molto letto dal Leopardi) si ricordino la costruzione a quadretto e sentenza finale, certi passi lievemente amari: «alla primiera gioia / succede amara noia, / rancor, tristezza e lutto» (*Poesie*, Pisa 1798, I, p. 58); «Amica primavera, / de' tuoi piacer la schiera / dura, è ver, brevi giorni, / ma ogn'anno a noi ritorni; / in tutto a te simile / dell'età nell'aprile / fu la mia gioventú, / ma, oh Dio, fuggita non ritorna piú!» (*Poesie*, I, p. 65). Del De Rossi (che il Leopardi voleva prendere a modello di scherzi filosofici nei disegni letterari del '28) mi pare che ritorni lo schema della *Fucina d'amore* (*Poesie*, II, XXIII) in quello piú articolato dello *Scherzo* composto appunto in Pisa il 15 febbraio 1828. Quanto al *Passero solitario* (al di là del paragone centrale alla

Mentre echi gessneriani e ossianeschi ritornano, alleggeriti attraverso questa lezione piú elegante (e a parte gli echi piú diretti e profondi già notati nelle *Ricordanze* e in *A Silvia*), sin nel *Tramonto della luna*.

VIII

Nell'ultimo periodo della poesia leopardiana il caso del *Tramonto della luna* è singolare (anche se non del tutto slegato da certi caratteri piú incisivi della nuova poetica ritrovabili, ad esempio, nella lucida implacabile diagnosi della vecchiaia che recupera un recitativo del *Demofonte* metastasiano¹⁷⁷ con una maggiore forza di denuncia e di disegno energico lontano ormai dalla nitidezza piú melodica dei «grandi idilli» anche nelle loro parti piú «sentenziose») e addirittura può sembrare che il poeta, riportato alla tendenza idillica anche dalle correzioni alla edizione Starita (che sono prova, se ne occorresse, dell'altezza di gusto dell'ultimo Leopardi) finisse per forzare la linea media del linguaggio idillico fra una maggiore energia e minor dolcezza di canto, e viceversa tentasse una ripresa piú diretta di toni e lessico tardosettecenteschi, con ritorni ossianeschi, gessneriani, pindemontiani. Come nel primo quadro lunare con quelle «campagne inargentate» e quel «zefiro» che «aleggia» e con l'«imbruna» e poi, nel quadro fra il ritorno dell'«inargentare» («inargentava della notte il velo») e quel rifluire della luce del sole che richiamano appunto toni e lessico preromantico e preromantico-classicistico e portano con sé un che di piú disegnato e di lievemente pittoresco¹⁷⁸ sulla base di una ispirazione piú gracile e meno sicura, nella deviazione dalla spinta piú autentica della nuova poetica, pur risentendo di certa maggior lucidità di disegno e di certo paesaggismo piú diffuso e pittoresco proprio di tanti quadretti dei *Paralipomeni*.

In complesso l'ultimo periodo della produzione leopardiana, quello da me studiato nella *Nuova poetica leopardiana*, piú difficilmente si presta ad una ricerca di premimenti scelte e riprese letterarie da qualsiasi zona com-

cui massa notoria di possibili riferimenti letterari ora si è aggiunta la proposta di un preciso riferimento tardosettecentesco da parte di G. Paparelli, *Il passero solitario del Leopardi e la passera solitaria di Ambrogio Viale*, in *Leopardi e il Settecento* cit., pp. 459-470) forte è la pressione (proprio in sede di elaborazione) di stimoli letterari settecenteschi (Forteguerra, Spolverini, Parini, Savioli) indicati dal Savoca (nel suo commento cit. della *Crestomazia*) che si combinano con echi e ritorni di tanta poesia di secoli precedenti nella piú singolare situazione di sollecitazione letteraria di quel pur così originale canto.

¹⁷⁷ Secondo me certe riprese metastasiane, già indicate dal Flora e da altri, e non preminenti, van considerate soprattutto nel loro valore di appoggio di disegno razionale analitico-sintetico e di voce del cuore («assai / palpitasti») fuori dell'incontro di canto piú forte nella zona idillica. Un Metastasio poeta razionalistico e analitico dei moti del cuore adatto soprattutto alla trama energicamente lucida che sottende l'impeto dei nuovi canti.

¹⁷⁸ E a suo modo pittoresco è anche il nesso di gradazioni che legano tutto il canto: «orba» la notte, «abbandonata, oscura» la vita, «orfane» le collinette e piagge, «vedova» la vita senza giovinezza.

patta senza correre il rischio di cadere nella puntualità di singole espressioni lessicali e particolari poco significativi per la storia di poetica che siam venuti frammentariamente indicando sin qui.

Certo la stessa nuova lettura delle poesie e prose italiane fatta per l'apprestamento delle due *Crestomazie* non rimase senza eco nell'operare leopardiano (e già nei «grandi idilli», come ho già detto, echi della gnomica settecentesca soccorrono bene il bisogno leopardiano di movimenti fra amari e sorridenti soprattutto nei due corollari della sua filosofia del piacere che sono il *Sabato* e la *Quiete*) e perciò anche negli ultimi canti dopo il '30 echi letterari vari si possono ben cogliere (Petrarca, petrarchisti, Collenuccio, madrigalisti cinque-secenteschi, poeti illuministici e preromantici) anche perché la nuova poetica, pur nella sua costruzione nuovissima non dissolve l'impegno letterario più profondo del Leopardi, il suo bisogno di lavoro entro la tradizione e il corpo della letteratura¹⁷⁹.

Ma l'impeto nuovo della poesia della passione presente e della persuasione eroico-pessimistica riduce d'assai l'evidenza delle scelte letterarie. E forse l'offerta più rilevante della letteratura all'ultimo Leopardi rimane quella della letteratura latamente illuministica in rapporto alla tendenza satirico-polemica che corre dalla *Palinodia* ai *Paralipomeni* per risolversi liricamente nella *Ginestra*: offerta in genere assai strumentale, ma non senza una ragione di consonanza nella lotta antispiritualistica e antimistica del Leopardi, nel suo più forte ritorno all'illuminismo e quindi anche alla sua letteratura, in rapporto a quella volontà di poesia filosofica e moralistica che guida tante scelte delle *Crestomazie* e che nel '28-29 si era affacciata nei disegni letterari, come nell'intenzione di scrivere poesie e odi filosofiche (come Collins, Pope, Akenside), sermoni (alla Gozzi) e persino scherzi filosofici «al modo del De Rossi»¹⁸⁰ e che ora poteva farsi luce di nuovo come via parziale di un

¹⁷⁹ Ho già ricordato stimoli alfieriani, montiani, pariniani recuperabili in *Amore e morte*, *Aspasia*, *Consalvo*. Per *Amore e morte* si può forse ricordare una consonanza pariniana nell'inseparabilità di amore e morte (*Mattino*, vv. 326-327 «così ognor compagna / iva la dolce coppia»). Per le due sepolcrali ricordo ancora certi echi variniani, pariniani («quel labbro ond'alto / par come d'urna piena / traboccar il piacer» dal quarto sonetto *Per Caterina Gabrielli*: «volo al bel labbro onde il piacer trabocca») e dal Parnell-Mazza: la forza del «sotterra» («tu che vivi andrai sotterra») e l'avvio alla domanda sul perché del luttuoso paramento della morte «Dunque a che pro l'inanimata salma / vestir di bruno ammanto ecc.» e l'indicazione della morte come «porto» («tranquillo asilo, inviolabil porto / contro al furor del tempestoso mondo»). E dalla lettura di quest'ode *Sulla morte* (Mazza, *Opere cit.*, III, pp. 56-61) si riverbera nella *Ginestra* la descrizione della notte celeste: «Com'è profondo quell'azzurro in cui / l'etere si colora, e stan librate / fiammelle innumerabili, infinite, / che non perdon scintille... nel vitreo seno / riscintillando a me sceser le stelle». Per possibili consonanze con Hervey rimando al commento dello Scherillo (*Canti*, a c. di M. Scherillo, Milano, 3ª ed., 1911) che è fra i più ricchi dal punto di vista delle «fonti». Leopardi poteva leggere le *Tombe* dello Hervey nella traduzione di Palermo posseduta dalla biblioteca paterna.

¹⁸⁰ *Tutte le op. cit.*, I, p. 373.

impegno didascalico-satirico che il poeta avrebbe riassorbito e sollevato in lirica nella grande poesia della *Ginestra*.

Accennai già a certo generale parinismo piú ottocentesco nella *Palinodia*¹⁸¹; e nei *Paralipomeni*, a parte la precisa ripresa pariniana all'inizio, nella satira della fuga dei papalini e del generale Colli¹⁸², prevale chiaramente una falsariga costruttiva e particolare costituita dagli *Animali parlanti* del Casti: falsariga di costruzione generale e di generale allegoria (uomini-animali, arricchita, rispetto alla *Batracomiomachia*, dalla consonanza col Casti¹⁸³ nella satira della superbia umana): falsariga di episodi e di particolari satirici numerosissimi¹⁸⁴, ma anche esempio dell'alternarsi di scene e quadretti paesistici e di riflessioni e sentenze morali e attuali, fra satira e diretta presa di posizione polemica e affermativa¹⁸⁵, ed anche (nel diversissimo livello di impegno, di obbiettivi polemici fra il «libro terribile» del Leopardi e la satira del Casti antitirannica, anticortigiana, anticlericale e antidemagogica nei limiti di una posizione sostanzialmente illuministico-riformistica) un

¹⁸¹ Non riprese precise, ma uso dilatato e piú corposo della mimesi e parodia satirico-epica, dell'aggettivazione ironico-perspicua («per entro il fumo / de' sigari onorato, al romorio / de' crepitanti pasticcini, al grido / militar di gelati e di bevande / ordinator, fra le percorse tazze / e i branditi cucchiari») con l'incontro di parole moderne e straniere (walser, cholera, pamphlets) e forme auliche, clausole irridenti, ecc.

¹⁸² Le «volanti fragorose rote» della carrozza del generale che precede il suo esercito in fuga gridando «Avanti avanti!», ricalcano i versi 68-70 del *Mattino* «col fragor di calde / precipitose rote e il calpestio / di volanti corsier».

¹⁸³ Il Leopardi li conosceva già nell'adolescenza e ne parlava già per la sua prima *Batracomiomachia* (cfr. *Tutte le op. cit.*, I, p. 388).

¹⁸⁴ Ne mise in rilievo alcuni E. Allodoli (introduzione e commento ai *Paralipomeni*, Torino, 1921), ma essi sono molti di piú e insistenti: il viaggio nell'Atlantide e la descrizione del mondo preistorico, il finale interrotto bizzarramente, la statua del cane (e nel Leopardi del topo) all'ingresso della biblioteca, l'ambasceria del cane e del can barbone (e del conte Leccafondi nel Leopardi) con la vista in tutti e due del campo di battaglia sanguinoso, il cordone onorifico di Leccafondi e del cane, l'idea dei «damerini» (e dei «damerini della patria» in Leopardi); la trovata del pelo dei congiurati (e dei liberali in Leopardi, già presente nella *Palinodia*); l'interrogazione del gran Corvo (e dei topi morti in Leopardi); le comuni digressioni sulla legge salica, sui riti mortuari dei popoli selvaggi; la buca del gran Cucú (e l'inferno dei topi in Leopardi); la satira delle teorie dell'equilibrio europeo e delle carte costituzionali, il trattato dell'io. E sin atteggiamenti precisi di personaggi: come è il caso della volpe del Casti e del re Senzacapo del Leopardi, nemici dei libri e dell'istruzione; o come è il caso del generale leopardiano dei granchi nel suo sputare e rassettarsi che deriva dalla satira del cane demagogo che si spurga e si «pone in contegno» (*Animali parlanti*, XVIII, str. 70 e *Paralipomeni*, I, str. 47).

¹⁸⁵ Si veda nel Casti al VI, 68, XI, 118, XIV, 54 con l'invocazione della verità e virtù che nel Leopardi può aver appoggiato il sublime inno alla virtù del V, 47 dopo la morte di Rubatocchi: «O santa verità, o tu del cielo / primogenita figlia, e che qualora / nuda te gli presenti e senza velo, / il savio ed il filosofo ti adora, / sol da te di virtù sorgente viva, / solo da te felicità deriva». – «O verità, del ciel figlia diletta, / che spesso ascosa e tacita ti stai; / e tu santa Virtú, che sí negletta / fra noi sovente e inonorata vai, / ah se invano da altrui premio attendete, / degno premio a voi stesse ognor sarete!» – «Oh giustizia! Oh ragione! oh sacri nomi! / Siete voi qualità reali e vere, / o vane illusion, sogni e chimere?».

minimo di rapporto fra le posizioni del Leopardi di fronte al nuovo spiritualismo, alla frivolezza di idee, costume, vita degli italiani (ma con dietro la terribile polemica antimetafisica e antitrascendente¹⁸⁶) e l'atteggiamento di coraggio e di sfida del satirico illuministico nell'irrisione dei miti e della superbia umana¹⁸⁷ conclusa poi da lui positivamente nel solito nesso ottimi-

¹⁸⁶ Il Leopardi mirava al centro piú profondo della posizione spiritualistico-cattolica e perciò non indugiava nella satira anticlericale e antigesuitica del Casti, non raccoglieva lo spunto anticristiano del «gran Cucú» che nel Casti ha cosí largo sviluppo e nel Leopardi invece è appena accennato («il cuculo che i topi han per divino», II, 6). E si capisce bene che tutto il rapporto è sospeso alla differenza enorme fra il gusto piú pettegolo e mediocre del pur cosí notevole Casti e l'altezza leopardiana che proprio nell'attacco ai «nuovi credenti» disprezzava chi «il bel sognò giammai né l'infinito». L'antispiritualismo leopardiano non perde mai il senso alto della complessità umana, e della sua «umana» tensione all'infinito.

¹⁸⁷ Si ricordi almeno del Casti l'ironica designazione dei «fortunati secoli in cui siamo» (XVIII, 106) e, nel brano contro la guerra, la strofe 60 del XIV contro la superbia umana:

Ma tu, che di sí cieco orgoglio pieno
vanti mente sublime, alto talento
su quanto esiste, il tuo conosci almeno
stato di schiavitú, d'avvilimento,
mortale altiero, e su l'altrui dipoi
vanta la tua condizion, se puoi...

Circa il verso sopra citato *dei fortunati secoli in cui siamo* aggiungo ora una nota pubblicata nella «Rassegna della letteratura italiana», 1, 1963, con il titolo *Contributo minimo al commento delle Operette morali*:

All'inizio della *Proposta di premi data dall'accademia dei sillografi* il Leopardi introduce un verso: *del fortunato secolo in cui siamo*, aggiungendo «come dice un poeta illustre».

Secondo la maggioranza dei commentatori delle *Operette* (Antognoni, Porena, Piccoli) il predetto verso sarebbe stato inventato di sana pianta dal Leopardi, e a tale opinione accede anche il piú acuto e profondo dei commentatori delle *Operette*, il Fubini, osservando che quel verso «è uno scherzo del Leopardi, il quale ha foggato un verso volutamente ridicolo e prosaico, simile a tanti di quegli endecasillabi che cadono nel nostro discorso, e lo ha attribuito, anche per farsi beffe di altri reali pseudoversi, altrettanto falsi per il suono e per il pensiero, ad un poeta reale non solo, ma illustre». Mentre il Sanesi, insieme a qualche altro, riteneva piú probabile «che ci troviamo qui di fronte ad una vera e propria citazione, pur dichiarando di non saper indicare quale sia l'illustre o pseudoillustre poeta a cui il predetto verso appartiene», e insieme proponeva, subordinatamente, la possibilità che il Leopardi avesse ripreso, e vólto dal serio all'ironico, una reminiscenza della frase «dans les heureux siècles où vous vivez» del dialogo fontenelliano *Montaigne et Socrate*.

In realtà si tratta della ripresa (con il passaggio al singolare per una piú precisa polemica contro «il secol superbo e sciocco») di un verso appunto del Casti nel XVIII canto degli *Animali parlanti*, nella strofa 106 che conclude in tono ironico un brano polemico contro i tempi e governi moderni in confronto con quelli antichi e con i governi degli animali:

Che se riflessione, commento o glossa
faccio talor sopra il brutal governo,
lo fo perché ciascun confrontar possa
con quei tempi antichissimi il moderno
onde felicitarsi appien possiamo
dei fortunati secoli in cui siamo.

stico di ragione-natura-virtù. Nella scelta del Casti ad appoggio dei *Paralipomeni* c'era dunque anche un riflesso della più decisa simpatia leopardiana per certo tipo di poetica satirica illuministica e tardosettecentesca (si pensi del resto all'abbondanza di scelta, nella *Crestomazia poetica*, in questa direzione, anche là dove i riflessi illuministici son più deboli e prevale il buon senso e un gusto riflessivo e moralistico di costume che magari si rivolge contro la divulgazione illuministica più frivola e assimilabile alla frivolezza giornalistica di un Ottocento legato al mito delle «magnifiche sorti e progressive») per il corrispettivo di intelligenza anticonformistica e di impegno di battaglia per la diffusione della verità.

Atteggiamento che il Leopardi portava ad altezza di tono lirico, a suo modo romanticissimo e, se si vuole, singolarmente religioso (una volta tolta a questa parola ogni aspetto di scusa per l'ateo Leopardi), nella *Ginestra*, nuovissima e originalissima per costruzione, per slancio sinfonico, per alta spregiudicatezza di ogni forma esteriore di *décor* e di nitore classicistico, nuovissima per le punte scabre e risentite del suo linguaggio, per le forme delle sue strofe allungate e fuori di ogni misura tradizionale¹⁸⁸, per le sue immagini cupe e prive di ogni lucidatura classicistica, ma, a ben guardare, tutt'altro che priva di raccordi letterari, seppure risentiti da un'altezza personale suprema e per lo più utilizzati violentemente, gettati a piene mani nel magma ardente di un'ispirazione arditissima, non ripresi in forma di intarsio o di assimilazione mellificante e d'altra parte sottesi da una tale unitaria spinta interna e creativa che non fanno mai macchia, ripresi come sono da una zona abbastanza omogenea come base più bassa

Sicché il verso, prosaico come dice il Fubini se preso isolatamente, è però già intonato, nel Casti, in una direzione ironico-polemica e la sua scelta da parte del Leopardi conferma la sua attenzione per lo scrittore settecentesco che tanto utilizzerà poi nei *Paralipomeni*. La controversia dei commentatori nasceva appunto dalla mancanza di questa identificazione di lettura, resa meno facile dalla qualifica di «illustre» data dal Leopardi all'autore del verso (qualifica però tutt'altro che ironica specie se si pensa al concetto che il Leopardi doveva avere di uno scrittore così prediletto e a lui così efficacemente presente).

Inoltre questo poeta «illustre» esprimeva nel suo poemetto certe idee sulla natura della poesia, che ben potevano interessare il Leopardi. Si veda questa invocazione alla Musa nella strofe seconda del canto X degli *Animali parlanti*:

Musa, che non di Pindo abiti i poggi,
né di Cirra passeggi i boschi e i prati,
ma nelle menti creatrici alloggi,
e nel fecondo immaginar de' vati,
nata non da Mnemosine e da Giove,
ma dall'urto d'idee fervide e nuove...

Per un breve profilo del Casti rinvio ora al mio *Settecento letterario* nel vol. VI della *Storia della letteratura italiana*, Milano, Garzanti, 1968, pp. 532-534 e 574.

¹⁸⁸ Non capisco come il Maurer, *op. cit.*, non abbia guardato agli ultimi canti e soprattutto alla *Ginestra* come prova estrema della leopardiana *Auflösung der lyrischen Genera*.

dell'atteggiamento polemico-satirico della grande lirica che lo promuove e lo investe internamente.

Né si tratta solo di elementi della poesia italiana, ma di un vasto rifluire di echi della poesia e della letteratura settecentesca europea: fra poesia delle rovine provocate dal tempo e dalla natura, poesia descrittiva piú inerente al tema vesuviano, poesia dell'infinità dei mondi e della piccolezza umana¹⁸⁹.

Su di una lata base lucreziana, materialistica ed atea¹⁹⁰, rilanciata settecentescamente dalla traduzione del Marchetti (su cui il Leopardi appoggiava una ripresa della missione lucreziana di poesia-verità e di battaglia antimitica, e l'ideale del «saggio» riportato al livello dei «philosophes»¹⁹¹ e al suo personale impegno annunciatore – donde la citazione giovannea posta ad epigrafe della *Ginestra*¹⁹²), si avverte, leggendo sotto i versi della poesia leopardiana, tutto un vasto premere di motivi filosofico-eloquenti, di descrizioni cupe, di lamenti pessimistici, di brani satirico-polemici còlti dal poeta nelle loro punte piú decise, slegati da ogni contesto descrittivo e ottimistico-edonistico, nel loro lato nesso di poesia-verità, poesia-battaglia e riportati entro un nuovo impeto illuministico-romantico di persuasione personale che vive come sentimento lirico e domina tutto il vasto materiale adoperato e rifuso in un ritmo audace e terribile, in una voce umanissima, pietosa e spietata nel suo messaggio poetico di verità e di fondazione civile.

Non solo il ritorno potenziato di Young nel brano dell'infinità dei mondi e della terra come un «punto», ma echi di Fontenelle¹⁹³, di D'Holbach¹⁹⁴,

¹⁸⁹ Una notevolissima raccolta di citazioni utili è contenuta nel saggio di M. Losacco, *Per gli antecedenti della Ginestra* (1896), in *Indagini leopardiane*, Lanciano, 1937, che giustamente rilevò, al di sopra di echi classici di Lucrezio, Virgilio, Luciano (cfr. G. A. Cesareo, *La Ginestra e la poesia delle rovine*, in *Nuove ricerche su la vita e le opere di G. Leopardi*, Torino, 1893), la piú ravvicinata base di «antecedenti» nella poesia e negli scritti filosofici del secondo Settecento, e porto l'attenzione su quella antologia francese di Noël-De La Place, *Leçons de littérature et de morale*, di cui la Biblioteca Leopardi possiede l'edizione del 1810 (io la citerò nell'esemplare che possiedo, Bruxelles 1851, 24ª edizione).

¹⁹⁰ Si veda in proposito S. Borra, *Spiriti e forme affini*, in *Lucrezio e Leopardi*, Bologna, 1911. Tutto il canto V del *De rerum natura*, con la poesia dell'«immenso spazio», del «voto infinito», dovè esser presente al Leopardi.

¹⁹¹ Oltre alle letture giovanili (condizionate dai limiti della biblioteca paterna) è legittimo supporre nuove letture leopardiane della filosofia settecentesca piú ardita, nell'epoca fiorentina e napoletana.

¹⁹² Per l'interpretazione della *Ginestra* rimando al mio libro piú volte citato.

¹⁹³ Si v. almeno (a parte l'utilizzazione delle *Operette*) il periodo degli *Entretiens sur la pluralité des mondes* (*Oeuvres*, Paris 1818, II, p. 61): «Notre folie à nous autres est de croire... que toute la nature, sans exception, est destinée à nos usages; et quand on demande à nos philosophes à quoi sert ce nombre prodigieux d'étoiles fixes... ils vous répondent qu'elles servent à leur réjouir la vue».

¹⁹⁴ *Système de la nature*, Londres, 1781, I, t. II, p. 171: «Cette Providence divine se livre-t-elle au sommeil durant ces contagions, ces pertes, ces guerres, ces désordres, ces révolutions physiques et morales dont la race humaine est continuellement la victime?»

di Voltaire¹⁹⁵. E ancora echi del Casti già notati, e, sul tema delle rovine e dell'eruzione vesuviana, echi piú diretti del Bettinelli¹⁹⁶ del Castel¹⁹⁷, e, piú indiretti (nella stessa antologia che conteneva il brano del Castel), del Delle¹⁹⁸, del Legouvé¹⁹⁹, del Delavigne²⁰⁰, dello Chênédollé²⁰¹ e soprattutto

«Oh homme! Ne concevras-tu jamais que tu n'es qu'une Ephemère? Toi dans ta folie prends arrogamment le titre de roi de la nature! Toi qui mesures la terre et les cieux! Toi, pour qui ta vanité s' imagine que le tout a été fait parce que tu es intelligent: il ne faut qu'un léger accident, qu'un atome déplacé, pour te faire périr, pour te dégrader, pour te ravir cette intelligence dont tu parais si fier!» (I, I, pp. 74-75).

¹⁹⁵ Fondamentali, oltre a *Candide*, le posizioni pessimistiche (a parte le conclusioni deistiche) dei *Discours en vers: Sur la nature de l'homme*, del *poème Sur la loi naturelle* (per il finale esortativo alla fraterna solidarietà e contro la follia di una lotta fra gli uomini: «je crois de voir des forçats dans un cachot funest, / se pouvant s'écourir, l'un sur l'autre acharnés, combattre avec les fers dont ils sont enchainés») del *Poème sur le désastre de Lisbonne* (che Leopardi citava nello *Zibaldone*, *Tutte le op. cit.*, II, p. 1098 come abbrivo del tremendo quadro del giardino in stato di *souffrance*) non solo per i suoi temi generali circa *le bonheur général* e il *tout est bien* di Pope, ma per certi particolari di immagine e modulo eloquente («Allez interroger les rivages du Tage», e «les bords désolés») e le satire *La vanité* e *Le marseillais et le lion* (già valida per il *Dialogo della Natura e di un islandese*). Potrò qui per inciso ricordare che in altro senso, anche il tema dell'errore gradevole e poetico poté trovare una consonanza con il finale voltairiano del *Ce qui plait aux dames* («le raisonner tristement s'accrédite: / on court, hélas!, après la vérité. / Ah, croyez-moi, l'erreur a son mérite»). Ma per la lettura di Voltaire occorrerebbe una ricerca vasta e particolare, specie nella direzione delle *Operette morali*.

¹⁹⁶ «O qual vasto / vomitar d'infocati ignei torrenti. / Qui rivi e fiumi e ridondante piena / di bitume, di zolfo e di metalli, / disciolti in giù mover tra le volute / di fumo immense, e i nebulosi globi / di cenere, di calce ed i rotanti / enormi massi, onde coperte ed arse / qua e là campagne, e con gli armenti oppresse / ville e pastor, città, capanne e genti / ebbero morte a un tempo solo e tomba». Ed Ercolano ora «può riveder dopo tant'anni il giorno» (*Opere*, XVII, p. 240). Tutto il brano, che ha altri spunti usufruiti nella descrizione della riviera di Napoli, fu riportato dal Leopardi nella *Crestomazia poetica*.

¹⁹⁷ R. Castel, *Les plantes*, 1794, nell'antologia di Noël-De La Place, pp. 293-94. «Dieu! qui reconnaîtrait ces campagnes fertiles? / Des hameaux fortunés et d'opulentes villes. / des maisons qui entouraient des bocages fleuris, / charmaient à chaque pas le voyageur surpris... / Des torrents sulfureux, des brûlantes arènes, / tous les feux des enfers, tous les fléaux des cieux, / en un vaste cercueil ont changé ces beaux lieux... / Le Vesuve en courroux sous ses monts caverneux, / recommence à mugir avec un bruit affreux, / et déchaîne, en poussant une épaisse fumée, / sur son gouffre tonnante, la tempête enflammée. / Elle échappe soudaine, et des sommets ouverts / en colonne de feu s'échappe dans les airs. / Des foudres souterrains et des roches fondues / la suivent jusqu'au ciel et retombent des nues. / Le bitume et le soufre, épanchus en torrents, / roulent sur la montagne, en sillonnent les flancs... On voit, loin du volcan et de leurs toits brûlants, / errer de toutes parts les pâles habitants... Inutiles efforts; les vagues irritées / franchissent en grondant leur rives dévastées... Le laboureur a vu les trésors des sillons / sortir de ses greniers en brûlants tourbillons... Nul secours, nul espoir ne s'offre à sa misère».

¹⁹⁸ Si v. nell'antologia citata i passi sulle rovine alle pp. 316 e 317.

¹⁹⁹ Nelle stesse pagine della nota precedente.

²⁰⁰ Si veda nella stessa antologia a p. 326, il brano *Ruines de côtes de Naples*.

²⁰¹ Si veda nella stessa antologia a p. 316. E la prosa del Marmontel a pp. 37-38.

del Volney²⁰². E ancora passi del Mascheroni²⁰³, su su fino a qualche eco dei *Sepolcri* foscoliani²⁰⁴.

Gran parte della letteratura illuministica e preromantica sembra qui confluire nelle sue punte pessimistiche e dolorose, disilluse ed attive, ma tutto è, come dicevo, scagliato nel magma ardente dell'ispirazione leopardiana assorbito con forma spregiudicata, con minore elaborazione puntuale, dato che l'impegno centrale è volto alla costruzione, all'impeto parabolico e sinfonico, alla forza impressa a tutto il vasto materiale utilizzato.

Sulla base della ferma persuasione del valore di verità decisiva del pensiero illuministico-materialistico, dei «saggi» del Settecento maturo, si fondono gli echi illuministici e preromantici perdendo i margini deistici e ottimistici, descrittivi-edonistici, idillici, entro una formidabile tensione illuministico-romantica di poesia-verità, di poesia fondatrice di civiltà.

Al culmine di questa tensione il mito supremo della ginestra²⁰⁵, della ginestra solitaria, suprema assimilazione, nel «tu» appassionato e fraterno, dell'uomo consapevole e sventurato a tutti gli esseri creati e distrutti dalla natura e, prima, la figura più diretta dell'uomo leopardiano, saggio, e, più che saggio, coraggioso e chiaro fino all'estremo, in cui, su di una comune base di dignità e di coraggio, sembrano echeggiare due voci della poesia italiana dell'ultimo Settecento: il Parini della *Caduta* («né s'abbassa per duolo /

²⁰² A parte *La loi naturelle*, importante per il tema generale dell'amor proprio e dell'egoismo, il Volney fu presente al Leopardi con il suo celebre libro *Les ruines*, carico di elementi pessimistici (anche se al solito risolti in deismo) sulla «condition de l'homme dans l'univers» (V), sulla sua debolezza e sulla sua destinazione dolorosa («Je me suis dit en soupirant: L'homme n'est-il donc né que pour l'angoisse et pour la douleur?», *Oeuvres*, Paris, 1838, p. 13), sullo squallore delle sue rovine (Palmira divenuta «un lugubre squelette», p. 10: «les palais des rois.... devenus le repaire des bêtes fauves»).

²⁰³ Sia nel brano dell'*Invito a Lesbia Cidonia* riportato nella *Crestomazia poetica*: «Non lungi accusan la vulcania fiamma / pomici scabre e scoloriti marmi. / Bello è il veder lungi dal giogo ardente / le liquefatte viscere de l'Etna, / lanciati sassi al ciel. Altro fu svelto / dal sempre acceso Stromboli; altro corse / sul fianco del Vesevo onda rovente. / O di Pompeio, o d'Ercole già colte / città scomparse ed obbliate, alfine / dopo sí lunga età risorte al giorno!» (vv. 129 ss.). Sia nella canzone a Lesbia Cidonia, i versi su Roma, 75-84: «prima ti volgi a Roma / che fra le sue rovine / distrutta sí, non doma / primeggia ancor fra le città reine, / e le dovizie altrui / oscura allo splendor dei pregi sui. / Qui la superba fronte / sollevan moli altere / che al tardo passeggiere / del vinto mondo ancor ricordan l'onte» (canzone che però sarebbe da attribuirsi a Baldassarre Odescalchi, secondo l'accertamento – a me sfuggito quando stesi questo saggio – di C. Caversazzi nella sua edizione critica delle *Poesie e prose italiane e latine edite e inedite* del Mascheroni, Bergamo, 1903).

²⁰⁴ Si tratta dei vv. 280 ss. della *Ginestra* e, nei *Sepolcri*, l'avvio «E all'orror dei notturni silenzi».

²⁰⁵ Secondo F. Meregalli, che qui ringrazio per l'indicazione, il titolo della *Ginestra, il fiore del deserto*, poté essere suggerito al Leopardi dalla lettura (nella traduzione del Tedaldi-Fores apparsa su di un periodico napoletano durante il soggiorno a Napoli del Leopardi) della *Rosa del desierto* dell'Álvarez de Cienfuegos, poeta spagnolo di fine Settecento («Donde estás? donde estás, tu, que embalsamas / de este desierto el solitario ambiente / con tu plácido olor?»).

né s'alza per orgoglio»), l'Alfieri del sonetto già usufruito in una prospettiva piú ribelle nel finale di *Amore e Morte* («Uom di sensi e di cor libero nato») trasposto nella piú complessa e profonda immagine leopardiana: «Uom di povero stato e membra inferme / che sia dell'alma generoso ed alto...».

Quasi un richiamo di due toni morali e poetici della zona piú vicina agli ideali leopardiani (fra saggezza ed eroica persuasione), di due maestri della moralità italiana, in un momento in cui la poesia leopardiana non si fa, come troppo a lungo si è detto, moralistica, didascalica, ragionativa, ma in cui l'unione intima fra poesia ed eticità, fra poesia e verità personalmente posseduta e liricamente espressa, per immagini e ritmo, giunge, nella poetica leopardiana, al suo impegno piú deciso e rivoluzionario.

Con quella profonda moralità (Leopardi è la piú grande coscienza morale del nostro Ottocento), con quel coraggio e quel rigore intellettuale che sono inseparabili dalla poesia leopardiana e ne sorreggono anche le immagini piú «vaghe» e i miti poetici piú liberi e puri.

Perché, creatore supremo di miti poetici, Leopardi è insieme (non malgrado, ma in forza di ciò) il piú risoluto nostro poeta moderno nella lotta contro ogni mito ed inganno retorico ed evasivo, contro ogni tentazione edonistica, contro ogni compiacimento formalistico, il piú strenuamente responsabile della propria parola poetica, delle sue interne ragioni morali fino alla suprema absolutezza dello stile, e, nella stessa corrispondenza fra coscienza morale e coscienza artistica, ancora ci insegna che se coraggio, vigore intellettuale, coscienza morale non fanno di per sé poesia, la grande poesia non sorge che sul coraggio della verità, sulla intera partecipazione alla storia degli uomini, e su di una grande coscienza morale.

Contributo minimo
alla lettura delle «Operette morali» (1963)

«La Rassegna della letteratura italiana», a. LXVII, serie VII, n. 1, Firenze,
gennaio-aprile 1963, p. 139.

CONTRIBUTO MINIMO
ALLA LETTURA DELLE «OPERETTE MORALI» (1963)

All'inizio della *Proposta di premi data dall'accademia dei sillografi* il Leopardi introduce un verso: *del fortunato secolo in cui siamo*, aggiungendo «come dice un poeta illustre».

Secondo la maggioranza dei commentatori (Antognoni, Porena, Piccoli) il predetto verso sarebbe stato inventato di sana pianta dal Leopardi, e a tale opinione accede anche il piú acuto e profondo dei commentatori delle *Operette*, il Fubini, osservando che quel verso «è uno scherzo del Leopardi, il quale ha foggiato un verso volutamente ridicolo e prosaico, simile a tanti di quegli endecasillabi che cadono nel nostro discorso, e lo ha attribuito, anche per farsi beffe di altri reali pseudoversi, altrettanto falsi per il suono e per il pensiero, ad un poeta reale non solo, ma illustre». Mentre il Sanesi, nel suo commento sansoniano, riteneva piú probabile «che ci troviamo qui di fronte ad una vera e propria citazione, pur dichiarando di non saper indicare quale sia l'illustre o pseudo-illustre poeta a cui il predetto verso appartiene», e insieme proponeva, subordinatamente, la possibilità che il Leopardi avesse ripreso, e volto dal serio all'ironico, una reminiscenza della frase «dans les héreux siècles où vous viviez» del dialogo fontenelliano *Montaigne et Socrate*.

In realtà si tratta (come mi è risultato esplorando la lettura leopardiana degli *Animali parlanti* del Casti in occasione del mio lavoro su *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, pubblicato nel numero precedente di questa rivista) della ripresa (con il passaggio al singolare per una piú precisa polemica contro «il secol superbo e sciocco») di un verso appunto del Casti nel XVIII canto degli *Animali parlanti*, nella strofa 106 che conclude in tono ironico un brano polemico contro i tempi e governi moderni in confronto con quelli antichi e con i governi degli animali:

*Che se riflessione, comento e glossa
faccio talor sopra il brutal governo,
lo fo perché ciascun confrontar possa
con quei tempi antichissimi il moderno
onde felicitarsi appien possiamo
dei fortunati secoli in cui siamo.*

Sicché il verso, certo prosaico come dice il Fubini, è però già intonato, nel Casti, in una direzione ironico-polemica e la sua scelta da parte del Leopardi conferma la sua attenzione per lo scrittore settecentesco che tanto

utilizzerà poi nei *Paralipomeni*. Ma per questo, rimando alle indicazioni del mio saggio citato: qui mi bastava estrarne e mettere in evidenza questa minima identificazione, non inutile a risolvere una piccola controversia di commento, che nasceva appunto dalla mancanza di questa identificazione di lettura, resa meno facile dalla qualifica di «illustre» data dal Leopardi all'autore del verso.

La lettera del 20 febbraio 1823 (1963)

W. Binni, *Note leopardiane I. La lettera del 20 febbraio 1823*, «La Rassegna della letteratura italiana», a. LXVII, serie VII, n. 2, Firenze, maggio-settembre 1963, pp. 193-199, poi in W. Binni, *La protesta di Leopardi* cit.

LA LETTERA DEL 20 FEBBRAIO 1823

Tutti i lettori del Leopardi conoscono certo la lettera che egli indirizzò al fratello Carlo, da Roma, il 20 febbraio 1823, descrivendogli la sua visita alla tomba del Tasso¹.

Essa spicca infatti nel periodo romano come un momento eccezionale di tensione umana e poetica, che riassume molti degli elementi più importanti dell'esperienza romana del Leopardi e li proietta in un intenso nesso di immagini, sentimenti, pensieri a cui tutto l'animo leopardiano partecipa nei suoi modi supremamente schietti e profondi, assoluti e perfetti, con tutta la sua moralità, con tutto il suo potente e appassionato senso del vero e del grande, con il suo contrasto energetico fra valore e disvalore: in una misura che supera ormai le forme più giovanili di sdegno e di disperazione, ben valide e autentiche, ma spesso sconfinanti più facilmente in impeto eloquente e in una pragmaticità più velleitaria.

Come ben si sa, il *Leitmotiv* del periodo romano è la delusione di un'aspettativa di vita socievole in una grande città: aspettativa frustrata anzitutto da quella disposizione di «absence», di solitudine, di modo di vita di sé a sé contratta nella prigione di Recanati, e di cui il Leopardi preciserà lucidamente le condizioni e l'origine come la difficoltà di un contatto con la società, giunto «troppo tardi» rispetto alla sua abitudine di intimità assoluta e di vita solitaria.

Il tema autobiografico della solitudine, che aveva vagheggiato a lungo nei pensieri dello *Zibaldone* del 1820 e che viceversa in un pensiero del 1827 rivedrà come un errore², riaffiora presto nelle lettere del periodo romano come constatazione di un *habitus* invincibile e immutabile³ di fronte al quale la vita di società, tutta al di fuori e all'esterno, appare al Leopardi intollerabile e tale da abbattere ed estinguere tutte le sue facoltà. Mentre poi, chiuso il soggiorno romano, nella lettera al Giordani del 4 agosto 1823 il poeta meglio definiva appunto la vera natura e gli stessi limiti di quella sua condizione così drammaticamente verificata a Roma: «In verità era troppo tardi per cominciarsi ad assuefare alla vita non avendone avuto mai niun sentore, e gli abiti in me sono radicati per modo, che niuna forza gli può svellere»⁴.

¹ Cfr. V. Imbriani, *Passeggiate romane*, in «Nuova Antologia», aprile 1961 pp. 465-468, C. Caversazzi *Poeti alla tomba del Tasso* in «Bergomum», 4, 1939.

² *Tutte le op. cit.*, II, pp. 1131-1132 e 1136 (pensiero del 24 marzo 1827).

³ *Tutte le op. cit.*, I, pp. 1129-1130 e 1131-1133: lettere a Carlo (25 novembre 1822 e 6 dicembre 1822); p. 1163: al Giordani (26 aprile 1823).

⁴ *Tutte le op. cit.*, I, pp. 1189-1170: al Giordani (4 agosto 1823); e II, p. 1198 (1 dicembre 1828).

Ma pur quella delusione e quel rimpianto della vita solitaria si alimentavano concretamente di un giudizio deciso e particolare sulla società romana di quel tempo. Al di là del generale fastidio per una grande città che, così vasta e spopolata come la Roma d'allora, moltiplicava la situazione delle piccole città e ne rompeva insieme i vantaggi di una società più stretta e comunicabile, al di là della riprova della vanità dei piaceri che si risolvono in noia, il giudizio su quella Roma si fa preciso e particolareggiato. Tutta la società romana è investita da questo giudizio violento e reciso sia per la natura oziosa e parassitaria della sua popolazione, sia per la sua cultura-incultura, frivola, accademica, puramente antiquaria⁵, sia per la presenza corruttrice della corte papale viva solo di intrighi e centro di spirito superstizioso⁶, sia

⁵ Si veda la lettera al padre del 9 dicembre 1822 (in *Tutte le op. cit.*, I, pp. 1133-1134): «Quanto ai letterati, de' quali Ella mi domanda, io n'ho veramente conosciuto pochi, e questi pochi m'hanno tolta la voglia di conoscerne altri. Tutti pretendono d'arrivare all'immortalità in carrozza, come i cattivi Cristiani al Paradiso. Secondo loro, il sommo della sapienza umana, anzi la sola e vera scienza dell'uomo è l'Antiquaria. Non ho ancora potuto conoscere un letterato Romano che intenda sotto il nome di letteratura altro che l'Archeologia. Filosofia, morale, politica, scienza del cuore umano, eloquenza, poesia, filologia, tutto ciò è straniero in Roma, e pare un giuoco da fanciulli, a paragone del trovare se quel pezzo di rame o di sasso appartenne a Marcantonio o a Marcagrippa. La bella è che non si trova un Romano il quale realmente possieda il latino o il greco; senza la perfetta cognizione delle quali lingue, Ella ben vede che cosa mai possa essere lo studio dell'antichità. Tutto il giorno ciarlano e disputano, e si motteggiano ne' giornali, e fanno cabale e partiti, e così vive e fa progressi la letteratura romana». Del resto anche gli studiosi stranieri residenti a Roma non sono in grado di apprezzare ciò che più stava a cuore al Leopardi (filosofia e poesia) e questi, non senza disgusto, si sente costretto a ritornare alla erudizione e alla sua qualità di grecista, in un periodo in cui la stessa sua grande filologia gli appare povera cosa di fronte ai suoi interessi più alti (v. lettera a Carlo, 22 gennaio 1823, in *Tutte le op. cit.*, I, pp. 1143-1145, e quella, pure a Carlo, del 22 marzo 1823, in *Tutte le op. cit.*, I, pp. 1155-1157: «Devi certamente ridere, come io fo, della filologia, della quale mi servo qui in Roma, solamente per le ragioni che ti dissi altra volta, e servendomene, sempre più ne conosco la frivolezza»).

⁶ V. lettera a Carlo (le lettere a Carlo sono le più schiette e libere anche nell'uso di un linguaggio violento e spregiudicato) del 18 dicembre 1822 (in *Tutte le op. cit.*, I, pp. 1135-1136): «Cancellieri mi diverte qualche volta con alcuni racconti spirituali, verbigratia che il Card. Malvasia b. m. metteva le mani in petto alle Dame della sua conversazione, ed era un *débauché* di prima sfera, e mandava all'inquisizione i mariti e le figlie di quelle che le resistevano ec. ec. Cose simili del Card. Brancadoro, simili di tutti i Cardinali (che sono le più schifose persone della terra), simili di tutti i Prelati, nessuno de' quali fa fortuna se non per mezzo delle donne. Il santo Papa Pio VII deve il Cardinalato e il Papato a una civetta di Roma. Dopo essere andato in estasi, si diverte presentemente a discorrere degli amori e lascivie de' suoi Cardinali e de' suoi Prelati, e ci ride, e dice loro de' *bons mots* e delle galanterie in questo proposito. La sua conversazione favorita è composta di alcuni secolari, buffoni di professione, de' quali ho saputo i nomi, ma non me ne ricordo. Una figlia di non so quale artista, già favorita di Lebzelter, ottenne per mezzo di costui, e gode presentemente una pensione di settecento scudi l'anno, tanto che morto il suo primo marito, si è rimaritata a un Principe. La Magatti, quella famosa puttana di Calcagnini, esiliata a Firenze, ha 700 scudi di pensione dal governo, ottenuti per mezzo del principe Reale di Baviera, stato suo amico. Questo è quel principe ch'ebbe quel miracolo di guarire

per la sciocchezza delle valutazioni sproporzionate di attività risibili, come nell'episodio gustosissimo delle grandi lodi tributate ad un prelado per il suo modo di cantare e gestire una messa⁷.

Né mancano duri accenni alla volgarità e indifferenza delle donne romane⁸, e al ristagnare generale della vita a cui il Leopardi oppone il suo «bisogno di entusiasmo, di amore, di vita», come egli dice nella lettera soprariocordata a Carlo, del 25 novembre 1822, rivelando bene come la delusione romana fosse anche dovuta alle precise condizioni di quella società così diversa dalle aspirazioni e dai criteri di valore del poeta.

E tutti gli spunti polemici delle varie lettere di quei mesi si risolvono in un generale circolare attacco che contribuisce ad accentuare, su quella base di esperienza particolare, il carattere di sproporzione fra le aspirazioni e la realtà, ad approfondire il disgusto per «il secol tetro» di cui il Leopardi parlerà nella canzone *Alla sua donna*, frutto poetico altissimo alla cui concreta genesi ha tanto contribuito la delusione romana.

Orbene, tutti gli elementi di questa dolorosa esperienza, presa fra la disposizione contratta alla solitudine e il desiderio inesausto di una più vera società (si pensi alla società vagheggiata nel *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli italiani*, e si pensi al parziale conforto degli incontri romani con studiosi stranieri come lo Jacopssen) vengono di colpo condensati e violentemente confrontati con quell'eccezionale momento di singolare piacere dell'animo costituito dalla visita alla tomba del Tasso.

Dopo le prime battute della lettera, che vengono approfondendosi da più svagati accenni a una lettera di Carlo verso il tema delle sperate nozze della sorella Paolina (in cui l'immagine della vita della sorella con un «giovane» e fuori della casa paterna è spia della convinzione leopardiana che, malgrado ogni delusione, la vita piena, libera dalla prigionia domestica, occupata di cose

improvvisamente (come si lesse nelle gazzette) dalla sordità, restando più sordo di prima».

⁷ V. la lettera a Paolina del 3 dicembre 1822, in *Tutte le op. cit.*, I, p. 1131: «S'io volessi raccontare tutti i propositi ridicoli che servono di materia ai loro discorsi, e che sono i loro favoriti, non mi basterebbe un in-foglio. Questa mattina (per dirvene una sola) ho sentito discorrere gravemente e lungamente sopra la buona voce di un Prelato che cantò messa avanti ieri, e sopra la dignità del suo portamento nel fare questa funzione. Gli domandavano come aveva fatto ad acquistare queste belle prerogative, se nel principio della messa si era trovato niente imbarazzato, e cose simili. Il Prelato rispondeva che aveva imparato col lungo assistere alle Cappelle, che questo esercizio gli era stato molto utile, che quella è una scuola necessaria ai loro pari, che non s'era niente imbarazzato, e mille cose spiritosissime. Ho poi saputo che parecchi Cardinali e altri personaggi s'erano rallegrati con lui per il felice esito di quella messa cantata. Fate conto che tutti i propositi de' discorsi romani sono di questo gusto, e io non esagero nulla». Alcune di queste citazioni delle lettere romane furono già utilizzate da L. Russo in una gustosissima noterella, *Le scoperte filologiche e il Leopardi*, in «Belfagor», 3, 1961.

⁸ V. lettera a Carlo del 8 dicembre 1822 già cit. Quasi tutte le lettere citate a tratteggiare il quadro negativo della società romana sono precedenti alla lettera sulla tomba del Tasso che nasce così dopo l'analisi intera della propria esperienza romana.

e di affetti è pur sempre desiderabile), il tema piú vero si apre decisamente e improvvisamente contrapponendo subito la delusiva esperienza della società e delle «magnificenze» di Roma a questo unico piacere provato nella capitale cattolica. E il piacere delle lagrime, anche se breve⁹, accentuato fino al margine di una sentimentalità ultraromantica, è opposto alla inutilità delle immense spese fatte dai romani per conseguire vani piaceri che si risolvono in noia:

«Venerdì 15 febbraio 1823 [la data è fissata intera come una data storica dell'animo leopardiano] fui a visitare il sepolcro del Tasso e ci piansi. Questo è il primo e l'unico *piacere* [la sottolineatura ne evidenzia la realtà e l'eccezionalità] che ho provato in Roma. La strada per andarvi è lunga, e non si va a quel luogo che per vedere questo sepolcro; ma non si potrebbe venire anche dall'America per gustare il piacere delle lagrime lo spazio di due minuti? È pur certissimo che le immense spese che qui vedo fare non per altro che per procurarsi uno o un altro piacere, sono tutte quante gettate all'aria, perché in luogo del piacere non s'ottiene altro che noia».

Poi, in contrasto con una lunga tradizione di lamentele sull'ingratitudine umana che aveva misconosciuto la grandezza tassesca con un così povero sepolcro, il tema si rafforza (resecando il di piú del languore delle lacrime, ma sempre concretamente appoggiato al sentimento di un piacere vero e alla schiettezza delle sensazioni) nella individuazione centrale dell'eccezionale significato di quella tomba e della grandezza del Tasso, del contrasto fra la «magnificenza e vastità dei monumenti romani» e la «piccolezza e nudità di questo sepolcro», fra la tomba del Tasso e quella presuntuosa del Guidi.

«Molti provano un sentimento d'indignazione vedendo il cenere del Tasso, coperto e indicato non da altro che da una pietra larga e lunga circa un palmo e mezzo, e posta in un cantoncino d'una chiesuccia. Io non vorrei in nessun modo trovar questo cenere sotto un mausoleo. Tu comprendi la gran folla di affetti che nasce dal considerare il contrasto fra la grandezza del Tasso e l'umiltà della sua sepoltura. Ma tu non puoi avere idea d'un altro contrasto, cioè di quello che prova un occhio avvezzo all'infinita magnificenza e vastità de' monumenti romani, paragonandoli alla piccolezza e nudità di questo sepolcro. Si sente una trista e fremebonda consolazione pensando che questa povertà è pur sufficiente ad interessare e animar la posterità, laddove i superbissimi mausolei, che Roma racchiude, si osservano con perfetta indifferenza per la persona a cui furono innalzati, della quale o non si domanda neppur il nome, o si domanda non come della persona ma del monumento. Vicino al sepolcro del Tasso è quello del poeta Guidi, che volle giacere *prope magnos Torquati cineres*, come dice l'iscrizione. Fece molto male. Non mi restò per lui nemmeno un sospiro. Appena soffrii di guardare il suo monumento, temendo di soffocare le sensazioni che avevo provate alla tomba del Tasso».

⁹ Questa della brevità del piacere o degli effetti della sensibilità è motivo profondo del Leopardi e può avvicinarsi a quella «mezz'ora di non viltà» a cui induce la lettura della vera poesia.

Quel sepolcro, tanto piú affascinante perché cosí nudo, e che tanto piú esalta l'animo leopardiano per la sproporzione sua con la grandezza dell'uomo che vi è sepolto, è certo il centro potente e mestoluminoso di questa grande pagina in cui l'onda delle sensazioni dell'animo sale fino al moto vibrante della «triste e fremebonda consolazione», come commossa verifica di una rivincita sul mondo sciocco e vano, retorico e falso e come ristabilimento della vera proporzione fra grandezza reale e monumentalità esteriore.

Tutta la grandezza e magnificenza romana che aveva commosso per secoli letterati e politici e avrebbe costituito un elemento di pesante retorica nella successiva tradizione nazionalistica, è qui risolta in esteriorità, anche se Leopardi può pensare oltre che ai mausolei classici ai sepolcri barocchi nelle chiese romane: ma insomma è chiaro che Leopardi rifiuta sia la grandezza della Roma antica sia il fasto della Roma barocca, con possibili implicazioni che sarebbe qui lungo svolgere. Mentre piú mi preme, in questo rapido appunto, portare l'attenzione, di fronte alla comune lettura che tende ad esaurirsi nella parte dedicata direttamente al sepolcro del Tasso (si pensi ancora alla simpatia umana del Leopardi per il Tasso e alla differenziazione leopardiana della risonanza sentimentale della diversa infelicità di Tasso e Dante¹⁰) sull'ultima parte della lettera che si avvia su modi piú semplici e discorsivi e meno apertamente tesi e sentimentali, anche se non manca il ricordo delle «impressioni del sentimento» e, soprattutto, il piú potente ricordo circa la comune origine delle lacrime e di queste impressioni da ciò che è «vero» in contrasto con il falso e il retorico.

«Anche la strada che conduce a quel luogo, prepara lo spirito alle impressioni del sentimento. È tutta costeggiata di case destinate alle manifatture, e risuona dello strepito de' telai e d'altri istrumenti, e del canto delle donne e degli operai occupati al lavoro. In una città oziosa, dissipata, senza metodo, come sono le capitali, è pur bello il considerare l'immagine della vita raccolta, ordinata e occupata in professioni utili. Anche le fisionomie e le maniere della gente che s'incontra per quella via, hanno un non so che di piú umano che quelle degli altri; e dimostrano i costumi e il carattere di persone, la cui vita si fonda sul vero e non sul falso, cioè che vivono di travaglio e non d'intrighi, d'impostura e d'inganno, come la massima parte di questa popolazione. La spazio mi manca: t'abbraccio. Addio addio»¹¹.

Ogni particolare di quest'ultima parte è fondamentale pur nell'apparenza di un'aggiunta descrittiva e inessenziale.

La via che conduce a Sant'Onofrio non è una via pittoresca o una via sontuosa e monumentale (la via Appia del grande Piranesi), ma una via popolare, costeggiata di case destinate alle manifatture, dove lavora, e accompagna col canto il lavoro, gente laboriosa ed attiva. Da quelle case escono rumori di lavoro, strepito di telai e canto (e chi non ricorda subito l'associazione in

¹⁰ Cfr. *Zibaldone, Tutte le op. cit.*, II, p. 1134 (17 marzo 1827).

¹¹ La lettera, oggetto di questo breve saggio, si trova in *Tutte le op. cit.*, I, p. 1150.

A *Silvia*, del rumore del telaio e del canto?) e tutto suggerisce una impressione di commozione e di bellezza senza apparente bellezza (più tardi il Leopardi scriverà nello *Zibaldone* del 1828¹²: «in letteratura tutto quello che porta scritto in fronte *bellezza*, è bellezza falsa, è bruttezza»), tutto conduce ad un sentimento di verità e di concretezza, di umanità e di semplicità contro ogni ricerca dell'eccezionale e dello squisito ozioso e falsamente disinteressato.

E così il Leopardi, si potrà aggiungere un po' divagando, non fu colpito in Roma dai popolani sanfedisti dei rioni trasteverini, come tanti romantici e come il Belli che ne trasse la sua pur possente e sanguigna poesia, ma da quella piccola frazione della popolazione romana operaia colta nel ritmo del suo lavoro utile e di una letizia pacata associata al lavoro.

Ne nasce una delle «vie» più poetiche del Leopardi, una poesia armonica e severa, mossa dai sentimenti più profondi del Leopardi poeta del poetico vero, del vago ma fondato sul vero e non sul falso.

Quale lezione per i lettori leopardiani che non vogliono fermarsi al poeta di un idillio evasivo e misticheggiante o adoratore del nulla e solo immerso nella noia esistenziale! Elementi questi ultimi pur presenti nella formidabile presenza storica leopardiana, ma sorretti, e alla fine superati, da una forza di verità e di moralità senza di cui si perde il valore intero dell'esperienza leopardiana.

Così quest'ultima parte, di cui non sto a minutamente rilevare tutta la perfetta bellezza, il ritmo profondo che sale dal vero al bello, salda tutto il circolo possente e complesso di questa grande lettera, di questo unico capolavoro romano del Leopardi, e stimola ad una rinnovata attenzione a quel fondo energetico, di suprema schiettezza e vigore morale, di bisogno di verità e di realtà che non è mai assente dalle pur diverse posizioni ideali e poetiche del Leopardi.

Qualcuno potrebbe dire: alla fine questa valutazione leopardiana del lavoro lieto degli operai di una rudimentale industria non giunge a individuare poi lo scontento di quegli sfruttati, la loro antipatia per la macchina a cui veniva legata la loro personalità e via via tante altre cose pur non inutili in una precisazione più approfondita, ma purché storicamente comprensiva, delle posizioni leopardiane¹³. E questo qualcuno potrebbe arguire che Le-

¹² *Tutte le op. cit.*, II, p. 1165 (10 agosto 1828).

¹³ Si veda ora il sollecitante anche se eccessivo ed enfatico finale della introduzione di C. Muscetta all'edizione dei *Canti ecc.* (a cura di C. Muscetta e G. Savoca, «Parnaso italiano», IX, Torino, 1968, p. XIV), circa «i fratelli di vita *travagliosa*», «dagli artigiani di tanti idilli al *villanello industrie* cui si rivolge con un moto di tenerezza suprema Bruto morente, dal *faticoso* agricoltore della canzone *Alla sua donna* al pastore errante, al carrettiere del *Tramonto della luna*». E certo si dovrebbe pur descrivere la storia, lo svolgimento del sentimento democratico prepolitico del Leopardi, che certo ignora la lotta di classe e concetti del successivo socialismo scientifico (si vedano in proposito le osservazioni di S. Timpanaro per la *Ginestra* in *Classicismo e illuminismo nell'ottocento italiano*, Pisa 1969², p. 172, esse stesse bisognose di ulteriori precisazioni), ma vive e fonda un profondo sentimento persuasivo della comune sorte degli uomini «veri» e della loro solidale battaglia per una diversa società, tanto più profondo di ogni semplice simpatia per gli «umili», lega la serietà e dignità del lavoro alla serietà della vera cultura e della lotta ideologica (anche nella poesia). Mentre

opardi ha una concezione «idillica» del lavoro che rimanderebbe alla sua fondamentale natura idillica e ad una sua incomprendimento della realtà del proprio tempo ritrovando insieme nelle figure popolari dei grandi idilli delle figurine di maniera vive solo nel riferimento alla dialettica piacere-dolore viva, a sua volta, solo nel caso stesso del poeta («il poeta dell'anima sua»).

Ma sarebbe pura pedanteria di meccanico sociologismo che perderebbe di vista l'autentica simpatia leopardiana per il popolo, sia in chiave di natura e di autenticità sia in chiave poi di fondamento di ogni vera costruzione civile e morale come può precisarsi nella *Ginestra*¹⁴, dove, abolito ogni riferimento trascendente ad un qualsiasi «sen regale» manzoniano e, ripreso a nuovo livello l'illuministico e romantico appello all'accordo fra «saggi» e popolo (e già da giovane, in una lettera al Montani del '19 egli verificava la decadenza della letteratura italiana nell'erezione di un muro fra letterati e popolo¹⁵) il Leopardi vedeva l'inizio di una vera civiltà solo in una educazione del popolo, non mitica, ma spregiudicata e vera, abolendo così ogni distinzione fra i saggi cui si deve la verità e il popolo cui si devono farina, feste e forza o miti fantastici adatti alla sua fanciullesca rozzezza, e infrangendo così anche lo *slogan* comune a tanto illuminismo riformatore: «tout pour le peuple, rien par le peuple» e ben superando così le posizioni di Alfieri e Foscolo.

E insieme si perderebbe di vista, ciò che soprattutto qui si vuol sottolineare a due mani, la profonda vocazione leopardiana per il «vero» contro il «falso», per la vita legata ad elementi essenziali e primari contro la vita oziosa e parassitaria, frivola, retorica o snobistica (Leopardi è il nostro maggior maestro di opposizione alla retorica e allo snobismo), e alla fine contro ogni concezione evasiva e idillica nel senso più proprio della parola. L'«idillio» leopardiano non è mai senza fondo di verità, di realtà, di «passione», di profondo riferimento alla verità tragica della vita, di scelta morale e perciò la famosa traduzione dell'idillio quinto di Mosco, a ben guardare, non può assolutamente condurre (malgrado le geniali osservazioni desanctisiane) al cuore di quelle stesse poesie del Leopardi, da lui stesso definite «idilli».

Discorso questo tutto da riprendere non per giungere alla sciocca conclusione che nella poesia leopardiana c'è «sempre» tutto, forza, eroismo, «idillio», e non certo per smantellare una scansione di sviluppo e di fasi (che vanno anzi meglio evidenziate anche nel corso della produzione precedente al periodo

tale prospettiva dovrebbe essere ben scandita nel suo progressivo passaggio (con tutti i nessi generali che comporta rispetto al pensiero e alla poesia del Leopardi) dalla posizione veramente paternalistica rilevabile in certi versi villerecci puerili, su su, fino all'immagine del «villanello» della *Ginestra* oppresso dalla natura e dall'ordine ingiusto che ripete le leggi della natura ingiusta, contrapposto – pur nella comune catastrofe di Pompei e del suo rinnovarsi parziale ad ogni emozione vesuviana – alla condizione dell'«ozio dei potenti». Ma è un discorso tutto da riprendere storicamente nel chiarimento in atto entro la nuova prospettiva leopardiana che non a caso deve la sua origine e consistenza a studiosi di «sinistra».

¹⁴ Cfr. *Ginestra*, vv. 145-157.

¹⁵ Lettera al Montani, 21 maggio 1819, in *Tutte le op. cit.*, I, pp. 1077-1078.

dell'ultima poetica leopardiana), ma per alimentare piú profondamente il fascino di forze da cui prendono avvio e storicamente si consolidano, in varie prevalenze ed atteggiamenti, i momenti della poesia leopardiana e per avvertire comunque due cose: primo, che la stessa poetica dei cosiddetti «grandi idilli» va rivista al suo interno con maggior calcolo della sua sintetica realtà, secondo, che in tutta l'esperienza leopardiana preme una vena di ansia di moralità e di verità e una forza di contrasto con aspetti combattuti del tempo e dell'uomo (è chiaro, ad esempio, che la stessa spinta verso la natura non ha caratteri reazionari e puramente evasivi pur sfiorando il limite, come nella *Vita solitaria*, di un piú letterario vagheggiamento, ed implica una posizione energica di rottura e di attacco storico contro una certa civiltà astratta e convenzionale) e che, alla fine, ogni considerazione su particolari aspetti della posizione leopardiana deve pur ricondursi alla direzione che sfocia nelle scelte finali del Leopardi, quando piú chiara diviene la scelta di una via etico-pratica ben differente dagli esiti schopenhaueriani e anche kierkegaardiani, e toglie al Leopardi ogni possibilità di interpretazione mistico-religiosa.

INDICE DEI NOMI

- Akenside Mark, 338n, 363
Alfieri Vittorio, 106, 113, 181n, 206, 283n, 289, 291n, 293n, 303, 313, 314n, 315, 317, 318n, 321, 328, 329, 334 e n, 335n, 336 e n, 337 en, 339 e n, 340 e n, 341 e n, 342 e n, 343, 348, 370, 383
Algarotti Francesco, 320n
Alighieri Dante, 99, 215, 251, 258, 279n, 340, 381
Allodoli Ettore, 190, 364n
Álvarez de Cienfuegos, Nicasio, 369n
Amoretti Vittorio, 11
Antognoni Oreste, 365n, 373
Ariosto Ludovico, 95, 114, 119, 183, 251, 258
- Bacchelli Riccardo, 186n
Barthélemy Jean-Jacques, 355, 357
Basile Giovan Battista, 148, 149
Batelli Vincenzo, 359n
Battaglia Felice, 259n
Baudry Louis Claude, 95
Beethoven Ludwig van, 121, 138, 165
Belli Giuseppe Gioachino, 382
Bertola Aurelio de' Giorgi, 361n
Bertolotti David, 199
Bettinelli Saverio, 319, 368
Biadene Walter, 11
Biagioli Chiara, 9
Bianchi Mario, 340
Bigi Emilio, 110, 254n
Binni Walter, 7, 9, 11, 77, 107, 111n, 219, 225, 249, 285, 308, 311, 329n, 375
Blake William, 293n
Blasucci Luigi, 111 e n
- Bollati Giulio, 359n
Bonald Louis de, 196, 301
Bonaparte Carlotta, 18, 124
Bonari Raffaele, 265n
Bondi Clemente, 361
Borra Spartaco, 171n, 367n
Bosco Umberto, 111, 293n
Bottoni Giuseppe, 322n
Brancadoro Cesare, 378n
Bruto Marco Giunio, 382n
Bunsen Christian Karl Josias von, 167n, 233
Byron George Gordon, 206, 254, 290, 293n, 348n, 356n
- Calcagnini Guido, 378n
Cancellieri Francesco, 378n
Capponi Gino, 182
Carducci Giosuè, 79, 119, 158n, 203
Caro Annibale, 269
Cassoli Francesco, 361
Castel René Richard Louis, 368 e n
Casti Giovanni Battista, 198n, 364 e n, 365n, 366 e n, 368, 373
Caversazzi Ciro, 369n, 377n
Cerini Matteo, 345n
Černý Václav, 162n, 293n
Cerretti Luigi, 361
Cesareo Giovanni Alfredo, 367n
Cesarotti Melchiorre, 349n
Chênedollé Charles-Julien Lioult de, 368
Chiabrera Gabriello, 129, 332
Collenuccio Pandolfo, 148, 363
Colletta Pietro, 18, 124
Colli Michele, 364
Collins William, 363

Colombo Cristoforo, 113, 252, 271n, 289
 Contini Gianfranco, 252n, 281n
 Cozza-Luzi Giuseppe, 338n
 Croce Alda, 258n
 Croce Benedetto, 99, 109, 119, 179n, 184n, 230, 254n, 259n, 262n, 265n, 275, 282n, 287
 Cugnoni Giuseppe, 264n

 D'Annunzio Gabriele, 18, 79
 Da Ponte Lorenzo, 352
 Dal Fabbro Beniamino, 103, 105, 106
 Dazzi Mario, 356n
 De Lollis Cesare, 137
 De Meis Angelo Camillo, 257n, 261
 De Robertis Giuseppe, 109, 134 e n, 274, 282n, 323
 De Rossi Giovanni Gherardo, 361n, 363
 De Sanctis Francesco, 80, 81, 111n, 112, 118, 119, 142, 249, 251, 252 e n, 253 e n, 254 e n, 256 e n, 257 e n, 258 e n, 259 e n, 260n, 261 e n, 262 e n, 263 e n, 264 e n, 265 e n, 266, 267 e n, 268 e n, 269 e n, 270 e n, 271 e n, 272, 273 e n, 274 e n, 275, 277, 278, 279 e n, 280, 281 e n, 282 e n, 283, 288, 307
 De Sinner Luigi, 18, 21, 22, 23, 95, 123n, 124, 173n, 228, 292
 Debenedetti Giacomo, 95, 251n
 Delavigne Casimir, 368
 Delille Jacques, 368
 Descartes René, 320n
 Dusi Riccardo, 126n

 Epitteto, 223, 278

 Fanfani Ranieri, 359n
 Fassò Luigi, 335n
 Federico II Hohenstaufen, 199
 Ferrero Giuseppe Guido, 334n
 Ferretti Giovanni, 126 e n, 156n

 Fiacchi Luigi, 361n
 Fielding Henry, 359n
 Figurelli Fernando, 11, 97, 100, 101, 120 e n, 230, 275n
 Filicaia Vincenzo da, 25, 129, 332
 Fiorentino Salomone, 360 e n
 Flora Francesco, 99, 126 e n, 134 e n, 152n, 155n, 162n, 191n, 234, 333n, 341n, 355, 362n
 Fontana Lorenzo, 329n
 Fontenelle Bernard le Bovier de, 367n
 Forteguerra Niccolò, 319, 361n, 362n
 Foscolo Ugo, 20, 87, 106, 117, 210n, 251, 291n, 293n, 303, 315, 316, 317, 320, 321, 342, 348, 350, 355n, 383
 Frattini Alberto, 355n
 Frizzoni Teodoro, 260n
 Frugoni Carlo Innocenzo, 319, 329
 Fubini Mario, 120, 131 e n, 133n, 142n, 274, 324n, 334n, 365n, 366, 373
 Fusconi Lorenzo, 319

 Gentile Giovanni, 109, 275
 Gessner Salomon, 320, 324n, 325, 326
 Ghidetti Enrico, 9, 115
 Giani Romualdo, 170n
 Ginzburg Leone, 93, 95
 Gioberti Vincenzo, 125, 200, 227, 254, 276
 Giordani Pietro, 21, 256n, 266, 269, 276, 319, 334 e n, 335n, 337, 377 e n
 Giovanni Evangelista, 43
 Giusti Giuseppe, 263n
 Gnoli Tomaso, 130
 Goethe Johann Wolfgang von, 279n
 Goffis Cesare Federico, 359n
 Goldoni Carlo, 314n
 Goldsmith Oliver, 359n
 Gottsched Johann Christoph, 293n
 Gozzi Carlo, 141, 363
 Graf Arturo, 170n, 274
 Gramsci Antonio, 279n
 Graziani Girolamo, 157n

Guarini Battista, 350
 Guerrazzi Francesco Domenico, 263n
 Guidi Alessandro, 380

Heidegger Martin, 131
 Hervey James, 363n
 Holbach Paul Henri Thiry d', 367
 Hölderlin Friedrich, 117, 119, 296

Imbriani Vittorio, 252, 258, 377n

Jacopssen André, 379

Kant Immanuel, 360
 Keats John, 235

La Place François de, 367n, 368n
 La Vista Luigi, 252
 Lamennais Hugues-Félicité Robert de, 196
 Laurini Gerardo, 266, 27n3
 Lebreton Charles, 22
 Lebzelter Ludwig von, 378n
 Legouvé Gabriel-Marie, 368
 Leoni Michele, 136, 235, 348, 350, 353n, 355
 Leopardi Carlo, 266, 377 e n, 378n, 379 e n
 Leopardi Monaldo, 109, 192n, 266, 301, 308, 318, 319n
 Leopardi Paolina, 125, 127n, 228, 261, 379 e n
 Levi Giulio Augusto, 141, 151n, 162, 173 e n, 174
 Lippi Lorenzo, 56, 319
 Longo Sofista, 157n
 Lopriore Giuseppe Italo, 337n
 Losacco Michele, 367n
 Loschi Lodovico Antonio, 322 e n
 Lucano Marco Anneo, 367n
 Lucrezio Caro Tito, 367n
 Luperini Cesare, 100, 110, 116, 205 e n, 219, 221, 222, 223, 260n, 277, 280 e n, 289n, 301n, 308, 319n

Machiavelli Niccolò, 83, 251
 Magatti, 378n
 Mai Angelo, 124, 270
 Maistre Joseph de, 196, 301
 Malagoli Luigi, 11, 100, 120 e n, 168
 Malraux André, 205 e n
 Malvasia Alessandro, 378n
 Mandalari Mario, 257n
 Manzoni Alessandro, 181, 251, 252, 257 e n, 259, 277
 Marchetti Alessandro, 367
 Marmontel Jean-François, 368n
 Marti Mario, 254n
 Mascheroni Lorenzo, 369 e n
 Maurer Karl, 348 e n, 366n
 Mazza Angelo, 338 e n, 363n
 Melchiorri Giuseppe, 125n
 Meregalli Franco, 369n
 Mestica Giovanni, 273 e n
 Metastasio Pietro, 40, 308, 319, 350, 362n
 Minzoni Onofrio, 329
 Mocenni-Regoli Teresa, 340
 Momigliano Attilio, 9, 11, 109, 115, 116
 Monod Jacques, 279n
 Montale Eugenio, 211
 Montani Giuseppe, 276, 383 e n
 Monti Vincenzo, 124, 254, 328, 329, 330, 332 e n, 333 e n, 348, 349n, 350, 353, 360n
 Morandi Giorgio, 105
 Moroncini Francesco, 95, 123n, 126 e n, 273n
 Mosco, 267, 269, 324, 325, 326, 383
 Mozart Wolfgang Amadeus, 352
 Muscetta Carlo, 111 e n, 282n, 289n, 329n, 348n, 358, 382n
 Mustoxidi Andrea, 323

Naranzi Costantino, 320
 Natali Giulio, 333n, 344n
 Negri Giovanni, 321 e n, 334n
 Negri Renzo, 358n

- Nencioni Giovanni, 254n
 Noël François Joseph Michel, 367n, 368n
 Novalis, 206, 235
 Nulli Siro Attilio, 385
- Odescalchi Baldassarre, 369n
 Omero, 65, 339
- Pagnini Giuseppe Maria, 324 e n, 325n
 Palli Bartolommei Angelica, 258n
 Paparelli Gioacchino, 362n
 Parini Giuseppe, 314n, 328, 343, 344, 345, 361, 362n, 369
 Parnell Thomas, 338n, 363n
 Pascoli Giovanni, 43, 79, 176
 Passeroni Gian Carlo, 360, 361
 Patrizi Mariano Luigi, 273
 Pepe Florestano, 190
 Perini Giulio, 324n, 326
 Perticari Giulio, 148
 Petrarca Francesco, 58, 80, 126, 137, 251, 258, 261, 272, 329, 332, 363
 Piccoli Valentino, 365n, 373
 Piergili Giuseppe, 264n
 Pindemonte Ippolito, 179, 345 e n, 346 e n, 348
 Pio VII, 378n
 Piranesi Giovanni Battista, 381
 Poe Edgar Allan, 131, 201
 Poliziano Angelo, 251
 Pope Alexander, 293n, 363, 368n
 Porena Manfredi, 365n, 373
 Puccini Niccolò, 147
 Pulci Luigi, 56
 Puoti Basilio, 254
- Raffaello Sanzio, 147, 157
 Ranieri Antonio, 18, 21, 23, 37, 58, 95, 106, 124, 125, 126, 187 e n, 227, 229, 291
 Roberti Giovanni Battista, 320n
 Rondinella Giosuè, 256n
- Rousseau Jean-Jacques, 336, 339 e n, 348, 355, 356n, 360n
 Rudel Jauféré, 157n
 Russo Luigi, 109, 206, 212 e n, 252n, 253n, 254n, 257n, 265n, 308n, 320n, 324, 342, 379n
- Sacchetti Franco, 156
 Saffo, 68, 69, 147, 358
 Sainte-Beuve Charles Augustin de, 276
 Saint-Pierre Bernardin de, 355, 357 e n
 Salom Michelangelo, 357
 Salvatorelli Luigi, 110, 280n, 289n
 Sanchini Sebastiano, 318
 Sanesi Ireneo, 365n, 373
 Sannazzaro Iacopo, 152n
 Sapegno Natalino, 110, 222, 276, 278 e n, 308
 Savioli Fontana Ludovico, 362n
 Savoca Giuseppe, 313n, 314n, 362, 382n
 Scherillo Michele, 363n
 Schopenhauer Arthur, 81, 131
 Schucht Julka, 279n
 Scultz Heinrich Wilhelm, 96
 Sergi Giuseppe, 273
 Serse I, 338n, 349n
 Shakespeare William, 251, 279n
 Shelley Percy Bysshe, 245, 293n, 296
 Silvestri Giovanni, 359n
 Soave Francesco, 324n, 326 e n
 Spolverini Giambattista, 361n, 362n
 Starita Saverio, 61, 95, 208, 362
 Straccali Alfredo, 158n, 333n
- Targioni Tozzetti Fanny, 21, 37, 39, 126, 127, 130, 143n, 147, 161, 167, 203, 227, 229, 240, 246, 291
 Tassoni Alessandro, 56
 Tasso Torquato, 252, 255n, 271n, 350, 377, 379 e n, 380, 381
 Tedaldi-Fores Carlo, 369n
 Teja Leopardi Teresa, 264n

Teocrito, 157n
 Teotochi-Albrizzi Isabella, 316
 Testi Fulvio, 25, 129, 332
 Thovez Enrico, 348n
 Tilgher Adriano, 131 e n
 Timpanaro Sebastiano, 111 e n, 277,
 278n, 279n, 283n, 308, 318n, 319n,
 334n, 338n, 382n
 Tissi Silvio, 187 e n
 Tolstoj Lev, 279n
 Tommaseo Niccolò, 257, 306, 333 e n
 Tommasini Antonietta, 173n
 Torri Alessandro, 345n
 Treccani Francesco, 324n
 Trombatore Gaetano, 308

Valerio Lorenzo, 259
 Valvason Erasmo da, 148
 Varano Alfonso, 313, 329 e n, 330n,
 360
 Varese Claudio, 264n
 Verri Alessandro, 355, 357 e n, 358n
 Viani Prospero, 264n

Vieusseux Giovan Pietro, 18, 124,
 125n, 228, 292
 Vigny Alfred de, 16n, 81, 207, 245,
 290, 293n, 296
 Villari Pasquale, 259
 Virgilio Marone Publio, 367n
 Volney, 369 e n
 Voltaire, 368 e n
 Volta Zanino, 264n
 Vossler Karl, 120, 129, 130 e n, 152,
 274

Werner Zacharias, 81
 Wesendonck Mathilde, 259
 Wiechert Ernst, 251
 Wieland Christoph Martin, 355, 359
 e n, 360n

Young Edward, 254, 321 e n, 322,
 338, 367

Zottoli Angelandrea, 127, 361n
 Zumbini Bonaventura, 274

Finito di stampare
nel mese di aprile 2014
da Grafiche DIEMME
Bastia Umbra (PG)